

WIE EIN GENIALES RENNPFERD DIE POETOLOGIE VOM GESTALT- ROMAN REIFTE. ZUM 13. KAPITEL VON *DER MANN OHNE EIGEN- SCHAFTEN** – TANJA PROKIĆ

Abstract

This paper follows the assumption that ‚the horse‘ is deployed as a figure of knowledge in Robert Musil’s *The Man Without Qualities* in order to address issues concerning the crisis of the novel at the beginning of the 20th century. The historical genesis of the novel, its positioning to other media and the relation between media and mankind are features of this crisis and elaborated upon in this figure of knowledge. Musil’s novel examines the knowledge of narration in other media by continually exploring its own possibilities with reference and comparison to narrative techniques of other media. The novel is the opulent attempt to revolutionize the novel as a medium of possibility situated between science and literature and operating *with* as well as *at* the limits of language. Impulses for a new kind of narration can be identified in the motif of the ‚horse‘. From diagrams, chronophotographies to the actual medium of the horse, traces are followed up to Musil’s „race-horse of genius“, which has to be regarded as an allusion to the poetology of the whole novel.

0. Ein Rennpferd, genial?

Im 13. Kapitel von Musils Opus Magnum *Der Mann ohne Eigenschaften* reift bekanntlich „ein geniales Rennpferd die Erkenntnis“ in der Hauptfigur „ein Mann ohne Eigenschaften zu sein“. Durch den Medientrübels um einen namenlosen kentaurischen Star gelangt Ulrich über einen inneren Monolog, der zwischen tiefgründiger Lebensanalyse und von Kränkung gezeichnetem Sarkasmus schwankt, zum folgenreichen Entschluss, Urlaub vom Leben zu nehmen. Dieser Urlaub ist die Vorstufe zum bedeutenden Unterfangen, trotz gegenteiliger Versuche und konkurrierender Lebensentwürfe diese Eigenschaftslosigkeit in einen Lebensentwurf zu überführen. Auf dem kritischen Prüfstand stehen so alle Lebensphilosophien und Identitätswürfe, die selbiger eigentümlicher Eigenschaftslosigkeit des Menschen entgegenstehen. Ganz deleuzianisch ließe sich formulieren, dass die selbstaufgetragene Aufgabe vom Mann ohne Eigenschaften – Figur wie Roman – darin besteht, dem Sein das Werden zu extrapolieren. Was damit gemeint ist, soll im folgenden Beitrag anhand dreier Irritationen skizziert werden. Ganz allgemein betreffen diese Irritationen das Verhältnis von Tier, Mensch und Medium. Im Tier sucht der Mensch seine Differenzqualität, gleichermaßen seinen Ursprung wie seine Bestimmung und findet schließlich seine eigene kränkende Unbestimmtheit (bzw. Gestaltlosigkeit). Diese Suchbewegung geschieht im Verbund mit den Medien. Deren schwer dirigierbare und kontrollierbare Eigenlogik transformiert jedoch, statt einfach nur monokausal Instrumente des Wissens zur Verfügung zu stellen, unablässig vermeintliche Antworten in neue Fragen. Dabei gleichen die Medien ihren tierlichen Mitstreitern, mal

erweisen sie sich als dressurfähig, mal bleiben sie störrisch und gehen ihre eigenen Wege.

Das geniale Rennpferd im 13. Kapitel nimmt dabei eine seltsame Zwischenstellung zwischen Tier und Medium ein. Es ist davon auszugehen, dass ihm ein echtes, durchaus begabtes und bekanntes Pferd Modell stand, gleichzeitig verrät das 13. Kapitel viel zu wenig über die tierliche Erscheinung, sodass das Buchstabenpferd förmlich einlädt, es auf seinen Gleichnis-Charakter zu befragen. In einem Essay von 1913 formuliert Musil zum Gleichnis, das folgender Argumentation als Folie unterlegt ist:

Dichter sind analytisch. Denn jedes Gleichnis ist eine ungewollte Analyse. Und man versteht eine Erscheinung, indem man erkennt, wie sie entsteht oder wie sie zusammengesetzt ist, verwandt, verbindbar mit andren ist. Man kann natürlich ebensogut sagen, jedes Gleichnis ist eine Synthese, jedes Verstehen ist eine. Natürlich; es sind zwei Hälften der gleichen Handlung.¹

Im Gleichnis sieht Musil die Einheit des Wissens von beschreibender Naturwissenschaft und verstehender Geisteswissenschaft hergestellt. Hier trifft die analytische, d.h. Erkenntnis generierende Kraft der Literatur auf die „Möglichkeit der unendlichen Erneuerung der Form“.² Das „Als ob“ der Literatur,³ das uns auffordert, die Haltung zur Realität stets von Neuem zu bilden, und der auf abstrahierender Reduktion beruhende Vergleich ermöglichen das Gleichnis als Analogiebildung. Es erlaubt gleichermaßen, funktionale Beziehungen aufzustellen wie Möglichkeiten durchzuspielen. „Wir erzählen Geschichten, die sich ereignet haben könnten, wenn sie sich nicht ereignet haben.“⁴ Das Gleichnis ist der paradigmatische Ort in der Literatur, an dem die Parameter sprachlich routinierter Weltbezüge verschoben oder gebrochen werden. Literatur ist so mit Musil ein Medium, das den Wirklichkeitssinn über den Möglichkeitssinn bearbeitet, hierin liegt gewissermaßen auch ihre ethische Verantwortung.

Lautet die übergeordnete Frage der hier versammelten Beiträge, welches Wissen vom Erzählen in anderen Medien vorhanden ist, so sucht der folgende Beitrag sich diesem Thema über einen Erzähltext zu nähern, der sich die Frage nach dem Wissen vom Erzählen selbst stellt und zwar in einer Zeit, in der das literarische Erzählen höchst obsolet geworden ist. Wenn die Frage also lautet: Welches Wissen hat die Literatur über das Wissen vom Erzählen in Literatur (im Vergleich zu anderen Medien), dann ist Musils Roman die Beantwortung genau dieser Frage: Das Wissen vom Erzählen ist im Falle von Musil ein sehr komplexes Wissen, das nach seiner Genese, seiner Funktion und vor allem seinem Verhältnis zum Menschen zu befragen ist. Das Gleichnis wiederum ist ihm die Form, diese Frage an das Medium Literatur bzw. das Medium Sprache zu richten.

Gleichnisse weist der Musil'sche Text unendlich viele auf, diesem einen Gleichnis vom genialen Rennpferd also einen besonderen Status einzuräumen, zieht seine Berechtigung allein aus der Tatsache, dass Persistenz bekanntlich Signifikanz erzeugt; zehnmal ist allein in diesem Kapitel die Rede vom Pferd. Das Pferd ist Gleichnis, es ist Wissensfigur vom Erzählen, von der Gestalt, insofern sich in ihm Wissen von der Realität konkretisiert, strukturiert und gegliedert hat, und Agent von *Gestaltlosigkeit*, indem sich in ihm Potenzialitäten und Möglichkeiten unaufhörlich neu bilden. Obwohl über die historische Episode vom ‚Klugen Hans‘ und jenes Gutachten, das Musils Doktorvater und Lehrer der späteren Gestalt-Theoretiker der Berliner Schule⁵ Carl Stumpf zu dem Fall verfasst hat, ein konkreter Bezug zum Pferd als Wissensfigur gegeben ist, scheint im 13. Kapitel nicht nur dieser konkrete Bezug von Bedeutung, um das volle historische Ausmaß des Gleichnisses vom genialen Rennpferd zu erfassen. Die Koinzidenz von Gestalt(etsein) und Gestaltlosig-

keit im Rennpferd erschließt sich erst vor dem Hintergrund seiner Formung und Umformung in Wechselwirkung mit der jeweiligen epochenspezifischen Wissenskonstellation.

1. Der Darwin-Effekt: Die Geschichte des Lebens in einem Bild

Musils *Mann ohne Eigenschaften* erweist sich für die tierlichen Gestalten im Fokus der Animal Studies als besonders ergiebig, führen doch Hochrechnungen vor, dass der unvollendete Roman „auf hundert Seiten im Durchschnitt 79 Beispiele von Tier und Tiermotiven“⁶ aufweist. Ganz zu schweigen von Musils *Tier-Bildern*, seiner Erzählung *Die Amsel* (1936) im *Nachlass zu Lebzeiten* und seinem leider unverwirklichten Vorhaben, ein Tierbuch zu schreiben. Das folgende Projekt, nur ein Tier, dabei noch eine spezielle kulturelle Überformung desselbigen, herauszugreifen, – sei ihm zwar sogar ein ganzer Titel sowie unzählige Stellen im *Mann ohne Eigenschaften* gewidmet und im *Nachlass zu Lebzeiten* nicht nur in Form des kleinen ‚Bildes‘ *Können Pferde lachen?* (1936) eine Sonderstellung eingeräumt – birgt dennoch das Risiko der Vereinseitigung. Trotzdem soll der Versuch gewagt werden, über eine Netzwerk-Lektüre das Versprechen einzulösen, dass mit dem „genialen Rennpferd“ im 13. Kapitel ein Schlüsselkapitel für das Gesamtkonzept vom *Mann ohne Eigenschaften* vorliegt.

In seinem Buch *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung* (2015) verhilft Ulrich Raulff einem vergessenen Helden der Menschheitsgeschichte wieder zu gebühlichem Respekt. Im Antlitz des Pferdes spiegelt sich Größe, Abhängigkeit und schließlich auch Versagen des Menschen als historische Figur. Dass ausgerechnet ein Pferd, noch dazu ein geniales Rennpferd, Ulrich zur Erkenntnis bringt, ein Mann ohne Eigenschaften zu sein, ist vor dem Hintergrund der von Raulff gezeichneten Trennungsgeschichte eigentlich kaum verwunderlich, vor allem wenn Musils Biografie und der enge Bezug zur Kavallerie im Ersten Weltkrieg in die Überlegung miteinbezogen werden. Dennoch verbirgt sich hinter der Chiffre vom genialen Rennpferd weit mehr als eine wechselhafte Kulturgeschichte des Pferdes. Denn unlöslich mit dem kentauren Pakt von Mensch und Pferd verbunden ist ein ikonischer zwischen Pferd und (visuellen) Medien.

Seit dem frühen 18. Jahrhundert hatte sich in den Naturwissenschaften mit einem Bekenntnis zu Objektivität und Neutralität der Empirismus durchgesetzt; das Paradigma eines über Jahrhunderte hinweg tradierten intertextuellen Wissens wurde vom Experiment und vom genauen Hinsehen abgelöst. Es ist auch ein leitmedialer Wechsel von der Schrift zum Bild, der sich mit dieser Wende zum Empirismus vollzieht. Schleichend und nahezu unreflektiert halten Beobachtungsmedien (Mikroskop, Fernrohr, später Fotografie), die genauestes Hinsehen garantieren, sowie Präsentationsmedien (Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, Diagramm, später Fotografie), die erlauben das Gesehene zu dokumentieren, Einzug in die Naturwissenschaften und legen ihrerseits die Grundlage für Überschneidungen zwischen Naturwissenschaft und Kunst. Ein mimetisch-realistisches Begehren leitet dabei das künstlerische Verfahren an, um der Forderung nach szientifischer Präzision zu entsprechen.

Bevor das Rennpferd im bewegten Bild Karriere macht, ist es zunächst einmal begehrtes Objekt einer experimentellen Mimesis. Die wechselhafte Karriere des Pferdemaalers George Stubbs (1724–1806) markiert dabei nicht nur exemplarisch die Unzulänglichkeit etablierter Präsentationsmedien, dem Verlangen einer experimentellen Mimesis zu entsprechen, sie belegt auch, wie sich Naturwissenschaft und Kunst in ein kinematisches Dispositiv eintragen, das diskursive Elemente, Lebewesen und Techniken nach den Gesetzen von Sichtbarkeitsmaximierung, Innovationsdruck, Profitmaximierung, Schaulust und ästhetischer Narrativierung vernetzt.

George Stubbs, der nach einem Medizinstudium zunächst versucht sich als Portraitmaler einen Namen zu machen, zieht sich um 1756 mit seiner Lebensgefährtin nach Lincolnshire zurück und sezirt 18 Monate lang 12 Pferdeleichen. Das Ergebnis wird sein zehn Jahre später erscheinendes Werk *The Anatomy of Horse* (1766) sein.⁷ Bemerkenswert an dieser Anatomie ist die Tatsache, dass auf dem Gebiet der Tieranatomie zu diesem Zeitpunkt nur ein Vorbild existiert: Carlo Ruinis 1598 mit groben Holzschnitten erschienene Pferdeanatomie *Anatomia del Cavallo*.



Abb. 1: Holzschnitt aus Carlo Ruini: *Anatomia Del Cavallo*,

Bisher diente sie sämtlichen tiermedizinischen Traktaten als Vorbild und wurde auch im 18. Jahrhundert nicht übertroffen. Stubbs Anatomie gehorchte aber ganz im Geist des neuen Empirismus dem Gesetz des genauen Hinsehens und orientierte sich an Arbeiten zur menschlichen Anatomie. Da er für seine binnen 18 Monaten angefertigten Zeichnungen keinen professionellen Reproduktionsstecher aufreiben konnte oder wollte,⁸ der sich der Herausforderung einer ebenso präzisen Darstellung wie vorausgehender Beobachtung stellen wollte, entwickelte er obendrauf

noch eine entsprechende Druckgrafik-Technik, die schließlich seine Nachfrage als Pferdemaler bestimmen sollte. Die auf Grundlage von 24 (erhaltenen) Arbeitszeichnungen entstandenen 18 Präsentationszeichnungen dienen, so Oliver Kase „gleichermaßen dem anatomischen Verständnis wie dem ästhetischen Genuss“.⁹ Aus drei Perspektiven und in fünf Stufen seziierte Stubbs das Pferd in seinen Zeichnungen.

Ausgehend von der Hautmuskulatur (Kat. Nr. 10-15) dringt er bis zu den tiefsten Muskelschichten vor und verdeutlicht am skelettierten Körper den Sitz und Verlauf der Bänder sowie der tiefen Gefäße und Nerven (Kat. Nr. 11, 13 + 15).¹⁰

Stubbs hatte durch seinen anatomischen Blick nicht nur selbst jenem Paradigmenwechsel von der selbstständigen Beobachtung entsprochen, sondern darüber hinaus ein „bildgebendes Verfahren“¹¹ von der Oberfläche des Tierkörpers bis zu den Tiefen des Skeletts entwickelt, das es den Kunstrezipierenden ermöglichte, sich ebenfalls in der geforderten „Kunst der Betrachtung“¹² zu üben. Eine scheidende Generation an Pferdemalern sowie das Verlangen nach einer neuen Systematik in der Pferdezucht, formierte eine neue Analytik des Pferdekörpers, der Stubbs durch seine anatomischen Kenntnisse zu entsprechen vermochte. Er avancierte binnen kürzester Zeit zum Pferdemaler ersten Ranges.

Die erstaunliche Schubkraft, die die Wirklichkeit des Bildes auf das Bild der Wirklichkeit haben sollte, lässt sich vielleicht am eindringlichsten an den Effekten nachvollziehen, die Stubbs Pferde-Gemälde im Folgenden verursachten. Seine die laute, schmutzige und geschäftige Atmosphäre des Pferderennplatzes transzendierenden Gemälde setzten durch ihre „unterkühlte Ruhe“¹³ ein Vorbild zur Neuordnung und Regulierung, die den Pferderennsport fortan einem kostspieligen und gewinnorientierten Prozess der Rationalisierung unterzogen. Dieser erlaubte es der Aristokratie, auch auf dem öffentlichen Feld eine feine Grenze zum Rest der Gesellschaft zu ziehen. Die exakte Beobachtbarkeit und Vermessung der Rennpferde ließ sich nicht nur zur Gewinnmaximierung besser trainierter Pferde, sondern auch zur Optimierung der reproduktiven Selektion einsetzen. Aber nicht nur das kalte Auge der Analytik kam auf seine Kosten, vielmehr scheint der Umstand, dass Stubbs' Gemälde „sich auf einer unscharfen Linie zwischen ästhetisch verfeinerter Präzision und deskriptiver Sachlichkeit“¹⁴ bewegen, den immensen populären Erfolg auszumachen, der eine folgenreiche Ästhetik auch jenseits der Dominanz der Royal Academy ermöglichte. Aber nicht nur Stubbs würdigte durch seine Anatomie den des Menschen ähnlichen Status des Pferdes, auch Georges-Louis Leclerc Buffon, Teil-Herausgeber der von 1750-1804 in 44 Bänden erschienene *Histoire naturelle générale et particulière*, würdigte das Pferd als das dem Menschen nächste Tier.¹⁵

Dass gerade jene Motive, die Stubbs den Weg in die Aristokratie einst beschert hatten, den Erfolg wieder streitig machen sollten, ist alles andere als ein Zufall, sondern lässt sich aus der Eigenlogik des kinematischen Dispositivs heraus erklären. Stubbs letzte Auftragsarbeit von einem gewissen Henry Vane-Tempest, das Portrait seines berühmten Rennpferdes Hambletonian anzufertigen, führte Stubbs in seinen letzten Lebensjahren, in denen er sich eigentlich nur noch der Arbeit an seiner vergleichenden Anatomie *A Comparative Anatomical Exposition of the Human Body with That of a Tiger and a Common Fowl* (1795-1806) widmen wollte, schließlich 1799 wegen eines Honorarstreits vor Gericht. Der Auftraggeber weigerte sich zu zahlen, weil er „nur eine sehr geringe Vorstellung von einer überlegenen Schnelligkeit vermittelt“¹⁶ sah.

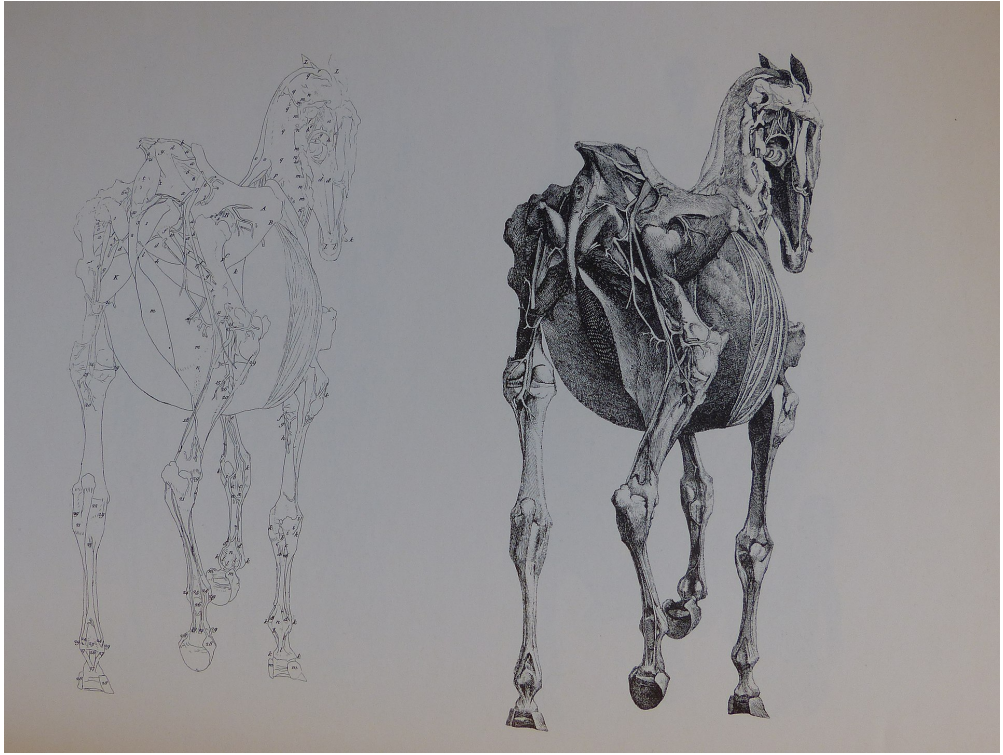


Abb.2: Pferd mit Adernverlauf aus George Stubbs. *The Anatomy of the Horse*.

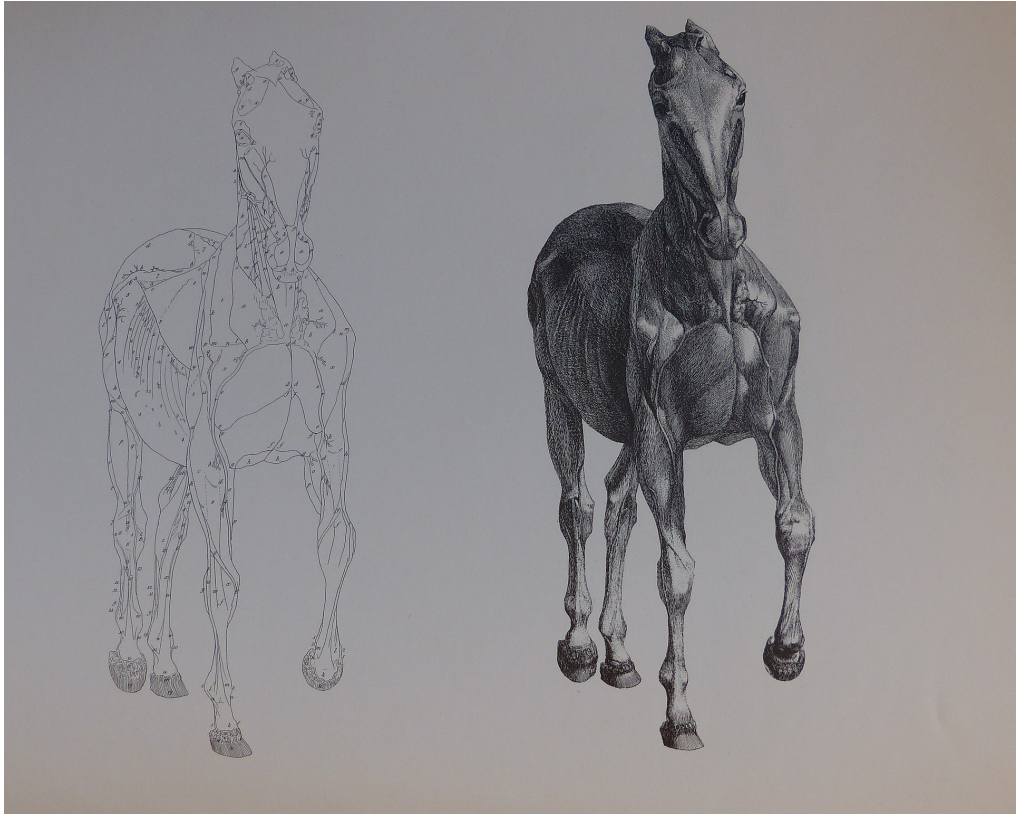


Abb. 3: Pferd mit freigelegten Muskeln aus George Stubbs. *The Anatomy of the Horse*.

Obwohl Stubbs den Fall vor Gericht gewinnen kann, ist sein Ansehen fortan geschädigt. Noch mehr als eine persönliche Tragödie offenbart dieser Streit vor Gericht die quasi-natürliche Logik des kinematischen Dispositivs, in welchem die Überkreuzung von Innovationsdruck und Sichtbarkeitsmaximierung die Führung übernommen hatte. Was das Gemälde von Hambletonian so bei aller Lebendigkeit nicht einzulösen vermochte – obgleich nach rein ästhetischen Kriterien vielleicht ein Geniestreich, der Manets Werke vorwegnimmt – war die Darstellung der Bewegung.¹⁷

Zwar hatte bereits 1768 die Royal Academy erkannt, welchen Wert eine von medizinischem Wissen befreite Anatomie-Studie für die künstlerischen Darstellungen hat, indem mit William Hunters Anatomie-Vorlesung durch das „analytische Zerlegen des Körpers in Einzelteile“ die „konsequente Synthese zur Bewältigung von Ponderation, Bewegung und Ausdruck“¹⁸ ins Lehrprogramm aufgenommen wurde, dennoch blieb die Bewegung in ihrer zeitlichen Dimension mimetisch unterbelichtet. Erst mit Charles Darwins Denkbildern sollte die Kategorie einer natürlichen Zeit ins (naturwissenschaftliche) Bild eingeführt werden.

Nachdem er seine *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle of Life* (1859) unter Hochdruck im Jahr vor der Erscheinung finalisierte, fügte er in letzter Sekunde noch sein aufklappbares Diagramm hinzu, das er auf Basis der Diagramme im Notebook B (1837) weiterentwickelt hatte. Dieses Bildschema visualisierte das Evolutionsgeschehen „in seiner vielschichtigen Gleichzeitigkeit im Bild: das Variieren, das Auskraken, das Aussterben von Arten“, so Julia Voss.¹⁹ Bereits 1842 war es ihm mit dem seriellen Arrangement der Köpfe der Galapagos-Finken gelungen, visuell zu präsentieren, was er ‚gesehen‘ hatte: die Zeit der Natur.

Wo die Sprache von Detail zu Detail fortschreiten muss, komprimiert das Bild einen Zeitraum, der in der Natur zu groß ist, um je beobachtet werden zu können. Mehr als „306662400‘ Jahre; oder sagen wir dreihundert Millionen Jahre“²⁰ passen auf eine Buchseite, wo tausend Generationen kaum mehr als einen Quadratzentimeter benötigen, um in winzigen Heerscharen von Strichen das schöpferische Potenzial des Zufalls in der Variation zeigen. Zufällige Variationen und Selektion, die sich dem Beobachter immer nur fragmentarisch in der Natur zeigen, sind in dieser systematischen Ansicht des Evolutionsgeschehens vereint. Die sich akkumulierende Wirkung kleiner Ursachen über Jahrmillionen wird im Neigungswinkel einer Linie ermessen.²¹

Damit war zwar der Schritt zur analytischen Zerlegung eines natürlichen Bewegungsprozesses noch nicht vollzogen, dennoch waren zumindest die Dimensionen von Bewegung, Zeit und Raum im Bild verdichtet. So offenbart sich das „transfigurative Potenzial“²² der Linie, die „Bewegung in Struktur, Zeit in Raum, Sukzessivität in Simultaneität“²³ überträgt, was bereits die frühneuzeitlichen Maler mit der S-Linie metaphorisch anzudeuten suchten.²⁴ Dass ausgereicht die Bilderserie der Finken als Denk-Bild einen Baustein zu Darwins Evolutionstheorie darstellt, scheint geradezu dem evolutionsbiologischen Ansatz, der von der wechselseitigen Anpassung von Individuum und Umwelt handelt, verpflichtet. Der Schritt zur verstörenden Kenntnisnahme von der Genialität des Rennpferdes, wie sie im *Mann ohne Eigenschaften* als Auslöser für eine Krisenerfahrung des Protagonisten als auch für einen poetologischen Wandel konzipiert wird, erfolgt auch im nächsten Unterkapitel entlang der doppelten Spur des Pferdes als realer Akteur, an den sich bestimmte Affekte des Menschen binden und als Wissensfigur, in der verschiedene Diskurse zusammenlaufen.

2. Der Muybridge/Marey-Komplex: Serienfotografie versus Phasenfotografie

Nicht einmal 100 Jahre nach besagtem Gerichtsprozess um Stubbs vermeintliches Versagen sollte besagtes kinematisches Dispositiv, in das sich die Forderung nach wissenschaftlicher Präzision eingetragen hatte, eine neue Wendung erfahren. Im Jahr 1872 beauftragt der Eisenbahn-Tycoon Leland Stanford den Fotografen und Tüftler Eadweard Muybridge, einen fotografischen Beweis zu erbringen, dass es bei einem galoppierenden Pferd eine Phase gibt, in der kein Bein den Boden berührt. 1873 konnte Muybridge mit nur einer einzigen Fotografie den geforderten Beweis erbringen. Doch das sollte Leland nicht ausreichen. Denn weniger die Funktion seiner Ranch auf dem Gelände der Palo Alto Stock Farm als Erholungs- und Rückzugsort als vielmehr die Funktion derselben als profitable Pferdezucht imprägnierte Lelands Auftrag mit einem ursprünglich ökonomischen Interesse: Die exakte Beobachtbarkeit und Vermessung des Pferdelaufs würde zur Verbesserung von Trainings-, Pflege- und Rehabilitationsmaßnahmen der sensiblen Tiere ebenso wie zur optimierten Selektion der Zuchtstuten und -hengste bei der Reproduktion beitragen. Für diese analytischen Zwecke konnte die erste Einzel-Aufnahme nicht dienen, fiel sie doch qualitativ weit hinter die anatomischen Studien Stubbs zurück. Sie konnte lediglich als der Auftakt für die bevorstehende Serialisierung einer Bewegung zum Zwecke ihrer analytischen Zerlegung gelten.

Die Veröffentlichung *La machine animale*²⁵ (1873) von Etienne-Jules Marey, die sich ebenfalls mit der Physiologie des Pferdes beschäftigte, bestärkte und trieb die Versuche von Stanford und Muybridge schließlich an, eine Methode der maximalen Sichtbarkeit des kentaurischen Laufs zu entwickeln. Mit Hilfe von Stanfords Eisenbahningenieuren der Telegrafentechnik unterzog Muybridge seine Aufzeichnungstechnik einer ständigen Optimierung, bis die Aufnahmen den Verdacht anschaulich unter Beweis stellten; spätestens an dieser Stelle dürfte deutlich werden, wie eng die Entwicklung des Films mit der Geschichte des Pferdes und der Eisenbahn, noch vor der berühmten *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* der Gebrüder Lumière aus dem Jahr 1895, verknüpft ist. Mit komplexen Aufbauten, bestehend aus erst zwölf, dann 24 und schließlich 36 sukzessive auslösenden Fotoapparaten, begründete Muybridge die Serienfotografie. 1879 ersetzte Muybridge schließlich die Drähte, die im Kontakt mit dem Pferd den Verschluss auslösten, durch uhrwerksbetriebene, mit Kontakten ausgestattete Elektroschalter, deren rotierende Segmente die Verschlüsse sehr präzise in einstellbaren Intervallen auslösten. Schließlich war es ihm auch möglich, den Flug eines Vogels chronofotografisch festzuhalten, da die Bewegungen jetzt ohne Kontakt mit dem Objekt fixierbar waren.²⁶ Trotz einer stupenden Ausweitung der fotografischen Objekte blieb das Rennpferd eines von Muybridges beliebtesten Motiven. Es steht – und das ist die Linie, die direkt ins 13. Kapitel vom *Mann ohne Eigenschaften* führt – emblematisch für eine Vertragsverlängerung von Naturwissenschaft und Kunst im Namen des kinematischen Dispositivs, das nach den Gesetzen der Sichtbarkeitsmaximierung, des Innovationsdrucks, der Profitmaximierung, der Schaulust und der ästhetischen Narrativierung, diskursive Elemente, Lebewesen, Techniken und Medien miteinander verband.

Bekanntermaßen gilt die von Muybridge entdeckte Chronofotografie als ein Meilenstein auf dem Weg zur Erfindung des Films. Dass das kinematische Dispositiv als ein fein geknüpftes Netz aus Technologie, Industrie, Ästhetik, Affekt und Profit aber weit vor Muybridge zurückreicht, lässt sich an der ikonischen Genealogie des Pferdes belegen. Die Bilder lernten dann bekanntlich noch vor der Geburtsstunde des Films zumindest prothetisch laufen, indem Muybridge 1879 die Fotografien seiner Reihenaufnahmen mit seinem Zoopraxiskop wieder in eine fließende Bewegung übersetzte. 1887 legte Marey²⁷ mit einer ähnlichen Apparatur nach und 1893

präsentierte Ottomar Anschütz auf der Weltausstellung in Chicago tatsächlich bewegte fotografierte Bewegungsbilder und nicht Silhouetten oder nachgemalte Faksimiles, wie in Muybridges Zoopraxiskop.²⁸ Obwohl so endlich die Bewegung dargestellt werden konnte, galt das Interesse erstaunlicherweise zunächst eher den Serienfotografien. An seiner ersten umstrittenen Veröffentlichung seiner Ergebnisse 1881 in sehr kleiner Auflage im Selbstverlag unter dem Titel *The Attitudes of Animals in Motion. A Series of Photographs Illustrating the Consecutive Positions Assumed by Animals in Performing Various Movements. Executed at Palo Alto, California, in 1878 and 1879*²⁹ bemängelten die Kritiker „das Fehlen von Halbtönen, was das Erkennen der Einzelbewegungen, der kameraseitigen und kameraabgewandten Gliedmaßen, erschwerte“.³⁰ Es folgte dennoch eine Einladung an die University of Pennsylvania in Philadelphia, um weitere und komplexere Bewegungsstudien an Menschen und Tieren durchzuführen. Das Ergebnis war ein in elf thematische Mappen aufgeteiltes Werk mit dem Titel *Animal Locomotion. An Electrophotographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movement, 1872-1885. Published under the Auspices of the University of Pennsylvania, Philadelphia 1887*.³¹

Neben den klar der analytischen und physiologischen Sichtbarkeit geschuldeten Aufnahmen finden sich auch solche, so Linda Williams, die „die mit der Uhr gestoppten, abgemessenen Körper, welche die ersten Apparate produzieren, in Erzählungen [...] betten“.³² Es handelt sich fast durchgehend um Aufnahmen von weiblichen Modellen, die über ein Interesse an einem Bewegungsablauf hinausgehend deutlich narrativ und erotisch ausgeschmückt werden. Wenn die Abbildungen von Frauen offenbar am empfänglichsten für das Medium der Erzählung waren, so bleiben auch die anderen Serien (wie man fairerweise erwähnen muss) davon nicht unberührt, wie mehrere Serien von Denver, dem fotogenen Esel in Muybridges Team, belegen.

Wie sensibel das kinematische Dispositiv für verschiedene Verknüpfungen und Nutzbarmachungen zu Beginn noch ist, zeigt sich beispielsweise auch an den Bewegungsstudien der Hysterikerinnen. Albert Londe hat in seiner *Iconographie de la Salpêtrière* (1878–1881) nach denselben photographischen Techniken, die Muybridge angewandt hatte, die Hysterikerinnen und ihre Posen fotografiert. Wie die Reihen von Muybridge, kamen auch diese Dokumente nicht ohne ein narratives Element aus. So lauteten die Titel etwa „Bedrohung“, „verliebttes Bitten“, oder „Ektase“, wie bekanntlich Stephen Heath: *The Sexual Fix* (1982)³³ herausgearbeitet hat. Muybridge dagegen wird dieses Interesse in seiner Serie *Abnormes Mouvemens* im Vorgriff auf ein Kino der Attraktionen kopieren.³⁴

Muybridges Bildsequenzen fanden Eingang ins kulturelle Gedächtnis nicht zuletzt, weil sie wissenschaftliche Präzision mit einer ästhetischen Vermittlung verbanden. Die chronofotografischen Arbeiten Étienne-Jules Mareys hingegen, mit dem Muybridge in engem Austausch stand, entstehen in einem stärker wissenschaftlichen Zusammenhang. Und obwohl seine Bilder die Kunst des 20. Jahrhunderts stark beeinflussen sollten, werden sie im Gegensatz zu Muybridges Fotografien seltener als Kunst rezipiert.

Die katalytische Kraft, die die beiden Typen der Chronofotografie, in der Natur- und Geisteswissenschaft, insbesondere in ihren Grenzbereichen, auszeichnen, geht dabei aber weit über die Präformation der Kinematografie hinaus. Spezialisierte sich Muybridge mit der Serienfotografie auf die (analytische) Zerlegung der Bewegung, legt Marey seine Aufmerksamkeit auf die Visualisierung der Bewegung. Seine Phasenfotografie basiert auf dem Verfahren der Mehrfachbelichtung. Eine Folge von Kadern wird auf einem einzigen Bildträger synthetisiert, so wird das gleiche bewegte Objekt in verschiedenen Phasen der Bewegung in einem Bild festgehalten. Marey arbeitet im Gegensatz zu Muybridge mit nur einer Kamera, dem Chro-

nophotographen (1882), den er selbst konstruierte und der bis zu zehn Bewegungsphasen auf einer einzigen Platte belichten konnte. Er experimentierte über mehrere Jahre mit der Technik der Kamera und mit der Präparation seiner Modelle, u.a. fertigte er Anzüge an, die er mit hellen Metallstreifen ausstattete, um nur die Konturen des Bewegungsobjekts festzuhalten und so möglichst viele Umrisse übereinander lagern zu können. Durch diese Reduktion gelang es ihm nicht nur, die Bewegungsabläufe abstrakt einzufangen, sondern auch, einen Eindruck von Geschwindigkeit zu erwecken. Auch Marey folgt auf dem europäischen Kontinent der Forderung des kinematischen Dispositivs nach szientifischer Präzision; die Professur am Collège de France von 1896 bis zu seinem Tod 1904 sowie zahlreiche andere Ämter und Titel ermöglichen ihm eine vom Kapital unabhängigere Forschung. Allerdings paktiert er, ganz dem Kittler'schen Diktum folgend, dass alle Medien auf „Mißbrauch von Heeresgerät“ beruhen, mit dem französischen Militär.³⁵ So haben vielleicht seine Erfindungen auf die lange Dauer größeren Erfolg, Muybridge hingegen, der sowohl die Schaulust als auch die Narration in seine Arbeit zu integrieren vermag, produziert die populär anschlussfähigeren ‚Icons‘, was wiederum auf die analytischen Grenzen des Kittler'schen Diktums und eine Priorisierung der Eigenlogik der Medien vor einer „Affekt-modulation“³⁶ hinweist.

Während Muybridge also bemüht ist, die für das menschliche Auge inkommensurable Totalität der Bewegung in kommensurable Elemente zu zerlegen, ist das Anliegen Mareys, die Insuffizienz des menschlichen Auges zu kompensieren, indem er das Inkommensurable der Bewegung selbst darstellt. Insofern steht er, trotz kritischer Aufnahme durch denselben, Henri Bergson nahe, der ab 1900 am Collège de France einen Lehrstuhl für Griechische Philosophie innehat. In *Evolution créatrice* (1907) stellt dieser die Überlegung an, dass die Entwicklung ebenso wenig wie die Dauer (wie er schon 1889 im *Essai sur les donées immédiates de la conscience* antizipiert) nicht in Abschnitte einteilbar und virtuell nebeneinanderzulegen ist, sondern im ununterbrochenen Schaffen von Neuem, im Werden, besteht. Zeitgleich zu Bergsons Überlegungen zur Dauer zentriert sich die Aufmerksamkeit in den psychologischen Instituten der akademischen Philosophie in Deutschland, allen voran Berlin, um eine Problemfigur, deren Merkmal ebenfalls darin liegt, dass sie nicht ohne Verlust in ihre Elemente zerlegbar ist: Die Gestalt. Sie bildet den Schlusstein zur von Musil aus dem realhistorischen Kontext aufgenommenen Genialität des Rennpferdes.

3. Die Gestalt-Affäre

Ich glaube, daß das seit 1914 Erlebte die meisten gelehrt haben wird, daß der Mensch ethisch nahezu etwas Gestaltloses, unerwartet Plastisches, zu allem Fähiges ist; Gutes und Böses schlagen bei ihm gleich weit aus, wie der Zeiger einer empfindlichen Waage.³⁷

Die Idee der Plastizität des Menschen lässt sich durch Musils Werk im sogenannten ‚Theorem der Gestaltlosigkeit‘ bis auf die Essays *Die Nation als Ideal und Wirklichkeit* (1921), *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* (1922) sowie in der *Rede zur Rilke-Feier* (1927) vor der Veröffentlichung der ersten beiden Bände des *Mann ohne Eigenschaften* (1930/1933) und den Essay *Der Dichter in dieser Zeit* (1934) zurückverfolgen. In den Nachlassheften zu einem geplanten Essayband schließlich findet sich explizit der Ausdruck vom Theorem der Gestaltlosigkeit.³⁸ Klaus Amann schätzt die Leistung des Theorems in einer klugen Rekonstruktion relativ umfassend und letztlich auch etwas unscharf ein „als Instrument zur Schärfung der Wahrnehmung, als Hilfsmittel der psychologischen und politischen Analyse und als poetologisches Prinzip“³⁹; schließlich bemüht er sich um metapho-

rische Präzisierung, indem das Theorem gleichzeitig „als Detektor, als Mikroskop, als Sezierblock und als prognostischer Apparat“⁴⁰ beschrieben wird. Aufschlussreicher scheint es mir, zur Klärung von Status und Funktion des Gestaltlosigkeitstheorems auf das semantische Feld zu blicken, das Musil zur Umschreibung des Phänomens der Plastizität bzw. Gestaltlosigkeit aktiviert. Diese wiederum erlaubt es, die Mikroebene (etwa Satzstruktur, Gleichnis, Kapitelstruktur) mit der Makroebene des *Mann ohne Eigenschaften* zu verbinden. Ganz offensichtlich ist die Semantik gleichermaßen von der Evolutionstheorie wie von der Gestalttheorie beeinflusst.

Ohne wegzuleugnen, daß die Menschheit sehr verschiedene Gestaltungen angenommen hat, was zu übersehen blind wäre, ja gerade davon ausgehend, kann man behaupten, daß ihr eben dies fast allzu leicht fällt und daß sie es mit geringer Wesensveränderung tut, wie Wasser unter einem Wind nach allen Richtungen beweglich ist. Kleider machen Leute, und solche Leute machen dann wieder solche Kleider, auch kommt ebenso oft die Reihe umgekehrt: es ist ein durchaus unentwirrbares Wechselspiel des Gebens und Wiederempfangens zwischen Mensch und seiner Welt, Wesentlichkeit und Zufall, Drang und Zwang, Ich und Ausdruck, das die verschiedenen charakteristischen Zeitphysiognomien hervorgebracht hat. Gerade die Ungestalt seiner Anlage nötigt den Menschen, sich in Formen zu passen, Charaktere, Sitten, Lebensstile und den ganzen Apparat einer Organisation anzunehmen. [...] Denn man kann sagen, der Mensch wird erst durch den Ausdruck, und dieser formt sich in den Formen der Gesellschaft. (Es ist eigentlich eine Symbiose.)⁴¹

Musil war über die Entwicklungen der Psychologie, insbesondere der gestalttheoretischen Ausführungen, bestens informiert, so belegen es seine Hefte.⁴² Dass seine durchaus kritische Einstellung zur Reichweite und Anschauungskompetenz der gestalttheoretischen Überlegungen in den Wissenschaften sich in der Figur des genialen Rennpferdes doppelt einschreibt, zeigt sich in der Durchsetzung seiner Semantik gestalttheoretischer Begrifflichkeiten mit darwinistischen und morphologischen Begriffen.⁴³ Es finden sich begriffliche Wendungen wie „atavistische mystische[s] Moberlebnis“,⁴⁴ „fähig der Menschenfresserei wie der Kritik der reinen Vernunft“,⁴⁵ „daß der Mensch moralisch eine Ungestalt ist, eine kolloidale Substanz, die sich Formen anschmiegt, nicht sie bildet“,⁴⁶ „sind die Übergänge zwischen den Menschen Typen fließend“⁴⁷ bis hin zu:

Was immer wir tun, tun wir in den Formen unsrer Zeit und von ihr bestimmt. [...] Versuchen wir von uns abzuziehen, was zeitbedingtes Convenu ist, so bleibt etwas ganz Ungestaltetes, denn auch unser Persönlichstes ist als Abweichung auf das System der Umwelt bezogen. Der Mensch existiert nur in Formen, die ihm von außen geliefert werden. ‚Er schleift sich an der Welt ab‘, ist ein viel zu mildes Bild; er preßt sich in ihre Hohlform, müßte es heißen. Die gesellschaftliche Organisation gibt dem Einzelnen überhaupt erst die Form des Ausdrucks, und durch den Ausdruck wird erst der Mensch.⁴⁸

Der Mensch ist aus Musils Sicht ein Kulturprodukt, das sich wie das Lebewesen den natürlichen Umweltbedingungen, den Regeln und Normen der jeweiligen Gesellschaft anpasst. Er ist in diesem Sinne eine Ungestalt, weil seine Gestalt sich aus einer zeitlichen Perspektive, wie sie die Evolutionstheorie ansetzt, unentwegt transformiert. Das Pferd, wie oben skizziert, gilt noch in der Naturgeschichte in puncto Erhabenheit, Glanz etc. als das dem Menschen ähnlichste Lebewesen. Darwin hatte durch seine These von Variation und Selektion nachweisen können, dass die Lebewesen sich im Anpassungskampf den Bedingungen der Natur anpassen und somit variieren oder aussterben. Die Vorstellung einer *Catena Aurea* „als ontologischer, kosmologischer und theologischer Grundfigur“,⁴⁹ wie sie noch den Anatomie-

Atlanten und großen Naturgeschichten wie jene Buffons oder der 1735 erstmals erschienenen *Systema Naturae* von Carl von Linné zu Grunde liegt, hatte die Ordnung der Welt als eine durch ein jenseits der Welt stehendes, aber über sie verfügendes höheres Wesen prästabiliert vorausgesetzt, nach der alle Lebewesen in fixe, aber streng voneinander getrennte Stufen einteilbar waren.⁵⁰ Der Mensch nahm hierin eine gottesähnliche Stellung zwischen Gott und Tier ein. Mit Erscheinen von Darwins *On the Origin of Species* (1859) sollte die Vorstellung vom Tier als dem Menschen nahestehendes Lebewesen jedoch noch einmal eine neue Wendung erfahren, die auch die eher kulturgeschichtliche Nähe von Pferd und Mensch berühren sollte. Dass es dabei in seiner Stellung vom Menschenaffen abgelöst wurde, stellte wohl die geringere Kränkung dar, als die Tatsache, dass der Mensch auch nur ein Tier unter vielen zu sein schien. Die von Darwin perforierte Grenze zwischen Mensch und Tier drohte vollends zu zerreißen, als ein gewisser Wilhelm von Osten 1900 einen russischen Orlov-Traber erwarb und ihn nach mehrjährigem Schul-Training als Klugen Hans (II.) der Öffentlichkeit präsentierte. Entsprechend der Lehren des Phrenologen Franz Josphe Gall hatte von Osten beim Erwerb dieses zweiten Hengstes (der erste Kluge Hans war ihm vor Abschluss der Elementarlehre verstorben) auf eine extrem hohe Schädelwölbung geachtet und auf hoffnungsvolle Ergebnisse gewartet. Als im Jahr 1903 der Vorsitzende der Psychologischen Gesellschaft Albert Moll zu dem Resultat kam, dass das Pferd „zweifellos Hilfen“⁵¹ erhielt, setzte das Zivilkabinett des Kaisers, das preußische Kultusministerium im Jahr 1904 auf Drängen von Ostens eine 13-köpfige interdisziplinäre Expertenkommission „aus Hippologen, Zirkusdresseuren, Tierärzten, Zoologen, Sinnesphysiologen und Psychologen“⁵² ein, der Musils späterer Doktorvater Carl Stumpf als Kommissionsleiter vorstand. Die Kommission hielt nach ausgiebiger Prüfung einstimmig fest, dass Tricks auszuschließen waren. Ein entsprechender Medienrummel begleitete die Begehung des Klugen Hans.⁵³ Im Winter 1904 legte Carl Stumpf schließlich ein vernichtendes Gutachten vor:

Das Pferd versagt, wenn die Lösung der gestellten Aufgabe keinem der Anwesenden bekannt ist, ... Es kann also nicht zählen, lesen und rechnen. ... Es bedarf also optischer Hilfen. Diese Hilfen brauchen aber – und hierin besteht das Eigentümliche und Interessante des Falles – nicht absichtlich gegeben zu werden. [...] Das Pferd muß im Laufe des langen Rechenunterrichts gelernt haben, während seines Tretens immer genauer die kleinen Veränderungen der Körperhaltung, mit denen der Lehrer unbewußt die Ergebnisse seines eigenen Denkens begleitete, zu beachten und als Schlußzeichen zu benutzen. [...] Diese unerwartete Art von selbstständiger Betätigung und die so erlangte Sicherheit in der Wahrnehmung kleinster Bewegungen bleiben erstaunlich.⁵⁴

Weder war die Akte ‚Kluger Hans‘ damit geschlossen, noch war sich Carl Stumpf zu diesem Zeitpunkt der Folgen für seine eigene Forschung bewusst. 1905 sollte sogar Ernst Haeckel dem Klugen Hans einen Besuch abstatten, und zu demselben euphorischen Ergebnis kommen wie sein späterer Besitzer Karl Krall. Jener versuchte noch mit einem akribischen Gegengutachten (unveröffentlicht 1908) den ausführlichen Bericht *Das Pferd des Herrn von Osten. (Der kluge Hans). Ein Beitrag zur experimentellen Tier- und Menschen-Psychologie* (1907) von Oskar von Pfungst, Mitarbeiter und Schüler Stumpfs, zu widerlegen. Er gab die Idee von den denkenden Tieren nicht auf und setzte seine Versuche mit dem Klugen Hans und anderen Tieren fort und veröffentlichte diese mit einer Darstellung des Falles seit 1904 unter dem Titel *Denkende Tiere. Beiträge zur Tierseelenkunde auf Grund eigener Versuche. Der kluge Hans und meine Pferde Muhamed und Zarif* (1912). Nicht nur der belgische Schriftsteller Maurice Maeterlinck, den Musil rezipierte, beschäf-

tigte sich mit den Pferden von Elberfeld, auch in Franz Kafkas Nachlass findet sich eine literarische Verarbeitung der Krallschen Obsession.⁵⁵ Der Fall ging mehrfach und einigermaßen ‚laut‘ durch die Presse – allein *Denkende Tiere* erhielt im Jahr seiner Erscheinung 3000 Besprechungen.⁵⁶ Am Rande dieser Geschichte lauert, wie nicht anders zu erwarten, die Verbindung zum Gleichnis vom ‚genialen Rennpferd‘.

Orlow-Traber sind eine spezielle Züchtung des Grafen Alexei Orlow-Tschesmenski, die sich über lange Distanzen als verlässliche Zugpferde für Schlitten und Kutschen mit großer Schnelligkeit bewährt hat. Durch eine auf planmäßiger Inzucht und strenger Selektion beruhende Zuchtspolitik, galt der Orlow-Traber über einen langen Zeitraum als die schnellste Traberrasse. Der Kluge Hans II. könnte so also durchaus auch als Rennpferd durchgehen. Dass Musil aber nicht direkt auf die Pferde von Elberfeld referiert, wie etwa Maeterlinck oder Kafka, muss auf die analytischen wie gleichermaßen synthetischen Aspekt seines Gleichnisses zurückgeführt werden. Das geniale Rennpferd steht nicht einfach nur für den Klugen Hans. In ihm laufen mehrere Linien zusammen:

1. Ganz abgesehen davon, dass Musil ein Anhänger der Evolutionstheorie war, überlagert sich die Evolutionstheorie mit einem vermeintlich genialen Rennpferd zunächst über die Praxis des Zuchtverfahrens. Durch die deutsche Morphologie und die Embryologie, hier vor allem die Studien von Karl Ernst von Baer,⁵⁷ hatte Darwin wichtige Bausteine zu seiner Evolutionstheorie erhalten. Dass die morphologischen Studien bereits durch Phaseneinteilungen Prozesse der Gestaltwerdung untersuchten, lässt sich an Goethes Experimenten mit Pflanzen nachweisen. Nicht zuletzt lieferte die Evolutionstheorie wiederum einen entscheidenden Baustein für die Revolution von Zuchtverfahren. Auf Basis von Selektion und Variation war es erstmals möglich, Nutztiere auf spezifische Zwecke hin rein zu züchten. Dass Pferde hierin, in ihrer Doppelcodierung als Nutztier und Prestigeobjekt besonders für verbesserte Verfahren gefragt waren, beweist das Erfolgshandbuch zur Pferdezucht von Graf Lehndorff.⁵⁸

2. Wie bereits oben ausgeführt, sind mit dem Rennpferd im kulturellen Bilderarchiv die Erfolge der Chronofotografie und der Phasenfotografie aufgerufen, die erstmals durch den Verbund aus Forschungsdrang und optischen Gerätschaften den Pferdelauf spektakulär ins Bild bzw. in eine Serie von Bildern bannten. In den Untersuchungen zum Lauf des Pferdes, vor allem bei Marey, überkreuzt sich exemplarisch technischer Innovationsgeist mit Sichtbarkeitsmaximierung. Besonders bei Marey wird deutlich, wie sehr ein Bewusstsein für die Interferenz der Medien herrscht. Anders als Darwin, der die Eigenlogik der Visualisierung nutzt, um seine Theorie mit dem Bild zu entwickeln, bestimmt bei Marey die Theorie den Versuchsaufbau und die Entwicklung seiner Gerätschaften. Erstaunlich ist die Präparation seiner Gegenstände, ebenso wie der Fakt, dass er hauptsächlich kontaktlos arbeitete und das Medium der Luft zur Übertragung nutzte. Eine Versuchsanordnung wie die zum Klugen Hans, in der Versuchsobjekte und Analysanden einen Raum teilen, wäre ihm sicher suspekt gewesen. Dennoch teilen Darwin, Marey und Muybridge eine Episteme. Sie sind Ausdruck desselben Begehrens, die für das defizitäre menschliche Sehvermögen unsichtbaren Bewegungsabläufe bzw. Zeitdimensionen (seien sie zu ‚klein‘ oder eben zu ‚groß‘) anschaulich, d.h. für das menschliche Vorstellungsvermögen verfügbar zu machen. Anders als Muybridge entwickeln Darwin und Marey in ihrer Arbeit mit den Medien einen Instinkt dafür, dass Zeitschnitte und Phasenmodelle der Anschauung dienen und das große Ganze, das Werden, nicht festhalten können. Darwin verweigert sich in seinen Darstellungen der Frage nach dem Anfang sowie dem Ende der Entwicklung. Marey versucht in seinen Phasenbildern die Idee von einem Ablauf mit Anfang, Mitte und Ende einer Bewegung, wie sie

die Serienfotografie bei Muybridge allein schon durch die Aufstellung der Kameras im Raum suggeriert, ebenfalls zu umgehen.

3. Marey steht damit seinem Kritiker Henri Bergson näher, als zunächst anzunehmen ist. Beindruckend scheint an dieser Stelle aber gerade die Absage an Zeitschnitte und serielle Anordnungen, die auch von Seiten der Gestalttheorie vorgetragen werden. Diese schlagen sich auch in der Rezeption derselben durch Musil nieder:

Die wissenschaftliche Unterlage dieser Durchdringung von Form und Inhalt bildet der Begriff der ‚Gestalt‘. Er bedeutet, daß aus dem Neben- oder Nacheinander sinnlich gegebener Elemente etwas entstehen kann, das sich nicht durch sie ausdrücken und ausmessen läßt. So besteht, als eines der einfachsten Beispiele ein Rechteck zwar aus seinen vier Seiten und eine Melodie aus ihren Tönen, aber in deren einmaligem Stand zueinander, der eben die Gestalt ausmacht und einen Ausdruck hat, der sich aus den Ausdrucksmöglichkeiten der Bestandteile nicht erklären läßt. Gestalten sind, wie man dem Beispiel weiter entnehmen kann, nicht ganz irrational, denn sie lassen ja Vergleiche und Klassifizierungen zu, aber sie enthalten doch auch etwas sehr Individuelles, ein So und nicht wieder.⁵⁹

Musil hatte bekanntlich die Gestalttheorie seit ihren Anfängen verfolgt, dennoch hatte er sich gegen eine wissenschaftliche Karriere entschieden (vielleicht ganz analog zu Ulrich dürfte das seinen dritten Versuch, ein bedeutender Mann zu werden, darstellen) und nicht zuletzt hatte der unglückliche Verlauf rund um seine Doktorarbeit „Beitrag zur Beurteilung der Lehren zu Ernst Mach“ (1908) bei Carl Stumpf dazu beigetragen, dass er auf dem wissenschaftlichen Feld nicht die Möglichkeit sah, sein ‚Experiment‘ durchzuführen. Dennoch bilden die Kenntnisse zur Gestalttheorie die Grundlage für das poetologische Konzept seiner Arbeit am *Mann ohne Eigenschaften*. Wenn nun ausgerechnet die Wissensfigur vom genialen Rennpferd dazu bemüht wird, die Krisenerfahrung Musils zu illustrieren, sich nicht an die Umweltbedingungen einer sich radikal veränderten Gesellschaft anpassen zu können, so ist dies ein Verweis auf das Theorem der Gestaltlosigkeit. Im Pferd spiegelt sich nicht nur die persönliche Krisenerfahrung Ulrichs, sondern auch die Krise der Gestalttheorie der Schüler Carl Stumpfs, die bis dato nicht in der Lage war, sich aus dem selbsterrichteten Gefängnis einer Spezialwissenschaft zu befreien. Den Schülern war es wider das Bestreben ihres Lehrers Stumpf nicht möglich, die Gestalttheorie als Einheitslehre und Synthese von Psychologie und Philosophie zu implementieren. Die Frage, die die Totalität des Lebens in ihrer sozialen Dimension stellte, blieb unbeantwortet. Gerade diese Aufgabe hatte sich Musil mit seiner wissenschaftlichen Karriere aber gestellt.⁶⁰ So notiert er in seinem Tagebuch: „Ich will nicht begreiflich sondern fühlbar machen. Das ist glaube ich im Keim der Unterschied zwischen psychologischer Wissenschaft u. psychologischer Kunst.“⁶¹ Mit seiner Literatur will Musil also nicht Erlebnisse kreieren, sondern eine „neue Art des Erlebens“.⁶² Diesen Weg beschreitet Musil in einer Kernarbeit an der Narration als Medium der Literatur und der menschlichen Existenz schlechthin. Indem Literatur Sprache als das Medium des Weltzugangs bearbeitet, bearbeitet sie über Umwege eben auch Welt. Dort, wo die Wissenschaft für Musil den kurzen Weg, d.h. den direkten Zugriff auf die Wirklichkeit anstrebt, geht die Literatur den langen Weg der Schärfung und Belebung des Möglichkeitssinns. Die Beantwortung der Frage, welches Wissen die Literatur über das Wissen vom Erzählen hat, zielt so auf die Möglichkeitsebene der Literatur, gestaltend in die Lage des Menschen einzugreifen. Und vielleicht ist das auch der Grund, warum der Roman notwendig ein Fragment bleiben muss, weil er sich strukturell überfordert, indem er nicht die Frage der Wis-

senschaft, was der Mensch ist, stellt – diese Frage ist für Musil längst beantwortet: nämlich gestaltlos –, sondern was der Mensch sein kann.

Der Abschluss seiner Dissertation im zweiten Anlauf, nachdem Carl Stumpf die Arbeit zunächst wegen seiner argumentativen Sympathie für Ernst Machs ‚Populärphilosophie‘ abgelehnt hatte,⁶³ führt zur Entscheidung gegen eine wissenschaftliche Laufbahn; diese bahnt erst den Weg zu seinem Opus Magnum. Im genialen Rennpferd liegt so der doppelte Anfang vom Mann ohne Eigenschaften, es ist der Anfang Ulrichs als Mann ohne Eigenschaften und es ist der Anfang oder vielmehr der Auftakt zu einem Gestalt-Roman, der die Gestaltlosigkeit des Menschen in eine ästhetische ‚Gestalt‘ zu überführen erlaubt.

4. Musil A/V

Die beiden Anfänge bedingen sich gegenseitig und sind so nur auf Ebene der literarischen Analyse voneinander isolierbar. Sie verhalten sich zueinander aber eher wie Figur und Grund. Der Beginn vom Mann ohne Eigenschaften namens Ulrich ist der Anfang des Romans *Mann ohne Eigenschaften* und umgekehrt. Dem Risiko, sein Publikum mitten im Lektüreprozess zu verlieren, dem dann auch das Gestalt-Erleben verloren gehen könnte, beugt er durch eine Technik vor, die das ‚Ganze‘ ins Element zu betten sucht. In Nuce enthält das geniale Rennpferd damit das poetologische Konzept eines Gestaltromans.

In Walter Fantas Nachwort zum ersten Band der neu erscheinenden Musil-Gesamtausgabe gibt vor allem die belegte Unentschiedenheit Musils im Umgang mit Korrekturen einen entscheidenden Hinweis auf den Charakter seines Romans, der „weder Fragment noch abgeschlossener Text“⁶⁴ ist. Bezieht man die von Fanta zitierten Stellen in die poetologischen Überlegungen mit ein, so erschließt sich Musils vermeintliche Unentschiedenheit als eine poetologische Unentschiedenheit: Der Roman *wird* im Prozess des Schreibens zum Apologet des Möglichkeitssinns, er gestaltet sich entlang dieses Möglichkeitssinns geradezu von selbst.

Musils innerer Konflikt um eine (mögliche) Korrektur des als falsch angemerkten Gebrauchs des Konjunktivs, der sogenannten Austriazismen, decodiert sich vor diesem Hintergrund einer Suche nach der Erarbeitung einer ‚Gestalt‘ des Romans, sollte diese doch entsprechend der zeitgenössischen Gestalttheorie als ein Ganzes, Unteilbares – ähnlich des Evolutionsdiagramms Darwins und der Phasenfotografie Mareys – zu erleben sein und nicht als eine in Einzelelemente zerlegbare Summe. Ein Versuch, der Konsequenzen nicht nur für die Anordnung und Informationsvergabe in den einzelnen Kapiteln haben muss, sondern auch auf Satzebene. Es muss also gelingen, den korrekt gebildeten grammatischen Satz, der analog zur Sukzessivität der Lektüre eine gewisse Chronologie der Ereignisse notwendig erzeugt, in genau diesen Struktureffekten zu brechen und ihn sich in zwei Dimensionen gleichzeitig erstrecken zu lassen, Aktualität und Virtualität gewissermaßen sich in der Mitte überlagern zu lassen. Musils Ansicht nach gelang das besonders durch den Einsatz des Konjunktivs. Geradezu subliminal schreiben sich so spätere ‚Bilder‘ in das Gedächtnis der Lesenden ein und verwirren nicht nur die Chronologie der Ereignisse, sondern interferieren in das Gedächtnis der Lesenden, erzeugen unentwegt Déjà-vu-Effekte. Dass die Erinnerung und der menschliche Verstand sprunghaft arbeiten, eine Erkenntnis Ernst Machs, die Musil nachhaltig beeindruckte, wird auf beiden Ebenen des Romans inszeniert, sodass es schließlich gelingt, die eigene Gestaltwahrnehmung im Lektüreprozess ‚sichtbar‘ zu machen.

Geradezu verlockend scheint es vor dem Hintergrund des dokumentierten Konflikts, den Fanta über eine Gruppe von Varianten in Bezug auf die falsche Verwendung des Konjunktivs ‚würde‘ in ‚Wenn‘-Sätzen festhält, –

Tatsächlich finden sich im Handexemplar neben 313 Stellen mit dem Wort „würde“ gezählte 106 Anstreichungen am Rand. Diese Gruppe von Varianten ist hinsichtlich ihrer editorischen Konsequenzen schwer einzuschätzen. Das von Musil verwendete Zeichen kann als *v* oder *√* gelesen werden, als *v[erte]* (= ändern), *v[id]* (= ich habe es gesehen, vorgemerkt) oder als Haken (= ist doch korrekt)⁶⁵

– um eine weitere, selbstverständlich kaum belegbare Facette des „*v*“ zu erweitern. Könnte nicht das „*v*“ auch für ein über den französischen Begriff *virtuel* (fähig zu wirken, möglich) auf ‚Virtualität‘ zurückgeführt werden? Als ‚die Möglichkeit etwas in sich zu begreifen‘? Die Markierungen in den Druckfahnen dokumentieren quasi performativ die Suche nach einer adäquaten Umsetzung des Verhältnisses von Aktualität (Gestalt) und Virtualität (Gestaltlosigkeit; Plastisches) auf der Mikroebene der Sprache. Zumindest die Rede vom ‚futurischen Beigeschmack‘, die Musil im Tagebuch-Heft anstimmt, ließe eine solche Auslegung möglich erscheinen:

Wenn man grammatisch falsch schreibt, zum Beispiel Austriazismen, so verteidigt man das gewöhnlich bis aufs Blut und entdeckt unerschöpfliche Vorzüge seines Fehlers, zum Beispiel den Beigeschmack des Futurischen im falsch gebrauchten ‚würde‘. Folgt man dann doch eine Weile dem rechten Sprachgebrauch, so ist es, als ob man sich in einem anderen Raum zu leben gewöhnte.⁶⁶

Das Ineinandergleiten von Aktualität und Virtualität als ‚neue Art des Erlebens‘ wäre dann das, was unter dem Konzept des ‚anderen Zustands‘, den Musil theoretisch aus der Auseinandersetzung mit dem ethnologischen, psychologischen und psychiatrischen Diskurs seiner Zeit und vor allem aus Auseinandersetzung mit dem Konkurrenzmedium Film gewinnt, verhandelt wird.⁶⁷

Empfohlene Zitierweise:

Prokić, Tanja. „Wie ein geniales Rennpferd die Poetologie vom Gestaltroman reifte. Zum 13. Kapitel von *Der Mann ohne Eigenschaften*.“ *Metaphora. Journal for Literary Theory and Media*. EV 4: Was wissen Medien vom Erzählen? Guest ed. Christian Kirchmeier. 2018. Web. [Datum Ihres letzten Besuches].

<<http://metaphora.univie.ac.at/volume4-prokic.pdf>>

Anmerkungen

- * Dieser Text ist bei der Ehre des Pferdes Elisabeth und Linus gewidmet.
- 1 Musil, „Analyse und Synthese. 15. November 1913“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1009-1009, hier 1008.
- 2 Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung*, 286.
- 3 Vgl. hierzu Helmstetter, „Medialer (und medealer) Realismus“, 44.
- 4 Musil, *Nachlassmappe V1/3*, 14.
- 5 Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka und Kurt Lewin.
- 6 Hall, *Tier und Tiermotivik im Prosawerk Robert Musils*.
- 7 Vgl. hierzu Myrone, „George Stubbs – Zwischen Markt, Natur und Kunst.“
- 8 Vgl. die Einschätzung von Kase, „Anatomy of the Horse“, 107.
- 9 Kase, „Anatomy of the Horse“, 107.
- 10 Kase, „Make the Knife go with the Pencil“, 43.

- 11 Potts, „Natural Order and the Call of the Wild“, 24; zitiert nach Kase, „Make the Knife go with the Pencil“, 48.
- 12 Auf die Frage nach der „art d’observer“ der Akademie der Wissenschaften in Haarlem antwortet Sénéquier, *L’art d’observer*, Bd. 2, 287: „[U]n Observateur ordinaire n’aura pas une idée aussi juste de la perfection d’un Cheval, que Mr. Falconnet.“ Hier müsste der Bildhauer Étienne Maurice Falconet gemeint sein, obgleich sein bekanntestes Reiterdenkmal *Der eiserne Reiter* erst 1782 in St. Petersburg errichtet wurde.
- 13 Myrone, „George Stubbs – Zwischen Markt, Natur und Kunst“.
- 14 Myrone, „George Stubbs – Zwischen Markt, Natur und Kunst“, 15.
- 15 Vgl. Kase, „Make the Knife go with the Pencil“, 44, sowie Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière*, Bd. 4, 174-176.
- 16 Myrone, „George Stubbs – Zwischen Markt, Natur und Kunst“, 20.
- 17 Das Gemälde von Hambletonian ist einigermaßen erstaunlich, weil es dem Ethos der Exaktheit, dem sich Stubbs über viele Jahre verschrieben hatte, geradezu Gewalt antut. Man muss davon ausgehen, dass es sich bei dem Gemälde um eine malerische Invention handelt, die die künstlerische Synthese von Bewegung im Raum und Eleganz und Schnelligkeit des Pferdekörpers einer realitätsnahen Darstellung vorordnet. Es scheint fast so, als nehme Stubbs die Entwicklung der modernen Malerei (bei Manet) vorweg. Eine frühzeitige Durchsetzung wird aber durch den Einbruch des kinematischen Dispositivs konterkariert: Einerseits weil er bei seinem Auftraggeber in Misskredit fällt, andererseits weil ihn die Fertigstellung seiner vergleichenden Anatomie, die eben diesem anderen Paradigma gehorcht, in Beschlag nimmt.
- 18 Kase, „Make the Knife go with the Pencil“, 57, zitiert: Claude-Henri Watelet und Pierres-Charles Lévesque. *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*. 5 Bde. Paris 1792, Bd. 1, 73, Lemma ‚Anatomie‘: „L’anatomie est une science profonde. Elle demande, lorsqu’on veut s’en instruire, qu’on étudie, qu’on observe, qu’on médite dans les plus grands détails tout ce qui compose l’organisation des êtres vivantes.“ Im Bezug auf Tieranatomie, und die Pferdemaalerei im Besonderen S. 610.
- 19 Voss, *Darwins Bilder*, 154.
- 20 Julia Voss belegt, dass diese Zeitangabe lediglich in der ersten Ausgabe von *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle of Life*. London: Murray, 1859, 287, zu finden war.
- 21 Voss, *Darwins Bilder*.
- 22 Krämer, „Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik“, 87f.
- 23 Krämer, „Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik“, 87f.
- 24 Eine Wellenlinie, die lebendige Bewegtheit im Bild anzeigen sollte. Vgl. dazu den Text von Gerlach, „Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit“.
- 25 Hier einzusehen: <https://archive.org/details/lamachineanimale00mare> (10.04.2017).
- 26 Adam, „Muybridge und die Bewegungsfotografie“, 44.
- 27 Vgl. Braun, *Picturing Time*, 15.
- 28 Vgl. Adam, „Muybridge und die Bewegungsfotografie“, 59.
- 29 Nur mit einem Kurztex versehen, als zu (leicht unterschiedlichen) Alben gebundene Sammlung von etwa 174 aufgezogenen Fotografien im Format von etwa 16x21 Zentimetern.
- 30 Vgl. Adam, „Muybridge und die Bewegungsfotografie“, 47.
- 31 *Animal Locomotion* bestand insgesamt aus 781 großformatigen Tafeln mit je 12 bis 36 Fotoproduktionen (insgesamt 19347 Einzelbilder) auf schwerem Leinenpapier im Großformat von ca. 63 x 49 Zentimetern. Die einzelnen Tafeln kosteten je einen Dollar, bestellte man 600, erhielt man den Rest der Serie gratis. Es wurden lediglich 27 vollständige

- Sätze verkauft und noch weniger blieben komplett erhalten. Vgl. dazu Marta Braun. „Animal Locomotion“, 29f.
- 32** Williams, *Hard Core*, 67.
- 33** Heath, *The Sexual Fix*, 37.
- 34** Vgl. Muybridge, *The Humans and Animal Locomotion Photographs*, 490-515.
- 35** Vgl. die Aufarbeitung von Mareys Nachlass bei Braun, *Picturing Time*.
- 36** Vgl. hierzu die an Deleuze, *Spinoza*, angelegten Ausführungen zu einer Politik der Affekte von Massumi, *Ontomacht*. Außerdem wäre es sicherlich aufschlussreich, die Herkunft von Musils Gefühlstheorie aus Kurt Lewins Affektpsychologie und die daraus hervorgehende Funktion des Affekts (bzw. Gefühls) bei Musil zu prüfen. Vgl. hierzu im Ansatz Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung*, 216-362.
- 37** Musil, „Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1059-1075, hier 1072; vgl. auch Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 540.
- 38** Das Essayprojekt *Der deutsche Mensch als europäisches Symptom*, später *Der deutsche Mensch als Symptom* enthält den mit „Das Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit“ überschriebenen Abschnitt II (KA, VII/11/46-39). Vorarbeiten finden sich im Arbeitsheft 26 (192/1922) und Arbeitsheft 25 (1923/24). Vgl. dazu Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 661 und 675. Zu einer detaillierten Rekonstruktion vgl. Amann, „Robert Musil und das ‚Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit‘“.
- 39** Amann, „Robert Musil und das ‚Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit‘“, 238.
- 40** Amann, „Robert Musil und das ‚Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit‘“, 244.
- 41** Musil, „Der deutsche Mensch“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1353-1400, hier 1373f.
- 42** Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung*. Bonacchi, *Robert Musils Studienjahre in Berlin 1903-1908*.
- 43** Vgl. zum Einfluss des Darwinismus auf Musils Denken, und zuvor bereits auf Carl Stumpf und Ernst Mach, unbedingt Ajouri, „Bekanntlich sehen wir, was wir wissen: Chiffren, Sigel, Abkürzungen, Zusammenfassungen“, 83f. Ajouri verweist bei Carl Stumpf auf *Der Entwicklungsgedanke in der gegenwärtigen Philosophie* (1899) und bei Ernst Mach auf *Über Umbildung und Anpassung im naturwissenschaftlichen Denken* (1883).
- 44** Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 947.
- 45** Musil, „Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1075-1094, hier 1080f.
- 46** Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 540f.
- 47** Musil, „Der deutsche Mensch“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1353-1400, hier 1372f.
- 48** Musil, „Der deutsche Mensch“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1353-1400, hier 1370.
- 49** Stoellger, „Art. ‚Series‘“, 872. Siehe dazu auch: Halfwassen/von der Lühe. „Art. ‚Series‘“ sowie Krah, „Art. ‚Serie‘“.
- 50** Stoellger, „Art. ‚Series‘“, 874.
- 51** „Mitteilungen über den ‚Klugen Hans‘.“ *Zeitschrift für Pädagogische Psychologie* (1904). Siehe Krall, *Denkende Tiere*, 278.
- 52** Baranzke, „Nur kluge Hänschen kommen in den Himmel. Der tierpsychologische Streit um ein rechnendes Pferd zu Beginn des 20. Jahrhunderts“, 339.
- 53** Vgl. die Rekonstruktion bei Baranzke, „Nur kluge Hänschen kommen in den Himmel. Der tierpsychologische Streit um ein rechnendes Pferd zu Beginn des 20. Jahrhunderts“, besonders 336-339.
- 54** Stumpf, „Gutachten der wissenschaftlichen Kommission, 9. Dezember 1904“, 319f.
- 55** Maeterlinck, „Die Pferde von Elberfeld. Ein Beitrag zur Tierpsychologie“; Kafka, „Elberfeld-Fragment“.

- 56 Máday, *Gibt es denkende Tiere?*, VIII.
- 57 Die Entwicklung des menschlichen Eis dokumentiert er in Baer, *De ovi mammalium et hominis genesis*. Die epochemachende Schrift zur vergleichenden Embryologie: Baer, *Über Entwicklungsgeschichte der Thiere*.
- 58 Weidenhammer, *Die landwirtschaftliche Thierzucht als Argument der Darwin'schen Theorie*; Lehndorff, *Handbuch der Pferdezüchter [Potsdam 1881]* (vier Neuauflagen zu Lebzeiten; Reprint der 7. Auflage 1925).
- 59 Musil, „Literat und Literatur“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1203-1225, hier 1218.
- 60 Vgl. dazu Ajouri, „Bekanntlich sehen wir, was wir wissen: Chiffren, Sigel, Abkürzungen, Zusammenfassungen“, 88.
- 61 Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 1217.
- 62 Musil, „Ansätze zu einer neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1137-1154, hier 1148.
- 63 Vgl. die Rekonstruktion von Kaiser-El-Safti, „Robert Musil und die Psychologie seiner Zeit“. Außerdem informativ ist Ash, „Academic Politics in the History of Science: Experimental Psychology in Germany, 1879-1941.“; Ash, „Gestalt Psychology in Weimar culture.“
- 64 Fanta, „Nachwort“, 520.
- 65 Fanta, „Nachwort“, 528f.
- 66 Robert Musil. Heft 30, 45 (Walter Fanta verweist hier auf den 11. Band der in Teilen erscheinenden Gesamtausgabe, vgl. Fanta, „Nachwort“, 519.)
- 67 Musil, „Ansätze zu einer neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. (März 1925)“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1137-1154, hier 1139.

Bibliografie

- Adam, Hans Christian.** „Muybridge und die Bewegungsfotografie.“ Eadweard Muybridge. *The Humans and Animal Locomotion Photographs*. Hg. v. Hans Christian Adam. Köln: Taschen, 2016. 34-63.
- Ajouri, Philipp.** „Bekanntlich sehen wir, was wir wissen: Chiffren, Sigel, Abkürzungen, Zusammenfassungen“. Robert Musil und die Empirisierung des Transzendentalen.“ *KulturPoetik* 17 (2017): 81-99.
- Amann, Klaus.** „Robert Musil und das ‚Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit‘.“ *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*. Hg. v. Ulrich Johannes Beil, Michael Gamper und Karl Wagner. Zürich: Chronos, 2011. 237-254.
- Ash, Mitchell G.** „Academic Politics in the History of Science: Experimental Psychology in Germany, 1879-1941.“ *Central European History* 13 (1980): 255-286.
- Ash, Mitchell G.** „Gestalt Psychology in Weimar Culture.“ *History of the Human Sciences* 4.3 (1991): 395-415.
- Baer, Karl Ernst v.** *De ovi mammalium et hominis genesis*. Leipzig: Voss, 1827.
- Baer, Karl Ernst v.** *Über Entwicklungsgeschichte der Thiere*. 2 Bde. Königsberg: o.V., 1828/1837.
- Baranzke, Heike.** „Nur kluge Hänschen kommen in den Himmel. Der tierpsychologische Streit um ein rechnendes Pferd zu Beginn des 20. Jahrhunderts.“ *Die Seele der Tiere*. Hg. v. Friedrich Niewöhner und Jean-Loup Seban. Wiesbaden: Harrassowitz in Komm, 2001. 333-379.
- Bonacchi, Silvia.** *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluß der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*. Bern/Berlin: Lang, 1998.
- Bonacchi, Silvia.** *Robert Musils Studienjahre in Berlin 1903-1908*. Saarbrücken: Arbeitsstelle für Robert-Musil-Forschung an der Univ. Saarbrücken, 1992.

- Braun, Marta.** „Animal Locomotion.“ Eadweard Muybridge. *The Kingston Museum Bequest*. Hg. v. Stephen Herbert. Hastings: The Projection Box, 2004. 29-37.
- Braun, Marta.** *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc.** *Histoire naturelle générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*. Bd. 4. Paris: Imprimerie Royale, 1753.
- Deleuze, Gilles.** *Spinoza: Praktische Philosophie*. Berlin: Merve, 1988.
- Fanta, Walter.** „Nachwort.“ Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften, 1. Erstes Buch, Kapitel 1-75*. Hg. v. Walter Fanta. Jung und Jung: Salzburg, 2016. 519-543.
- Gerlach, Peter.** „Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit.“ *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 34.2 (1989): 245-279.
- Halfwassen, J. und A. von der Lühe.** „Art. ‚Series‘.“ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Hg. v. J. Ritter und K. Gründer, Basel: Schwabe, 1995. 688-697.
- Hall, Murray G.** *Tier und Tiermotivik im Prosawerk Robert Musils*. Wien: Univ. Diss., 1975.
- Heath, Stephen.** *The Sexual Fix*. Basingstoke: Palgrave, 1982.
- Helmstetter, Rudolf.** „Medialer (und medealer) Realismus oder Die Schwierigkeiten des Zentaurs beim aufs Pferd Steigen.“ *Medien des Realismus*. Hg. v. Daniela Gretz und Nicolas Pethes. Freiburg: Rombach, 2011. 17-62.
- Kafka, Franz.** „Elberfeld-Fragment.“ *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: Fischer, 2002. 225-228.
- Kaiser-El-Safti, Margret.** „Robert Musil und die Psychologie seiner Zeit.“ *Robert Musil – Dichter, Essayist, Wissenschaftler*. Hg. v. Hans-Georg Pott. München: Fink, 1993. 126-170.
- Kase, Oliver.** „Anatomy of the Horse.“ *George Stubbs. 1724–1806; die Schönheit der Tiere; von der Wissenschaft zur Kunst; [... erscheint anlässlich der Ausstellung „George Stubbs (1724-1806), Science into Art – Tiermalerei zwischen Wissenschaft und Kunst“, Neue Pinakothek München, 26. Januar-6. Mai 2012]*. Hg. v. Herbert W. Rott und Brian Allen. München u.a.: Prestel, 2012. 106-109.
- Kase, Oliver.** „Make the Knife go with the Pencil. Wissenschaft und Kunst in George Stubbs *Anatomy of the Origins*.“ *George Stubbs. 1724-1806; die Schönheit der Tiere; von der Wissenschaft zur Kunst; [... erscheint anlässlich der Ausstellung „George Stubbs (1724-1806), Science into Art – Tiermalerei zwischen Wissenschaft und Kunst“, Neue Pinakothek München, 26. Januar-6. Mai 2012]*. Hg. v. Herbert W. Rott und Brian Allen. München u.a.: Prestel, 2012. 43-59.
- Krah, Hans.** „Art. ‚Serie‘.“ *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Hg. v. Jan-Dirk Müller, Berlin: De Gruyter, 2003. 433-435.
- Krall, Karl.** *Denkende Tiere. Beiträge zur Tierseelenkunde auf Grund eigener Versuche. Der kluge Hans und meine Pferde Muhamed und Zarif*. Leipzig: Friedrich Engelmann, 1912.
- Krämer, Sybille.** „Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik.“ *Schriftbildlichkeit. Über Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Hg. v. Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin: Akademie-Verlag, 2012. 79-101.
- Lehndorff, Graf Georg.** *Handbuch der Pferdezüchter [Potsdam 1881]*. Klitzschen: Elbe-Dnjepr-Verl., 2008.
- Máday, Stefan von.** *Gibt es denkende Tiere? Eine Entgegnung auf Kralls ‚Denkende Tiere‘*. Leipzig/Berlin: Engelmann, 1914.
- Maeterlinck, Maurice.** „Die Pferde von Elberfeld. Ein Beitrag zur Tierpsychologie.“ *Die neue Rundschau* 25.1 (1914): 782-820.
- Massumi, Brian.** *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin: Merve, 2010.
- Musil, Robert.** *Gesammelte Werke. 9 Bde.* Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

Musil, Robert. *Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften.* Hg. v. Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. DVD-Edition Klagenfurt, 2009 (zit. als KA).

Musil, Robert. *Tagebücher.* 2 Bde. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976.

Muybridge, Eadweard. *The Humans and Animal Locomotion Photographs.* Hg. v. Hans Christian Adam. Köln: Taschen, 2016.

Myrone, Martin. „George Stubbs – Zwischen Markt, Natur und Kunst.“ *George Stubbs. 1724–1806; die Schönheit der Tiere; von der Wissenschaft zur Kunst; [... erscheint anlässlich der Ausstellung „George Stubbs (1724-1806), Science into Art – Tiermalerei zwischen Wissenschaft und Kunst“, Neue Pinakothek München, 26. Januar-6. Mai 2012].* Hg. v. Herbert W. Rott und Brian Allen. München u.a.: Prestel, 2012. 8-21.

Potts, Alex. „Natural Order and the Call of the Wild. The Politics of Animal Picturing.“ *Oxford Art Journal* 13 (1990): 12-33.

Sénébier, Jean. *L'art d'observer.* 2 Bde., Genf: Philibert & Chirol, 1775.

Stoellger, Philip. „Art. ‚Series:‘“ *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Bd. 8. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer, 2007. 872-879.

Stumpf, Carl. „Gutachten der wissenschaftlichen Kommission, 9. Dezember 1904.“ Karl Krall. *Denkende Tiere. Beiträge zur Tierseelenkunde auf Grund eigener Versuche. Der kluge Hans und meine Pferde Muhamed und Zarif.* Leipzig: Friedrich Engelmann, 1912. 319-322.

Voss, Julia. *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837 bis 1874.* Frankfurt a.M.: Fischer, 2007.

Weidenhammer, Rudolph. *Die landwirtschaftliche Thierzucht als Argument der Darwin'schen Theorie.* Stuttgart: Schweizerbart, 1864.

Williams, Linda. *Hard Core. Macht, Lust und Tradition des pornographischen Films.* Übers. v. Beate Thill. Basel: Stroemfeld /Frankfurt a.M.: Nexus, 1995.

Abbildungen

Abb. 1: Pferd mit Adernverlauf aus George Stubbs. *The Anatomy of the Horse.* London 1766, Vol 4. Plate 18.

Abb. 2: Pferd mit freigelegten Muskeln aus George Stubbs. *The Anatomy of the Horse.* London 1766, Vol 4. Plate 8.

Abb. 3: Holzschnitt aus Carlo Ruini: *Anatomia Del Cavallo.* Infermita ET Svoi Rimedii Opera Nvova, Degna Di, Qvalisivoglia Prencipe, & Caialiere, & molto necessaria à Filosofi, Medici, Cauallerizzi, & Marescalchi ; Divisa in Dve Volvmi, Venetia 1618, S. 243.