

Mutual Exchanges

Sheffield-Münster Colloquium II

Herausgegeben von Dirk Jürgens



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Wien

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Mutual Exchanges : Sheffield-Münster Colloquium II / Dirk Jürgens (Hrsg.). - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Wien : Lang, 1999
ISBN 3-631-35723-0

Gedruckt mit Unterstützung der Gesellschaft
zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster

Satz: Dirk Jürgens

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISBN 3-631-35723-0
US-ISBN 0-8204-4379-4

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 1999
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

Inhalt

Grußwort des Rektors der Universität Münster, Prof. Dr. Jürgen Schmidt, zum 2. Sheffield-Münster-Colloquium	7
Jeux sans frontières? Zur innerdeutschen Grenze auf der Bühne (Moray McGowan)	9
Komik im Minnesang. Möglichkeiten einer Bestandsaufnahme (Tomas Tomasek)	24
Herzensbühne und Schriftkörper. Transformationen des Briefromans in der Moderne am Beispiel von Else Lasker-Schülers <i>Mein Herz</i> (Doerte Bischoff)	41 x
Reading and Historical Relativism. Critical Reflections on Gadamer (Henk de Berg)	59
Historischer Revisionismus in den neunziger Jahren. Zurück zum Nationalstaat oder Erhaltung der Republik? – Eine falsche Dichotomie (Karl Wilds)	67
E.T.A. Hoffmann: <i>Die Jesuitenkirche in G.</i> (Claudia Pilling)	80
Buchstäbliche Berührungen. Semiotisches Sprachdenken bei Jacob Grimm und Johann Arnold Kanne (Stefan Willer)	93 x
Wie lange noch? Germans at Knockaloe, 1914–18 (Gerald Newton)	103
Dutch Distorted. About Hafid Bouazza's <i>Momo</i> (Henriette Louwerse)	117
Postindustrial Diversity in Unified Germany (Claire Annesley)	127
<i>Der Schimmelreiter</i> als überlesene Ethnographie (Hans Gerd Peters)	136
Johnson, Enzensberger und die perspektiv-spezifische Wahrnehmung der Wirklichkeit (Donald Phillips)	148
Schillers dramatisches Fragment <i>Die Braut in Trauer. Zweiter Theil der Räuber</i> (Mirjam Springer)	160
Lyrik/Technik. Reimlexika und Reimmaschinen in der technomorphen Lyrik der Moderne (Andreas B. Kilcher)	171 v
Über systemtheoretische Literaturwissenschaft. Ein Werkstattgespräch (Jörn Bollow, Peter Jefimiec, Sabine Marek, Gert Vonhoff, Karin Windrath und Thorsten Zumloh befragen Henk de Berg und Matthias Prangel)	184

Otto Ernsts <i>Flachsmann als Erzieher</i> im zeitgenössischen Zusammenhang (Franz Lösel)	209
Kafkas Roman <i>Der Verschollene</i> (R. J. Kavanagh)	222
Kafkas Erzählung <i>Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande</i> als Alltagsgeschichte gelesen (Herbert Kraft)	230
Monoverse. Hinweis auf ein ungeschriebenes Kapitel der lyrischen Formenlehre (Ludwig Völker)	236
Patrick Süskinds Roman <i>Das Parfum</i> . Überlegungen zu den Gründen seines Erfolgs (Matthias Prangel)	262
Freedom of Expression. The Case of the East German Student during the Government of Erich Honecker (Julian Rhys)	274.
'Das böse Lachen über Deutschland'. Frank Castorf's production of <i>Pension Schöller: Die Schlacht</i> as an example of postmodern political theatre (Katya Bargna)	287
Christoph Hein's Reception of Jean-Paul Sartre. An Examination of <i>Drachenblut</i> and <i>Das Napoleon-Spiel</i> in the Light of <i>Nausea</i> (Hilary Wiesemann)	298
Die Pubertät des Ästhetischen. Zum Wahrnehmungsmodus des fragmentierten Blicks in <i>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</i> und anderen Texten Robert Musils (Jürgen Gunia)	310
Thomas Manns Novelle <i>Die Betrogene</i> oder die Zurücknahme des <i>Doktor Faustus</i> (Dirk Jürgens)	325
"Bei dem Fritzen-Denkmal stehen sie wieder". Fontanes Preußen-Balladen als Schlüssel zu seinem Werk (Lothar Köhn)	342
Theodor Fontane: <i>L'Adultera</i> (Diana Schilling)	360
Linkshändig, nicht links. Die von Goethes <i>Wahlverwandtschaften</i> vorgegebene Links-Rechts-Dichotomie in Handkes <i>Linkshändiger Frau</i> (Klaus Haberkamm)	370
Der Zweite Weltkrieg aus der Sicht Münchener Dissidenten (Hinrich Siefken)	386
Austrian Exile in Great Britain 1938–1945 (J. M. Ritchie)	403
Anschriften	415
Nachbemerkung	418

Die Pubertät des Ästhetischen

Zum Wahrnehmungsmodus des fragmentierten Blicks in

Die Verwirrungen des Zöglings Törleß und anderen Texten Robert Musils¹

Jürgen Gunia

Die Problematik psychologischer Lektüre

Der wichtigste Erzählstrang des 1906 erschienenen Romans *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* von Robert Musil konstituiert sich um die Figur des Basini. Basini ist einer der Zöglinge des Konvikts, in dem der Roman spielt. Er hat Geld aus der sogenannten "Spiellade" des Instituts entwendet (GW 6, 36) und ist deshalb von seinen Mitzöglingen, Beineberg und vor allem Reiting, der ihn des Diebstahls überführt hat, erpreß- und mißbrauchbar geworden. In der mit 'blutrotem Fahnenstoff' ausgelegten Dachkammer des Instituts (GW 6,39) wird Basini so zum Objekt der sadistischen Experimentierfreude der Zöglinge.

Der um Basini angelegte Erzählstrang war Anlaß für die zeitgenössische Literaturkritik, Musils Roman als psychologisch-pädagogischen Roman zu lesen. Dieser Lektüre zufolge ist der *Törleß* nichts anderes als das exemplarische Seelendiagramm einer Horde Pubertierender, die im Spannungsfeld erwachender Triebregungen einerseits und der autoritären Institution des Internats andererseits angesiedelt ist. Der Roman wurde also indirekt etwa in die Nähe von Frank Wedekinds Kindheitsdrama *Frühlings Erwachen* von 1891 oder Hermann Hesses *Unterm Rad* von 1906 gerückt.²

Der *Törleß* brachte Musil zwar einen enormen Erfolg, doch war dieser Erfolg erkaufte mit dem "Ruf des Psychologen" (GW 7,967), der ihm von da an anhaftete und der im Roman zuvorderst ein "Schlüsselwerk des Erziehungswesens" (GW 7,966) sehen wollte. Eine eindimensionale Rezeption, gegen die sich Musil "von Anfang an [...] gewehrt" (GW 7,967) hat. Beispielsweise in dem Essay *Über Robert Musil's Bücher* (1913), in welchem er einem fiktiven Kritiker vorwirft, daß, wenn dieser "von den Absichten dieses Dichters [dem Autor des *Törleß*] nur die Psychologie" sehe, er "die Land-

schaft im Wagen gesucht" (GW 8,997) habe. Der "Sechzehnjährige" sei vielmehr eine "List": "[D]ie Darstellung eines Unfertigen, Versuchenden und Versuchten ist natürlich nicht selbst das Problem, sondern bloß Mittel, um das zu gestalten oder anzudeuten, was in diesem Unfertigen unfertig ist." (GW 8,996f.)

In der psychologischer-pädagogischer ist bereits eine andere Rezeption angelegt. Eine Rezeption, die das Gewicht stärker auf die Hauptfigur Törleß und dessen Verhältnis zur Mutter lenkt und die erst als ein Paradigma neuerer literaturwissenschaftlicher Forschung begriffen werden kann. Sah die zeitgenössische Kritik im *Törleß* eine Fundgrube pädagogisch feinsinniger Beobachtungen, so sieht die psychoanalytisch inspirierte Interpretation der neueren Zeit im *Törleß* beispielsweise eine subtile "Variation über den Ödipus-Komplex"³.

Zur spezifisch psychoanalytischen Literaturinterpretation seines Romans konnte sich Musil freilich nicht mehr äußern. Bekannt ist jedoch einerseits, daß – entgegen früher Versuche, die einen unmittelbaren Einfluß der Psychoanalyse im *Törleß* nahelegen⁴ – Musil um 1906 die Schriften Sigmund Freuds noch nicht zur Kenntnis genommen haben dürfte.⁵ Bekannt ist andererseits die spätere Frontstellung Musils gegen die Psychoanalyse im allgemeinen, ungeachtet des Sachverhalts, daß er selbst zeitlebens dem Bereich des Erotisch-Sexuellen einen hohen Stellenwert für die dichterische Imagination zuzugestehen bereit ist. Musils Ablehnung Freuds kulminiert – ich verkürze und überspitze hier – im Hinweis darauf, daß die Psychoanalyse eine Form 'ratioiden' Systemdenkens sei, ein sich über die Agilität der Phantasie hinwegsetzender Reduktionismus. Psychoanalyse wird so kompatibel mit jenem Fall, "wo plötzlich Domänen ganz vom Verstand erobert werden, in denen vordem nur die Idee oder gar die Dichtung herrschte" (GW 8,1050).⁶

Nimmt man Musils Abwehr der psychologischer-pädagogischer Lektüre seines Romans sowie die Abwehr gegenüber der Psychoanalyse ernst, so ergibt sich die Frage, worin denn das 'Unfertige am Unfertigen' zu sehen ist, wenn man bedenkt, daß der Unfertige nicht einfach mit dem Pubertierenden zu identifizieren ist. Anders gefragt: Was ist es, das Musil zeigen will, wenn es sich nicht auf ein psychologisches Interesse reduzieren läßt? Eine Annäherung aus der Retrospektive böte sich an, d. h. eine Annäherung aus der Perspektive des späteren Musil. Die Titelfigur des Romans geriete so in die Optik einer Suche nach dem "anderen Menschen" (T I,643), die man nicht

nur in bezug auf das Gesamtwerk, sondern auf ein ganzes Ensemble von Diskursen (Mystik, Moral, Gesellschaft etc.) diskutieren müßte. In diesem Zusammenhang ließe sich der *Törleß* auch auf bei Musil vielbeschworene Begriffe wie "Kunst" oder "Dichtung" hin engführen, deren Demarkationslinien in Essays wie *Über das Unanständige und Kranke in der Kunst* (1911) oder *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (1918) ebenso emphatisch wie programmatisch gezogen werden. Eine solche Inbezugsetzung ist, spätestens seit der Arbeit von Annie Reniers-Servranckx⁷, ein gängiger Standard der Musilforschung. Auch der hier vorgestellte Ansatz folgt der Annahme, daß es Konstanten vom *Törleß* bis zum *Mann ohne Eigenschaften* gibt, die präzise bestimmbar sind. Er versucht dies anhand der Wahrnehmungsproblematik zu demonstrieren. Denn daß es im *Törleß* um Wahrnehmung geht, wurde in der Musil-Literatur wiederholt zur Kenntnis genommen. Und zwar aus der ideologiekritischen Sicht⁸, aber auch aus der wahrnehmungspsychologischen⁹, anthropologischen¹⁰ oder neuerdings gar medientheoretischen Perspektive¹¹. Unser Ansatz unterscheidet sich aber von diesen Untersuchungen zur Wahrnehmung dadurch, daß er Wahrnehmung als Aisthesis eines genuin ästhetischen Bewußtseins begreift. Es geht also um die Genese eines spezifischen Wahrnehmungsmodus als "Pubertät" des ästhetischen Bewußtseins. Was darunter zu verstehen ist, soll im folgenden geklärt werden.

Weitere Voraussetzungen und Thesen

An die Ausgangsbasis dieses Aufsatzes schließen sich zunächst einige Voraussetzungen und Thesen an:

1. Auch ich werde den *Törleß* gewissermaßen als Pubertätsroman lesen. Als einen Roman, in dem es allerdings weniger um die Pubertät des Subjekts namens Törleß geht als vielmehr um die Pubertät des Ästhetischen als Problematisierung der Aisthesis. Es wird versucht, die Figur des Törleß im Anschluß an Musils Empfehlung als Mittel oder Funktion zu begreifen. Als eine Art Matrix, auf der die Genese einer spezifischen Aisthesis aufgezeigt wird. Eine Matrix, die sich schlicht und einfach deshalb anbietet, weil sich ein Sechzehnjähriger noch jenseits jener festen Denk- und Wahrnehmungsgewohnheiten aufhält, die Musil als dem künstlerischen Gebiet gegenüberstehend kennzeichnet. Pubertät steht so dem Erwachsenen als "ratioidem Ge-

biet" gegenüber – dem Gebiet des "Festen und der nicht in Betracht kommenden Abweichungen" (GW 8,1027). Institut sowie Zögling bilden also nur einen äußeren Rahmen¹², der das Experimentierfeld absteckt, in dem das Bewußtsein im Modus einer bestimmten Wahrnehmung durchkonjugiert wird. Pubertät bietet sich aber auch deshalb als Matrix an, weil hier neben einer im weitesten Sinne intellektual-rationalistischen Undeterminiertheit gerade auch die quasi noch 'unbefangene' erotisch-sexuelle Determiniertheit dieser Wahrnehmung in den Vordergrund tritt.

Meine These läuft also darauf hinaus, daß es im Roman nicht in erster Linie um das individuelle Subjekt – Törleß – geht. Ich ziele dementsprechend auch nicht darauf ab zu zeigen, daß es sich um eine indirekte, freilich etwas in die Länge gezogene Künstlernovelle à la *Tonio Kröger* (1903) handelt. Einer solchen Lektüre beugt Musil vor, indem er in einer Vorausschau des Erzählers die Zukunft des Törleß ironisch als eines "junge[n] Mann[es] von sehr feinem und empfindsamem Geiste" aufscheinen läßt, der zwar zu den "ästhetisch-intellektuellen Naturen" (GW 6,111) zähle, aber eben nicht ausdrücklich als Künstler ausgewiesen ist. Später drängt sich Törleß im übrigen gar das überaus bürgerliche "Bild eines Gärtners" auf, "der jeden Morgen seine Beete begießt, mit gleichmäßiger, zuwartender Freundlichkeit" (GW 6,128).

2. Auch die hier vorgestellte Lektüre des Romans wird unter Zuhilfenahme der Psychoanalyse vonstatten gehen. Dennoch intendiere ich alles andere als eine psychoanalytische Literaturinterpretation. Eine solche figuriert nicht als Zweck, sondern als Mittel. Genauer gesagt, als Kontrastmittel – vereinzelte Aspekte der Freudschen Theorie werden der literarischen Textur gewissermaßen injiziert, um die erotisch-sexuelle Dimension der zur Debatte stehenden Wahrnehmungskonstellation aufblenden zu lassen. Eine solche Vorgehensweise versteht sich in der Tradition jener materialen Hermeneutik, der Peter Szondi einen spezifisch dynamischen Wissensbegriff und im Anschluß daran den Modus 'perpetuierter Erkenntnis' zugewiesen hat.¹³ Es wird also keine Anwendung diskursiv vermittelten Wissens stattfinden, sondern dieses Wissen wird, zugunsten des literarischen Textes und der damit im Zusammenhang stehenden Thematik des Ästhetischen, geradezu aufs Spiel gesetzt. Dabei werden die wichtigsten Aspekte dieses Kontrastmittels der eigentlichen Lektüre in Form eines psychoanalytischen Szenarios vorausgeschickt.

3. Es wird keine erschöpfende Analyse des Gesamtromans angestrebt.¹⁴ Hervorgehoben werden signifikante Stellen, die im *Törleß* geradezu einen

Universalzugang zum spezifisch künstlerischen und gleichwohl erotisch gesättigten Wahrnehmungsmodus herstellen. Dieser Zugang komprimiert sich erwartungsgemäß nicht in einem kompakt definierten Begriff, sondern in dem Versuch, durch konsequentes Durchspielen assoziativer Möglichkeiten eine Konstante in Musils Texten aufzuzeigen. Weitere Texte, an denen das in bezug auf den *Törleß* Festgehaltene erprobt und modifiziert wird, sind: die Skizzen zur geplanten Erzählung *Grauauges nebligster Herbst* (um 1908), der Entwurf zum "Apperceptor" (um 1910), der von der Forschung noch weitgehend vernachlässigte *Brief Susannens* (1925) und schließlich das Kapitel "Mondstrahlen bei Tage" (1937/38) aus der von Musil zurückgezogenen Fortsetzung des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32).

Die Funktionalisierung des Inzestverbots

Zunächst zum psychoanalytischen Szenario: In seiner 1912 und 1913 als Artikelfolge veröffentlichten Studie *Totem und Tabu* versucht Sigmund Freud, das Verbot sexueller Kontakte zwischen Blutsverwandten aus ethnologischer Perspektive zu begründen. Ausgangspunkt ist die "Darwinsche Urhorde", die im Prinzip äußerst simpel strukturiert scheint: "Ein gewalttätiger, eiferstichtiger Vater, der alle Weibchen für sich behält und die heranwachsenden Söhne vertreibt, nichts weiter."¹⁵ Nichts weiter? "Eines Tages", schreibt Freud, "taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende." In der Nachfolge des Vatermordes macht sich bemerkbar, was das Verhältnis der Söhne zum Vater seit jeher auszeichnete: Ambivalenz. "Sie [die Söhne] haßten den Vater, der ihrem Machtbedürfnis und ihren sexuellen Ansprüchen im Wege stand, aber sie liebten und bewunderten ihn auch."¹⁶ Aus diesem Grund macht sich nach der Tat ein "Schuldbewußtsein" der Söhne bemerkbar, das sich fortan im Phänomen des 'nachträglichen Gehorsams' äußert. Das bedeutet, daß sie das quasi persönliche Gesetz des Vaters als unpersönliches Verbot – als Gesetz ohne Gesetzgeber – internalisieren. Es wird zum Inzestverbot, durch das "sie alle zugleich auf die von ihnen begehrten Frauen verzichteten, um deren[t]willen sie doch in erster Linie den Vater beseitigt hatten."¹⁷ Das Inzestverbot strukturiert und organisiert den Brüderclan, indem es die Brüder daran hindert, sich im Kampf um das/die Weibchen gegenseitig

abzuschlachten. Nicht mehr ein konkreter, äußerer Vater herrscht, sondern das abstrakte, verinnerlichte Gesetz: das Inzesttabu.

Blendet man von der Ursprungsmythologischen Konstruktion Freuds über zu Musils Roman, so muß man hervorheben, daß der Vater des *Törleß* als Figur äußerst blaß gezeichnet ist und als Familienoberhaupt gar nicht erst in den Blick gerät. Das einzige, was der Leser über den Vater erfährt, ist dessen Zugehörigkeit zur oberen Gesellschaftsschicht (es handelt sich um einen Hofrat). In der Situation zu Beginn des Romans, in der *Törleß* auf dem Bahnhof Abschied von den Eltern nimmt, erschöpft sich die Anwesenheit des Vaters obendrein darin, daß er seine Obhutspflicht gegenüber dem Sohn an dessen Mitzöglings Beineberg weiterdelegiert. Der Vater meldet sich also allererst in einer Situation zu Wort, in der er seine väterliche Macht überträgt (GW 6,15). Der ohnehin abstrakte Vater – ein gesichtsloser Repräsentant des Gesetzes – setzt sich geradezu selbst außer Kraft, um stattdessen die Macht an einen Repräsentanten des Brüderclans – in diesem Fall an den Mitzöglings seines Sohnes, an Beineberg – weiterzugeben.

Törleß reagiert auf diese Machtabgabe mit einem, wie es heißt, 'unendlich gelangweilt' "Aber Papa, was soll mir denn passieren?" (GW 6,15) Man kann mit Freud übertreibend nur vermuten, was 'Papa' möglicherweise befürchtet: es könnte nämlich passieren, daß der Sohn die Mutter, jenes "Gestirn jenseits allen Begehrens", als sexuell begehliches Objekt entdeckt. Und genau das passiert dann zunächst auch, vor allem über den vom großen Bruder Beineberg inszenierten Besuch bei der Dirne Božena, dem "Knäuel aller geschlechtlichen Begehrlichkeiten" (GW 6,33). Beides, das erhabene Gestirn wie das sexuell determinierte Knäuel, gehen, wie es im Roman heißt, in Božena eine "Ideenverschlingung" (GW 6,33) ein. Diese hat zur Folge, daß nicht die Mutter von nun an im Mittelpunkt erotischer Phantasien steht. Die Mutter ist nur die paradigmatische Entzauberung einer in unschuldsvoller Höhe schwebenden supranaturalen Erscheinung. An ihr wird der Einbruch und die Bedrohung des Sexuellen faßbar, die im Roman als zum Ichverlust führender Exzeß vorgestellt wird, den es abzuwehren gilt (vgl. GW 6,108).

Noch bevor es zur besagten "Ideenverschlingung" kommt, hat sich jedoch das Inzestverbot anderweitig materialisiert. Frau Hofrat *Törleß* nämlich tritt mit einem ganz bestimmten Attribut in Erscheinung, und zwar dem Schleier (GW 6,8, 15). Die Ausdrücklichkeit, mit der wiederholt auf diesen schwarzen Schleier verwiesen wird, den die Mutter – dieses "Gestirn jenseits allen Be-

gehrens" (GW 6,33) – trägt, macht den Schleier geradezu zu ihrem Epitheton, um nicht zu sagen: zum Epitheton des erhabenen Eindrucks auf ihren Sohn. So aber ist der Blick auf die Mutter von Beginn an ein verstellter, vergitterter. Und nicht nur das. Im Laufe des Romans wird Törleß diesen Schleier verinnerlichen. Mehr noch: er wird ihn reproduzieren. Schon wenige Zeilen nachdem vom Schleier der Mutter die Rede ist, heißt es, Törleß selbst sehe "alles nur wie durch einen Schleier" (GW 6,8). Das ist entscheidend. Fortan nämlich wird er ein "Netz vor den Augen" (GW 6,17f.) mit sich herumtragen und seine Umgebung gleichsam unter diesen vernetzten Bedingungen, im "dunklen Schleier der Sinnlichkeit" (GW 6,63) wahrnehmen. Man kann sagen, daß Törleß seine Umgebung als gehemmter Voyeur wahrnimmt. Seine "unnatürlich gewordenen Augen" (GW 6,64) bestätigen nun, was Musil in einem Brief vom 21. Dezember 1906 an Paul Wiegler hinsichtlich der biographischen Begebenheiten in Mährisch-Weißkirchen andeutete: "[I]ch bemühte mich möglichst zu verschleiern." (B 24)

Der gehemmte Voyeur bezieht sich auf Bedingungen eines herabgeminderten Schautriebs. Mit dem Begriff des Schautriebs machte Freud auf die Partialisierung des Sexualtriebs aufmerksam, d. h. auf seine unterschiedliche Verteilung der Triebenergie auf die Sinnesorgane, die phallischen Charakter annehmen.¹⁸ Die in der Tragödie des Sophokles überlieferte Sage um König Oidipus nimmt Freud als das bekannteste Beispiel dafür, daß die Überschreitung des Inzestverbots mit einer symbolischen Kastration bestraft werden kann – mit der Blendung der Augen, einer Abtötung des Schautriebs als Ersatzhandlung für die Amputation des Phallus.¹⁹

Der Schleier vor Törleß' Augen kann m. E. noch nicht als das Ergebnis einer Bestrafung, einer Blendung gelesen werden, und zwar einfach deshalb, weil es im Roman i. e. S. ja gar nicht zu einem Inzest geschweige denn zu einem ausdrücklichen Inzestwunsch kommt. Der Schleier ist vielmehr das materielle Korrelat des Inzestverbots. Freilich eines löchrig und rissig gewordenen Inzestverbots, somit gleichzeitig Surrogat des abstrakten, teilweise entmächtigten Vaters. Törleß' Augen funktionieren wie die Werfer heißer, erotisch konnotierter Projektionsstrahlen, die sich allerdings im dichten Maschenwerk des Netzes brechen. Der Schleier ist das materielle Substrat einer nicht außer Kraft gesetzten, aber doch invertierten, d. h. ästhetisch produktiv gemachten ödipalen Konstellation. Am verschleierte(n) Objekt konstituiert sich das, was ich im folgenden den fragmentierten Blick nennen werde. Der

Schleier verhüllt das Objekt und enthüllt gerade durch die Verhüllung das Begehren des Subjekts. Dies ist die Dialektik des Schleiers, auf die Michel Foucault bereits aufmerksam gemacht hat.²⁰

Der Schleier wird in der Basini-Handlung einer harten Bewährungsprobe ausgesetzt. Deren Höhepunkt ist ja die Verführung des Törleß durch den mit klischeehaften Attributen weiblicher Schönheit ausgestatteten und so als androgyn vorgestellten Basini (vgl. GW 6,98). Allerdings wird der von Törleß als Selbstverlust bis zuletzt abgewehrte Geschlechtsverkehr von diesem wenig später relativiert: Im Grunde gehe es um eine "melancholische Sinnlichkeit" und um einen "neuen, ziellosen Hunger über Basini hinaus" (GW 6, 109).

Zusammenfassend kann man sagen, daß Musil in der Abschiedssituation im *Törleß* die Ursprungsszene seiner Ästhetik der verschleierte(n) Wahrnehmung resp. des fragmentierten Blicks in Szene setzt. Die Reproduktion des Schleiers im Bewußtsein des Törleß führt nicht nur fort von der Mutter. Sie funktionalisiert das Törleß umgebende Figurenensemble in einem spezifischen Sinne. Die Figuren – die Mutter, Božena und vor allem Basini auf der einen, Reiting und Beineberg auf der anderen Seite – sind Punkte in diesem Koordinatensystem, in dem das durch Törleß personifizierte ästhetische Bewußtsein als Amplitude sichtbar wird.²¹ In dem Maße, in welchem sich der Wahrnehmungsmodus des fragmentierten Blicks als verselbständigter Schleier oder als Netz präsentiert, in dem Maße wird zugleich von der anfänglichen ödipalen Konstellation abstrahiert.

Zwielicht und "Hang zur Oberfläche"

Die von der Mutter losgelöste und, wenn man so will, objektive Entsprechung des fragmentierten Blicks findet sich auch in den im *Törleß*-Roman vorherrschenden Lichtverhältnissen wieder. Es ist das verschleierte(n) Licht des Nebels und der Dämmerung, es sind "Vorstellungen des Helldunkels" (B 23), die auch über 20 Jahre später im *Mann ohne Eigenschaften* in Form von Oxymora, nämlich als "dunkle Helligkeit" (GW 6,190) oder als "Mondstrahlen bei Tage" (GW 4,1087), beschrieben werden.²² Diese Lichtverhältnisse generieren eine zusätzliche, melancholische Grundstimmung, eine Atmosphäre des Verlusts, in der das Objekt des Verlusts gar nicht erst in den

Blick gerät oder reflektiert wird. Dieses "Trüblicht" ist die wohl stärkste Abstraktion des Wahrnehmungsmodus vom Subjekt als auch vom begehrten und verlorenen Objekt, nämlich der Mutter. Anders gesagt: Im Trüblicht objektiviert sich der Wahrnehmungsmodus des fragmentierten Blicks.

Der fragmentierte Blick, der Voyeurismus hinter Gittern zeigt sich zudem in anderen Texten Musils in einer ähnlich objektiven, d. h. vom Subjekt losgelöst erscheinenden Entsprechung. So in Musils Entwurf zur Theorie des "Apperceptors" (T II,927ff.) aus der Zeit um 1910, einem beinahe schon mechanistischen Bewußtseinsmodell, in welchem emotionale und intellektuale Faktoren so austariert werden sollen, daß dabei eine einigermaßen im Gleichgewicht schwebende Ich-Instanz entsteht. Entscheidend jedoch für das mit dem Ich einhergehende glückliche Bewußtsein ist ein Faktor, der zugleich eine unerhörte Metapher in dem für Musils Verhältnisse ungewöhnlich begrifflich geprägten Text darstellt: es handelt sich um "leichte Wolken im Objektiven" (T II,939). Erst diese Metapher vollendet das ansonsten vollständig im Begrifflich-Komplexen operierende Konstrukt.

In den Skizzen zur Erzählung *Grauauges nebligster Herbst*, die in zeitlicher Nachbarschaft zu den Apperceptor-Notaten entstehen, ist das Merkmal der herabgeminderten Sehkraft zum Namen des Protagonisten geworden. D. h. er ist abermals an ein Subjekt gebunden, das ihn jedoch nur wie ein Model auf dem Laufsteg des Textes vorführt. Was *Grauauges nebligster Herbst* von den *Verwirrungen des Zöglings Törleß*, aber auch von späteren Texten unterscheidet, ist seine existentielle Färbung. Daß die Metonymie der grauen Augen nicht mehr nur das ästhetisch produktiv gemachte Inzestverbot, sondern geradezu die über den Protagonisten verhängte Kastrationsdrohung zur Schau stellt, zeigt sich darin, daß Grauauge sich bereits wie "entmannt" (GW 7,724) fühlt. Wie im *Törleß*, so findet sich auch hier die vom Subjekt losgelöste Version des fragmentierten Blicks, die sich schon im Namen "Grauauge" ankündigt. Gemeint ist der herbstliche Nebel, in welchem sich abermals Gehemtheit und zugleich erotische Determiniertheit des Blicks spiegeln, leuchten aus ihm doch immer wieder augenblickshaft Frauen auf (GW 7,717f. und passim).

Auf andere mit dem Wahrnehmungsmodus des fragmentierten Blicks verbundene Implikationen macht der *Brief Susannens* aufmerksam.²³ Darin erzählt die Hauptfigur (Susanne) davon, wie sie und ihr Mann in einem Abteil einem Dritten gegenüber sitzen. Bei diesem Dritten handelt es sich um

einen "Mann, der nur ein Auge hatte, das andere lag unter einer schwarzen Binde" (GW 7,634). Der Einäugige wird nicht zum Gesprächspartner Susannes, er bietet bloß Anlaß für Reflexionen, die innerhalb der Brieffiktion mitgeteilt werden. Die "schwarze Binde" des Einäugigen, sein 'abenteuerliches, schwarzes Auge' (GW 7,635), wird zunächst eindeutig-zweideutig mit einem "Verlust an Sinnlichkeit" – also einer symbolischen Entmannung – in Verbindung gebracht. In der Version der Einäugigkeit wird der fragmentierte Blick geradezu zum mythologisch verortbaren Postulat einer "Poesie der Einäugigkeit" (GW 7,635), die, wie im Text nahegelegt wird, in Odin resp. Wotan, der für seine Weisheit ebenso einen Preis – den Verlust eines Auges – zahlen mußte, seinen Bezugspunkt hat. Das mystische Korrelat der mythologisch konnotierten "Poesie der Einäugigkeit" findet sich sodann in der 'taghellen Mystik' (GW 4,1089), die in den Gesprächen, die die Geschwister in den unveröffentlichten Kapiteln des *Mann ohne Eigenschaften* führen, verhandelt wird. Wenn der Begriff 'Mystik' etymologisch auf 'geschlossene' Augen verweist, dann ist Einäugigkeit die zwinkernde oder blinzelnde Version der Mystik.²⁴

Schließlich ein letzter Aspekt des fragmentierten Blicks. Die 'taghelle Mystik', von der eben die Rede war, disponiert im *Mann ohne Eigenschaften* zum "Hang zur Oberfläche" (GW 4,1089). Sie bringt also eine Ablenkung von der Tiefendimension der Wahrnehmung mit sich, ganz so, wie auch Einäugigkeit zur Herabminderung stereoskopischen Sehens führt. Das zeigt sich im *Brief Susannens* in der Art und Weise, wie sich Susanne selbst aus der Perspektive des Einäugigen schildert. (Formal macht sich das bemerkbar im temporären Rückfall in die dritte Person sowie im Tempuswechsel.) Sie nimmt sich im Spiegel der Einäugigkeit wahr. Das heißt, sie sieht sich als Konglomerat abstrakter Details, die nicht dazu führen, daß man sie sich als Individuum vorstellen kann. Was Peter von Matt über die Gesichter Musils sagte, das gilt für die Gestalt Susannes im ganzen: sie ist ein mathematisches Konstrukt, eine geometrische Form.²⁵ Sie gibt von sich ein Portrait, das nichts anderes ist als ein akribisch auskonturierter Schattenriß.

Doch bei einer solchen oberflächenverhafteten Abstraktion bleibt der *Brief Susannens* nicht stehen. Für ihren Mann nämlich ist Susanne, wie ausdrücklich angemerkt wird, "wie ein ausgelesenes Buch, das man für sehr schön erklärt, denn daß ein Buch schön ist, ist auch kein Ersatz dafür, daß es ausgelesen ist" (GW 7,636). Susanne mißbilligt diese Praxis ihres Mannes.

Der Blick eines Einäugigen dagegen gehe weniger brutal und appetithaft "wie eine Fingerspitze über das Gesicht und den Körper hin" (GW 7,636). Susanne ist also nicht nur Schattenriß, sondern sie imaginiert sich als Text, wobei sie als Rezeptionsvorgabe eine Art Oberflächenlektüre gleich mitliefert. Anders gesagt, Susanne kann als eine selbstreflexive Allegorie des poetischen Textkorpus verstanden werden, der nicht ausgelesen, also in seiner semantischen Tiefenstruktur ausgelotet werden will, sondern eine Oberflächenlektüre verlangt, die den Körper des Textes nur im gleichwohl erotisch konnotierten Modus der "Unbestimmtheit erregender Andeutung" (GW 7, 635) zur Kenntnis nehmen soll. Hier geht es nicht mehr primär um (fragmentierte) Wahrnehmung, sondern nur noch um eine dem literarischen Text angemessene, passionierte Lektüre.

Adoleszenz des Ästhetischen: Der *Törleß* im Anschluß an romantische Prosa

Susanne wird also transformiert in einen weiblichen Schriftkörper. Die Semiose des Körpers der Frau zum allegorischen 'Corpus' darf als spezifische Eigenart romantischer Poesie angesehen werden.²⁶ Auch die damit verbundene Schulung des Lesers, der den Text nicht auf einen bestimmten Referenzbereich entschlüsseln, sondern sich lesend der "Unbestimmtheit erregender Andeutung" hingeben soll, ist ein Topos romantisch-allegorisierender Rezeptionsästhetik. Im Prinzip aber sieht man sich bereits durch den Wahrnehmungsmodus des fragmentierten Blicks auf die Romantik verwiesen. So heißt es in Clemens Brentanos "verwildertem Roman" *Godwi* (1801), daß das Romantische "ein Perspektiv" sei. Entsprechend findet die "Bestimmung des Gegenstandes" allein durch die "Form des Glases" statt.²⁷ Der fragmentierte Blick erscheint so als Variante medial verfremdender Wahrnehmung. In Musils Text *Triädere* (1936), in dem ein Wahrnehmungsexperiment durch ein Fernrohr geschildert wird, wird dieser Zusammenhang vollends evident.²⁸ Schließlich finden sich auch die von Musil bevorzugten Lichtverhältnisse (Dämmerung, "Trüblight") in romantischen Texten (z. B. bei Joseph von Eichendorff) präfiguriert.

Aber der Bezug zur Prosa der Romantik geht noch weiter.²⁹ Er läßt sich bis in die Struktur des *Törleß*-Romans hineinverfolgen. So partizipiert der *Törleß* am triadischen Schema romantischer Geschichtsphilosophie, wenn

zunächst das klerikal-feudale Mittelalter – wie paradigmatisch in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) – als eine Art Goldenes Zeitalter erscheint. Repräsentiert wird dieses Zeitalter durch Törleß' leidenschaftliche Freundschaft mit dem Fürsten H., an dem das "Schweigen eines alten Landedelschlosses und frommer Übungen" (GW 6,11) haftet. Nicht zufällig findet die Faszination für den Fürsten und das mit ihm assoziierte "Idyll" just in dem Moment ein Ende, in dem Törleß vernünftig wird: "Er überschüttete ihn mit dem Spotte des Vernünftigen, zerstörte barbarisch das filigrane Gebäude, in dem dessen Seele heimisch war, und sie gingen im Zorne auseinander." (GW 6, 12) Die Phase der Vernunft erfährt ihrerseits durch das Problem der 'imaginären Zahlen', die die Zöglinge im Mathematikunterricht des Konvikts kennenlernen, eine entscheidende Irritation. Am Beispiel der Wurzel aus minus eins wird die Mathematik zum Statthalter einer löchrigen, in sich unvernünftigen Vernunft, denn: "es kann gar keine wirkliche Zahl geben, welche die Quadratwurzel von etwas negativem wäre." (GW 6,73) Bezeichnenderweise führt diese Erkenntnis nicht zu Törleß' Hinwendung zum Irrationalen. Die Ablehnung der Vernunft wird nicht durch Törleß, sondern durch Beineberg vollzogen, dessen Reaktion und Tendenz zum Irrationalen im Roman unmißverständlich als "Übertreibung" (GW 6,81) gebrandmarkt wird.

Die Phasen sind allerdings, genau genommen, nicht mit der zyklischen Aufeinanderfolge von Zeitaltern zu verrechnen, weil sie als Entwicklungsphasen des Törleß vorgestellt werden. Auf die Destruktion der Vernunft folgt auch nicht die wie auch immer geartete Vorahnung einer geläuterten Zukunft. Die dritte Phase läuft im Aufweis imaginativ-erotisch perspektivierter Wahrnehmung, in der Konstruktion des fragmentierten Blicks immer schon mit. Nicht nur also, daß es sich nicht um Zeitalter, sondern um individuelle Entwicklungsphasen handelt. Die Phasen des Törleß verhalten sich außerdem nicht zyklisch zueinander, sondern treten als in einem horizontalen Kontinuum ineinander verschachtelt auf. Dementsprechend verzichtet der Roman auch auf die programmatische Verkündigung einer poetischen Transformation der Welt, auf das chiliastische Postulat einer Romantisierung der Wirklichkeit – wie sie Novalis exemplarisch im Chiasmus "Der Traum wird Welt, die Welt wird Traum" formuliert hat.³⁰ Er nimmt sich stattdessen ganz zurück in die Doppeldeutigkeit eines Pubertätsromans. Von der ästhetischen Problematik her gesehen, ist genau dies der Zweck dieser semantischen Ebene. Streicht das "Bild des Gärtners" ironisch einen immerhin vorstellbaren

künstlerischen Werdegang Törleß' durch, so dementiert der Pubertätsroman immer schon einen romantischen Überbietungsgestus, d. h. er nimmt ihn zurück in das Faktum des Vieldeutigen. Die psychologische Dimension erscheint so als eine Funktion des literarisch-allegorischen Konstrukts. Umgekehrt erweist sich in der Referenzialisierbarkeit des Romans die Zurücknahme des Ästhetischen, man könnte sagen: seine Entdogmatisierung. Die in die Pubertät des Törleß eingeschriebene Pubertät des Ästhetischen wird nicht anhand eines als Künstler ausgewiesenen Subjekts und nicht im Rahmen eines emphatischen Manifests, sondern bereits aus der Perspektive der Adoleszenz, d. h. der 'abgeklärten' Fähigkeit zur Einklammerung geschrieben.

Siglen

- GW 1–9: Gesammelte Werke, hg. von Adolf Frisé, 9 Bde., Reinbek bei Hamburg 1981.
 T I und II: Tagebücher, hg. von Adolf Frisé, neu durchges. und erg. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1983 (Textband = T I, Kommentarband = T II).
 B: Briefe 1901–1942, Textband, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981.

Anmerkungen

- Der Aufsatz führt aus, was andernorts nur andeutungsweise erörtert werden konnte. Vgl. die Dissertation des Verf.: Die ästhetische Membran. Perspektivierung und Zuständigkeit bei Robert Musil, Bielefeld 1998, S. 128ff.
- Hierzu bereits Dagmar Herwig, Der Mensch in der Entfremdung. Studien zur Entfremdungsproblematik anhand des Werkes von Robert Musil, München 1972, S. 37f.
- Vgl. Jacqueline Magnou, *Törleß* – eine Variation über den Ödipus-Komplex? Einige Bemerkungen zur Struktur des Romans, in: Robert Musil, hg. von Renate von Heydebrand, Darmstadt 1982, S. 296–318.
- So Harry Goldgar, The square root of minus one. Freud and Robert Musil's *Törleß*, Comparative Literature 17, 1965, S. 117–132.
- In expliziter Kritik an Goldgar weist Magnou darauf hin, daß Musil bei der Niederschrift des *Törleß* noch keine Bekanntschaft mit der Psychoanalyse gemacht haben kann (*Törleß* – eine Variation über den Ödipus-Komplex?, S. 297f.).
- Zu Musils Verhältnis zur Psychoanalyse: Karl Corino, Ödipus oder Orest? Robert Musil und die Psychoanalyse, in: Vom *Törleß* zum *Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg, München 1973, S. 123–235; Peter Henninger, Der Buchstabe und der Geist. Unbewußte Determinierung im Schreiben Robert Musils, Frankfurt am Main / Bern / Cirencester 1980; Hildegard Lahme-Gronostaj, Einbildung und Erkenntnis bei Robert Musil und im Verständnis der 'Nachbarmacht' Psychoanalyse, Würzburg 1991, S. 13ff.
- Annie Reniers-Servranckx, Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen, Bohn 1972.

- Gert Mattenklott, Der 'subjektive Faktor' in Musils *Törleß*. Mit einer Vorbemerkung über die Historizität der sinnlichen Wahrnehmung, in: Robert Musil, hg. von Renate von Heydebrand, S. 250–280 (vgl. Anm. 3).
- Thomas Eicher, Erzählte Visualität. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Hermann Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler*, Frankfurt am Main 1993, S. 99ff.
- Joseph Vogl, Grenze und Übertretung. Der anthropologische Faktor in Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in: Robert Musils "Kakanien". Subjekt und Geschichte, hg. von Josef Strutz, München 1987, S. 60–76, hier vor allem S. 63ff.
- Christoph Hoffmann, "Heilige Empfängnis" im Kino. Zu Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in: Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, hg. von Michael Wetzel und Herta Wolf, München 1994, S. 193–211.
- Helmut Arntzen weist darauf hin, daß "die Klasse, die Lehrer, der Unterricht, Tages- und Schlafräume [...] nur wenig Kontur" gewinnen (Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, München 1980, S. 97).
- Peter Szondi, Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, Frankfurt am Main 1967, S. 11.
- Innerhalb einer solchen Interpretation müßte überdies thematisiert werden: Sadismus und Grausamkeit des fragmentierten Blicks; Selbstreflexion des Blicks als Bewußtsein des Gesehenwerdens; aus der Wahrnehmung induzierbare, rhetorisch beschreibbare Sprachformen (gleichnishafte Rede); der fragmentierte Blick als synekdochische Wahrnehmung und Totalaffektion des Bewußtseins. Auf all diese Aspekte gehe ich in meiner Dissertation (vgl. Anm. 1) ausführlich ein.
- Sigmund Freud, Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud u. a., 18 Bde., 7. Aufl. Frankfurt am Main 1972, Bd. 9, S. 171.
- Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Bd. 9, S. 173.
- Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Bd. 9, S. 174.
- Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Bd. 5, S. 55f.
- Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Bd. 12, S. 243.
- Michel Foucault, Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main 1997, S. 59.
- Magnou entwirft einige Varianten eines solchen Koordinatensystems, freilich in der erklärten Absicht, eine "globale Struktur" für die "symbolische Darstellung des Ödipuskomplexes" zu geben (*Törleß* – eine Variation über den Ödipus-Komplex?, S. 307, 309).
- Vgl. Hans Höller, Die Melancholie-Szenen in Robert Musils *Törleß*, in: Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende, hg. von Karol Sauerland, Frankfurt am Main 1988, S. 47–67, hier vor allem S. 51.
- Spielen Anfang und Ende des *Törleß* am Bahnhof und suggeriert dieser äußere Rahmen geradezu symbolisch die Vorläufigkeit der Verwirrungen, indem die Zeit im Konvikt dadurch als Lebensphase hervorgehoben wird, so spielt sich die im *Brief Susannens* geschilderte Situation vollends auf dem Terrain des Transitorischen ab. Die Fahrt im Zug hebt die Ortlosigkeit der Situation ganz allgemein hervor.
- Zur Etymologie der 'Mystik' vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur, Stuttgart 1989, S. 11f.
- Peter von Matt, ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, München / Wien 1983, S. 156.
- Auf diesen Sachverhalt hat Detlef Kremer am Beispiel von Achim von Arnims *Gräfin Dolores*, Clemens Brentanos *Godwi*, E.T.A. Hoffmanns *Goldenem Topf* oder Ludwig Tiecks *Runenberg* aufmerksam gemacht (Prosa der Romantik, Stuttgart / Weimar 1996, S. 67).
- Clemens Brentano, Werke, hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp, Bd. II, 3., durchges. Aufl. München 1980, S. 258f.

- 28 Zu diesem Problemkreis Helmuth Lethen, *Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E.T.A. Hoffmann*, in: Robert Musils "Kakanien", hg. von Josef Strutz (Anm. 10), S. 195–229.
- 29 Das Verhältnis Musils zur Romantik wurde bislang allein von Maximilian Aue in größerem Umfang untersucht (Novalis und Musil. Eine Untersuchung der romantischen Elemente im Werk Robert Musils, Stanford 1973). Seine Dissertation muß jedoch in Anbetracht des mittlerweile höchst differenzierten Romantikbegriffs als wenig brauchbar gewertet werden.
- 30 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. I, 3., nach den Handschriften erg. und verb. Aufl. Stuttgart 1977, S. 319.