

Robert Musils "Die Verwirrungen des Zöglings Törleß"

Einordnung des Romans und Versuch einer Interpretation

INHALT

1.	Einleitung.....	1
2.	Exkurs: Adornos Überlegungen zur Unmöglichkeit der Enträtselung des Kunstwerkes.....	2
3.	Einordnung des Romans	4
3.1	Thematische Eingrenzung	4
3.2	Zeitliche Einordnung	5
3.3	Literarhistorische Einordnung	7
4.	Erzählstrukturen im 'Törleß'.....	11
5.	Interpretationsansätze.....	17
5.1	Psychologische und erkenntnistheoretische Fragestellungen: ZUR DISSOZIATION VON WELT UND ICH UND DER RESULTIERENDEN OPPOSITION VON METAPHYSIK VS. WISSENSCHAFTLICHKEIT (PHANTASIE VS. VERNUNFT)	17
5.2	Philosophische Fragestellungen: ÄSTHETISCHES EMPFINDEN VERSUS MORALISCHES URTEILEN	19
5.3	Gesellschaftskritische Fragestellungen: DIE SPIRALE DER GEWALT	22
6.	Schlußbetrachtung.....	25
7.	Literatur.....	27

1. Einleitung

Beschäftigt man sich eingehend mit einem Roman wie dem vorliegenden "Die Verwirrungen des Zöglings Törleß" von Robert Musil, so wird schnell deutlich, daß eine Interpretation angesichts der Fülle darin diskutierter Themen schwer-fällt, da sie in ihrer Ordnung auch stets reduzierend wirkt. Überhaupt ist eine Strukturierung nicht einfach, da der Roman viele individuelle und gesellschaftliche, philosophische und erkenntnistheoretische, für die Zeit der Wiener Moderne typische wie auch überzeitliche Fragestellungen in sich birgt, die mit-ein-ander verzahnt, kaum trennbar und ebenso wenig lösbar sind.

Realitätsfern sind die Verwirrungen des Törleß nicht, dennoch kann die Analyse des Buches nicht die Analyse der Denkweise junger Menschen meinen, ebenso wenig wie die Manifestierung einer Autorintention. Eine tatsächliche Auflösung ist nicht möglich, eine Analyse und Interpretation kann immer nur Ausschnitt sein. Musil hält seine Texte offen, legt sich nicht auf ein Endgültiges fest, ist in-sofern Essayist (Vgl. Kap. 4). Meine Probleme angesichts dieser Offenheit und Unlösbarkeit des Textes habe ich versucht, durch die Überlegungen Adornos zu klären, habe deshalb einen Exkurs eingeschoben, der die Unmöglichkeit der Enträtselung des Kunstwerkes thematisiert (Kap. 2) und auf den ich mich im Laufe der Arbeit zurückbeziehen werde. Insofern ist die vorliegende Arbeit eher eine Einordnung und der Versuch einer Synopse verschiedener Aspekte des Romans, als dessen Erklärung. Eine besondere Schwierigkeit entstand für mich durch die Bemühung, Fabel und Geschichte in der Analyse nicht zu vermischen: Ich stellte fest, daß die Interpretation nur durch die Synthese aus beidem begründet werden kann.

Die im Fließtext angegebenen Zitate aus dem Primärtext sind durch in Klammern nachgestellte Seitenangaben gekennzeichnet und richten sich nach der Ausgabe des Rowohlt Taschenbuch Verlages von 1995 (siehe Literaturverzeichnis). Angaben zu zitierten Passagen aus der Sekundärliteratur befinden sich in den Fußnoten. Aus Gründen der Einheitlichkeit ist durchgehend die Schreibweise »Törleß« gewählt, obwohl sich in der Sekundärliteratur auch »Törless« findet.

2. Exkurs: Adornos Überlegungen zur Unmöglichkeit der Enträtselung des Kunstwerkes

Wie schon in der Einleitung erwähnt, kann die Analyse und Interpretation eines Kunstwerkes immer nur Ausschnitt sein, der Rätselcharakter der Kunst kann nicht gelöst werden, bzw. "[d]as Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben". Dies bedeutet, daß der Rätselcharakter begrifflich nicht geklärt werden kann, nur dessen Grund und Unlösbarkeit thematisiert werden können, was Imagination, spezifisches Erfahrenkönnen von Kunst, Reflexion, theoretisches Besinnen auf diese Erfahrung etc. voraussetzt.

Eine Interpretation des vorliegenden Romans kann natürlich nicht die in ihm offengebliebenen Fragen beantworten, vielmehr soll sie seine Offenheit und Ungelöstheiten, sein Abgebrochensein zunächst verdeutlichen. "Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist, während am bloß Seien den das Rätsel vergessen ward durch seine eigene, überwältigende Verhärtung". Der Rätselcharakter ist nicht zu verwechseln mit dem Irrationalen, fast ist es so, daß der Rätselcharakter an Relief gewinnt, je mehr Rationalität auf formaler Ebene erreicht wird. Dies gilt auch im Besonderen für den vorliegenden Roman: die Eindeutigkeit entwischt, und je mehr man zu verstehen glaubt, desto unzulänglicher wird das Verständnis. Das konstitutiv rätselhaft ist nicht enträtselbar; gut also, wenn uns der Roman vor Probleme stellt, da Kunstwerke, die aufgehen, völlig entschlüsselt werden können, keine Kunstwerke sind. Die 'Schwerverständlichkeit' von Kunst liegt nicht in ihrer Begriffslosigkeit, sondern darin, daß die Kunst Bedeutungen abwandelt und umfunktioniert, sie erneuert und so zu einer enorm großen Bedeutungsfülle gelangt. Insofern ist das Kunstwerk nicht als fixiert zu betrachten, sondern es ist im Mitvollzug noch einmal hervorbringen; den Wahrheitsgehalt zu suchen, d.h. die Mimesis ans Werk ist die Aufgabe der Interpretation.

Die Suche nach dem Wahrheitsgehalt sei "allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen". Aber: "Wie wenig der Wahrheitsgehalt mit der subjektiven Idee, der Intention des Künstlers zusammenfällt, zeigt die einfachste Überlegung. Kunstwerke existieren, in denen der Künstler, was er wollte, rein und schlackenlos herausbrachte, während das Resultat zu mehr nicht geriet als zum Zeichen dessen, was er sagen wollte, und dadurch verarmt zur verschlüsselten Allegorie". Überhaupt ist der geistige Inhalt bzw. die Bedeutung nicht nur im Inhalt zu suchen, sondern auch in der Form, in der affizierenden Oberfläche. Keine Kunst geht in rationalistischen Strukturen bzw. Bestim-

mungen auf, aber stets wendet sie sich wegen des Rätselcharakters an die deutende Vernunft: Interpretation soll somit aus Extrapolationen bestehen, die gerichtet sind auf das Durchdringen von artifizieller, struktureller Umsetzung von Gehalt. Nach Adorno ist der Wahrheitsgehalt nicht ein 'Was es bedeutet', sondern das, was entscheidet, ob das Kunstwerk wahr oder falsch ist. Die Frage 'Wie kann Geistiges = Gemachtes = Gesetztes wahr sein?' braucht nicht mehr gestellt zu werden, da gerade der Wahrheitsgehalt nicht das Gemachte ist, d.h. die Kunst will uns eben sagen, was nicht gemacht ist, und deutet somit auf ein Nicht-Seiendes, das sein kann und deckt somit die Möglichkeit der Veränderung auf, ermöglicht Erkenntnis (vgl. hierzu Kap. 5). Insofern deutet der Wahrheitsgehalt stets auf ein Allgemeines, Noch-nicht-Vorhandenes, Gesellschaftliches.

Die für Adorno einzig denkbare Interpretation ist eine philosophische mit ästhetischer Anschauung, die die Konvergenz von Kunst und Erkenntnis als Möglichkeit ihrer Interpretation wahrnimmt. D.h.:

Trotz allen Bewußtseins muß das Kunstschöne viel Ungewisses haben, da es wie das Naturschöne nicht fixierbar, kategorisierbar ist. Schweigen muß reflektiert werden: Durch seine Sprache imitiert das Kunstwerk das Unsagbare der Natur. "Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf" . Aus dem Kunstwerk soll der geschichtliche Stand des Geistes herausgelesen werden. Hierdurch statuiert Adorno die Möglichkeit der Konvergenz von Kunst und Erkenntnis. Diese Erkenntnis ist eine tiefere als die des bloß rationalen Erkennens: "Auf der Bahn ihrer Rationalität und durch diese hindurch wird die Menschheit in Kunst dessen inne, was Rationalität vergißt und woran deren zweite Reflexion [= ästhetische Reflexion / Erkenntnis, Anm. d. Verf.] mahnt" . Erkenntnis wird also dem Prozeß ästhetischer Wahrnehmung einverleibt. Hierin liegt die eigentliche Leistung von Kunst. Erkenntnis liegt nicht allein im Gehalt von Kunst, "Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt [Hervorhebung durch d. Verf.]" (vgl. hierzu v.a. Kap.4).

3. Einordnung des Romans

3.1 THEMATISCHE EINGRENZUNG

Möchte man den Roman thematisch eingrenzen, so zeigt schon ein Blick in die Sekundärliteratur, daß man ihn auf unterschiedlichste Weise interpretierte, und stets verschiedene Themen besonders hervorgehoben wurden. Zunächst galt er vor allem als Roman zur Entwicklungsproblematik, der in einer bestimmten Roman-Tradition steht (Kap.3.), die die "Wirren der zum Durchbruch gelangenden Pubertät", "die Wünsche, die Begehrlichkeiten, den Hunger junger, tiefer Seelen [...], [ihr] Nicht-Leben, Nichts-Erleben, [...] eine ausschweifende Unzucht der Phantasie" thematisieren. Der 'Törleß' sei der "Versuch, eine bestimmte Form des heutigen [1907, Anm. d.Verf.] Intellektualismus der Fünfundzwanzigjährigen genetisch aufzuweisen". Bald wird auch die gesellschaftliche Seite des Romans erkannt, wobei er immer noch in erster Linie als Schulroman rezipiert wird; Musil schreibe "wider gedankenlose Eltern [...]; wider gedankenlose Lehrer; wider alle die dilettierenden und berufsmäßigen Pädagogen". Schließlich wird das Thema der Macht und der Gewalt in den Vordergrund gesetzt: Musil schreibe, "ohne es zu wissen, die Vorgeschichte der Diktaturen des 20. Jahrhunderts. [...] In jugendlicher Grausamkeit enthüllt sich schließlich die Methodik der Konzentrationslager". An wieder anderer Stelle heißt es, daß der Roman von einem "Einbruch dualistischer Wirklichkeit als von einer für einen Menschen völlig neuen, ihn verändernden Erfahrung" handele, daß er die "Synthese von Vernunft und Gefühl, kausalem Denken und ganzheitlich-intuitiven Erfassen, Rationalität und Mystik, *vita activa* und *vita contemplativa*" verlange, also eher wahrnehmungspsychologische und erkenntnistheoretische Probleme anspreche. Hier ist die Vieldeutigkeit des Romans schon deutlich. Selbst Musils Aussagen, über Thema und Intention des Romans helfen kaum weiter, da sie nicht als Maßstab der Interpretation gelten dürfen (vgl. Kap.2).

Diese Arbeit soll zeigen, daß der Roman keineswegs als naturalistischer zu lesen ist, auch soll die biographisch-realistische Grundlage des Stoffes außer acht gelassen werden; wie Musil selbst erklärte, handelt es sich nicht um ein Erlebnis- oder Bekennnisbuch, der Stoff ist eher unwichtig. Die verschiedenen Interpretationsansätze sollen vorgestellt werden:

Psychologisch interpretiert und im weiteren erkenntnistheoretisch ausgedeutet soll es zunächst um die Dissoziation von Welt und Wirklichkeit gehen, d.h. um Probleme der Individuation und das Sprachlos-Werden des Individuums und darauf aufbauend um die

hieraus resultierende Opposition von Rationalem und Irrationalem (Phantasie und Vernunft) als Erkenntnismöglichkeiten. Philosophisch muß die Problematik von ästhetischem Empfinden versus verstandesmäßiger Urteilskraft diskutiert werden. In der gesellschaftskritischen Analyse wird es vor allem um die Darstellung der zeittypischen Elemente und das Aufdecken der Möglichkeit des Einbruchs der Gewalt und deren spiralenförmige Entwicklung gehen. Obwohl Musil schreibt: "Dichtung vermittelt nicht Wissen und Erkenntnis. Aber: Dichtung benutzt Wissen u. Erkenntnis. Uzw. von der inneren Welt natürlich genau so wie von der äußeren" , glaube ich, mit Adorno die Erkenntnismöglichkeiten gerade durch Dichtung bzw. Kunst auch in diesem Roman zu erkennen.

3.2 ZEITLICHE EINORDNUNG

Die Zeit um 1900 ist sowohl in Deutschland als auch in Österreich durch massive Umwälzungen in Politik, Wissenschaft und Kunst gekennzeichnet. Hinter einer scheinbar heilen Fassade bestehen keine gesicherten Ordnungsverhältnisse mehr. Während es deutliche Bestrebungen zur Demokratisierung gibt und die Entwicklung von Agrarländern zu Industrieländern die Monarchie als rückständig kennzeichnet, werden Demokratisierungsversuche seitens der Autoritäten unterdrückt und nicht offen ausgetragen. Ein "anachronistisches Festhalten an überholten, halb-absolutistischen Strukturen bei gleichzeitiger Unterdrückung der demokratischen Kräfte" führt zu einer Starre der gesellschaftlichen Situation trotz größter Unsicherheiten. Die Atmosphäre ist geprägt durch die immer wieder unterdrückte Forderung des 'Es muß anders werden'. In den Worten Hugo von Hofmannsthal: "Aber das Wesen unserer Epoche ist die Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausrufen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten" . Diese Vieldeutigkeit spiegelt sich sowohl in Törleß' Verwirrungen wieder, dem dieser Zustand der Unsicherheit bis zuletzt nicht völlig bewußt wird, als auch in der konzeptionellen Offenheit des Romans und in Musils schon im 'Törleß' angedeuteten Konzept der 'neuen' Moral (vgl. Kap.5.2.)

Ebenso wich Anfang des Jahrhunderts der unbegrenzte Glaube an den wissenschaftlichen Fortschritt einer skeptischeren Haltung. Die Industrialisierung war zwar nur durch die wirtschaftlichen und technischen Entwicklungen möglich geworden, dennoch wurde durch die neuesten Erkenntnisse der Naturwissenschaften (Quantentheorie, Assoziationspsychologie, Relativitätstheorie) "die Gültigkeit des traditionellen Denkens in Kausalzusammenhängen in Frage gestellt, ja es zeigten sich die Grenzen objektiver

Erkenntnismöglichkeiten überhaupt" . Der Physiker und Philosoph Ernst Mach trägt für die Rezeption des Werkes Robert Musils besondere Bedeutung.

Das Denken Ernst Machs ist vor allem um den Ausschluß der Metaphysik aus der Wissenschaft bemüht. Zentrale Kategorien sind 'Draußen', 'Drinne' und 'Ich', wo bei es nur "einerlei Elemente (Empfindungen) [gebe], aus welchen sich das vermeintliche Drinne und Draußen" zusammensetze. Die Grenzen zwischen dem Physischen und dem Psychischen seien konventionell. Mach wollte scheinbar getrennte Disziplinen der Naturwissenschaft integrieren und auch methodisch einen experimentellen Ansatz mit einem historisch-kritischen Beschreiben von Erkenntnisproblemen verbinden . Von besonderer Wichtigkeit ist hierbei, daß er weder ein geschlossenes philosophisches System noch eine tradierte kategoriale Denkweise anstrebte, sondern vielmehr das Denken in Kausalzusammenhängen überhaupt in Frage stellte. Er wollte nicht erklären, sondern durch exakte Beschreibung zu Erkenntnissen vordringen. "Die Wirklichkeit (objektive Realität) existiert nur als »Empfindungskomplex« (subjektive Realität) und das »Ich« wird zum unsicheren »Elementenkomplex«, weil zu den Wahrnehmungen von »Draußen« die Empfindungen von »Drinne« hinzukommen [...] Mach hat in all seinen Forschungen die Verstrickungen zwischen Objekt und Subjekt der Erkenntnis unterstrichen" . D.h.: das 'Objektive' wird subjektiv erfahren. Einen starken Einfluß auf das Mach'sche Denken hatte die Assoziationspsychologie, die die unwillkürliche assoziierende Lenkung der Gedanken und deren schnellen Wechsel beschrieb. Hieraus ergibt sich die Erkenntnis von der Unterschiedlichkeit und auch Unwillkürlichkeit der Perspektiven sowie von der Nichtexistenz fester nicht-konventioneller Wahrheiten außerhalb der Empfindungen. Dieses führt zur Krise der Individuation: "Im Ich kommen Draußen und Drinne zusammen und bedrohen die Identität" Wie Schnitzler und Musil u.a. in der Literatur, Wittgenstein in der Sprachphilosophie, so suchten auch Mach und Bahr nach sicherer Wahrheit in einer verunsicherten Welt, trotz der Erkenntnis, daß es diese nicht geben kann.

In der Wiener Moderne standen sich zwei Kunstverständnisse gegenüber, die auch den vorliegenden Roman beeinflussten. Die künstlerischen Avantgarden der Zentren emanzipierten sich von der Kunst des Bürgertums, die, noch im Idealismus des 19. Jahrhunderts verfangen, vergangene Kunst ikonisierte und zur Repräsentation und Erhöhung des Daseins diene. Diese 'Modernen' setzten Subjektivität gegen die bildungsbürgerlichen Konventionen, propagierten eine eigengesetzliche, autonome, selbst formgebende Kunst, wobei der Eigensinn des Ästhetischen, Originalität, Authentizität und Lust am Experiment weit wichtiger waren als Traditionen. Das bereits altgewordene

Weltbild des Ratio-nalismus war zwar noch dominant - wirtschaftlicher Fort-schritt und wissen-schaftliche Beherrschung der Natur standen noch im Vorder-grund -, existierte aber durch seine Star-re in Opposition zu der Unsicherheit der neuen Kunst; diese war glei-tend, flexi-bel, wenig fixierbar. So wies sie verschie-dene, oppo-nie-rende Strömungen auf, stand im Spannungsverhältnis zwischen einer dem Barock ent-stammenden ästhetischen, religiösen, plastischen Kultur (Sinnlichkeit, An-mut, Schöner Schein) und einer in der Aufklärung fundierten ra-tiona-len Kultur der Ge-setze und Werte (moralisch, politisch, nüchtern, klar, eli-tär), gewis-sermaßen zwi-schen Ornament und Askese. Die Erneuerung der ästhetischen Ge-fühlskul-tur war beglei-tet durch zunehmende Psychologie in der Kunst, durch einen tie-fen politischen Pes-simismus und teilweise eine narzißtische Selbstzelebration. Schließlich wurde im Ästhetizismus das Prinzip der Mimesis völlig zer-schlagen, Kunst sollte nicht mehr Nachahmung der Natur sein, sondern die Schaffung neuer, künstli-cher Szenarien. In diesem Zusammenhang ist der Ästhetizismus zu reflektieren, da Törleß als Hauptfi-gur die Auseinandersetzung Musils mit dem Ästhetizismus verkörpert. Der Ästhetizismus war die Reaktion auf den Funktionswandel der Kunst, die bis dorthin noch als überhistori-scher Wert vergötzt wurde. Der Kunst wurden ihre aufklärerischen, befrei-enden Kom-petenzen abgeschrieben, die Möglichkeit von gesellschaftskritischer Wir-kung über-haupt in Frage gestellt. Sich in einem Rechtfertigungszwang befindend trie-ben einige Künstler des Ästhetizismus das Dämonisch-Werden der Kunst voran, an-de-re entle-digten sich rigoros der Rechtfertigung im Sinne eines l'art pour l'art - Ver-ständ-nisses. "Dahinter steht ein stets neu behaupteter, neu verwirklichter und wieder ge-fährdeter Autonomie-Anspruch der Kunst, der nun nicht mehr gegen Erbauungs- und Moralten-den-zen, gegen theologische Bevormundung sich wendet, sondern ge-gen ein bür-gerlich-rationales Nützlichkeitsprinzip, dem lehrhafte Anforderungen gleich-falls nicht fremd sind" . Musils Roman ist hier nicht leicht einzuordnen, übt er doch durch-aus Kritik am Ästhetizismus, die Ursprünge seines Beschreiben-Wollens, statt Erklä-rens liegen zwar philosphisch bei Mach, entspringen aber auch gera-de jenem neuen Auto-nomie-Anspruch der Kunst. Für Musil ist Literatur auch dann gerechtfertigt, wenn sie Fragen stellt, ohne sie zu beantworten.

3.3 LITERARHISTORISCHE EINORDNUNG

Wie schon im Vorangegangenen beschrieben, ist die Entstehungszeit vor allem durch individuelle und gesellschaftliche Verunsicherungen geprägt und "[d]ie Verunsiche-rung des Individuums in einer global verstrickten Welt, die Wertver-lust zur Alltagser-fahrung werden ließ, brachte auch die Auflösung narra-tiver Schemata hervor und führte zur

Findung neuer Kunstformen des Erzählens und Gestaltens." Die Roman-kunst entwickelte sich "von der Darstellung einer Ge-sellschaft zur Darstellung des Menschen, der menschlichen Seele" . Doch nicht die Tatsache der Thematisierung der Seele brachte einen Einbruch des Irratio-nalen in die Welt des Romans mit sich, sondern die "Wendung vom Roman des äußeren Handlungseffekts, von der natura-listischen Psy-chologie weg und hin zu den inneren Abläufen des Seins" , d.h.: die Veränderung des literarischen Schreibens vollzog sich in der Abwendung von der öf-fentlichen Pro-vokation und der sozialen, gesellschaftlichen Welt, hin zur Kultivierung der Innerlichkeit und der Darstellung des Ich. So brachte der Roman nun nicht mehr Geschehensab-läufe in Kausalketten, ganz dem zeittypischen Zweifel an Kausalität überhaupt ent-sprechend. "Die Form des rationalen Romans, in dem eine geschlos-sene Geschichte geboten wird, an der alles erkennbar, durch-schaubar ist, psycholo-gisch und soziolo-gisch erklärbar ist, der Einzelmensch als gesellschaftliche Spiege-lung, wenn nicht so-gar als Produkt der Gesellschaft er-scheint, wird also hier zu Grabe getragen. An seine Stelle tritt ein Roman, in dem nichts gelöst, nichts enträtselt wird, sondern der Mensch in seiner Rätselhaftigkeit, als nicht oder nicht restlos be-antwort-bare Frage erscheint" . Insofern wird die Unlös-bar-keit des Rätselcharakters des Kunstwerkes noch of-fen-sichtlicher, das Kunst-werk gibt keine Antworten, son-dern stellt Fragen. Überhaupt wird die Seele, der Mensch oder seine Mitte unscharf und in ihrer Existenz fraglich; die Kunst aber sucht sie gerade. Das macht deutlich, "daß hin-ter den wechselnden Mas-ken des Augenblicks, der diese Seele ohne Mittel-punkt, dieses zerfaserte Nervenbün-del einer an sich selbst fragwürdig geworde-nen menschlichen Mitte ausgeliefert war, dennoch das Wesen, das Bleibende, die eigent-lichen Schicksalsrunen dieser Welt sicht-bar gemacht werden sol-len." Das für die Wiener Moderne typische Thema der Dissoziation von Ich und Welt (vgl. Kap. 5.1.) wird manifestiert in der Empfindung von Leere, der Er-kenntnis über das Ungenügen des Verstandes und der gleich-zeitigen Angst der Hauptfigur vor der Phantasie als Welt unendlicher Möglichkeiten . Die Kommunika-tion zwischen Ich und Welt ist ge-bro-chen, ausgedrückt in der Störung des Ver-hältnisses zwischen Sprache und Ding, welches zu Törleß spricht, wobei das 'Sagen der Dinge' als korrespondierende Antwort der Seele zu verstehen ist.

Wenn man den Entwicklungsroman als Romantypus definiert, in dem die geisti-ge Entwicklung eines jungen Menschen dargestellt wird, so ließe sich der 'Törleß' zu-nächst in diese Gattung einordnen. Allerdings wird im Entwick-lungs-roman zumeist ein bestimmtes Bildungsideal offenbar, das der vor-liegende Roman nicht verfolgt. Auch sind die strukturellen Kriterien des Bildungsromans hier nicht aufzufinden. Der 'Held' steht nicht wirklich im Zentrum der dargestell-ten Welt, die besonders typische Er-zählsi-

tuation in der Ichform wird nicht verwendet und das chronologisch fortschreitende Zeitgerüst ist durch Rück- und Vorblenden, sowie durch zahlreiche (mehr als die Hälfte des Textes einnehmende) Reflexionen und Autorkommentare gebrochen. Insgesamt ist der Roman "zeitlich auf einen Zeitraum von »wenigen Wochen« (118) und räumlich auf den Sozialisationsort einer Internatsschule beschränkt. [...] Durch diese zeitliche und räumliche Beschränkung gewinnt die psychische Binnenperspektive" (vgl. Kap.4).

Der Typus des Entwicklungsromanes dient im 'Törleß' nur als Folie. Zentral sind die Unterschiede zum Entwicklungsroman: Hier geht das Individuum nicht 'gestählt' aus den Geschehnissen hervor, sondern eher zunächst resigniert, dann gleichgültig, sich abfindend. Die Gesellschaft übernimmt keine helfenden, leitenden und führenden Funktionen mehr, sie bleibt Gegenpol zum Individuum, anstatt daß dieses in jener aufgehen kann. Vor allem der Ausblick auf Törleß als jungen Mann (vgl. 111-113) gibt Aufschluß über die Brüchigkeit: Während der Entwicklungsroman am Ende der Fabel das erfolgreich in die Gesellschaft integrierte Individuum zeigt, also einen Idealzustand (eine Utopie) beschreibt, wird Törleß weder als Individuum, noch als adäquat in die Gesellschaft eingebunden beschrieben. Er ist ein 'offener' Mensch, der alles gleichgültig und kaum reflektiert hinnimmt, ein Mensch, der sich über die Kontingenzen des Lebens zwar klar ist ('so kann es sein oder halt anders'), den aber diese Vielzahl von Möglichkeiten nicht zu Entscheidungen und Urteilen drängt, sondern der in der Starre der Gleichgültigkeit entscheidungsunfähig geworden ist. Da sich hier der Erfahrung von gesellschaftlicher und individueller Gewalt und Brutalität kein Wachwerden, kein Kritisches an-schließt, kann von einem Entwicklungsroman hier kaum die Rede sein. Hier wird die Offenheit des Musil'schen Schreibens abermals deutlich: hier wird keine Gesellschaft, die eine für alle verbindliche Wertordnung hat, vorgestellt oder gar propagiert.

Betrachtet man den Roman dennoch in der Tradition anderer thematisch ähnlicher Romane der jüngeren Vergangenheit, so muß vor allem Frank Wedekinds "Frühlings Erwachen" (1891) genannt werden, in dem es um zwei am Sittenkodex der bürgerlichen Welt scheiternden junge Menschen in der Reifezeit geht. Im Gegensatz zum 'Törleß' ist dieser Roman noch teilweise naturalistisch gezeichnet; die Lösung des erotischen Problems ist noch stark aufklärerisch-pädagogisch geprägt. Besonderen Einfluß nahmen wohl auch Hofmannsthals Erzählung "Ein Brief" (1902/03) und Kafkas frühes Romanfragment "Beschreibung eines Kampfes" (1903/04). Hier wird, wie im vorliegenden Roman, der "Versuch, sich einer fragwürdig gewordenen Welt aufs neue zu versichern [thematisiert]. Wie ein Fokus fängt der 'Törleß' die Strömungen dieser

Übergangszeit auf: in ihm verschränken sich anhand eines zeittypischen lebensgeschichtlichen Materials eine problematisch gewordene ästhetizistische Perspektive und ein erkenntnistheoretischer Versuch einer neuen Positionsgewinnung."

Besinnt man sich auf den dem Roman zugrundeliegenden Stoff, so erscheint eine Einordnung als Schulroman zunächst sinnvoll. Insofern stünde er in der Tradition Emil Strauß', Rainer Maria Rilkes, Hermann Hesses u.a. In Strauß' Roman "Freund Hein" (1902) werden wie in Hesses "Unterm Rad" und Rilkes Erzählung "Die Turnstunde" die Bedrängnisse eines unter dem Zwang der Schule leidenden (meist eher musischen) Jungen, der nur durch Selbstmord der existentiellen Krise entfliehen kann, thematisiert. Im Schul- oder Internatsroman wurden Krisen der Erziehung und des jungen Menschen dargestellt. Das starre Erziehungssystem und die Unmöglichkeit der freien Entfaltung des Einzelnen wurden angeprangert. Musil aber schildert den Schulalltag kaum: Lehrer bleiben namenlos, die Schule wird in ihren Äußerlichkeiten, nicht aber ihrer Struktur nach beschrieben, der Unterricht bleibt weitgehend unerwähnt. Auf der Ebene des Stoffes werden pubertätstypische Entwicklungsprobleme dargestellt. die Erfahrung zweier Welten (Welt der Vernunft <--> Welt des Irrationalen), sowie die Entdeckung der Leidenschaften und des Sexus. Doch selbst diese Themen der Pubertät bleiben nur Folie. "Die Verwirrungen der Pubertät waren ihm [Musil] nur Anlaß, um zu einer tieferen Aussage über den Menschen vorstoßen zu können. Was [...] er darstellen will, das ist das gestörte Verhältnis zwischen der Wirklichkeit und dem Ich" . Demnach ist "die Pubertät ist nur Material, nur Oberfläche, nur Anlaß für den Versuch einer Ausdeutung des Lebens" .

Nicht zuletzt mag es ein Grund für Musil gewesen sein, diesen Stoff zu wählen, daß das Genre des Schul- oder Internatsromans um die Jahrhundertwende bei Lesern und Leserinnen beliebt war und "für einen literarischen Boom" sorgte.

4. Erzählstrukturen im 'Törleß'

Rufen wir uns in Erinnerung, daß die Zeit um die Jahrhundertwende durch zahl-lose Veränderungen geprägt war, und das Individuum in eine Krise geworfen wurde, so wird deutlich, daß dies eine - nicht nur thematische - Änderung literari-schen Schrei-bens mit sich brachte. Das große Paradox des neueren Romans wird nun verständ-lich: "es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung ver-langt" . "Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und arti-kulierte Le-ben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet" . Eine neue Erzähl-weise, die das Kausalitätsprinzip in Frage stellt und dem Adorno'schen Postulat der Konfiguration als Ausdrucksweise nahe kommt, entsteht. Im vorliegenden Roman ist ein zusätzliches Erzählproblem durch die Sprachlosigkeit der Hauptfigur bedingt. "Wie soll es gelingen, als Er-zähler etwas zu beschreiben, was der Figur nicht beschreibbar erscheint [...]? Wie läßt sich etwas diskursivieren, was eigentlich keine Sprache hat?" Indem der Erzähler verschiedene Diskurse anstelle seiner Figuren führt, "wahrt er [...] die Mög-lichkeit zur Distanz wie zur Korrektur, zur ironischen Brechung ebenso wie zur Unge-nauigkeit und Bildlichkeit von Figurenphantasien" . Ohne das gesellschaftskritische Potential zu verlieren, muß das Erzählen im Roman verändert werden: "Will der Ro-man seinem realistischen Erbe treu blei-ben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade re-produziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsge-schäfte hilft" . Die Experimentier-freudigkeit der Zeit führt zu eher essayisti-schem Schreiben, wobei "Kausalität und Systemzwang [...] dem Beson-deren und Spezifischen, dem Einmaligen und Modell-haften weichen" So folgt der Roman insgesamt bestimmten (im Sinne Adornos kon-figuralen) Kompositionsregeln, "retardierende und beschleunigende Episodenerzäh-lungen gehören ebenso hierzu wie teils sich dramaturgischen Kriterien annähernde Dialogführungen und dramatische Zu-spitzungen" .

Zwar bleibt die Erzählweise weitestgehend chronologisch, allerdings finden sich einige erinnernde Szenen, die u.a. Törleß' Eintritt in den Konvikt und seine Freundschaft mit dem Fürst beschreiben (vgl. 10-12), und ein Ausblick auf Törleß als jungen Mann (vgl. 111-113). Episodisch erzählt sind Törleß' Besuch bei Bozena (vgl. 29-36) und später bei seinem Mathematiklehrer (vgl. 74-78). Der Erzähler scheint die Handlung aus gro-ßer zeitlicher Distanz zu überschauen, das erzählte Ge-schehen bekommt den Cha-akter einer längst abgeschlossenen, überwun-de-nen Phase. "Dies bedeutet einer-seits, daß die Vorgänge an Dynamik und Le-bendigkeit verlieren, da sie nicht im Pro-zeß des Werdens,

sondern sozusagen in stabilisierter, »erstarrter« Gestalt erscheinen, andererseits bestimmt aber auch die große Zeitdistanz zwischen Geschehen und Erzählung dieses Geschehen qualitativ", sie macht den direkten Eingriff durch den Erzähler möglich. Durch Kommentare und bestimmte Bilder, wie durch die Tatsache, daß aus Vergangenheit und Zukunft nur bestimmte Aspekte erzählt werden, nimmt der Erzähler eine Bewertung der Figur vor. Diese erzählergelenkte Wertung wird auch durch die Erzählperspektive deutlich. Die grundsätzliche Erzählperspektive ist die des auktorialen Erzählens. Das auktoriale Erzählen gibt stets eine stabile Ordnung, ein bestimmtes Wertesystem vor. Wenn hier die Vergangenheit und der Ausblick in die Zukunft auktorial erzählt werden, so wird deren gesellschaftliche Ordnung allerdings nicht als stabil gelobt, sondern in ihrer Starre getadelt: die Gesellschaft bringt einerseits das höhergestellt-bürgerliche Elternhaus Törleß' hervor, das als weitgehend unkritisch (und unwissend) gezeichnet ist, und andererseits Törleß als jungen Mann, der entscheidungsunfähige, gleichgültige und unkritische Schöngest, der dennoch von dieser akzeptiert wird. Auch gibt es Passagen der erlebten Rede, sogar des inneren Monologes, die, kurz und im schnellen Wechsel mit auktorialem Erzählen, besonders das Gefühlsleben Törleß' beschreiben und sogleich - wenn auch indirekt - bewerten. Häufig wechselt Reflexion mit Deskription ab, d.h. die verbalisierte 'Gedankenflut' Törleß' wird unterstrichen durch die Darstellung äußerer Phänomene (Lokalitäten o.ä.), die oft nur als Bilder für seine Innerlichkeit, als Symbole oder Leit-motive fungieren. (vgl. Kap.4.). Diese Vielschichtigkeit der Perspektive schafft die oben erwähnte Distanz und die Möglichkeit zur Wertung, dennoch kann man stilistisch über den "oft unbeholfenen Wechsel der Perspektive, über räsonierende Dreinreden des Autors, über die mangelnde Integration der Szenen »Im Café« oder »Bei Bozena«" streiten.

Auffällig bezüglich des Aufbaus des Romans ist seine "ringkompositorische Struktur": am Anfang und am Ende des Romans steht der Bahnhof. Durch die Beschreibung der Szenerie am Anfang wird das Konvikt als Übergangsort gekennzeichnet, als Schnittpunkt, von dem aus es ins Unbekannte geht, als Station zwischen zwei Lebensabschnitten. Auffällig ist die Offenheit dieses Einsatzes, der erste Satz wirkt wie eine Szenenanweisung, das Verb fehlt. Es wird nichts Festes ausgesprochen. Es handelt sich um die Beschreibung / Beobachtung einer scheinbar weitgehend unbestimmten Szenerie. "Erklärungen, die auf Endgültiges verweisen, werden bei Musil zu einer Fülle von Beobachtungen, zu Erfahrungen und aphoristischen Einschüben, die eine »Topographie« immer weiter ausdehnen. Die Wandelbarkeit eines Vorgangs, in dem sich kein Ergebnis als bestimmtes Resultat findet, ist für Musil weitaus entscheidender als

das Endgültige." Dinge können immer auch etwas anderes sein; etwas was sie nicht sind, kann ebenso wichtig sein, wie das, was sie sind.

In der Bahnhofsszene wird ein "Kontrast von Offenheit und Stillstand bzw. die Darstellung dieses Stillstands manifest, an der Bahnstation ist die Zeit regelrecht angehalten. Das Statische der äußeren Beschreibung lenkt den Blick der Leser und Leserinnen auf die Dynamik der psychischen Entwicklung der Hauptfigur" .

Im weiteren Verlauf wird erzähltechnisch die räumliche Reduktion als Manifestierung der Abgeschlossenheit des Ortes und des Rückzugs Törleß' in die Innerlichkeit verwendet. Einer Kamerafahrt ähnlich wird der Blick von der Gesellschaft (durch die Schienen angedeutet), auf den Bahnhof, auf die Stadt, auf das Konvikt und schließlich auf die rote Kammer gelenkt. Diese Reduktion der Lokalität des Außen geht einher mit der der Lokalität des Innen. Die Enge des Raumes wird immer wieder betont: die Schule liegt in einem von Mauern umgebenen Park, die vom Bahnhof erkennbar sind, und scheinbar im Zentrum, ganz innen, der rote Schlupfwinkel, "von dem es keinen Ausblick gibt und wo alles auf eine bedrückende Weise nach innen gerichtet ist, das Bewußtsein in sich verschließend" . Die Opposition von Außen und Innen wird auch in der erzählerischen Darstellung der doppelten Wahrnehmung Törleß' deutlich (vgl. Kap.5.1.): Er erfährt die Szenerie "als Raum drinnen und als das durch das Fenster Sichtbare oder auch Hörbare" . Die Enge wird häufig kontrastiert mit der Weite draußen. Törleß' Bewußtsein ist um eine Koordination beider Dimensionen durch das Bewußtsein, um den Zusammenschluß zu einem Ganzen bemüht. Gleichzeitig ist diese Beschreibung der Örtlichkeiten nicht nur in der Außen-Innen-Dimension interessant, sondern auch in der vertikalen: "unten die Klassenzimmer, in der Mitte die Schlafräume, oben die geheimnis-trächtige Bodenkammer: Aufstieg vom Alltäglich-Normalen in die Zonen des Verboten-Exzentrischen. Der Acheron: angesiedelt in witziger Paradoxie oben auf dem Olymp!"

Selbst wenn der Roman teilweise als sprachlich mißlungen bewertet wurde, "pathetisch vorgetragene Klischees, eine Gemengsel von Poesie und Amtssprache, vages Drumherumreden statt exakter Benennung" bemängelt wurde, so kann man aber auch in eben dieser Vagheit, dieser impressionistischen Tendenz zur Unschärfe ein stilistisches und inhaltliches Mittel des Autors sehen, den Eindruck des Nichtbeschreibbarmachens, der Wortlosigkeit zu steigern (vgl. Kap.5). "Das lebendige Denken und das gedankenträchtige Fühlen: das Wechselspiel von Un-, Vor- und Halbbewußtem hier und hoher Rationalität dort auf den poetischen Begriff gebracht zu haben ist die eigentliche Leistung des Schriftstellers [...], wegen der exemplarischen Verdeutlichung von

Denkvorgängen, die, in direkter Beschreibung, unmittelbar und, durch die Darstellung korrelierender Vorgänge, Naturereignisse und Stimmungen, mittelbar dargestellt werden."

Musils 'Törleß' macht all dies auch gerade erst mittelbar durch eine symbolische und metaphorische Sprache. Bestimmte historisch gewachsene Motive sind zu finden und die Schlüsselbegriffe werden stark betont und leitmotivisch gehandhabt. Die Motive sind eng miteinander verwebt und daher nur schwer voneinander getrennt zu betrachten. Zunächst wird durch die schon beschriebene Abgeschlossenheit des Ortes das Motiv des Inseldaseins konnotiert. Der Gegensatz zwischen Draußen und Drinnen wird deutlich, wobei das Draußen im Vergleich zum den Strukturen nach statischen Drinnen als bewegt und veränderlich wahrgenommen wird. Der ambivalente Charakter dieses Motivs wird deutlich, da diese Abgeschlossenheit als Asyl oder Exil, als Geborgenheit oder Ein- bzw. Aussperrung erfahren werden kann. Törleß' diesbezügliche Empfindungen sind eindeutig negativ gezeichnet, werden aber kontrastiert durch seinen häufig geäußerten Wunsch nach anderer, innerlicher Abgeschlossenheit. Dem Leben im Internat steht Törleß mit Heimweh (vgl. 8f), Leere (vgl. 9, 12 etc.), Gleichgültigkeit (vgl. 7, 14, 16 etc.), Melancholie (vgl. 16, 19, 20 etc.), Einsamkeit (vgl. 25, 46 etc.) und Langeweile (vgl. 12, 13, 23, 95 etc.) gegenüber, erfährt es als leblos und mechanisch (vgl. 7). Diese "Einsamkeit und Langeweile werden im 'Törleß' vom Autor nicht nur als Motive der zeitgenössischen Literatur des Fin de siècle aufgenommen und variiert. Vielmehr überführt Musil Törleß' Einsamkeit sogleich in eine Sehnsucht". Diese Sehnsucht ist die nach etwas anderem, "etwas viel Unbestimmtere[n] und Zusammengesetztere[n]" (9); dieses Begehren wird im Roman auf verschiedene Ziele gerichtet, die Substitution des Begehrens wird als Leitmotiv mit dem der Abgeschlossenheit verknüpft. Zunächst steht das familiäre, bürgerliche Leben und die Mutter als Objekt des Begehrens im Vordergrund, was durch Heimweh artikuliert wird. Immer wieder wird die verschieden gerichtete Sehnsucht mit der Welt der Leidenschaftlichkeit konnotiert. Selbst die Einsamkeit, die aus dem Verlust des Heimwehs resultiert, hat den "Reiz eines Weibes und einer Unmenschlichkeit" (25), erscheint Törleß als Verführerin wie auch als begehrte Frau, von der eine Bedrohung ausgeht. Törleß' Reaktion auf diese Erfahrungen und unerfüllte Sehnsucht ist immer seine Sprachunfähigkeit. Als zweite Substitution des Begehrens und Kontrastfigur zur Mutter fungiert die prostituierte Bozena. Beide werden von Törleß immer wieder (wenn auch zunächst unwillkürlich und widerstrebend) in Verbindung gebracht, der Geruch beider Frauen symbolisiert die Sexualität beider, wobei Törleß erst am Ende seine Mutter als sexuelles Wesen akzeptieren kann. Bozena repräsentiert "die Dirne nicht nur als käufliches Objekt, sondern als Abgesandte einer

anderen Welt" , die der der Mutter (nicht nur gesell-schaft-lich) entgegengesetzt ist, "die bürgerliche Mutter [wird] von dem Außenseiter Bozena, die verheimlichte von der käuflichen Sexualität getrennt" . Sie wird "weder zur 'guten Dirne' stilisiert, noch - wie so häufig in der Zeit - zum Opfer der Gesellschaft erklärt [...]" . Sie nimmt die soziologische Sonderstellung der verdammten, geduldeten und sogar erwünschten Hure ein. Hier fungiert die Prostituti-on als "Sündenbock für eine zwischen unerreichbarer Moral und Ventilsitte hin und her pendelnde Gesellschaft [..]. Der Frau sei Würde vorgeschrieben [hier: der Mutter, Anm. d. Verf.]; dem Manne ein tierisches Sichausleben gestattet."

Die Abgeschlossenheit des Lokals wird also negativ empfunden, allerdings durch die Sehnsucht nach einer inneren Abgeschlossenheit, Abgesondertheit kontrastiert.

In der Figur des Törleß werden das Motiv der Melancholie und des Sonderlings miteinander verschränkt. Die Melancholie ist durch Kennzeichen des Müden, der Lebensun-lust, durch eine Art romantischer Zerrissenheit und Dekadenz und im Konflikt zwi-schen Flucht vor oder zu den Menschen beschrieben. Melancholie entsteht bei Tör-leß auf der Basis des Gefühls der Bedrohtheit durch die Wirklichkeit, setzt sich eine "Sinnfindung, innere Erneuerung und Rückkehr in eine bessere Ordnung" zum Ziel, negiert das Normaldasein und proklamiert eine echtere Welt des 'Nichtversicherbaren' und endet in Entscheidungslosigkeit und Tatschwäche. Gleichzeitig wird im Motiv der Melancholie schon der kreative Aspekt aufgerufen, Törleß scheint ein künstleri-scher, empfindsamer Mensch zu sein, aber genau durch diese Sensibilität von den anderen unterschiedlich. Diese Andersartigkeit, dieser 'Sinn mehr' gibt ihm Anlaß so-wohl zu Verdruß als auch zu Freude über seine Einzigartigkeit, die in einer Art Selbst-überhö-hung (nicht in tatsächlicher Individuation) gipfelt. Während "Beineberg und Reiting [...] ihre Kammer [haben], eine ganz gewöhnliche, verborgene Bodenkammer, weil es ihnen Spaß macht, einen solchen Rückzugsort zu besitzen" (89), sucht Törleß nach einer anderen, innerlichen Rückzugsmöglichkeit. Er sucht die "Abgeschlossenheit einer Kapelle" (9, vgl. 11)), "wunderbare[.] Gärten" (9), zu denen nur er den Schlüssel besit-zen kann, das "Schweigen eines Landedelschlosses" (11), "gerade das Natürli-che [...] gar nichts außer mir, - in mir suche ich etwas; in mir! etwas Natürliches! Das ich aber trotzdem nicht verstehe" (83). Zu reflektieren ist die Tatsache, daß der Sonderling als literarisches Motiv "erst dann voll in Erscheinung [tritt], wenn die gesellschaftlichen Normen nicht mehr als einzig gültig anerkannt werden, [...] [er] bekommt seine positiven Akzente im Zuge einer Sozialkritik, die eine prästabilisierte Disharmonie von Indivi-duum und Gesellschaft konstatiert [...]" . Die Schlüsselbegriffe, die die ebengenann-ten Motive kennzeichnen

finden sich zahlreich im Text. Die Abgeschlossenheit und Innerlichkeit, die Diskrepanz zwischen Draußen und Drinnen, wird vor allem durch die Tür- bzw. Torsymbolik repräsentiert, durch die Mauer, die (Stations- bzw. Schul-) Glocke, die die militärische bzw. klösterliche Gerechtigkeit, Determinierung, Unfreiheit manifestiert, und schließlich durch den Garten. Im Zusammenhang mit dem Garten kann man die symbolische Verwendung des Wortfeldes des Blühens und Wachens betrachten, die vor allem Törleß' Reifungsprozesse beschreiben, sie aber in ihrer Ironisierung auch verneinen können. Die schon im vorangestellten Motto verwendete Hell-Dunkel-Symbolik zieht sich ebenfalls durch das gesamte Buch, wobei die Wertung Hell=Gut bzw. Dunkel=Schlecht gebrochen wird, das Dunkle ist durchaus das Gesuchte, Erwünschte, die 'andere Welt'. Die Sprachlosigkeit und Unmittelbarkeit bzw. Unfaßbarkeit der Erfahrungen werden häufig durch mediatisierte Empfindungen gekennzeichnet, Törleß' Blick ist oft der durch ein Fenster, "wie durch einen Schleier" (8), durch ein "riesiges Zerrglas" (49); Musik fungiert als Einbruch des Draußen in das Drinnen. "Damit ist eine Reihe von Motiven aufgeführt, die in der Literatur des Ästhetizismus dominieren: Kunst als Feindschaft gegen das Leben, der Künstler als Täuscher und als Schauspieler der Lebensempfindungen, die er darstellt und die er nur deshalb zu übertrumpfen vermag, weil er sie selbst gar nicht hegt, schließlich die ästhetische Existenz als Spiegelung der künstlerischen unter dem Gesetz der Absonderung vom lebendigen Leben, wie sie sich in einer Reihe von symbolischen Orten andeutet - da ist die tote Stadt, das Haus und der Innenraum, der umgrenzte Garten, als hortus conclusus sowohl Gefangenschaft als auch Schutz, abschirmt gegen die häßliche und bedrohliche Wirklichkeit. Dagegen werden künstliche Gärten und künstliche Landschaften gesetzt, die in ihrer sterilen Schönheit Manifestationen des Anti-Natürlichen sind, unheimlich und verlockend zugleich."

5. Interpretationsansätze

5.1 PSYCHOLOGISCHE UND ERKENNTNISTHEORETISCHE FRAGESTELLUNGEN: ZUR DISSOZIATION VON WELT UND ICH UND DER RESULTIERENDEN OPPOSITION VON METAPHYSIK VS. WISSENSCHAFTLICHKEIT (PHANTASIE VS. VERNUNFT)

Die Verwirrungen des jungen Törleß basieren vor allem auf der Wahrnehmung zweier Welten. Er empfindet den 'anderen Zustand', eine andere Wirklichkeit, die sich von der empirischen Welt unterscheidet und doch tatsächlich erfahrbar ist. Die Verwirrung ist eine doppelte: Einerseits verwirrt Törleß das Entdecken einer 'anderen Welt' "voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und Überraschungen" (41), die der ihm gewohnten Welt des Verstandes - nämlich der "solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zugeht, wie er es von zu Hause her gewohnt war [...]" (41) - entgegengesetzt ist, andererseits sind es die verschiedenen Facetten der 'anderen Welt', die er kaum in Einklang bringen kann, die so seine Verwirrung verdoppeln. Seine Verwirrungen sind sowohl intellektuell als auch moralisch.

Die Welt des Verstandes, der Vernunft, oder wie Musil es später ausdrückt, das ratioide Gebiet wird repräsentiert durch sein Elternhaus und das Internat. Das "ratioide Gebiet umfaßt - roh umgrenzt - alles wissenschaftlich Systematisierbare, in Gesetze und Regeln Zusammenfaßbare [...]. [D]as sind Vorstellungen, deren subjektiver Anteil ihre objektive, universal übertragbare Bedeutung nicht mindert. [...] Man kann sagen, das ratioide Gebiet ist beherrscht vom Begriff des Festen und der nicht in Betracht kommenden Abweichung [...]. Zu unterst schwankt auch hier der Boden" Die Erkenntnis, daß auch hier, im Bereich des Vernünftigen, zu unterst nicht objektive Wahrheiten, sondern gesetzte Axiome liegen (wie in den Naturwissenschaften), hat Törleß nicht sogleich, sondern erst die Erfahrung der 'anderen Welt' macht ihn darauf aufmerksam. Diese Erfahrung der 'anderen Welt' wird in verschiedenen Bereichen gemacht: da ist zunächst die zeitlose, schweigende, transzendente Welt der Intuition (vor allem repräsentiert durch den Garten bzw. Park), dann die leidenschaftliche, animalische, abenteuerliche Welt des Instinkts (vor allem repräsentiert durch die Sexualität), und schließlich die imaginäre Welt der Phantasie (vor allem in Törleß' 'Besonderheit' repräsentiert) . Die Welt der Vernunft als nur ausschnitthaft empfindend, strebt Törleß nach der anderen Welt, auf die sich seine (auch pubertätsbedingten) irrational empfundenen Begehren richten. Wie oben erwähnt zieht sich die Substitution dieses Begehrens leitmotivisch durch den Roman. Während sich dieses Streben / Begehren zunächst noch an die Mutter (als Vertreterin der Welt des Verstandes) bindet und er es

noch für Heimweh hält (Bsp.), wird es bald durch substituiert durch das sexuelle Begehren Bozenas (als Ver-treterin der leiden-schaftlichen Facette der 'anderen Welt'). Beides kann er nicht wirk-lich diskursi-vieren, er bleibt sprachlos und unklar. Auch die Klärungsversuche auf der ratio-nalen Ebene, seine Aus-einandersetzung mit den irra-tionalen Zahlen, mit der Philosophie Kants, und schließlich sein eigener Versuch 'De natura hominem' schei-tern, da er sich im-mer wieder auf Irrationales, willkürlich Ge-setztes zurück-geworfen sieht. In die-sen Versu-chen sucht Törleß einen Weg zu "größere[r] Bewußtheit, was für ihn bedeutet, Worte von größerer Angemessenheit und ge-nauerer Entsprechung zur Beschreibung seiner Erfahrung zu finden" Aller-dings kann er diese Versuche und Erfahrungen nicht in ei-nen sinnvollen Zusammen-hang bringen: "Das Auspeit-schen eines Menschen, Kants Philosophie, imaginäre Zahlen: alles hat für den jungen Törleß ein und dieselbe Bedeu-tung. Wirklichkeit und Traum, die Sache und das Nachdenken über eine Sache gehören untrennbar zusam-men" .

Er nimmt sich selbst als in spe-zifischer Weise Wahrnehmenden wahr, fühlt sich von der Welt dissoziiert und scheitert am Problem der Objektivierung seiner Empfindun-gen: die verbale (und bei seinem Aufsatzversuch auch die schriftli-che) Fixierung miß-lingt. Insofern steht die Sprachkrise als Symbol für erkennt-nistheoretische und Sub-jekt-Welt-Probleme. "Törleß antwortet mit Sprachlosigkeit auf das Begehren [...]. Tör-leß wird die richtige Sprache für sein Begehren nicht finden, alle Erklärungs- und Mit-teilungs-versuche werden schei-tern." Das heißt, daß sowohl die Sexualität als auch die (unterschiedliche, facettenreiche) Erfahrung zweier Welten sich seinen diskursiven Möglichkeiten entzieht, da die Sprache der Rationalität sich als untauglich erweist. Törleß' Sprachkrise ist noch umfassender als die des Hofmannthal'schen Lord Chan-dos: während dieser die Krise noch artikulieren kann, bleibt Törleß sprachlos. Hier wird die Bedeutung des vorangestellten, Motto-artigen Maeterlinck-Zitates klar: Es ent-stammt aus dem Kapitel 'La morale des mystiques' des 1898 erschienenen 'Le trésor des humbles' . Zentral ist hier der Gedanke, daß Sprache die Entwertung von Be-deutung darstellt . Diese Idee wird immer wieder im Roman aufgegriffen und durch Motive des Schwei-gens, sowie durch eine Hell-Dunkel-Metaphorik verdeutlicht. Spra-che verhält sich zur Realität, wie das Bruchstück zum Ganzen oder die Imitation zum Origi-nal. Insofern wäre die Bedingung sprachlicher Kommunikation die Kenntnis des Ganzen, des Originals, das aber nicht objektiv erfahrbar ist. Nun ist das Zitat teil-weise als metaphysisches Bekenntnis und Aufforderung zur 'Hebung des Schat-zes' verstanden worden; seine Bedeutung wird aber spätestens dann klar, wenn wir die ausge-lassenen vorangestellten Sätze Maeterlincks hinzuziehen: "Es ist nur zu wahr, daß die Gedanken [...] den unsichtbaren Bewegungen des inneren Bereichs eine will-kürliche Form geben. Es gibt tausend und

abertausend Gewißheiten [...], die uns durchs Leben führen, und von denen wir doch nie sprechen". Nun kann man assoziationspsychologisch deuten: Es gibt nichts als subjektive Empfindungen, die beschrieben werden können, nicht aber notwendig auf die Existenz tiefer liegender Realitäten verweisen. Nicht nur die Naturwissenschaft, sondern auch das literarische Schreiben versucht sich der Metaphysik zu entledigen. Die Ästhetizisten schufen noch wenige Jahre vorher künstliche Realitäten, verwarfen den "»Zufall« der jeweils am Wort haftenden Bedeutung [...]". Im Wort scheint die Welt neu zu werden [...]. Um den [Preis], daß wirkliche Welt und Wort unüberbrückbar voneinander geschieden sind". Hier allerdings ist das Wort nicht mehr mächtig, überhaupt eine Welt zu schaffen und es wird entlarvt als zufällig.

Törleß' Verwirrungen, denen gegenüber er sprachlos bleiben muß, sind unlösbar. Das Resultat ist die Erkenntnis: "Alles geschieht" (125), "die Dinge sind die Dinge und werden es wohl immer bleiben; und ich werde sie wohl immer bald so, bald so ansehen. Bald mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen.... Und ich werde nicht mehr versuchen, dies miteinander zu vergleichen...." (138). Oder anders: "Die Welt der Gefühle und die des Verstandes sind inkommensurabel". Daß dies keine tatsächliche Entwicklung ist, sondern Stagnation und Gleichgültigkeit, ist wohl kaum zu verleugnen. Vor allem die ironischen Passagen, sowie der Ausblick auf Törleß als jungen Mann stellen Törleß nicht als sich entwickelndes Individuum dar. Insofern greift der Roman, indem er keine Möglichkeit einer Utopie mehr offenläßt, eine zeitliche Erfahrung auf: "das Eingeständnis der Unmöglichkeit jedweder Veränderungen"

5.2 PHILOSOPHISCHE FRAGESTELLUNGEN:

ÄSTHETISCHES EMPFINDEN VERSUS MORALISCHES URTEILEN

Die Verwirrungen, wie sie in Kap.5.2. dargestellt wurden, sind durch Törleß' Suche nach etwas Festem geprägt, angesichts der Unsicherheiten, die er erfährt. Neben dem "erkenntnistheoretischen Versuch einer neuen Positionsgewinnung" wird eine zweifelhaft gewordene ästhetizistische Perspektive diskutiert. Obschon die Suche nach etwas Festem nach Moral und Erkenntnismöglichkeiten strebt, ist seine 'Natur' und sein Empfinden jedoch vorwiegend ästhetisch gezeichnet. Moralische Werte und Überlegungen spielen für Törleß als ästhetisch empfindender Mensch keine Rolle. Er wird oft als Ästhet beschrieben, so daß man stets meint, man habe es mit einem Künstler des Fin de siècle selbst, oder wenigstens mit einem künstlerischen Menschen zu tun. Er weist die Isoliertheit des Ästheten auf, die häufig durch verschiedene Künstler des Fin de siècle selbst erzeugt und stilisiert wurde, d.h. durch eine mutwillige und hochmütige Absonderung von der Gesellschaft zustandekam. Diese Isoliertheit ist gleichzeitig eine Erwähltheit,

wobei dennoch gilt: "Wie sehr auch die Erwähltheit der-gestalt als Auszeichnung mag empfunden oder gedeutet werden, so deutlich wird doch der Preis, der dafür zu erlegen ist. Denn Verzicht heißt auch Schmerz, mehr als nur Entbehrung, so daß man begreift, wie [...] bei Nietzsche der Schmerz zum Privileg stilisiert wird - um noch erträglich zu sein." . Törleß ist ein Kind seiner Zeit: die ästhetische Weltanschauung des ausgehenden 19.Jahrhunderts "brachte [...] eine Neuorientierung aller Lebensfragen nach ästhetischen Maßstäben mit sich. Alle Realität wurde für sie zum Substrat eines künstlerischen Erlebnisses und das Leben selbst zu einem Kunstwerk, in dem jeder Faktor nur ein sinnlicher Stimulus war" .

Die Thematisierung dieses Komplexes läuft bei Musil allerdings nicht auf eine konkrete Stellungnahme für den Ästhetizismus hinaus, sondern eher auf eine kritische Auseinandersetzung mit diesem. Die Beschreibung des erwachsenen Törleß (111-113) stellt ihn als einen Mann "von sehr feinem und empfindsamem Geiste" dar; als einen Mann, der der Moral gleichgültig gegenübersteht, sie allerdings nicht wesentlich überschreitet, da dies seinem intellektuell-ästhetischen Wesen nicht entspräche. Er zieht sich in ein ästhetisches Exil zurück. Hier distanziert sich "[d]er Erzähler [...] plötzlich in ganz ungewöhnlicher Ironie. Musil gibt keine Alternative zum unbeteiligten Törleß, doch deutet er in dieser Kritik sein Unbehagen am ästhetischen Menschen [...] an" . Er selbst hielt die dekadente Lebensführung und Kunst für eine "ästhetisierende Überschätzung des Details, des vereinzelt, schönen Moments, auf Kosten der zielbewußten [...] Totalität" . Die erwartete moralische Auseinandersetzung mit den Ereignissen um Basini bleibt aus. Törleß 'benutzt' dieses Erlebnis, um seine Verwirrungen zu klären und stellt sich nie die Frage, ob er richtig oder falsch handelt. Schließlich bereut er das Gewesene auch als Erwachsener nicht. Schon der junge Törleß glaubt: "die Dinge sind die Dinge und werden es auch immer bleiben; und ich werde sie wohl immer bald so, bald so ansehen" (138). Die Unmöglichkeit der Veränderungen macht ein moralisches Hinterfragen der Geschehnisse demnach überflüssig. Mit diesem Glauben an die Unveränderlichkeit verläßt Törleß am Ende des Romans das Internat. Die schon genannten Bezüge zu "Ein Brief" von Hofmannsthal bestehen nicht nur auf der Ebene der Sprachkrise, sondern besonders in der Erfahrung der Unveränderlichkeit der Verhältnisse. Törleß' Wahrnehmungs- und Sprachlosigkeitsprobleme resultieren nicht aus einer veränderten und sich stets verändernden Realität; diese bleibt gleich, der Modus der Wahrnehmung und die Versuche der Versprachlichung dieser Realität, die nur scheinbar eine "Schatzgrube wunderbarer Schätze" (7) unter ihrer Oberfläche birgt, variiert (Vgl. Kap.5.1.). Gleichzeitig drückt der Ausblick auf Törleß als jungen Mann aus, daß der tradierte Moralkodex eingetauscht werden muß gegen eine subjektive Moral, die aus

den individuellen Erfahrungen schöpft. Diese 'neue Moral' wird dann als nicht-ratioïdes Gebiet, als Gegenpol zur Wissenschaft verstanden; während "die heute noch herrschende Ethik [...] ihrer Methode nach eine statische [ist], mit dem Festen als Grundbe-griff" , soll nun "die Moral als ein Werdendes, als ein Gegen-stand beständigen Fragens und Bildens von der Moral als einem Geworde-nen, Fe-sten, bürgerli-chen Wohnhaus" getrennt wer-den. Allerdings gelangt Törleß nicht zu dieser neuen, stets hinterfragten und werden-den Moral, da er die Ereignisse nicht zur Entwicklung einer Identität und einer kriti-schen Haltung nutzen konnte.

Die moralische Bewertung des Verhalten Törleß' durch den Erzähler ist schwe-rer zu fassen. Verurteilt er dessen Verhalten oder hält er es für gerechtfertigt im Sinne der individuellen Moral und Freiheit? Für die Kunst ist es allemal legitim, unmoralische Vor-gänge und Ereignisse, Charaktere darzustellen, um an ihnen Fragen der Moral zu entzünden und insofern gesellschaftskritisch zu fungieren. Hierbei gilt für Musil: Was nach dem Gesetzbuch und der gesellschaftlichen Sitte nach schlecht ist "kann gut sein nach einer individuellen, nüancenreicheren Moral [...] Das sind Fragen der Moral, die nicht kurz zu entscheiden gehen. Es ist die Aufgabe von Kunstwerken auf solche Fra-gen zu weisen. Lösen können sie sie meist nicht. (Mit Verlaub: darf Törleß so einfach über Basini hinwegge-hen, ist eine solche Frage. Ich sage ja.) [...] Man muß jedem Kunstwerk die Amoral gestatten, damit es darauf erst seine Moral auf-baue" . Im 'Törleß' sind nicht nur Beineberg und Reiting als unmoralische Charak-tere gezeichnet, son-dern auch Törleß selbst. Er "ist sogar allzu frei von entscheiden-dem Mitfühlen, von zupackendem Anteil: denn vor dem Furchtbarsten, das ein ande-rer mit-macht, steht er ... nicht wie vor einer ethischen Angelegenheit; sondern bloß vor einer Angele-genheit seines Bewußtseins. Vor einer Frage nach dem inneren Ge-schehen", - »weil mich dabei ein Vorgang in meinem Gehirn interessiert, ein Etwas, von dem ich heute trotz allem noch wenig weiß, und vor dem alles, was ich darüber denke, mir belanglos er-scheint« . Scheinbar moralische Hand-lungen, wie die Rettung Basinis, sind nicht durch Fragen der Moral moti-viert, sondern dienen Törleß nur zu eigennützi-gen Zwec-ken. Insofern ist der Roman auch Ästhetizismus-Kritik: Hier sieht sich "die unheilige Al-lianz von Ästhetizis-mus und Terror, gedanklicher Un-bedingtheit und moralischer Neutralität am Bei-spiel eines Menschen beschrieben [..], dem jedes Mittel recht ist, das tauglich sein könnte, ihm, dem aus allen Zusammen-hängen Herausgenomme-nen, zu neuer Natürlichkeit und neuem Vertrauen in eine Weltordnung zu verhelfen, in der die Dinge, anders, als er es erfährt, wieder vernünf-tig und verläßlich be-nannt werden können"

5.3 GESELLSCHAFTSKRITISCHE FRAGESTELLUNGEN: DIE SPIRALE DER GEWALT

Ohne Zweifel ist die gesellschaftskritische Dimension des Romans von besonderer Bedeutung. Wie im Vorangegangenen schon beschrieben, bricht der Text Konventionen, die Moral der bürgerlichen Welt wird als Schein-Moral enthüllt. Mit der Darstellung von sich stets steigender Gewalt, die sich anfangs in Machtdemonstrationen äußert und in brutalem, sexuellen Mißbrauch und Demütigungen in der roten Kammer gipfelt, wird wiederum ein Tabu gebrochen. Gleich zu Anfang des Geschehens wird der Herrschaftsdiskurs mit dem Sexualdiskurs verschränkt, und im Fortlaufenden immer wieder miteinander in Zusammenhang gebracht. Der Zug der jungen Leute durch die Stadt ist geprägt durch eine Atmosphäre der Sexualität und Machtausübung. Die "jungen Herren" (17) können aufgrund ihrer gesellschaftlichen Höhergestelltheit die einfachen Frauen "schamlos" (17) behandeln: ihre Brüste streifen, ihre Schenkel schlagen. Hier wird die 'andere Welt' als animalisch-triebhaft gezeigt, auf die Törleß "mit einem plötzlichen Interesse" (17) reagiert. Dieses Interesse führt aber dennoch zu Sprachlosigkeit und kann die Verbindung zwischen Ich und Welt nicht wieder herstellen. Auch im weiteren ist Sexualität mit Gewalt gekoppelt: die Bozena-Szene wird durch eine Gewaltdarstellung eingeleitet (vgl. 27f). Bozena fungiert, wie bereits erläutert, als Gegenpol zu Törleß' Mutter, ist für Törleß seltsam mit ihr verbunden (nämlich als Objekt seines Begehrens) und doch gesellschaftlich völlig von ihr abgegrenzt. Vom Rand der Stadt verlagert sich das sexuelle und gewalttätige Geschehen in das Institut, genauer: in die rote Kammer, das abgeschlossene, nicht-öffentliche Herzstück der ohnehin begrenzten Lokalität. Hier passieren dann die Demütigungen Basinis, die ursprünglich als Strafe für den Diebstahl gedacht sind. Zunehmend wird die Quälerei Selbstzweck. Beineberg und Reiting, die die Schüler-verschwörung angezettelt hatten, empfinden immer mehr Lust, Macht gegenüber dem schwächeren Basini auszuüben. Sie sind als dominante Charaktere - oder wie später durch Adorno formuliert: autoritäre Charaktere - gezeichnet: Beide werden gleichermaßen als kaltblütig und intrigant beschrieben. Beineberg ist von einer Mischung aus fernöstlicher Philosophie, mystischem Denken und Nietzsches Idee des Übermenschen bestimmt. "Für ihn [Beineberg] bedeutet die Auskunft über die psychische Befindlichkeit einer Person die Möglichkeit zu deren Manipulation". Reiting hingegen wird als "der skrupellose Pragmatiker und Utiliterist", als Tyrann, der "unnachtsichtig gegen den, der sich ihm widersetzt" (40) agiert und "kein größeres Vergnügen [kennt], als Menschen gegeneinander zu hetzen, den einen mit Hilfe des anderen unterzukriegen und sich an abgezwungenen Gefälligkeiten und Schmeicheleien zu weiden, hinter deren Hülle er noch das Widerstreben des Hasses

fühlen konnte" (40). Was zunächst ein morali-sches Verurteilen eines Diebes zu sein scheint, schlägt um in das hem-mungs-lose Ausleben sexueller und sadistischer Triebe. "Die Richter sind zu-gleich auch die Hen-ker, Musil karriert hier in historischer Antizipation den Verfall de-mokratischer Gewal-tenteilung" . Während Reiting und Beineberg, "die heutigen Diktatoren in nucleo" , die Akteure der Quälereien sind, nimmt Törleß eine weitgehend passive Haltung ein. Ihm dient das Geschehen als Möglichkeit, seine Verwirrungen zu klären. Seine Abnei-gung gegen die Missetaten seiner Mitschüler ist nicht moralischer Natur, sondern allein durch sein ästhetisches Empfinden bedingt . "[H]ier wird [...] am Beispiel von vier jun-gen Menschen, des char-manten Sadisten Reiting, des Mystagogen und eleganten Folterers Beine-berg, des erniedrigten Opfers Basini und des Registrators Törleß, der sich auf die Folterungen einläßt, um, in der Rolle des Musilschen "Monsieur le vivi-secteur", neue, ungeahnte, bis dahin verbotene Erkenntnisse auszukosten..., hier wird die Geschichte eines Quasi-Mords aus der Perspektive des Ästheten geschil-dert, dem gerade das Grau-enhafteste zur Beförderung seines Fühl- und Erkenntnis-vermögens zu dienen hat" "Die Auflösung von Hierarchien und Machtverhältnissen [z.B. bei Bozena, Anm. d. Verf.], der Ver-zicht auf den Gebrauch der Ver-nunft [z.B. die homo-erotische Affaire mit Basini, Anm. d. Verf.] und der Verstoß gegen ge-sell-schaftliche Normen sind für Törleß nur so lange sinnvoll, wie es ihn interes-siert und ihm nützt" . Dennoch ist Törleß in seiner Passivität nicht unschuldiger als Reiting und Beineberg: Er "ist auf der Suche nach Worten zum Mit-läufer, ja zum Mittäter geworden. In der Forschung wurden aller-dings meist nur Bei-neberg und Reiting als Täter benannt, doch ist auch und gerade Törleß' Verhalten ge-gen-über Basini durchaus als Einübung in ein späteres Leben zu verstehen und ist keineswegs nur von Wissensbegierde ge-prägt" . Der Aspekt der Einübung in ein späteres Leben birgt deutliche gesellschaftli-che Kritik: Die Militärschu-len der k.u.k. Monarchie hatten ohne Zweifel die frühzeitige Konditionierung von jungen Männern auf gesellschaftliche Machtpositionen und die Rekrutierung des Offi-ziers-nachwuch-ses zur Aufgabe, hier "stand die Konditionierung der jungen Menschen auf soldati-sche und bürgerliche Tugenden, die Fixierung auf Gehor-sam, Pflichterfüllung, Autori-tätsgläubigkeit etc. im Mittelpunkt" . Innerhalb die-ser Institution werden be-stimmte Herrschaftsmechanismen geübt, die hier in ro-he Gewalt umschlagen.

Die Klasse wird als Staat beschrieben, dem Reiting und Beineberg vorstehen, der das Individuum stark einschränkt und autoritär-hierarchisch strukturiert ist. Als quasi lu-zide Antizipation der Gewaltstrukturen und Methoden des 3.Reiches sollte man den Roman natürlich nicht lesen, dennoch beschreibt er in aller Deut-lichkeit Strukturen, auf denen eben jene Diktatur entstehen konnte. "Musil schreibt, ohne es zu wissen, die

Vorgeschichte der Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Er durchleuchtet die psychologischen Spannungen und sexuellen Aggressionen einiger Halbwüchsiger in der Verborgenheit einer Militärschule und findet in ihnen das komplette Arsenal der Rohheit, die später Geschichte macht. Die Kruste bürgerlicher Wohlanständigkeit zerspringt, es knirscht im Gebälk, das heimliche, lange unterdrückte Verlangen nach Demütigung und Vernichtung der rationalen Selbstsicherheit der Epoche feiert seine ersten Triumphe. Unter der Oberfläche gewöhnlicher Schülertorheiten und Internatspsychosen bricht die Barbarei hervor. In jugendlicher Grausamkeit enthüllt sich die Methodik der Konzentrationslager"

Insgesamt konkretisiert der Roman die zeittypische Erfahrung der Unsicherheit, des Wartens, des 'Es muß etwas geschehen' und der gleichzeitigen Unmöglichkeit der Veränderung. Der Roman bietet keinerlei Ansatzpunkt einer utopischen Lösung. In der Figur des Törleß wird "die niedere aristokratische Gesellschaftsschicht im Vorkriegsösterreich [personifiziert], sie zeigt die Ausrichtung eines jungen Menschen auf eine dekadente Lebensführung", sowie die Entstehung von gewalttätiger Machtausübung auf der Basis bestehender gesellschaftlicher Strukturen.

6. Schlußbetrachtung

Bei der Beschäftigung mit dem vorliegenden Roman blieb eine Auseinandersetzung mit allgemeinen Problemen der Literaturinterpretation nicht aus. Das Bestreben, verschiedene Aspekte und Dimensionen des doch vielschichtigen Romans sinnvoll zu synthetisieren und zu strukturieren, um zu einem besseren Verständnis zu gelangen, schien der Erkenntnis zu widersprechen, daß das Kunstwerk nicht enträtselbar und nur im Mitvollzug noch einmal hervorzubringen ist. Vor allem fiel die Beschränkung der Arbeit auf bestimmte Aspekte schwer; immer wieder war es unbefriedigend festzustellen, daß der Anspruch auf Vollständigkeit angesichts der Unmöglichkeit, Literatur in wissenschaftliche Sprache zu übersetzen, sie zu 'lösen', nicht haltbar und eine Interpretation zwangsläufig Ausschnitt, Reduktion ist.

Reflektiert man die diskutierten Themen des Romans, so wird deutlich, daß er nicht nur historisch zu lesen ist, nämlich als Darstellung eines bestimmten Lebensgefühls und bestimmter Strukturen der Gesellschaft im Wien um 1900, sondern daß er überzeitliche, wahrnehmungspsychologische, philosophische, erkenntnistheoretische und gesellschaftskritische Fragestellungen thematisiert und insofern aktuell ist. Gerade heute, da sich die Welt immer mehr nach rein rationalen Gesichtspunkten orientiert, da nur gilt, was wissenschaftlich belegbar ist und der Welt der Vernunft entspringt, ist das Interesse an und die Suche nach der 'anderen Welt' im Alltag präsent: die Irrationalität wird in Bereichen der Religion, der Ideologie, der Massenkultur (z.B. Popmusik, Mode) etc. aufgefangen und fetischisiert. Die Polarität zwischen Ratioidem und dem 'anderen Zustand' bleibt ein nicht lösbares Aporem.

Die in neuerer Zeit vor allem in der Systemtheorie thematisierte Kontingenzerfahrung wird schon im vorliegenden Roman, später umso deutlicher im 'Mann ohne Eigenschaften' problematisiert. Die Erkenntnis, daß sich etwas so, aber eben auch anders verhalten kann, ist heute in zunehmendem Maße verunsichernd, scheint die Grenzen der Determinierbarkeit der Welt durch das Individuum anzuzeigen und hat nicht selten eben jene Rat- und Sprachlosigkeit, jene passive, indifferente Lebenshaltung zu Folge, zu der Törleß gelangt. Auch der Autor selbst scheint sprachlos zu bleiben, die Fragen der Moral, der Möglichkeit der ästhetizistischen Legitimation von Gewalt und der Erkenntnismöglichkeiten werden nicht gelöst, eine genaue Stellungnahme wird zugunsten einer Offenheit des Romans vernachlässigt. Inwiefern Gewalt verhindert, wie Erkennen und Erfahren synthetisiert und wodurch die alte, gesetzte Moral genau ersetzt werden kann, bleibt unbeantwortet. Vor allem die Thematisierung der schon damals

problematisch gewordenen ästhetizistischen Lebenshaltung scheint mir nach den Greueln des Holocaust noch immer aktuell. Hier schließen sich zwangsläufig Reflexionen über die Ästhetisierung von Gewalt und die Möglichkeit einer Legitimation dieser durch Philosophie und Kunst überhaupt an.

7. Literatur

Primärliteratur:

Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Reinbek: Rowohlt, 1995.

Sekundärliteratur:

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.

Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.

Arntzen, Helmut: Musil Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman "Der Mann ohne Eigenschaften". München: Winkler, 1980.

Baltz-Balzberg, Regina: Nietzsche und Musil: Zur Antidekadenz-Moral. In: Strutz...

Baur, Uwe: Zeit- und Gesellschaftskritik in Robert Musils Roman "Die Verwirrungen des Zöglings Törleß". In: Baur, Uwe / Goltschnigg, Dietmar (Hrsg.): Vom "Törleß" zum "Mann ohne Eigenschaften". München / Salzburg: Fink, 1973. (Musil-Studien, Bd.4)

Berghahn, Wilfried: Robert Musil. Reinbek: Rowohlt, 1973.

Biermann, Heinrich: Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Text und Materialien. Düsseldorf: Schwann-Bagel, 1986.

Corino, Karl: Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten. Reinbek: Rowohlt, 1988.

Diersch, Manfred: Draußen, Drinnen und Ich. Ernst Machs Spiegel der Erkenntnis als Anregung für österreichische Erzählkunst des 20. Jahrhunderts. In: Strutz, Josef / Kiss, Andre: Genauigkeit und Seele. Zur österreichischen Literatur seit dem Fin de siècle. München: Fink, 1990. (Musil-Studien Bd.18)

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner, 1976.

Glaser, Hermann: Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven. Bd.1: 1870 bis 1918. München: Beck, 1978.

Grossmann, Bernhard: Robert Musil, Die Verwirrungen des Zöglings Törless. Interpretation. München: Oldenbourg, 1988.

Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates: österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert. Wien, 1994

Heftrich, Eckhard: Musil. München / Zürich: Artemis, 1986. (Artemis-Einführungen, Bd.30)

Herwig, Dagmar: Der Mensch in der Entfremdung. Studien zur Entfremdungsproblematik anhand des Werkes von Robert Musil. München: List, 1972.

Howald, Stefan: Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. München: Fink, 1984.

Luserke, Matthias: Robert Musil. Stuttgart / Weimar: Metzler, 1995. (Sammlung Metzler, Bd.289)

Pott, Hans-Georg: Musil und das 20. Jahrhundert. In: ders.: Robert Musil. Dichter, Essayist, Wissenschaftler. München: Fink, 1993. (Musil-Studien, Bd.8)

Rieder, Heinz: Österreichische Moderne. Studien zum Weltbild und Menschenbild in ihrer Epik und Lyrik. Bonn: Bouvier, 1968.

Söder, Thomas: Musils "Törless". Eine Interpretation. Rheinfelden / Berlin: Schäuble, 1993.

Wuthenow, Ralph-Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

Zima, Peter V.: Robert Musils Sprachkritik. Ambivalenz, Polyphonie und Dekonstruktion. In: Strutz, Josef / Strutz, Johann (Hrsg.): Robert Musil - Theater, Bildung, Kritik. München: Fink, 1985. (Musil-Studien, Bd.13)