

VOYEURE, GRENZGÄNGER, FRAUEN
LITERARISCHE TOPOGRAPHIE DER MUSILSCHEN MODERNE

Musil und die Moderne – die Literaturtheorie und die Literaturhistoriographie der letzten Dekaden lähmen in ihrer Funktion als „Gewissen“ des Literaturwissenschaftlers diesem die (schreibende) Hand, gehören doch Zweifel an solch epochalen Festschreibungen zur literaturwissenschaftlichen correctness, die in postmodernen Zeiten das Marginale fetischisiert und den Glauben an die grand récit der Geschichtsschreibung eingebüßt hat.¹ Ohne sich in diesem Zusammenhang auf Probleme der – längst ideologisch aufgeladenen² – Epochendebatte einzulassen,³ kann eine nüchtern-agnostizistisch verführende Untersuchung selbst noch aus dem Kontext des Musilschen Werkzusammenhangs Wesentliches gewinnen, versteht sie nur „Modernität“ als Etikett und (notwendige) Zuschreibung für ein wesentlich dynamisch-flexibles Theoriefeld, das es im Folgenden zu skizzieren gilt.

Metatheoretische Vorüberlegungen lassen alsbald die begriffliche Weite und semantische Tiefe eines solchen Theoriefeldes als wesentliches Kriterium für dessen Eignung im Rahmen einer literaturgeschichtlichen Zuordnung erkennen – gleichzeitig gilt es jedoch, eine ausreichende terminologische Trennschärfe bereitzustellen, soll dessen Validität nicht in einer epochenunspezifischen Allgemeingültigkeit aufgehen. Es zeigt sich, daß besonders die Diskurstheorie Foucaultscher Provenienz hier Vorarbeit geleistet hat – die *Ordnung der Dinge* definiert das *Denken der Moderne* als Kraftfeld von vier Momenten, die sich innerhalb der ästhetischen Moderne jeweils als Dichotomie wiederfinden:⁴ a) *Endlichkeit*: Flüchtigkeit vs. Ewigkeit; b) *Ungedachtes*: Anderes der Vernunft vs. dessen Rationalisierung; c) *empirisch-transzendente Vernunft*: Differenz von Ratio und Emotion vs. deren Identität; d) *Denken des zurückweichenden Ursprungs*: Absenz vs. Erhalt von Natur und Geschichte im Utopischen.

Es soll nun überprüft werden, inwieweit eine solche Theorie der Moderne auch im Musilschen Werkhorizont Gültigkeit beanspruchen kann. Zu diesem Zweck werden die vier Parameter auf konkrete Leitmotive und -konzepte des Frühwerks übertragen (*Törleß*, *Vereinigungen*, *Drei Frauen*). Wenn hier ein Begriff von Modernität für Musil erarbeitet wird, gilt selbstverständlich, daß

es um die *Sezierung von Tendenzen* geht, was meint, daß solche Charakteristika zwar vorhanden sind, jedoch die Bandbreite Musilschen Schreibens in ihnen *nicht vollständig und ausschließlich* aufgeht.

I

„Es ist ungewiß, wo der Tod uns erwartet; erwarten wir ihn also allenthalben!“⁴⁵ Was Montaigne hier einfordert, blieb in der deutschen Philosophie durch die Schallmauer aufklärerischer und idealistischer Ewigkeits-Konzepte ungehört; mit dem ungeheuren Optimismus der Machbarkeit krönte sich Philosophie als „sich selbst wissender Geist“⁴⁶ und eskamotierte damit vorübergehend die Gewißheit, daß Philosophieren heißt, sterben zu lernen. Die Impertinenz derartiger Präntentionen verführt die Moderne zu Gegenkonzepten: Vom Schopenhauerschen Pessimismus über Heideggers Sein zum Tode bis zum Aufklärungsbuch Horkheimers und Adornos ist das moderne Denken die Reflexion der *Endlichkeit*, der sich das Ich der Moderne stellen muß. Damit verläuft es als Transversale zur Vertikalität des metaphysischen Diskurses, innerhalb dessen sich mit zunehmendem Aufstieg Wahrheit immer deutlicher abschattet. Die traditionsbildende Strahlkraft des Metaphysischen lenkt jedoch das moderne Denken immer wieder auf diese Vertikale, um dem „entschlossenen existenziellen Verstehen der Nichtigkeit“⁴⁷ zu entgehen durch den Aufweis immer neuer Sinnressourcen.

Einer dieser Versuche findet sich im Musilschen Werkhorizont als Nobilitierung des *Sehens*; die Blicke Johannes' und Veronikas sondieren das Feld, auf dem das Sehen sich bei Musil ereignet, als polarisierte Spannung zwischen Starren und Schauen:

Es war nur, daß er ging und die Dinge vor ihren Augen sich zögernd zu ordnen begannen, wenn er darauf sah; es kam ihr vor, manchmal wenn er über sich erschrocken lächelte, als ob er die Welt einatmen und im Leibe halten und von innen spüren könnte. (...) Denn obgleich unter ihren Blicken jede Ordnung wieder zerfiel und sie zu den Dingen nur die gierige Liebe einer Mutter für ein Kind hatte (...), begann ihre müde Lässigkeit jetzt manchmal zu schwingen wie ein Ton (...). (V, 213)

Bekanntermaßen überprüfen Johannes und Veronika am Ausgang der Moderne noch einmal deren Geltungskraft und Synthesemächtigkeit in einem großangelegten Experiment, dessen Verfahrensweise im „Bibliomenon“⁴⁸ chiffriert ist. Die Verlegung des erfüllten Glücksversprechens in die utopische

Ferne redet noch immer der präsentischen Hoffnung das Wort, deren Realisierung im Zeichen von Theologie (Johannes) und von Amoral / Perversion (Veronika) betrieben wird. Derartige Motivationen werden aktiviert über schmerzhaftes Sinnverluste als Folge der Entzauberung, die der Welt unvermittelt die Möglichkeit zur Beglaubigung im Bereich der Transzendenz nimmt. Temporäre Irreversibilität überstrapaziert modernes Denken jedoch in erheblichem Maß, daher aktualisiert die Moderne letzte Widerstandspotentiale: Deren Inbetriebnahme beginnt mit dem plötzlichen Augenaufschlag, installiert dieser doch ein steinern gefügtes Zentrum, das Welt in sich aufsaugt so oktroyiert der *Blick* des Theologen Johannes der Welt Ordnungsstrukturen und dementiert damit die Dissoziation des Dinglichen. In der koordinierenden Strahlkraft des Blicks entäußert sich das Potential zur Zwangsintegration, das seit je seine Nähe zum Logos nicht verbergen kann – im Blick des Johannes manifestiert sich daher weniger dessen Spiritualität, mit der er Gott sucht, als vielmehr die Praktikabilität einer instrumentellen Vernunft. Anders Veronika: Als kontemplatives Sehen partizipiert ihr Blick an der Kontingenz der Welt und zersetzt die konstruierte Ordnung, indem das Singuläre wieder seinem Eigenwert zugeordnet wird. Auch im Sehvorgang sedimentiert sich so der Habitus, mit dem beide Figuren jeweils Welt interpretieren, mehr noch: *Der Blick avanciert zum Medium, mit dem Welt begegnet wird und in dem Endlichkeit über verschiedene Verfahren minimalisiert werden soll.* Die sich immer wiederholende Konstellation dieses Vorgangs modelliert Musil bereits 1906 – Visualität definiert sich im Anschluß daran als Gerichtetheit aus einem quasi immunisierten Zentrum heraus auf eine wehrlose Welt mit dem Zweck der Aneignung: „Törleß zog sich in irgendeinen Winkel zurück, von dem aus er beobachten konnte, ohne selbst gesehen zu werden.“ (T, 117)

Das Sehen ohne gesehen zu werden verflüssigt und sublimiert die Gegenwart der Endlichkeit, die genuin moderne Bewußtheit des Todes, in der visuellen Enteignung der Objekte, denn im Sehvorgang reinstalliert das Subjekt seine vermeintliche Integrität. Dazu bedarf es des *intransigenten Blicks*, den Musil schon zuvor mit dem Begriff der Vivisektion umschrieb – einmal mehr bestätigt sich die These einer Moderne im Zeichen des Experiments, ist der fixierende Blick doch unentbehrliche Voraussetzung szientifischen Beobachtens, das wiederum durch seine Abkoppelung vom sozialen Handeln eine gewisse Autonomie beansprucht und Theoriebildung motiviert.⁹

Der intransigente Blick organisiert Welt nach Maßgabe des aktual Sehenden und objektiviert sie im Sinne vorgefertigter Zuschreibung.

Wenn es stimmt, daß „mich im Blick der Tod meiner Möglichkeiten die Freiheit des Andern erfahren läßt“¹⁰, dann ist es genau dieser dominierende, objektivierende und autonome Beobachterstandpunkt, innerhalb dessen das moderne Subjekt der Unerbittlichkeit der Endlichkeit zu entrinnen versucht durch das Verfügbarmachen der Erfahrungswirklichkeit. Deren Disponibilität mobilisiert dann den Voyeurismus: „Törleß sättigte sich mit den Augen an Bozena (...)“ (T, 41) – ein halluziniertes oder tatsächliches Herrschaftsverhältnis wird zur Voraussetzung voyeuristischer Neigung, die sowohl Wissenschaftlern wie Dichtern nicht abzusprechen ist. Die Auf-Sicht unterlegt den Dingen bedeutungsmäßige Verbindungen, konditioniert das Gesehene nach Maßgabe einer längst antizipierten Programmatik, die jegliche Kontingenz mortifiziert und erstickt. Das weiß bereits E.T.A. Hoffmann, dessen Protagonist in *Des Vetters Eckfenster* vom schriftstellernden Vetter, der Hoffmann selbst verkörpert, das Prinzip des Schreibens als Erfinden mit dem Lehrsatz „Das Fixieren des Blicks erzeugt das deutliche Schauen“¹¹ indoktriniert bekommt. Realitätskonstruktion beginnt mit dem starren Blick vom erhöhten Standpunkt aus (vom Eckfenster blickt man auf den belebten Markt hinunter), der vor jedem Schreibeinstrument wichtigstes Werkzeug des Schreibenden ist. So erweist sich auch hier der intransigente Blick als bedeutungszuweisend, demgemäß als Erbe der Ratioidität.

Die Verfahrensweise des Startens und Ordners kapriziert sich im *Törleß* noch wesentlich auf das Dingliche; anders und gesteigert in den *Drei Frauen*, wo sich jeweils der Mann im genuin Sartreschen Sinne als das präsentiert, „wodurch ich Objekt werde“¹². Besonders Ketten und der Chemiker versuchen sich in der Enteignung des Anderen durch die Errichtung einer sinnzentrierenden Enklave in ihren Augen, mit denen sie die Andersheit der Frau zu ihrer Verfügbarkeit zu bannen suchen. So erschrickt Tonka, wenn der Chemiker „bloß durch einen Spalt der Lider“ (DF, 271) sieht; im Gesehenwerden verspürt sie ihr Sein abfließen in die Richtung des Mannes. Konsequenz ist sie um die Einschränkung seines Gesichtskreises bemüht:

Er hatte sich breit auf beide Ellbogen zurückgelehnt, und der Kopf lag auf seiner Brust; fast ängstlich sah Tonka nach seinen Augen. Da aber stand ein eigentümliches Lächeln; er hatte das eine Auge geschlossen und zielte mit dem andern längs seines Körpers hinunter (...). Hinter ihrer Stirn war es

plötzlich heiß geworden und ihr Herz klopfte. Sie verstand nicht, was er dachte, aber sie las alles zugleich in seinem Auge und ertappte sich mit einem Mal bei dem Wunsch, seinen Kopf in den Arm zu nehmen und seine Augen zuzudecken. (DF, 272)

Solange der enteignende Blick nicht über den eigenen Körper hinausschießt, scheint die Möglichkeit lebendig, seinen Radius durch Verdunkelung aus dem Hinterhalt weiter zu minimieren. Die totalisierende Gegenwart des anderen Auges verkürzt Handlungsspielräume durch die Installation omnipräsenter Beobachtung und produziert Angst gerade durch die Suggestion von Ubiquität¹³ – das „big brother is watching you“ Orwells scheint sich auch Ketten – „scharf und aufmerksam“ (DF, 248) – zum Erfolgsrezept gewählt zu haben, hat doch „die ungeheure Kraft“ ihren Ursprung nicht im „mittelgroßen, schlanken Körper“ derer von Ketten, „sondern schien aus ihren Augen und Stirnen zu kommen“ (DF, 248). Im Umgang mit der Portugiesin „ging sein Blick so gradaus wie aus einem Helm hervor, auch wenn er keinen trug.“ (DF, 251) Während Tonka noch auf den blinden Fleck im Auge des Chemikers hofft und sich daran abarbeitet, einen toten Winkel als letztes Refugium zu sondieren, imprägniert die Portugiesin ihre Augen vor der destruktiven Strahlkraft durch die List des Perseus: Verspiegelung wirft den Medusenblick zurück und trifft den, der ihn aussandte: „Wenn er seiner Frau in die Augen sah, waren sie wie frisch geschliffen, sein eignes Bild lag obenauf, und sie ließen seinen Blick nicht ein.“ (DF, 260)

Bewußt *intransitiv* reüssiert dagegen eine eher kontemplative Form des Sehens:

In diesem Augenblicke zog es Törleß wieder hinunter. Es ging von den Augen aus, – das fühlte er nun, – von den Augen aus wie eine hypnotische Starre zum Gehirn. (...) Aber Beineberg bückte sich und wollte die Lampe aufheben. Törleß hielt seinen Arm zurück. „Ist das nicht wie ein Auge?“ sagte er und wies auf den über den Boden fließenden Lichtschein.

„Willst du jetzt vielleicht poetisch werden?“

„Nein. Aber sagst nicht selbst, daß es mit den Augen eine eigene Bewandnis hat? Aus ihnen wirkt – denk doch nur an deine hypnotischen Lieblingsideen – mitunter eine Kraft, die in keinem Physikerunterricht ihren Platz hat (...).“ (T, 78)

Was sich hier ereignet, ist die Positivierung der ursprünglich bedrängenden Blick-Erfahrung. *Intransitive Blicke* erblicken nicht Objekte, sondern blicken auf das Blicken eines anderen.¹⁴ Insofern invertieren sie die Auslieferung an

den Blick des Anderen, die Enteignung ist, zu einer faszinierten Exponiertheit, die die Kraft des Angesehen-Werdens als beglückende Umstrukturierung der eigenen Erfahrungswirklichkeit bewertet. Die Prävalenz des alteritären Blicks wird von Törleß gar nicht erst angezweifelt. Das Abfließen seines Seins in die Richtung des Auges ist Effekt der unhintergehbaren Dominanz dieser Blick-Realität, die die Strukturen der Lebenswelt reorganisiert durch eine ungeheure Sogwirkung.¹⁵ Die Objektivierung durch den anonymen Blick ist auch Zentralthema der kindlichen Erfahrung anderer Wirklichkeiten, von der Törleß Beineberg berichtet: „Plötzlich zwang mich etwas aufzusehen. (...) Und als ich um mich blickte, war mir, als stünden die Bäume schweigend im Kreise und sähen mir zu.“ (T, 31) Henningers psychoanalytisch motivierte Untersuchung zum Themenkreis Blick und Sehen identifiziert den Vorgang, bei dem „das (aktive) Sehen von einem (passiven) Gesehenwerden überlagert wird“, als „Zutagetreten der Spaltung der Person in einen ‘bewußten’ und einen ‘unbewußten’ Anteil“¹⁶.

Es gilt jedoch, den intransitiven Blick trotz der Prävalenz des Erblickt-Werdens als Chance zu begreifen, werden das ausgelieferte Auge im hilflosen und faszinierten Starren auf den intransigenten Blick und das stechende, torturierende Auge des Anderen doch zum Medium ästhetischer Erfahrung. Die Übermächtigkeit des durch die Strahlkraft immunisierten Anderen entstellt die Kontinuität des Erfahrbaren für genau die Dauer eines Moments, die ästhetische Subjektivität begründen kann, verfährt doch die Verstümmelung des Seinesgleichen als Bereicherung der Dimension des Phantastischen durch Illusionsbildung. „Das Auge ist dabei weder ein bloßer Perzeptionsapparat äußerer Eindrücke noch inneres Auge (...), sondern wird zum Organon ästhetischer Produktivität und zum eigentlichen Ort innerer Erfahrung“¹⁷ – Ästhetik findet ihren Ort also zum einen im Ausgeliefertsein des Subjekts, ablesbar am intransitiv schweifenden Blick, und geriert sich als Aisthesis im Sinne des passiv-genialischen Selbstverständnisses des Künstlers, der sich und sein Schaffen in den Zusammenhang der Dinge stellt und das Ungreifbare abbildet.

Das aktivistische Schaffensprinzip orientiert sich demgegenüber am intransigenten Sehen ohne gesehen zu werden; dem Modell des Panoptikums (Foucault) analog, steht dabei der erhöhte und autonome Beobachterstatus Pate. Obwohl die Aufsicht hier leicht zur Aufsicht wird, dominieren die Vorteile eines solchen „Fensterblicks“: Der Aisthetiker initiiert die „optische Inversion des Außen“¹⁸, der Vivisecteur macht implizit Anleihen beim

Hoffmannschen Blick aus dem Eckfenster. Dessen serapiontisches Prinzip setzt bei der Perzeption an, die über eine Hebelwirkung auf der simulativen Kreation ästhetisierter Wahrnehmung im Innern insistiert – poetologische Techniken, die noch in postmodernen Zeiten reüssieren.¹⁹ Wieder einmal legen Texte die Heuristiken ihrer Schreibe bloß, denn auch Musils Helden stehen am Fenster. „Dann sagten sie nichts, sondern zogen die Läden hoch und sahen auf die Straße hinaus“ (V, 165) – die *Vereinigungen* zitieren mehrfach den Gestus des Hinausblickens, um sich der Welt wieder sicher zu werden. Auch der Zögling antizipiert die Situation des Ästheten; seine ständigen Fensterblicke muten Beineberg fast pathologisch an: „Warum siehst du noch fortwährend zum Fenster hinaus? Was findest denn du daran?“ (T, 32) moniert dieser. Was das erzählende Werk so vorzeichnet, wird konsequent auch theoretisch und essayistisch reflektiert: Im *Nachlaß zu Lebzeiten* variiert Musil neologistisch den (ästhetischen) Fensterblick als „Triedern“. Der „unbestechliche Blick des Trieders“ modifiziert und invertiert das Wahrgenommene im Sinne eines Impulses für ästhetische Produktivität:

Das beste Mittel gegen einen anzüglichen Mißbrauch dieses weltanschaulichen Werkzeugs ist es, an seine Theorie zu denken. Sie heißt Isolierung. Man sieht Dinge immer mitsamt ihrer Umgebung an und hält sie gewohnheitsmäßig für das, was sie darin bedeuten. Treten sie aber einmal heraus, so sind sie unverständlich und schrecklich (...). So wird auch in der glashellen Einsamkeit alles deutlicher und größer, aber vor allem wird es ursprünglicher und dämonischer (...), wenn das Trieder seine romantischen Beziehungen zur Umwelt unterbindet und die richtigen optischen herstellt. (NzL, 520 f.)

Das Trieder initiiert die Mutation der Erfahrungswirklichkeit als Konzentration auf nur ausschnittshafte Segmente von Realität, damit als „steinerne perspektivische Korrektheit“ (NzL, 519), in der das, was zuvor in sich ruhte und durch tausenderlei Nervenbahnen mit der Selbstverständlichkeit eines Kontextes verklebt war, mit Aufsässigkeit aufgeladen wird. Die Isolierung verfährt darüberhinaus als Umcodierung des Kontextes, somit als Generierung von Bedeutungszusammenhängen durch die Phantasie des Sehenden – unmöglich, daß ein solcher kapitaler Perspektivismus die Dinge in ihrem eigentlichen Licht präsentiert: Kontext-Umcodierung heißt lediglich Modifikation von Bezügen und damit Aufweis der Relativität und Kontingenz der Objekte, deren sinnhafte Gestaltwerdung sich erst im Wahrnehmungsprozeß vollzieht.

Sehen bedeutet zuvorderst Kreation von Welt im Schaffensprozeß, den Dichtung kopiert.

Der vivisektorische Blick ist als intransigenter also im wesentlichen Durch-Blick, der die Skelettierung der Wahrnehmungsfülle anstrengt; nicht zuletzt mit der Nobilitierung der Vivisektion amalgamiert Musil Dichten und Sehen zu nur *einem* kreativen Vorgang des Halluzinierens und Visionierens. Dessen Affinität zur Konstituierung von Eigenrealität im Traum thematisiert der *Törleß* ausdrücklich, indem der Kant-Traum in erster Linie das genannte Beobachter-Modell – sehen ohne gesehen zu werden – zum Inhalt hat: „Vor seinen Augen war nur eine weite, schwarze Fläche“ (T, 91) – vor einer solchen Form von Horizont ohne kontextuelle Verweisung eignet sich das zu beobachtende Geschehen zwischen diversen Protagonisten, die im Gesichtskreis des Beobachters deutlich isoliert sind. Das Trierdem verläuft mühelos, bis eine detailliertere Sicht zur Identifizierung des Philosophen nötig wird; ohne das Zooming digitalisierter optischer Technologie bleibt allerdings nur die bewährte Methode der Verengung des Wahrnehmungsfeldes, die die Fokussierung des Objektes durch erneute Isolierung erleichtert: „Törleß zog die Brauen zusammen, um besser zu sehen.“ (T, 92) Damit verläuft das Erträumen von Wirklichkeiten methodisch parallel zum Sehen schlechthin wie zur Realitätskonstruktion im dichterischen Prozeß. Wenn am Ausgang des Traumerlebnisses dieses „in irgendeiner durchaus unerkennbaren, aber sehr nachdrücklichen Weise mit Basini verknüpft“ erscheint, fühlen sich eifrige Freudianer einmal mehr bestätigt, daß Traumarbeit durchweg sexuell motiviert ist; im Hinblick auf den Motivkomplex „Sehen“ aktualisiert die nachträgliche sexuelle Tönung des Traums jedoch eine völlig andere Stoßrichtung des Gedankengangs, die folgerichtig mit der Analogie von Aisthesis und Ästhetik in der Er-Dichtung gekoppelt ist. Der Blick des Vivisecteurs, der zu schriftstellerischer Produktion anregt – mit der Selbststilisierung zum monsieur le vivisecteur beginnt Musil die autobiographische Inkarnation des Selbst in der Schrift des Tagebuchs, das „nicht Kunst ist“, das nur ist, „da man alles andere unerträglich findet“ (Tb, 31) – verklammert sich mit dem Begehren in der Schau-Lust: „Der optische Eindruck bleibt der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am häufigsten geweckt wird“²⁰. Schon Freud unterstreicht, daß das „sexuell betonte Schauen“ „ins Künstlerische abgelenkt (‘sublimiert’) werden kann“²¹ – lustvolle Perzeption mobilisiert auch in der Psychoanalyse ästhetische Produktion, damit nimmt sich die frühe Sexualtheorie wie ein Metatext zum

Vivisecteur-Fragment aus.²² Im Kontext des erzählenden und autobiographischen Werks artikuliert sich demgemäß ein *betonter Voyeurismus*, der zum Impetus der Imagination stilisiert wird. Dokumentationen von Spaziergängen, Fensterblicken u.ä. belegen die These von der Reziprozität der Komplexe „voyeuristisches Sehen/intransigentem Blick“ und „schriftstellerische Produktion/Schreiben“; hier eine zufällige Auswahl von Aufzeichnungen vom 5. und 10. Juni 1913:

Die Bewegung einer Frau auf einem im Schritt gehenden Pferde sieht – von unten, einer Bank aus gesehn – ungeheuer wollüstig aus. (...) Spaziergang Neuwaldegg-Hütteldorf: Die Wiesen im Wald von entfernt gesehn smaragdgrün. Alles voll Menschen. (...) Alle haben Schuhe und Strümpfe ausgezogen. Die spielenden Frauen auch die Oberröcke. (...) Durch die dünnen Unterröcke sieht man die Unterhosen der Frauen. (...) Ein sechzehnjähriges Mädels in Strümpfen und Unterrock dreht sich, daß man die roten Strumpfbänder sieht und die herrlich festen Konusse der Schenkel über den Knien. (...) Ich sah morgens vom Fenster ein Mädchen in Unterkleidern; als es mich sah, versteckte es sich. Mir fiel auf, daß mir das nicht solche Freude bereitete wie sonst. (Tb, 268 f.)

Besonders der voyeuristische Fensterblick variiert die „Urszene“ des Sehens ohne gesehen zu werden mit unverhohlener Objektivierung des Erblickten: Die Furcht des Mädchens vor dem lüsternen Blick versagt nur zufällig die gewohnte Befriedigung. Die Penetranz der voyeuristisch eingefärbten Beobachtungen lassen den Schauenden zu einer einzig wachen Funktion einschmelzen: Dichtertum konzentriert sich im witternden, lauerten, gierenden Auge, für das die Erfahrungswirklichkeit permeabel ist. Der Seher-Dichter schließt Auge und Feder kurz, ohne den Umweg über rationalisierende und zensierende Gehirntätigkeit fließt der Strom stimulierender Perception in die Schrift ein, die damit uneingeschränkt den Voyeurismus reproduziert. Solche voyeuristische Praktik – das gilt es zu beachten – ist die extremalisierte Form des Triederns, die auch bei Musil angelegt ist; die moderne Schau-Lust²³ generiert über den intransigenten Blick eine häufig als genuin postmodern apostrophierte Weise der Wahrnehmung, die einhakt bei der infiniten Wiederholbarkeit blicktechnischer Enthüllung, Enteignung und Entdeckung.²⁴

Die Frage nach der Wirkursache löst sich im Hinblick auf die als zwingende Notwendigkeit empfundene Erfahrungsüberschreitung, die die Dimension

des Rauschhaften im Sinne einer *Übertretung* aktiviert. Damit schweifen intransigente Blicke stets an Grenzen, die das Erfahrbare in beschränkte Bereiche verweisen. Das Phänomen des Voyeurismus zeugt vom peinlichen Fixieren jener Durchlaßstellen, jener Schleusen, die sich im Erfahrbaren auf-tun als reale Grenze, jenseits derer das Blickfeld sich weitet in die Richtung des Ungedachten/Undenkbaren, das im Diskurs der Moderne seit Nietzsche und Freud thematisiert wird. Die totalisierende Objektivierung des fremden Körpers erschließt Unbestimmtheitsstellen in der Erfahrung, die vom Begehren durchsetzt sind, die jedoch mehr als die aktuelle sexuelle Lust versprechen: Foucault spricht mit Bataille vom „herausgerissenen oder gebrochenen Auge“, das die Grenze als solche bezeichnet, das die Separierung vollstreckt, das sich mit entzündetem und stechendem Blick am Sexuellen verklebt.²⁵

Die Möglichkeit der Überschreitung ist nur am Auge gegeben, das die glatten Oberflächen starrer Wirklichkeit auf Punkte hin abtastet – zunächst indifferent, mit halbgeschlossenen Lidern –, an denen es mit konzentrierter Energie einhaken kann, um Übertretungen einzuleiten: „(...) es war damals nur mehr wie ein langsames Öffnen und wieder Schließen der Augen und dazwischen wie ein Blick, der sich an den Dingen nicht halten kann, abgleitet (...)“ (V, 213). Das Unerhörte beginnt dann meist mit dem Exzeß, mit der Unaufhörlichkeit eines orgiastischen Voyeurismus und dem Spiel gegenseitiger Objektivierung im intransigenten und intransitiven Blick, sind doch das starke wie das schwache Sehen zwei Seiten ein und desselben Phänomens: der Ubiquität entmenslichter und voyeuristischer Blicke, die erst seit der Gegenwart von Endlichkeit die Erfahrungswirklichkeit beherrschen. In diesem Sinne nur ist Törleß' Antritt im Institut zu lesen: Das Glockenzeichen tränkt die Zeit mit Endlichkeit, sein dechiffrierter „Sinn“ besagt „für zwölf Stunden bist du tot...“ (T, 24) Hier also der Impulsgeber (die Gegenwart von Endlichkeit), der das Auf- und Ansehen initiiert: „Wie von einem plötzlichen Interesse erfaßt, hob er den Kopf und blickte angestrengt in das dunstige Innere der kleinen, schmutzigen Gebäude“ (T, 24 f.). Natürlich fokussiert der schweifende Blick – nun angestrengt – nacktes und wollüstiges Fleisch, voyeuristisch beginnt die Körper-Schau, „Weiber in Kitteln“, „nackte, braune Arme“, „Brüste“, „Schenkel“. Blick und Begehren assoziieren sich in Netzhautorgien (vgl. T, 25).

Einmal mehr ereignet sich solche Übertretung im Sehen in direkter Analogie zum ästhetischen Erleben, das hier als *ästhetisches Sehen* akzentuiert wird: In der Erwartung der Übertretung parallelisiert der Zögling solche voyeuristische Praktik mit dem Betrachten „alter Malereien, die er in Museen gesehen

hatte, ohne sie recht zu verstehen“ (T, 25) – innerhalb des Ästhetischen finden Überschreitungen in ähnlicher Form wie im abnormen Sexualverhalten statt, wartet Törleß doch nun „auf irgend etwas, so wie er vor diesen Bildern immer auf irgend etwas gewartet hatte, das sich nie ereignete“ (T, 25). Die perzeptiven Strukturen des Systems Kunst ähneln sich damit im Ausgang der Moderne dem Dependenzverhältnis von Subjekt und Objekt im lustbringenden Sehen an: Der faszinierte, lange und starre Blick ist neben dem Dichter auch dem Schizophrenen und dem Liebenden eigen. Die Blick-Verhältnisse ordnen sich wie folgt: *Als Sublimation von Endlichkeit analogisiert die Intransigenz ästhetische und voyeuristische Visualität im Hinblick auf eine Destabilisierung der Ordnung im Sinne von Übertretung.*

II

Die Reziprozität des totalisierenden und des totalisierten Selbst im intransigenten bzw. intransitiven Blickerlebnis wird im wesentlichen medial reflektiert; die Signifikanz des Sehvorgangs in der Moderne kumuliert in der kinematographischen Erfahrung: „Als Modell für die innere Differenzierung des Blicks dient die kinematographische Illusion (...)“²⁶ Im Kontext der vorliegenden Analyse stellt das kinematographische Sehen ein Relais dar zwischen den erzähltechnischen Manifestationen von *Endlichkeit* (Motivkomplexe Blick/Sehen bei Musil) und von *empirischer Transzendentalität* (im wesentlichen die Thematik „Subjekt – Objekt“ und „Ich-Dissoziation“ als modernes Doppelgängertum), die in der Logik der Untersuchung als Indikationen für Musilschen Modernismus angeführt werden. Nicht zufällig beginnt Musil seine Studie zum Sehen mit der Analogisierung von Film und Fernglas:

Zeitlupenaufnahmen tauchen unter die bewegte Oberfläche, und es ist ihr Zauber, daß sich der Zuschauer zwischen den Dingen des Lebens gleichsam mit offenen Augen unter Wasser umherschwimmen sieht. Das hat der Film volkstümlich gemacht; aber es ist schon lange vor ihm auf eine Weise zu erleben gewesen, die sich noch heutigentags durch ihre Bequemlichkeit empfiehlt: indem man nämlich durch ein Fernrohr etwas betrachtet, das man sonst nicht durch ein Fernrohr ansieht. (NzL, 518 f.)

Die Moderne erhöht die Anforderungen an das Auge durch Panorama, Film und Photographie, die ausschnittshaft singuläre Momente diskontinuieren²⁷, in denen „das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt“ nistet, „mit dem die

Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat“²⁸. Solche „zeitliche Arretierung des Zeitsplitters“²⁹ wiederholt sich im filmischen Einzelbild, dessen Singularität durch die Beschleunigung aufgehoben wird. Die Trägheit erster filmischer Realisierungen erlaubte jedoch noch den Blick ins Zwischen der Bilder und erhielt damit die Oszillation zwischen Moment und Dauer, zwischen Singularität und Totalität. Die Illusion spaltet sich zwischen zwei Polen, und das identifikationsbereite Publikum nimmt solche Asymmetrie in der Rezeption auf.

Die Ich-Spaltung, die sich als filmisch geprägt erweisen wird, wird nicht zuletzt auch thematisch verarbeitet: Von der Aktualität des *Doppelgänger-motivs* zeugt unter anderem das expressionistische Meisterwerk *Metropolis*: „Als ‘Filmproblem aller Filmprobleme’ dagegen (...) hat der Doppelgänger-effekt den frühen Film bestimmt.“³⁰ Was Modernität heißt, reproduziert unentwegt die Motivik der Separierung des Ich in zwei Körper – die seelische Spaltung chiffrierend – oder die Einheit des Körpers bei unvereinbarer Kontiguität zweier Hälften einer dualen Seele. Darin gründet auch die Konjunktur des Hermaphroditismus und die genuin Musilsche Variante der Aufnahme des platonischen Mythos von den Kugelmenschen (*Vereinigung*). Törleß, der „sich so lebhaft als ein kleines Mädchen fühlte“ (T, 93), und das „Geheimnis“ des „Zuzweieins (...) wie zwei wunderbar aneinandergepaßte Hälften, die, zusammengefügt, ihre Grenze nach außen verringern, während ihr Inneres größer ineinanderflutet“ (V, 164 f.), das die Symbiose der Ehe Claudines ermöglicht, schreibt ebendiese Motivik fort, in der bewußtseinsmäßige Einheit unter den Vorzeichen von Dualität konjugiert wird.

„Man weiß ja auch davon einiges schon aus dem Kino“ (NzL, 522): Die Komplementarität von intransigentem und intransitivem Blick wird nämlich im abgedunkelten Saal vor der Leinwand produziert. Die Konfiguration des Selbst als Zweiheit ist kinematographisch initiiert und verschmilzt somit mit dem Komplex der Perzeption zu einer Apotheose des sehenden Ich als empirisch-transzendente Dublette (Foucault). Der Blick auf die Leinwand ist zunächst der nur sehende, totalisierende, der das Ganze des Films erfaßt: „Der Film entreißt der Zeit unterschiedliche Augenblicks-Sequenzen, deren Montage dann eine komplexe zeitliche Schichtung ergeben.“³¹ Der zentralistische Blick gibt sich als Erbe der Auf-Sicht, bevorzugt demgemäß die Perspektive der Totale; im Ursprung des Blicks, dem intransigent starren Auge, konstituiert sich das Subjekt als die Wahrnehmungswelt strukturierende Potentialität.

Die Selbst-Setzung allerdings wird überholt durch die Identifikationsbereitschaft des Schauenden, die die Projektion des Selbst auf die Leinwand anregt; der gesehene Andere läßt sich mit Mustern auf, in denen das Subjekt sich als Gesehenes wiedererkennt – das Selbst sieht seine von sich entfremdete Spiegelung den Blicken ausgesetzt, sieht sich totalisiert. Derartige Ich-Konstitution als Objekt orientiert sich statt am Zeitfeld am Einzelbild³², am vergrößerten Ausschnitt aus der Totale, das Eigenleben entwickelt; die Nervösität des Betrachters gründet in der Objektivierung des mit neuer Bedeutung aufgeladenen isolierten Bildes seiner selbst:

Daher war beständig eine rastlose Unruhe in ihm, wie man sie vor einem Kinematographen empfindet, wenn man neben der Illusion des Ganzen doch eine vague Wahrnehmung nicht loswerden kann, daß hinter dem Bilde, das man empfängt, hunderte von – für sich betrachtet ganz anderen – Bildern vorbeihuschen. (T, 97)

Das dissipative Moment in der Selbstheit des Zöglings scheint vorgeformt in diversen Kinobesuchen, bei denen das „neue Sehen“ der Jahrhundertwende als optischer Konflikt zwischen filmischer Totale und – quasi photographischem – Einzelbild eingeübt wird; aus epistemologischer Perspektive lagert sich solche Antinomie als Subjekt-Objekt-Spaltung, als Spannung von Sehen und Gesehenwerden ab. Damit wurzelt die spezifisch moderne Erfahrung eines unsicheren Ich, die Unrettbarkeit des Selbst, in der agonalen Organisation des Blick-Geschehens. Wenn Identitätsfindung bei Musil so nur als „zerspaltener Genuß“ (V, 176) statthat, könnte darin eine Form des „ontologischen Grundkonflikts“ gesehen werden, der als irreduzible Spaltung Ich-Konstitution in der Moderne radikalisiert. Medientheoretische Varianten der Systemtheorie verfahren da seit neuestem bewußt deontologisierend, indem die Notwendigkeit eines „sozialen Selbst“ und damit der „Sinnsuche“ im ausgehenden 19. Jahrhundert direkt an Massenmedialität gekoppelt wird: Zwischen Sehen und Gesehenwerden, zwischen Distanz und Identifikation, Subjekt und Objekt stellen Massenmedien den messerscharfen Grat stabiler Selbstheit bereit. Allerdings offeriert massenmediale Illusionsbildung Ich-Konzepte nur im Doppelpack:

Wenn Individuen Medien als Text oder als Bild betrachten, sind sie draußen; wenn sie sich in deren Resultate erleben, sind sie drinnen. Sie müssen zwischen draußen und drinnen oszillieren, und dies so wie in einer paradoxen Situation: schnell, fast ohne Zeitverlust und unentscheidbar. Denn die eine

Position ist nur dank der anderen möglich – und umgekehrt. Die Folge muß sein, daß das Individuum diese Paradoxie für sich selbst auflösen und seine Identität oder sein „Selbst“ selbst konstruieren muß.³³

III

Wenn „es nun weniger darauf ankommt zu verstehen als zu sehen“³⁴, bestätigt sich die These vom Ich-Verlust im Kinosaal, vom modernen Doppeltgängertum auf und vor der Leinwand; im Rausch der Selbstvergessenheit exmittiert das Individuum seinen Kern und betreibt seine eigene Auflösung im flackernden Widerschein der Lampe. Im literarischen Diskurs jedoch etablieren sich zunehmend Gegentendenzen, „Widerlager“ (Musil), die der kinematographischen Variante des Bacchantismus und der Selbst-Opferung eine Form von Authentizität entgegenhalten, die als *Ursprungssuche* verbrämt wird. Der Roman bietet sich als adäquates Medium zur Vermittlung solcher Sinnsuche an, dessen theoretische Bewältigung verfährt als Apologetik des authentischen Wertes: „Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.“³⁵ Das Ziel der Sinnsuche der problematischen Individuen, der Protagonisten, sind die im Roman abwesenden authentischen Werte, die „daher einen ethischen Charakter haben“³⁶. Die Musilsche Variante solcher Sinnsuche birgt neben der Ich-stabilisierenden Funktion vor allem sprachliche Motivationen: Ich-Verluste sind hier immer auch Sprachverluste, ein seiner selbst gewisses Subjekt ist wortmächtig, gebietet über die Arbitrarität der Zeichen durch die semantische Konstanz des Transzendental-signifikats. Der Diskurs moderner Literatur profiliert Sinnsuche im wesentlichen als Re-Dynamisierung des Ursprungs im Sinne einer Restitution von Natureinheit, sprachlicher Unmittelbarkeit oder Ich-Gewißheit als Kompensation medial vermittelter Ich-Spaltung. Punktuell und plötzlich erfahren mortifiziert jegliche Form von Dauer im sinnlichen Moment, der bei Musil als das dezidiert Andere der Erfahrung Gestalt gewinnt. Als Anderer Zustand oder „andere Wirklichkeit“ codiert, ähneln sich solche abseitigen Erfahrungen der mystischen Extase an; was im Zusammenhang der Alltagserfahrung Rupturen verursacht, muß trotz seiner Unvermitteltheit einer bewußten Planung als Endziel eingebunden werden. Derart kreist der Text in sich verengenden Schleifen approximativ um eine (leere)

Mitte, die Organisation von erzählter Handlung und Text gibt sich unverhohlen als Suche aus.

Soll diese Tatsache vor dem Hintergrund der Frage nach der Ich-Konstitution im Musilschen Werk verhandelt werden, bedarf es eines geeigneten Materialvorrats, um den Binarismus von zivilisierter Ursprungslosigkeit und Kultivierung auf der einen, Virginität und Unmittelbarkeit im Zeichen der Daseinsfülle auf der anderen Seite *mit konkretem Bezug zum Individuum* darzustellen. In erster Linie bietet sich hier der Komplex der Benennung und des Namens an, denen bei Musil schon angesichts der Titelung besondere Aufmerksamkeit zuteil wird (bis auf die *Vollendung der Liebe* führen sämtliche Erzählungen des Frühwerks die Namen ihrer Protagonisten im Titel, auffallend dabei besonders die scheinbare Redundanz bei der bloßen Namensnennung der drei Frauen). Diese Antinomie kann auf die Polarisierung von Namenlosigkeit / unvollständige Benennung auf der einen und extensiver Zitierung des ganzen Namens („der Brief war von einem Herrn Mozart Amadeo Hoffingott“; DF, 229) / insistierender Wiederholung („Und Johannes versuchte, sie irgendwie zu sich zu rufen, er sprach mit einemmal, er wollte plötzlich noch hören. Doch sie schüttelte nur den Kopf. Johannes; von da an fühlte Johannes eine furchtbare Leichtigkeit, an dem was er wollte, haarscharf noch vorbeizugreifen.“ – V, 207) auf der anderen Seite bezogen werden. Das drängende Repetieren des Namens zeugt von der Vergewisserung, die das flüchtige Selbst durch die Verkettung mit der Identifikation an ordnende Strukturen binden will. Johannes' Logozentrismus verbietet und ignoriert die Desavouierung von Rede und Benennung, postuliert die Konstanz der Referentialität angesichts von Nominationen. Referenzidentität zwischen Person und Name spielt sich jedoch nur im Medium der Rede, *phoné* ab; der drohende Verlust des kommunikativen Austauschs provoziert Gegenreaktionen, die ganz im Diskurs von Rede und Antwort beheimatet sind. Sein Anruf entspringt dem Wunsch nach Selbstvergewisserung im Hören der eigenen Stimme und im Gelingen referentieller Anrede. Das „Nomina sunt odiosa“ der Veronika untergräbt seinen Phonozentrismus durch die Impertinenz nomadisierender Indifferenz, daher die in die Erzählerstimme eingeflochtene Wiederholung des Namens als Reaktion auf ihr Verstummen.³⁷

Die literarische Onomastik Musils impliziert trotz der schon erreichten Anonymisierung durch ihre Fragmentarizität (nur Vor- bzw. Nachnamen werden genannt)³⁸ eine weitere Radikalisierung durch die Pejoration von

Benennung überhaupt: Jegliche Form von Nominierung scheint, mit brutaler Geste Ursprüngliches verdeckend, das kontingente Selbstsein auf oktroyierte Identitäten festzulegen. In jedem Fall verfahren solche Zuschreibungen usurpatorisch, willkürlich und selbstherrlich; Törleß testet seine Autokratie am unschuldigen Objekt und geht den wirklichen Diktatoren mit gutem Beispiel voran:

Da sagte plötzlich Törleß leise, fast freundlich: „Sag doch: 'ich bin ein Dieb.'“
Basini machte große, fast erschrockene Augen; Beineberg lachte beifällig. (...) dann sagte Basini leise, in einem Atem und mit möglichst harmloser Betonung: „Ich bin ein Dieb.“
Beineberg und Reiting lachten vergnügt zu Törleß hinüber: „Das war ein guter Einfall von dir, Kleiner“, und zu Basini: „Und jetzt wirst du sofort noch sagen: Ich bin ein Tier, ein diebisches Tier, *euer* diebisches, schweinisches Tier!“ (T, 79)

So implizieren Flüche und Beleidigungen hier mehr als die bloße Projektion bestimmter Charaktereigenschaften auf die Person Basinis; vielmehr geht es um eine Transformation, in der der Torturierte die Tilgung seines Selbst durch die geforderte totale Identifikation mit dem Namen betreibt. Die Namensnennung erfolgt dezidiert als Prädikation, nur vordergründig liegt der Akzent auf der zugeschriebenen Identität als Dieb, Tier oder Schwein. Die Brutalität und Grausamkeit konzentriert sich demgegenüber ganz in dem prädikativ gebrauchten Verb „sein“ (ein eher analogischer Gebrauch wie in „ich bin *wie* ein Dieb“ entbehrte des torturierenden Effekts völlig), das die Universalität des Zuschreibungs- und Benennungsmechanismus in sich verdichtet, überträgt es doch das Dasein des Prädizierten in jeder Faser auf den Erniedrigten und dementiert so jegliche Hoffnung, den Zugriff auf das refraktäre Subjekt-Sein zu erhalten. Neben dem intransigenten Blick ist die Verwendung des Verbs „sein“ die gefährlichste Waffe in der Hand der Diskurskontrolleure, besitzt es doch „jene eigenartige Kraft eines Wortes, das das Zeichensystem mit einem Schritt mit dem Sein dessen verbindet, was bezeichnet wird“³⁹. In summis gibt sich die moderne Theorie des Namens, wie sie sich in Musils Werk manifestiert, durchaus als Abkömmling klassischer Repräsentationslehre:

Am Kreuzungspunkt dieser beiden Diagonalen, im Zentrum des Vierecks, dort, wo die Spaltung der Repräsentation sich als Analyse entdeckt und wo das Substitut aufzuteilen vermag, dort, wo sich folglich die Möglichkeit und das Prinzip

einer allgemeinen Taxonomie der Repräsentation ansiedeln, gibt es den *Namen*. Benennen heißt gleichzeitig, einer Repräsentation eine sprachliche Repräsentation zu geben und sie in ein allgemeines Tableau zu rücken.⁴⁰

Die Problematisierung des Namens oder das Namensverbot verbindet sich in *Törleß* ausdrücklich mit dem Widerstand gegen die Mündlichkeit des Berichtens; Basini identifiziert die objektivierende Zuschreibung mit der Aufforderung, von seiner Folterung zu erzählen. Die Angst vor erneuter Selbst-Enteignung geriert sich bei ihm als Resistenz und Obstruktion gegen die Rede: „Nein, verlange nicht, daß ich erzähle! Bitte, verlange es nicht! Ich will ja alles tun, was du willst. Aber laß mich nicht erzählen ... Oh, du hast solch eine besondere Art, mich zu quälen...!“ (T, 106) Seine Delinquenz ereignet sich ausschließlich im Medium des Wortes, die Zuweisung eines erniedrigenden Seins schreibt sich fort als Sprach-Tortur: Törleß' Dirigismus dupliziert die Qual durch ihre sprachliche Verdoppelung, die der realen Tortur in nichts nachsteht. Nomination und Mündlichkeit werden grammatologisch als Medien decouvriert, die den Logozentrismus verlängern und unterstützen, die somit eine Kultur der Schriftlichkeit gewaltsam vereiteln – auch im Kontext des Musilschen Werkes wird immer wieder der Widerstand gegen den Namen thematisiert, denn „benennen, die Namen geben (...), das ist die ursprüngliche Gewalt der Sprache, die darin besteht, den absoluten Vokativ in eine Differenz einzuschreiben, zu ordnen, zu suspendieren“⁴¹. Auf diese Weise imprägnieren sich die Namen der *Drei Frauen* gegen den Einfluß der Benennung durch einen gewissen onomatopoeitischen Atavismus („Grigia“, „Tonka“) oder durch konkrete Tabuisierung im Sinne einer Unterdrückung des Namens („Portugiesin“). Die Erstellung von Referenzidentität erfolgt in der *Grigia* nur vordergründig als Abbréviation des vollen Namens, vielmehr geht es um eine totale Erodierung des Eigennamens im Prozeß der Umbenennung durch Homo: „Sie hieß Lene Maria Lenzi; das klang wie Selvot und Gronleit oder Malga Mendana, nach Amethystkristallen und Blumen, er aber nannte sie noch lieber Grigia, mit langem I und verhauchtem Dscha, nach der Kuh, die sie hatte, und Grigia, die Graue, rief.“ (DF, 240)

Die letzte Erzählung *Tonka* reißt über die Namensgebung einen Motivkomplex auf, der – bislang unbeachtet – geschickt im ganzen Frühwerk lanciert wird. Im Gegensatz zu „einem jener tschechischen Familiennamen“, „die 'Er sang' oder 'Er kam über die Wiese' heißen“ (DF, 273), bleibt die

etymologische Derivation des Vornamens unkommentiert. Einschlägige Lexika informieren jedoch über die südamerikanische Tonkabohne (*dipteryx odorata*), einen Schmetterlingsblüterbaum, der den Namen des tschechischen Fräuleins trägt. Verwendungsgauglichkeit für die Interpretation kommt lediglich der Dimension des Biologistischen, Natürlichen (analog zu der Frau, die eine Kuh ist) und der Semantik des Wortfeldes „Schmetterling“ zu; besonders letzterer bereichert durch seine Fähigkeit zur Metamorphose und seine traditionell poetisch verankerte Symbolik auch das Musilsche Werk in erheblichem Maße:

Und wenn man ihn fragte, warum er denn glaube, lieber ein Mädel zu sein,
so fühlte er, daß sich das gar nicht sagen lasse

Heute spürte er zum ersten Mal wieder etwas Ähnliches. Wieder nur so rings
unter der Haut umher.

Etwas, das Körper und Seele zugleich zu sein schien. Ein Jagen und Hasten,
das sich tausendfältig, wie mit samtene Fühlfäden von Schmetterlingen an
seinem Körper stieß. (T, 93)

Hermaphroditismen verknüpfen sich offensichtlich mit der Schmetterlings-symbolik; die Zweigeschlechtlichkeit und die Gleichheit des Selbst mit sich, die über die Mystik fokalisiert wird, evoziert den Eindruck flüchtiger, doch universaler Präsenz, der über das Bild der Seele transportiert wird. Als steter Wandel, Werden und Vergehen, verdichtet sich im Schmetterling die These der Punctualität der Daseinsfülle, die auf ihrem Höhepunkt ihre Affinität zur Morbidität nicht verleugnet; Homos Aufenthalt im Tal konzentriert sich auf wenige Sommerwochen: „Sein altes Leben war kraftlos geworden; es wurde wie ein Schmetterling, der gegen den Herbst zu immer schwächer wird.“ (DF, 243) Die Reife des Schmetterlings – die „Schmetterlingsblüte“ – ist zeitlich beschränkt, das wurmähnliche Raupenstadium geht dem voraus und enthält im Kern bereits die zur Entwicklung und zur Metamorphose zu bringende Vollendung als Falter. Der Nachlaß belegt die Konjunktur des antipodischen Gleichnisses im Musilschen Werk: „Gleichnis Schmetterling – dicker Wurm“ (I, 5, 85). Die Metaphorik der letzten Erzählung komprimiert den Entwicklungsgang und die Inkarnation als Raupe/Wurm oder Falter in bedeutenden Sequenzen; unvermittelt wird zu Beginn von „einigen kleinen Erlebnissen“ berichtet, die dem strukturierten Erzählgerüst scheinbar als nur illustrative Episoden einkomponiert sind:

Zum Beispiel, er ging einmal mit ihr, etwas zu besorgen; auf der Straße spielten Kinder, und sie sahen plötzlich einem heulenden kleinen Mädchen in ein Gesicht, das sich wie ein Wurm nach allen Seiten krümmte und prall von der Sonne beschienen war. Ihm erschien da die unbarmherzige Deutlichkeit, mit der das im Licht stand, als ein ähnliches Beispiel des Lebens wie der Tod, aus dessen Umkreis sie kamen. Tonka aber „hatte“ nur „Kinder gern“ (...). (DF, 268)

Nicht zufällig symbolisiert das kindliche Gesicht das Larvenstadium des Schmetterlings, kristallisiert sich in dem Kind, dem Tonka ihre Zuneigung erklärt, doch das Moment des zu Entwickelnden als Stadium des steten Werdens. Über dessen Komplementarität mit der Vergänglichkeit räsoniert der Chemiker in ebendiesem Augenblick, impliziert doch das Vergehen der Larve die Geburt des Falters. Dessen zarte Natürlichkeit, die im *Törleß* als hermaphroditischer Balanceakt identifiziert wurde, bedarf einer harmonischen Ausgeglichenheit zur Verpuppung, die sich jedoch in der Gemeinschaft mit dem Chemiker nur zu Beginn ihrer Bekanntschaft in Ansätzen entwickeln kann. Der Spaziergang und der gemeinsame Gesang an jenem Abend, der „eins mit ihren Empfindungen“ war, aktiviert im Erzählgestus mehrfach die Schmetterlingsmetapher: „Sie schritten dahin, und diese einfachen Weisen machten so traurig wie Kohlweißlinge im Sonnenschein.“ (DF, 271) Obwohl das Beieinandersitzen im Gras bereits vom zielenden, intransigenten Blick durchkreuzt ist, den Tonka hier zum ersten Mal bemerkt, codiert die Erzählung noch immer die Möglichkeit zur Metamorphose im Bild des Falters: „Einmal flog ein brauner Falter an ihnen vorüber und setzte sich auf eine hochgestielte Blume, die bei der Berührung zitterte und mehrmals hin und her schwankte, bis ihre Bewegung plötzlich stillstand wie ein abgebrochenes Gespräch.“ (DF, 271) Der weitere Fortgang der Erzählung storniert bekanntermaßen solche Akzeleration in der Entwicklung Tonkas durch die kompensativen Zwänge zur Sprachfähigkeit; Tonka, der „halbgeborene Mythos“ (DF, 296), regrediert ins Larvenstadium und beschert dem Mann verspätete Einsichten, die nicht zufällig auf den semantischen Horizont „Wurm/Raupe/Larve“ Bezug nehmen, indem sie mit der Szene zu Beginn der Erzählung kurzgeschlossen werden: „Bloß wie er da um sich sah, blickte er plötzlich einem der vielen Kinder ringsum in das zufällig weinende Gesicht; es war prall von der Sonne beschienen und krümmte sich wie ein Wurm nach allen Seiten: da schrie die Erinnerung in ihm auf: Tonka! Tonka!“ (DF, 299) Indem hier auf der paradigmatischen

Textebene über eine Metapher die Person des Mädchens und die sich windende Gestalt des Wurms kontaminiert werden, reihen sich syntagmatisch die Ereignisse der Erzählung analog zur (verhinderten) Schmetterlingsblüte, deren vorläufigen Höhepunkt die Spaziergang-Episode beschreibt.

Der Wurm als Vorstufe eines evolutiven Prozesses, der konsequent finalistisch organisiert ist im telos des vollendeten Falters als körperlich-seelische Einheit, als im Hermaphroditismus symbolisierte Totalitätsmystik, hat als Chiffre ebenfalls im *Törleß* Konjunktur; entlang der Wurm- und Schmetterlingssymbolik ordnet sich die scheinbar verworrene Schlüsselszene des nächtlichen Traums neu zu einer Einheit im Sinne einer prozessualen Episode. Der Schatten der gespießten Schnur kriecht „wie ein Wurm durch das helle Viereck“ und wird deutlich negativ konnotiert: „Dies alles war von einer beängstigenden, grotesken Häßlichkeit.“ (T, 91) Natürlich, denn der Wurm ist „Sündengestalt eines Schmetterlings“ (N, I, 5, 167), und Sünde „kann sich in Wurm und Amsel verkörpern. Dem strömt als Schwall zu: schwarzes Genie.“ (I, 5, 103) Der Kant-Traum bringt noch nicht die Lösung des Problems, denn auch im Anschluß an die halluzinierte Szene zwischen dem Philosophen und dem Mathematiker „lag noch das fahle Viereck auf dem Estrich, – mit ein wenig verschobenen Seiten zwar, aber noch kroch auch jener gewundene Schatten hindurch.“ Prompt stellt sich auch hier wieder die Assoziation des Unfertigen, Unvollendeten, Problematischen ein: „Ihm war, als liege dort eine Gefahr gekettet (...).“ (T, 93) Die Identifikation des Problems gelingt nur partiell über den hohen emotionalen Anteil, den der Zögling daran nimmt, begrifflich scheint ihm wie dem Leser unklar, inwieweit sich hier der Knoten schürzt, die divergierenden Lösungsvorschläge sich plötzlich vereinheitlichend annähern und das festsitzende Problem im Bild des Hermaphroditen, im Wunsch, Mäderl zu sein, zur dialektischen Vermittlung bringen. Undeutlich zeichnet sich hier jedenfalls das Leitmotiv der Verwirrung ab, das durch die Titelung vorgegeben ist und das nicht zuletzt im Binarismus ratioid – nicht-ratioid greifbar wird. Mit einer etymologischen Recherche wird die dichte Symbolik der Traumscene illuminiert, was diese unvermittelt als eine zentrale Episode innerhalb der kompositorischen Einheit des Romans nobilitiert: Das Verb „verwirren“ ist Derivat von ahd. „werran“ (verwickeln, durcheinanderbringen) und beruht auf einer Erweiterung der indogermanischen Wurzel zum Wortstamm „Wurm“ („uer“), in der eigentlichen Bedeutung „der sich Windende“. „Gleichnis vom Wurm (...): seel. Verschlungensein.“ (N, I, 5, 124)

Der Hermaphroditismus des Zöglings, die Virginität der Tonka und die Natürlichkeit der Grigia polarisieren sich über die Benennung und die eingeflochtene Metaphorik als Charakteristika moderner Ursprünglichkeit, wohingegen Figuren wie Hoffingott, Beineberg und Reiting die Referentialität des Vokativs nicht hinterfragen. „Erkenntnistheoretische Rationalisierung“⁴² reißiert bei letzteren als Nominalisierung, als Kontrollieren des an sich Amorphen durch das Festhalten referentieller Medien, die den „Absolutismus der Wirklichkeit“ analog zum Prozeß der Mythisierung bannen. In diesem Sinne schreibt Blumenberg über „das Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten“: „Die Welt mit Namen zu belegen, heißt, das Ungeteilte aufzuteilen und einzuteilen, das Ungriffige greifbar, obwohl noch nicht begreifbar zu machen. Auch Setzungen der Orientierung arbeiten elementaren Formen der Verwirrung (...) entgegen.“⁴³

IV

Unter dem Blick des Beobachters formiert sich die Topographie moderner Schreibe allmählich nach Maßgabe einer Taxonomie: Ein durch Interdependenz und Reziprozität konstituiertes Feld spannt sich entlang der Parameter „Endlichkeit / Blick“, „empirische Transzendentalität / medial bedingtes Doppelgängertum“ und „Ursprung / Suche nach authentischen Werten“. Durch die diskurstheoretisch vorgedachte Komplettierung erweitert sich die dreifach polarisierte Wechselseitigkeit zu einer Rautenform, die sich ebenfalls persönlichkeitsanalytisch, d.h. im Hinblick auf die charakteristisch moderne Variante von Subjektivität, die sich im Musilschen Frühwerk präsentiert, begründen läßt: Die Protagonisten sind nicht nur Voyeure, Doppelgänger und Suchende, sondern vor allem auch *Außenseiter*, Randgestalten.

System-Umwelt-Differenzen definieren in jedem Fall Grenzen, limitieren den Wirkungsbereich des Sozialen und der Kommunikation durch Separierung. Solche Systemgrenzen beschreiben auch Sinnhorizonte, innerhalb derer die Verlässlichkeit der Kommunikation garantiert ist;⁴⁴ Deviationen provozieren die Fähigkeit der Gemeinschaft zur Akzeptanz, reizen und destabilisieren die internen, hochkomplexen Dependenzverhältnisse. Der sich an der Peripherie Bewegende rechnet so mit der Versagung der sozialen Integration, mit dem Absprechen jeglicher kommunikativer Sozialfähigkeit durch ein Verdikt von Seiten der Gemeinschaft. Das Transzendieren der System-Umwelt-Grenze zeitigt daher schwerwiegende Konsequenzen: a) perzeptive Reizüberflutung; b) geschwächte semiologische Orientierung; c) Verlust von

Kommunikabilität; d) Aussetzen der transzendental-asthetischen System-Idealität (fehlende Raum-Zeit-Koordinierung) und e) halluzinatorisch-trance-ähnliche Zustandsmodifikation. In summis sind solche Um- und Neubildungen aus der Perspektive des Systems als „Kontingenzerfahrung“ beschreibbar, die im Fall des wissenschaftlichen (nicht-ökonomischen) Diskurses – im Fall des Austauschens von Information also – wie folgt zu resümieren wäre: „Wird [die Umwelt] als *Information* aufgefaßt, erfährt das System Kontingenzen als *Unsicherheit*.“⁴⁵

Schon bei nur oberflächlicher Betrachtung erstaunt die Analogie zwischen den angeführten Parametern a) – e) und den bei Musil auftauchenden Grenzüberschreitungen und Daseins-Verformungen, die unter dem Etikett „Anderer Zustand“ oder „andere Wirklichkeit“ firmieren. Die selbsttätig initiierte Abdrift ins Außen des Systems ist kennzeichnendes Merkmal des Suchenden, dessen Beharren auf einen Beobachterstandpunkt an der Randlage des Systems seine Devianz begründet. Das Bewußtsein der Ich-Spaltung (s.o.) war eindeutig medientechnisch (in erster Linie kinematographisch) vermittelt, demgemäß scheint es lohnenswert, das Außenseitertum ebenfalls medientechnisch zu reflektieren. Konformität ist in der okzidentalen Geistesgeschichte an Drucktechnik, also Typographie gekoppelt, erst die mediale Revolution im ausgehenden 19. Jahrhundert inauguriert die neue Paradigmenbildung, die zur zeitgenössischen Überbetonung visueller Medien überleitet. Die Uniformität des Alphabetismus verfährt somit normierend und parzelliert die Schar der Rezipienten: „Die typographische Logik schuf den Außenseiter, den entfremdeten Menschen, der den Typus eines integralen, d.h. intuitiven und irrationalen Menschen verkörpert.“⁴⁶ Der Alphabet und der mit neuen Medien verschaltete Mensch wird von der visuellen Kultur exiliert; Außenseiter sind immer auch von der Typographie Entfremdete. Die kinematographisch angeregte Ich-Spaltung erscheint plötzlich im Lichte von Häresie und Heterodoxie gegen Diskursivität begründende und Diskurse kontrollierende Verwalter beweglicher Lettern; das Feld moderner poetologischer Reflexion schließt sich immer mehr zur Einheit, wenn die Mediengeschichte McLuhans bemerkenswerte Koinzidenzen mit dem Musilschen Werk aufweist:

Auf die neuen Massen einer visuell und auf den Konsum eingestellten Gesellschaft haben diese Randfiguren eine starke Anziehungskraft. „Die Gestalt der Frau“ schließt sich dieser malerischen Gruppe von Außenseitern an. Ihre

haptische Einstellung, ihre Intuition, ihre Ganzheitlichkeit geben ihr einen gerechtfertigten Anspruch auf diese Randstellung als romantische Figur. (...) Bildreklamen und Filme taten endlich für die Frau das, was die Buchdruck-Technik für die Männer Jahrhunderte vorher getan hatte.⁴⁷

Nicht nur die *Vereinigungen* thematisieren die Frau als Marginalexistenz, die ihre Exzentrik anhand dubioser Experimente mit der traditionell verbürgten Form der Einehe legitimiert: Vor allem sind *Drei Frauen* Randgestalten im Sinne McLuhans als von Typographie Unberührte – Virginität heißt auch Unerfahrenheit mit Druckstock und Drucktype, Analphabetismus. So beichtet Tonka dem Chemiker, „daß sie eine ungelenke Schrift hatte und auch die Rechtschreibung fürchtete, was sie ihm bisher aus Eitelkeit verschwiegen hatte“ (DF, 279), die Portugiesin, die „mondnächtlige Zauberin“, studiert statt sequentiell und linear angeordneter Buchstabenketten wissenschaftlich-astrologischer Literatur ein „Buch mit geheimnisvollen Zeichnungen“ (DF, 253), später bringt sie „außerdem noch geheime Zeichen an Tür und Bett an“ (DF, 256), die Bewohner abgelegener Bergdörfer sind generell vom „Schulsystem als Hüter der Buchdruckkultur“⁴⁸ verschont geblieben; darüberhinaus kündigt Grigias kreative und natürliche Vereinnahmung des Französischen – „das is an extrige Skuß“ (DF, 242) – von einer exorbitanten Indifferenz gegenüber jeglicher Form von Sprachpurismus. Soziale Exzentrizität heißt somit im Fall Musils a-typographischer Feminismus, Sprachphobismus gegen unifiziert-linearistische Buchstabenordnung. Feminine Medialität profiliert Bilderdenken, reflektiert seit etwa 1900 die Erfahrungswirklichkeit im Bild der Reklame und des Films.

Die Metapher des *Labyrinths* kombiniert die absondernde Egozentrik des Außenseiters mit dem Motivkomplex der Suche; im Geflecht destabilisierter Ordnungen tasten sich Musilsche Protagonisten nach dem Zentrum vor, in dem der Hinweis auf die Auflösung der Verwirrung vermutet wird.⁴⁹ Das Labyrinthische reüssiert bereits in der Moderne trotz eher lateralem Vorkommen als Metapher für Sinnverlust, Desorientierung und suchendes Irren. Die Digression des *ordo naturalis* wird im *Törleß* verbunden mit der Vorstellung eines stabilen Zentrums, das jedoch durchweg negativ attribuiert ist (vgl. T, 32). Dem Aufriß des Motivkomplexes zu Beginn des Romans folgt dessen Konkretisierung im Zusammenhang mit dem zentralen Handlungsstrang, den Ereignissen um den Diebstahl Basinis und den sexuellen Ausschweifungen in Form sadistisch-masochistischer Praktiken. Im

Bewußtsein des Zöglings scheiden sich diese Ereignisse auch topologisch von der bürgerlichen Gewöhnlichkeit: Die übersichtliche Architektur eines Schulgebäudes wird in der Beschreibung des Aufstiegs zur Dachkammer ad absurdum geführt. Obwohl die Lokalisierung hier wie in den *Vereinigungen* nur äußerst dürftige deskriptive Informationen bereithält, umfaßt die Beschreibung von Aufstieg und Dachkammer 2,5-3 Seiten detailliertester Ortsschilderung, die andererseits immer wieder in der Betonung der Komplexität und Unfaßbarkeit der geographischen Verhältnisse einmündet: „(...) wie alte Gebäude oft unlogisch, mit einer Verschwendung von Winkeln und unmotivierten Stufen gebaut sind (...)“; „(...) es bedurfte einer genauen Kenntnis des Ortes, um weiterzufinden“ (T, 45 f.). Deutlich verfährt somit der Aufstieg als labyrinthischer Irrgang, die Dachkammer selbst ähnelt sich im Laufe des Romans dem drohenden oder verheißungsvollen Zentrum des Labyrinths an, das sich in der proleptischen Vision als „Herrin der schwarzen Scharen“ (T, 32) verdichtete: „Überhaupt war die ganze Umgebung äußerst beklemmend: Die Hitze unter dem Dach, die schlechte Luft und das Gewirre der mächtigen Balken, die teils nach oben zu sich im Dunkel verloren, teils in einem gespenstigen Netzwerk am Boden hinkrochen.“ (T, 75)

Es ist das labyrinthische Irren selbst, in dem sich der Knoten schürzt, in dem die Verw-Irrung sich ihre Unauflösbarkeit eingesteht. Wider die rauschhafte Selbstvergessenheit bleibt der Suchende im Status des Irrenden, ohne den durchschrittenen Raum mit Namen zu belegen: Die Transformation von Mythos in Aufklärung vereitelt der Widerstand gegen jegliche Namensnennung, mit der rationalisierende Kartographierung beginnt: „Die Abenteuer aber bedenken jeden Ort mit seinem Namen. Aus ihnen gerät die rationale Übersicht über den Raum.“⁵⁰ Die Positivierung des Labyrinthischen selbst implantiert Ungewißheit in die Reflexion und beläßt den Text in der Schwebe des Aufschiebs zwischen der rationalisierten Lichtwelt des Instituts und der abenteuerlichen, erotisierten Gegenwelt auf dem Dachboden. Die Experimente des Zöglings zielen zunächst auf *Selbsterfahrung im Bereich des Unnennbaren*, das als triebhaft Strömendes von der roten Kammer symbolisiert wird und das sich somit als Instanz des *Ungedachten* im Text materialisiert. Die Transformation der Erfahrungswirklichkeit ins Außen ereignet sich im Modus der *Überschreitung*, die jeweils durch den labyrinthischen Irrgang die Wahrnehmung mit alternativen, oft sexualisierten Inhalten auflädt.⁵¹ Der Irrgang wird funktionalisiert als Präparation der Perception, als Justierung des empfindenden Apparates auf die Erfahrung des

Unvorhergesehenen. Solche Erfahrung inkarniert sich als durch das *Begehren* motivierte; das Ungedachte emergiert im Diskurs des 19. Jahrhunderts als sexuelle Entgrenzung, deren Ort die Dachkammer ist.

Was Modernität heißt und sich im Modus der Überschreitung reflektiert, thematisiert neben der sexuellen Entgrenzung vor allem einen zweiten großen Komplex, der mit der Psychopathologie zum Paradigma der Natur- und Geisteswissenschaften avanciert: Außenseitertum und soziale Marginalität identifizieren sich seit je mit dem *Wahnsinn*. Foucault skizziert die kürzeste Verbindung zwischen Wahnsinn und Literatur wie folgt: „(...) andererseits kann es aber auch geschehen, daß man dem Wort des Wahnsinnigen im Gegensatz zu jedem andern eigenartige Kräfte zutraut: die Macht, eine verborgene Wahrheit zu sagen (...).“⁵² Mit der allmählichen Etablierung der Psychologie als Wissenschaft werden Dichter und Philosophen zu Apologeten des neurotischen Bewußtseins, gerieren sich Romanhandlungen als Manifestationen des Unbewußten: „So ergeben wir Philosophen, gesetzt, dass wir krank werden, uns zeitweilig mit Leib und Seele der Krankheit – wir machen gleichsam vor uns die Augen zu.“⁵³ Die ästhetische Moderne kennzeichnet das Faszinosum des Außen als Unnennbares, als höllische Ausgeburt krankhafter Traumatisierung, und verankert es gleichzeitig in der zivilisatorischen Alltagswirklichkeit. Moderne Texte werden umprogrammiert auf eine Erweiterung ihrer Speicherkapazität hinsichtlich des subversiven Elements, das unter dem Deckmantel des psychopathologischen Symptoms nichts anderes als seine soziale Exzentrizität pflegt, um die Umwelt des Systems erfahrbar werden zu lassen, um den Ort des Draußen, „wo das sprechende Subjekt verschwindet“⁵⁴, zu denken. Der Wahnsinn als Modeerscheinung brachte ferner unzählige Selbststilisierungen und fingierte Psychosen auf: „Ich muß krank sein, – wahnsinnig! Hier überließ ihn ein Schauer, denn dieses Wort empfindet sich angenehm pathetisch.“ (T, 95) Neue Motivkomplexe werden erschlossen: Nekrophilie, Okkultismus, Sadismus, Masochismus, Homoerotik, Prostitution und das Widerwärtige schlechthin dirigieren die literarische Produktion. Nicht zufällig leitet Törleß die schriftliche Explikation seiner Verwirrungen mit pathologischen Selbstzuschreibungen ein: „Wahnsinnig, – oder was ist es sonst, daß mich Dinge befremden, die den anderen alltäglich erscheinen?“ (T, 95)

Hier artikuliert sich die philosophisch reinste Form von Marginalexistenz, die nicht polemisch soziale Zusammenhänge brandmarkt, die nicht mit falschem Altruismus bessere Welten im Dienste universaler Humanitätsbeförderung visioniert, sondern die sich in bewußter Distanznahme zum

Zweck eines privaten Eudämonismus individualisiert. *Der Musilsche Menschentypus kreiert Subjektivität nur in Ansehung eines nicht nennbaren Ungedachten, das als Anderes der reflexiven Existenz mitgedacht wird, wohlwissend, daß die Eskamotierung von Überschreitungs-Erfahrungen zur Verstümmelung des Menschseins beiträgt.*⁵⁵

Die Untersuchung gipfelte in der Zusammenschau jener vier disparaten Momente, die die Taxinomie der Moderne aufspannen, durch deren Interdependenz und Reziprozität keine reine Parametrisierung (im strukturalistischen Sinn) vorgegeben wird, sondern die eine horizontale Ebene, ein Untersuchungsfeld formieren. Jeder Punkt dieser Fläche kann somit kaum referentiell und identifizierend mit theoretischer Eindeutigkeit belegt werden, immer geht es um ein Mehr oder Weniger, um ein Konglomerat, an dem jedes der vier Momente partizipiert. Im Hinblick auf den Komplex „Subjektkonstitution“ ließen sich die Ergebnisse dieser Vermessung auf den konkreten Text übertragen; solche Einlagerungen sind dann als leitmotivische, textübergreifende Strukturen auszumachen, in denen sich die jeweiligen Momente abschatten. Im dialektischen Austausch zwischen allgemeinem Moment und textlicher Struktur, sowie im Aufeinanderbezogensein der vier Momente bzw. Strukturanzweigungen konstituiert sich der konkrete Text als moderner Text. Als solche vier Momente und ihre textlichen Materialisationen im Hinblick auf die Präsentation von Individualität konnten angegeben werden: a) Konfrontation mit *Endlichkeit* – aktiver Widerstand durch den intransigenten Blick des Voyeurs; b) *empirische Transzendentalität* – Doppelgänger als Produkt medialer Revolution; c) *Ursprungssuche* – Abwehr von Nominalisierung, Verzicht auf den Vokativ; d) *Ungedachtes* – Exzentrizität, Affinität zum Wahnsinn.

Es bliebe zu verifizieren, inwieweit sich Musilsche Texte auf die Einlagerung solcher struktureller Momente beschränken. Die Argumentation der Untersuchung bewegte sich ganz auf der fiktionalen Ebene des Textgeschehens, ohne dabei die metafiktionale Organisation zu beachten; diese Ausblendung der selbstreferentiellen Struktur moderner Texte kann zu einer Verengung der Perspektive führen, geht es doch innerhalb der Moderne „um Placierung der Negation des Systems im System, um Perfektion seiner Autonomie.“⁵⁶ Was einer weiterführenden Untersuchung vorbehalten bleibt, könnte damit die „Schwächung der Moderne“⁵⁷ aus Musilschen Texten herausbuchstabieren.

LITERATUR

Die Werke Robert Musils werden im laufenden Text nach folgenden Siglen zitiert:

T: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa, Dramen, späte Briefe, hrsgg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1957

V: Vereinigungen. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa, Dramen, späte Briefe, hrsgg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1957

DF: Drei Frauen. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa, Dramen, späte Briefe, hrsgg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1957

Tb: Tagebücher. Hrsgg. v. A. Frisé, Reinbek bei Hamburg 1976

ER: Essays und Reden, Aphorismen. In: Gesammelte Werke Bd. II: Prosa und Stücke, kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, hrsgg. v. A. Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978

NzL: Nachlaß zu Lebzeiten. In: Gesammelte Werke Bd. II: Prosa und Stücke, kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, hrsgg. v. A. Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978

N: Robert Musil. Der literarische Nachlaß, CD-Rom, hrsgg. v. Friedbert Aspetsberger, Karl Eibl, Adolf Frisé, Reinbek 1992 [röm. Ziffer, arab. Ziffer, arab. Ziffer = Band, Teilband, Seite]

Allais, Kai 1987: „Geräusche“ – Textlichkeit und Serialität. Musils Novelle „Die Versuchung der stillen Veronika“, in: Jos. Strutz (Hg.): Robert Musils Kakanien. Subjekt und Geschichte, München

Benjamin, Walter 1977: Kleine Geschichte der Photographie. In: Gesammelte Schriften Bd. II, 1. Frankfurt a.M.

ders. 1983: Das Passagen-Werk. Frankfurt a.M.

Blumenberg, Hans 1979: Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M.

Böhme, Hartmut 1986: Die „Zeit ohne Eigenschaften“ und die „neue Unübersichtlichkeit“. Robert Musil und die Posthistoire, in: J. Strutz (Hg.): Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann. München

Bohrer, Karl-Heinz 1998 (Hg.): Postmoderne. Eine Bilanz [=Merkur 52, Heft 9/10]

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

Dawidowski, Christian 1997: Bild-Auflösung: Einheit als Verlust von Ganzheit. Zu Herta Müllers Niederungen, in: R. Köhnen (Hg.): Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers, Frankfurt a.M.

Ders. 2000: Die geschwächte Moderne. Robert Musils episches Frühwerk im Spiegel der Epochendebatte, Frankfurt a.M.

- Derrida, Jacques* 1983: Grammatologie. Frankfurt a.M.
- Dreis, Gabriele* 1992: „Ruhelose Gestaltlosigkeit des Daseins“. Pädagogische Studien zum „Rousseauismus“ im Werk Robert Musils, München
- Foucault, Michel* 1971: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M.
- Ders.* 1974: Schriften zur Literatur. München
- Freud, Sigmund* 1994: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Frankfurt a.M.
- Goldmann, Lucien* 1970: Soziologie des modernen Romans. Neuwied
- Großklaus, Götz* 1995: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt a.M.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich* 1970: Phänomenologie des Geistes. Theorie-Werkausgabe 3, Frankfurt a.M.
- Heidegger, Martin* 1986: Sein und Zeit. Tübingen
- Henninger, Peter* 1982: Auge und Blick. Notationen zum Sehvorgang in Texten Robert Musils, in: D. Farda/U. Karthaus (Hgg.): Sprachästhetische Sinnvermittlung. Robert-Musil-Symposion Berlin 1980, Frankfurt a.M.
- Hoffmann, Christoph*: Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899-1942, München
- Hoffmann, E.T.A.* 1987: Des Veters Eckfenster. In: Gespenster in der Friedrichsstadt. Berlinische Geschichten, Frankfurt a.M.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.* 1988: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Kritiker, Friedrich A. 1993: Romantik-Psychoanalyse-Film: eine Doppelgänger-geschichte. In: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig
- Kochs, Angela Maria* 1996: Chaos und Individuum. Robert Musils philosophischer Roman als Vision der Moderne, Freiburg, München
- Kuhn, Heribert* 1994: Das Bibliomenon. Topologische Analyse des Schreibprozesses von Robert Musils „Vereinigungen“, Frankfurt a.M.
- Lacan, Jacques* 1980: Das Seminar, Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten, Freiburg
- Luhmann, Niklas* 1987: Soziale Systeme, Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M.
- Ders.* 1996: Die Realität der Massenmedien. Opladen
- Ders.* 1999: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M.
- Lukács, Georg* 1975: Die Theorie des Romans. In: E. Lämmert Hg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, Köln
- McLuhan, Marshall* 1995: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Bonn, Paris

- Meuthen, Erich 1985*: Törleß im Labyrinth. In: DVjs 59, Stuttgart
- Montaigne, Michel de 1995*: Essais. Frankfurt a.M.
- Moser, Manfred 1989*: Ing. Dr. phil. Robert Musil: Ein Soldat erzählt. In: F.A. Kittler/G.C. Tholen (Hgg.): *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, München
- Moser, Walter 1980*: Diskursexperimente im Romantext zu Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: U. Baur/E. Castex (Hgg.): *Robert Musil. Untersuchungen*, Königstein/Ts.
- Nietzsche, Friedrich 1980*: Die fröhliche Wissenschaft. In: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, hrsgg. v. G. Colli / M. Montinari, München, Berlin, New York
- Pott, Hans-Georg 1984*: Robert Musil. München
- Sartre, Jean-Paul 1994*: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Reinbek
- Virilio, Paul 1989*: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt a.M.
- Vogl, Joseph 1987*: Grenze und Übertretung. Der anthropologische Faktor in Robert Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“, in: J. Strutz (Hg.): *Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte*. München
- Wucherpfennig, Wolf 1978*: „Tonka“ oder die Angst vor Erkenntnis. In: S. Goeppert (Hg.): *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*. Freiburg

¹ So vor allem in Bezug auf Musil bei Moser 1980, Moser 1989, Allais 1987, Böhme 1986, Kuhn 1994, Pott 1984, Hoffmann 1997

² vgl. nur Bohrer 1998

³ vgl. dazu Dawidowski 2000

⁴ Foucault 1971, S. 377 ff.; vgl. Dawidowski 2000, S. 127 ff.

⁵ Montaigne 1995, S. 16

⁶ Hegel 1970, Bd. 3, S. 572

⁷ Heidegger 1986, S. 330

⁸ vgl. Kuhn 1994

⁹ vgl. Luhmann 1987, S. 406 f.

¹⁰ Sartre 1994, S. 487

¹¹ Hoffmann 1987, S. 244 – Deutlicher installiert der Vetter das bedeutungsmäßige Schauen in platonischer Manier als Exklusionsmechanismus, mit dessen Hilfe sich die schreibende Zunft um 1800 legitimiert, auf S. 243 dieser Ausgabe: „Vetter, Vetter! Nun sehe ich wohl, daß auch nicht das kleinste Fünkchen von

Schriftstellertalent in dir glüht. Das erste Erfordernis fehlt dir dazu, um jemals in die Fußstapfen deines würdigen lahmen Veters zu treten; nämlich ein Auge, welches wirklich schaut.“

¹² Sartre 1994, S. 502

¹³ In diesem Sinne auch Dreis 1992, S. 49

¹⁴ Insofern sind intransitive Blicke Bestandteil einer „Beobachtung zweiter Ordnung“

¹⁵ Zur „Präexistenz des Blicks des Anderen“ vgl. Sartre 1994, S. 516 und Lacan 1980, S. 78: „Ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.“ Damit denaturiert das Subjekt zum tableau, das (phallische) Auge ist Symbol des Mangels, also der Kastrationsangst. Die „befremdliche Kontingenzt“ des Blicks führt dazu, „daß wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind.“ (S. 81)

¹⁶ Henninger 1982, S. 94 f.

¹⁷ Vogl 1987, S. 64

¹⁸ Dreis 1992, S. 52

¹⁹ vgl. die Methodologie der Schreibe Herta Müllers als „Erfindung von Wahrnehmung“, die noch dem gleichen Prinzip folgt. Dazu Dawidowski 1997

²⁰ Freud 1994, S. 59

²¹ ebd.

²² Nicht zuletzt sei (auch auf die Gefahr einer unterstellten Wiederholungstäterschaft in der Allianz mit den Heerscharen der Psychologen hin, die sich an die Fersen des frühen Musil geheftet haben) auf die zeitliche Koinzidenz der *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), des *Törleß* (1906) und des *Vivisecteur-Fragmentes* (ca. 1900) hingewiesen.

²³ Nicht zu vergessen impliziert auch der Flaneurismus eine dezidierte Schau-Lust, ist dieser doch schlendernd Sehender in zweifacher Logik: Zum einen als sich den Blicken Aussetzender mit der Lust am Gesehen-Werden, zum anderen aber auch als Sehender, dessen Beobachtungsobjekt neben der wogenden Masse besonders die ausgestellte Ware der Passagen darstellt. So ist der Flaneur „einerseits der Mann, der sich von allem und allen angesehen fühlt“, andererseits schreibt Benjamin: „Kategorie des illustrativen Sehens grundlegend für den Flaneur“ (Benjamin 1983, S. 528 f.). Die Virulenz des Sehens in der Moderne ist neben den Passagen untrennbar mit der Panoramatik verknüpft: „Indem die Panoramen in der dargestellten Natur täuschend ähnliche Veränderungen hervorzubringen trachten, weisen sie über die Photographie auf Film und Tonfilm voraus“ (ebd., S. 48).

- ²⁴ Die sicher reinste Form postmodernen Voyeurismus' bei Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin (Reinbek 1986), bes. S. 53 ff.
- ²⁵ vgl. Foucault 1974, S. 85 f.
- ²⁶ Vogl 1987, S. 64
- ²⁷ Das gilt in besonderem Maße für Musil, den Sammler von Photographien und enthusiastischen Kinogänger – vgl. Corino 1988, S. 488
- ²⁸ Benjamin 1977, Bd. II, 1, S. 371
- ²⁹ Großklaus 1995, S. 17
- ³⁰ Kittler 1993, S. 98
- ³¹ Großklaus 1995, S. 22
- ³² Corino 1988, S. 334 zitiert das Tagebuch: „Dennoch ergibt Selbstbeobachtung in den nächsten Tagen, daß ich fast gar nicht an die Theateraufführung denke, während einzelne Bilder des Films mich verfolgen. In gewissem Sinn hat dieser also stärker auf mich gewirkt. Ich glaube, die Ursache liegt darin, daß der Film Wirklichkeit abbildet. (...) Er tut es zwar nur schwarz-weiß, aber wir sind gewohnt, Photos als Wirklichkeitserinnerungen zu lesen (...). Ihrer Wirkung kommt deshalb etwas von der Stärke des Erlebten zu.“
- ³³ Luhmann 1996, S. 204 f.
- ³⁴ Virilio 1989, S. 67
- ³⁵ Lukács 1975, S. 118 f.
- ³⁶ Goldmann 1970, S. 24
- ³⁷ vgl. zum Phonozentrismus Derrida 1983, S. 25
- ³⁸ Darin scheint bereits die kafkaeske Anonymisierung („Josef K.“) oder die Namenlosigkeit des Nouveau Roman wirksam.
- ³⁹ Foucault 1971, S. 134
- ⁴⁰ ebd., S. 160
- ⁴¹ Derrida 1983, S. 197
- ⁴² Die poetologische Onomastik kann hiermit einen Begriff aus der psychoanalytischen Literaturtheorie gewinnbringend aufnehmen und erweitern: vgl. Wucherpfennig 1978
- ⁴³ Blumenberg 1979, S. 49 f.
- ⁴⁴ vgl. Luhmann 1987, S. 265 f.
- ⁴⁵ ebd., S. 252
- ⁴⁶ McLuhan 1995, S. 263
- ⁴⁷ ebd., S. 264

⁴⁸ ebd., S. 267

⁴⁹ vgl. Meuthen 1985, S. 138

⁵⁰ Horkheimer / Adorno 1988, S. 53

⁵¹ Nicht zufällig verbinden sich für Beineberg und Reiting die Überschreitungen mit Schreib- und Lesevorgängen; die Einlagerung von esoterischen bzw. diskurspolizeilichen Praktiken in die Überschreitung läßt die destabilisierende Erfahrung jedoch zu einem fingierten Mystizismus verkommen: Wenn Beineberg „bei dem Scheine einer kleinen Laterne, die er stets bei sich trug, abenteuerliche Geschichten“ liest, wenn Reiting in versteckten Winkeln „geheime Tagebücher“ aufbewahrt „mit genauen Aufzeichnungen über Ursache, Inszenierung und Verlauf der zahlreichen Intrigen“ (S. 47), reformuliert sich hier eine vehemente Kritik an Schreib- und Lesepraktiken, die auf den Stimulus des Atmosphärisch-Auratischen angewiesen sind. Solche Form der Begeisterung kondensiert allzuoft zu trivialer Selbstinszenierung oder – schlimmer – zur Theoretisierung unverhohlenen repressiver Techniken.

⁵² Foucault 1971, S. 12

⁵³ Nietzsche 1980, S. 347

⁵⁴ Foucault 1974, S. 132

⁵⁵ In diesem Sinn entdeckt die Untersuchung Kochs Homologien zwischen der Musilschen Variante der Erfindung des Menschen und den Grundlagen der Chaos-Forschung: vgl. Kochs 1996, S. 11 f.

⁵⁶ Luhmann 1999, S. 473

⁵⁷ vgl. zum Konzept der Geschwächten Moderne Dawidowski 2000