

erschienen in: Peter, Birgit / Fuhrich, Edda (Hg.): Theater als Ort des kulturellen Austausches. Beiträge aus Tschechien, Polen, der Slowakei und Österreich. Wien et al.: Böhlau 2001 (Maske u. Kothurn, 47. Jg., H. 3/4) pp. 149-157.

1 Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Ders.: Ges. Werke. Bd. 4. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1978, p. 1443. (Im Folgenden zit. als MoE).

2 Ibid., p. 1445: »Wenn man durch die Straßen von B. ging, konnte man das daran erkennen, dass die erhalten gebliebenen schönen baulichen Zeugnisse der Vergangenheit, von denen es einige gab, zum Stolz der wohlhabenden Bürger zwischen vielen Zeugnissen der Neuzeit standen, die sich nicht bloß damit begnügten, gotisch, Renaissance oder Barock zu sein, sondern von der Möglichkeit Gebrauch machten, alles zugleich zu haben.«

3 Felber, Walter: Brunn – Industrielle Großstadt im Wandel. Wien: Diss. [masch.] 1973, p. 83.

4 Ibid., p. 82.

5 Ibid., p. 82f.

6 Musil, Robert: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches. In: Ders. 1978 (Bd. 7), p. 948.

7 Cf. Wessely, Katharina: Forschungsergebnisse des Interreg-Projektes. Zur Geschichte des Brünner deutschen Stadttheaters. In: Peter/Fuhrich 2001, pp. 159-180.

8 »Ich bin selbst«, schreibt Musil 1978 (Bd. 7), p. 948, in seinem *Curriculum vitae*, »mit ungefähr 12 Jahren von Brunn wieder fort gekommen und in einer Offizierserziehungsanstalt untergebracht worden.«

9 Cf. dazu eine Auswahl der in Munzar, Jiri (Hg.): Robert Musil. Ein Mitteleuropäer. Brünner/ Brno: Inst. für Germ. der Masarykuniv. 1994 (Beitr. zur Germ. u. Nordistik. Sonderh.) veröffentlichten Beiträge: *Europäische Grenzräume. Sprachbereiche als Symptom, Robert Musil in der Tschechoslowakei, Musil und die Tschechen, Robert Musil – Brno inkognito, Zum Thema Ernst Mach und Brno. Die neue Ernst Mach-Gedenktafel in Brno-Chrlice* u.a.

*Das Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft aber ist beständig.*  
(Walter Benjamin)

»Dieses alte B.«, sagt Ulrich im Nachlass-Teil von *Der Mann ohne Eigenschaften*<sup>1</sup>, »ist übrigens eine üble Stadt. [...] In der Mitte liegt auf einem Berg eine alte häßliche Festung, deren Kasematten [...] als Staatsgefängnis gedient haben und berüchtigt waren, und die gesamte Stadt ist stolz darauf.«

Dieses Brunn, das hier so stolz<sup>2</sup> eingesperrt ist, die vom Ring kräftig zusammengehaltene Brünner Alt- bzw. Innenstadt, ist in Musils Rückschau das deutschsprachige Brunn, eine ausgesetzte Stadt, von den überwiegend tschechisch besiedelten Vororten immer mehr bedrängt. Daraus ergaben sich schwierige Verhältnisse«, heißt es über B. im *Mann ohne Eigenschaften* weiter, »denn die Stadt war deutsch. Sie lag sogar in einer deutschen Sprachinsel, wenn auch auf deren äußerster Spitze [...]« (MoE 1444)

Diese Situation war, wie Walter Felber in seiner Arbeit über Brunn als *Industrielle Großstadt im Wandel* schreibt, keine zufällige. Felber spricht von einer »sozialen Polarisierung«, die sich auch »räumlich niederschlug«<sup>4</sup> und stellt einen direkten Zusammenhang mit dem Prozess der Industrialisierung her:

In der ersten Phase der Industrialisierung waren die Städte noch deutsch geblieben, da die deutsche Volksgruppe den Verstärkerungsprozeß durchmachte. Als etwa 10-15 Jahre später auch die tschechische Bevölkerung in die Städte drängte, zuerst in kleinere Randgemeinden, dann auch in die großen Städte wie Brunn und Olmütz, fand sie diese beherrscht von einem deutschnationalen, Neuerungen kaum zugänglichen Bürgertum. [...] Dieser Polarisierungseffekt wurde noch stärker akzentuiert, als die spätgründerzeitliche Verbauung in Brunn vorwiegend größere Wohnungen schuf, die sich die in den Hinterhäusern ansässigen tschechischen Fabrikarbeiter weniger leisten konnten als der deutsche Mittelstand oder jüdische Unternehmer und Handelsleute.<sup>5</sup>

Das von Felber auch räumlich dargestellte soziale Gefälle setzt sich demnach direkt von der Topografie der Stadtgegend fort bis in den kleinsten gemeinsamen Nenner sozialen Nebeneinanders: das Haus, die Wohnung.

Das Nächste ist in solchen Verhältnissen oft das Fremdeste. Vielleicht gerade auf Grund dieser besonderen Lage war Brunn immer wieder Gegenstand von Musils Schreiben und Erinnern, öfter als etwa Steyr, die alpenvorländische Kindheitsstadt, von der es im *Curriculum Vitae* 1931 in Hinblick auf Brunn heißt:

[U]nd ich erinnere mich, daß in seiner Weise der Eindruck nicht unbedeutend war, den ich dadurch empfang, daß ich aus der alpinen Natur kam, die Landschaft und Menschen in Steyr eigentümlich war, und mich sowohl in der sanften und etwas melancholischen Landschaft Mährens fand wie zwischen Menschen, die mir beinahe noch fremder vorkamen, wenn sie Sudetendeutsche waren, mit denen ich sprach, als zu den Tschechen gehörten, neben denen wir ohne Berührung erlebten.<sup>6</sup>

In Brunn trifft Musils Sprache auf Fremdheit, und dabei nicht allein auf das Tschechische, sondern genauso auf ein ihm dort noch fremder wirkendes Deutsch. Brunn bzw. Brno wird angesichts derartiger Grenzziehungen zum Modell eines Schreibens, das erzählend wie essayistisch Grenzüberwindung sucht.

Bei einer im Rahmen des EU Interreg-Projektes *Österreichisch-tschechische Theatergeschichte der Zwischenkriegszeit am Beispiel Brunn*<sup>7</sup> durchgeführten Recherche nach in Brunn seit 1989 aufgeführten Theaterstücken österreichischer Autoren fand sich auch eine dramatisierte Fassung von *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Und obwohl Brunn<sup>8</sup> darin im Gegensatz zu anderen Texten Musils an keiner Stelle auftritt, ist die hier durchgängig als »Institut« bezeichnete Erziehungsanstalt der Ausgesetztheit Brunn ähnlich. Zwar stellte Joseph P. Strelka in seinem Beitrag zum Sammelband eines Brünner Musil-Symposiums, das den Versuch unternahm, Musils Schreiben zu *verorten*,<sup>9</sup> gerade das Gegenteil fest, indem er Landschaften mit den Schau-

10 »Sieht man vom Törless-Roman ab«, schreibt Strelka, Joseph P.: Musil und die Tschechen. In: Munzar 1994, hier p. 117, über das Vorkommen Brünns in Musils Werk, »der sich fast ausschließlich auf die Militär-Erziehungsanstalt und keineswegs auf die mährische Landschaft bezieht, dann ist es Brünn, das hier [in Musils Werk] ganz wesentlich genannt zu werden verdient.«

11 Cf. Musil 1978 (Bd. 4), p. 1446: »Und welche Umgebung!« dachte und sagte U., heimatfeindlich angeheimelt. Dieses B. lag in der Gabel zweier Flüsse, aber das war eine sehr weite u. lockere Gabel, u. die Flüsse waren auch nicht recht Flüsse, sondern an manchen Stellen waren es breite, gemäßigte Bäche, u. wieder an anderen waren es stehende Wasser, die dennoch insgeheim flossen. [...] Also ließe sich zwar rühmen, dass diese traulich-kakanische Gegend in deren Mitte die Stadt B. lag, sowohl bergig als auch eben, nicht weniger waldig als sonnig und ebenso heldisch wie demütig großartig war, aber es fehlte doch wohl überall daran ein wenig, so dass sie im ganzen weder so noch so war. [...] Aber auch das war ja nur kakanisch, dieses Zwielicht des Gefühls, worin sie ihr Dasein aufnahmen, diese Unruhe einer zu früh herabgesunkenen Ruhe, in der sie sich geborgen und begraben fühlten.«

12 »Übrigens hieß sie nicht ganz mit Recht Tonka«, heißt es in der gleichnamigen Novelle, »sondern war deutsch getauft auf den Namen Antonie, während Tonka die Abkürzung der tschechischen Koseform Toninka bildet; man sprach in diesen Gassen ein seltsames Gemisch zweier Sprachen.« Musil, Robert: Prosa und Stücke. In: Ders. 1978 (Bd. 6). (Im Folgenden zit. als Tonka). – Liegt es hier, könnte man angesichts obigen Zitats denken, anstatt Tonka, wie es Strelka betreibt, als die das Tschechische Repräsentierende aufzufassen, nicht näher, Tonka v.a. als Metapher oder besser Figuration Brünner Verhältnisse (»in diesen Gassen«) zu lesen? So ersparte man sich auch alle Verengungen, die sich im Zurechtschneiden sprachlicher, politischer, sozialer und auch topografischer Verhältnisse auf das Persönliche immer ergeben.

13 Strelka 1994, p. 118.

14 Ein Ansatz zu einer darüber hinausgehenden Lesart könnte die in Anm. 13 angedeutete Gegenüberstellung Tonka-Brünn ergeben.

15 Strelka 1994, p. 118.

plätzen in Musils Texten verglich.<sup>10</sup> Doch ein Schauplatz ist eben nicht immer nur jener geografisch dadurch abgegrenzte Ort, dass sich darauf etwas abspielt, sondern genauso jener Ort, von dem aus ein Geschehen auf Grund der Differenzen und Ähnlichkeiten mit dem Ort des Schauens in das Blickfeld rückt.

Der Schauplatz Brünn<sup>11</sup> ist ein derartiger Ort. Und was im Blick auf den Autor Musil als Landschaft sich zu einem Teil der Biografie verengt, zu einem Ort weniger Schuljahre, Elternbesuche, des *berührunglosen Nebeneinanderlebens* der Nationalitäten, eröffnet beim vergleichenden Blick auf die Texte ein viel weiteres Panorama, eine Topografie von Ein- und Ausgrenzungen, von Ein- wie auch Auslassungen und den ständigen Versuchen Musils, mit Hilfe seiner Sprache Breschen in die stumme Landschaft, Befreiungsschläge gegen die gefängnisartige Langeweile einer sich einigelnden Stadt zu schlagen.

### Brünn...

»Als Ulrich gegen Abend des gleichen Tags ...\* ankam«, so beginnt das 1. Kapitel im 3. Teil von *Der Mann ohne Eigenschaften*, aus dem bei jeder Gelegenheit im Zusammenhang mit Brünn zitiert wird, »und aus dem Bahnhof trat, lag ein breiter seichter Platz vor ihm, der an beiden Enden in Straßen auslief und eine beinahe schmerzliche Wirkung auf sein Gedächtnis ausübte, wie es einer Landschaft eigen ist, die man schon oft gesehen und wieder vergessen hat.« (MoE 671) »Ulrich«, heißt es im seltener zitierten Teil dieses Kapitels weiter, »hatte mitten in der Fröhlichkeit und Hast der Ankunft, die das Tor des Bahnhofes wie die Mündung eines Rohrs in die Ruhe des Platzes ausfließen ließ, gewartet, bis sie nur noch tröpfchenweise rann; nun stand er in dem Saugraum der Stille, die auf den Lärm folgt. Und zugleich [...] fiel ihm eine ungewohnte Ruhe vor den Augen auf. Alles Sichtbare war darin stärker als sonst [...] Auch was sich bewegte, löste sich vom Ruhenden der Straße in einer Weise los, wie es in sehr großen Städten nicht vorkommt. Treibendes wie Stehendes hatte hier offenbar Raum, seine Wichtigkeit zu weiten.« (MoE 671)

Ulrich steht an dieser Stelle da, als wäre er gleichzeitig weit davon weg »und betrachtet«, so setzt diese Stelle sich fort, »die große Provinzstadt, in der er kleine, aber wenig angenehme Teile seines Lebens zugebracht hatte.« Und damit beginnt jene berühmte Brünn-Beschreibung, in der von einem ältesten »Kern deutschen Bürgertums« die Rede ist, der hier »verwittert«, und seinen Kirchen, Familiennamen und Gebäuden, um die sich, wie Musil es hier beschreibt, »eine Industrie zugewanderter Unternehmen« gelegt hatte, »deren Fabriken Haus an Haus die Vorstädte füllten und das Schicksal dieses Stücks Erde in den letzten Menschenaltern stärker beeinflusst hatten als alles andere.« Und Musil fasst den Schwall der damals über die Städte kommenden Industrialisierung in ein Bild:

Diese Stadt hatte eine Geschichte, und sie hatte auch ein Gesicht, aber darin paßten die Augen nicht zum Mund oder das Kinn nicht zu den Haaren, und über allem lagen die Spuren eines stark bewegten Lebens, das innerlich leer ist. Es mochte sein, daß dies unter besonderen persönlichen Umständen große Ungewöhnlichkeiten begünstigte. (MoE 672)

Den Schritt in eine mögliche Konstellation derartiger persönlicher Umstände setzt Musil in der Novelle *Tonka*,<sup>12</sup> dem am häufigsten untersuchten Text in Hinblick auf die Beziehung zwischen Musil und Brünn. Das im ersten Moment offensichtliche Festschreiben der komplexen Nationalitätenproblematik an individuellen Schicksalen fordert vorurteils- bzw. klischeehafte Lektüren geradezu heraus. Bezeichnenderweise schreibt Strelka darüber Folgendes:

[E]in namenloser, autobiographischer »er« aus guter deutscher Familie findet an einem tschechischen Mädchen Gefallen, das einfach, arm und hilflos ist, ja das sich – zumal im Deutschen – nicht einmal wirklich ausdrücken kann: Tonka.<sup>13</sup>

Ohne Weiteres wird in solcher Lesart der »Er« im Text mit dem Schriftsteller-»Ich« gleichgesetzt, so dass Tonka demgegenüber nur mehr naiv sein kann.<sup>14</sup> Für Strelka ist Tonka ein offenes Buch, aus dem jedwede wesentliche Verfasstheit sich leichter Hand ablesen lässt, »wenn sich«, erläutert Strelka, »bei einem der ersten Spaziergänge ihr Wesen öffnet, indem sie, da sie sich in diskursiver deutscher Prosa nicht ausdrücken kann, in ihrer eigenen Sprache leise zu singen beginnt und zwar Volkslieder aus ihrer Heimat.«<sup>15</sup> »Es ist eine Schlüsselstelle der Novelle«, so Strelka weiter über das Singen Tonkas, »in welcher die tiefreichende Traurigkeit nicht

16 Ibid.

17 Felber 1973, p. 146: »Die Vororte standen um 1910 physiognomisch und funktionell stärker der Stadt gegensätzlich gegenüber als am Ende der Frühgründerzeit.«

18 Felber 1973, p. 83.

19 Ibid.: »Die von der deutschen Stadtverwaltung betriebene und gern gesehene nationale Polarisierung hatte hauptsächlich zu massivem Anwachsen der weniger wohlhabenden, tschechischen Bevölkerung in den Vororten geführt.«

20 Zur Verwendung der Gesichtsmetapher in Bezug auf die Stadt cf. die auffällige Beschreibung von Tonkas Gesicht in Musil 1978 (Bd. 6), p. 273:

»[...] und ihr Gesicht hatte, ohne schön zu sein, etwas Deutliches und Bestimmtes. Nichts darin hatte jenes Kleine, listig Weibliche, das nur durch Anordnung wirkt; Mund, Nase, Augen standen deutlich für sich, vertrugen es auch, für sich betrachtet zu werden, ohne durch anderes zu entzücken als ihren Freimut und die über das ganze gegossene Frische. Es war seltsam, dass ein so heiterer Blick saß wie ein Pfeil mit einem Widerhaken, und sie schien sich selbst daran wehgetan zu haben.«

nur von Tonkas Individualität, sondern auch von ihrem tschechischen Wesen hinter ihrer Oberflächenheiterkeit sichtbar wird. Für den autobiographischen Helden sowohl wie für den Autor bedeutet dies auch ein Einschwingen in das österreichische Wesen, das dieses tiefreichende Traurigkeitsgefühl von der Mischung mit tschechischem wie auch magyarischem Daseinsgefühl übernommen hat.«<sup>16</sup> Das freilich ist tatsächlich »zum Weinen«. Als ob es nicht langsam genug sein könnte mit all den Reden von einem österreichischen oder sonstigen Wesen und dem zugehörigen Reimwort aus dem Dritten Reich.

Musils Figuren bewegen sich in *Tonka* kaum in solchen zufrieden-traurigen Daseinsgefühlen, sondern entlang ausgesetzter Linien. Schon der erste Augenblick ist bezeichnend: »Sie war ja doch an einem Zaun gestanden damals«, heißt es im Text, »vor der dunkel offenen Tür eines Häuschens, des ersten im Dorf gegen die Stadt zu [...]«. (Tonka, 272)<sup>17</sup>

Damit ist, obwohl diese Begegnung wenige Zeilen später widerrufen wird, die Grenzlinie schon im Moment des Zusammentreffens benannt. »In Wahrheit« berichtigt sich der Erzähler, »hatte er sie zum ersten Mal am ›Ring‹ gesehen« (Tonka, 272) – also an der offiziellen Grenzlinie der Stadt:

[A]m ›Ring‹, jener Hauptstraße mit den steinernen Lauben, wo die Offiziere und die Herren von der Regierung an den Ecken stehen, die Studenten und jungen Kaufleute auf und ab wandeln, die Mädels nach Geschäftsschluss oder die Neugierigen auch schon in der Mittagspause Arm in Arm zu zweien oder dreien durchziehen, manchmal einer der Rechtsanwälte langsam und grüßend sich hindurchschieben läßt, ein Stadtverordneter oder auch ein angesehener Fabrikant, und sogar Damen nicht fehlen, die ihr Heimweg von den Einkäufen just vorbeiführt. Dort hatte ihn plötzlich ihr Blick in die Augen getroffen. (Tonka, 272f.)

### ... in Sichtweite

Der Ring als Umgrenzung der inneren Stadt ist jene Trennlinie, von der aus sich nur scheue Blicke hinaus in das sog. ›Manchester‹ der k.u.k. Monarchie richten. In seiner Dissertation über Brunn schreibt Walter Felber dazu:

Die Vororte waren um 1885 schon bis auf Sichtweite an die Wachstumsspitzen der Brüner Ausfallstraßen herangekommen, aber wegen ihres überwiegend tschechischen Bevölkerungsanteiles nicht eingemeindet worden, da die berechnete Gefahr bestand, Brunn würde seinen mit allen Mitteln aufrecht erhaltenen deutschen Charakter verlieren.<sup>18</sup>

Dieses andere Brunn/Brno<sup>19</sup> liegt vor der Altstadt, während innerhalb des Rings die Stadt mehr und mehr verödet. »Das wahre B. ist natürlich der Ring der Fabrikviertel, die Tuch- und Garnstadt«, erzählt Ulrich in einer der nachgelassenen Textpartien von *Der Mann ohne Eigenschaften*.

»Was sind das doch große, schmale, schmutzige Häuserschichten mit unzähligen Fensterlöchern, Gäßchen, die nur aus Hofmauern und Eisentoren bestehn, Straßen, die sich breit, ausgefahren und trostlos krümmen!« [...] Er sah die hohen Schornsteine wieder, an denen die schmutzigen Fahnen des Rauches hingen, u. die ölüberzogenen Straßen (Fahrbahnen) Dann verlor sich seine Erinnerung unvermittelt im Bauernland, das auch wirklich unvermittelt hinter den Fabriksmauern begann [...]. Es war ein demütiges und doch fremdgeheimnisvolles Bauernland, aus dem die Industrie ihre Arbeiter und Arbeiterinnen sog [...]. Jeden Morgen riefen die Fabriksirenen aus diesen Dörfern Scharen von Bauern in die Stadt u verstreuten sie zwar des Abends wieder über das Land, aber mit den Jahren blieben doch immer mehr dieser tschechischen von dem öligen Wollstaub der Fabriken an Gesicht und Fingern dunkelhäutigen Landsleute in der Stadt zurück u machten das dort schon vorhandene slawische Kleinbürgertum kräftig wachsen.« (MoE 1444)

Auf diese Weise rückt das Umland, die Vorstadt, dem alten Brunn näher, so dass inmitten dieser rasanten Veränderungen die Stadt, wie es Ulrich über das Gesicht im Ankunftskapitel dieser Stadt festhält, ihr Gesicht verliert:<sup>20</sup> »[D]arin passten die Augen nicht zum Mund oder das Kinn nicht zu den Haaren, und über allem lagen die Spuren eines stolz bewegten Lebens, das innerlich leer ist.« (MoE 672) Und an anderer Stelle im Nachlass-Teil heißt es darüber:

21 Cf. hier auch die in Anm. 9 zit. Stelle.

22 »Diese Ordnung«, schreibt Musil 1978 (Bd. 4), p. 1447, und übersetzt diesen Begriff sofort in ein Bild, eine Topografie, »war dem Franzisko-Josefinischen Zeitalter in Kakanien zur Natur, ja fast schon zur Landschaft geworden.«

23 Exkurs – Zerstreuung und Verwirrung: In Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: Ges. Schriften. Bd. 2/1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, p. 371, wie in Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders. 1991 (Bd. 1/2), p. 500, entwirft Walter Benjamin analog zur Psychoanalyse das Denkmodell eines optisch Unbewussten: »Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht [...] anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.« Benjamin wiederholt diese Setzung im *Kunstwerk*-Aufsatz, indem er diesem Wahrnehmungsmedium buchstäblich angreifbare Qualitäten beimisst: »So wird handgreiflich, dass es eine andere Natur ist«, schreibt Benjamin hier in signifikant abgewandelter Form, »die zu der Kamera als die zum Auge spricht.« Und er stellt in der Folge zwei Wahrnehmungsweisen von Unbewusstem, indem er zuerst auf die Kamera hinweist, nebeneinander: »Vom Optisch-Unbewussten erfahren wir erst durch sie, wie vom Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.« In: *Ibid.* Der Film mit seiner Apparatur, den Möglichkeiten der Aufnahme und des Schnitts schafft laut Benjamin neue Wahrnehmungsmöglichkeiten gerade angesichts der Unübersichtlichkeit städtischer Massen, die er analog zur Psychoanalyse heraus arbeitet. Letztere habe die »[...] Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen. [...] Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.« In: *Ibid.*, p. 499. Um in dieser Zerstreuung (die Musil als Ergebnis möglicher Pulverturm-Explosionen am Bsp. Brünn ausmalte) tatsächlich derart gelassen abenteuerl. Reisen unternehmen zu können, braucht es neue Wahrnehmungsformen bzw. einen neuen Begriff solcher.

Aber das war ja nur kakanisch, dieses Zwielficht des Gefühls, worin sie ihr Dasein aufnahmen, diese Unruhe einer zu früh herabgesenkten Ruhe, in der sie sich geborgen und begraben fühlten [...] (MoE 1446)<sup>21</sup>

Die Stadt hinter dem Ring, dieses stolze Gefängnis, wird zur Zwangsjacke eines leeren Ich, das zwar noch an der alten Ordnung festhält,<sup>22</sup> unbewusst jedoch längst schon merkt, dass es sich bei der rundum liegenden Ruhe um Totenstille handelt.

Das gab allen solchen Städten wie B. das Aussehen eines großen Saals mit einer niedrigen Decke. Ein Kranz von Pulvertürmen umgab jede größere Stadt, in denen die Armee ihre Schießvorräte aufbewahrte, groß genug, bei jedem Blitzschlag ein ganzes Stadtviertel in Trümmer zu legen: aber bei jedem Pulverturm war durch eine Schildwache und einen schwarz-gelben Schlagbaum dafür vorgesorgt, dass den Bürgern kein Unheil geschehe. (MoE 1447)

Gerade anhand der industriellen Umformungen damaliger Stadtbilder zeigt sich ein vehementes Bedrohungsszenario bürgerlichen *Ich*bewusstseins. Das maschinelle *Es* bzw. die gleichermaßen unbewusst wahrgenommenen arbeitenden Massen rücken dabei derart nahe, dass einem vorerst nichts als Verwirrung bzw. in Musils oben zitierten Worten *Zwielficht des Gefühls* übrig blieb.

### Lebensberührung

Die verschiedenen Abbildungsarten vorgefundener Wirklichkeiten in den Textgedenden Musils werden in Zusammenhang mit dem anhand der Stadtentwicklung Wiens geprägten Begriff des *Unbewussten der Vorstadt* als der topografischen Variante von Freuds »psychisch Unbewussten«<sup>23</sup> deutlich. Anhand dieser Analogie zeigt sich die Ähnlichkeit der Erziehungsanstalt im *Törleß* mit dem Bild der verwitterten Brünner Altstadt. Gleich zu Beginn heißt es über das Leben im sog. »*Institut*«: »Nun wurde es ganz leer und langweilig um Törleß.«<sup>24</sup> Die einzigen Wegstrecken, die aus dem Institut hinaus führen, sind die Gänge zum Bahnhof, wo die Eltern ankommen und abfahren, zur Konditorei der kleinen Stadt, bzw. nachts in das am Ufer des Flusses gelegene »verruftene« Wirtshaus, zu Bozena, der stolzen Hure, die allen übrig gebliebenen Respekt daher bezieht, dass sie früher draußen in der Welt gewesen sei. Diese Wege sind dagegen nur resigniert in die Welt gestreckte Hände. Aufschlussreich dazu eine Tagebucheintragung Musils über Brünn: »An den entsetzlich langweiligen Sonntagen machte man dort den Versuch der Lebensberührung und alles war so, wie es in kleinen Städten eben so ist...«<sup>25</sup>

Die örtlich noch engeren Grenzen des Instituts steigern notwendigerweise derartige Langeweile ins Unerträgliche. Lebensberührung ist an einem Ort, wo die Zöglinge der Tradition gemäß erzogen werden sollen, nicht möglich. Die Wege und Gehstrecken durch diese Gegend setzen höchstens den Vorstellungsapparat Törleß' in Bewegung, und alle Bilder drehen sich stets um die selbe Motivkette. Kommt er mit seinen Kameraden an den hier Ansässigen vorbei, und ihren, wie es heißt, »niedrigen, hüttenartigen Häusern, hob er den Kopf und blickte angestrengt in das dunstige Innere der kleinen schmutzigen Gebäude, an denen sie vorübergingen. Vor den Türen der meisten standen die Weiber, in Kitteln und groben Hemden, mit breiten, beschmutzten Füßen und nackten, braunen Armen. Waren sie jung und drall, so flog ihnen manches derbe slawische Scherzwort zu.« (Törleß, 17)

Törleß' Blick ist ein drängender, im Gegensatz zum distanzierteren Schauen Ulrichs. Seine Augen bohren sich regelrecht in die Häuser hinein, und während der Erzähler im *Mann ohne Eigenschaften* aus größerer Entfernung v.a. eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Brünns entwickelt, drängt sich hier die Landschaft hautnah an Törleß.

Er blickte mit so brennenden Augen durch die kleinen Fenster und winkligen, schmalen Torwege in das Innere der Häuser, dass es ihm beständig wie ein feines Netz vor den Augen tanzte. (Törleß, 17)

Die Besuche bei Bozena ändern an der Begriffslosigkeit dieses gierigen Schauens nichts. Auch bei ihr wird nur geredet, getrunken, als könnte die größte Derbheit, der größte Zynismus im Reden die ersehnte Lebensberührung ersetzen. In einer solchen Gegend aber ist jeder nach draußen gerichtete Blick von vornherein schon einer nach innen.

Benjamin versucht diesen offenbaren Widerspruch am Ende des *Kunstwerk*-Aufsatzes, wie auch in der Konzeption des unvollendet gebliebenen *Passagen*-Werks, architektonisch bzw. topografisch aufzulösen, indem er buchstäblich dem Gewohnten nachgeht: »Bauten«, heißt es darüber im 15. Kap. des *Kunstwerk*-Aufsatzes, Benjamin 1991 (Bd. 1/2), p. 504f, »werden auf doppelte Weise rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch. [...] Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerken statt. [...] Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute.«

24 Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Reinbek: Rowohlt 1993, p. 12.

25 Ders.: *Tagebücher*. Bd. 1. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1976, p. 915.

Törleß sah nicht rechts noch links, aber er fühlte es. Schritt für Schritt trat er in die Spuren, die soeben – erst vom Fuße des Vordermanns in dem Staube aufklafften, – und so fühlte er es: als ob es so sein müsste: als einen steinernen Zwang, der sein ganzes Leben in diese Bewegung – Schritt für Schritt – auf dieser einen Linie, auf diesem einen schmalen Streifen, der sich durch den Staub zog, einfind und zusammepresste. (Törleß, 16)

Jeder weitere Schritt in einer derart mit Spiegelbildern der eigenen Psyche aufgeladenen Gegend ist buchstäblich grundlos, führt geradwegs in eine »abweisende, stumpfe Melancholie, die jetzt auf der ganzen Natur ringsumher lastete und schon auf wenigen Schritten die Formen der Gegenstände mit schweren, glanzlosen Farben verwischte. Dieselbe Gleichgültigkeit, die schon den ganzen Nachmittag über allorts gelegen war, kroch nun über die Ebene heran, und hinter ihr her wie eine schleimige Fährte der Nebel, der über den Sturzäckern und blaugrauen Rübenfeldern klebte.« (Törleß 16)

Dieselbe Konstellation, die auch Musils Brünner Landschaft bestimmte, taucht hier gleichsam so verdichtet wie geträumt wieder auf, als wäre es das Unbewusste dieses Textes. Denn es sind immer Topografien, in denen sich das Unbewusste von Texten abzeichnet. Die Ausweglosigkeit dieser Gier nach Lebensberührung und die gleichzeitig angestaute Gleichgültigkeit wird möglicherweise erst im heutigen Blick zurück deutlich. Und genauso die bis heute übersehenen politischen Erkenntnismöglichkeiten konsequent gedachter Psychoanalyse. In der Implosion des *Törleß*-Romans bildete sich die Sprach- und Nationalitätenproblematik, die in aller Gewaltbarkeit von Mehrheiten gegen Minderheiten dem damals beginnenden Jahrhundert noch bevorstehen sollte, schließlich modellhaft als schreckliche Vorhersage ab.

Die Entdeckung der Diebstähle Basinis ist der im *Törleß* dafür notwendige Einbruch in die denkerische Gleichgültigkeit solcher Weltschau. Das Geschehen zieht sich zurück in das Innere des Instituts, und dort noch einmal in kleinere Gehäuse: in das Lesezimmer, den Schlafsaal und die verborgene Kammer im weitläufigen Dachboden. Hier wird Basini entblößt, zu jeglicher Selbstaufgabe genötigt, vergewaltigt, gefoltert. Es ist, als müssten all die umsonst beschrittenen Wege, der Eingeschlossenheit im Institut zu entkommen, gegen Basini gewendet werden.

Jedes dieser Vergehen an dem Wehrlosen verkörpert schon undenkbar gewordene Auswege. Die Dachkammer wird zu einem Institut im Institut, Basini wird darin Stück für Stück auseinandergenommen, steckt auswegslos fest an einem Ort, der als Maschinerie wieder in Kafkas Strafkolonie abgebildet ist. Basini wird gewissermaßen festgehalten in einem Institut der Lebensberührung. Hier geht es im Gegensatz zur Freud'schen Praxis, wo im Reden das psychisch Unbewusste sich erst nach und nach zusammensetzt, sich im Verreden unvermutet verkörpert, um handgreifliche Unmittelbarkeit. Hier wird das v.a. in der Bewegung des Gehens wahrnehmbare topografisch Unbewusste gegen eine Person gewendet, übersetzt, und verkörpert als unstillbarer Wunsch nach Lebensberührung in jedem Vergehen an Basini.

**Martin Prinz**, geb. 1973, Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik; Fachtutor am Inst. für Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Aufsätze zu Alltag und Theater; Mitbegründer der Autorengruppe *Die Räuber*; Stipendiat des Berliner Kultursenats im *Literarischen Colloquium Berlin* (2000), Anerkennungspreis für Literatur des Landes Niederösterreich (2000), Österreichische Autorenprämie u. Förderungspreis für Literatur der Stadt Wien (2002). Zuletzt erschienen: *Der Räuber* (Roman, 2002).

Kontakt: martin.prinz@aon.at.