



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Törleß als ‚Reagenzstoff‘

Die Verwirrungen des Zöglings Törleß von Robert Musil und
Der junge Törless von Volker Schlöndorff“

verfasst von / submitted by

Isabel Dünser, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on the
student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch
UF Geschichte, Sozialkunde und
politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Meinen Eltern und meinem Bruder danke ich von Herzen.

Vielen Dank an meinen Betreuer, Herrn Professor Roland Innerhofer, für die vielen Anregungen und dafür, dass er mich die Arbeit ohne Einschränkungen verfassen ließ.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
1.1	Fragestellungen und Zielsetzung	8
1.2	Methode	11
2	Literaturverfilmung und das Problem „Werktreue“ – eine Begriffserklärung	14
2.1	Intertextualität, Intermedialität und Medienwechsel	20
2.2	Möglichkeiten der filmischen Adaption literarischer Werke	23
3	Musils erster Roman - Schlöndorffs erster Film.....	30
3.1	Robert Musils <i>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</i>	30
3.2	Musil und Törleß.....	33
3.3	Die Entstehung des Romans.....	34
3.4	Volker Schlöndorffs <i>Der junge Törless</i>	38
3.5	Entstehungskontext: Der Neue/Junge Deutsche Film	41
4	<i>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</i>	48
4.1	Autobiographisches: Die Lesart als „Kadettenroman“	48
4.2	Der Roman als „visionäre Vorwegnahme“	53
4.3	Gesellschaftskritik	57
4.4	Die Bedeutung der Sinnlichkeit	59
5	<i>Der junge Törless</i>	61
5.1	Auslegungen und Reaktionen	61
5.2	Der „Faktor Zeitgeschichte“	65
5.3	Nähe zum Roman	68
6	Handlungsstruktur und Aufbau	74
6.1	<i>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</i>	74
6.2	<i>Der junge Törless</i>	78
7	Die Erzählweisen von Roman und Film.....	83
7.1	<i>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</i>	83
7.2	<i>Der junge Törless</i>	85

8	Handlungsstationen und Figurenkonstellationen	90
8.1	Der Abschied und Božena.....	90
8.2	Der Schlafsaal, das Schulzimmer und der Lehrer	91
8.3	Reiting, Beineberg und der Dachboden	93
8.4	Die ‚rote Kammer‘	94
8.5	Törleß’ Beziehung zu Basini, Reiting und Beineberg	95
9	Exemplarischer Vergleich ausgewählter Sequenzen.....	98
9.1	Die Einführung Basinis	98
9.2	In der ‚roten Kammer‘	100
9.3	Die Szene mit der Maus	102
9.4	Törleß erklärt sich.....	103
9.5	Die Sinnlichkeit.....	105
10	Conclusio.....	107
11	Literaturverzeichnis	111
11.1	Primärliteratur.....	111
11.2	Sekundärliteratur	111
11.3	Filmographie.....	119
11.4	Interviews	120
11.5	Internetquellen.....	120
12	Anhang	123
12.1	Handlungsprotokoll und Sequenzprotokoll	123
12.2	Abstract	146

1 Einleitung

Robert Musil, der in seinem frühen Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*¹ recht frei mit biografischen Motiven und Selbsterlebtem umging, nannte das Militärinstitut Mährisch-Weißkirchen, in dem er als Kadett seine Jugend verbrachte, das „A-Loch des Teufels“.² Dennoch steht im Zentrum des Romans nicht das „Internatsregime“, und es handelt sich eher nicht um einen „Bekenntnis oder Schülerroman“.³ Auch der Film von Schlöndorff ist oft als ein Schüler- oder Internatsfilm gesehen worden, da das Buch die Geschehnisse in einem Jungeninternat zum Thema hat und dies somit auch das *setting* von Schlöndorffs filmischer Adaption ist. Zu dieser „realistischen Lesart“⁴ seines Romans äußerte sich Musil selbst und nannte diese ein Missverständnis; er machte deutlich, dass er mit dem Roman und den gewählten Motiven nichts „bekennen, beichten, bereuen oder mich begnadigen“⁵ wollte.

In der vorliegenden Diplomarbeit wird diese Lesart nicht aufgenommen. Welche Bedingungen und Umgangsformen in den Militärinternaten der k. u. k Zeit geherrscht haben, ist auf den ersten Blick aber sehr wohl ein wesentliches Thema von Roman und Film. Vor allem Schlöndorffs Film kann vorgeworfen werden, er hätte Törleß' Streben nach dem „Sinn des Lebens“, ein wichtiger Themenkomplex des Romans, vernachlässigt oder ganz entfallen lassen und somit nur die Internat-Thematik umgesetzt. Musil und Schlöndorff - beide waren sie Internatsschüler - haben diesen Schauplatz, in dem sich soziale Machtkämpfe abspielen, beide kennengelernt. Ob

¹ Musils Werke werden zitiert nach: Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1981; Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. In: Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Band 6. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1981. S. 7-140.

² „MW-Hranice (Das A-Loch des Teufels.) [...] Kavalleriekadetten u. Militäroberrealschüler. Die wahre Geschichte des Törleß. Der alte UO=Geist der Militärerziehung.“ (Musil, Robert: *Tagebücher* in 2 Bänden. Band 1. H 33/156. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1983. S. 953).

³ Vgl. Oliver Pfohlmann: „Nach Kräften grimmig enttäuscht“ – Frühe Törleß-Lesarten aus Autorsicht. Der Törleß als Bekenntnis- und Schülerroman. In: Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* Mit einem Kommentar von Oliver Pfohlmann. Berlin: Suhrkamp 2013 (Suhrkamp Basis Bibliothek 130). S. 226- 230.

⁴ Pfohlmann: „Nach Kräften grimmig enttäuscht. S. 227.

⁵ Musil, Robert: *Selbstbiographie, Entwurf* [Um 1930?]. In: Adolf Frisé (Hrsg.): *Gesammelte Werke*. Band 7, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches. Hamburg: Rowohlt 1978. S. 947.

sich das von Musil Dargestellte als Selbst Erlebtes offenbart, ist jedoch kaum von literaturwissenschaftlicher Relevanz.⁶ Es soll von der Annahme ausgegangen werden, dass weder Musil noch Schlöndorff eine Kritik am gängigen pädagogischen System oder den Erziehungsmaßnahmen der damaligen Zeit aufzeigen wollten, sondern dass es ihnen mehr um die Spirale der Grausamkeiten in einem Mikrokosmos ging, der auch anderswo seine Gültigkeit hat.⁷

Der Titel der Arbeit richtet das Augenmerk auf die Veränderung von Törleß, der im Roman eine spezifische Entwicklung durchmacht, die in Schlöndorffs Film wiederum anders dargestellt wird. Bei Musil könnte Törleß als der „Reagenzstoff“ gesehen werden, der sich entwickelt und verändert und den es deshalb zu studieren gilt.⁸ Dafür gebraucht er psychologische Elemente, damit die Kenntnis dann in etwas anderes mündet. Schlöndorff nennt seine filmische Umsetzung eine „Phänomenologie im Reagenzglas“⁹; er sah sich der „Werktreue“ mehr in Bezug auf „Atmosphäre“ und Verhaltensweisen verpflichtet. Die Mittel dazu sollten nicht Abstraktion oder genaue Rekonstruktion sein, sondern die Arbeit mit plastischen und akustischen Mitteln, um zu dem gewünschten Ergebnis zu kommen.

1.1 Fragestellungen und Zielsetzung

„Die jahrzehntelang hochgespielte, dissertationsgesättigte und bemerkenswert akademisch-langweilende Auseinandersetzung Theater-Film sollte nunmehr als abgeschlossen betrachtet werden können“¹⁰, schreibt Günter Straschek in seinem „Handbuch wider das Kino“ bereits in den 1970er Jahren. Dessen ungeachtet sind in den folgenden Dekaden zahllose Auseinandersetzungen zum Problem der Verfilmung und Untersuchungen zu Literaturverfilmungen gefolgt. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass es eine Flut an Studien zu Analysetechniken für Literatur und Film gibt, doch gibt es immer noch keinen gültigen oder anerkannten „Methodenkatalog“

⁶ Vgl. Pfohlmann: „Nach Kräften grimmig enttäuscht“. S. 228.

⁷ Vgl. Pfohlmann: „Nach Kräften grimmig enttäuscht“. S. 227-228.

⁸ Magnou sieht dahinter an „Experiment“ Musils, das er nur an einem Jüngling darstellen konnte, da dieser sich nicht von zuvielen Nebensächlichkeiten ablenken lassen würde. Dafür gebraucht Musil psychologische Elemente, damit die Kenntnis dann in etwas Anderes mündet. Vgl. Magnou, Jacqueline: ‚Törleß‘ – Eine Variation über den Ödipus-Komplex? Einige Bemerkungen zur Struktur des Romans. In: von Heydebrand, Renate (Hrsg.): Robert Musil. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1982 (Wege der Forschung, Bd. 588). S. 296-318, hier S. 299.

⁹ Schlöndorff, Volker: Tribüne des Jungen Deutschen Films. I. Volker Schlöndorff. In: Filmkritik 6/66. S. 307-309, hier S. 309.

¹⁰ Straschek, Günter Peter: Handbuch wider das Kino. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. S. 26.

zur Untersuchung filmischer Adaptionen. Strascheks Verdikt bezieht sich wohl eher auf die häufigen Hierarchisierungen in Bezug auf Literatur und Film in den Studien zu dieser Zeit. Mittlerweile gibt es aber andere Schwerpunkte als die Problematik der Werktreue und der hierarchischen Wertung.

Wie hat nun Schlöndorff, 60 Jahre nachdem Musils Erstlingsroman erschien, aus dem historisch-gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit heraus diese Thematik adaptiert und durch den Wechsel des Mediums umgesetzt? In jedem Film, der ein literarisches Werk zur Vorlage hat, werden Ideologien und Einstellungen in Bezug auf die Vorlage artikuliert und gleichzeitig über die jeweilige Gegenwart des Produzierenden.¹¹ Über Schlöndorffs Verfilmung könnte angenommen werden, er habe die Lesart des Schülerromans gewählt (wie es die jüngere Forschung auch behauptet).¹² Costalgi ist der Meinung, dass sich die erste Hälfte des Filmes vor allem um das *setting* Kadettenschule dreht, und das Motiv der Folter dann in der zweiten Hälfte in der Vordergrund tritt.

Neben der sozialkritischen und historisch-gesellschaftlichen Analyse stehen das Verhältnis zwischen Roman und Film im Mittelpunkt dieser Untersuchung. Der theoretische Teil der Arbeit setzt sich mit den maßgeblichen Terminologien auseinander, die für die Analyse notwendig sind, wobei auch literatur- und filmwissenschaftliche Methoden zur Analyse von Text und Film vorgestellt werden. Ebenso werden Gründe und Motive für die Adaption literarischer Stoffe erläutert, sowie deren Konzepte.

Daran schließt eine Analyse des Romans und des Filmes an, die teilweise voneinander unabhängig untersucht werden, bevor dann in einer Gegenüberstellung konkrete Ergebnisse zur Fragestellung erzielt werden können. Die Gegenüberstellungen sind nicht auf ein Kapitel zentriert, sondern ziehen sich durch die gesamte Arbeit. Dazu werden der Inhalt mit den wichtigsten Handlungselementen erschlossen, sowie der Rahmen der Handlung, Motive und Entstehungsgeschichte

¹¹ Vgl. Gast, Hickethier, Vollmers: Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen. In: Gast (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1993. S. 9-18, hier S. 14.

¹² U.a. bei Costalgi, Simone: Verfilmung durch Zitat. Der junge Törleß (1966) von Volker Schlöndorff. In: Eugenio Spedicato/Sven Hanuschek (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 127-136. „Auf der Ebene des Plots kann man als Grundmotive des Films einerseits die Beschreibung des Lebens im Internat und andererseits die Folterakten sowie die Beziehung zwischen Törleß und Basini erkennen.“ S. 130.

und zeitgeschichtliche Hintergründe. So soll unter anderem die Frage beantwortet werden, welche entstehungsgeschichtlichen Faktoren sich feststellen lassen.

Ein Kapitel setzt sich mit der Erzähltechnik und der Erzählsituation auseinander, da hier Unterschiede zwischen den Medien besonders deutlich zu erkennen sind, wobei in der Filmanalyse vor allem auf Bildästhetik, Kameraführung sowie Musik Rücksicht genommen wird. Blendet man die Erzähltechniken nun einmal aus, so lässt sich feststellen, dass Musil den Roman aus der Sicht eines auktorialen Erzählers verfasste, der die Geschehnisse deutet und kommentiert. Auch steht der Protagonist Törleß mehr im Zentrum der Erzählung. Bei Schlöndorff bekommt man eine umfassendere Sicht auf die Geschehnisse vermittelt. Am Ende des Films tritt zwar auch Törleß ins Zentrum, wenn er vor der Lehrerschaft seine retrospektive Sicht der Geschehnisse entwickelt; insgesamt aber steht die ganze Schülergruppe samt ihrer gewalttätigen Überschreitungen im Mittelpunkt des Films.

Musils Roman erschien 1906, und Schlöndorffs Film hatte seine Uraufführung 1966. *Der junge Törless*¹³ nimmt auch deshalb einen wichtigen Stellenwert ein, da er sich vom Kino der Adenauer Zeit verabschiedet und die Ära des Jungen Deutschen Films einleitete.¹⁴ Es ist naheliegend, dass Schlöndorffs Film indirekt auch Anteil hat an der Vergangenheitsbewältigung in Nachkriegsdeutschland. Schon in Musils Roman gab es thematische Elemente, die (für die späteren Leser) auf das nationalsozialistische System hindeuten. In Schlöndorffs filmischer Umsetzung sind diese Verbindungen nun retrospektiv und werden daher deutlicher. Schlöndorff setzt auch die Atmosphäre der Jahrhundertwende und das Gefühl der k u. k Zeit um, jedoch geschieht dies ganz deutlich in der Ästhetik des Existenzialismus der 60er Jahre und im Schatten des Ersten und Zweiten Weltkrieges.¹⁵

¹³ Der junge Törless. Nach dem Roman von Robert Musil, Regie und Drehbuch: Volker Schlöndorff. Mit Mathieu Carrière, Marian Seidowsky, Bernd Rischer u.a. Leipzig: Kinowelt Film Entertainment 2009 (=Arthaus Edition deutscher Film Bd. 13). [DVD] [1966]; Schlöndorff wählte die Schreibweise *Törless*. In der Forschungsliteratur wird relativ frei mit den beiden Varianten Törleß und Törless umgegangen. In dieser Arbeit werden beide Varianten verwendet, je nachdem ob von Film oder Roman die Rede ist.

¹⁴ Vgl. Rentschler, Eric: Der junge Törless. In: Grob, Norbert / Rentschler, Eric u.a. (Hrsg.): Neuer Deutscher Film. Stuttgart: Reclam 2012. S. 99-106, hier S. 100.

¹⁵ Vgl. Nicodemus, Katja: Schlöndorff's Film *Der junge Törleß* Deformation und Verrohung. In: Deutschlandradiokultur. Beitrag vom 20.5.2016. URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/schloendorffs-film-der-junge-toerless-deformation-und-932.de.html?dram:article_id=354609 (13.10.2016).

Obwohl die Verfilmung Schlöndorffs in Rezensionen, Werkbesprechungen oder anderen Veröffentlichungen zu Schlöndorff oder dem Jungen Deutschen Film viel diskutiert und untersucht wird, gibt es erstaunlicher Weise keine Arbeit, die einen direkten Vergleich zwischen literarischer Vorlage und Film durchführt. Zwar werden in den zahlreichen Artikeln auch zeitgeschichtliche Aspekte erwähnt, aber es gibt keine direkte Gegenüberstellung, sondern lediglich Aufsätze, die sich entweder intensiver mit Roman oder mit dem Film auseinandersetzen.¹⁶

1.2 Methode

Vorweg soll festgehalten werden, dass es keine anerkannte, allgemeingültige Analysemethode für Literaturverfilmungen gibt. Es gibt „kein umfassendes theoretisches Modell [...], das als allgemeingültige Grundlage für praktische Vergleiche von Literaturverfilmungen und ihren literarischen Vorlagen herangezogen werden könnte“.¹⁷ Jedes Werk bedarf einer spezifischen Auseinandersetzung und Analyse, die abhängt von den jeweiligen Eigenschaften und Besonderheiten des Werks.

In den 60er und 70er Jahren wurde die semiotisch-strukturalistische Filmanalyse entwickelt.¹⁸ In deren Mittelpunkt steht das Interesse an der Analyse narrativer Strukturen. Indem man Film als ein Zeichensystem versteht, wird die Ebene der Form thematisiert. Eine detaillierte Darstellung dieser Methode findet sich in Irmela Schneiders Studie *Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*.¹⁹ Im Zuge filmsemiotischer Forschungen übertrug man sprachwissenschaftliche Begriffe auf die

¹⁶ Vgl. Hamilton, Elizabeth C.: Imaginary bridges. Politics and film art in Robert Musil's *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und Volker Schlöndorffs *Der junge Törleß*. In: Colloquia Germanica 36 (2003), H. 1, S. 69-85; Horn, Peter: Der exzentrische Blick des Zuschauers und das Spektakel der Macht im Film. Schlöndorffs Verfilmung von Musils Törleß, in: Acta Germanica 24 (1996), S. 81-89; Ladiges, Peter M.: Der junge Törleß. in: Filmkritik 7/66. S. 397 – 398; Lewandowski, Rainer: Die Filme von Volker Schlöndorff. Hildesheim u.a.: Olms 1981; Moeller, Hans-Bernhard: Volker Schlöndorffs Filme: Literaturverfilmungen, Politik und das „Kinogerechts“. Berlin: Vorwerk 8 2011; Rentschler, Eric: Der junge Törless. In: Grob, Norbert / Rentschler, Eric u.a. (Hg.): Neuer Deutscher Film. Stuttgart: Reclam 2012, S. 99-107; Goder, Meghan: Törless as Extrovert. Schlöndorff's Variations on Musil's Novella. In: Ars Semiotica 14, Nr. 1-2 (1991). S. 49-63.

¹⁷ Volk, Stefan: Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen. Marburg: Tectum Verlag 2010. S. 10.

¹⁸ Vgl. Theorien zur Filmsprache in: Metz, Christina: Semiologie des Films. München: Fink 1972. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München: Fink 1994. Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt a. M.: Syndicat 1977. Roland Barthes: Elemente der Semiologie. Frankfurt am Main: Syndikat 1979.

¹⁹ Vgl. Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer 1981.

Analyseverfahren. Klaus Kanzog beschreibt die Übertragung des Zeichenmodells von Ferdinand de Saussure jedoch als problematisch, da sich Probleme in Hinsicht von Entsprechungen der „verbalen Sprache“ und der „kinematographischen Sprache“ ergeben. Die Zeichenlehre Charles Sanders Peirce erwies sich schließlich als geeigneter.²⁰

Klaus Kanzog hat definiert, was "Film" ist, nämlich eine

(...) zeitlich organisierte Kombination von visuellen und auditiven Zeichen, die über Bild und Schrift sowie Geräusch, Musik und Sprache spezifisch filmische Bedeutungseinheiten, d.h. ikonisch-visuelle und tonale (auditive) Codes bilden.²¹

Die Filmanalyse über die Zeichenstruktur des Films erweist sich für diese Arbeit als ungeeignet, da mehr das hermeneutische Erkenntnisinteresse im Vordergrund steht und es um die Adaptionenverfahren und die sozialhistorische Einordnung der Werke geht. Eine andere Herangehensweise ist die Filmphilologie, die jene Bereiche umfasst, die sich mit der Literarisierung von Film beschäftigen, wobei Vorformen wie Drehbücher, Protokolle und Transkripte zu den untersuchten Materialien zählen. Vor allem möchte die Filmphilologie Beschreibungsmodelle liefern und ist deshalb auch nicht mit der Filmanalyse gleichzustellen.²²

Es gibt unterschiedliche Arten der filmischen Literaturadaption, die hier im Folgenden vorgestellt werden. Durch die Analyse soll dann versucht werden, die Verfilmung von Schlöndorff einzuordnen. Die Aufzählung der Adaptionen beruht auf der Darstellung Helmut Kreuzers.²³ Nach Kreuzer gibt es die Adaption als *Aneignung von literarischem Rohstoff*, es gibt die *Illustration*, die *interpretierende Transformation* (sowie die *transformierende Bearbeitung*) und die *Dokumentation*. Bei der Verfilmung von Schlöndorff kann man annehmen, dass es sich um eine Illustration der Vorlage Musils handelt, da er sich sehr strikt an die literarische Vorlage hält. Die detaillierte Untersuchung soll aber Klarheit schaffen, ob diese Annahme bestätigt werden kann

²⁰ Vgl. Charles Sanders Peirce: Collected Papers. Hg. v. C. Hartshorne u. P. Weiss. Cambridge Mass. 1931-1935. Dt. u. d. T.: Semiotische Schriften. Bd. 1: Die Entstehung des Pragmatismus, eingel. u. hg. v. Karl-Otto Apel. Frankfurt am Main 1967; Vgl. Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. 2., aktual. u. erweiterte Auflage. München: diskurs film Verlag 1997. (Diskurs Film, Bd. 4). S. 22.

²¹ Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. 2., aktual. u. erweiterte Auflage. München: diskurs film Verlag 1997. (Diskurs Film, Bd. 4). S. 22.

²² Vgl. Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie. S. 12.

²³ Vgl. Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. In: Gast, Wolfgang (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners 1993, S. 27-32.

oder Schlöndorff hier zu Unrecht eine „Unterordnung zur Werktreue“ vorgeworfen wird. Um zu einem genauen Ergebnis zu kommen, werden die einzelnen Sequenzen des Films untersucht und mit der literarischen Vorlage verglichen. Dazu ist dann eine genauere Aufschlüsselung des Romans notwendig, wobei beim Vergleich medienspezifische Unterschiede vorerst in den Hintergrund rücken und die reine Inhaltsebene berücksichtigt wird. Dadurch können Parallelen und Abweichungen im Verlauf herausgearbeitet werden. Deckungsgleich können Literatur und Film nie sein, jedoch kann der Zusammenhang zwischen Text und Film beschrieben und analysiert werden.²⁴

Für Text- und Filmanalyse erscheint eine Kombination aus verschiedenen Theorien und Methoden für die Untersuchung sinnvoll zu sein. Text und Film werden unter anderem rein formal untersucht, wobei die textimmanenten Elemente im Zentrum stehen, und zum anderen auch in ihrem Verhältnis zur Geschichte untersucht werden. Verschränkungen von Text und Kontext sind zentral in dieser Analyse, da sich eine solche Fragestellung mit der Entstehungsgeschichte und realhistorischen Zusammenhängen und Einflüssen auseinandersetzt. Da sich die weiteren Fragestellungen auf die Adaptionsverfahren und die Änderungen, Veränderungen und Gemeinsamkeiten beziehen, ist hier eine werkimmanente Auseinandersetzung sinnvoll.²⁵

Für die Filmanalyse wird ein Sequenzprotokoll erstellt, wobei Szeneninhalt und Szenengestaltung festgehalten werden. Eine Sequenz ist eine Handlungseinheit; sie enthält meist mehrere Einstellungen und wird durch bestimmte Veränderungen, wie Figurenkonstellationen, Ortswechsel, Erzählzeit gekennzeichnet. Es werden die handelnden Figuren und der Handlungsort sowie das Geschehen in wenigen Sätzen festgehalten.²⁶ Mit Hilfe einer solchen Sequenzliste lässt sich abklären und nachvollziehen, in welcher Form und Logik transformiert wurde und welche Auswirkungen dies auf das Gesamtwerk (in Film und Literatur) hat. Bei der Filmanalyse wird deshalb eine Mischung zwischen qualitativer und quantitativer

²⁴ Vgl. Pircher, Peter: Heinrich von Kleists „Die Marquise von O...“ und die filmische Adaption durch Eric Rohmer. Diplomarbeit Univ. Wien 1991. S. 10-11.

²⁵ Vgl. Becker, Sabina: Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien. New Historicism. In: Sabina Becker, Christine Hummel, Gabriele Sander (Hrsg.): Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart: Reclam 2006. S. 277-281, hier: 280.

²⁶ Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5., aktual. u. erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2012. S. 37.

Analyse für am sinnvollsten erachtet.²⁷ Das Handlungsprotokoll und das Sequenzprotokoll befinden sich jeweils im Anhang der Arbeit.

2 Literaturverfilmung und das Problem „Werktreue“ – eine Begriffserklärung

Der Begriff *Literaturverfilmung* ist irritierend und missverständlich, hervorgerufen wohl vor allem durch die Vorsilbe –*ver*, die eine Erwartung der Werktreue hervorruft.²⁸ Knut Hickethier geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt:

(...) im Begriff der Verfilmung steckt bereits die erlittene Verformung des Kunstwerks, eines Originals, das dabei seine Originalität verliert. Das Ergebnis kann nur eine schlechte Kopie, ein unvollständiger Ersatz im anderen Medium sein.²⁹

Eine Verfilmung von Literatur weckt meistens die Erwartungen der Werktreue, ZuschauerInnen wollen in der Regel eine Wiedergabe des Gelesenen auf der Leinwand oder am Bildschirm sehen und zwar möglichst detailgetreu.³⁰ Vorstellungen sollen „richtig“ umgesetzt werden – wobei hier die Frage auftaucht, ob Erwartungen überhaupt erfüllt werden können, wenn sie sich der eigenen Vorstellung komplett oder im Detail widersetzen? Dazu kommt, dass der Begriff impliziert, dass der Film im Vergleich mit dem umgesetzten Text nur *schlechter* sein kann, da durch den Medienwechsel gewisse Vorstellungen zerstört werden.³¹ Werden bei den Vergleichen die medialen Unterschiede außer Acht gelassen, kommt man vor allem zum Urteil des „Nicht-gerecht-werdens“.³²

²⁷ Vgl. Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Mit Beispielanalysen von Peter Draxler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele zu *Zabriskie Point* (Antonioni 1969), *Misery* (Reiner 1990), *Schindlers Liste* (Spielberg 1993), *Romeo und Julia* (Luhmann 1996). 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010. S. 58-59.

²⁸ Nach Bohnenkamp muss dies nicht zwangsläufig mit der Vorsilbe verbunden sein. Vgl. Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam 2008. S. 13.

²⁹ Hickethier, Knut: Der Film nach der Literatur ist Film – Volker Schlöndorffs „Die Blechtrommel“ (1979) nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass (1959). In: Albersmeier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 183-198, hier S. 183.

³⁰ Vgl. Cermenek, Anja: *Literaturverfilmung – ein Forschungsbericht und eine exemplarische Analyse* (Arcipelaghi). Diplomarbeit Univ. Wien 2010. S. 13.

³¹ Vgl. Gast, Hickethier, Vollmers: *Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen*. In: Gast (Hrsg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1993. S. 9-18, hier S. 14.

³² Kanzog: *Einführung in die Filmphilologie*. S. 17.

Volker Schlöndorff meint, dass ein Regisseur, der sich vornimmt, Literatur als Vorlage für seine Filme zu verwenden, es immer schwerer hat, da jede/r Zuschauer/in (und jede/r Germanist/in) Vergleiche ziehen kann:

Eine Literaturverfilmung ist ein bisschen so, als würde man noch mal Abitur machen. Jeder Kritiker, jeder Zuschauer kann ja hinterher vergleichen. Eine richtige Examenssituation ist das. Bei einem Originaldrehbuch hat man es einfacher. Denn da wird man nur für den Film an sich beurteilt.³³

Da sich Schlöndorff mehr als zehn literarische Texte als Vorlage für seine Filme nahm, kam er immer wieder in die Situation, das Abitur zu wiederholen. Vor allem wurde ihm wohl aufgrund seiner vielen Verfilmungen vorgeworfen, er hätte keinen eigenen Stil und seine Filme wären daher mittelmäßig.³⁴ Sich vorzunehmen, Literatur filmisch umzusetzen, birgt eben auch das Risiko einer rigoroseren und breiteren Kritik ausgesetzt zu sein.

Spedicato und Hanuschek greifen in ihrem Vorwort zum Buch *Literaturverfilmung* durchaus positive Tendenzen dieses Medienwechsels auf:

Literaturverfilmung ist eine plurimediale Verarbeitungsform von Literatur, ihre Potentialität erweitert in die verschiedensten Richtungen die ursprüngliche Semantik sowie die historisch-kulturelle Identität der originale und nicht selten revolutioniert sie beide.³⁵

In weiterer Folge wird von einer „Revitalisierung des Alten“ gesprochen; es ist klar, dass dadurch auch die Möglichkeit einer Manipulation offensteht, die nicht beabsichtigte Ideologien kultiviert. Dies ist auch bei *Der junge Törless* interessant, da nach der Veröffentlichung des Filmes die Lesart sich etablierte, dass Musil in prophetischer Weise die nationalsozialistische Ideologien aufgegriffen habe.³⁶

Es ist eine heikle Aufgabe, einen Text filmisch umzusetzen, da sich Werke oft wenig dazu eignen, da immer Teile des Inhalts weggelassen werden müssen, da ersetzt oder auch Neues dazu erfunden werden muss, um als Film zu funktionieren. Der Begriff *Verfilmung von Literatur* wird daher in dieser Arbeit vermieden, da er darauf hindeutet, dass die Verfilmung dann als „gelingen“ gilt, wenn sie möglichst nahe am

³³ DVD Covertext. Homo Faber. Regie: Volker Schlöndorff. Reclam Edition. Mit Sam Shepard, Julie Delpy, Barbara Sukowa u.a. Berlin: Studiocanal 2014 (Arthaus Edition) [DVD] [1990].

³⁴ Vgl. Wydra, Thilo: Volker Schlöndorff und seine Filme. München: Heyne 1998. S. 12.

³⁵ Spedicato, Eugenio/Hanuschek, Sven: Vorwort. In: ders. (Hrsg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analyse. Unter Mitwirkung v. Tomas Sommadossi. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 7-8, hier S. 7.

³⁶ Vgl. Costagli, Simone: Verfilmen durch Zitat. *Der junge Törless* (1966) von Volker Schlöndorff. In: Spedicato: Literaturverfilmung. S. 127–136, hier S. 129-130.

Ausgangsmedium ist. Stattdessen soll von *Adaption* die Rede sein oder von *Transformation*, wobei dieser Begriff auch auf andere Medienwechsel umsetzbar ist. Irmela Schneider sieht beide Begriffe als wertend an, da die Adaption einen „Anpassungsprozess“ beschreibt und die Transformation -nicht zu verwechseln mit dem Begriff bei Kristeva – eine konkrete textuelle Realisation ist.³⁷

Es kann nicht nur Literatur in Film transformiert werden, es können auch aus Opern oder Musicals Texte entstehen oder Hörbücher, oder umgekehrt auch aus Filmen Literatur entstehen. Ebenso bezeichnet der Begriff „Adaption“ den Vorgang und das Resultat. Ein Erzähltext, in unterschiedlichen Gattungsgestalten möglich, wird zuerst in die dramatische Form eines Drehbuchs transformiert und anschließend in vertonten und bewegten Bildern dargestellt. Beim Endprodukt handelt es sich dann um einen Spielfilm mit einer speziellen stofflichen Basis.³⁸

Auch der Begriff *Adaption* scheint, ähnlich wie der Ausdruck *Literaturverfilmung*, nicht ganz unproblematisch, weil auch er verfälschend sein kann. Wolfgang Gast führt das auf die etymologische Herkunft zurück, da der Begriff von lateinisch *adaptare* (=anpassen) vor allem für physiologische Vorgänge und elektronische Systeme verwendet wurde. Der Gebrauch des Wortes im Kunstbereich würde deshalb auch von dieser anderen Semantik mitbestimmt werden und somit eine Anpassung der Adaption implizieren und die Vorlage im Vergleich aufwerten.³⁹ Der Begriff *Adaption*, wird er als eine „Anpassung“ oder eine „Angleichung“ an eine literarische Vorlage verstanden, erscheint aber trotzdem weit unproblematischer als der Begriff *Verfilmung*, da Literatur wohl gar nicht "verfilmt" werden kann. Eine stoffliche Umwandlung kann passieren, eine Transformation mit dem Ergebnis eines neuen, eigenständigen künstlerischen Werkes:

Es gibt keinen gültigen Film zu einem Roman oder einer Erzählung. Es gibt Romane, die mehrmals verfilmt wurden. Eine weitere Version ist niemals auszuschließen. Es gibt Möglichkeiten, Annäherungen, Auseinandersetzungen mit einem Stoff, immer aber ist es die Erschaffung einer neuen Wirklichkeit in einem anderen Medium.⁴⁰

³⁷ Vgl. Schneider: Der verwandelte Text. S. 12, 128ff.

³⁸ Vgl. Schwab, Ulrike: Erzähltext und Spielfilm: zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. Berlin u.a.: Lit-Verl. 2006, S. 29.

³⁹ Vgl. Gast, Wolfgang: Film und Literatur. Analyse, Materialien. Unterrichtsvorschläge. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt am Main: Diesterweg 1993. S. 45.

⁴⁰ Mieth, Angela: Eine Betrachtung. In: ders. (Hrsg.): Inspiriert von ... Literaturadaptionen im praktischen Vergleich. Annäherungen und Möglichkeiten. Berlin: Vistas 2002. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 61). S. 11-58, hier S. 11.

Über das „Problemfeld Literaturverfilmung“ wurde viel geschrieben, vor allem Debatten über Werktreue wurden geführt. Umsetzungen eines literarischen Werkes in der Form eines Filmes sind stets Interpretationen eines Regisseurs, mag die Adaption noch so sehr an der Vorlage sich orientieren. Kritik an mangelnder Werktreue sagt meist nicht mehr als: „This reading of the original does not tally with mine in these and these ways“⁴¹, um es mit den Worten Brian McFarlans auszudrücken. Trotzdem unterscheidet auch McFarlane, der sich auf Roland Barthes beruft, zwischen narrativen Funktionen, wobei die Kardinalfunktionen die zentralen Handlungspunkte in der Erzählung sind. Diese Kardinalfunktionen spielen bei der Transformation eine wichtige Rolle, da eine starke Abänderung (wie zum Beispiel ein *happy end* in ein schlechtes Ende umzuwandeln) der Auslöser für Empörung über die filmische Adaption sein kann.⁴² Die Diskussion über Werktreue und Literaturverfilmungen kann schon auf die Mitte des 20. Jahrhunderts datiert werden. Bedeutsam ist hier André Bazins Aufsatz „Für ein ‚unreines‘ Kino – Plädoyer für die Adaption“, der den Anspruch auf Entsprechung von Roman und Film thematisiert:

Gerade die Unterschiede in den ästhetischen Strukturen machen die Bemühungen um möglichst vollkommene Entsprechungen noch schwieriger. (...) Aus den gleichen Gründen, aus denen eine Wort-für-Wort Übersetzung untauglich und auch eine zu freie Übersetzung zu verurteilen ist, muß eine gute Adaption das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können.⁴³

Ein besonderes Augenmerk wird hier dem Medientransfer als einem produktiven Prozess gewidmet. Verfilmung vermittelt, wie schon ausgeführt, immer eine Veränderung und Verschiebung, es gilt fast schon als Aufforderung, die medialen Differenzen zu untersuchen, den Transfer zu beschreiben und keinesfalls von einer Höherbewertung der Literatur auszugehen.⁴⁴

Mit Blick auf die Törleß-Verfilmung von Schlöndorff aus dem Jahr 1966 und dem nicht zu leugnenden Anspruch auf Werktreue lässt sich feststellen, dass auch in den 60er Jahren noch eine andere Einstellung in Bezug auf Literatur und Film geherrscht hat. Hier spiegelt sich wieder, dass Verfilmungen noch keine große Individualität zugesprochen wurden. Die Untersuchungen zu Literaturverfilmungen lösten ihren

⁴¹ McFarlane, Brian: *Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press 1996. S. 9.

⁴² Vgl. McFarlane: *Novel to film*. S. 13-14.

⁴³ Bazin, André: Für ein ‚unreines‘ Kino – Plädoyer für die Adaption. In: ders. (Hrsg.): *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont 1975. S. 45-67, hier S. 57.

⁴⁴ Vgl. Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen*. S. 18.

Blick erst mit der Zeit weg von der Untersuchung der Werktreue. Der Grund für den Wandel könnte die Veränderung der Relation Literatur/Film sein; der Film wird selbst als „literaturfähiges Medium“⁴⁵ angesehen und nicht mehr der Literatur hierarchisch abgestuftes Medium.⁴⁶ Diese alte Sichtweise stammt wohl daher, dass „Originale“ allgemein höher geschätzt werden als deren „Ableitungen“, wobei die Gewichtung durch Phänomene wie Intertextualität und „Hybridisierung“ sowie einer Alltagskultur, die durch Multimedialität und Internet geprägt ist, sich eindeutig verschoben hat.⁴⁷

Trotzdem gab es schon in den Anfängen des Films Vorreiter, die für eine Eigenständigkeit plädierten. „In der Tat ist der Film die Volkskunst unserer Zeit geworden“ schreibt Robert Musil 1925 in seinem Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*.⁴⁸ Béla Balázs, einer der ersten Filmtheoretiker, auf den sich auch Musil bezieht, bemühte sich darum, den Film gleichrangig neben den bereits etablierten Künsten zu etablieren.⁴⁹ In einem seiner späteren Werke, *Der Film*, geht er nochmals auf dieses Plädoyer ein, um das er sich im Buch *Der sichtbare Mensch* bemühte: „Wenn der Film eine eigene Kunst mit eigener Ästhetik sein will, dann hat er sich von allen anderen Künsten zu unterscheiden“⁵⁰. Er sieht es als das „ärgste Versäumnis der Wissenschaft an“, dass die Gelegenheit die Ästhetik einer noch nicht voll entwickelten Filmkunst zu studieren, nicht ergriffen wurde.⁵¹ Musil verfasste in Anlehnung an Balázs' *Der sichtbare Mensch* ein Essay, in dem er die Beziehung des Films zu anderen Künsten beschreibt und den Film als die „Volkskunst unserer Zeit“ bezeichnet, wobei er neben den Berührungsflächen zwischen Kunst und Literatur auch von der Kunst im Allgemeinen spricht.

⁴⁵ Albersmeier: Literaturverfilmungen. S. 34.

⁴⁶ Vgl. Hahn, Henrike: Verfilmte Gefühle. Von „Fräulein Else“ bis „Eyes Wide Shut“. Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand. Bielefeld: transcript Verlag 2014. S. 23.

⁴⁷ Vgl. Bohnenkamp: Literaturverfilmungen. S. 12.

⁴⁸ Musil, Robert: Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. In: Frisé, Adolf (Hrsg.): Musil, Robert. Gesammelte Werke 8. Essays und Reden. Reinbek: Rowohlt 1981. S. 1137-1154.

⁴⁹ Vgl. Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003. S. 227-236. (erschienen 1924).

⁵⁰ Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 234.

⁵¹ Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus Verlag 1972. S. 11.

Vor allem – so könnte man jede Beweisführung dafür, daß der Film eine Kunst sei, paradox ergänzen – spricht für ihn sein verstümmeltes Wesen als ein auf bewegte Schatten reduziertes Geschehen, das dennoch eine Illusion des Lebens erzeugt. Denn jede Kunst ist eine solche Abspaltung.⁵²

Musil schreibt, dass zwar immer versucht werde zu erforschen, was das Besondere an den Künsten sei, aber dass die Gemeinsamkeiten oft übersehen würden. In der Tiefe hätten die Künste dieselbe Wurzel und seien „ineinander übersetzbar und durcheinander ersetzbar“, da sie verschiedene „Ausdrucksformen des gleichen Menschen sind“.⁵³ Er verwendet das Wort „Inkommensurabilität“ für die Beschreibung der verschiedenen Künste, und trotzdem weicht er nicht ab von einer Hierarchisierung und grenzt sich somit auch gleichzeitig von der Position Balázs' ab, indem er schreibt: „Dadurch, scheint mir, wird der Film in einem Teil seiner Wirkungen mit seinem Niveau immer in einem festen Abstand unter dem Niveau der gleichzeitigen Literatur liegen (...)“.⁵⁴ Die Literatur unterscheide sich von den anderen Künsten durch ein Mischverhältnis an Sinnlichkeit und Bedeutung, außerdem arbeite sie mit dem Material der Formulierungen selbst, da sie am direktesten Bilder der Welt und das Verhalten in dieser umformt und erneuert und „die Formel der Erfahrung sprengt“.⁵⁵ In seiner Auseinandersetzung mit den verschiedenen Künsten und Kunsterfahrungen und mit seiner Anknüpfung an Balázs, der schon in den frühen 1920er Jahre versucht hatte den Film neben bereits etablierten Künsten als gleichrangig darzustellen, betont Musil zwar den Stellenwert des Films als Kunst, reiht ihn jedoch unter die Literatur. Damit wagte er trotzdem einen progressiven Vorgriff, da in dieser Zeit eine andere Meinung verbreiteter schien, um Thomas Mann zu zitieren: „(...) denn mit Kunst hat, glaube ich, verzeihen Sie mir, der Film nicht viel zu schaffen, und ich halte es für verfehlt, mit der Sphäre der Kunst entnommenen Kriterien an ihn heranzutreten.“⁵⁶ Für Mann erschien der Film mehr als die Wirklichkeit und das Leben, dies schien wohl mit seiner Vorstellung der Kunst als „kalte Sphäre“ nicht zusammenzupassen.⁵⁷

⁵² Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik, S. 1138-1139.

⁵³ Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik, S. 1149.

⁵⁴ Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik, S. 1149.

⁵⁵ Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik, S. 1150, 1152.

⁵⁶ Thomas Mann: Über den Film. In: Kaes, Anton (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen: Niemeyer 1978. S. 164-166, hier S. 164.

⁵⁷ Thomas Mann: Über den Film. S. 164.

2.1 Intertextualität, Intermedialität und Medienwechsel

Arbeiten wie *Literatur auf der Leinwand* von Eugenio Spedicato oder *Film lesen* von Stefan Volk nehmen Film und Buch als gleichberechtigte Medien wahr und beschreiben Literaturverfilmungen als „intermediale Transformation“ oder „intermediale Übersetzung“.⁵⁸ Thema, Handlung, argumentative Struktur eines Textes werden von einem Medium mit seinen bestimmten medialen Bedingungen und Maßgaben in ein anderes Medium übertragen. Filmische Umsetzungen narrativer Texte sind produktive Rezeptionen eines Ausgangstextes unter spezifischen medialen Voraussetzungen und Bedingungen. Sukzessive wurden Romanadaptionen differenziert ohne normative Wertungen untersucht, wobei bis in die 1970er Jahre hinein eher wertend über diesen Medienwechsel diskutiert wurde.⁵⁹

Bei Broich und Pfister wird der Intertextualität und dem Medienwechsel ein eigenes Kapitel gewidmet, das Thema Intermedialität wird dabei aber nur gestreift.⁶⁰ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der Aspekt des Medienwechsels in der Intertextualitätsforschung oft ausgeblendet bleibt, da ein betont enger Intertextualitätsbegriff diese Überlegungen aufgrund Beschränkungen auf rein literarische Zeichensysteme ausklammert.⁶¹ Ähnlich aber wie die Intertextualität der Bezug eines Textes auf andere Texte oder der Verweis eines gegebenen Textes auf einen oder mehrere andere Texte ist, stellt die Intermedialität die Entwicklung und das Zusammenspiel mindestens zweier distinkter Medien dar.⁶² Am Anfang war die Intertextualität - die Intermedialität wurde erst in den 1980/90er Jahren zu einem vieldiskutierten Begriff.⁶³ Die ursprüngliche Ansätze der Intertextualität liegen in der

⁵⁸ „Literaturverfilmung ist intermediale Interpretation, insofern sie die literarische Vorlage reaktiviert und neu gestaltet, um ihr neue Valenzen abzugewinnen, um das eigene Potenzial an Austausch und Verhandlung freizulegen.“ Spedicato, Eugenio: *Literatur auf der Leinwand*. Am Beispiel von Luchino Viscontis *Morte a Venezia*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008; Siehe auch Volk: *Film lesen*. S. 11; Vgl. Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen*. S. 19.

⁵⁹ Vgl. Bogner, Ralf Georg: *Medienwechsel*. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktual. u. erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Metzler 2013. S. 503.

⁶⁰ Vgl. Zander, Horst: *Intertextualität und Medienwechsel*. Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35). S. 178-196.

⁶¹ Vgl. Zander: *Intertextualität und Medienwechsel*. S. 179.

⁶² Vgl. Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen*. S. 22.

⁶³ Vgl. Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. (Palaestra, 327). S. 16.

Sprachtheorie von Ferdinand de Saussure.⁶⁴ Julia Kristeva prägte als erste den Begriff *Intertextualität* und griff bei der Entwicklung des Intertextualitätsbegriffs auf den russischen Philosophen Michail Bachtin zurück.⁶⁵ Michail Bachtin war ein Kritiker des Saussure'schen Sprachmodells, da die Sprache bei Saussure ein zeitenthobenes System darstellt, es Bachtin aber auch um historische Bedingungen der Sprachverwendung ging. Daraus ergab sich, dass die sozialen und gesellschaftlichen Kontexte relevant sind, um einzelne sprachliche Äußerungen verstehen zu können – somit ist jede Äußerung „dialogisch“ auf andere Äußerungen bezogen.⁶⁶

Auch Jaques Derrida, der Begründer der Dekonstruktion, gab mit seiner Theorie der Abwesenheit und der Differenz der Intertextualitäts-Debatten wichtige Impulse. Derrida sieht einen Text als Gewebe an, das sich aus schon existierenden Texten, die transformiert wurden, zusammenstellt. Dieser Text besteht aus „Differenzen und Spuren von Spuren“.⁶⁷ Bei Kristeva ist dieses Verfahren nicht durch den Autor absichtsvoll initiiert, sondern resultiert aus einem unbewussten Prozess, bei dem ein Text in Dialog mit anderen Texten tritt. Poststrukturalisten wie Kristeva oder Barthes definierten Intertextualität anders, denn nach poststrukturalistischen Ideen geht es auch hierbei um die unendliche Vernetzung von Zeichen. Jeder Text ist nach diesem Modell intertextuell, denn es erscheint „jeder Text als Teil eines universalen Intertexts“.⁶⁸ Bei Kristeva wird nicht mehr der Autor als Produzent eines Textes gesehen, sondern die Bedeutung entsteht aus dieser unendlichen Verweiskette. Der Textbegriff wird ausgedehnt; für Kristeva ist jedes kulturelle System "Text".⁶⁹ Ein literarischer Text integriert sich in den „allgemeinen Text der Kultur“⁷⁰ – die

⁶⁴ Vgl. Graham, Allan: *Intertextuality*. London u.a.: Routledge 2000, S. 9; Vgl. Becker, Sabine / Hummel, Christine (Hrsg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 229-234.

⁶⁵ Vgl. Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser 1971; ders.: *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988; ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.

⁶⁶ Vgl. Lindemann, Uwe: *Intertextualitätsforschung*. In: Jost Schneider (Hrsg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin u.a.: de Gruyter 2009. S. 268-287, hier: S. 273-274.

⁶⁷ Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. V. Hans-Jörg Rheinberger u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 417). S. 114.

⁶⁸ Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35). S. 1-30, hier S. 25.

⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 9

⁷⁰ Julia Kristeva: *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil 1969, S. 113. Zitiert nach Sabine Becker: *Intertextualität*. In: Sabine Becker / Christine Hummel u.a.: *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 266-271, hier S. 271.

Intertextualität zeigt, „wie ein Text die Geschichte "liest" und sich in sie hineinstellt.“⁷¹ Bachtin trennt also noch zwischen Wirklichkeit und Sprache, bzw. Geschichte und Text, während Kristeva einen subjektlosen Textbegriff definiert, nach dem jedes kulturelle System Text ist.⁷²

Verfilmung von Literatur könnte man als *Spezialfall der Intertextualität* bezeichnen. Magdolna Orosz beschreibt damit die Beziehung zwischen narrativen, literarischen Texten (Prätext) und den daraus entstandenen Filmen. Damit ist es möglich, die Verfilmung als Reproduktion seiner literarischen Vorlage zu sehen oder auch als neues Kunstwerk, wobei dieses notwendigerweise in einem anderen Zeichensystem kodiert ist und der literarische Prätext grundlegenden Änderungen unterzogen wurde. Dies nennt Orosz „intertextuelle Versetzung“.⁷³ Diese „Versetzung“ sollte aber nicht als bloßer „Behälterwechsel“ angesehen werden, denn der Formenwandel selbst ist ebenso Inhalt des Medienwechsels. Sichtbar wird Intermedialität nämlich erst in den Brüchen, die durch die medialen Interferenzen entstehen und nicht durch das bloße „Verschieben“ von einem ins andere Medium.⁷⁴

Bei der Transformierung in das Medium Film wird der Prätext einer weitaus einengenderen Interpretation unterzogen werden, als dies zum Beispiel bei der Transformation in ein Theaterstück der Fall ist. Dies trifft auf die Darstellung des Raumes, beziehungsweise auf die filmischen Bilder zu. Vor allem durch die Dominanz der Visualität tritt eine Umakzentuierung ein und die Bedeutung des Wortes rückt in den Hintergrund. Durch die spezifischen Eigenschaften des Mediums Film werden Veränderungen in Bezug auf die Vorlage bewirkt und somit auch durch die medienspezifischen Differenzen Unterschiede zum Bezugstext ersichtlich. Aber nicht nur Unterschiede bezüglich Erzählinstanz oder Inhalt, sondern auch Eingriffe in durch den Prätext vorgegebene Figuren verstärken die Differenz des literarischen Prätextes zum filmischen Posttext.⁷⁵

⁷¹ Julia Kristeva: Probleme der Textstrukturen. In: Heinz Blumensath (Hrsg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln: Kiepenhauer & Witsch 1972, S. 243-262, hier: S. 255.

⁷² Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität, S. 7.

⁷³ Orosz, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien: ÖGS/ISSS 1997. S. 157-158.

⁷⁴ Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Schmidt 1998. S. 14-30, hier S. 15; Vgl. Bohnenkamp: Literaturverfilmungen. S. 24.

⁷⁵ Vgl. Zander: Intertextualität und Medienwechsel. S. 185-186.

Intertextualität und Intermedialität stimmen miteinander überein, dass es um die Bezugnahme eines Werkes auf ein anderes geht:

Im Gegensatz zur Intertextualität, die sich auf den Kontakt eines Textes zu einem anderen oder einer Gruppe von (Prä-)Texten ohne Rücksicht auf das Medium bezieht, wäre Intermedialität jedoch ganz allgemein zu bestimmen als Kontakt zwischen verschiedenen >Medien<.⁷⁶

Nach Irina Rajewsky können zwei Ansätze der Intermedialität unterschieden werden: Die erste beschäftigt sich mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Musik, bildende Kunst und die andere beschäftigt sich mit den Beeinflussungen von Literatur und audiovisuellen Medien, wie Film. Diese Grenzen verschwimmen jedoch immer mehr. Aus diesem zweiten Forschungsstrang entwickelte sich auch eine Tendenz zur exzessiveren Auseinandersetzung mit dem Phänomen der filmischen Umsetzung literarischer Werke.⁷⁷ Werner Wolf nennt den Typus der Romanverfilmung *sekundäre Intermedialität*, bei der die Intermedialität erst später entsteht und auch von „fremder Hand“.⁷⁸ Im Gegensatz zur primären Intermedialität, ist sie hier nicht (wie zum Beispiel in einer Bildgeschichte) schon Teil des Werkkonzeptes.⁷⁹

2.2 Möglichkeiten der filmischen Adaption literarischer Werke

In der Forschungsliteratur zu den unterschiedlichen Arten der Literaturadaption finden sich verschiedene Bezeichnungen für dieselben Phänomene. Außerdem gibt es keinen allgemeingültigen Methodenkatalog; es handelt sich bei den vorgestellten Unterscheidungen lediglich um Vorschläge zum Umgang mit Film und Ausgangstext. Eine ästhetische Einschätzung der Adaption unter Bezugnahme auf die Vorlage anhand einer adäquaten Analyse mit gültigen Kriterien ist nur bedingt möglich. Somit ist auch ein Urteil, das angemessen und überzeugend begründet werden kann, eine große Schwierigkeit und abhängig von den untersuchten Werken.⁸⁰ Ein Roman, der

⁷⁶ Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs *The string quartet*. In: AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21/1 (1996). S. 85-116, hier S. 86; Vgl. Poppe: Visualität in Literatur und Film. S. 21.

⁷⁷ Vgl. Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen: Francke, 2002. (UTB für Wissenschaft; 2261). S. 8-9; Vgl. Poppe (2007), S. 19.

⁷⁸ Wolf: Intermedialität. S. 345.

⁷⁹ Vgl. Wolf: Intermedialität. S. 345.

⁸⁰ Vgl. Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer 1996. (Medien in Forschung + Unterricht; 40). S. 4.

aus der Sicht eines auktorialen Erzählers verfasst wurde, lässt sich problemloser in einem Film darstellen als komplexere Erzählungen mit unterschiedlichen und wechselnden Erzählperspektiven.⁸¹

In dieser Hinsicht dürften wohl der Satz von Günter Straschek seine Berechtigung haben: „Verfilmen ist ein Akt der Ausschächtung“⁸² – man kann ihn auf jede Literaturverfilmung beziehen. Filmemacher, könnte man fortfahren, agieren als Metzger (aber auch Literaten sind "Ausschlächter"). Ob die neu entstandenen Werke sich näher an der Vorlage orientieren oder nur bestimmte stoffliche Bezüge aufbauen, dürfte in dieser Hinsicht keine Rolle spielen, da literarische Vorlagen im medialen Transformationsprozess immer ausgeschächtet werden müssen.

Generell sind gewisse Kriterien wie mediale Unterschiede bei der Untersuchung zu berücksichtigen oder auch die Selektionsprozesse, die bei der Transformation notwendigerweise gemacht werden. Ebenso ist der Film nicht von der Situation zu lösen, aus der er entstanden ist. Deshalb gilt nach Klaus Kanzog:

(1) Literaturverfilmungen sind Analogiebildungen zur literarischen Vorlage. (2) Keine Transformation verläuft ohne Informationsverluste. (3) Bei jeder Transformation ergeben sich Varianten und Invarianten. (4) Adäquatheit ist nur deskriptiv, nicht normativ bestimmbar.⁸³

Die unterschiedlichen Systeme und Modelle für Erklärungen der Adaption von Buch zu Film beziehen sich meistens auf die Frage nach der „Originaltreue“ und entwickeln im Blick darauf ihre Kategorien. Diese Auflistungen sollen aber auf keinen Fall die Schubladenkategorisierungen fördern, sondern mehr den Blick für die vielfältigen Umsetzungsmöglichkeiten schärfen.⁸⁴ Im Folgenden werden vier unterschiedliche Modelle kurz vorgestellt, die jedoch alle Überschneidungen aufweisen. Die vierteilige Typologie von Helmut Kreuzer wird grundsätzlich als Anhaltspunkt für diese Arbeit dienen, da er seine Punkte sehr ausführlich darstellt und die Typen sich für die Beschreibung der filmischen Adaption des *Törleß* gut eignen. Zudem wird die Einteilung von Wolfgang Gast benutzt, weil seine Adaptionenformen auf Basis des Inhalts eingeteilt sind. Trotzdem werden zusätzlich

⁸¹ Vgl. Wessendorf, Stephan: Thomas Mann verfilmt. Der kleine Herr Friedemann, Tristan und Mario und der Zauberer im medialen Wechsel. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998. (Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung 5). S. 33.

⁸² Straschek, Günter Peter: Handbuch wider das Kino. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. S. 27.

⁸³ Kanzog: Einführung in die Filmphilologie. S. 17.

⁸⁴ Vgl. Gast: Film und Literatur. S. 49.

zwei weitere Modelle vorgestellt, da es wie bereits erwähnt eine Fülle an Einteilungen gibt, jedoch keine, die sich vollständig durchgesetzt hätte.

Brian McFarlane folgt dem System **Geoffrey Wagners**, der ein drei-Stufen-Modell zur Einteilung in unterschiedliche Grade der Werktreue einer Adaption erstellte:

(a) *transposition*, 'in which a novel is given directly on the screen with a minimum of apparent interference'; (b) *commentary*, 'where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect [...] when there has been a different intention on the part of the film-maker, rather than infidelity or outright violation'; and (c) *analogy*, which must represent a fairly considerable departure for the sake of making another work of art'.⁸⁵

Wagner unterscheidet zwischen *transposition*, bei der zwischen Film und Vorlage keine offensichtliche Differenz zu erkennen ist, und *commentary*, wo eine absichtliche Änderung des Filmemachers vorliegt (wenn die Vorlage - im englischen wird von „Original“ gesprochen – absichtlich oder auch unabsichtlich verändert wird und/oder der Filmemacher eine andere Intention hatte, aber die Vorlage nicht vollkommen ändert). Und schließlich eine *analogy*, wo eine große Abweichung besteht, wobei dann von einem wirklich anderen Kunstwerk zu sprechen ist.

Michaela Mundt geht ebenso von drei Formen aus: die *analoge Widergabe*, die *konzeptionelle Interpretation* und die *semiotische Interpretation*. Die analoge Widergabe folgt der Vorlage notwendigerweise nicht nur in struktureller Hinsicht, sondern auch den funktionalen und konzeptionellen Vorgaben der Vorlage. Dieses analogisierende Transformationskonzept hebt die Neuformulierung der literarischen Botschaft der Vorlage in der filmischen Umsetzung hervor. Diese Form des Bezugs eines Stoffes aus der Literatur darf aber nicht mit einer *Analogieforderung* verwechselt werden, da die Übernahme einer literarischen Botschaft nur eine Möglichkeit des Vermittlungsschwerpunktes ist. Die konzeptionelle Transformation unterscheidet sich von der analogen Widergabe dadurch, dass gewisse Elemente und Strukturen der Vorlage ausgewählt werden, die als zentral empfunden werden. Diese Elemente werden mit eigenen Komponenten ergänzt, wobei eine ganz bestimmte Interpretation entsteht, die zwar dem Ausgangstext verpflichtet bleibt, aber durch die bestimmten Änderungen eine ganz neue Lesart entsteht. Die filmspezifische *semiotische Interpretation* arbeitet mit der literarischen Vorlage auf der Basis eigenständiger Zeichensysteme und steht mit dieser aufgrund

⁸⁵ McFarlane: *Novel to film*. S. 10-11; Vgl. Wagner, Geoffrey: *The Novel and the Cinema*. Rutherford, New York: Fairleigh Dickinson University Press: 1975). S. 222.

gemeinsamer struktureller Komponenten in Verbindung. Dieses Konzept vermittelt eine gewisse Eigenständigkeit, weshalb auch die primäre Absicht des Films es ist, eine originäre Botschaft zu formulieren. Somit kann die Ebene der Geschichte zu vollkommen anderen Aussagen abgeändert werden.⁸⁶

Ein viel zitiertes und bekanntes Modell ist jenes von **Helmut Kreuzer**, der sein Modell in vier verschiedene Adaptionarten aufteilt. Er spricht von der Adaption als *Aneignung von literarischem Rohstoff*, von der *Illustration*, der *Transformation* und der *interpretierenden Transformation*. Bei der erstgenannten Adaptionart handelt es sich um eine reine Stoffübernahme. Mit einer Adaption hat dieser Typus im Grunde nichts mehr gemeinsam, da das Ergebnis als ein von der literarischen Vorlage autonomes Kunstwerk zu betrachten ist. Handlungselemente oder Figuren, die brauchbar erscheinen, werden bei dieser Form übernommen. Bei dieser Form fällt es nun aus zweierlei Gründen schwer, die Bezeichnung *Adaption* zu verwenden, da es zum einen mit der Unverfilmbarkeit von Literatur begründet werden kann, aber auch mit der bloßen Stoffübernahme als Inspirationsquelle aus der Literatur.⁸⁷

Die Adaptionsform *Illustration* hält sich so weit wie im neuen Medium möglich an Erzählstruktur und Figurenkonstellationen, sogar ganze Dialoge werden wörtlich übernommen, auch längere auktoriale Erzähltexte, die im Off gesprochen werden. Gründe dafür, sich sehr streng an die literarische Vorlage zu halten, können vielfältig sein. Kreuzer geht davon aus, dass die Motivation aus dem Trugschluss der unbedingten Werktreue hervorgeht, dabei aber Medienunterschiede zu wenig berücksichtigt werden. In Schlöndorffs Umsetzung soll deshalb untersucht werden, ob aufgrund der „Unantastbarkeit des Wortes“ Dialoge wörtlich übernommen wurden und das geschriebene Wort im Vergleich zum gesprochenen auch anders wirkt oder es andere Begründungen für die Nähe zur Vorlage geben könnte. Denn dem Filmemacher könnten die medialen Differenzen sehr wohl bewusst sein und die Form der *Illustration* auch absichtlich gewählt worden sein, ohne gleich eine „verfehlte Adaption“ kreiert zu haben.⁸⁸

⁸⁶ Vgl. Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1994. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 37), S. 37-40.

⁸⁷ Vgl. Kreuzer: Arten der Literaturadaption. S. 27.

⁸⁸ Vgl. Kreuzer: Arten der Literaturadaption. S. 27.

Die *interpretierende Transformation* stellt für Kreuzer den Idealtypus der Adaptionen dar, da sich die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass es nicht notwendig ist, literarische Vorlagen vollkommen analog umzusetzen. Die korrekte Umsetzung der Inhaltsebene spielt dabei eine zurückgedrängte Rolle, Sinn und Wirkung werden erfasst und ins neue Medium umgesetzt, wobei trotzdem ein analoges Werk entstehen kann – eine Umsetzung wörtlicher Dialoge ist hier nicht erforderlich. Analogien zur Erzählhaltung und Erzählperspektive in der Literatur können vor allem mit der Kameraarbeit erzielt werden und nicht mit wörtlich übernommenen Dialogen oder einer Erzählstimme aus dem Off. In semiotischer, ästhetischer und soziologischer Hinsicht sollte das Spezifische einer literarischen Vorlage ausgearbeitet werden und zwar nicht nur mit rein mechanischen Mitteln. Kreuzer geht sogar davon aus, dass mit Wortzitate Analogie verhindert wird, wenn das Erzählgeschehen nicht adäquat transformiert wird, sondern nur das erzählte Geschehen. Dass von einer *interpretierenden Transformation* die Rede ist, hat mit dem damit assoziierten Begriff des *Werkbezugs* zutun, wodurch die Beziehung zur Vorlage nicht vollkommen negiert wird, da dies durch den Begriff *Transformation* vermittelt werden könnte. Außerdem kann die Historizität mit eingebunden werden, indem filmisch sichtbar gemacht wird, worin der Sinn der Vorlage gesehen wird und wie dieser reflektiert wird. Werden Kritik, Parodie oder Ironie in Bezug auf die Vorlage geäußert, ist es weniger eine Unterordnung im Sinne der Werktreue, sondern mehr ein interpretierender Werkbezug, der dadurch hergestellt wird. Ist die literarische Vorlage historisch, wird diese im Film entweder betont oder überspielt. Wenn diese nicht hervorgehoben wird, sollte die bestehende Aktualität des Werkes im Film erklärt werden.⁸⁹

Falls mehr Abweichungen, als Übereinstimmungen während des Transformationsprozesses entstehen, so wird aus der interpretierenden Transformation eine *transformierende Bearbeitung*. Abweichungen sind das Ergebnis der Kritik an der literarischen Vorlage oder des Wirkungswillens aufgrund dem die Vorlage aus historischen Gründen nicht genügen kann. Zwischen Transformation und Bearbeitung sind keine starren Grenzen vorhanden, die Übergänge sind

⁸⁹ Vgl. Kreuzer: Arten der Literaturadaption. S. 28-30.

fließend. Als letzte Adaptionenart nennt Kreuzer die *Dokumentation*, die jedoch abgefilmtes Theater betrifft und für diese Arbeit nicht von Relevanz ist.⁹⁰

Wolfgang Gast hält sich in seiner Differenzierung der Adaptionenarten an Helmut Kreuzer, unterscheidet die Typen aber auf rein inhaltlicher Basis, die aufgrund der Anzahl schon die Annahme zulassen, dass sich ein Film wohl kaum einer dieser Adaptionstypen eindeutig zuordnen lässt: Die *aktualisierende*, die *aktuell-politisierende*, die *ideologisierende*, die *historisierende*, die *ästhetisierende*, die *psychologische*, die *popularisierende* und die *parodierende Adaption*.⁹¹ Die *aktualisierende Adaption* setzt den Stoff der Vorlage modernisierend um, versetzt also die Handlung in jüngere Zeit. Der Grund auf diese Weise zu adaptieren kann die Absicht sein, die Gegenwartsbedeutung eines Grundproblems darzustellen, wodurch trotzdem grobe Änderungen vollzogen werden müssen und oft nur ein bestimmtes Figurenprofil übrigbleibt. Wird eine Vorlage so adaptiert, dass ein Bezug zu einer aktuellen politischen Diskussion hergestellt wird, handelt es sich um eine *aktuell-politisierende Adaption*. Für die *ideologisierende Adaption* werden vor allem Figuren ideologisch der Zeit angepasst, wie in Rudolf Jugerts *Rosen im Herbst* (1955), eine Adaption von *Effi Briest*, in der Effi zu einer pruden Frau der Adenauer-Ära wird. Die *historisierende Adaption* kann zweierlei bedeuten: Entweder spielt das Historisieren auf die bloße Oberfläche eines Werkes an, ohne den „historischen Geist“ der Vorlage zu erfassen (bei Kreuzer wäre damit die *Illustration* gemeint) oder das spezifisch historische der Vorlage wird sorgsam und ausführlich herausgearbeitet. Ein Beispiel für die ästhetisierende Adaption wäre Fassbinders Film *Fontane Effi Briest* (1974), der im Film nicht nur den Inhalt, sondern auch in einer eigenen filmästhetischen Gestaltung die ästhetische Rezeption der literarischen Vorlage dokumentiert. In einer *psychologisierenden Adaption* werden Konflikte und Figurenkonstellationen und deren psychologischen Aspekte über die Vorlage hinaus zum Thema. Die *popularisierende Adaption* besitzt das Merkmal, komplexere dramaturgische Strukturen zu vereinfachen, um somit leichter konsumierbar zu werden. Im weitläufigen Sinn könnte jede filmische Übersetzung im Grunde diesem Typus zugeordnet werden, wobei es hier eine Grenze zwischen „Veranschaulichung“ und „verfängliche Popularisierung“ zu ziehen gilt. Die letzte und seltenste Form ist die

⁹⁰ Vgl. Kreuzer: Arten der Literaturadaption. S. 30.

⁹¹ Vgl. Gast: Film und Literatur. S. 49-52.

parodierende Adaption. Ein Beispiel dafür wäre der Spielfilm *Die Ritter der Kokosnuß* (1975) von Monty Python, der die Sage von König Artus und der Suche nach dem heiligen Gral parodiert.⁹²

In meiner Untersuchung soll festgestellt werden, ob der „Vorwurf“ der Werktreue bei Schlöndorff bestätigt werden kann oder ihm hier zu Unrecht eine „Unterordnung“ vorgeworfen wird. Ein Missverständnis könnte der Stil Schlöndorffs hervorrufen, der suggeriert, sich möglichst auf den Inhalt zu fokussieren - oder um es in den Worten Thilo Wydras auszudrücken: „Schlöndorff ist der stilistische Asket unter den Jungfilmern, und er wird es stets bleiben.“⁹³

Es wäre also möglich, von einer *interpretierenden Transformation* zu sprechen, wobei dann auch untersucht werden soll, ob mit Wortzitaten eine Analogie verhindert wird und das Erzählgeschehen nicht entsprechend transformiert wird. Nach dem auf inhaltlicher Basis erstellten Modell von Gast kann von einer Mischform aus *ideologisierender*, *historisierender* und *psychologischer Adaption* ausgegangen werden. Dies hängt jedoch stark mit der zuvor aufgestellten These zusammen und davor, ob sich die Zuordnung zur Illustration bestätigen oder negieren wird.

⁹² Vgl. Gast: Film und Literatur. S. 49-52.

⁹³ Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme. S. 49-50.

3 Musils erster Roman - Schlöndorffs erster Film

3.1 Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*

„Eine kleine Station an der Strecke, welche nach Rußland führt.“⁹⁴ So beginnt der Roman, mit einem Bild, einem unvollendet Satz. Der Text windet sich nur langsam aus dem Fragmentarischen heraus. Neben dieser Unvollständigkeit bleibt die Verwirrung ein ständiger Begleiter des Textes – denn schon der Titel *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* deuten auf die Schwierigkeiten dieses Textes hin. Die Verwirrungen des Protagonisten nachzuvollziehen ist neben der Sperrigkeit eines der Hinweise darauf, welche Schwierigkeiten bei der Auseinandersetzung mit dem Text auftauchen, was sich in den verschiedenen Lesarten der Sekundärliteratur spiegelt.⁹⁵ Musil stellte ein Zitat aus Maeterlinck Essay *Moral des Mystikers* an den Anfang seines Romans:

Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. [...]⁹⁶

Das Stichwort von der „anderen Welt des Gefühls“⁹⁷, die auch Törleß beschäftigt, wird hier sichtbar.⁹⁸ Maeterlinck setzt sich in seinem Essay mit den Geheimnissen seelischer Vorgänge auseinander. Er entwirft zwei gegensätzliche Welten: die rationale, die Welt der Sprache und die mystische, das Unbewusste und das „Schweigen“.⁹⁹ Törleß glaub zwar immer wieder, die Verwirrungen fassen und beschreiben zu können, muss aber trotzdem stets aufs Neue feststellen, dass sich diese dem Verstand und der Sprache entziehen.¹⁰⁰ Törleß findet Worte dafür, wie am

⁹⁴ Musil: Törleß. S. 7.

⁹⁵ Vgl. Keckeis, Paul: Männlichkeit in einer gedoppelten Welt. Geschlechterverwirrungen in Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. In: Stefan Krammer (Hg.): *Mannsbilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeiten*. Wien: WUV 2007, S. 100–108, hier S. 100–101; Vgl. Willemsen, Roger: *Robert Musil. Vom intellektuellen Eros*. München: Piper 1985, S. 11.

⁹⁶ Musil: Törleß, S. 7.

⁹⁷ Berghahn, Wilfried: *Robert Musil. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963. S. 27.

⁹⁸ Zur Maeterlinck Rezeption: Strohmann, Dirk: *Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 - 1914)*. Berlin, Wien u.a.: Lang 2006.

⁹⁹ Vgl. Editorische Notiz. In: Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. In der Fassung der Erstausgabe 1906. Zürich: Manesse Verlag 2013. S. 313.

¹⁰⁰ Vgl. Kroemer, Roland: *Ein endloser Knoten? Musil, Roberts Verwirrungen des Zöglings Törless im Spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse*. München: Wilhelm Fink 2004. S. 10.

Schluss beim Verhör durch die Lehrpersonen, ist aber nicht in der Lage, sich verständlich auszudrücken. Auch LeserInnen fühlen sich oft wie Törleß selbst, da es keinesfalls leicht ist, die Verwirrungen des Romans sofort zu entwirren.

Musil schreibt in seinem Tagebuch: „Im Törless wird das Unbegreifliche, Ahnungsvolle, nur ungefähr Vorstellbare, wo es auftritt überall begreiflich zu machen gesucht, genetisch, psychologisch. Das bestimmt die Haltung.“¹⁰¹

Das Themenspektrum des Romans ist breit und umfasst Mystik, Mathematik, Religion, sowie Spiritualität, Sexualität, Sprach- und Vernunftkritik und Erkenntnistheorie. Die Forschungsliteratur hat sich so gut wie allen Facetten des Romans gewidmet. Robert Kroemer hat einen Versuch unternommen, dies zusammenzufassen: *Törleß* wurde als Pubertätsroman, Bildungsroman, Anti-Bildungsroman, als mystisches Buch oder als „gesamtphilosophischer Weltentwurf“ gelesen.¹⁰² Er wird auch in die Reihe der Schul- und Kadettenromane gestellt, die um 1900 entstanden sind. Die Musil-Forschung der 60er Jahre sah im Roman eine Vorwegnahme der Geschehnisse des "Dritten Reichs"; dem gegenüber steht die Lesart als „philosophischer Roman“, bei der die Handlung in den Hintergrund tritt. Renate Schröder-Werle hält fest, dass die Auffassung, es würde sich beim *Törleß* um einen „Vorwegnahme des Nationalsozialismus“ handeln, „vielleicht das größte einer langen Kette von Mißverständnissen, die den Roman seit seinem Erscheinen und offensichtlich bis heute [...] begleiten“, sei.¹⁰³ Eine solche Interpretation orientiere sich nur an der Oberfläche.

Marie-Louise Roth setzte den Roman in Zusammenhang mit den „geistigen Umwälzung zu Beginn des 20. Jahrhunderts“. Die Zeit der Wiener Moderne war geprägt von politischen, sozialen, technischen und kulturellen Erneuerungen, und so flossen viele dieser neuen Ansichten in Philosophie und Psychologie auch in den Roman ein.¹⁰⁴ Jacqueline Magnou und Karl Corino fokussierten sich mehr auf die

¹⁰¹Musil: Tagebücher. Band 1. H 5/19. S. 234.

¹⁰²Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 10-11.

¹⁰³Schröder-Werle, Renate: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß oder was sonst ist Literatur? Versuch einer deskriptiven Standortbestimmung. In: Hannah Hickman (Hrsg.): Robert Musil and the literary landscape of his time. Salford: Dep. of Modern Languages, Univ. of Salford 1991. S. 190-227, hier S. 194.

¹⁰⁴Vgl. Roth, Marie Louise: Robert Musil, Ethik und Ästhetik : zum theoretischen Werk des Dichters. München u.a.: List 1972. S. 47ff.

Mutter-Sohn-Beziehung, auf das Ödipus-Motiv, und kommen damit den Theorien Freuds nahe.¹⁰⁵

In anderen Interpretationen rücken die philosophischen Episoden des Romans in den Mittelpunkt. Törleß' Konfrontation mit philosophischen Fragen nach der Unendlichkeit, den imaginären Zahlen oder seine Beschäftigung mit der Philosophie Kants rücken in diesen Auseinandersetzungen ins Zentrum. Die Episoden von der Bestrafung Babinis reduzieren sich hier zu dramaturgischen Mitteln: „Die ganze Diebstahlgeschichte wird nur in jenen Momenten vorgetragen, in denen sie relevant ist für den Zustand von Törleß.“¹⁰⁶ Roland Kroemer betrachte in *Ein endloser Knoten?* die unterschiedlichen Interpretationen und die Rezeption des Romans kritisch und fasst diese zusammen, wobei sein Fazit heißt, dass beide Wege der Interpretation ins Auge zu fassen sind, um ein angemessenes Romanverständnis zu ermöglichen.¹⁰⁷

Das umfangreiche Material zum *Törleß* zu strukturieren, ist nicht einfach, weshalb vorerst die Interpretation „Kadettenroman“ untersucht werden soll, da hier von Musils Biographie ausgegangen wird. Anschließend sollen andere Perspektiven beleuchtet werden, da es in der abschließenden Analyse von Schlöndorffs Film interessant ist, welche Lesarten von Schlöndorff aufgegriffen wurden. In Hinblick auf den Vergleich mit dem Film werden die Interpretationen in groben Zügen dargelegt und Details ausgespart, damit es möglich ist, sich auf die für die Analyse relevanten Ergebnisse zu konzentrieren.

¹⁰⁵ Vgl. Magnou, Jacqueline: ‚Törleß‘ – Eine Variation über den Ödipus-Komplex? Einige Bemerkungen zur Struktur des Romans. In: von Heydebrand, Renate (Hrsg.): Robert Musil. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1982 (Wege der Forschung, Bd. 588). S. 296-318; Corino, Karl: Ödipus oder Orest? R. Musil und die Psychoanalyse. In: Baur, Uwe / Goltschnigg, Dietmar (Hrsg.): Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften. München: Fink 1974. S. 123-236.

¹⁰⁶ Siegrist, Christoph: Loecher im Denken. Zur Struktur von R. Musils Roman „Toerless“. In: Bulletin of the Faculty of Arts 25 (1963), Part 2. S. 23-32, hier S. 24. Zitiert nach Kroemer: *Ein endloser Knoten?* S. 12.

¹⁰⁷ Vgl. Kroemer: *Ein endloser Knoten?* S. 12.-13. An dieser Stelle sei auf das 2016 erschienene Robert-Musil-Handbuch hingewiesen, das die Kontexte, den Forschungsüberblick, die Entstehung und Wirkung, Sprachkritik des Romans erläutert. Vgl. Kimmich, Dorothee: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (1906). In: Nübel, Birgit / Wolf, Norbert Christian: Robert-Musil-Handbuch. Berlin, Boston: de Gruyter 2016. S. 101-112.

3.2 Musil und Törleß

Inwieweit Musil sich selbst autobiographisch in der Figur des Törleß verwirklicht hat, wird in der Literatur oft aufgegriffen: „Musil als Törleß“¹⁰⁸ oder „Törleß alias Musil“¹⁰⁹ heißen die simplifizierenden Schlagworte.¹¹⁰ Kroemer kritisiert, dass diese Analogiebildung in der Literatur meist nicht näher ausgeführt werde und die Gleichsetzung ohnehin problematisch sei. Werden Törleß und Musil in Verwandtschaft gesetzt, so bleibt immer noch die Frage nach der Rolle des Erzählers, der sich immer wieder einmischt, den Handlungsverlauf unterbricht oder die Reflexionen von Törleß weiterführt. Schon zu Beginn des Romans tritt er als auktorialer Erzähler auf, und zwar ein einziges Mal im Text in der 1. Person. Der Erzähler berichtet Törleß und führt seine Gedanken weiter, aus „übergeordneter Perspektive“.¹¹¹

Das Problem der Beziehung Autor, Erzähler und Figur ist gar nicht so einfach zu lösen, da sich die Distanzen von Törleß und dem Erzähler immer wieder ändern, wobei sich diese Figuren zum Schluss, wenn Törleß vor den Lehrern spricht, am nächsten stehen. Der Erzähler kommentiert Törleß' Gedanken und führt diese weiter aus, bestätigt diese aber jetzt, als wären der Erzähler und Törleß gemeinsam auf der Reise seiner Erkenntnis gewesen:

Er fühlte selbst, daß er schlecht gesprochen hatte, aber der Widerspruch sowohl wie die mißverständliche Zustimmung, die er gefunden hatte, gaben ihm das Gefühl einer hochmütigen Überlegenheit über diese älteren Leute, die von den Zuständen des menschlichen Inneren so wenig zu wissen schienen.¹¹²

Kroemer beschreibt den Zusammenhang zwischen Törleß und Musil als Diskursverlagerung, er ist der Meinung, dass sich „Musils Stellung im intellektuellen Spannungsfeld um 1900 in Törleß' Stellung zwischen den verschiedenen Bezugspersonen widerspiegelt.“¹¹³ Durch die Wahl eines sechzehnjährigen Protagonisten bleiben diese Diskurse überschaubar und vor allem durch die Wahl der Spannungsfelder wird es interessant, den philosophischen Subtext lesbar zu

¹⁰⁸ Willemsen: Vom intellektuellen Eros. S. 36-44.

¹⁰⁹ Corino: Törleß ignotus. S. 21. Zitiert nach Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 86.

¹¹⁰ Kroemer schreibt, dass „dieser biographische Kurzschluß in der Sekundärliteratur weit verbreitet ist.“ Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 86.

¹¹¹ Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 87.

¹¹² Musil: Törleß, S. 136.

¹¹³ Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 89.

machen. In Musils kleinem Essay *Über Robert Musil's Bücher* [Januar 1913] findet sich Aufschlussreiches über die Wahl dieses Protagonisten:

Der Sechzehnjährige [...] ist eine List. Verhältnismäßig einfaches und darum bildsames Material für die Gestaltung von seelischen Zusammenhängen, die im Erwachsenen durch zuviel andres kompliziert sind, was hier ausgeschaltet bleibt. [...]. Aber die Darstellung eines Unfertigen, Versuchenden und Versuchten ist natürlich nicht selbst das Problem, sondern bloß Mittel, um das zu gestalten oder anzudeuten, was in diesem Unfertigen unfertig ist.¹¹⁴

Gewisse seelische Vorgänge und Entwicklungen lassen sich bei einem Sechzehnjährigen besser darstellen als bei Erwachsenen. Dieser Konflikt lässt sich erkennen, wenn man die Erwachsenen im Roman näher betrachtet. Die Lehrer sind nicht in der Lage, Törleß' philosophischen Ausführungen und seinen Reflexionen zu folgen. Magnou geht noch einen Schritt weiter und sieht dahinter ein „Experiment“ Musils, das er nur an einem Jüngling darstellen konnte, da dieser sich nicht von zuvielen Nebensächlichkeiten ablenken lassen würde. Törleß wäre darin der „Reagenzstoff“, der sich entwickelt und verändert und den es deshalb zu studieren gilt. Dafür gebraucht Musil psychologische Elemente, damit die Kenntnis dann in etwas anderes mündet.¹¹⁵

3.3 Die Entstehung des Romans

Das Entstehen des Romans begann nach Musils Aufzeichnungen, als er sich nach seiner unbefriedigenden Arbeit als Ingenieur „nicht mehr aufnahmefähig“¹¹⁶ fühlte, und sich langweilte: „So geschah es, daß ich etwas zu schreiben begann, u. der Stoff, der gleichsam fertig dalag, war eben V. d. Z. T.“¹¹⁷ Vorerst wollte sich Musil gar nicht mit diesem Thema widmen und gab es zwei befreundeten, „naturalistischen“¹¹⁸ Erzählern, denen er sagte, dass sie damit machen könnten, was sie wollen.¹¹⁹ Dies alles fand 1902-1903 statt, als Musil zu dieser Zeit als Volontärassistent an der Technischen Hochschule Stuttgart beschäftigt war.¹²⁰

¹¹⁴ Musil: *Über Robert Musil's Bücher* [Januar 1913]. In: *Gesammelte Werke* 8. S. 995-1004, hier S. 996.

¹¹⁵ Vgl. Magnou: *Eine Variation über den Ödipus-Komplex?* S. 299.

¹¹⁶ Musil: *GW* 7. S. 954.

¹¹⁷ Musil: *GW* 7. S. 954.

¹¹⁸ Musil: *GW* 7. S. 954.

¹¹⁹ Musil: *GW* 7. S. 954. Etwas später schreibt er, er hätte es einem anderen Schriftsteller erzählt, dessen „krasser Realismus“ ihm für den Stoff geeigneter schien. Musil: *GW* 7. S. 967.

¹²⁰ Vgl. Freij, Lars: *‘Türlosigkeit’. Robert Musils "Törless" in Mikroanalysen mit Ausblicken auf andere Texte des Dichters.* Stockholm: Almqvist & Wiksell 1972. S. 4.

Warum sich Musil dann doch dieses Themas annahm, lag vor allem daran, dass er keinen Verleger für seine „Gedankenpoesie“ fand und er sich „etwas fester auf die Erde stellen wollte.“¹²¹ Von Stuttgart aus zog Musil schließlich nach Berlin, um dort Philosophie und Psychologie zu studieren.¹²² In Berlin vollendete er auch seine Arbeit am *Törleß*, und er schickte das Manuskript mehrere Verlagen zu, die er sich „mit geisteskindlichen Gefühlen“ ausgesucht hatte, aber die „Sympathie [...] nicht auf guten Kenntnissen aufgebaut“¹²³ war.¹²⁴ Die Entstehung des Romans ist also nicht auf einen Entschluss zurückzuführen, oder eine „vorher bestimmte dichterische Aufgabe oder Absicht“.¹²⁵

Da zu seiner Bestürzung alle drei Verlage ablehnten, er aber neben seiner Habilitation in Philosophie auch den Wunsch hegte, Dichter zu werden, beschloss er Alfred Kerr um Rat zu fragen, der zu jener Zeit ein berühmter und auch gefürchteter Kritiker war.¹²⁶ Alfred Kerr jedenfalls lobte das Manuskript, Musil selbst notierte in späteren Jahren, er hätte einen übermäßigen „Gebrauch von Fremdworten u. Substantiven“¹²⁷ kritisiert; im gleichen Eintrag erwähnt er „Kerrs vorsichtige Ausstellungen bei der Korrektur des *Törleß*“¹²⁸. Trotzdem meint er in einem vorhergehenden Tagebucheintrag noch, dass er „zuviel auf einmal“¹²⁹ will und beim *Törleß* noch nicht gewußt hätte, „daß man auslassen können muss.“¹³⁰

1906 entschloss sich schließlich der Wiener Verlag dazu, den Roman zu drucken. Als der Verlag in Konkurs ging, brachte zuerst der Münchner Verlag Georg Müller 1911 eine neue Auflage heraus. Eine leicht überarbeitete Neuauflage erschien schließlich 1931 bei Rowohlt. In einem Brief an Jacob Burckhardt vom 14.10.1940 schreibt Musil über seine „Sprachsünden“ im *Törleß*. Für die Ausgabe von 1931 habe er „die ärgsten gemildert [...], ohne sie entfernen zu können, weil die Sünde eben

¹²¹Musil: GW 7. S. 967.

¹²²Vgl. Musil, Robert: Tagebücher. Anmerkungen. Anhang. Register. H 4, Anm. 228. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976. S. 32.

¹²³Musil: Tagebuch H 33/4. S. 912.

¹²⁴U.a. dem Eugen Diederichs Verlag, J.C.C. Bruns und Schuster & Loeffler. Vgl. Musil: Tagebuch Anmerkungen. H 33 Anm. 18-20. S. 681-682.

¹²⁵Schröder-Werle, Renate: Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2001. S. 39.

¹²⁶Er verzichtete später auf die ihm angebotene Möglichkeit, sich zu habilitieren. Musil: Tagebuch Anmerkungen. H 33/21a. S. 682. Vgl. Musil: Tagebuch H 33/4. S. 912. Vgl. Freij: „Türlosigkeit“. S. 5.

¹²⁷Musil: Tagebuch. H 33/37. S. 923.

¹²⁸Musil: Tagebuch. H 33/37. S. 923.

¹²⁹Musil: Tagebuch. H 33/5. S. 913.

¹³⁰Musil: Tagebuch. H 33/5. S. 913.

doch Fleisch ist.“¹³¹ Freij hat die Änderungen in der späteren Ausgabe von 1931 zusammengestellt. Außer Änderungen der Interpunktion und der Textgliederung handelt es sich oft um Korrekturen, Wortwechsel oder Änderung der Schreibweise.¹³² Was genau Musil mit Sprachsünden meinte, ist nicht genau zu klären, jedoch wäre es möglich, dass es sich um einen Hinweis auf die auch in der Kritik bemerkten langen Ausführungen über Törleß' Innenleben handelt, das aufgrund der Dichte der Sprache zu ausschweifend und komplex umgesetzt wurde.¹³³

Die Aufnahme des Romans bei LeserInnen und Kritikern war sehr divergent.¹³⁴ Sie reicht von begeisterter Zustimmung bis zur vollkommenen Ablehnung. Das sei nicht verwunderlich, meinte Walter Jens:

Das Entsetzen der Eingeweihten über die kecke Preisgabe pädagogischer Interna (und familiärer dazu) muß gewaltig gewesen sein, um 1906. Sadomasochistische Exzesse an einer kaiserlich-königlichen Unterrichtsanstalt.¹³⁵

Alfred Kerr lobte das Buch bei seinem Erscheinen hoch, seine Worte vermitteln den Eindruck eines Kritikers, der sich mit den Intentionen seiner Neuentdeckung identifizieren.¹³⁶ Die Stärken des Buches liegen laut Kerr „in der ruhigen, verinnerlichten Gestaltung abseitiger Dinge dieses Lebens“,¹³⁷ wobei ihm „der Schwerpunkt dieser Dinge“¹³⁸ fern liegt. Damit meint er wohl die Zerstörung einer Bürgerwelt, die nur scheinbar geordnet ist und unverrückbaren moralischen Normen und Werten folgt und durch die „Spiele“ und Experimente der Zöglinge in ihren sadistischen Zügen gespiegelt wird.¹³⁹ Musil freute sich zwar über den Erfolg des Buches, sieht sich aber auch mit Missverständnissen konfrontiert, wie zum Beispiel mit der Lesart als Kadettenroman und Aufforderung zur Besserung von

¹³¹ Dinklage, Karl (Hrsg.): Robert Musil. Leben – Werk – Wirkung. Zürich, Wien u.a.: Amalthea. S. 407. Vgl. Freij: 'Türlosigkeit'. S. 6, 165.

¹³² Vgl. Freij: 'Türlosigkeit'. S. 165-170.

¹³³ Oder das zuvor erwähnte „zuviel auf einmal wollen“ und nicht „auslassen können“. Musil: Tagebuch. H 33/5. S. 913.

¹³⁴ Einige Zeitgenössische Reaktionen sind zu finden bei Freij: 'Türlosigkeit'. S. 163-165.

¹³⁵ Jens, Walter: Sadistische Spiele auf den Dachboden. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): Romane von gestern – heute gelesen. Bd. 1. 1900-1918. Frankfurt a.M.: Fischer 1989. S. 55-63, hier S. 57.

¹³⁶ Jens: Sadistische Spiele. S. 55.

¹³⁷ Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 81.

¹³⁸ Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 81.

¹³⁹ Vgl. Jens: Sadistische Spiele. S. 55-56.

Bildungseinrichtungen:¹⁴⁰ „das Buch ist nicht naturalistisch. Es gibt nicht Pubertätspsychologie wie viele andere, es ist symbolisch, es illustriert eine Idee.“¹⁴¹

Andererseits wurde die Komplexität des Romans kritisiert, und es gab eine Reihe polemischer Kritiken wie die von Jakob Schaffner, der zwar der Überzeugung ist, dass Musil ein „Schriftsteller von außerordentlicher Qualität“ sei, „aber die Qualitäten sind nach innen gezüchtet.“¹⁴² Soll heißen: Musil ist mehr Psychiater als Künstler. Mit seiner Ansicht, Wissenschaft und Kunst sollten strikt getrennt sein, äußert Schaffner ein konservatives Kunstverständnis. Tatsächlich ist der Roman gerade wegen seiner Darstellung der psychologischen und soziologischen Probleme bis heute so erfolgreich.¹⁴³

Einige Rezensenten ziehen Vergleiche mit Wedekind, was aufgrund der Thematik nicht überrascht. Freij zitiert dazu Wilhelm Herzog, der in der „Nation“ 1907 betont, dass Musil im Vergleich zu Wedekinds *Frühlings Erwachen* (1891) nicht tendenziös sei. Er ist der Ansicht, dass dieses Buch geschrieben werden musste; Gegenteiliges vertritt ein Pseudonymus (v.H.) in der „Königsberger Allg. Zeitung“: „Alles in allem: man kann nicht sagen, dass dieses Buch geschrieben werden musste.“¹⁴⁴ Es wird vor allem Musils Erzähltechnik kritisiert, die „begriffliche Systematisierung“ und die „allegorisch-bildliche Ausdrucksweise“, sowie auch eine Unglaubwürdigkeit betreffend Personen, denen eine „unwahre Frühreife“ anhaftet.¹⁴⁵ Einige komplizierte und philosophisch aufgeladene Themen bestehen beim *Törleß* nebeneinander – es ist ein deutlich philosophischer Anspruch im Roman, der den Rahmen wohl nur deshalb nicht sprengt, weil die Protagonisten sechzehnjährige sind und manche Ausführungen den Figuren nicht entsprechen würden.¹⁴⁶

Die Verwirrungen des Zöglings Törleß wurde von manchen abgelehnt, teilweise mit lobenden Zeilen, aber auch aufs schärfste, wie Alfred Maderno: „Robert Musils

¹⁴⁰ Vgl. Musil: GW 7. S. 947.

¹⁴¹ Musil, Robert: Briefe 1901-1942. Bd. 1. Hrsg. v. Adolf Frisé unter Mithilfe von Murray G. Hall. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981. S. 47. Vgl. Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 75.

¹⁴² Schaffner, Jakob: Verwirrungen des Zöglings Törleß, von Robert Musil. In: Die neue Rundschau 1911. S. 1796-1797. Zitiert nach Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 97.

¹⁴³ Eisenbeis, Manfred: Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Stuttgart: Reclam 2004. S. 85.

¹⁴⁴ Freij: „Türlosigkeit“. S. 165.

¹⁴⁵ Vgl. Freij: „Türlosigkeit“. S. 165.

¹⁴⁶ „Der Sechzehnjährige [...] ist eine List“. Musil: Über Robert Musil's Bücher [Januar 1913]. In: Gesammelte Werke 8. S. 995-1004, hier S. 996; Vgl. Schröder-Werle: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 197.

Werke werden durch krankhafte Auswüchse, geile Triebe, für Leser, die dem Expressionismus fernstehen und fernbleiben wollen, ungenießbar [...]“¹⁴⁷. Andererseits wurde der Roman von einer festen Leserschaft zu einer Art „Klassiker“ erklärt, vom dem aus Periodisierungen moderner Literatur ermöglicht wurden.¹⁴⁸

3.4 Volker Schlöndorffs *Der junge Törless*

Der junge Törless ist nicht die „geradlinige Erzählung“, wie sie von vielen Kritikern gesehen wurde und auch keine unverfälschte *histoire*. Der Film wirkt diskursiv, wie Eric Rentschler feststellt: (1) in der Beziehung zu seiner literarischen Vorlage, (2) in seinem Dialog und der Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte und (3) in seinen Überlegungen zu den Möglichkeiten des filmischen Mediums.¹⁴⁹ In diesem Kapitel werden diese Punkte genauer untersucht, ebenso das Umfeld des Neuen Deutschen Films, als einer dessen Vorboten *Der junge Törless* gilt.

Volker Schlöndorffs historische Bedeutung könnte an seinem ersten Langfilm festgemacht werden: *Der junge Törless* steht am Anfang des Neuen Deutschen Films.¹⁵⁰ Musil und Schlöndorff waren beide 26, als sie ihre Werke schufen. Bevor aber Schlöndorff seinen Erstlingsfilm drehte, lernte er von den Regisseuren der Nouvelle Vague. Er arbeitete bei Louis Malle, Alain Resnais und Jean-Pierre Melville von 1960-1965 als Regieassistent. Schlöndorff schrieb das Drehbuch für *Der junge Törless* und wurde von Louis Malle unterstützt, der während der Dreharbeiten auch die künstlerische Leitung übernahm.¹⁵¹

Dass Schlöndorff *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* als Vorlage für seinen ersten Film auswählte, hatte auch mit seiner eigenen Internatserfahrung zu tun.¹⁵² Für Schlöndorff war es nach eigenen Angaben der persönlichste Grund¹⁵³ - viel

¹⁴⁷Maderno, Alfred: Die deutschösterreichische Dichtung der Gegenwart. Ein Handbuch für Literaturfreunde. Leipzig: Gerstenberg 1920. S. 182. Zitiert nach: Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 103.

¹⁴⁸Vgl. Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 103.

¹⁴⁹Vgl. Rentschler, Eric: Specularity and Spectacle in Schlöndorff's Young Törless. In: ders. (Hrsg.): German Film and Literature: Adaptions and Transformations. New York u.a: Methuen 1986. S. 176-192, hier S. 179-190.

¹⁵⁰Vgl. Moeller: Volker Schlöndorffs Filme. S. 11.

¹⁵¹Vgl. Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme, S. 45-46.

¹⁵²Vgl. Schlöndorff, Volker: Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme. München: Hanser 2008. S. 151.

¹⁵³Vgl. Interview mit Volker Schlöndorff. In: Schlöndorff: Der junge Törless; Volker Schlöndorff über die persönlichen Motive für den Film. In: SVS. Filme. Der junge Törless. online unter: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/filme/der-junge-toerless/#toggle-id-6> (4.12.2016).

Lebenserfahrung hätte er mit fünfundzwanzig nicht gehabt, aber in der Welt des Internates mit all den Machtkämpfen kannte er sich aus. Sein anderes Motiv war die Liebe zu Musil, vor allem zu *Der Mann ohne Eigenschaften*¹⁵⁴. Früh arbeitete er auch als Regieassistent zu Musils Drama *Die Schwärmer*¹⁵⁵, das von Sascha Pitoëff 1962 am Théâtre de Paris inszeniert wurde. Durch ein Gespräch mit Enno Patalas und Frieda Grafe wurde es ihm aufgrund der Leidenschaft für Musil und seiner Internatserfahrung nahegelegt, den *Törleß* zu verfilmen. Gegenargumente gab es viele: nämlich, dass er aus seiner Zeit in Paris nun nicht nach Deutschland zurückkehren wollte, um einen „Kostümschinken“ zu drehen. Melville, Truffaut, Malle – diese französischen Regisseure, die sich den Themen des hier und jetzt annahmen, waren die Vorbilder, weshalb er seinen nächsten Film, *Mord und Totschlag*, in die Gegenwart verlegte.¹⁵⁶

Ein weiterer Grund war, dass sich die Autorenfilmer des Neuen Deutschen Kinos eher an Literatur orientierten als an filmischen Vorbildern. Sich mit Literatur als Vorlage zu beschäftigen, war nicht nur die Spezialität Schlöndorffs, sondern die Mitglieder der Generation an jungen Filmschaffenden, die für eine Erneuerung eintraten, haben „von literarischen Vorbildern wesentlich mehr gehalten als von jedem Vorbild, das es innerhalb des Films gibt“¹⁵⁷, eine Tradition wurde damit aber trotzdem beibehalten, nämlich „die ästhetischen Ideale aus den klassischen Künsten (...) auf den Film zu übertragen.“¹⁵⁸

Seine Arbeit als Regieassistent bei den französischen Regisseuren haben gewiss auch seine Arbeit an *Der junge Törless* beeinflusst. Georg Seeßlen schreibt in einem Aufsatz über die Vorbilder der Generation, Schlöndorffs Filme hätten „gewiß französisches Gefühl für Zeit“¹⁵⁹. Auch Hans-Bernhard Moeller und George Lellis

¹⁵⁴ Musil, Robert: Gesammelte Werke Bd. 1-5. Mann ohne Eigenschaften. Hrsg. von Adolf Frisé, 9 Bände. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1978.

¹⁵⁵ Musil, Robert: Die Schwärmer: Schauspiel. Hrsg. und kommentiert und Adolf Frisé. 8. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

¹⁵⁶ Der Film ist nicht auf DVD erhältlich. Er wurde 1967 uraufgeführt, mit Anita Pallenberg in der Hauptrolle. Vgl. Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme. S. 252.

¹⁵⁷ Eder, Klaus / Kluge, Alexander: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München: Hanser 1980. S. 101. Vgl. Brauerhoch, Annete: Der Autorenfilm. Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell? In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1991. S. 154-167, hier S. 154.

¹⁵⁸ Eder / Kluge: Ulmer Dramaturgien. S. 15.

¹⁵⁹ Seeßlen, Georg: Nichts Fremdes in keinem Eigenen. Anmerkungen zum Neuen Deutschen Film – Einflüsse und Vorbilder. In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern.

betonen einen französischen Einfluss: vor allem in den Bereichen Professionalität, Vielfalt, Respekt vor dem Filmgenre, Schmucklosigkeit und politisches Engagement.¹⁶⁰ Gleichwohl sollte man diese Vorbilder nicht überbewerten.

Das Ziel Schlöndorffs war, den deutschen Film neu zu erfinden, was für ihn hieß, sich am Film vor 1933 zu orientieren, was er auch Musils Nachlassverwalter schrieb. Es stellte sich als schwierig heraus, die Filmrechte zu erhalten, da Musil im Exil in der Schweiz gestorben war und seine Erbe in den USA lebten: „We won’t consider any movie offers.“¹⁶¹ lautete deren klare Antwort. Otto Rosenthal, eine Nefte zweiten Grades von Musil, überließ ihm aber schließlich die Rechte.¹⁶² Damit kam Schlöndorff Luchino Visconti zuvor, der sich ebenfalls um die Rechte bemühte.¹⁶³ Die beantragten Förderungen wurden bewilligt, die Gelder waren da; nun galten Schlöndorffs Befürchtungen dem künstlerischen Risiko und dass er die Verantwortung für das erste, eigene Projekt tragen musste. Für ihn war seine Mitarbeit an anderen Projekten mehr ein Spiel gewesen, jetzt begann der Ernst: ¹⁶⁴

Er fühlte, daß ihm alles, was er tat, nur ein Spiel war. Nur etwas, das ihm half, über die Zeit dieser Larvenexistenz im Institute hinwegzukommen. Ohne Bezug auf sein eigentliches Wesen, das erst dahinter, in noch unbestimmter zeitlicher Entfernung kommen werde.¹⁶⁵

Schlöndorff zieht einige Parallelen zwischen seinem Leben und dem des jungen Törless. Im Burgenland, in dem unter anderem gedreht wurde, fand Schlöndorff genau diese Landschaft vor, wie er sie sich aus Musils Beschreibung erwartet hatte, und er bestand daher darauf, dort zu drehen. Die „Sonderwünsche“ Schlöndorffs wurden vom Produzenten Franz Seitz bewilligt, auch sein Beschluss, im Originalton zu drehen, was höhere Kosten verursachte.

Der Film war ein unübliches Projekt, und Schlöndorff wagte sich damit an viel Neues heran, weshalb zumindest bei der Wahl der Darsteller vorerst darauf geachtet wurde, namhafte junge Schauspieler zu engagieren. Mathieu Carrière, der in Rolf Thieles

Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1991. S. 28- 47 hier S. 42.

¹⁶⁰ Vgl. Moeller: Volker Schlöndorffs Filme. S. 23.

¹⁶¹ Volker Schlöndorff über den Erwerb der Filmrechte. In: SVS. Filme. Der junge Törless. online unter: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/filme/der-junge-toerless/#toggle-id-2> Min 0:24 (4.12.2016); Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 151-152.

¹⁶² Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 152.

¹⁶³ Vgl. Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme, S. 46;

¹⁶⁴ Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 152; Vgl. Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme, S. 46.

¹⁶⁵ Musil: Törleß, S. 41; Schlöndorff zitiert diesen Absatz in seiner Autobiographie: Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 153.

Verfilmung den jungen Tonio Kröger gespielt hatte, wurde als Törleß engagiert. Schlöndorff suchte und fand seinen Beineberg in einer Münchner Diskothek. Nando Fischer brachte zum Probelesen Freunde mit, wodurch auch ein Schauspieler für Reiting gefunden wurde. Diese Darsteller waren ohne Schauspielerfahrung, die Geschichte hinter dem *Törleß* verstanden sie aber gut, und auch die Machtspiele schienen ihnen vertraut zu sein. Schlöndorff berichtet in seiner Autobiographie:

Sie fragten, ob ich schon jemanden für die Rolle des Opfers hätte, bei ihnen in der Schule gäbe es nämlich so einen: ein richtiges Ohrfeigengesicht, den sie ähnlich behandelten ... Das Erschreckende war, dass dieser Marian Seidowsky, den ich am nächsten Tag traf, Jude war.¹⁶⁶

Marian sah sich selbst nicht als Opfer, berichtet Schlöndorff, weshalb er auch keine solche Rolle spielen wollte. Nachdem er mit ihm Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* angesehen hatte, konnte er ihn aber überzeugen, dass auch die Rolle eines Opfers eine Hauptrolle sein könne.¹⁶⁷ Überhaupt war Schlöndorff von Fritz Langs Filmen inspiriert worden, als er am *Törless* arbeitete. Wie erwähnt versuchte er sich an der Tradition des frühen deutschen Films (Lang, Murnau, Pabst) zu orientieren.¹⁶⁸

Während bei den Dreharbeiten Carrière mit Tonfall, Blick und Ausdruck alle am Set beeindruckte, schien Marian Seidowsky, der den Basini spielte, seiner Rolle als Außenseiter gerecht zu werden; er rief im Team Feindseligkeiten hervor. Schlöndorff meint, die Rivalität zwischen Carrière und Seidowsky sei schlimmer gewesen als die spätere zwischen den Diven Alain Delon und Jeremy Irons.¹⁶⁹

3.5 Entstehungskontext: Der Neue/Junge Deutsche Film

Mit der deutschen Kinobranche ging es im Verlauf der 60er Jahre abwärts. Zahlreiche Produktions- und Verleihfirmen mussten ihren Bankrott erklären, Verleiher konnten keine Garantiesummen für neue Filme mehr bereitstellen und Kinos mussten schließen.¹⁷⁰ Dass die ZuschauerInnenzahl von Ende der 50er Jahre bis Ende der 60er Jahre von 800 Millionen auf nur mehr 180 Millionen sank, ist für

¹⁶⁶ Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 158.

¹⁶⁷ Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 158-159.

¹⁶⁸ Vgl. Moeller/Lellis: Volker Schlöndorffs Filme. S. 29.

¹⁶⁹ Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 162.

¹⁷⁰ Vgl. Grob, Norbert: Film der sechziger Jahre. In: Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart: J. B. Metzler. S. 211-248, hier S. 220.

Norbert Grob eine entscheidende Zäsur: „Man könnte auch sagen, daß das Kino als Erlebnis- und Erfahrungsraum seitdem nicht mehr existiert.“¹⁷¹

Am Anfang einer notwendigen Änderung stand das Oberhausener Manifest, sozusagen der „Gründungsmythos des Neuen Deutschen Films: „Papas Kino ist tot“ wurde im Februar 1962 proklamiert.¹⁷² Durch den Krieg und Faschismus war die Kulturindustrie am Ende, die künstlerische Entwicklung kam praktisch zum Stehen. Die Filmwirtschaft nach dem Krieg produzierte für den deutschen Markt unpolitische und kommerzielle Unterhaltungsfilm, blieb aber international bedeutungslos. Zu Beginn der 1960er Jahre erwachte schließlich die Lust einer neuen, jungen Generation an Filmemachern, die eine Alternative schaffen wollten zur „Blut-und-Boden-Ideologie der Heimatfilme“. ¹⁷³ Auf den Oberhausener Kurzfilmtagen kam es schließlich dazu, dass 26 junge Filmemacher, vor der Nouvelle Vague inspiriert, ein Manifest unterzeichneten, mit dem sie „Papas Kino“ für tot erklärten.¹⁷⁴ Die Hoffnung auf etwas Neues wurde sichtbar: „Wir glauben an den neuen“ – eine komplette Erneuerung war das Gebot der Stunde. Auch eine Erneuerung und Neuorganisation der Produktionsmittel war dazu nötig, um den Zusammenhang von ökonomischen Kriterien und Qualität zu schwächen. Die Oberhausener bewirkten eine Beschleunigung der Entwicklungen in der Filmbranche, wie die Gründung von Filmakademien- und Hochschulen (Ulm (1962), West-Berlin (1966), München (1967)), die Bildung des „Kuratoriums junger deutscher Film“ (1965), sowie eine Strömung neuer Filme, die fast alle Unterstützung von diesem Kuratorium erhielten und um 1966 ins Kino kamen.¹⁷⁵

Vor allem die Freiheit des Filmemachens propagierten sie mit dieser Erklärung, die Freiheit von Konventionen, die von der Branche vorgegeben werden, von Bevormundung aller Art.¹⁷⁶ Diese Generation machte sich eigene „geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen“ vom Filmemachen.¹⁷⁷ Was die Mitglieder einte, war nicht ein gemeinsamer Stil, sondern die Beschäftigung mit

¹⁷¹ Grob: Film der sechziger Jahre. S. 221.

¹⁷² Oberhausener Manifest. In: Prinzler, Hans Helmut / Rentschler, Eric (Hrsg.): Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987. Frankfurt a.M.: Ver. Der Autoren 2001. S. 29.

¹⁷³ Gronemeyer, Andrea: Schnellkurs Film. Köln: DuMont 2007. S. 138.

¹⁷⁴ Vgl. Grob, Norbert / Rentschler, Eric: Einleitung. In: Grob, Norbert / Rentschler, Eric: u.a. (Hrsg.): Neuer Deutscher Film. S. 13-14.

¹⁷⁵ Vgl. Grob/Rentschler: Einleitung. S. 15-16.

¹⁷⁶ Vgl. Prinzler/Rentschler: Oberhausener Manifest, S. 29.

¹⁷⁷ Vgl. Gronemeyer: Schnellkurs Film. S. 138.

gesellschaftskritischen Themen für ihre Filme. 1965 wurde das „Kuratorium Junger Deutscher Film“ gegründet, und mit Steuergeldern konnte schließlich unabhängig produzierte Filme finanziert werden. Die Filme setzten sich kritisch mit gesellschaftspolitischen Themen auseinander, griffen aber auch auf neuere literarische Vorlagen zurück (Günter Grass, Heinrich Böll) und gingen den Frage nach, wie sehr die faschistische Vergangenheit in der demokratischen Gegenwart noch weiterlebt.¹⁷⁸ Und auch wenn diese Ideen progressiv und radikal erscheinen und deshalb auch Erfolge erzielen konnten, so waren die Dispositionen gleichzeitig auch utopisch. Ein „romantischer Anti-Kapitalismus“ wurde postuliert, wie es Wilfried Berghahn in einem Artikel in *Die Zeit* von 1962 beschreibt.¹⁷⁹ Wichtig war, dass die Filme im Ausland ernst genommen wurden und Anklang fanden – dies wahrscheinlich auch, weil er im Inland so stark angegriffen wurde.¹⁸⁰

Die zeitgenössische Kritik im Inland attackierte vorerst den Neuen Deutschen Film. Durch den Drang, gesellschaftliche Wirklichkeit zu zeigen, würden die Filme selbst im Cliché erstarren – diese Kritik bekamen beispielsweise die Filme der Brüder Schamoni zu hören.¹⁸¹ Durch die idealistischen Bestrebungen der jungen Generation, die neben ihren Hoffnungen, eine Alternative zu schaffen, trotzdem Anklang finden wollten, wurde ein Zwitterwesen zwischen Mainstream und Rebellion geschaffen.¹⁸²

Von 1957 bis 1984 erschien die Zeitschrift *Filmkritik*, die zu einer Zeit gegründet wurde, als sich der Deutsche Film nicht für großartige Leistungen rühmen kann. Somit war aber andererseits die Zeit gut gewählt, um ein kritisches Blatt zu gründen. Auch tat sich die Zeitschrift in der Zeit des Neuen Deutschen Films hervor, da die AutorInnen (u.a. Wilfried Berghahn, Enno Patalas, Frieda Grafe, Helmut Färber, Heinz Ungureit) die jungen Filmemacher oft kannten. Im Jahrgang 1966 werden

¹⁷⁸ Vgl. Gronemeyer: Schnellkurs Film. S. 138-139.

¹⁷⁹ Berghahn, Wilfried: Kino der Autoren – Kino der Produzenten. In: *Die Zeit*, 27. April 1962. Online abrufbar <http://www.zeit.de/1962/17/kino-der-autoren-kino-der-produzenten> (14.12.2016); Vgl. Grob/Rentschler: Einleitung, S. 29.

¹⁸⁰ Vgl. Grob/Rentschler: Einleitung. S. 31; Vgl. Tieschowitz in Cannes.

¹⁸¹ Vgl. Schütte, Wolfram: Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit im jungen deutschen Film? In: *Neuer Deutscher Film – Eine Dokumentation*. Hrsg. v. Verband der deutschen Filmclubs e.V. anlässlich der Internationalen Filmwoche Mannheim 1967. S. 5; Vgl. Kreimeier, Klaus: Rückblick auf ein Biedermeier mit Raketen. In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): *Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1991. S. 10-25, hier S. 14-15.

¹⁸² Vgl. Kreimeier: Rückblick auf ein Biedermeier, S. 14-15.

Filmschaffenden wie Alexander Kluge, Edgar Reitz und auch Volker Schlöndorff, der gerade am *Törless* arbeitete, genannt. In der ersten Ausgabe aus dem Jahr 1957 stellt das Team sich und ihre Vorhaben vor:¹⁸³

Die Kritik sollte die gesellschaftlichen Mechanismen im Zustandekommen und in der Wirkung von Filmen durchleuchten, die möglichen positiven Fälle, in denen Filme zur sozialen Selbsterkenntnis beitragen, feststellen und die negativen, in denen politische Beschränktheit gefördert und verewigt wird, denunzieren.¹⁸⁴

Ihr Ziel war es, den Blick der Kinoliebhaber zu schärfen. Im ersten Heft der *Filmkritik* 1966 wurden die jungen Filmemacher über ihre Arbeit und ihre Erwartungen befragt. Schlöndorff wird nach seinen Erfahrungen befragt, die er in Frankreich als Regieassistent gemacht habe und wie er mit diesen Erfahrungen nun in Deutschland „umgehen“ werden. Er vergleicht Film als Handwerk, das nicht nur der Regisseur zu beherrschen habe, sondern jeder, der an dem Film mitarbeite. Seine Hoffnung, dieses Handwerk im Deutschen Film wiederzubeleben, ist auch mit der Hoffnung verbunden, den Film in Deutschland wiederzubeleben: „Ein von allen Beteiligten ernsthaft und sachverständig gedrehter Film kann nicht ganz schlecht sein.“¹⁸⁵

Das Besondere und Gemeinsame dieser jungen Gruppe war unter anderem die Verbundenheit mit München, wo die meisten Regisseure des Neuen Deutschen Films ansässig waren; außerdem gehörten sie zu derselben Generation – sie alle waren etwa in den 1930ern geboren. Die Teams und Drehorte sind oft dieselben, es sind ähnliche optische Motive, filmische Methoden und historische Situation, die sie verbindet. Ein gewisser „Gruppencharakter“ war dadurch vorhanden.¹⁸⁶ Auch gründeten viele dieser Autorenfilmer in den 1960er/70er Jahren ihre eigenen Produktionsgesellschaften, wodurch sie ihre Autonomie behalten konnten, im Bereich der Liquidität aber eingeschränkt waren:¹⁸⁷

Der deutsche Film war bisher nicht nur deshalb schlecht, weil seine Produktionsbedingungen korrupt waren, sondern weil seine Autoren und Regisseure sich im Grunde mit diesen Bedingungen abgefunden hatten.¹⁸⁸

¹⁸³ Vgl. O.V.: Erstes Lexikon des Jungen Deutschen Films. In: *Filmkritik* 1/66. S. 44-48; O.V.: Anstelle eines Programms. In: *Filmkritik*. 1957 bis 1961. 1/57. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1975. S. 1-2.

¹⁸⁴ O.V.: Anstelle eines Programms. In: *Filmkritik*. 1957 bis 1961. 1/57. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1975. S. 1-2, hier S. 2.

¹⁸⁵ O.V.: Erstes Lexikon des Jungen Deutschen Films. In: *Filmkritik* 1/66. S. 44-48, hier S. 47.

¹⁸⁶ Berghahn, Wilfried: Ansichten einer Gruppe. In: *Filmkritik* 4/63. S. 156ff

¹⁸⁷ Vgl. Grob/Rentschler: Einleitung. S. 23.

¹⁸⁸ Berghahn, Wilfried: Kino der Autoren.

Denn es konnte sich schließlich nur dann etwas ändern, wenn man auch über den Produktionsapparat (teilweise) verfügte.

Enno Patalas schreibt drei Jahre, nachdem Wilfried Berghahn in der *Filmkritik* den Artikel *Ansichten einer Gruppe* veröffentlichte, einen gleichnamigen Artikel über die „Neue Münchner Gruppe“. Ein Jahr später konstatiert er die Geburt des Neuen Deutschen Films:

(...) der westdeutsche Film heute, das ist der Junge Deutsche Film. Im Guten wie im Schlechten: der Film in der Bundesrepublik hat keine anderen Namen mehr als die der Debütanten von 1966 und 1967. Der Rest ist Schweigen.¹⁸⁹

Enno Patalas kritisiert in seinem Artikel die Entscheidungen des Bundesfilmpreises, der eher die „Nachfolger“ des Alten prämiert, als die „Überwinder“ der alten Filme. „Papas Kino darf nicht umsonst gestorben sein!“¹⁹⁰ – er empört sich darüber, dass Filme, denen einmal eine Drehbuchprämie verweigert wurde, auch keine Chance auf den Bundesfilmpreis hätten. Ausgezeichnet werden Filme, die ein für wertvoll erachtetes Thema in einer „ihm adäquaten Machart“ bearbeiten. Er kritisiert dabei auch Schlöndorffs 1967 erschienenen Film *Mord und Totschlag*, der beim Bundesfilmpreis neben *Alle Jahre wieder*¹⁹¹ Silber gewann. Die Filme, in denen sich der Gegenstand erst durch die filmische Realisation herstellt, haben keine Chance gegen das gängige Kunstgewerbe, dessen Vorwurf der Zugehörigkeit sich auch Schlöndorff gefallen lassen muss. Patalas befürchtete, dass die Gremien, die vom Staatswegen aus mit der Qualitätsförderung betraut sind, das Diktat zum Gruppengeschmack verkörpern – dem Geschmack der Preis- und Prämienjurs würde es an kritischer Reflexion fehlen.¹⁹²

Offiziell hatte es der Neue Deutsche Film nicht leicht, sich durchzusetzen, wobei Schlöndorff mit seinen Filmen und Themen es schaffte, Anerkennung zu finden. Da das politische Klima von den 60er Jahren auf die 80er konservativer wurde, sah sich auch Schlöndorff von allen Seiten Kritik ausgesetzt – sowohl von rechts, als auch von links.¹⁹³ Schlöndorff vermittelt mehr den Eindruck von einem, der zwischen den Stühlen steht und sich nicht wirklich einordnen lässt. Zwar wirken seine Filme auf den ersten Blick „klassisch“ und konventionell; man könnte sie sogar "Kommerz-

¹⁸⁹ Patalas, Enno: Perspektiven. Bundesfilmpreise. In: *Filmkritik* 8/67. S. 425.

¹⁹⁰ Patalas: Perspektiven. S. 425.

¹⁹¹ Regie: Ulrich Schamoni. BRD 1967.

¹⁹² Vgl. Patalas: Perspektiven. S. 425.

¹⁹³ Vgl. Moeller: Volker Schlöndorffs Filme. S. 12.

orientiert" nennen.¹⁹⁴ Seine Filme sind eine Gratwanderung zwischen kunstvoll-literarischen Filmen und solchen, die sich einem breiteren Publikum öffnen wollen. Seine Filme stellen sich der Wahrnehmung und den Eindrücken der ZuschauerInnen nicht so sehr entgegen wie es zum Beispiel beim europäischen Avantgardefilm der Fall ist.¹⁹⁵ Schlöndorff wollte, dass möglichst viele Leute seine Filme sehen:

[...] Ich habe immer versucht, Filme zu machen, die [...] universal verständlich sind. Nicht, damit nachher die Kasse stimmt, sondern damit dich die Arbeit gelohnt hat, weil ein Film von möglichst vielen gesehen werden sollte.¹⁹⁶

Die Debatten um den *Törless* wurden eher von konservativer Seite aus angestoßen, da die Anspielungen auf den Nationalsozialismus und die negative Darstellung einer „Deutschen Jugend“ in der Nachkriegszeit eine unerwünschte Erinnerung an die Verbrechen Deutschlands war.

Es entwickelte sich eine janusköpfige Filmkultur. Die Erwartungen der jungen Generation im Blick auf den Film hatte sich geändert: wie und was gefilmt werden sollte, Klassifikationen und Bewertungen. Außerdem konnten sich, durch neue Technologien, die das Produzieren von Filmen vereinfachten und verbilligten, Low-Budget-Filme gegenüber Blockbustern behaupten. Moeller und Lellis nennen Alexander Kluges *Abschied von Gestern* und Schlöndorffs *Der junge Törless* „die ersten ernst zu nehmenden Vorboten des Neuen Deutschen Films.“¹⁹⁷ Diese Filme seien Ausdruck der Verbundenheit mit Literatur, sie zeugten von jugendlichen Energien, politischen Interessen und einem gewissen pragmatischen Ehrgeiz. Diese „Neue Welle“ sei Symptom einer neuen Politisierung und einer Alternative zum Mainstream.¹⁹⁸ Seine Hochblüte hatte der Neue Deutsche Film in den 1970er

¹⁹⁴ „Die politischen Zensurbestrebungen von rechts aber wurde fortwährend begleitet durch Kritik von der radikalen Linken: Man empfand Schlöndorffs Stil als konventionell und schlug ihn ausgerechnet mit Die Blechtrommel einem oberflächlichen kommerziellen Konsumkino zu.“ Moeller: Volker Schlöndorffs Filme. S. 12.

¹⁹⁵ Vgl. Schulte, Krischan: Volker Schlöndorff, ein filmischer Literat. In: Roloff, Volker / Schanze, Helmut u.a. (Hrsg.): Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens. München: Fink 1998. S. 183- 197, hier S. 185.

¹⁹⁶ Interview mit Volker Schlöndorff. In: Lewandowski, Rainer: Die Filme von Volker Schlöndorff. Hildesheim u.a.: Olms 1981. S. 11-36, hier S. 18.

¹⁹⁷ Moeller: Volker Schlöndorffs Filme. S. 11.

¹⁹⁸ Vgl. Moeller: Volker Schlöndorffs Filme. S. 11-12.

Jahren, immer noch geprägt von Inhomogenität, Experimentierfreudigkeit und heterogenen filmischen Konzepten –ein besonderes Merkmal dieser Strömung.¹⁹⁹

Der Neue Deutsche Film kam in den 1980er Jahren mehr oder weniger zum Stillstand. Der Tod von Rainer Werner Fassbinder (1982), die Bildung der CDU//FDP-Koalition, der Beginn des kommerziellen Fernsehens und die Neuen Medien, und der Einfluss der US-Filme werden oft als Gründe für das Sterben des Neuen Deutschen Films genannt.²⁰⁰ Nach und nach aber begannen Regisseure wie Wim Wenders, Werner Herzog und auch Volker Schlöndorff ihre Filme im Ausland zu drehen. Kritiker, die sich nun mehr an Hollywood orientierten, begannen das Konzept des Autorenfilms zu kritisieren, der Vorwurf des „sozialliberalen Staatsfilm“, der sich durch Griffe in Fördertöpfe selbst reproduziere, wurde laut.²⁰¹

Die Frage wurde laut, ob die Jungen von damals nun selbst zur „Vätergeneration“ geworden waren. Es scheint niemand in Sicht zu sein, der mit den Paradigmen von den damals Jungen brechen wollte. Der Neue Deutsche Film neigte sich in den 1980erndem Ende zu; die Regisseure von damals können mit ihren Filmen bei weitem nicht mehr solche Wellen schlagen wie früher:

Dezent haben sie nach und nach den Laden dicht gemacht. (...) Die kannten sich natürlich mit den von ihnen geschaffenen Spielregeln am besten aus. Und im Laufe der Zeit wurden die meisten vom Pionier zum Altvordern, selbst, wenn sie als Handlungsreisende unterwegs und weit weg waren²⁰² -

so schrieb Martin Theo Krieger, der selbst mit dem Film *Zischke* 1987 ein Debüt vorgelegt hatte. Vielleicht verbirgt sich hier auch eine Kritik an Schlöndorff - eine Anspielung auf die Verfilmung *Tod eines Handlungsreisenden* von 1985 – und der Vorwurf, er würde konservative Filme drehen und sich „zum internationalen Star der glatten Oberfläche“²⁰³ entwickeln. Georg Seeßlen meint, Schlöndorffs Filme hätten von Anbeginn etwas „Fertiges“, als hätte er die schwierigen Bewegungen des Neuen

¹⁹⁹ Vgl. Reichmann, Hans-Peter / Worschech, Rudolf: Vorwort. In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1991. S. 6-7, hier S. 6.

²⁰⁰ Vgl. Rentschler, Eric: Eigensinn und Vielfalt. Ein Vierteljahrhundert neuer deutscher Film. In: Prinzler, Hans Helmut / Rentschler, Eric (Hrsg.): Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2001. S. 13-26, hier S. 17; Reichmann: Vorwort. S. 6.

²⁰¹ Vgl. Reichmann: Vorwort. S. 7.

²⁰² Zitiert nach Reichmann: Vorwort. S. 7.

²⁰³ Kreimeier: Rückblick auf ein Biedermeier. S. 15.

Deutschen Films nicht mitmachen müssen.²⁰⁴ Und wirklich: Beim Sehen seiner Filme wird einem das Gefühl vermittelt, als arbeite hier ein Regisseur, der seinen Stil schon gefunden und ihn nun konserviert hat. Dieses Gefühl passt gut zu Schlöndorffs eigener Aussage, das Filmemachen sei ein Handwerk.²⁰⁵ Er hat das Handwerk früh gelernt und für sich die besten Methoden bald gefunden.

4 *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*

4.1 Autobiographisches: Die Lesart als „Kadettenroman“

Die Verwirrungen des Zöglings Törleß war Robert Musils erster Roman und laut Forschungsliteratur beeinflusst von seinen Erlebnissen in den Kadettenanstalten Eisenstadt und Mährisch-Weißkirchen, wohin ihn seine Eltern schickten, als er etwa zwölf Jahre alt war.²⁰⁶ Geboren wurde er am 6. November 1880 in Klagenfurt als Sohn des Ingenieurs Alfred Musil und seiner Frau Hermine, hinein in ein aufgeklärtes Elternhaus, „in dem man nichts glaubt und nichts als Ersatz dafür gibt.“²⁰⁷ Musil dürfte ein stilles, introvertiertes Kind gewesen sein, der zu seinen Eltern ein gespanntes Verhältnis hatte, vor allem zur Mutter, die einen vom Vater tolerierten Liebhaber hatte – ein Freund der Familie. Vor allem durch die Tagebucheinträge bekommt man ein Bild präsentiert, dass sich die Spannungen zwischen Kind und Eltern mehr und mehr verschärften („Ich ließ mich nicht erziehen, u. schon gar nicht mit Gewalt.“²⁰⁸).

Angeblich ging die Entscheidung, das „schwer erziehbare Kind“²⁰⁹ in die Militärrealschule nach Eisenstadt zu schicken, von der Mutter aus. Nach den Aufzeichnungen im Tagebuch scheint der Vater mehr der „gute Ermahner“ gewesen zu sein, der bei Streitigkeiten beiseitetrat, um keine Entscheidung treffen zu müssen („Er ist seltsam gewesen.“²¹⁰).

²⁰⁴ Seeßlen. Nichts Fremdes in keinem Eigenen. S. 42.

²⁰⁵ Vgl. O.V.: Erstes Lexikon des Jugen Deutschen Films. In: Filmkritik 1/66. S. 44-48, hier S. 47.

²⁰⁶ Vgl. Berghahn: Robert Musil. S. 27.

²⁰⁷ Musil: Tagebuch. H 1: Etwa 1915-1920. S. 316. „Meine Eltern waren für die Aufklärung in jeder Hinsicht.“ S. 315.

²⁰⁸ Musil: Tagebuch H 33/184. S. 961. Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 15.

²⁰⁹ Musil: Tagebuch H 33/12. S. 916.

²¹⁰ Musil: Tagebuch H 33/94. S. 935.

Um mein zehntes Jahr haben sich diese Szenen so gesteigert (es ist bei uns wohl auch ein intellektueller Protest dabei gewesen, ich wollte meine ‚geistige‘ Unabhängigkeit haben, und ein wiederkehrender Vorwurf war der, dass ich nicht kindlich-liebevoll sei), dass ich im Einvernehmen aller drei in ein Institut gegeben worden bin.²¹¹

Womöglich schwingt auch eine gewisse Hoffnung der Eltern mit, dass das Kind aufgrund der strengen Internatsregeln verändert, dankbar und heilfroh wieder nach Hause zurückkehrt. Im Internat befällt ihn ein starkes Heimweh, später bezeichnet er, wie zitiert, das Internat als das „A-Loch des Teufels“.²¹² Roger Willemsen legt es aufgrund der Beziehung theoretischer Positionen im Bereich der Bildung und Erziehung, den biographischen Hintergründen und der literarischen Verarbeitung nahe, im Roman Züge eines Schlüsselromans zu sehen.²¹³ Seinen zweiten Internatsaufenthalt verbrachte Musil von 1894 bis 1897 in der militärischen Oberrealschule Mährisch-Weißkirchen, wovon wohl auch das Material zum *Törleß* stammt. Das liegt an der Wiedererkennbarkeit vorherrschender Verhältnisse in damaligen Internaten, als auch bestimmter Personen und Grausamkeiten, sowie sexuelle Entdeckungen und „jene moralische Indifferenz des Blicks, die vielleicht noch irritierender wirkte, als es deklarierte Unmoral getan hätte.“²¹⁴

Musil selbst nennt den Eintritt in das Institut die „entscheidende Wendung Eisenstadt“²¹⁵; sie dürfte wohl eines der einprägsamsten Einschnitte in seiner Kindheit gewesen sein, obwohl er sich zuerst mehr Eigenständigkeit erhofft hatte („Ich wollte hin, weil ich lange Hosen tragen wollte.“²¹⁶). Nach späteren, eigenen Angabe, war es „die Wahl des Geistigen als höchsten Guts“²¹⁷ und auch „das Soldatische“²¹⁸, das ihn in seiner Vorstellung lockte. Die, wie er es später nennt, „wahre Geschichte des Törleß“²¹⁹ in der Militäroberschule Mährisch-Weißkirchen, muss so schrecklich und einprägsam gewesen sein, dass er sich nach Hause zurückwünschte und ihn ein starkes Heimweh überfiel.²²⁰

²¹¹ Musil: Tagebuch H 33/94. S. 935.

²¹² Musil: Tagebuch. H 33/156. S. 953.

²¹³ Vgl. Willemsen: Robert Musil. S. 38.

²¹⁴ Willemsen: Robert Musil. S. 39.

²¹⁵ Musil: Tagebuch. H 33/184. S. 961.

²¹⁶ Musil: Tagebuch. H 33/184. S. 961.

²¹⁷ Musil: Tagebuch. H 33/195. S. 965.

²¹⁸ Musil: Tagebuch. H 33/195. S. 965.

²¹⁹ Musil: Tagebuch. H 33/156. S. 953.

²²⁰ Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 16.

Es ist daher naheliegend, dass der Roman immer wieder in Zusammenhang mit Musils Internatserlebnissen gestellt wurde, was aber wenig philologische Erkenntnis zu Tage fördert.²²¹ Dass es in Internaten unter Pubertierenden zu Experimenten, auch sexueller Natur, sowie zu Erpressungen kommt, ist nichts Ungewöhnliches. Aber die Quälereien, die Basini angetan werden, übertreffen den Tenor gewöhnlicher Internatsgeschichten.

Vor allem Karl Corino ist auf die Suche nach Parallelen gegangen und hat herausgefunden, dass im Institut 1896 ein Zögling wegen Diebstahls entlassen wurde.²²² Musil schrieb in einem Brief an Paul Wiegler, dass viele Äußerlichkeiten, wie zum Beispiel Namen, nur wenig verändert übernommen wurden.²²³

Dadurch, dass der Roman häufig als Kadetten- oder Schulroman gelesen wurde, wurde dahinter eine Kritik an den damaligen Bildungs- und Erziehungsmethoden und Institutionen vermutet. Eine solche Kritik war um 1900 weit verbreitet, was sich in einer Fülle von Erzählungen und Romanen mit dieser Thematik spiegelt. Meist sind es Rollen- und Identitätskonflikte, mit denen junge Schüler zu kämpfen haben, im Hintergrund stehen „dominierende Leitbilder, Mittel und Absichten öffentlich sanktionierter Erziehung.“²²⁴

Was beim *Törleß* aber gegen diese Interpretation spricht, ist, dass das Institut eine bloße Kulisse darstellt und die Lehrpersonen zwar als wenig hilfreich bei der Identitätssuche Törleß' sich erweisen und am Ende die Intrigen um Basini nicht durchschauen, ansonsten aber keine misshandelnden Autoritäten sind. Die Schüler selbst sind die, die misshandeln, und es wird nicht der Eindruck vermittelt, dass die Umgebung sie dazu gemacht hätte. Eher ist das Gegenteil der Fall: Eine Austauschbarkeit wird suggeriert, als können diese Vorfälle überall und zu jeder Zeit auftreten, sind nur die Rahmenbedingungen gegeben, wenn also die „richtigen“ Personen sich zur „richtigen“ Zeit zusammenfinden.

Auch nicht im „realen Geschehen“ liegt das Anliegen Musils, es ist genauso austauschbar wie das Milieu, in dem die Geschichte spielt. Musil schreibt in einem

²²¹Vgl. Pekar: Thomas: Robert Musil zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 1997. S. 9; Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 17.

²²² Corino, Karl: Robert Musil: eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003. S. 61; Vgl. Corino: *Törleß* ignotus. S. 18-25.

²²³Musil: Briefe S. 24 (vom 21. Dezember 1906 an Paul Wiegler).

²²⁴ York-Gothart, Mix: Die Schulen der Nation: Bildungskritik in der Literatur der Moderne. Stuttgart u.a.: Metzler 1995. S. 32.

Brief von 1906 an Paul Wiegeler, dass es nicht um Homosexualität gehe, sondern mehr um die allgemeinen sexuellen „Verwirrungen“:²²⁵

Statt Basini könnte ein Weib stehen und statt der Bisexualität Sadismus, Masochismus, Fetischismus – was auch immer, das noch einen Zusammenhang mit Regung, die auch [uns?] streifen, erkennen läßt.²²⁶

Von militärischer Disziplinierung, Entmenslichung oder Drill ist im Roman nicht die Rede: Es gibt keine Stelle, die speziell darauf verweisen würde. Trotzdem sind in der Forschungsliteratur immer wieder solche Zuordnungen zu finden.²²⁷ Alleine schon, dass die Jugendlichen es schaffen, sich nachts immer wieder aus den Schlafräumen zu schleichen, ohne dass es bemerkt wird, erzählt davon, dass es keine funktionierende strenge Überwachung gibt. Auch die „freien Nachmittage“²²⁸, an denen sich die Schüler frei bewegen können, widersprechen dem Bild von einem terroristischen Internatssystem. Die Lehrerschaft, die Räumlichkeiten des Internats und das weitere Umfeld werden nicht als bedrohlich beschrieben - mit Ausnahme der ‚roten Kammer‘, wo die Internatszöglinge Basini misshandeln. Daher ist die Schlussfolgerung möglich, ein solches Geschehen könne immer und überall passieren: Die Umgebung, die Kulisse, die Zeitumstände sind austauschbar.

Fast wirkt es so, als wollte Musil eine Parodie auf die damaligen Umstände in solchen Akademien zeichnen. Die Lehrerverlieren im Verlauf des Geschehens ihre Würde und Erhabenheit. Als Törleß die Wohnung des Mathematiklehrers betritt, schämt er sich angesichts der Banalität der Einrichtung. Die Lehrer sind „lächerliche Figuren“²²⁹ und keine „Zuchtmeister“²³⁰, wie in der Sekundärliteratur immer wieder behauptet wird. Musil: „Die Wahrheit war, daß ich auf den vorgezeigten <Stoff> selbst gar keinen Wert legte. Natürlich hatte ich ähnliches mit eigenen Augen einmal

²²⁵ Vgl. Baur: Zeit- und Gesellschaftskritik in Robert Musils Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törless“. In: Baur, Uwe / Goltschnigg, Dietmar (hrsg.): Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften. Grazer Musil-Symposium 1972. (Musil-Studien 4). Salzburg: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 19-45. Hier S. 21.

²²⁶ Musil: Briefe S. 23 (vom 21. Dezember 1906 an Paul Wiegeler).

²²⁷ Auch Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 19 und Freij: 'Türlosigkeit'. S. 4, stellen dies fest. Literatur, die auf das „strenge Erziehungssystem“ im Törleß hinweist: Schlör, Irene: Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. Konstanz: Wisslit-Verl. 1992; Nübel, Birgit: „Empfindsame Erkenntnisse“ in Robert Musil: „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“. In: Der Deutschunterricht 48 (1996), H. 2, S. 50-61.

²²⁸ Musil: Törleß. S. 130.

²²⁹ Musil: Törleß. S. 136. Törleß empfindet dies bei der Anhörung am Ende des Romans, als die Lehrpersonen seinen Ausführungen nicht folgen können.

²³⁰ Schlör: Pubertät und Poesie. S. 68.

gesehen, aber es bewegte mich persönlich [...] wenig [...].“²³¹ Musil meint, dass ihm dieser „krasse Realismus“²³² der Geschichte zur Bearbeitung eigentlich gar nicht gelegen hätte. In der damaligen Kritik aber wurde der Roman „als das starke Wort einer neuen ‚Generation‘“ gesehen, „als ein Schlüsselwerk des Erziehungswesens“, sowie als „Gesellen-, wenn nicht Meisterstück/Antritt/[...]/*Probestück*/ eines jungen Dichters“²³³, in den hohe Erwartungen gelegt wurden und daraufhin „kritische Zustimmungen u. eifrige Anfragen aus aller Welt“²³⁴ erhielt.²³⁵

Auch an einer anderen Stelle führt Musil, aus, dass er sich „beinahe beleidigt“²³⁶ durch die vielen Zuschriften von Pädagogen fühlte und es ihm „völlig nebensächlich“²³⁷ war, eine pädagogische Debatte loszutreten. Mit anderen Worten: „Der ‚Zögling‘ lebt in einem Internat; die objektiven Bedingungen, z.B. die Lehrer, der Unterricht, die Klassengemeinschaft, interessieren den Erzähler nur sehr wenig.“²³⁸

Dadurch, dass es Musil also anders darstellte, als es wirklich war²³⁹ und es ihm nach späteren, eigenen Angaben nicht darum ging, Kritik am Erziehungssystem zu äußern oder seine Erlebnisse in der Jugendzeit zu verarbeiten, ist „[d]er Törleß [...] kein autobiographischer Roman“²⁴⁰, wie Berghahn festhält.²⁴¹ Die Ablehnung, den Roman als „biographisch“ zu betrachten, mündet in der Ablehnung des Komplexes der „biographisch-psychologisch-psychoanalytischen Interpretationsansätze“²⁴². Der Thematik der „Sinnlichkeit“ soll jedoch insofern gefolgt werden, da dieser Komplex eine große Rolle für die Darstellung im Film spielt, da jene Themen und Motive, die mit Törleß' Erkenntnisprozess und seinem sexuellen Interesse für Basini zusammenhängen, in der filmischen Umsetzung anders zur Geltung kommen.

²³¹Musil: GW 7. S. 967.

²³²Musil: GW 7. S. 967.

²³³Musil: GW 7. S. 966-967.

²³⁴Musil: GW 7. S. 967.

²³⁵Zeitgenössische Reaktionen sind zu finden bei Freij: 'Türlosigkeit'. S. 163-165.

²³⁶Musil: GW 7. S. 947.

²³⁷Musil: GW 7. S. 947.

²³⁸Grotzer, Peter: Die zweite Geburt. Figuren des Jugendlichen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Band 1. Zürich: Ammann 1991. S. 65.

²³⁹Musil: GW 7. S. 954.

²⁴⁰Berghahn: Robert Musil. S. 28. „Musil benutzt seine Erfahrungen nur als Rohstoff.“

²⁴¹Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 21.

²⁴²Vgl. Schröder-Werle: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 211.

4.2 Der Roman als „visionäre Vorwegnahme“

„Der Törleß ist vielleicht das hellstichtigste Buch, das vor dem Ersten Weltkrieg geschrieben wird“,²⁴³ schreibt Wilfried Berghahn, einer der ersten Musil-Biographen. Das bezieht sich auf die Diktaturen des 20. Jahrhundert, deren Vorgeschichte Musil, ohne es zu wollen, geschrieben hätte. So erkannten wohl mehr als zwei Generationen in den Figuren „ihre“ Diktatoren wieder. Neben Wilfried Berghahn eröffnete Robert Minder diese Diskussion in der Forschung.²⁴⁴ Musil selbst bestätigte diese Sicht auf seine Figuren in seinen letzten Jahren, in dem er die Zöglinge als heutige „Diktatoren in nucleo“²⁴⁵ bezeichnete.²⁴⁶ Karl Corino nennt diese Vorgänge „Weissagungen“²⁴⁷ und Schröder-Werle spricht alle diesen Interpretationen Verfehlungen zu: „Musils ersten Roman in diesen Zusammenhang zu bringen, ist vielleicht das größte einer lange Kette von Mißverständnissen, die den Roman seit seinem Erscheinen und offensichtlich bis heute, [...], begleiten.“²⁴⁸ Dass dies das größte Missverständnis ist, darf bezweifelt werden.

Auf den ersten Blick sind die Figuren Reiting und Beineberg die Akteure: Sie inszenieren und begründen den Terror, den sie auf Basini ausüben. Törleß ist der Duldende, der zwar an den Taten aus Eigeninteresse beteiligt ist, nicht eingreift und somit die Misshandlung Basinis geschehen lässt. Er ist angewidert vom Opfer, nutzt ihn zwar gleichzeitig sexuell aus, fühlt sich aber von Basini verführt und hineingezogen. Er quält Basini jedoch eher psychisch, was dieser aber als schlimmer empfindet, als die physischen Quälereien durch Reiting und Beineberg. Basini ist der Erdulder, der fast widerstandslos alles über sich ergehen lässt. Nach Robert Minder zeigen sich Reiting und Beineberg, als die Tat aufgedeckt wird, als „Meister im Vertuschen von Verbrechen“²⁴⁹, eine Parallele zu der Situation nach 1945.²⁵⁰

Reiting und Beineberg geben vor, Basini bessern und ihn wieder auf den richtigen Weg bringen zu wollen. Sie rechtfertigen so Gewalt und der Folter. Andererseits

²⁴³ Berghahn: Robert Musil. S. 33.

²⁴⁴ Minder, Robert: Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel von Wildenbruch bis Rilke und Musil. In: ders. (Hrsg.): Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich. Fünf Essays. Frankfurt: Insel Verl. 1962. S. 73-93.

²⁴⁵ Musil: Tagebücher. Band 1. H 33/10. S. 914-915.

²⁴⁶ Vgl. Schröder-Werle: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 193.

²⁴⁷ Corino: Musil. Leben und Werk. S. 15.

²⁴⁸ Schröder-Werle, Renate: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 194.

²⁴⁹ Minder: Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel. S. 80.

²⁵⁰ Vgl. Schröder-Werle: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 205.

rechtfertigen sie ihre Handlungen mit der „Wertlosigkeit“ Basinis. Beineberg unterscheidet zwischen einem Menschen, der es wert sei, und einem Menschen, um den es nicht schade sei. Beineberg über Reiting: „Um ihn wäre es wirklich schade. [...] und er ist doch zu viel wert, um ihn über eine solche Dummheit stolpern zu lassen“²⁵¹. Über Basini sagt Beineberg: „Er ist dumm und feig, da ist es weiter nicht schade um ihn, und es war mir wirklich Zeit meines Lebens höchst egal, was mit solchen Leuten geschieht. Sie selbst sind nichts“²⁵². An anderer Stelle vergleicht er Basini mit einem „Wurm oder [...] Stein am Wege, von dem wir nicht wissen, ob wir an ihm vorübergehen oder ihn zertreten sollen“²⁵³. Schröder-Werle vergleicht diese Passagen mit der Rede Heinrich Himmlers, dem Reichsführer der SS, bei den Gruppenführertagen in Posen am 4.10.1943: „Wie es den Russen [...] geht, ist mir total gleichgültig. [...] Ob die anderen Völker in Wohlstand leben oder ob sie verrecken [...], das interessiert mich nur soweit, als wird sie als Sklaven für unsere Kultur brauchen, [...]“²⁵⁴.

Missverständlich wäre es, den Roman als Abbild einer historischen Wirklichkeit zu sehen oder als „Vorwegnahme“ und „Vision“ baldiger Geschehnisse. Dahinter stecke, so Schröder-Werle, etwas viel allgemeingültigeres, nämlich das „Leiden des Einzelnen unter der im Namen der Gesellschaft entsorgten Menschlichkeit“²⁵⁵.

Dass der Roman nach den beiden Weltkriegen als Vorausgriff interpretiert wurde, ist verständlich, weil das Wesentliche dahinter zeitlos anwendbar und von LeserInnen verschiedener Generationen verstehbar ist. Adorno schreibt 1966 in *Erziehung nach Auschwitz* über das Problem der Kollektivierung: „Menschen, die blind in Kollektive sich einordnen, machen sich selber schon zu etwas wie Material, löschen sich als selbstbestimmte Wesen aus. Dazu passt die Bereitschaft, andere als amorphe Masse zu behandeln.“²⁵⁶ Nach Törleß passt Basini nicht mehr zum Kollektiv des Internates, da er gestohlen hat: „Basini ist ein Dieb [...]. Und einen solchen bestraft man – überall, in der ganzen Welt. Er muß angezeigt, aus dem Institute entfernt

²⁵¹ Musil: Törleß. S. 57.

²⁵² Musil: Törleß. S. 48.

²⁵³ Musil: Törleß. S. 56.

²⁵⁴ Nach den Nürnberger Prozessakten: Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof (14.11.45-1.10.46), amtl. Dt. Ausgabe., Bd. XXIX, Dok. 1919, S. 122-123. zitiert nach Schröder-Werle: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 207-208, sowie Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 157-159.

²⁵⁵ Schröder-Werle: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 209.

²⁵⁶ Adorno, Theodor W.: *Erziehung nach Auschwitz*. In: ders: *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978. S. 93-95; Vgl. Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 155-157.

werden! Mag er sich draußen bessern, zu uns paßt er nicht mehr!“²⁵⁷ Törleß beschwört die Zusammengehörigkeit der Zöglinge: „Wir werden doch gemeinsam erzogen, weil wir gemeinsam zur selben Gesellschaft gehören.“²⁵⁸ Reiting ist anderer Meinung, da es auch „draußen“, außerhalb des Internats, „nicht nur eine Gesellschaft“²⁵⁹ gebe; was mit Basini geschehe, könne ihnen gleichgültig sein: „Basini ist in unserer Hand, wir können mit ihm machen, was wir wollen, meinetwegen kannst du ihn zweimal täglich ansucken [...]“.²⁶⁰

Törleß hängt moralischen Vorstellungen nach, er möchte Basini bestrafen, aber zugleich will er mit einem Dieb nichts zu schaffen haben. Reiting und Beineberg dagegen brauchen Basini für ihre eigenen Zwecke; er ist ihnen zwar nichts wert, aber er zählt immer noch zum Kollektiv; das erinnert an Adornos Beschreibung von manipulativen Charakteren:

Der manipulative Charakter - jeder kann das aus den Quellen kontrollieren, die über jene Naziführer zur Verfügung stehen - zeichnet sich aus durch Organisationswut, durch Unfähigkeit, überhaupt unmittelbare menschliche Erfahrungen zu machen, durch eine gewisse Art von Emotionslosigkeit, durch überwertigen Realismus. Er will um jeden Preis angebliche, wenn auch wahnhafte Realpolitik betreiben.²⁶¹

Reiting „würde Basini opfern und nichts als Interesse dabei empfinden. Er würde ihn moralisch zerschneiden [...] und ohne dass es ihm im geringsten nahe ginge.“²⁶² Für Reiting geht es um bloße Macht, einen Menschen „wie als Werkzeug zu behandeln“²⁶³. Beineberg jedoch möchte sich am Fall Basini schulen, er möchte ihn quälen – zu Törleß sagt er: „Du irrst, wenn du glaubst, daß mir so sehr um das Strafen zu tun ist“, denn Beineberg möchte an Basini lernen, „daß das bloße Menschsein gar nichts bedeutet.“²⁶⁴

Nicht nur bei Adorno findet man Parallelen zu den Verhaltensweisen der drei Zöglinge, auch in Alexander Mitscherlichs Untersuchung *Zwei Arten der Grausamkeit* treffen einige Verhaltensmuster des aggressiven Menschen auf Reiting und

²⁵⁷ Musil: Törleß. S. 47.

²⁵⁸ Musil: Törleß. S. 47.

²⁵⁹ Musil: Törleß. S. 48.

²⁶⁰ Musil: Törleß. S. 48.

²⁶¹ Adorno: Erziehung nach Auschwitz. S. 93-95. zitiert nach Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 155-157.

²⁶² Musil: Törleß. S. 59.

²⁶³ Musil: Törleß. S. 59.

²⁶⁴ Musil: Törleß. S. 60.

Beineberg zu, wie zum Beispiel Grausamkeit gegenüber Wehrlosen, Umgang mit Schuld und Gewissen, Umdeutung der Motive bei gesellschaftlichem Wertewandel und Entmenslichung des auserkorenen Opfers: „Das überaus Verwunderliche dieser Grausamkeitsbürokraten ist doch, daß für die das Objekt ihrer Tätigkeit nahezu austauschbar ist, es erfährt nicht als solches eine besondere affektive Besetzung.“²⁶⁵ Beineberg hatte gesagt, dass Basini als Mensch absolut wertlos sei, dass er ihnen als bloßes Objekt diene, um sich an ihm zu schulen. Und Reiting sagt, er habe das Gefühl, „als ob ich ihn durch dieses Lächeln allein zum Diebe machen könnte, selbst wenn er es noch nicht gewesen wäre.“²⁶⁶ Er ist sich seiner Macht gegenüber Basini so sicher, dass er ihn auch ohne Vergehen zum Verbrecher hätte machen können. Schlussfolgernd spielt es gar keine Rolle, was er ist oder getan hat, sondern nur, wie sich der Mächtigere schlussendlich entscheidet.²⁶⁷

Gerade aus diesem Grund, da Reittings „machiavellistischer Machthunger“ und Beinebergs „irrationalistische Spekulation“²⁶⁸ sich nur in reinem Sadismus äußern, werden sie im Roman erst durch Törleß' Geschichte interessant. Die Barbareien wiederholen sich nur, es gibt keine Reflexion, sondern nur Geschwätz, vor allem von Seiten Beinebergs. Deshalb ist der Vergleich zu den späteren Diktaturen interessant, da es im Keim nur noch um die „Selbstberauschung“ und um „technische[s] Bewußtsein“ geht.²⁶⁹ Aus diesem Bewusstsein „schießt als aus einem Hohlraum Handeln aus sich immer wiederholendes Tun, das sich in der unmittelbarsten Gewaltherrschaft, dem Sadismus, zu bestätigen sucht.“²⁷⁰

Auch Jean Améry greift das Thema in *Gespräch über Leben und Ende des Herbert Törleß* auf.²⁷¹ In einem fiktiven Gespräch spreche zwei alte Klassenkameraden von Törleß und über dessen weiteren Werdegang, dass er ein Antisemit und begeisterter Nationalsozialist geworden war und dass sich gewisse Eigenschaften schon im Basini-Erlebnis angedeutet haben: Törleß hätte „ihn gewissermaßen zum

²⁶⁵ Mitscherlich, Alexander: Zwei Arten der Grausamkeit. In: ders: Toleranz – Überprüfung eines Begriffs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979. S. 171 und S. 183-188; Vgl. Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 160-165.

²⁶⁶ Musil: Törleß. S. 44.

²⁶⁷ Vgl. Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 160-165.

²⁶⁸ Vgl. Arntzen, Helmut: Musil-Kommentar sämtlich zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. München: Winkler 1980. S. 99.

²⁶⁹ Arntzen: Musil-Kommentar. S. 99.

²⁷⁰ Arntzen: Musil-Kommentar. S. 99.

²⁷¹ Vgl. Jean Améry: Gespräch über Leben und Ende des Herbert Törleß. In: Jean Améry: Werke Bd. 7. Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte. Stuttgart: Klett-Cotta 2005.

paradigmatischen, [...] zum metaphysischen Juden gemacht“²⁷², sagt einer der beiden. Törleß habe ihm erzählt, dass Basini ihn verführt hätte, „wie Mephisto den Faust, wie der Jude den Deutschen.“²⁷³ Der ältere Törleß habe „die Welt als Wirklichkeit in Frage“ gestellt, und so „kam es ihm nicht mehr an auf Recht, Unrecht und ein paar Millionen vergaster Basinis.“²⁷⁴

4.3 Gesellschaftskritik

Es ist nicht zu rechtfertigen, den Roman nur auf individuelle Konflikte des Törleß zu reduzieren und deren ursächliche Zusammenhänge mit der Gesellschaft und ihren Institutionen zu übergehen.²⁷⁵

Uwe Baur ist der Meinung, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse durchaus im Zusammenhang mit der Gefühlswelt von Törleß und den Handlungen der Figuren stehen. Die gesellschaftliche Wirklichkeit löst ein Leiden im Individuum aus. Baur sieht es in „zweiter Linie“²⁷⁶ an eine konkrete historische Situation gebunden. Trotzdem klammert sich Baur in seiner Interpretation zu sehr an die gesellschaftlichen Strukturen damals, wenn er schreibt: „Das Internat ist [...] als ein genaues Abbild der Gesellschaft erkennbar, [...]; beide spiegeln die Gespaltenheit des bürgerlichen Individuums wider.“²⁷⁷ Božena wäre die einzige „scheinbare“ Ausnahme, weil sie nicht in einer Gespaltenheit einer „vermeintlichen Privatsphäre und einer öffentlichen Sphäre“²⁷⁸ lebt, da sie das sexuelle nicht verdrängt (und auch nicht anders kann, da sie keinen gesellschaftlichen Schutz genießt). Ähnlich wie bei der Interpretation des Romans als „Kadettenroman“ ist hier die Kritik an äußerlichen Begebenheiten nicht die zentrale Intention des Romans, da zwar das sexuelle Erwachen der Zöglinge thematisiert wird, aber niemand sie daran hindert. Die Verwirrungen des Törleß im Zuge des Aufkommens neuer Gefühle hindern ihn, es sind also mehr die inneren Begebenheiten, die einen Konflikt auslösen.

Gleichwohl nimmt die sozialkritische und politischen Interpretation in der Forschungsliteratur großen Raum ein. Gert Mattenklott glaubt in der ästhetischen Wahrnehmungsform den Schlüssel zum Roman gefunden zu haben, denn

²⁷² Améry: Herbert Törleß. S. 64.

²⁷³ Améry: Herbert Törleß. S. 64.

²⁷⁴ Améry: Herbert Törleß. S. 73.

²⁷⁵ Baur: Zeit- und Gesellschaftskritik. S. 32.

²⁷⁶ Baur: Zeit- und Gesellschaftskritik. S. 45.

²⁷⁷ Baur: Zeit- und Gesellschaftskritik. S. 32.

²⁷⁸ Baur: Zeit- und Gesellschaftskritik. S. 30.

Musils Interessen gilt in der Tat primär weder Reiting noch Beineberg als `Diktatoren in nucleo` noch ihren sadistischen Praktiken der Selbstjustiz, weder dem Erziehungswesen in Österreich noch der latenten Homosexualität des Pubertätsalters, sondern der Form, in der Törleß Erfahrungen macht.²⁷⁹

Es ist also vor allem Törleß und seine Wahrnehmung und Entwicklung, die hier im Mittelpunkt steht. Es werden bestimmte Episoden, die er durchlebt, nicht nur als literarische Episoden gedeutet, sondern als „Marksteine für die Soziologie des bürgerlichen Bewußtseins“²⁸⁰. Sein Erlebnis mit dem Fürst H. wird nicht einfach nur als „eine Art Sehnsucht nach dem Früheren“²⁸¹ gedeutet, als Abschied aus der „Idylle“²⁸², sondern als „Disposition [...] des österreichischen bürgerlichen Mittelstandes um 1900“²⁸³. Die Sehnsucht wird als Erinnerung an das feudale Idyll dargestellt. Es werden also Parallelen zwischen Törleß' Form, Erfahrungen zu machen und einer „Erfahrungsform in der Auflösungsphase der österreichisch-ungarischen Monarchie“²⁸⁴, gezogen.

Die Zeit um 1900 war gewiss eine Zeit der Umbrüche und Unsicherheiten, es gibt aber ansonsten keinen Anhaltspunkt im Roman, der diese Sicht bestätigen würde. Auch die vielen Autorenkommentare geben keinen Anlass dazu, dass Musil einer Fragestellung nachgegangen ist, die auf äußerliche, historische Realität bezogen war.²⁸⁵ In Törleß' Handlungen, in der Zuwendungen zum geistigen Leben und zum Ästhetischen, das Zerbrechen eines Bürgertums zu sehen, dass aufgrund sozio-ökonomischer Umstände zunehmend an politischen Einfluss verlor, würde dem Roman den Titel „Erkenntnisroman“ oder „Künstlerroman“ verleihen, was eindeutig nicht der Fall ist.²⁸⁶ „Das System des Zwanges“²⁸⁷ im Äußeren werden in die inneren Zustände der Figuren verlegt. Nicht ohne Grund wollte Musil den Stoff des Romans zuerst an Dichter weitergeben, die dem Realismus eher zugeneigt sind. Musils wollte keine Polemik gegen herrschende Umstände schreiben. Das Schreckliche findet unter der Oberfläche statt – im Roman ist das die Dachbodenkammer.²⁸⁸ Dort

²⁷⁹Mattenklott, Gert: Der „subjektive Faktor“ in Musils >Törleß<. In: Von Heydebrand, Renate (Hrsg.): Robert Musil. Darmstadt. Wiss. Buchgesellschaft 1982. S. 250-281. Hier S. 261.

²⁸⁰Vgl. Mattenklott: Der „subjektive Faktor“. S. 265.

²⁸¹Musil: Törleß. S. 12.

²⁸²Musil: Törleß. S. 11.

²⁸³Mattenklott: Der „subjektive Faktor“. S. 264.

²⁸⁴Mattenklott: Der „subjektive Faktor“. S. 276.

²⁸⁵Vgl. Schröder-Werle: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 194.

²⁸⁶So sieht es Bernhard Grossmann. Vgl. Grossmann, Bernhard: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. München: Oldenbourg Verlag 1988. S. 98-99.

²⁸⁷Berghahn: Robert Musil. S. 29.

²⁸⁸Vgl. Berghahn: Robert Musil. S. 29.

werden auch Törleß' „Vorstellung von der Ordnung der Welt“²⁸⁹ durch seine Erlebnisse zerstört.

4.4 Die Bedeutung der Sinnlichkeit

Den Worten „Sinn“ und „sinnlich“ werden im Roman mehrere Bedeutungen zugesprochen. Die Sinnlichkeit spielt in Törleß' Bewusstwerdungsprozess eine wesentliche Rolle und erscheint in vielen Variationen, gewissermaßen als neues „Erkenntnisorgan“²⁹⁰. Törleß' Erkenntnis zieht sich von der einen Hälfte der „Lichtkreise des Gehirns“ zum „dunklen Boden des Innersten“²⁹¹; er nennt die Verbindung „Brücke“, „Türen“, „Pforte“ oder auch „Tor von wunderbaren Gärten“ und „Tore zu geheimnisvollen Freuden“²⁹². Das sexuelle Interesse an Basini ist eigentlich das Interessen an dem „unbekannten Selbst“, ebenso seine Versuche die imaginären Zahlen zu verstehen oder die Überlegungen zur Unendlichkeit und die Lektüre Kant – die jedoch allesamt fehlschlagen. Die absolute Erkenntnis, nach der auch Törleß sucht, erreicht er nur über Gedanken und Gefühle; diese Distanz zu überbrücken, ist ihm dauerhaft aber nicht möglich.²⁹³ Diese Problematik der gescheiterten Synthese beschreibt Musil, als Törleß in der Wiese liegt und über die Unendlichkeit nachdenkt: „Es war, als ob die aufs äußerste gespannte Sehkraft Blicke wie Pfeile zwischen Wolken hinschleuderte und als ob sie, je weiter sie auch zielte, immer um ein wenig zu kurz träfe.“²⁹⁴

Schon zu Beginn des Romans ahnt Törleß etwas von einem „Dualismus“.²⁹⁵ Zum ersten Mal tritt die bewusste Wahrnehmung des Triebhaften bei Törleß auf, als er mit Beineberg die Prostituierte Božena aufsucht. Törleß denkt dabei an seine Mutter und begreift, dass alles, was so fremd und geheimnisvoll wirkt, auch ganz nah, bei seiner Mutter zu finden ist.²⁹⁶ Der nächste 'Einbruch' für Törleß ist der Diebstahl Basinis: „Gestern war Basini noch genau so wie er selbst gewesen; eine Falлтüre hatte sich geöffnet, und Basini war gestürzt.“²⁹⁷ Der Übergang von der „hellen, täglichen

²⁸⁹Berghahn: Robert Musil. S. 32.

²⁹⁰Schröder-Werle: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 219.

²⁹¹Musil: Törleß. S. 137.

²⁹²Musil: Törleß. S. 9,24,34,46, 65.

²⁹³Vgl. Schröder-Werle: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 219.

²⁹⁴Musil: Törleß. S. 62.

²⁹⁵Vgl. Arntzen: Musil-Kommentar. S. 98-99.

²⁹⁶Vgl. Pekar, Thomas: Robert Musil zur Einführung. Hamburg: Junius 1997. S. 38-39.

²⁹⁷Musil: Törleß. S. 46.

Welt“²⁹⁸, die der bis dahin naive Törleß gekannt hatte, „zu einer andere, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden“²⁹⁹ interessiert ihn.

Es ist die Gespaltenheit von Törleß, die immer wieder hervorbricht, so auch in der Nacht, als Basini zu ihm ins Bett steigt. Am Tag zuvor versucht Törleß beim Gleichzeitigen Lesen von Kant und Betrachten Basinis Verstand und Sinnlichkeit zu vereinen. Sein Scheitern weckt in ihm schließlich eine „mörderische Sinnlichkeit“³⁰⁰, sodass er Basini fast im Schlaf überfällt. Der Erzähler kommentiert Törleß' Empfinden und Verlangen und bezeichnet es lediglich als „triebhaften Wunsch“³⁰¹. Er stellt sich die Frage, inwieweit sich denn seine „sinnliche Erregung an ihm befriedigen“³⁰² sollte. Diesem „Trieb“ wird eine gewisse Gewalt zugeschrieben, als wäre Törleß nicht mehr „Herr seiner Handlungen“.³⁰³ Der Sinnlichkeit wird somit plötzlich wieder abgesprochen und moralische Abwehrmechanismen kommen zum Vorschein.³⁰⁴ Als sich Basini aber in der Nacht vor Törleß entkleidet, kommt es zu einem entscheidenden Übergang: das triebbesetzte Objekt wird ästhetisiert.³⁰⁵ Der nackte Basini wird plötzlich mit Schönheit assoziiert:

Er konnte sich der Macht dieser Schönheit nicht entziehen. Er hatte vorher nicht gewußt, was Schönheit sei. Denn was war ihm in seinem Alter Kunst, was kannte er schließlich davon?! [...] Hier aber war sie auf den Wegen der Sinnlichkeit zu ihm gekommen.³⁰⁶

Im Romanverlauf lernt Törleß schließlich „die Kräfte des Inneren“³⁰⁷ zu entfalten: In dieser Szenen, als er mit dem nackten Basini in der roten Kammer ist, kann er einen Wendepunkt festhalten: „Seine Aufmerksamkeit war ganz durch das Bestreben gefesselt, jenen Punkt in ihm wieder aufzufinden, wo plötzlich jener Wechsel in der innerlichen Perspektive stattgefunden hatte.“³⁰⁸ Er scheitert dabei jedoch. Am Ende des Romans begreift Törleß, dass es diese zwei Welten nicht gibt, zwischen denen

²⁹⁸ Musil: Törleß. S. 46.

²⁹⁹ Musil: Törleß. S. 46.

³⁰⁰ Musil: Törleß. S. 96.

³⁰¹ Musil: Törleß. S. 96-97.

³⁰² Musil: Törleß. S. 97.

³⁰³ Musil: Törleß. S. 97.

³⁰⁴ Vgl. Howald, Stefan: Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. (Musil-Studien 9). Zürich: Wilhelm Fink Verlag 1984. S. 61-62.

³⁰⁵ Howald: Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. S. 61-62.

³⁰⁶ Musil: Törleß. S. 98; Vgl. Pekar: Robert Musil zur Einführung. S. 44.

³⁰⁷ Musil: Törleß. S. 10.

³⁰⁸ Musil: Törleß. S. 105.

er sich ständig zerrissen fühlte, und eine Synthese herstellen wollte.³⁰⁹ Als er am Ende vor den Lehrern spricht, ist er ein „ganze[r] Mensch“ und weiß:

die Dinge sind die Dinge und werden es wohl immer bleiben; und ich werde sie wohl immer bald so, bald so ansehen. Bald mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen. ... Und ich werde nicht mehr versuchen, dies miteinander zu vergleichen.³¹⁰

5 *Der junge Törless*

5.1 Auslegungen und Reaktionen

Von Publikum und Kritik wurde *Der junge Törless* auffallend kontrovers ausgelegt. Ob Jugendstudie, politisches Modell des historischen deutschen Militarismus oder Schlüsselgeschichte der jüngsten deutschen Vergangenheit - der Film wirkt wohl auf allen diesen Ebenen. Interessant ist, dass Musils Roman in der Nachkriegszeit Möglichkeiten zur Neuinterpretation bot. In Schlöndorffs Film gab das metaphorische Ausmaß in Bezug auf die NS-Zeit Grund zur Annahme, es handle sich hier um einen direkten Bezug und eine Anklage gegen die Taten der Nationalsozialisten.³¹¹

Am Abend des 9. Mai 1966 wurde *Der junge Törless* bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes vorgeführt. Der deutsche Kulturattaché, Dr. Bernhard von Tieschowitz, der sich die Vorführung ansah, notiert:

Während der sich über lange Zeit hinziehenden Szenenfolge von den Folterungen und Sadismen, (...), stand ich auf mit den Worten: ‚Ich bin der Delegierte der Bundesrepublik, ich gehe ostentativ weg‘ und verliess den Saal.³¹²

Ironischerweise ist er beim Verlassen des Saals der Gattin des *Törless*-Produzenten Franz Seitz auf die Füße getreten.³¹³ In dem vertraulichen Schreiben an Schlöndorff vom 15. Juni 1966 bezieht er sich auf sein Verhalten bei der Vorführung des *Törless* in Cannes. Interessant ist, dass eben dieser Diplomat Schlöndorff ein paar Jahre

³⁰⁹ Vgl. Pfohlmann: Robert Musil. S. 49.

³¹⁰ Musil: *Törleß*. S. 138.

³¹¹ Vgl. Moeller: Volker Schlöndorffs Filme, S. 36-37.

³¹² *Der junge Törless* BRD / FR 1965/1966. Abschrift der vertraulichen Aufzeichnung zum Verhalten von Dr. von Tieschowitz bei der Vorführung von *Der junge Törless* bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes am Abend des 9. Mai 1966, 19. Mai 1966. In: SVS. Filme. *Der junge Törless*. Aus unserem Archiv. Korrespondenzen, online unter: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-tieschowitz-002/> (3.12.2016).

³¹³ Handschriftlich schrieb er am Rand des Dokuments: „Ich wäre dankbar, wenn Sie dies Herrn von Hartlieb und Herrn Seitz (mit einem Handkuß an seine Gattin und meinem Grand pardon für den Fußtritt) zur Kenntnis gäben.“ Vgl. SVS: Abschrift der vertraulichen Aufzeichnung.

Vgl. Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme, S. 50.

zuvor zu einem Stipendium verhalf, also gewissermaßen zur Entstehung des Filmes beitrug.³¹⁴ Seiner Beschreibung des Vorgangs und seines Verhaltens folgt eine lange Begründung. Tieschowitz bezieht sich dabei auf Proteste während einer vorangegangenen Vorstellung, wo das Publikum eine Folterungsszene im Film als Illustration zu Auschwitz verstand. Diese Erklärung scheint aber eine Ausrede zu sein, da der Diplomat eher Angst um das Deutschland-Bild hatte, das dadurch in Verruf hätte geraten können. „Nicht deutsch-freundliche Betrachter des Films“ hätten sich nämlich erneut in ihrem Urteil über den „deutschen Menschen“ bestätigt gesehen.³¹⁵ Das alte nationalsozialistische Vokabular ist in den Formulierungen nicht zu verkennen. In weiterer Folge wirft er Schlöndorff vor, er hätte dem schwer belasteten und mühsam wieder angehobenen teutonische Ansehen in der Welt durch die Darstellung folternder Jugendlicher geschadet:

Die Gefahr lag also nahe, (...) unser aus der Vergangenheit so schwer belastetes (...) Ansehen in der Welt erneut zu kompromittieren etwa so: (Da habt Ihr's; schon in der deutschen Jugend steckt der Sadismus und das Verbrechen, die zu den unmenschlichen Schandtaten in den Konzentrationslagern geführt haben!).³¹⁶

Zum einen interpretierte er Schlöndorffs Anliegen falsch, zum anderen schien er Musils Roman nicht zu kennen, da seine Kritik und Empörung sich auf Inhalt und Themen des Romans stützen, die in der Zeit der Jahrhundertwende und nicht in der Postnazialära verortet waren.

Den Film selbst lobte er als „hervorragend“, zumindest das Formale – den Geist des Films jedoch, „der in einer bestimmten Szenenfolge schonungslos gezeigten Wirklichkeit“³¹⁷ ist Ursache seiner Empörung. Sein Verhalten rechtfertigt er weiter mit Zustimmungen Anderer, z. B. eines Schweizer Delegierten, der diesen Vorwurf dadurch bestätigt sah, dass Basini ausgesprochenen semitisch aussehen würde.³¹⁸ Was das Antisemitische dieser Aussage verstärkt, ist die Tatsache, dass der Basini-Schauspieler, Marian Seidowsky, Jude war.³¹⁹ In Törleß' tatenlosen Handeln würde sich wiederum die geschichtliche Schuld des deutschen Volkes widerspiegeln.³²⁰

³¹⁴ Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 165.

³¹⁵ SVS: Abschrift der vertraulichen Aufzeichnung.

³¹⁶ SVS: Abschrift der vertraulichen Aufzeichnung.

³¹⁷ SVS: Abschrift der vertraulichen Aufzeichnung.

³¹⁸ Vgl. SVS: Abschrift der vertraulichen Aufzeichnung.

³¹⁹ Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 153.

³²⁰ Vgl. SVS: Abschrift der vertraulichen Aufzeichnung.

Der Film sah sich der unterschiedlichsten Reaktionen ausgesetzt. Wo manche eine Jugendstudie sahen, waren sich andere sicher, der Film dokumentiere das Modell des historischen deutschen Militarismus.³²¹ Auch das Auswärtige Amt schloss sich schließlich der Meinung Tieschowitz' an, und der Film wurde die nächsten zehn Jahre nicht mehr gezeigt – er galt als Nestbeschmutzung. Gerade dadurch aber wurde in Cannes schließlich der Junge Deutsche Film gefeiert, da es ihm mehr auf Qualität ankam als auf die Frage der Beschmutzung eines deutschen Nestes.³²²

Nach Abschluss der achtwöchigen Drehzeit und der Postproduktion meldeten sich verschiedene Organisationen mit sehr divergenten Ansichten zu Wort. Mit divergierenden Ansichten bestimmter Instanzen und Organisationen sah sich Schlöndorff in seiner Karriere oft konfrontiert.³²³ Die damals in Wiesbaden-Biebrich ansässige Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) hatte den Film zwar zur öffentlichen Vorführung ab achtzehn Jahren freigeben, jedoch mit einigen Auflagen. Als sich die Jugendlichen auf dem Dachboden befinden, sehen sie sich ein Bild einer nackten Frau an, die ihren Kopf an den Schoß einer anderen Frau legt. Ein anderes Bild zeigt mehrere Menschenkörper über- und nebeneinander. Die FSK verlangte den Austausch dieser Bilder, samt einer schriftlichen Erklärung, dass der betreffende Schnitt vorgenommen wird und die Kopien ausgetauscht worden seien.³²⁴

Bei den Europäischen Filmtagen 1966 gewann *Der junge Törless* schließlich den Max-Ophüls-Preis in Nantes. Die ebenso in Wiesbaden-Biebrich angesiedelte Filmbewertungsstelle FBW beurteilte den Film als „besonders wertvoll“ und lobte vor allem die Darsteller:

So ist dieser Film, der im übrigen mit vorzüglich ausgewählten jungen Leuten besetzt ist, die sich – ohne jede Glätte des Sprechens – selbst darstellen und nicht etwa in eine pseudodramatische Allüre entgleiten, (...).³²⁵

³²¹ Vgl. Moeller: Volker Schlöndorffs Filme. S. 36.

³²² Volker Schlöndorff über den Skandal in Cannes. Interview. In: SVS. Filme. Der junge Törless. online unter: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/filme/der-junge-toerless/#toggle-id-1> Min. 2:40-3:14. (4.12.2016)

³²³ Vgl. Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme, S. 48.

³²⁴ Schreiben der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK), Dr. Krüger, vom 31.03.1966. In: SVS. Filme. Der Junge Törless. Online abrufbar: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-rezeption-fsk-freigabe/> (8.12.2016). Vgl. Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme, S. 48.

³²⁵ Fischer, Robert / Hembus, Joe: Der neue deutsche Film 1960-1980. München: Goldmann 1981. S. 30.

Der Film würde als deutsche Filmproduktion Anerkennung verdienen. Dem FBW dürfte aber bekannt gewesen sein, was die FSK zuvor bezüglich Freigaben beschlossen hatte.³²⁶

Sieht man sich weitere Kritiken und Rezensionen an, so bemerkt man schnell, dass die ausländische Presse fast durchgehend positiv über diesen Film aus Deutschland berichtet und auch Parallelen zu Auschwitz zieht. „Directed by Volker Schlöndorff, this was a real sickener“³²⁷, schreibt der Rezensent im Observer und meint damit die Folterszenen. Ein Rezensent der New York Times lobt den Film als einen der Besten, den er seit langer Zeit gesehen hat: „Young Törless, it should be hastily added, is the best film to have arrived from any quarter in a long while.“³²⁸ Vor allem formal und künstlerisch wurde der Film durchgehend gelobt, als „künstlerisch beste[r] deutschen Film der letzten Zeit“³²⁹.

Neben der Interpretation der einen, die im Film eine Parabel auf die NS-Zeit sahen, gab es andere, die den Film als eine Jugendstudie zum Treiben Pubertierender in einem Internatsumfeld verstanden:

Getreu der Romanvorlage von Robert Musil beschreibt der Film weniger den Leidensweg des Opfers, sondern mehr die passive Haltung des intelligenten, aber ziemlich arroganten Mitspielers Törless. Es wird gezeigt, wie Intelligent gepaart mit Arroganz und Langeweile, zu Brutalität und Sadismus führen können.³³⁰

Auch wurde der Film als ein „Abbild deutscher Mentalität“³³¹(miss-)verstanden, mit ähnlichen Worten, wie Tiechowitz sie gewählt hatte, nur dass die Kritik dies nun eher als Lob verstand. Sehr analytisch war auch der Blick eines Kritikers, der dokumentierte, dass es zwei Arten von SeherInnen des Filmes gab. Zum einen diejenigen, die die „grausamen Bilder von der systematischen Zerstörung

³²⁶ Vgl. Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme. S. 49-50.

³²⁷ Tynan, Kenneth: The Cannes circus. In: The Observer Weekend Review. May 15 (1966). Online. SVS <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016)

³²⁸ Curtiss, Thomas Quinn: 'Young Torless' Opens in Paris. In: New York Times, 10 Juni (1966). Online: SVS. Presse. New York Times. <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016)

³²⁹ Höhn, Hans: Cannes: Deutscher Film interessiert wieder. Überraschend starker Erfolg für „Der junge Törless“. In: Hamburger Abendblatt. 10. Mai (1966). S. 10. Online abrufbar: SVS. Presse. Hamburger Abendblatt. <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016).

³³⁰ Höhn: Deutscher Film interessiert wieder. In: SVS.

³³¹ Schall, Edgard: Autorenregisseure geben den Ton an. „Der Junge Törless“ fand beim 20. Festival von Cannes starke Beachtung. In: Weser – Kurier. Film Spiegel. 21. Mai (1966) Nr. 117. S. 43. In: SVS. <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-presse-filmkritik-hamburger-abendblatt-2/> (9.12.16).

menschlicher Würde als eine Herausforderung empfanden“³³² und jene, “die offensichtlich diese Warnung vor der menschlichen Herrschsucht, welche das Böse im Menschen in unvorstellbaren Maße zu entfesseln vermag“³³³, verstanden.

5.2 Der „Faktor Zeitgeschichte“

Ein Aspekt der Vorlage Musils, so Schlöndorff, sei

die Präfiguration von Faschismus, faschistischen Verhaltensweisen und Herrschaftsstrukturen im Bild einer Schulklassse vor dem Ersten Weltkrieg. Andererseits bemüht sich der Film nicht um eine historische Rekonstruktion....³³⁴

Dass der Film sich nicht um zeitgeschichtliche Aspekte drehe, hat Schlöndorff in einem Interview in der *Filmkritik* betont.³³⁵ Er stand im Austausch mit Wilfried Berghahn, der *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* als „die Vorgeschichte der Diktaturen des 20. Jahrhunderts“ bezeichnete.³³⁶ Auch Musil sprach retrospektiv ähnlich und bezeichnete seine Protagonisten als „heutige Diktatoren in nucleo“.³³⁷ Im fünften Heft der "Filmkritik" von 1966 interpretiert Schlöndorff Musils *Törleß*:

Heute erscheint es uns als prophetische Parabel: Basini ist der Jude, Beineberg und Reiting sind die Diktatoren, Törleß verkörpert das deutsche Volk, von dem man sagen könnte, daß es schuldiger ist als die Tyrannen. Schuldiger, weil es die Möglichkeit gehabt hätte zu erkennen.³³⁸

In jeder Rolle des Films sind gewisse historische Persönlichkeit oder eine Kollektivität auszumachen.³³⁹ Dass die Quälereien Basinis, die Zeugenschaft und spätere Komplizenschaft von Törleß an die Nazizeit erinnern, dessen war sich Schlöndorff bewusst. Er bestätigt, dass diese Machenschaften an die Praktiken der Machtergreifung erinnern, an die Rede Himmlers und das Verhalten des vermeintlich aufgeklärten Bürgertums, das ebenso beobachtete und nicht eingriff: „Insofern gibt diese Erzählung tatsächlich Auskunft auf die alte Frage: Wie war das möglich?“³⁴⁰

³³² Schall: Autorenregisseure geben den Ton an.

³³³ Schall: Autorenregisseure geben den Ton an.

³³⁴ Schlöndorff: Tribüne des Jungen Deutschen Films. S. 309.

³³⁵ Vgl. O.V.: Erstes Lexikon des Jungen Deutschen Films. In: Filmkritik 1/66. S. 44-48

³³⁶ Berghahn: Robert Musil, S. 29.

³³⁷ Musil: Tagebücher. Band 1. H 33/10. S. 914-915.

³³⁸ o. V.: Der junge Törleß. In: Filmkritik 5/66. S. 242.

³³⁹ Vgl. Schlöndorff: Tribüne des Jungen Deutschen Films. S. 309.

³⁴⁰ Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 160.

Schlöndorff lehnte die zeitgeschichtliche Komponente des Films jedoch ab: „Ich halte es nicht für angebracht, den Faktor Zeitgeschichte hineinzubringen.“³⁴¹ Seine Ablehnung der naheliegenden Interpretation, eine Schlüsselgeschichte der jüngsten deutschen Vergangenheit zu sein, könnten jedoch auch auf das Bestehen nationalsozialistischem Gedankenguts in der Gesellschaft zurückzuführen sein. Der Film ist auch keine historische Analyse der k. und k.-Zeit, in welcher der Film vermeintlich spielt.³⁴² Schlöndorffs hält sich eindeutig nicht an die Historizität des Romans, greift aber die Atmosphäre der literarischen Vorlage Musils auf.³⁴³ Eine vergangene Epoche mit dem Film heraufzubeschwören war wohl eher nicht sein Anliegen, sondern mehr die „bleibende Dispositionen“ aufzuzeigen.³⁴⁴

Sieht man sich weitere Kritiken und Rezensionen an (wie in Kapitel 5.1) lässt sich schnell ausmachen, dass häufig Parallelen zu Auschwitz gezogen werden. Der Rezensent im *Observer* schreibt: „A more persuasive apologia for Auschwitz I cannot imagine.“³⁴⁵ Törleß sieht er zwar als „hero“³⁴⁶, dem am Ende die Augen aufgingen und der zu verstehen beginne, dennoch nennt er die Erkenntnis, dass solange es Leute gibt, die bereit sind, sich den Gräueltaten zu unterwerfen, es auch Menschen gibt, die bereit sind zu foltern. Auch Musils Werk wurde in die Kritiken eingebunden und im Blick auf die Geschehnisse während der NS-Zeit als sehr modern angesehen: „Some of Musil’s notations about passive responsibility seem very modern, (...)“³⁴⁷, wobei die Autorin auf Henri Allegs *The Question (Die Folter)*³⁴⁸, für das Sartre das Vorwort verfasste, verweist, und dabei auf die eigenartige Verbindung eingeht, die es zwischen Täter und Opfer geben kann. Auch Renate Schröder-Werle, die den Roman in Hinblick auf ein Vorausgreifen auf die Diktaturen des 20. Jahrhunderts hin

³⁴¹ o. V.: Der junge Törleß. In: Filmkritik5/66. S. 242.

³⁴² Vgl. Schlöndorff: Tribüne des Jungen Deutschen Films. S. 309.

³⁴³ Vgl. Ast, Michaela S.: Der Junge Deutsche Film 1960 bis 1967: ein Beitrag zur Genealogie. Dissertation Ruhr- Universität Bonn 2007. S. 216f. URL: <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/AstMichaelaS/diss.pdf> (4.10.2016).

³⁴⁴ Vgl. o. V.: Der junge Törleß. In: Filmkritik5/66. S. 242.

³⁴⁵ Tynan: The Cannes circus.

³⁴⁶ Tynan: The Cannes circus.

³⁴⁷ Gilliat, Penelope: Young Törless. In: SVS. Presse. Filmkritik. Online abrufbar: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016).

³⁴⁸ Alleg, Henri: Die Folter. La question. Wien u.a.: Desch 1958.

untersucht hat, kommt zum Schluss, dass diese Interpretation durch Volker Schlöndorff konsequent umgesetzt wurde.³⁴⁹

Das Thema Misshandlungen und Opfer- sowie Täterschaft im Nationalsozialismus erkannte beinahe jeder der Kritiker im Film als umgesetzt und auch, dass Robert Musil dieses Wissen beim Schreiben seines Romans noch nicht hatte, ihm diese Argumentation also noch verwehrt war.³⁵⁰ In der Passivität von Törless sah man eine Anspielung auf das Dritte Reich:

Zum Unterschied von Robert von Musil [sic!] war der junge Filmregisseur Volker Schlöndorff in der Lage, aus der Kenntnis der deutschen Geschichte zu argumentieren. Das Dritte Reich ist gewesen. Die Hinweise auf das Kommende können deutlicher sein. (...) Der edle Jüngling Törless sieht zu, unbeteiligt, aber interessiert, unschuldig an den Peinigungen, aber schuldig durch die Duldung, ein vergeistigter Voyeur.³⁵¹

An keiner Stelle lässt sich allerdings ein direkter Hinweis auf die Geschehnisse des NS-Systems finden. Es ist mehr ein politisches Modell und eine eigene Interpretation, die sich an die Atmosphäre der Vorlage hält, aber den Roman nicht thematisch adaptiert. *Der junge Törless* zeigt auf, dass Musil in seinem Roman die Schemata des Verhaltens gewisser Gesellschaften vorführt und auf Kommendes hingewiesen hat. Sind entsprechende Rahmenbedingungen gegeben, kann sich so etwas immer wiederholen.³⁵² Sieht man sich den Film mit der Brille „Nationalsozialismus“ an, lassen sich schnell Parallelen finden und man kann eine mahnende Parabel erkennen. Im Film stehen die Machtkämpfe viel stärker im Mittelpunkt als im Buch: Die Clique der drei Tyrannen, die die ganze Klasse terrorisiert und unterdrückt, sucht sich ein Opfer. Somit schaffen es die drei, die ganze Klasse zu kontrollieren, weil sie ein Opfer haben, das anders ist und somit können sie ein „Wir-Gefühl“ erschaffen. Es sind Mechanismen, mit denen man es schafft, an die Macht zu gelangen. Vor allem die Figur Törless lässt eine solche Interpretation zu: Er ist der feinsinnige Beobachter, der es sich leistet, sich nicht direkt einzumischen, wodurch er sich aber zum Komplizen macht. Als die Geschichte eskaliert und Basini um sein Leben fürchten muss, ist es für ein Eingreifen schon zu spät, da Törless von Anfang an

³⁴⁹ Schröder-Werle: Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 224,

³⁵⁰ Nicht nur Kritiker, sondern auch in Aufsätzen wird darauf hingewiesen, dass der „Hinweis Nationalsozialismus“ ganz eindeutig ist: Vgl. Hamilton, Elizabeth C.: Imaginary bridges. Politics and film art in Robert Musil's *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und Volker Schlöndorff's *Der junge Törleß*. In: *Colloquia Germanica* 36 (2003), H. 1, S. 69–8, hier S. 76.

³⁵¹ Fabian, Rainer: Törless schaut zu. In: *Rheinischer Merkur*. 10. Juni (1966). Online abrufbar: SVS. Presse. Rheinischer Merkur. <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016).

³⁵² Vgl. Lewandowski: Die Filme von Volker Schlöndorff. S. 56.

dabei war und er sich schon mitschuldig gemacht hat. Hier lassen sich vorsichtig Parallelen zur Haltung des deutschen Bildungsbürgertums gegenüber den Nazis ziehen – man schaut zu und beobachtet und profitiert vielleicht vom System, und als man schließlich eingreifen möchte, ist es zu spät, da die Macht schon gefestigt ist und man sich zum Komplizen gemacht hat.³⁵³ Beinebergs Vorstellungen, die Basini zu seinem Versuchskaninchen machen, könnten hingegen laut Peter Horn in Parallele zu den deutschen Ärzten in Konzentrationslagern gesehen werden, die medizinische Versuche mit oft tödlicher Folge an Insassen praktizierten.³⁵⁴

Schlöndorff war sich dessen mit Sicherheit bewusst. Auch wenn er den „Faktor Zeitgeschichte“ selbst nicht mit hineinnehmen wollte, so impliziert schon die Wahl seiner literarischen Vorlage, in einer Zeit der Leugnung und Verdrängung der Vergangenheit, dass ihm die politische Verbindung vor Augen war. Mit einem Aufschrei bestimmter Kreise dürfte er gerechnet, vielleicht auch gehofft haben.

5.3 Nähe zum Roman

Ein wesentliches Charakteristikum von Schlöndorffs Arbeit ist, dass er immer wieder mit literarischen Vorlagen arbeitet. Nach Schlöndorffs Selbsteinschätzung geht es ihm darum, Aussagen über das Leben im Text herauszuarbeiten und filmisch umzusetzen, nicht aber, einer literarischen Qualität gerecht zu werden.³⁵⁵ Er legt großen Wert auf die Absichten und Standpunkte der Autoren, er versucht den Romane mit Respekt zu begegnen.³⁵⁶ Dass er sich in einem anderen Interview anders äußert: „Eine ‚getreue Literaturverfilmung‘ hat mir nicht vorgeschwebt. Meinetwegen können die Autoren in ihren Gräbern rotieren“³⁵⁷, ändert daran wenig. Zwischen den Interviews liegen etwa vierzehn Jahre, in denen Schlöndorff andere Filme mit literarischen Vorlagen drehte wie *Michael Kohlhaas – Der Rebell* (1969) oder *Die Blechtrommel* (1979). Ganz mit dem Werk des Autors bricht Schlöndorff in keinem seiner Filme, er überträgt bestimmte Standpunkte und Aussagen des Textes mit seinem Mitteln in das Medium Film.

³⁵³ Vgl. Interview Volker Schlöndorff, DVD Extra. Min 0:30:25-0:33:35.

³⁵⁴ Vgl. Horn, Peter: Der exzentrische Blick des Zuschauers und das Spektakel der Macht im Film. Schlöndorffs Verfilmung von Musils Törleß. In: Acta Germanica 24 (1996), S. 81–89, hier S. 83.

³⁵⁵ Vgl. Lewandowski: Die Filme von Volker Schlöndorff. S. 24.

³⁵⁶ Vgl. Schulte: Ein filmischer Literat. S. 193.

³⁵⁷ Schlöndorff: Tribüne des Jungen Deutschen Films. S. 309.

Sieht man von Schlöndorffs Regie-Arbeit ab, kann man festhalten, dass überhaupt die meisten Filme auf literarischen Vorlagen basieren, was heißt, dass auch die Auffassungen über „Literaturverfilmungen“ ein weites Spektrum füllen. Werner Herzog lässt in seinem Film *Cobra Verde*³⁵⁸ einfach den Anfang seiner literarischen Vorlage³⁵⁹ weg, weil es ihn nicht interessiert, eine genaue Illusion davon zu erzeugen. Auch Alfred Hitchcock³⁶⁰, dessen Filme fast immer literarische Vorlagen haben, scherte sich wenig um die genaue Adaption seiner Vorlage – er machte immer seinen eigenen Film daraus. Ähnlich Stanley Kubrick, der in *The Shining*³⁶¹ eine Szene montiert, in der einen von einem LKW zerquetschen roten Käfer zu sehen ist. In der Romanvorlage von Stephan King fährt die Hauptfigur einen genau beschriebenen roten VW Käfer. Kubrick scheint damit sagen zu wollen, dass er sich nicht um die Vorlage schere und seinen eigenen Film mache.³⁶² Ähnlich hält es zwar Volker Schlöndorff, trotzdem geht er nicht so leichtfertig mit seiner Vorlage um, sondern versucht die Literatur wirklich zu verfilmen. Ein Beispiel für einen Film, der sich sehr strikt an den Text hält, ist Fassbinders *Fontane Effi Briest*³⁶³. Wolf Donner schreibt in der *Zeit* dazu, es würde sich dabei nicht um eine Literaturverfilmung handeln, „sondern ein Film als Lektüre; man sieht und hört und liest einen Roman.“³⁶⁴

Der Film kann sich so weit von der Literatur entfernen, wie er will, da durch den Medienwechsel eine Annäherung sowieso nur bedingt möglich ist.³⁶⁵ François Truffaut greift am Ende seines Essay *Bemerkungen zum Thema Literaturverfilmung* dieses Problem auf und sagt, dass der Film für sich allein betrachtet werden muss:

³⁵⁸ *Cobra Verde*, Regie und Drehbuch: Werner Herzog. BRD/Ghana/Brasilien/Kolumbien 1987.

³⁵⁹ Chatwin, Bruce: *Der Vizekönig von Ouidah*. Reinbek: Rowohlt 1982. [orig. *The Viceroy of Ouidah* [1980].

³⁶⁰ Zum Beispiel: *The birds*, Regie: Alfred Hitchcock. USA 1963, basiert auf einer Kurzgeschichte von Daphne du Maurier. Du Maurier, Daphne: *Die Vögel*. Reclam: Stuttgart 2013. [orig. *The birds* 1952]

³⁶¹ *The Shining*, Regie und Produktion: Stanley Kubrick. USA 1980.

³⁶² Steinitz, David: Im System permanenter Bedrohung. In: *Süddeutsche Zeitung*. 4. April 2013. Online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/room-ueber-shining-im-system-permanenter-bedrohung-1.1639710-2> (6.1.2017).

³⁶³ *Fontane Effi Briest*, Regie: Rainer Werner Fassbinder. BRD 1974.

³⁶⁴ Donner, Wolf: Väter und Söhne. In: *Die Zeit*. Juli 1974. Online unter: <http://www.zeit.de/1974/28/vaeter-und-soehne> (6.1.2017)

³⁶⁵ Vgl. Jeremias, Brigitte: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? In: Bauschinger, Sigrid / Cocalis, Susan u.a. (Hrsg.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*. München u.a.: Francke Verlag 1984. S. 9-17, hier S. 12.

Außerdem bleibt festzuhalten, daß das Problem der Literaturverfilmung ein Scheinproblem ist. Es gibt kein Rezept, keine Zauberformel. Was zählt, ist allein die Qualität des Films, und die hängt einzig und allein von der Persönlichkeit des Regisseurs ab.³⁶⁶

Robert Van Ackeren kommentierte in den 1980er Jahren, nach der Flut der Literaturverfilmungen in den späten 1970ern, dass Literaturadaptionen eine „bloße phantasielose Bebilderung der Vorlage darstellen“³⁶⁷. Der Mut zum künstlerischen Risiko würde dabei völlig ausbleiben. Dass es aber andererseits ein Risiko sein kann, sich mit Literatur als Vorlage zu beschäftigen, da mit der Phantasie des Regisseurs eben alles steht oder fällt, daran dachte Van Ackeren wohl nicht. Schlöndorffs erklärt seine Neigung zu literarischen Vorlagen, ohne dass die Idee aufkommen würde, er mache es aus „risikoloser Anpassung“ oder fehlendem Mut. Er nennt die höchste Form eines Drehbuchs das Literaturwerk. Arbeitet ein Autor jahrelang an einem Buch, könne das nicht mit einer weitaus kürzeren Arbeit an einem Drehbuch verglichen werden, bei der nie mit einer solchen Präzision gearbeitet wird. Schlöndorff outet hier seine Liebe zum Detail, etwas, dass er selbst nie in einem Drehbuch umsetzen könnte:

Ich versuche dann die Geschichte, die der Autor mit literarischen Mitteln erzählt, mit filmischen Mittel zu erzählen. Der kritische Augenblick kommt dann – sofern der Autor noch lebt –, wenn man ihm das Drehbuch vorlegt, meistens erkennt er ja sein Buch gar nicht wieder.³⁶⁸

Als Schlöndorff befragt wurde, wie er mit komplexen und irrationalen Texten verfahren würde (wie zum Beispiel *Die Blechtrommel*³⁶⁹), antwortete er: „Ich drehe eine Szene nach der anderen von Tag zu Tag, eine Filmminute nach der anderen.“³⁷⁰ Mit dieser Herangehensweise ist es schwer vorauszusehen, wie weit sich der Regisseur schließlich von seiner Vorlage entfernen wird.³⁷¹

Ein Merkmal von Schlöndorffs Literatur-Filmen ist seine Treue in Sachen wie Handlungsfolge, Charakterzeichnung und Dialogführung. Seine Filme sind in einer sehr traditionellen, schnörkellosen und unauffälligen Filmsprache gedreht. Auf den

³⁶⁶ Truffaut, François: Bemerkungen zum Thema Literaturverfilmung. In: ders. (Hrsg.): Die Lust am Sehen. Frankfurt am Main: Ver. d. Autoren 1999. S. 343-346, hier S. 346.

³⁶⁷ Brief von Robert Van Ackeren an Christian-Albrecht Gollub, vom 4. April 1981. Zitiert nach: Gollub, Christian-Albrecht: Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. In: Bauschinger, Sigrid / Cocalis, Susan u.a. (Hrsg.): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. München u.a.: Francke Verlag 1984. S. 18-49, hier S. 38.

³⁶⁸ Zitiert in Buschmann, Christian: Das Kino wird im Keim erstickt: Stoffe, Drehbücher, Drehbuchautoren. In: Pflaum, Hans Günther (Hrsg.): Jahrbuch Film 78/79: Berichte/Kritiken/Daten. München: Hanser 1978. S. 115. Zitiert nach Gollub: Deutschland verfilmt. S. 39.

³⁶⁹ Die Blechtrommel, Regie: Volker Schlöndorff. BRD/Frankreich/Polen/Jugoslawien 1979.

³⁷⁰ Zitiert nach Jeremias: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? S. 12.

³⁷¹ Vgl. Jeremias: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? S. 9.

ersten Blick halten sich alle seine Filme sehr genau an die Vorlage und haben nicht den Anspruch, dass mühsam nach der Vorlage gerätselt werden muss. Ein wichtiges Kriterium ist neben dieser Schnörkellosigkeit das Kriterium des „Kinogerechten“. Das soll heißen, dass er Filme für ein Massenpublikum macht, ohne den Anspruch auf Komplexität aufzugeben. Es geht ihm dabei ausschließlich um die Kulturtradition des Films und um das eigene, formale Potential.³⁷²

„Eine ‚getreue Literaturverfilmung‘ hat mir nicht vorgeschwebt. Meinetwegen können die Autoren in ihren Gräbern rotieren,“³⁷³ erwiderte Schlöndorff in einem Interview für die *Filmkritik*, die in der Sparte *Tribüne des Jungen Deutschen Films* junge deutsche Autoren zu Wort kommen ließ, auf die Frage nach den Motiven für den Stoff des *Törless*. Gerade diese Aussage Schlöndorffs ist so wichtig, glaubt man eine „getreue Literaturverfilmung“ vor sich zu haben, nur weil die Dialoge teilweise identisch übernommen werden. Die Dialoge wollen keinen Naturalismus erzeugen, sondern mehr Teil der Illusion, der Inszenierung sein. Sie intensivieren das Vermittelte der Erzählung und werden als Zitat akzentuiert.³⁷⁴ Es ist nicht der mangelnde Einfallsreichtum, wie es erscheinen könnte, der Schlöndorff dazu veranlasst hat, die „literarische“ Formulierung der Dialoge beizubehalten. Die Dichte, das Präzise und die Deutlichkeit am literarischen Dialog, dass das ausgesprochen wird, was ansonsten nur empfunden wird, erzeugt im Film eine gewisse Unnatürlichkeit. Sprechbare Dialoge, wie Schlöndorff es nennt, oft unterbrochen durch „Ahs, Ähäm und Ohs“, geben nur vor, natürlich zu sein, sind es aber merkbar nicht. Klarheit hat deutlich Vorrang:

Ich hätte nicht einmal etwas gegen einen solchen „literarischen“ Dialog bei einem Film, der gar keine [sic!] literarische Vorlage hat. Verfilmt man aber Literatur, so erscheint mir die Übernahme des Dialoges als besonders wichtig und ehrlich. Das Wort ist ja das Fleisch der Literatur, diese besteht nicht aus Ideen, jedenfalls nicht die gute, sondern aus Worten.³⁷⁵

Bei der Konfrontation mit Situationen und Laiendarstellern und der Dialektik, die aus Realität und dem Wort entsteht, ergibt das Gesagte entweder Sinn oder entpuppt sich als Unsinn. Überzeugend und selbstverständlich würden diese Situationen wirken, in denen „sprechbare“ Dialoge mit Leichtigkeit und Glätte verwendet werden.

³⁷² Vgl. Moeller: Volker Schlöndorffs Filme. S. 15.

³⁷³ Schlöndorff: *Tribüne des Jungen Deutschen Films*. S. 309.

³⁷⁴ Vgl. Grob: *Film der sechziger Jahre*. S. 233.

³⁷⁵ Schlöndorff: *Tribüne des Jungen Deutschen Films*. S. 309.

Der junge Törless ist keine geschlossene Geschichte, sondern zeigt das bei Musil Erzählte auch als Erzähltes, „als eine Inszenierung einer Inszenierung.“³⁷⁶ Der Film gibt, mit Auslassungen und zusätzlichen Szenen, den Plot seiner Vorlage wieder, verändert aber ansonsten wenig. Dennoch findet Schlöndorff seine eigene Interpretation des Romans und trifft die Aussagen aus seiner Zeit heraus, nach der Zäsur des Zweiten Weltkrieges. Er und seine Darsteller reagierten in wesentlichen Punkten nach den Beschreibungen Musils, konzentrierten sich aber oft auf anderes als Musil es tat. Somit ist der Film nur auf den ersten Blick konventionell; die Unterschiede werden freilich erst beim zweiten oder dritten Sehen deutlich.³⁷⁷

Das Äußerste wird nicht dargestellt, der Film lebt von den umgebenden Momenten, von der latent dargestellten Sexualität und Brutalität, von der Bruchstückhaftigkeit der Darstellung.³⁷⁸ Schlöndorffs Ziel ist es augenscheinlich nicht, Dinge sichtbar zu machen, vielmehr ist es die Kunst des Andeutens und des Auslassens.³⁷⁹ So erschien es Schlöndorff plausibler, sich auf andere Dinge zu konzentrieren, als es Musil tat, auf Momente, die aus historischer Sicht gewichtiger erschienen, als es um 1900 der Fall war. Unter anderem könnte dieses Verschieben der Thematiken am Auslassen des philosophischen Schwerpunktes festgemacht werden, das von Musil im Roman stark thematisiert wird und zur Zeit der Jahrhundertwende Teil des allgemeinen Diskurses war. Schlöndorff legt seinen Akzent ganz auf die Dynamiken zwischen den Charakteren und auf die Gewaltmechanismen. Zweifellos spielte dabei auch die Darstellbarkeit eine Rolle, da sich manches im Film besser darstellen lässt, zum Beispiel die essayistische Schilderung der Wahrnehmungs- und Bewußtseinsspaltung.³⁸⁰

Schlöndorff musste sich für viele seiner Filme den Vorwurf gefallen lassen, er würde glatte Filme drehen - d.h. ohne Stil, traditionell, konservativ, auf den Inhalt fixiert. Vielleicht trifft das auf einige seiner späteren Filme zu, aber der *Der junge Törless* ist nicht die einfache und geradlinig übernommene Erzählung, wie einige Kritiker urteilten.³⁸¹ Sein Stil ist schnörkellos, aber doch unabhängig. Selbst wenn die

³⁷⁶ Grob: Film der sechziger Jahre. S. 233.

³⁷⁷ Vgl. Goder: Törless as Extrovert. S. 49.

³⁷⁸ Vgl. Grob: Film der sechziger Jahre. S. 233.

³⁷⁹ Vgl. Grob: Film der sechziger Jahre. S. 233.

³⁸⁰ Vgl. Schlöndorff: Tribüne des Jungen Deutschen Films. S. 309.

³⁸¹ Vgl. Rentschler: Specularity and Spectacle. S. 179.

Dialoge zum Teil sehr genau der Vorlage gleichen, geht es nicht um eine Illustration von Literatur. Schlöndorff: „Der Film entsteht am Drehort.“³⁸² Eine Werktreue lässt sich nach diesen Aussagen nicht planen, aber in vielen Entscheidungen gingen die Schauspieler und Regisseur mit der Vorlage d'accord. Und auch wenn Dialoge übernommen werden, so spielen Kamera, Musik, Ausstattung, Schnitt eine tragende Rolle. Dass all das ebenso eine eigene Sprache spricht, darf nicht übersehen werden, wenn die Dialoge sich gleichen.

Außerdem gehen Beschreibung des Aussehens der Charaktere im Roman und das Aussehen der Figuren im Film auseinander. Für den Romanverlauf ist die Beschreibung des Aussehens wichtig, da dadurch Assoziationen und Verbindungen zu Umgebung oder Charaktereigenschaften gemacht werden können. Im Film jedoch ist es einfach nicht möglich, aufgrund Schwierigkeiten mit der Auswahl der Schauspieler. Jürgen Thöming scheint enttäuscht von der wenig getreuen Übernahme der Figuren, wie sie bei Musil beschrieben werden und scheint sich doch ein bisschen zu sehr an seine Vorstellung aus der Vorlage zu klammern:

Musils Gestalten sind bei Schlöndorff nicht wiederzuerkennen; am ehesten vielleicht der sinnlich frivole Beineberg mit den hübschen Händen. Musils schöner, lüstern machender Basini ist hier ein schmollendes Dickerle mit Dialektsprache geworden. Die ärmliche Land-Prostituierte ist nur noch eine schnucklige Bardame, und Törleß selbst zeigt eher die von Musil dem Basini zugeschriebene Knabenhübschheit [...].³⁸³

Allein die Kennzeichnung Basinis als „schmollendes Dickerle“, zeigt, dass hier keine wirkliche Auseinandersetzung mit den Figuren des Films stattfand. Die Figur Basinis erhält erst mit der Darstellung seines Charakters, seines Selbstmitleides und angeberischer Selbstdarstellung seine Authentizität. Von Übergewicht und Schmollen keine Spur. Auch an diesem Beispiel aus der Kritik lässt sich erkennen, dass die Beschwörung der Treue im Blick auf die Details der Vorlage in die Irre führt.

Die Änderung des Titels zu *Der junge Törless* scheint auch nur im ersten Moment fraglich. Im Roman liegt der Fokus eher auf Törleß' Innenleben, auf seine Empfindungen und Entwicklungen, die er im Laufe der wenigen Wochen macht, in denen Basini gequält wird. Im Film ist vor allem das Aussparen von Törleß' Innenleben einer der ausschlaggebendsten Änderungen, die sich trotzdem nicht sofort bemerkbar macht. Der Erzähler, der im Roman stark eingreift, indem er

³⁸² Lewandowski: Die Filme von Volker Schlöndorff. S. 36.

³⁸³ Thöming, Jürgen C.: Anmerkungen zu Schlöndorffs Törleß-Film. In: Musil-Forum 7 (1981). S. 191-193. Zitiert nach: Schröder-Werle: Robert Musil Material. S. 125.

kommentiert, hinzufügt und Törleß im weitesten Sinne als Person erklärt, fällt im Film ganz weg. Außer Törleß' eigenen Artikulationen, die weitestgehend vom Roman übernommen werden und ein paar spöttischen Bemerkungen Beinebergs und Reitings, wird im Film wenig über Törleß' inneren Kampf vermittelt. Vermutlich auch deshalb hat Schlöndorff den Titel in *Der junge Törless* geändert und die *Verwirrungen* weggelassen, da diese nur eine untergeordnete Rolle spielen. Dafür, dass sich Schlöndorff also gegen eine Erzählstimme aus dem Off entschieden hat, hat er sich auch gegen die Fokussierung auf Törleß' Innenleben entschieden.

Ein irritierender Moment am Schluss des Films entsteht durch einen Eingriff Schlöndorffs, bei dem undurchsichtig ist, ob er aus Zufall oder Absicht entstanden ist, eine Änderung, deren Notwendigkeit in Frage steht: Als Törless am Ende des Films von seiner Mutter abgeholt wird, sitzen beide in der Kutsche. Törless' Blick gleitet nach draußen über das Gasthaus, dann sieht er seine Mutter verstohlen an, worauf sie ihn fragt: „Was hast du, Thomas?“³⁸⁴ Die Szene findet sich so auch im Roman, nur fragt da die Mutter: „Was willst du, mein Kind?“. Warum Schlöndorff seinem Törless hier einen Vornamen schenkt, wissen wir nicht, wir zweifeln aber am Einfall von Roland Kroemer, der darin eine Anspielung auf den „ungläubigen Thomas“ aus dem Johannesevangelium sieht, als würde uns Schlöndorff hier augenzwinkernd auf das ständige Hadern und Zweifeln von Törless hinweisen wollen.³⁸⁵

6 Handlungsstruktur und Aufbau

6.1 *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*

Die Erstausgabe des Romans von 1906 folgt einem deutlich anderen Aufbau, als die folgenden Ausgaben, in denen die Einteilung in Kapitel und Handlungsabschnitte weit weniger gut ersichtlich sind. Die Erstausgabe des Wiener Verlages hat deutlich mehr Seiten als die folgenden Ausgaben, die etwa 140 bis etwa 200 Seiten umfassen. Die Ausgabe von 1906 umfasst 316 Seiten und ist deutlicher strukturiert als die Folgeausgaben. Die Enden der Abschnitte sind durch Gedankenstriche getrennt, ebenso kurze Abschnitte, in denen der Erzähler eine Erläuterung über Törleß Seelenzustand macht oder anderweitig kommentiert. Allgemein weisen mehrere Absätze deutlich auf Handlungsänderungen hin oder heben Dialoge stärker

³⁸⁴Schlöndorff: *Der junge Törless*. Min. 1:23:32.

³⁸⁵Den Hinweis mit dem „ungläubigen Thomas“ bei Kroemer: *Ein endloser Knoten?* S. 108.

hervor. Neue Kapitel sind durch den Beginn auf einer neuen Seite gekennzeichnet. Der deutlichste Eingriff späterer Ausgaben besteht im Verzicht auf diese Hervorhebung.³⁸⁶ Dasselbe gilt für die Ausgabe aus dem Jahr 1931, erschienen im Rowohlt Verlag.³⁸⁷ In dieser zu Musils Lebzeiten noch erschienenen und durchgesehenen Ausgabe, wurden jedoch lexikalische und stilistische Änderungen vorgenommen.³⁸⁸ Warum in den späteren Ausgaben (in der Rowohlt Ausgabe von 1959 und auch in den Gesammelten Werken) das Satzbild geändert und auf die deutliche Einteilung in Kapitel (wie auf Gedankenstriche und -punkte) verzichtet wurde, ist fraglich.³⁸⁹

Musil teilte seinen Roman in der Erstausgabe in 29 Kapitel ein, wobei die Kapitel in ihrer Länge sehr unterschiedlich sind. Ob wirklich von „Kapiteln“ gesprochen werden kann, ist fraglich, da diese Hauptabschnitte nicht mit Überschriften oder Kapitelnummern gekennzeichnet sind; gleichwohl wird hier von Kapitel die Rede sein. Von den 29 Kapiteln sind wiederum 16 in kleinere Abschnitte eingeteilt, durch zeilenlange Gedankenstriche. Die 28 Hauptzäsuren des Romans bezeichnen (mit einer Ausnahme) einen Zeitwechsel. In vierzehn Fällen kommen noch Szenenwechsel hinzu. Interessant ist der Beginn des 27. Kapitels, als der Direktor eine Strafrede nach der Anzeige Basinis hält und es dann zu Törleß' Innenleben wechselt, der sich erleichtert fühlt.³⁹⁰

- I. (1-26) Bahnhof; Rückblende: Freundschaft mit Fürst, Abschied.
- II. (27- 45) T und B in der Konditorei.
- III. (46- 68) T und B bei Božena.
- IV. (69-100) T, B und R sprechen über den Spielladendieb; BS wird entlarvt.
- V. (101-102) B wird unter Kuratel gesetzt.
- VI. (103-108) T schreibt Brief an Eltern; weicht BS aus.
- VII. (109-127) Bund T sprechen über das weitere Vorgehen mit BS.
- VIII. (128-139) T geht spazieren, denkt nach.
- IX. (140-143) B und R machen gemeinsame Sache, T ist eifersüchtig.
- X. (144-154) B, R, und T befahlen BS in die Dachbodenkammer zu kommen; sie

³⁸⁶ Vgl. Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Wien und Leipzig: Wiener Verlag 1906.

³⁸⁷ Vgl. Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törless. Berlin: Rowohlt 1931.

³⁸⁸ Vgl. Editorische Notiz. S. 314.

³⁸⁹ Vgl. Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1959.

³⁹⁰ Vgl. Freij: 'Türlosigkeit'. S. 9.

misshandeln B.

- XI. (155- 159) T und B sprechen nach dem Mathematikunterricht über imaginäre Zahlen
- XII. (160-167) T spricht mit dem Mathematiklehrer; kommt in Berührung mit Kant.
- XIII. (168-172) T denkt über Kant nach; zerstört seine Aufzeichnungen.
- XIV. (173-182) T erzählt B von seinem Gespräch mit dem Lehrer; sie streiten sich aufgrund anderer Ansichten.
- XV. (182-191) T schläft schlecht und träumt; denkt über BS nach.
- XVI. (192-203) T denkt wieder über BS nach; fühlt sich von ihm angezogen; sucht nach Erleuchtung.
- XVII. (204-207) T hat Kant überwunden; glaubt nachts zu beobachten, dass R und B mit BS in die Kammer verschwinden.
- XVIII. (208-212) B und R reisen über die Feiertage ab; dass T nun mit BS alleine ist, versetzt ihn in Erregung.
- XIX. (213-236) T verhört BS in der Dachbodenkammer; BS fühlt sich von T gequält.
- XX. (237-240) BS verführt T und legt sich zu ihm ins Bett.
- XXI. (241-255) T trifft sich öfter heimlich mit BS; er schämt sich dafür; empfindet Ekel.
- XXII. (256-265) T, B und R treffen sich in der Kammer; möchte mit BS härter vorgehen; T ist gleichgültig.
- XXIII. (266-274) B hypnotisiert BS in der Kammer; der Versuch scheitert; B peitscht BS aus.
- XXIV. (275-282) BS trifft sich mit T in der Kammer und fleht um Hilfe; R überrascht die beiden und droht ihnen.
- XXV. (283-290) R und B offenbaren T ihren Plan; drohen T; T warnt BS.
- XXVI. (291-293) BS wird der Klasse ausgeliefert; der Direktor holt BS zu sich.
- XXVII. (294-297) Gegen T schöpft niemand Verdacht; er fühlt sich unsicher und ist aufgeregt.
- XXVIII. (298-312) T flieht vom Institut; wird wieder zurückgebracht; T wird vor der Lehrerschaft verhört; Beschluss, ihn vom Internat zu nehmen aufgrund Überreizung.
- XXIX. (313-316) BS wird strafweise entlassen; R und B tragen keine Konsequenzen; T wird von seiner Mutter abgeholt.

Nach dieser Einteilung wird in dieser Arbeit auch das Handlungsprotokoll erstellt (im Anhang der Arbeit) da die Kapitel jeweils eine eigene Handlungseinheit darstellen.

Magnou beschreibt die Struktur des Romans als „Wendeltreppenartig“, eine Abfolge von Wiederholung und Fortschreiten.³⁹¹ Nach ihrer Einteilung lassen sich vier aufeinanderfolgende Abschnitte im Roman erkennen, die einsetzen, wenn Törleß

³⁹¹ Vgl. Thomas in *Die Schwärmer*: „Steigend, kommt man immer wieder an dem gleichen Punkt vorbei, dreht sich über dem vorgezeichneten Grundriß im Leeren. Wie eine Wendeltreppe.“ Musil, Robert: *Die Schwärmer*. Schauspiel. In: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden. Kritik. Reinbek: Rowohlt 1978, S. 402.

einem neuen Partner begegnet.³⁹² Das heißt: Die Ankunft im Internat, die Freundschaft mit dem Fürst H., der Besuch bei Božena und die Erfahrungen mit Basini. Magnou kennzeichnet diese mit den Entwicklungsstufen von Törleß. Diese wären zu grob gefächert, um sie dem Film gegenüberzustellen. Außerdem nimmt die Basini-Episode beinahe den gesamten Roman ein, wird aber nicht weiter aufgeteilt, obwohl Törleß in seiner Beziehung zu Basini und den anderen Zöglingen unterschiedliche Haltungen einnimmt und auch in seiner eigenen Entwicklung Fortschritte und Rückschritte macht.

Plausibler erscheint es, die Handlung in drei Abschnitte zu teilen, wobei erster und letzter Abschnitt jeweils aus drei Sequenzen bestehen und alle drei Abschnitte aus drei wichtigen Momenten:³⁹³

Moment Abschnitt	I	II	III
A (Einleitende Kapitel) Kapitel 1-3	Familiärer, schulischer Hintergrund	Die ersten Jahre im Konvikt (Fürst H.)	Besuch bei Božena: Entdeckung der Sinnlichkeit
B (Hauptteil) Kapitel 4-26	Basinis Diebstahl: Beginn der Verwirrung; Dualismus	Versuch der Synthese der zwei Seiten (Sinnlichkeit/Verstand)	Begegnung mit Basini in der roten Kammer: Wendepunkt; Scheitern.
C (letzte drei Abschnitte) Kapitel 27-29	Törleß' Flucht	Rückkehr und Rede vor den Lehrern: schließt ab, ist wieder ein „ganzer Mensch“	Törleß wird von seiner Mutter abgeholt

Tabelle 1: Schema der Handlungsstruktur³⁹⁴

Die Grenzen und Übergänge der Abschnitte sind fließend, weshalb es schwierig ist, eine definitive Unterteilung der Struktur zu erstellen. Jedenfalls gibt es einen Unterschied zwischen äußeren und inneren Geschehen, also den inneren Vorgängen und der Entwicklung Törleß' und den Geschehnissen um ihn herum (Abschied von den Eltern, Besuch bei Božena, Gespräch mit dem Mathematiklehrer,

³⁹² Magnou: Eine Variation über Ödipus. S. 301.

³⁹³ Vgl. Eisenbeis: Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 16-17.

³⁹⁴ Magnou erstellt ebenso ein Schema der Handlungsstruktur. Vgl. Magnou: Eine Variation über Ödipus.

Geschehen in der roten Kammer, sexuelle Erfahrung mit Basini, das Aufdecken der Geschehnisse), wobei die äußeren Einflüsse bei Törleß immer etwas auslösen.³⁹⁵

Diese äußeren Geschehnisse rücken aufgrund der Dominanz der Reflexion der inneren Vorgänge von Törleß aber meist in den Hintergrund. Mit der erzählten Geschichte wird durch den Protagonisten Törleß ein Denk- und Bewusstwerdungsprozess thematisiert und gleichzeitig die Probleme der Vermittelbarkeit dieses Prozesses. Die Strukturen und Funktionen dieser Erzählweise sind in dem Roman äußerst komplex gestaltet.³⁹⁶

Eingerahmt wird die Handlung von einer Bahnhofszene am Anfang und am Ende des Romans. Am Anfang verabschiedet sich Törleß von seinen Eltern, um ins Internat zurückzugehen. Am Ende verlässt Törleß das Internat in Begleitung seiner Mutter. Kroemer ist der Meinung, dass Törleß seine Kindheit schon verlässt, als seine Eltern von ihm am Bahnhof Abschied nehmen.³⁹⁷ Durch die Gedanken an seine Mutter bei Božena und die Briefe, die er seinen Eltern schreibt, hängt er jedoch noch an ihnen. Als Törleß am Ende abgeholt wird, scheint er sich viel mehr von seinen Eltern und vor allem von seiner Mutter distanziert zu haben, da er zwar den leicht parfümierten Duft wahrnimmt, „der aus der Taille seiner Mutter aufsteigt“³⁹⁸, dies aber mit einer bestimmten Distanz hinnimmt. Somit nimmt Törleß erst am Ende des Romans wirklich Abschied von seinen Eltern und somit von seiner Kindheit.³⁹⁹

6.2 *Der junge Törless*

Der Film unterscheidet sich vor allem am Anfang durch Änderungen des Aufbaus vom Roman. Auch die erzählte Zeit wirkt im Film kürzer, jedenfalls dauert das Geschehen nicht länger als 2-3 Wochen. Die Sequenzen sind im Sequenzprotokoll im Anhang genau beschrieben. Der Abschied von den Eltern ist vom Handlungsablauf identisch, außer kleinen Änderungen bezüglich Bevormundung des Hofrates gegenüber Törleß, als dieser gerade Beineberg dazu auserkoren hat, ihm das Vertrauen zu schenken, damit er auf seinen Sohn Acht gibt. Nach den beiden Sequenzen am Bahnhof wird in Sequenz 3-4 Basini eingeführt, wesentlich früher als

³⁹⁵ Vgl. Eisenbeis: Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 17-18.

³⁹⁶ Vgl. Schröder-Werte: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 193.

³⁹⁷ Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S.89-91.

³⁹⁸ Musil: Törleß. S. 140. Es handelt sich dabei um den letzten Satz des Romans.

³⁹⁹ Vgl. Magnou: Eine Variation über Ödipus. S. 302-303.

im Roman, da er da zwar in Kapitel 3 schon erwähnt wird, aber in seinen Charakterzügen erst später genauer ausgeleuchtet wird. In Sequenz 5 wird schließlich der Schulalltag ein wenig beschrieben und durch Nahaufnahmen Handlungen und Gesten gezeigt, die Reiting und Beineberg näher beschreiben.

In Sequenz 6 beginnen die Geschehnisse um Basini, als dieser mit Reiting spricht und um Aufzug der Begleichung seiner Schulden bittet, dieser ihm aber schon mit Bestrafung droht. In Sequenz 7 wird der Diebstahl gezeigt, in der Nacht sieht man Hände, die einen Schrank aufbrechen. Sequenz 8 ist ein Bruch - wieder wird der Schulalltag gezeigt. Sequenz 9 verbindet in Parallelmontage zwei Handlungsstränge: Törleß unterhält sich mit Beineberg über ihre Zukunftspläne, es zeigen sich erste Anzeichen von Törleß' Verwirrtheit und Sorgen. Währenddessen entlarvt Reiting Basini und stellt die Bedingungen auf. Sequenz 10 zeigt die Jungen bei Božena. Die Sequenz läuft ähnlich ab wie im Kapitel 3 des Romans, wobei Božena nicht wie eine alternde Provinzprostituierte wirkt, sondern mehr wie eine Provinzkellnerin, die zur Sexualität ein entspanntes Verhältnis hat. Ansonsten echauffiert sie sich ebenso über Standesdünkel und spottet über die Mütter der Jungen.

Sequenz 11 zeigt die Zöglinge im Klassenraum. Reiting flüstert Törleß den Namen des Spielladendiebs zu. Sequenz 12 ist identisch mit der Handlung in Kapitel 4: Die Zöglinge treffen sich in der Dachbodenkammer und diskutieren über das weitere Verfahren mit Basini. Kapitel 4 ist das kürzeste Kapitel des Romans, da Basini in ein paar Absätzen unter Kuratel gesetzt wird. Im Film geschieht dies in einer kurzen Sequenz (13), jedoch beginnen hier schon die Quälereien Basinis, da Beineberg ihn mit einem Schlauch mit heißem Wasser bespritzt, bis er mit den Bedingungen einverstanden ist. Sequenz 14 zeigt wieder das alltägliche Treiben in der Schule, wobei Basinis Angebereien im Zentrum stehen. Er gibt mit einem Strumpfband an, dasselbe macht er in Kapitel 5 des Romans, wobei es dort als Strumpfband seiner 12-jährigen Schwester aufgedeckt wird, im Film hat er das Strumpfband selbst gekauft.

Sequenz 15 und 16 handeln von Törleß' Verwirrungen über die imaginären Zahlen. Er beginnt schon in Kapitel 8 über die Unendlichkeit nachzudenken, als er alleine im Park spazieren geht – diese Szene fällt im Film weg. Dabei kommt ihm der Mathematikunterricht in den Sinn und der Gedanke wird während des Unterrichts in

Kapitel 11 wiederaufgenommen, woraufhin er in Kapitel 12 zum Mathematiklehrer geht. Im Kapitel 13 liest er Kant. Im Film hat das eher nebensächlichen Charakter-Sequenz 15 und 16 drehen sich um die imaginären Zahlen und Törleß' Versuch Erkenntnis zu gewinnen. Mit Beineberg spricht er auch darüber, der ähnlich im Roman, über Törleß spottet. Kant und die Philosophie fallen im Film weg.

In Sequenz 17 und 18 werden die sexuellen Handlungen, die Reiting mit Basini treibt, angedeutet. In Sequenz 17 werden Inserts von Bilder nackter Frauen und Männer, unter anderem in Gewalthandlungen, gezeigt, die Basini und Reiting sich in der Dachkammer ansehen. In Sequenz 18 reden Beineberg und Törleß von „Schweinereien“ und dem Verdacht, dass Reiting sie betrügt. Die Handlungen in Sequenz 18 sind ähnlich wie in Kapitel 7, als Beineberg Törleß in die Dachbodenkammer holt. In Sequenz 19 beginnen sich Reiting und Beineberg durch ihre Pläne mit Basini anzunähern, ähnlich Kapitel 9, als die beiden noch spazieren gehen und einen eifersüchtigen Törleß zurücklassen. Im Film wirkt Törleß eher genervt, als verärgert oder eifersüchtig.

Sequenz 20 zeigt die erste Folterszene in der Dachbodenkammer, im Ablauf ähnlich wie Kapitel 10. In Sequenz 21 foltert Reiting eine Maus – Törleß greift ein und tötet sie. Diese Szene kommt im Roman nicht vor. Sequenz 22 zeigt Törleß beim Schreiben. Beineberg und Reiting erwischen ihn dabei, wie er über sie schreibt und sie verbieten ihm, ihre Namen zu verwenden. Im Roman schreibt er in Kapitel 16 an *De natura hominum*, nachdem er die Kant-Lektüre aufgegeben und seine alten Schriften vernichtet hat. Währenddessen beobachtet er Basini und fühlt sich von ihm körperlich angezogen. Diese Anziehung vermittelt der Film nicht – der Moment, in dem beide gemeinsam im Klassenzimmer sitzen, kommt dort erst später vor, in Sequenz 23, wobei Törleß aufgewühlt aus dem Zimmer stürmt, ähnlich wie in Kapitel 18.

Die Sequenzen 23 und 24 drehen sich um Törleß und Basini, als sie über die Feiertage alleine sind. Sequenz 23 entspricht etwa Kapitel 18. In Kapitel 20 legt sich Basini zu Törleß ins Bett, diese Szene wurde im Film gestrichen, wodurch die Törleß/Basini-Beziehung weniger sexualisiert erscheint. Auch Kapitel 21, in dem es über das Innenleben Törleß' und sein wachsendes Unbehagen gegenüber Basini geht, findet im Film keine Entsprechung.

Kapitel 22 entspricht etwa den Sequenzen 25 und 26. Beineberg und Reiting sind wieder da und ärgern sich darüber, dass sich Basini mehr herausnimmt. An einem Bach spricht Beineberg davon, dass er Basini hypnotisieren möchte. Im Roman findet dieses Gespräch in der Dachbodenkammer statt. Törleß' Reaktion ist in beiden Fällen gleich: ihm ist es egal, was mit Basini passiert. Sequenz 27 zeigt den Versuch der Hypnose (Kapitel 23) – der Inhalt ist beinahe identisch.

In Sequenz 28 bittet Basini Törleß um Hilfe – seine Versuche sind im Roman ähnlich, wenn nicht verzweifelter, da Basini und Törleß eindeutig intim miteinander waren, was im Film offenbleibt. Im Film zeigt Basini Törleß auch seine Wunden. Basini sucht Törleß draußen, während eines Spaziergangs, auf, im Roman zitiert er ihn in die Kammer. In beiden Fällen werden sie von Reiting erwischt, wobei er Törleß droht. In Sequenz 29 eröffnen Beineberg und Reiting Törleß ihren Plan, Basini der Klasse auszuliefern. Törleß stellt sich immer noch quer – in der Nacht warnt er Basini. Im Kapitel 25 des Romans erinnert sich Törleß an den Brief, den er seinen Eltern schrieb – dieser wurde im Film ausgelassen – und warnt Basini mit einem Brief.

Sequenz 30 zeigt die Auslieferung Basinis, die während des Turnunterrichts stattfindet. Eine aufgeladene Szene, Basini wird nicht nur herumgeschubst, wie es im Roman beschrieben wird, sondern an Ringen kopfüber aufgehängt und der Mund mit einem Tuch gestopft. Sogar Törleß versucht in dieser Szene seine Mitschüler aufzuhalten, zeigt also, anders als im Roman, Zivilcourage. Im Roman ist Törleß eher froh, dass niemand gegen ihn Verdacht schöpft. Kapitel 29 beschreiben schließlich Törleß' Flucht und das Verhör vor den Lehrern.

Im Film werden in Sequenz 31-36 die Flucht von Törleß und das Verhör Beinebergs und Reitings parallel gezeigt. Auch im Film wird Törleß von ihnen in Schutz genommen. Sequenz 36 ist beinahe identisch mit Kapitel 28 – im Film wird hier aber erst Törleß' ganze Verwirrung ersichtlich, da zuvor nur Mutmaßungen über seine Gedanken gemacht werden konnten. *Beinahe* identisch, weil die Rede eine andere ist und Törleß' Verwirrungen anders dargestellt werden. Sequenz 37 zeigt Törleß mit seiner Mutter in der Kutsche. Die Irritation ist hier, dass die Mutter ihn *Thomas* nennt und Törleß im Roman ohne Vorname bleibt. Ähnlich der Beschreibung im Roman, als Törleß den Duft aus der Taille der Mutter wahrnimmt, blickt Törleß zu ihren Hüften herab und sieht zufrieden aus.

Rein thematisch würde es sich anbieten, den Film in 12 grobe thematische Einheiten, nach chronologischer Folge, einzuteilen: Abschied und Einführung, Unterricht, Diebstahl, Besuch bei Božena, Beschluss über Basini, Verrat Reittings, Misshandlung Basinis, Törleß betrachtet und verhört Basini, Beinebergs Hypnose an Basini, Verweigerung und Erpressung von Törleß, Auslieferung Basinis und Flucht von Törleß, Geständnis und Verlassen des Internats. Um es an den Aufbau des Romans anzugleichen, bietet sich aber folgende Einteilung in drei Abschnitte und neun Handlungsmomente an:

Moment Abschnitt	I	II	III
A (Einleitende Sequenzen) Sequenz 1-4	Abschied; Beineberg soll auf Törleß aufpassen	Erste sexuelle Anspielungen; Bäuerinnen auf dem Feld	Besuch im Gasthaus: Einführung Basinis
B (Hauptteil) Sequenz 5-24	Diebstahl: Reiting entlarvt Basini und stellt Bedingungen// Besuch bei Božena	Törleß Problem mit den imaginären Zahlen; Verwirrung um Basini	Törleß schlägt die Maus tot // beginnt <i>de natura hominum</i> zu schreiben: möchte Erkenntnis
C (letzte Abschnitte) Sequenz 25-37	Alleine mit Basini in der roten Kammer: Wendepunkt // möchte nichts mehr mit der Sache zu tun haben	Flucht und Geständnis vor den Lehrern; Törleß ist wieder klar und hat abgeschlossen	Törleß wird von seiner Mutter abgeholt

Tabelle 2: Schema der Handlungsstruktur

7 Die Erzählweisen von Roman und Film

7.1 *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*

Ausgenommen der Passagen, in denen die erlebte Rede und der innere Monolog von Törleß einen Einblick in sein Inneres gewähren, ist die Erzählperspektive die eines „allwissenden Autors“⁴⁰⁰. Die weitgehend chronologische Erzählweise wird an manchen Passagen durch Rück- oder Vorausblicke unterbrochen, als Törleß in das Internat eintritt und sich mit dem Fürsten anfreundet oder ein Ausblick auf Törleß spätere Beurteilung als Erwachsener gemacht wird. Der Erzähler selbst überblickt alles, scheint sich also aus einer zeitlichen Distanz zu erinnern, da er auch über Törleß' spätere Sichtweisen Bescheid weiß.⁴⁰¹

Der Gewährsmann des Erzählers ist Törleß, sowohl Handlung, als auch das Innenleben betreffend, wodurch der Anschein vermittelt wird, es herrsche eine personale Erzählweise vor. Somit wird zwar eine Identifizierung mit Törleß möglich, durch die Kommentare des Erzählers wird aber wieder eine Distanz eingeleitet.⁴⁰² Spricht der Erzähler von Törleß, scheint er sich um dessen Zustände und Denkprozesse sicher zu sein, wenn aber zum Beispiel von Basini die Rede ist, stützt er sich auf Mutmaßungen und verwendet häufig den Konjunktiv, wie in der Szene um Božena: „Zu Božena war er seinerzeit nur gekommen, um den Mann zu spielen. Eine wirkliche Begierde dürfte ihm bei seiner zurückgebliebenen Entwicklung durchaus noch fremd gewesen sein.“⁴⁰³ Wenn er sich über das Innenleben anderer Figuren äußert, könnten es Schlüsse aus Törleß' Reflexionen sein oder auch ein Hineinversetzen in die anderen Figuren.⁴⁰⁴

Die Perspektive des Erzählers endet also nicht bei Törleß' Wahrnehmung, sondern geht darüber hinaus, da er am Ende des Romans von einem Gespräch der Lehrer berichtet, die über Törleß' Auftritt urteilen.⁴⁰⁵ Da in manchen Passagen unmittelbar die Empfindungen Törleß' wiedergegeben werden und diese Perspektive immer

⁴⁰⁰Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Durchgesehene und korrigierte Auflage. Stuttgart: UTB 2010. S. 119.

⁴⁰¹Eine ausführliche Darstellung der Erzählweise bei Rieth, Renate: Robert Musils frühe Prosa. Versuch einer stilistischen Interpretation. Diss. Tübingen 1964.

⁴⁰²Vgl. Eisenbeis: Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 59.

⁴⁰³Musil: Törleß. S. 50-51.

⁴⁰⁴Vgl. Freij: 'Türlosigkeit'. S. 11.

⁴⁰⁵Vgl. Musil: Törleß. S. 138.

wieder vom allwissenden Erzähler durchbrochen werden, seine Empfindungen von ihm kommentiert werden, stellt Törleß nicht wirklich eine Identifikationsfigur dar.⁴⁰⁶ Es herrscht eine gleitende Erzählperspektive vor, begleitet von ständigen Distanzänderungen. So herrschen an manchen Stellen die Reflexionen Törleß' vor, die von plötzlich eintretenden Beschreibungen äußerer Begebenheiten abgelöst werden.

Auch der Erzähler tritt in eine gewisse Distanz zu den LeserInnen. Nur an einer Stelle tritt er persönlich auf, nämlich als am Anfang des Romans von Törleß' Heimweh und Sehnsucht die Rede ist:

Ich meine diese gewisse plastische, nicht bloß gedächtnismäßige, sondern körperliche Erinnerung an eine geliebte Person, die zu allen Sinnen spricht und in allen Sinnen bewahrt wird [...].⁴⁰⁷

Es ist irritierend, dass der Erzähler hier selbst hervortritt, da diese Feststellung auch von Törleß hätte gemacht werden können.⁴⁰⁸ Die Distanz, die der Erzähler gegenüber den Figuren wahrt, lässt sich auch aufgrund der fehlenden Vornamen erkennen. Alle Figuren werden mit dem Nachnamen genannt. Interessant ist, dass sich Schlöndorff am Ende seines Films dafür entschied, dass ihn seine Mutter, als sie in der Kutsche sitzen, Thomas nennt, wodurch eine gewisse Nähe und Ungezwungenheit vermittelt wird.

Auch die Tempuswechsel sind irritierend. Meist wird zwar im Präteritum erzählt und einen Absatz lang zumindest an einer Zeit festgehalten, manchmal wird die Zeit aber einfach mitten im Absatz gewechselt, sogar mehrfach:

Und wenn er untertags, bei den Spielen oder im Unterrichte, daran dachte, daß er abends seinen Brief schreiben werde, so war ihm, als trüge er an unsichtbarer Kette einen goldenen Schlüssel verborgen, mit dem er, wenn es niemand sieht, das Tor von wunderbaren Gärten öffnen werde.⁴⁰⁹

Hier wechselt die Erzählweise von der präterital konjunktivischen Form in den Indikativ Präsens und dann in den futuralen Konjunktiv. Häufiger kommt es vor, dass von Präteritum ins Präsens gewechselt wird, um womöglich eine Reflexion Törleß' von der Perspektive und Beurteilung des Erzählers abzuheben. Als Törleß' und

⁴⁰⁶Vgl. Freij: 'Türlosigkeit'. S. 11-12.

⁴⁰⁷Musil: Törleß. S. 9.

⁴⁰⁸Vgl. Freij: 'Türlosigkeit'. S. 12-13.

⁴⁰⁹Musil: Törleß. S. 9.

Beineberg zusammen in der Konditorei sind, reflektiert Törleß über die Abneigung, die er gegen Beineberg hegt:

Aber das gehörte fast schon mit dazu. Das Schändliche ist eine Einsamkeit mehr und eine neue finstere Mauer. Und ohne miteinander zu sprechen, schlugen sie einen bestimmten Weg ein.⁴¹⁰

Es gibt auch Stellen, an denen sich der Tempuswechsel als logisch erweist, wenn zum Beispiel von einer nicht zeitgebundenen Feststellung die Rede ist:

Dennoch war er mit in diese Welt eingeschlossen und konnte täglich vor Augen sehen, was es bedeute, in einem Staate – denn jede Klasse ist in einem solchen Institute ein kleiner Staat für sich – die erste Rolle innezuhaben.⁴¹¹

Die erzählte Zeit, also die reale Dauer des Geschehens, umfasst fünf bis sieben Wochen. Aufgrund der Beschreibungen welcher Blätter, die von Bäumen fallen und in einer späteren Passage die einer weißen Fläche, die sich vor dem Fenster abzeichnet, ist davon auszugehen, dass es Spätherbst, bzw. Winter ist.⁴¹²

Die Eingriffe des Erzählers, in denen er Deutungen, Vorausblicke, Rückblicke oder zusätzliche Informationen gibt, sind zahlreich. Nach Freij umfassen sie etwa ein Viertel des Textes und lösen einen bestimmten „Verfremdungseffekt“ aus. Hinzu kommt, dass ein weiterer Großteil des Textes szenischer Charakter besitzt.⁴¹³ Es gibt einen bestimmten Rhythmus in der Erzählbewegung: Die Änderung der Darstellungsformen von inneren Monolog zu erlebter Rede und szenische Darstellung mit lebhaftem Dialog liegt begründet im Ineinandergreifen der Schilderungen von inneren und äußeren Geschehnisse.⁴¹⁴

7.2 *Der junge Törless*

Schlöndorff hielt sich bei Regie und Drehbuch an seine eigenen Erfahrungen mit der Erzählung und beschäftigte sich laut eigener Aussage vor allem mit Törleß und dessen Frage: „Gibt es das Böse?“, wobei Törleß schließlich zum Ergebnis kommt, dass die Grenzen nicht scharf zu ziehen sind.⁴¹⁵ Dass Törleß' Entwicklung und seine

⁴¹⁰Musil: Törleß. S. 26.

⁴¹¹Musil: Törleß. S. 41.

⁴¹²Vgl. Freij: 'Türlosigkeit'. S. 9-10; Grossmann: Verwirrungen des Zöglings Törleß. S. 65.

⁴¹³Vgl. Freij: 'Türlosigkeit'. S. 12-13.

⁴¹⁴Vgl. Grossmann: Verwirrungen des Zöglings Törless. S. 62.

⁴¹⁵Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 160-161; Törleß stellt am Ende des Romans fest: „Er wußte nun zwischen Tag und Nacht zu scheiden; - Er hatte es eigentlich immer gewußt,

„Verwirrungen“ von den Geschehnissen um Basini aber in der Hintergrund rücken, liegt wohl daran, dass der Erzähler im Film vollkommen wegfällt. Deshalb erscheint Schlöndorffs Film mehr wie eine soziale Studie als eine psychologische Betrachtung einer Einzelperson.

Im Roman nimmt der Erzähler eine zentrale Rolle ein und bewirkt Identifikation mit Törleß und seinem Innenleben, da er immer wieder erklärend und kommentierend eingreift. Durch das Fehlen des Erzählers wird Törleß zwar oft in amerikanischer Einstellung gezeigt, nachdenklich, verzweifelt, verärgert oder angewidert – diese Emotionen werden vom Schauspieler gut vermittelt – trotzdem bleiben die Lücken im Film. Der/die Zuseher/in kann diese Lücken zwar mehrfach deuten, es bietet sich aber keine bestimmte Richtung an. Ist Törleß einfach gelangweilt von der Folter Basinis? Lehnt er es aus moralischen Gründen ab? Hat er ein schlechtes Gewissen? Dass Törleß' Gedanken aber weit über diesen Fall hinausreichen, wird lediglich durch seine Diskussionen mit Beineberg angedeutet und durch das Gespräch mit dem Mathematiklehrer, aus dem aber kaum hervorgeht, dass sein Problem mit den imaginären Zahlen etwas mit seinem allgemeinen Dualismus-Problem zu tun hat. Erst am Ende, als Törleß vor den Lehrern sprechen muss, wird durch den Abschlussmonolog deutlich, was er sich die ganze Handlung über gedacht hat. Und auch wenn die Kamera meistens aus Törleß' Perspektive der Handlung folgt, so rücken er und seine Verwirrungen durch die Dominanz der Machtspiele um Basini in den Hintergrund.

Die Musik Hans Werner Henzes, realisiert von einem Streichsextett, scheint an vielen Stellen die Rolle des Erzählers zu übernehmen. Dann, wenn Törleß nachdenkt, durch den Park oder das Schulgebäude spaziert oder Basini beobachtet – findet ein Prozess statt, der mit der Musik begleitet wird und bestimmte Emotionen hervorrufen soll. Die Musik ist der Kommentar zu Törleß' Gedanken, und damit wird die Lücke des fehlenden Erzählers zumindest teilweise geschlossen. Zusätzlich wird immer wieder das Läuten von Glocken und Uhren eingesetzt, nicht nur um das Ende des Unterrichts anzudeuten, sondern auch während Folterszenen in der Dachbodenkammer. Während der Hypnoseszene ist im Hintergrund das Ticken einer Uhr zu hören. Wahrscheinlich hängt das durchgehende Einsetzen von Uhren und

und nur ein schwerer Traum war verwischend über diese Grenzen hingeflutet [...].“ Musil: Törleß. S. 139.

Glockenläuten auch mit Törleß' Gedanken zusammen, die ihn wieder in die reale Welt zurückholen, wie es auch im Roman der Fall ist: „Das einzige, was sich aus einem dumpfen, surrenden, brummenden Allgemeingefühl heraus in sein Bewußtsein hob, war das Ticken seiner Taschenuhr.“⁴¹⁶

Im Roman sind stilistisch die bildlichen Beschreibungen seiner Unruhe sehr auffällig und die häufige Referenz auf Licht und Dunkelheit, die Schlöndorff durch bestimmte Aufnahmen deutlich gemacht hat. So werden überdurchschnittlich häufig Laternen- oder Kerzenlicht gezeigt. Oder es gehen in der Dunkelheit Lehrer mit Laternen durch den Schlafsaal – diese Szene wird wiederholt gezeigt, als die Schüler sich schlafen legen. Die bildlichen Beschreibungen seiner Gedanken, wurden in manchen Szenen durchaus umgesetzt, wie zum Beispiel ein Ausschnitt aus Kapitel 4, als Reiting von der Überführung Basinis spricht:

Und diese tiefe Erniedrigung, diese Selbstaufgabe, dieses von den schweren, blassen, giftigen Blättern der Schande Bedecktwerden, das wie ein unkörperliches, fernes Spiegelbild durch seine Träume gezogen war, war nun plötzlich mit Basini – geschehen.⁴¹⁷

Als Törleß im Film in der Kammer wortlos im Licht sitzt und Beineberg und Reiting beim Auspeitschen Basinis zusieht, blickt er kurz in einen kleinen Spiegel. Ihm scheint in diesem Moment der Gedanke zu kommen: Warum Basini? Es hätte wohl jeden treffen können. Ähnlich verhält es sich in der ersten Szene des Films, als der Bahnhofsvorstand aus seinem Amtszimmer herauskommt und auf die Uhr schaut, er „schüttelte den Kopf und verschwand wieder; so wie die Figuren kommen und gehen, die aus alten Turmuhren treten, wenn die Stunde voll ist.“⁴¹⁸ Der Bahnhofsvorstand macht mit seinem Weg, den er von der einen Tür aus der er herauskommt, um in der Mitte stehenzubleiben, um auf die Uhr zu schauen, und dann durch die andere Tür wieder hineingeht, genau die Bewegung einer solche Figur nach.⁴¹⁹ Türen sind allgemein ein wichtiges Motiv, im Film wie im Roman. Bei Musil stellen Türen oder Tore eine Verbindung der zwei Welten in Törleß' Innenleben dar. Bei Schlöndorff ist es die Tür zum Dachboden, die häufig gezeigt wird – sie stellt sozusagen die Verbindung zur „anderen Welt“ her.

⁴¹⁶Musil: Törleß. S. 95. Vgl. Goder: Törless as Extrovert. S. 56.

⁴¹⁷Musil: Törleß. S. 46.

⁴¹⁸Musil: Törleß. S. 7.

⁴¹⁹Schlöndorff: Der junge Törless. Min. 0-2:01. Vgl. Goder: Törless as Extrovert. S. 50-51.

Törleß bemerkt in der Erzählung immer wieder ein rätselhaftes Eigenleben von Gegenständen und dass manche Teile eines Körpers nicht zum restlichen Ganzen passen. Diese Merkmale der Erzählung waren für Schlöndorff ein Grund, von Gesten und Gegenständen Großaufnahmen – sogenannte *Inserts* – zu machen. Zur Zeit des Stummfilms war diese Technik durchaus verbreitet: „Mit solchen optischen Details wollte ich in die Filmsprache übertragen, was mir an Musils sezierenden Blick so gefiel.“⁴²⁰ Damit erklären sich im *Jungen Törless* einige Inserts wie Reitings Federkiel, mit dem er eine Fliege auf einem Blatt Papier während des Unterrichts einkreist, das Messer von Basini, mit dem er das Schloss aufbricht um schließlich Beinebergs Geld zu stehlen, Beinebergs gepflegte Fingernägel beim Drehen einer Zigarette, der Nackenflaum der Kellnerin, die Taschenuhr des Bahnwärters oder die Nadel, die in Basinis Haut gebohrt wird während der Quälereien.⁴²¹ Interessant ist dabei immer die Statik der Bilder. Denn wenn Großaufnahmen gemacht werden, verharrt die Kamera einige Sekunden auf den Gegenständen. Nach Aussagen Schlöndorff hat er sich mit Absicht gegen den Einsatz einer Handkamera entschieden, um den Stil der Filme der 1920er und 1930er Jahre zu imitieren, aber trotzdem der Ästhetik der Nouvelle Vague treu zu sein.⁴²²

Vorbilder bezüglich Ästhetik und Lichtgebung waren deutsche Filme vor 1933, wie *M* von Fritz Lang (1931) oder auch französische Filme wie *Pickpocket* und *Tagebuch eines Landpfarrers* von Robert Bresson (1959). Diese Filme sind geprägt von einer gewissen Kargheit, denn die Bilder sind klar und einfach. Ästhetisch war *M* wohl weniger Vorbild, da der Film sehr dicht ist, mit viel Detailliebe und die Bilder bei Schlöndorff eher einfach und karg sind. Details, wie charakteristische Gegenstände, werden, wenn überhaupt, in Nahaufnahme inszeniert und nicht nur nebenbei ins Bild gerückt. *M* spielte wohl eher dramaturgisch eine Rolle, da Schlöndorff den Mörder Beckert als Vorbild für seinen Basini nahm, bzw. dem Schauspieler Seidowsky damit zeigte, dass auch die Rolle eines Opfers eine Hauptrolle sein könne.⁴²³

Auch bei der Wahl der Einstellungsgrößen orientierte sich Schlöndorff an alten Vorbildern. Vorwiegend verwendet er die Totale, zu Beginn des Films zum Beispiel, als die Zöglinge, ein Dreieck bildend, über das Feld laufen und die Horizontlinie sehr

⁴²⁰ Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 161.

⁴²¹ Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 161.

⁴²² Interview mit Volker Schlöndorff, DVD Extra. Min 0:13:40-0:14:10.

⁴²³ Vgl. Interview mit Volker Schlöndorff, DVD Extra. Min 0:14:11-0:15:00.

tief liegt. Diese langandauernde Totale des kargen Feldes, aber auch Halbtotale vom nachdenklichen Törleß, die Schlöndorff für den Film oft einsetzt, vermitteln eine schwermütige Grundstimmung. Wenn die Zöglinge also über das leere Feld laufen, macht sich in Verbindung mit der Streichmusik Henzes eine Ahnung über die kommende, verheißungsvolle Handlung breit. Die Optik spielte bezüglich Bildkomposition ebenso eine wichtige Rolle. Meistens wurde mit einer 50mm Brennweite gedreht, sozusagen ein „Normalobjektiv“, das einen engeren Ausschnitt des Bildes zeigt, wobei 35mm Objektive größere Bildausschnitte zeigen.⁴²⁴

Der Schwarz-Weiß-Film zeigt im Kontrast eine gewisse Härte, geht also farblich nicht ins Graue über, sondern ist meist in einem satten Schwarz und Weiß gedreht. Das Bild besteht nicht aus einem gefälligen und verwaschenen Grau, sondern vermittelt eine gewisse Härte. Gerade weil die Hauptrollen 15-Jährige Pubertierende sind und der Film auch als Internatsgeschichte (miss)verstanden werden kann, wurden im Bild deutliche Akzente gesetzt, also klare Farbtöne, um keinen Eindruck von Niedlichkeit zu vermitteln.⁴²⁵ Interessant ist deshalb auch, dass nicht immer harte Schnitte zur Gliederung verwendet werden, sondern oft Blenden zum Einsatz kommen, die sehr langsam vom einen Bild ins andere übergehen.

Schlöndorff wählt eine realistische und chronologische Erzählweise, die aufgrund der Langsamkeit der Schnitte und langen Einstellungen Kälte, Härte und Nachdenklichkeit vermitteln. Erst von Sequenz 31 bis 37 beschleunigt sich die Handlung durch Törleß' Flucht und die Parallelmontage mit der Anhörung Beinebergs und Reitings. Dadurch, dass zwischen den zwei Handlungslinien hin- und hergeschnitten wird, wird die Chronologie und Stringenz des Erzählens durchbrochen und eine Gegenüberstellung der Situationen erzeugt. Törleß hat sich weiterentwickelt, die Geschehnisse haben etwas in ihm bewirkt – Reiting und Beineberg aber schieben die Schuld auf Basini, weisen dadurch alles von sich und machen so weiter wie bisher. Eher zu Beginn des Films, in Sequenz 9 wird ebenso Parallelmontage eingesetzt, als Reiting mit Basini und Törleß mit Beineberg im Gasthaus sitzen und zwischen den Gesprächen geschnitten wird. Diese Sequenz ist ein wesentlicher Handlungstreiber, da Törleß gegenüber Beineberg zu ersten Mal

⁴²⁴Interview mit Volker Schlöndorff, DVD Extra; Vgl. Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt 1996, S. 75-77.

⁴²⁵Interview mit Volker Schlöndorff, DVD Extra. Min 0:16:10-0:16:40.

seine Sorgen äußert und Reiting währenddessen Basini entlarvt. Schlöndorff setzt Parallelmontage gezielt ein, wenn wichtige Änderungen geschehen oder in der Handlung etwas vorwärtsght.

8 Handlungsstationen und Figurenkonstellationen

8.1 Der Abschied und Božena

Der Protagonist des Romans ist Törleß, ein junger, in philosophischen Fragen unerfahrener Protagonist: Er ist der Brennpunkt verschiedener Diskurse. Der Internatseintritt gilt als vermeintliches Ende seiner Kindheit.⁴²⁶ Die Anfangsszene am Bahnhof führt die Trennung von Kind und Eltern vor. Thomas Pekar analysiert dies im psychoanalytischen Sinn als Möglichkeit für Törleß, „aus der familial-ödipalen Wunschstruktur auszutreten“⁴²⁷. Dann geschieht ein Zeitwechsel und der Erzähler leitet einen Rückblick auf Erlebnisse vor vier Jahren im Internat ein, als Törleß von seinen Eltern dorthin geschickt wurde. Es wird die Freundschaft mit dem jungen Fürst H. geschildert. Schließlich, nach einem erneuten Wechsel der erzählten Zeit, wird die Handlung am Bahnhof wiederaufgenommen. Als die Eltern verabschiedet werden, beginnt die eigentliche Handlung.⁴²⁸ Zur Bahnhofsszene am Beginn wird am Schluss wieder der Bogen gespannt, als Törleß von seiner Mutter abgeholt wird. Der Roman endet mit dem Satz: „Und er prüfte den leiste parfümierten Geruch, der aus der Taille seiner Mutter aufstieg.“⁴²⁹ Musil selbst erinnert sich in seinem Tagebuch an zwei Gerüche, die sich während seiner Kindheit einprägten. Interessant ist, dass es die Gerüche zweier Frauen sind, an die er in seiner Kindheit wohl sehr gebunden war. Zum einen war es der Geruch seiner Kindfrau Berta, ein „gutmütiger trockener Schweiß“⁴³⁰ und zum anderen der Geruch des „Chinchillapelzwerks“ seiner Mutter:

Ein Geruch wie Schneeluft und etwas Kampfer. Ich glaube, daß in dieser Erinnerung etwas Geschlechtliches gemischt ist, obgleich ich mich durchaus nicht an etwas ähnliches erinnere. Nach der Färbung der Erinnerung an den Pelz müsste es ein Begehren gewesen sein.⁴³¹

⁴²⁶ Dass dies nur das „vermeintliche“ Ende ist, wird nochmals im Kapitel Handlungsstruktur aufgenommen.

⁴²⁷ Pekar, Thomas: Robert Musil zur Einführung. Hamburg: Junius 1997. S. 36.

⁴²⁸ Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S.89-91.

⁴²⁹ Musil: Törleß. S. 140.

⁴³⁰ Musil: Tagebücher. Band 1. H 1: Etwa 1915-1929. S. 314.

⁴³¹ Musil: Tagebücher. Band 1. H 1: Etwa 1915-1929. S. 314.

Eine Kindheitserinnerung Musils wird zu einer Kindheitserinnerung von Törleß – der Junge, der unschuldig ins Internat eingetreten war, geht sexuell erwacht wieder fort. Dass ihn gerade seine Mutter abholt und Törleß ihren Geruch wahrnimmt (wie Musil in seinem Tagebuch feststellt, es könnte Begehren sein) zeugt von diesem Erwachen.

Die ersten Andeutungen auf die Gründe von Törleß' wachsender Unsicherheit werden gemacht, die „Geschlechtsreife fing an, sich dunkel und allmählich in ihm emporzuheben.“⁴³² Dann gerät Törleß, zusammen mit Beineberg auch schon ins Zentrum der sinnlichen Welt: Ins Wirtshaus und zu Božena. Auf dem Weg zur Prostituierten lässt sich deutlich die Sexualsymbolik erkennen, der „Degen“, der gegen die Treppe schlägt und später, als Törleß an die Hände der Bauernjungen denkt, die am Weg gesehen hat: „Der zierliche Degen kam ihm entgegen diesen groben Fäusten wie ein Spott vor.“⁴³³ Božena ist die personifizierte Sexualität, für Törleß ist im Raum alles sexuell konnotiert. Außerdem fällt der Name Basinis in diesem Zusammenhang zum ersten Mal. Basini wird später zum Sexualobjekt für die jungen Zöglinge. Nach dem Besuch bei Božena verlagert sich der Schauplatz schließlich ins Internat. Dort spielen die wichtigsten Ereignisse im Schlafsaal, im Schulzimmer, in der Lehrmittelsammlung und der Wohnung des Mathematiklehrers, im Dachboden und der „roten Kammer“.⁴³⁴

8.2 Der Schlafsaal, das Schulzimmer und der Lehrer

Im Schlafsaal macht Törleß seine ersten sexuellen Erfahrungen mit Basini, der eines nachts plötzlich an seinem Bett sitzt, sich seiner Kleidung entledigt und sich unter Törleß' Decke an ihn schmiegt. Diese „andere Welt“ nimmt in der Gestalt Basinis sich Törleß an, der sich zu Beginn noch wehrt, sich aber schließlich verführen lässt. Er scheint dabei nicht mehr Herr seiner Sinne zu sein: „Nur in dem Augenblicke, als es ihn fortriß, wachte er sekundenlang auf und klammerte sich verzweifelt an den eigenen Gedanken: Das bin nicht ich! ... nicht ich! ...Morgen erst wieder werde ich es sein!“⁴³⁵ Im Raum oberhalb des Schlafsaales befindet sich das Schulzimmer, „mit weißgetünchten Wänden, einem großen schwarzen Kruzifix und den Bildnissen des

⁴³²Musil: Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 12.

⁴³³Musil: Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 28, 30.

⁴³⁴Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 91-94.

⁴³⁵Musil: Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 108.

Herrscherpaares zu seiten der Tafel.“⁴³⁶ In dem Raum befindet sich noch ein Ofen, an dem Törleß an einem Nachmittag einmal sitzt, über Kant nachdenkt und anschließend seine Aufzeichnungen verbrennt. Außerdem befinden sich die „Spielladen“ in diesem Raum, in dem die Zöglinge ihre Sachen aufbewahren, den Basini aufricht, um Geld von Beineberg zu stehlen. Im Schulzimmer, bzw. im Gemeinschaftsraum spielt sich ansonsten Alltägliches ab.⁴³⁷

Über dem Schulzimmer befindet sich die Welt der Lehrer: die Wohnungen der Professoren und die Lehrmittelsammlung. Für Törleß ist es zuerst eine faszinierende Welt, die er sich ausdenkt. Als er die Wohnung des Mathematiklehrers betritt, ist er enttäuscht und abgestoßen von der Einrichtung des Zimmers und vom Lehrer selbst. Die Hoffnung, Antworten zu erhalten, erlischt nach diesem Gespräch, aus dem er erfährt, dass die Zahlen, für die sich Törleß interessiert, nur rein „mathematische Denknöten“⁴³⁸ sind. Der Lehrer verweist zwar auf Kant, meint aber, dass Törleß noch nicht in der Lage ist, diese philosophischen Ausführungen zu verstehen.⁴³⁹ Törleß ist auf der Suche nach „etwas“ und durchgeht dafür mehrere Stationen, die aber nacheinander als Hilfe zum Erkenntnisgewinn oder Lösung abgelehnt werden. Zuerst ist es die $\sqrt{-1}$ (Quadratwurzel minus eins), über die Törleß nachdenkt, da sie ein Widerspruch mit sich selbst ist, weil mit ihr zwar Operationen durchführbar sind, sie aber „rational“ nicht existieren kann. Die „Evidenz“ des Unendlichen stellt ein ähnliches Problem für Törleß da, da damit ebenso operiert wird und nicht existieren kann. Törleß versucht daraufhin eine Lösung in der Philosophie Kants zu finden, aber auch das scheitert. Anschließend geht er von der Realität aus und arbeitet sozusagen „empirisch“: Er beginnt an *de natura Hominum* zu schreiben, aber auch das lässt er wieder bleiben.⁴⁴⁰

Im Film gibt es eine Szene im Lateinunterricht, Sequenz 5, in der Törleß gegenüber dem Lehrer, der während des Unterrichts vorne sitzt und Zeitung liest, die Bemerkung macht, dass schonwieder ein ehrwürdiger Tag um sei. Als Strafe für seine Frechheit bekommt er eine Zusatzaufgabe. Später geht der Lehrer mit einer Laterne durch den Schlafsaal, dabei wird sein amputiertes Bein gezeigt und dass er

⁴³⁶Musil: Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 36.

⁴³⁷Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 95-96.

⁴³⁸Musil: Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 77.

⁴³⁹Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 97.

⁴⁴⁰Vgl. Magnou: Eine Variation über den Ödipus-Komplex? S. 88.

mit Krücken geht – davon ist im Roman nicht die Rede. Hamilton deutet diese Darstellung als „metaphor for the crippled foundations oft the educational institution“⁴⁴¹ – eine weit hergeholte Behauptung. Mehr ist es wohl die allgemeine Darstellung der Lehrer, die auf eine fehlende Autorität hindeutet. Auch der Mathematiklehrer ist keine furchteinflößende Gestalt, während des Gesprächs mit Törleß (Sequenz 16) steht er auf und beginnt etwas aus einem Topf zu essen. Hamilton geht weiters von einer allgemein größeren Bedeutung der Beziehung Lehrer-Schüler im Film aus, da der Lehrer Törleß bei seinem Problem nicht helfen kann. Sie legt die Unfähigkeit der Lehrer, „the inadequate moral leadership of adults“⁴⁴², als eine der Ursachen der Gewalt aus. Dass die Lehrer als fehlende moralische Instanz eine Ursache der Gewalt sind, ist eine naive Annahme und wird in keiner Weise im Film oder Roman bestätigt. In beiden Fällen sind die Lehrer keine Autoritäten, denn sie scheinen gar keinen Einfluss auf die Zöglinge zu haben, weder im positiven, noch im negativen Sinn.

8.3 Reiting, Beineberg und der Dachboden

Reiting war zu Beginn derjenige, der den Diebstahl aufklärte und Basini zu Rede stellte, somit also die Sache um Basini erst zum Laufen brachte. Er ist derjenige der Zöglinge, der „kein größeres Vergnügen [kannte], als Menschen gegeneinander zu hetzen, den einen mit Hilfe des anderen unterzukriegen und sich an abgezwungenen Gefälligkeiten und Schmeicheleien zu weiden.“⁴⁴³ Hinter seinem Handeln stehen nicht etwa bestimmte Überzeugungen philosophischer oder moralischer Natur, sondern blanke Tyrannei und Sadismus.⁴⁴⁴

Im Dachboden sieht Roland Kroemer eine ganz besondere Raummetaphorik: Den Übergang von der immanenten Welt, der Natur, in die transzendente Welt, die des Geistes. Die Beschreibung Törleß' über Beineberg steht in enger Verbindung mit dem Dachboden: „die Ohren standen mächtig ab, das Gesicht war klein und unregelmäßig, und der Gesamteindruck des Kopfes erinnerte an den einer Fledermaus.“⁴⁴⁵ Trotzdem liegt in seinem Wesen etwas Vornehmes. Ein anderes

⁴⁴¹Hamilton: Imaginary Bridges. S. 81.

⁴⁴²Hamilton: Imaginary Bridges. S. 82.

⁴⁴³Musil: Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 40.

⁴⁴⁴Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 96-97.

⁴⁴⁵Musil: Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 20.

Mal, als er versucht, Törleß sein Weltbild zu erklären, kommt ihm Beineberg wie eine Spinne vor, die im Netz lauert.⁴⁴⁶ Die Metapher des Netzes zieht sich nicht nur in Bezug auf Beineberg durch den Roman.⁴⁴⁷ Er legitimiert seine Handlungen mit seinem Weltbild und seinen philosophischen und esoterischen Spekulationen. Ernst Fischer schreibt dazu: „Seine Grausamkeit, seine Lust, Menschen bis zum Äußersten zu entwürdigen finden ihren Rückhalt in einer Philosophie des Irrationalismus, in einem Vernunft und Humanität abtötenden Mystizismus“. ⁴⁴⁸

8.4 Die ‚rote Kammer‘

Vom Dachboden aus gelangt man in die Dachbodenkammer, auch die „rote Kammer“ genannt. Diese Kammer, die sich noch schwerer erreichen lässt als der Dachboden selbst, befindet sich direkt unter dem Dachgebälk. In dem Raum

hatte man alte Kulissen gelagert, die von unvordenklichen Theateraufführungen herrühren. Das Tageslicht erstickte selbst an hellen Mittagen auf dieser Treppe in einer Dämmerung, die von altem Staube gesättigt war, denn dieser Bodenaufgang, der gegen den Flügel des mächtigen Gebäudes zu lag, wurde fast nie benützt.⁴⁴⁹

Diese Beschreibung impliziert schon das Verbotene und Geheime. Er ist vollkommen abseits des üblichen Lebens im Institut und nur zu erreichen, wenn man davon weiß. Kroemer geht in seiner Analyse auf die Architektur ein und sieht darin die Sexuelsymbolik vertreten, wobei er auf Freud und die *Traumdeutung* eingeht.⁴⁵⁰ Diese Interpretation soll an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden, obwohl der Ansatz in diesem Zusammenhang seine Berechtigung hat.⁴⁵¹ Eine kurze Analyse der Geschehnisse und Gegenstände im Raum soll aber folgen.

Die Zöglinge besprechen Wichtiges immer in der Dachkammer, die im Roman zum ersten Mal zur Sprache kommt, als Reiting vom Spielladendieb und seiner Enttarnung erzählt. Denn in der Kammer lässt sich das tun und sagen, was im

⁴⁴⁶Musil: Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 57.

⁴⁴⁷Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 99.

⁴⁴⁸Fischer, Ernst: Robert Musil. In: ders.: Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays. Wien: Globus Verlag 1962. S. 231-278, hier S. 232; Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 97-100.

⁴⁴⁹Musil: Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 37-38.

⁴⁵⁰Zur Kammer führt ein „schmaler, schlauchartiger Durchgang“. Die Wände sind mit einem roten Stoff behangen. Musil: Törleß. S. 38 „Gebäude, Stiegen, Schachte“ stehen nach Freud für die weiblichen Genitalien. Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Studienausgabe. Bd. 2. 10., korrigierte Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer 1996. S. 358. Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 101.

⁴⁵¹Es soll jedoch auf Literatur hingewiesen werden, vor allem was die Beziehung Musils zur Psychoanalyse betrifft. Corino, Karl: Ödipus oder Orest? S. 123-236.

Internatsalltag ansonsten nicht möglich ist, hier existiert kein „Idealismus“⁴⁵², wie Reiting feststellt, oder „heilige Begeisterung für das Institut oder für die Gerechtigkeit“⁴⁵³. Törleß selbst mochte diese Kammer nicht, er beschreibt den Zustand dort, „wie tief in dem Inneren eines Berges“⁴⁵⁴ zu sein. In der Kammer ist Platz für sexuelle Exzesse, sadistische Machtspiele und für metaphysische Spekulationen. Auch tritt bei Törleß diese „innere Zwiespältigkeit“⁴⁵⁵ immer wieder auf, wenn er die Kammer betritt.

Die Gewaltbereitschaft ist durch einen Revolver repräsentiert, der in der Kammer an der Wand hängt und einmal von Beineberg auf Basini gerichtet wird, bevor er ihn hypnotisiert.⁴⁵⁶ Törleß, der sich selbst zu Beginn des Romans in der Kammer nicht wohl fühlt, nimmt dieses Werkzeug zur Machtrepräsentation zuerst gar nicht ernst: „[...] dieser Revolver, der eine äußerste Illusion von Trotz und Heimlichkeit geben sollte, kamen ihm lächerlich vor. Es war, als wollte man sich einreden, ein Räuberleben zu führen.“⁴⁵⁷ Aber nicht nur Gewalt und Machtspiele haben in der Kammer Raum, sondern auch Beinebergs metaphysische Monologe, dem Törleß einmal vorwirft, dass all sein Gerede an Bedeutung verlieren würde, wenn er es in den alltäglichen Räumlichkeiten verlautbaren würde und um es glaubhaft erscheinen zu lassen, hätte er „eigens die Lampe auslöschen müssen.“⁴⁵⁸

8.5 Törleß' Beziehung zu Basini, Reiting und Beineberg

Nach Kroemer finden in der Kammer auch die zwei komplementären Teile Törleß und Basini zusammen: Zum einen Törleß, der den „denkenden Verstand“ repräsentiert, und zum anderen Basini, „den Teil außerhalb rationaler Grenzen.“⁴⁵⁹ Basini wird als weiblich beschrieben und als „sehr schwächlich gebaut, hatte weiche, träge Bewegungen und weibische Gesichtszüge“⁴⁶⁰, ebenso kam ihm ein „geringer Verstand“ zu, aber eine „kokette Liebenswürdigkeit“⁴⁶¹. In späterer Folge wird seine

⁴⁵² Musil: Törleß. S. 48.

⁴⁵³ Musil: Törleß. S. 48.

⁴⁵⁴ Musil: Törleß. S. 39.

⁴⁵⁵ Musil: Törleß. S. 42.

⁴⁵⁶ Vgl. Musil: Törleß. S. 120. Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 101-102.

⁴⁵⁷ Musil: Törleß. S. 39.

⁴⁵⁸ Musil: Törleß. S. 117.

⁴⁵⁹ Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 103

⁴⁶⁰ Musil: Törleß. S. 50.

⁴⁶¹ Musil: Törleß. S. 50.

Erscheinung mit der „eines jungen Mädchens“⁴⁶² verglichen. Basini scheint also die Weiblichkeit zu repräsentieren, aber auch Törleß kann sich damit identifizieren, denn als er noch nicht zur Schule ging, hatte er eine „ganz unaussprechliche Sehnsucht [...] ein Mäderl zu sein“⁴⁶³. Diese Sehnsucht „kitzelte im ganzen Körper und jagte rings unter der Haut umher“⁴⁶⁴, und es gab sogar Momente in denen er sich sicher war, ein Mädchen zu sein, weil er es so stark wahrnahm. Es war ein Gefühl, das er nicht so recht beschreiben konnte, und zu einer Zeit im Internat fühlte er plötzlich wieder genauso. Dass Törleß in Basini einen Teil von sich wiederfindet, Basini also eine Art „Doppelgängerfunktion“ einnimmt, wird in der Forschungsliteratur aufgegriffen.⁴⁶⁵ Musil schreibt in seinen Tagebuchaufzeichnungen vergleichbares:

Er war ein sehr männlicher Mann. Muskulös, kühn, abenteuerlustig, umsichtig, ein Fraueneroberer und Frauenjäger. Aber als er ein kleiner Knabe war, in den Jahre, wo sie noch Mädchenkleider tragen, wünschte er sich heimlich, ein Mädchen zu sein.⁴⁶⁶

Später jedoch, als der ältere Törleß jemandem die Geschichte seiner Jugend erzählt, erwähnt er Basini nicht einmal mehr. Er beteuert zwar, nichts von den damaligen Geschehnissen zu bereuen, ging aber „mit sich selbst“ durch die Hölle: „Und wie diese Liebenden miteinander, so bin ich damals mit mir selbst durch all dies hindurchgegangen.“⁴⁶⁷ Er verteidigt zwar sein Tun und vergleicht es mit den Erlebnissen junger Ehepaare, sieht es aber mehr als einen Weg, den er selbst mit sich gegangen ist. Das Fortgehen Basinis sieht er eher als Erlösung an. Durch Basinis Verlassen des Instituts verschwinden auch Törleß Verwirrungen: „Seit Basinis Entfernung war es tot.“⁴⁶⁸ Törleß selbst sucht den plötzlichen Grund des Verschwindens seiner Verzweiflung im Verschwinden Basinis. Es fühlt sich für ihn so an „als ob dieser Mensch, der alle diese Beziehungen an sich gekettet hatte, sie nun auch mit sich fortgenommen hätte.“⁴⁶⁹ Basini wird auch hier als Quelle des Übels angesehen: Mit und durch ihm kamen die Quälereien auf und durch sein Verschwinden werden die Zöglinge „erlöst“ und der Friede kann wieder einkehren. In der Törleß-Basini Beziehung lassen sich neben der Assoziation von Basini als

⁴⁶² Musil: Törleß. S. 98.

⁴⁶³ Musil: Törleß. S. 86.

⁴⁶⁴ Musil: Törleß. S. 86

⁴⁶⁵ Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 104; Vgl. Freij: `Türlosigkeit. S. 21; Vgl. Magnou: Eine Variation über den Ödipus-Komplex? S. 296-318. Magnou sieht Reiting und Beineberg als die Doppelgänger Törleß' an und Basini als sein Partner. S. 204.

⁴⁶⁶ Musil: Tagebücher. Band 1. H 21: 1920-1926. S. 612.

⁴⁶⁷ Musil: Törleß. S. 113.

⁴⁶⁸ Musil: Törleß. S. 139.

⁴⁶⁹ Musil: Törleß. S. 139.

„Erlöser-Figur“ auch andere biblische Motive erkennen.⁴⁷⁰ Als Törleß sich mit Basini alleine in der Dachbodenkammer befindet, reißt sich Basini die Kleider vom Leib und Törleß erkennt, dass „sein Körper von Striemen überzogen“⁴⁷¹ ist, und als das Mondlicht hereinscheint, sieht die „bläulich überhauchte Haut mit den wunden Malen [...] aus wie die eines Aussätzigen.“⁴⁷² Basini wird hier zu einer Art Märtyrer für Törleß, denn in ihm objektiviert sich seine Anstrengung und Bemühen zur Selbsterkenntnis.⁴⁷³

Reiting und Beinebeg hingegen sind als unbewegliche Figuren zu begreifen. Sie machen keine Entwicklung durch, stehen mit Törleß' Entwicklung aber doch in Beziehung, da Reitings Gewaltbereitschaft und Machtgier und Beinebergs Mystizismus und Hang zum Philosophieren auch Teile von Törleß sind. Zwar stellen sie bestimmt keine „Doppelgänger Törleß“⁴⁷⁴ dar, wie Magnou behauptet, verabsolutieren aber bestimmte Charakterzüge, die auch in Törleß stecken.⁴⁷⁵ Vor allem in Beineberg hat Törleß einen Gesprächspartner, mit dem er sich über seine Wirrungen in Bereich der Mathematik austauschen kann, aber mit ihm auch über transzendente Welten und Mystizismus sprechen kann, wobei Törleß auf Lösungen für seine Verwirrungen hofft, Beineberg ihm diese aber schlussendlich auch nicht geben kann. Mit Beineberg verbindet Törleß mehr die Einschätzung von Menschen, sowie die Quälereien.⁴⁷⁶ Zwar ist Törleß nicht an physischen Grausamkeiten interessiert, er quält Basini aber genauso auf seine eigene Art: „Oh, du hast eine so besondere Art mich zu quälen“⁴⁷⁷, klagt Basini auf das ständige Verlangen Törleß', von ihm zu erfahren, wie Beineberg und Reiting ihn quälen. Törleß ist derjenige, der mit Worten quält, und seine Rolle als der „geheime Generalstabchef“ war „so ziemlich das einzige [...] das in seine tiefinnerliche Langweile einige Bewegung brachte.“⁴⁷⁸

⁴⁷⁰Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 104.

⁴⁷¹Musil: Törleß. S. 124.

⁴⁷²Musil: Törleß. S. 124.

⁴⁷³Vgl. Willemsen: Robert Musil. S. 41.

⁴⁷⁴Magnou: Eine Variation über Ödipus. S. 304.

⁴⁷⁵Vgl. Grotzer, Peter: Das Erschrecken vor dem Doppelblick. Zu Musils Törleß. In: ders. (Hrsg.): Die zweite Geburt. Figuren des Jugendlichen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Zürich: Ammann 1991. S. 61-73, hier S. 68.

⁴⁷⁶Vgl. Kroemer: Ein endloser Knoten? S. 106-107.

⁴⁷⁷Musil: Törleß. S. 99.

⁴⁷⁸Musil: Törleß. S. 41.

9 Exemplarischer Vergleich ausgewählter Sequenzen

9.1 Die Einführung Basinis

Basinis Prahlereien und sein Umgang mit Geld werden schon in Sequenz 4 angedeutet. Im Roman wird Basini zum ersten Mal bei Božena in Kapitel 3 erwähnt, als diese erzählt, dass ein gewisser Basini sie manchmal besuchen kommt. Anschließend ist in Kapitel 4 von ihm die Rede, als Reiting von seiner Entlarvung berichtet. Im Film hingegen ist Basini beinahe von Beginn an präsent: Anders als im Roman, gehen nicht nur Beineberg und Törleß ins Gasthaus, sondern mehrere der Zöglinge, darunter auch Basini. Zunächst spendiert er eine Runde, und als die Gäste am Tisch ein Würfelspiel spielen, prahlt er und wettet. Er verliert, was ihn aber nicht zu stören scheint. Somit sind wesentliche Charaktereigenschaften Basinis schon geklärt, anders als im Roman, der nur ahnen lässt, dass Basini ein Angeber ist, der zwar zu Božena geht, aber allein aus dem Grund, um männlicher zu wirken.

Diese Änderung ist insofern wichtig, da der Fokus auch auf Basini liegt und seine Handlungen damit erklärt und ausgeleuchtet werden. Die Geschehnisse um Basinis Diebstahl und die Aufklärung durch Reiting werden in Kapitel 4 durch Reiting erzählt. Im Film wird diese Nacherzählung in die Handlung mit eingebunden und wird über den bloßen Rahmen der Erzählung gehoben. Der Erzähler hängt im Roman an Törleß und beschreibt das Geschehen aus seinem Blickwinkel und aus seiner Perspektive. Die Kamera geht zwar oft von Törleß' Blick aus, zeigt aber auch Geschehnisse abseits seiner Wahrnehmung. Indem also Szenen mit Reiting und Basini gezeigt werden, wird auch deren Beziehung anders dargestellt, sodass vermittelt wird, dass Reiting und Basini durchaus befreundet waren – im Roman jedoch kommt diese freundschaftliche Beziehung nur flüchtig in Reitings Erzählung durch: „...mit jedem zweiten Worte drängte er mir eine Beteuerung seiner Freundschaft auf“⁴⁷⁹. Als Basini im Film Reiting darum bittet, ihm Aufschub zu gewähren, da er anderen auch noch Geld schuldet, ärgert sich Reiting, da er es nicht gewohnt sei, nach anderen zu kommen. Basini sagt daraufhin zu ihm: „Natürlich nicht, du bist doch mein Freund“⁴⁸⁰, wobei Reiting in Folge ihm schon die

⁴⁷⁹ Musil: Törleß. S. 43.

⁴⁸⁰ Schlöndorff: Der Junge Törless, min. 0:10:10-0:10:12.

Bedingungen auferlegt, sollte er das Geld am nächsten Tag nicht bringen. Basini scheint an dieser Stelle noch unglaublich zu sein.

In einer Szene, am Schluss von Sequenz 6, wird Basini zehn Sekunden lang in amerikanischer Einstellung gezeigt, wie er sich selbstsicher im Spiegel betrachtet und seine Haare kämmt.⁴⁸¹ Da diese Einstellung genau auf den Dialog mit Reiting über das geborgte Geld anknüpft, wird Basini als ein eingebildeter Angeber dargestellt, der sich wenig um das ehrliche Zurückerstatten des Geldes zu scheren scheint. Allgemein sind es oft Einstellungen in denen die Zöglinge eine spezifische Tätigkeit ausüben, womit sie charakterisiert werden. Als Törleß im Klassenzimmer Reiting beobachtet, wie er auf seinem Blatt eine Fliege einkreist und sie dann mit seiner Schreibfeder tötet, wird klar, dass er einen Hang zur Gewalt hat, anschließend kann man es als Allegorie auf die späteren Handlungen mit Basini sehen.

Basini wird bei Schlöndorff deutlich stärker ausgeleuchtet und charakterisiert und nicht nur aus Törleß' Blickfeld gezeigt. In Sequenz 9 wird das deutlich, als Törleß mit Beineberg im Gasthaus sitzt und sich Basini und Beineberg, unabhängig von ihnen dort sind. Dies könnte damit begründet werden, dass Basini Reiting sein Geld rückerstatten sollte, die Szene aber auch unabhängig von Beinebergs und Törleß' Gespräch im Gasthaus hätte stattfinden können. Im Roman sind es nur Reiting und Beineberg, die sich von der Gruppe trennen und in Kapitel zwei, bevor sie zu Božena gehen, sich ins Gasthaus setzen. Dieses Kapitel wird in Sequenz 9 umgesetzt, da Törleß Beineberg mit einem gewissen Ekel und einer Distanz begegnet.

Optisch ist Basini im Vergleich zu den anderen Hauptrollen die größte Abweichung. Im Roman wird er als weich und schön beschrieben, vor allem als Törleß mit dem entkleideten Basini in der Dachbodenkammer ist, setzt eine Wendung ein, als er von ihm ästhetisiert wird und nicht mehr als reines Objekt betrachtet: „Basini war schön gebaut; an seinem Leibe fehlte fast jede Spur männlicher Formen, er war von einer keuschen, schlanken Magerkeit, wie der eines jungen Mädchens.“⁴⁸² Basini hat im Roman auf Törleß eine sinnliche Wirkung, die im Film wegfällt. An einer anderen Stelle werden seine „träge[n] Bewegungen“ und seine „kokette Liebenswürdigkeit“⁴⁸³ beschrieben, diese Beschreibungen treffen wohl noch am ehesten auf den Basini

⁴⁸¹ Vgl. Schlöndorff: Der Junge Törless, 0:10:53-0:11:13.

⁴⁸² Musil: Törleß. S. 98.

⁴⁸³ Musil: Törleß. S. 50.

des Films zu. Der Basini im Film funktioniert mehr durch seine Persönlichkeit, weshalb Schlöndorff sich wahrscheinlich auch dafür entschied, ihn mehr zu beleuchten und auch schon vorher in die Handlung einzuführen. Mit Persönlichkeit ist gemeint, dass der Basini des Films gleichzeitig Hochstapler und unschuldiges Opfer ist, er schafft es Verständnis zu erregen, aber gleichzeitig durch die Angeberei wirkt er zutiefst unsympathisch.⁴⁸⁴

9.2 In der ‚roten Kammer‘

Vor allem die Geschehnisse in der Dachbodenkammer sind für die Entwicklung Törleß' und auch dramaturgisch wichtig. Im Roman liegt der Fokus eher auf Törleß' Innenleben, auf seinen Empfindungen und Entwicklungen, die er im Laufe der wenigen Wochen macht, in denen Basini gequält wird. In Roman und Film spielt die Kammer aber eine unterschiedliche Rolle. Dies ist vor allem auf das Aussparen von Törleß' Innenleben im Film zurückzuführen. Der Erzähler, der im Roman stark eingreift, indem er kommentiert, hinzufügt und Törleß im weitesten Sinne als Person erklärt, fällt im Film ganz weg. Außer Törleß' eigenen Artikulationen, die weitestgehend vom Roman übernommen werden und ein paar spöttischen Bemerkungen Beinebergs und Reitings, wird im Film wenig über Törleß' inneren Kampf vermittelt. Im Roman spielt die Kammer in sechs Kapiteln eine wichtige Rolle, im Film sind es fünf Sequenzen. Die Geschichte um Basini, seine Enttarnung als Dieb und die ersten Informationen dazu werden im Roman erst in der Dachbodenkammer offenbart. Beinebergs und Reitings Unterredung mit Törleß, wie sie mit Basini weiter verfahren wollen, findet im Roman auch in der Kammer statt, im Film an einem Bach, was der Situation eine gewisse Banalität verleiht, zumal Reiting im Hintergrund desinteressiert auf einer Bank herumturnt. Auch Basinis Flehen um Hilfe findet im Film auf einem Feld statt, als Törleß gerade spaziert. Im Roman holt Basini Törleß dafür in die Dachbodenkammer.

⁴⁸⁴ Nach Schlöndorffs Aussage hatte er Marian Seidowsky für die Rolle besetzt, da er mit seiner Persönlichkeit gut auf die Rolle des Basini gepasst hat. Er wurde auf Vorschlag der anderen jungen Schauspieler zum Vorsprechen eingeladen, da er auf dem Schulhof ein Außenseiter war, die Jungen nannten ihn „Ohrfeigengesicht“. Auf dem Set war er schließlich ebenso das „Opfer“ und wurde von den anderen jungen Schauspielern geärgert, wobei er selbst auch provoziert hätte. Marian Seidowsky war polnischer Jude, was die Sache in Anbetracht der Geschichte einen bitteren Beigeschmack gibt. Vgl. Interview Volker Schlöndorff, DVD Extra. Min. 0:24:50-0:25:50.

Zu ersten Mal sind die Zöglinge in der Kammer, um über den Diebstahl Basinis zu sprechen: Im Roman kommen Törleß und Beineberg von ihrem Ausflug bei Božena ans Institut zurück, wo Reiting ihnen berichtet, dass er den Spielladendieb enttarnt hat. Wann genau dieser Diebstahl stattgefunden hat, wird nicht erwähnt. Da Reiting unsicher ist, zitiert er Törleß und Beineberg in die Kammer, um ihnen ausführlich von seiner Unterredung mit Basini zu erzählen. Anschließend diskutieren sie darüber, wie mit Basini verfahren werden soll. Die Diskussion in der Kammer ist im Film beinahe identisch. Die drei Zöglinge nehmen dieselben Positionen ein und argumentieren ähnlich, wie es jedoch dazu kommt, wird vollkommen anders aufgelöst, wie bereits in „Die Einführung Basinis“ erklärt wurde.

Später laden die drei Basini in die Kammer ein. Im Film spielen sie sich auf wie drei Richter, die den Angeklagten verhören. An den Wänden hängen pseudo-pornographische Bilder; auch Reiting und Basini sehen sich später Bilder mit pornographischen, sadistischen und homoerotischen Themen an. Der Revolver, mit dem vor allem Beineberg öfter spielt, verbindet Sexualität und Gewalt – beides findet in die Kammer statt. Im Hintergrund steht irgendeine Maschine, nach Peter Horn könnte es eine Schreibmaschine sein, ein bildlicher Hinweis auf die „gesellschaftliche Bestrafungsmaschinerie“⁴⁸⁵, die nicht nur durch die drei Zöglinge, sondern auch durch die Lehrerkonferenz am Ende repräsentiert wird. Die Lehrer sehen aber wie die Schüler die eigene Schuld nicht, sie verurteilen den bereits Gerichteten und sprechen die Schuldigen frei.

Der Übergang von Sadismus zur durch pornographische Bilder, sowie durch das Entkleiden Basinis angedeutete Sexualität, sind im Film fließend. Jeder der drei hat seine eigene Art, Basini zu quälen. Mit Reitings Bedingungen beginnt das Spiel, er übt physische Macht auf ihn aus. Bei Beineberg ist es mehr die psychologische Folter, die in physische Gewalt durch die Hypnose übergeht. Törleß quält ihr rein psychologisch, durch seine Fragen, auf ganz eigene Art und Weise, die Basini als besonders qualvoll empfindet. Ein Motiv das ebenso ständig wiederkehrt, ist die Peitsche als Symbol roher Gewalt.

Im Roman werden die Erschütterungen Törleß' und seine Erkenntnisse durch den Erzähler dargestellt, im Film sind es oft Leerstellen, die eigenständig gedeutet

⁴⁸⁵ Vgl. Horn: Der exzentrische Blick. S. 83.

werden müssen. Es sind die Blicke und Ausdrücke Törleß', die gedeutet werden müssen. So in zwei Szenen in der Dachkammer: Als Törleß durch seine Fragen an Basini es schafft, bei ihm schlimmere Qualen auszulösen, als es Reiting und Beineberg durch die physische Folter schaffen. Dadurch möchte er ergründen, warum sich Basini so erniedrigen lässt, aber er hat keine Antwort für ihn. Törleß fragt ihn, wie er sich dabei fühlte, als er gestohlen hatte oder sich von Reiting und Beineberg erniedrigen ließ. Basini versucht sich verzweifelt und unter Tränen zu erklären: „Es gibt nichts zu erklären, er geschieht im Augenblick, danach kann gar nichts anderes geschehen. Du würdest genauso handeln an meiner Stelle!“⁴⁸⁶ Dieser letzte Satz scheint Törleß tief zu treffen, er ist plötzlich still und setzt sich hin. Basini blickt betroffen und aufgewühlt auf den Boden, er sitzt mit dem Rücken zu Törleß, der abwechselnd zu Basini und auf den Boden starrt. Der Wortlaut wurde fast identisch aus dem Roman übernommen, auch dort ist es ein Satz, der bei Törleß etwas bewirkt. Er erkennt, „daß er nur zufällig auf der Seite derer ist, die Macht ausüben.“⁴⁸⁷ Etwas ähnliches bewirkt der Spiegel in der Dachbodenkammer, in die er blickt, als Basini von Reiting und Beineberg ausgepeitscht wird. Es liegt dabei eine Unsicherheit in seinem Ausdruck, so, als würde er wissen, dass sich alles plötzlich ändern kann.⁴⁸⁸

9.3 Die Szene mit der Maus

Sequenz 21 ist aus zwei Gründen merkwürdig und rätselhaft: Erstens kommt sie im Roman nicht vor und zweitens ist Törleß' Handeln ungewöhnlich: Eine Gruppe der Zöglinge quält eine Maus. Es ist Reiting, der die Maus hochhält und sie mit dem Rauch aus einer Pfeife quält. Dass hier wieder eine Machtdemonstration und Aggression Reitings stattfindet, eine Allegorie auf die Folter Basinis, ist wenig verwunderlich. Überraschend ist aber, dass Törleß plötzlich dazukommt, ihm die Maus wegnimmt, sie gegen den Brunnen schlägt und dadurch tötet. Jemand sagt im Hintergrund: „Ist ja widerlich.“⁴⁸⁹ Das Merkwürdige ist, dass Törleß überhaupt eingreift und das Überraschende ist, wie er eingreift. Der stille und untätige Beobachter interveniert und entscheidet sich zu eliminieren. In dieser Szene wird

⁴⁸⁶ Der Junge Törless, min. 0:58:00-00:58:07.

⁴⁸⁷ Horn: Der exzentrische Blick. S. 84.

⁴⁸⁸ Vgl. Horn: Der exzentrische Blick. S. 84.

⁴⁸⁹ Schlöndorff: Der junge Törless. Min. 0:39:50-0:39:53.

eine andere Seite von Törleß sichtbar, nämlich die abgestumpfte und verrohte, dass auch er die Fähigkeit zur Grausamkeit besitzt, genauso wie Reiting und Beineberg.

Dass Reiting ein Faible dafür hat, nicht nur Menschen, sondern auch Tiere zu quälen, wird in Sequenz 5 gezeigt, als Reiting zum ersten Mal im Film erscheint. Reiting fängt mit der Hand eine Fliege. Er lässt sie auf sein Papier fallen, dabei zeichnet er einen Kreis um die Fliege. Als die Fliege aus den für sie bestimmten Käfig, in Form eines Kreises auf Papier, ausbricht und sich gegen Reitings Willen stellt, zerquetscht er sie. Durchaus lässt sich das als eine Parabel auf Reitings späteres Verhalten mit Basini lesen. In Sequenz 21, als er die Maus einräuchern möchte, hat er anscheinend nicht die Absicht sie zu töten, sondern bloße Freude daran, ein kleines und wehrloses Wesen zu foltern. Törleß nimmt ihm durch das Töten der Maus diese Freude, es wirkt so, als wolle er ihr einen schnellen und schmerzloseren Tod bereiten, als das, was ihr von Reiting noch bevorsteht.

Diese Szene scheint auch eine derjenigen zu sein, die durch ihre Schockwirkung - da diese Handlung von Törleß nicht zu erwarten war und deshalb Überraschung auslöste - besondere Reaktionen beim Publikum der 60er Jahre auslöste. Laut Schlöndorff handelte es sich um diese Szene, die den deutschen Diplomaten in Cannes verärgert aufstehen ließ, um den Saal lautstark zu verlassen („Das ist kein deutscher Film!“).⁴⁹⁰

9.4 Törleß erklärt sich

Törleß' Monolog vor den Lehrern unterscheidet sich in Film und Buch nicht unwesentlich. Zuerst erscheinen die Unterschiede oberflächlich, da sich Schlöndorff allgemein nicht mit den philosophischen Themen des Romans auseinandersetzt und Törleß' Innenleben nicht genau ausgeleuchtet wird. Schlöndorff konzentriert sich mehr auf die Auswirkungen auf die Außenwelt und beschäftigt sich mit den allgemeinen sozialen Dynamiken und Problemen, sodass der Fokus nicht allein auf Törleß' Problemen liegt, sondern diese zu allgemeinen Fragestellungen werden. Törleß ist der Beobachter im Film, und die ZuseherInnen werden meistens mit seinem Blickfeld konfrontiert. Als Törleß vor den Lehrern erklärt, warum er nicht gleich am Anfang interveniert hat, besteht seine Rede nicht aus einer Verbindung

⁴⁹⁰Vgl. Interview Volker Schlöndorff, DVD Extra. Min. 0:35:24-0:36:29.

aus psychologischen und philosophischen Erkenntnissen, sondern aus einer anderen Gewissheit: Törleß scheint sich nun bewusst zu sein, welche Konsequenzen bestimmte Handlungen (oder nicht-Handlungen) haben – und zwar nicht nur für ihn selbst, sondern für eine ganze Gruppe oder Gesellschaft.⁴⁹¹ Törleß im Film:

Ich musste einsehen, dass es so etwas gibt, dass der Mensch nicht ein für allemal geschaffen ist, gut oder böse, sondern wir alle uns dauernd ändern, dass wir nur aus unseren Handlungen bestehen. Wenn wir uns aber so ändern können, dass wir Folterknechte und Opfertiere werden, dann ist alles möglich, dann sind die entsetzlichsten Dinge in aller Einfachheit möglich [...] Dann können ganz normale Menschen schreckliche Dinge tun. [...] Ich wollte wissen, wie ist das möglich, was passiert, wenn ein Mensch sich erniedrigt oder plötzlich grausam handelt? Früher dachte ich, da müsste eine Welt einstürzen. Heute weiß ich, dass es das nicht tut. Was so entsetzlich aussieht, so unfassbar, geschieht einfach, ganz ruhig und selbstverständlich und deshalb haben wir uns davor zu hüten. Das habe ich gelernt.⁴⁹²

Er stellt fest, dass in jedem Individuum das Potential steckt, schreckliche Dinge zu tun. Er warnt davor, nur passiv zu beobachten – „wir müssen uns hüten“, da es „ganz ruhig und selbstverständlich“ passiert. Törleß spricht ganz allgemein, im Roman erklärt er seine inneren Vorgänge und seinen Erkenntnisprozess. Auch wird der Törleß des Films am Ende selbst aktiv und versucht im Turnsaal einzugreifen, um die anderen Mitschüler von Basini wegzuzerren, aber ohne Erfolg. In der Rede des Romans geht es weniger um das Schicksal Basinis, sondern mehr um die Erkenntnis seiner psychologischen und philosophischen Studien.⁴⁹³

... Jetzt ist das vorüber. Ich weiß, daß ich mich doch geirrt habe. Ich fürchte nichts mehr. Ich weiß: die Dinge sind die Dinge und werden es wohl immer bleiben; und ich werde sie wohl immer bald so, bald so ansehen. Bald mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen. ... Und ich werde nicht mehr versuchen, dies miteinander zu vergleichen. ...⁴⁹⁴

Törleß' Konflikt ist im Film ein anderer, weshalb auch die Rede im Film abgeändert werden musste. Im Film ist es ein Konflikt, der alle erreichen kann. Es ist nicht mehr das metaphysische Problem, rationale Gedanken mit emotionalen und sinnlichen Wahrnehmungen zu versöhnen oder wie jemand gegen erwartete Verhaltensweisen verstoßen kann.⁴⁹⁵

⁴⁹¹ Vgl. Goder: Törless as Extrovert. S. 60.

⁴⁹² Schlöndorff: Der junge Törless. Min. 1:21:15-1:22:26. Eigene Transkription aus dem Film.

⁴⁹³ Vgl. Goder: Törless as Extrovert. S. 60.

⁴⁹⁴ Musil: Törleß. S. 138.

⁴⁹⁵ Vgl. Goder: Törless as Extrovert. S. 61.

9.5 Die Sinnlichkeit

Die sexuellen Anspielungen in Verbindung mit Törleß' Mutter und Božena, Törleß' erwachende Sexualität und die sexuelle Anziehung Basinis werden nur sehr subtil angedeutet oder ganz ausgespart. Im Film sind es vor allem die Blicke, die Begehren andeuten, meist im Gegenschnitt mit Törleß, der regungslos bleibt.⁴⁹⁶ Zuerst ist da die Prostituierte Božena, die im Film, dargestellt von Barbara Steele, keine alternde Prostituierte ist. Sie hat im Film keine Anmut.⁴⁹⁷ Die Božena des Films ist eine jüngere, hübsche Frau, mit einem Baby, die durch das Spielen ihrer Reize auffällt. Sie ist selbst Mutter, was in Anbetracht der Tatsache, dass Törleß im Roman bei Božena an seine Mutter denken muss, eine auffällige Änderung Schlöndorffs ist. Herbert Linder nennt die Transformation Boženas eine notwendige Änderung, da eine „drohende Bordellromantik“ der Szene „eine Verruchtheit“ ergeben hätte. Das wesentliche des Films aber sei „das Ungeheure der Folterungen aus einem normalen Schülerdasein zu entwickeln“⁴⁹⁸. Trotzdem wird eine offen ausgelebte Sexualität in dieser Szene deutlich, in Kombination mit ihren Aussagen über Törleß' Mutter, ist ihm der Aufenthalt sichtlich unangenehm.⁴⁹⁹

Dass alle drei, Reiting, Beineberg und Törleß, erotisches Interesse an Basini haben, wird lediglich bei Reiting angedeutet und durch Basinis Entkleiden, als er mit Törleß alleine in der Kammer ist. Mit Reiting sieht sich Basini pornographische Bilder ein, in einer anderen Szene zwingt er ihn mit Gewalt in die Kammer und drückt ihn auf ein Bett. Als sich Basini vor Törleß ausziehen möchte, zwingt er ihn, sich wieder anzuziehen, da er nichts mit ihm anstellen möchte. In dieser Szene wird der Verdacht bestätigt, dass Reiting und auch Beineberg sich auch sexuell an Basini vergehen.

Törleß wird im Roman die Schönheit Basinis bewusst, er kann und will sich später auch gar nicht dagegen wehren, als Basini sich zu ihm ins Bett legt und ihn verführt. Es gibt nur eine Szene im Film, die annehmen lässt, dass Törleß erotisches Interesse an Basini hat: Törleß liegt im Schlafsaal in seinem Bett, als Basini

⁴⁹⁶ Vgl. Linder, Herbert: Der junge Törless. In: Filmkritik 6/66. S. 323-324, hier S. 323

⁴⁹⁷ Vgl. Musil: Törleß. S. 29.

⁴⁹⁸ Linder: Der junge Törless. S. 323.

⁴⁹⁹ Vgl. Goder: Törless as Extrovert. S. 53.

hereinkommt und sich umzieht, starrt Törleß ihn an und leckt sich über die Lippen.⁵⁰⁰ Diese Geste könnte aber auch das allgemeine sexuelle Erwachen Törleß' signalisieren. Da Schlöndorffs Hauptaugenmerk nicht auf der Entdeckung von Törleß' sinnlichem Bewusstsein lag und Basinis Charakter allgemein weniger erotisch besetzt ist, stellt das Fehlen dieser Szene keine große Lücke dar, hätte dadurch aber eine andere Richtung bekommen.

Durch Hintergrundinformationen wird klarer, wieso eine der Schlüsselszenen im Film fehlt: Aufgrund der Spannungen zwischen den Darstellern von Törleß und Basini, die vor allem dadurch hervorgerufen wurde, dass beide die Hauptrolle für sich beanspruchten, strich Schlöndorff schließlich eine Szene, die sowohl bei Musil eine wichtige Rolle spielt und auch im Film zu einer Schlüsselszene hätte werden können: Es war geplant, dass sich Basini nachts zu Törleß ans Bett schleicht und sich zu ihm legt, worauf Törleß ihn umarmt und die beiden schließlich ihren Trieben freien Lauf lassen. Nach Schlöndorff hätte dem Film genau diese Szene gefehlt - ein Moment, in dem die Jugendlichen ihren pubertären Verwirrungen freien Lauf lassen und Törleß seinem Begehren nachgibt.⁵⁰¹

An diesem Beispiel lässt sich erkennen, wie sehr die Arbeit am Set am seidenen Faden hängt. Unter welchen Umständen oder Zufällen es plötzlich zu ganz anderen Wendungen kommen kann; dass vorgegebene Stellen und Dialoge im Drehbuch plötzlich ganz wegfallen oder abgeändert werden müssen und der Film dadurch ein anderer wird. Die Vorstellung, eine solche Szene wäre gedreht worden, hätte das Ausmaß an Kritik noch vergrößert und dem Film eine ganz andere Wirkung verschafft und die Beziehung Basini-Törleß aus einem anderen Blickwinkel und einer anderen Intensität erscheinen lassen.⁵⁰² Wahrscheinlich hätte eine homosexuelle Szene in einem Film der 60er Jahre für einen gewaltigen Aufschrei gesorgt und die Szene wäre zensiert worden. Zum Regisseur Schlöndorff hätte dieses Wagnis nicht gepasst.

⁵⁰⁰Schlöndorff: Der junge Törless. Min. 0:52:40-0:52:53: Schlöndorff stellte selbst fest, dass die tiefenpsychologischen Elemente im Film zu kurz kommen. Die Interpretationen der Sekundärliteratur auch noch zu verfilmen, war nicht möglich. Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 160-161.

⁵⁰¹Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 163.

⁵⁰²Schlöndorff schreibt in seiner Autobiographie: hätte Luchino Visconti diesen Film gedreht (er hatte es vor, jedoch Probleme damit, die Rechte zu bekommen), er diese Szene aufgrund solcher Rivalitäten sicher nicht gestrichen hätte. Vgl. Schlöndorff: Mein Leben und meine Filme, S. 162-163.

10 Conclusio

Ein Film kann sich so weit von der Literatur entfernen, wie er will. Der Schriftsteller verwirklicht seine Phantasie in Worten - der Regisseur hat seine eigene, die sich in Bildern verwirklicht. Die Literatur liefert den Stoff und bestimmte Figuren, die aber durch die Schauspieler wiederum neu erschaffen werden. Mithilfe der Bildersprache wird eine neue Geschichte erschaffen, auch bei Schlöndorff.⁵⁰³

Festzuhalten ist, dass die Behauptungen, die zu Beginn der Arbeit aufgestellt wurden, negiert werden können. Eine der Thesen war, dass es sich bei der filmische Adaption Schlöndorffs nach der Typologie Kreuzers am ehesten um eine Illustration handelt. Diese Annahme verfestigte sich vor allem nach dem ersten Sehen des Films, da wörtliche Passagen aus der literarischen Vorlage Musils übernommen werden. Sind einem dabei noch andere Filme Schlöndorff bekannt, schwingt subtil das Vorurteil mit, der Film könne nur eine Geradlinigkeit aufweisen und die Umsetzung werde am strikten Festhalten des Inhalts leiden. Nach dem zweiten oder dritten Sehen und mit genauerer Kenntnis des Romans führen uns dieselben Hauptcharaktere, dasselbe Setting und die Haupthandlung nicht mehr in die Irre.

Schlöndorff hat den Fokus deutlich verschoben: Die langen Reflexionen, Mutmaßungen und metaphysische Grübeleien, die einen Großteil des Romans ausmachen, werden ausgelassen. Schlöndorff hat keinen Erzähler aus dem Off gewählt, der Törless' Gedanken ausspricht. Aufgrund der Umsetzung ins Medium Film und der mangelnden technischen Möglichkeiten, müssen Kamera und Bildgestaltung, Schnitt, Musik und die Schauspieler Ersatzarbeit leisten. Schlöndorff verlagerte dadurch den Fokus auf andere Themen: Auf die Bilder und das Verhalten der Figuren, wodurch eine zugänglichere Seite der Charaktere und Geschehnisse gezeigt wird. Der Medienwechsel an sich erfordert bestimmte Umstellungen, weshalb die formalen Umstellungen im Film auch die Mehrheit sind, wobei die Unterschiede in der Geschichte der anderen Fokussierung Schlöndorffs geschuldet sind.⁵⁰⁴

⁵⁰³ Vgl. Jeremias: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? S. 12.

⁵⁰⁴ Vgl. Goder: Törless as Extrovert. S. 49-50.

Nach Kreuzer hält sich eine Illustration so weit, wie im neuen Medium möglich, an die Erzählstruktur, Figurenkonstellation und Dialoge. Im Vordergrund steht die Notwendigkeit, die Inhaltsebene der literarischen Vorlage analog umzusetzen. Diese Anfangsthese stellt sich als falsch heraus: Schlöndorffs Film ist nur auf den ersten Blick eine Illustration. Die in den letzten Kapiteln ausführlich beschriebenen Änderungen Schlöndorffs sind in drei Bereichen am sichtbarsten: in der Abfolge von Ereignissen in der Geschichte, der Entwicklung und Darstellung von Charakteren und in der Darstellung von Törleß' Verwirrungen. Schlöndorff verschiebt außerdem den Fokus von der inneren Perspektive Törleß' in den Äußeren Bereich und zieht dieses Konzept durch den ganzen Film hindurch, weshalb seine Änderungen auch funktionieren. Die interpretierende Transformation Kreuzers sieht in der Inhaltsebene eine zurückgedrängte Rolle. In semiotischer, ästhetischer und soziologischer Hinsicht sollte das Spezifische einer literarischen Vorlage ausgearbeitet werden, und zwar nicht nur mit rein mechanischen Mitteln. Schlöndorffs Film ist eine Interpretation der Vorlage auf den zweiten Blick. Schlöndorff arbeitet das für ihn Spezifische und Umsetzbare heraus, wobei er sich mehr auf die Zöglinge und die Gewalt- und Machtmechanismen konzentriert. Manche Szenen sind getreu von Musil übernommen, in anderen werden Dialoge übernommen oder die Umstände beibehalten und die Dialoge geändert.

Die zweite Annahme, dass es sich nach dem auf inhaltlicher Basis erstellten Modell Gasts von einer Mischform aus ideologisierender, historisierender und psychologischer Adaption handelt, stellt sich ebenso als falsch heraus. Die Vermutung lag nahe, dass Schlöndorff das Thema Nationalsozialismus stärker hervorheben wird, aufgrund des Entstehungskontexts. Die Reaktionen hatte er dazu: Beinahe jeder sah im Film eine entsprechende Parabel auf die Gräueltaten der Nationalsozialisten. Wie aber herausgearbeitet wurde, ist diese Interpretation auf Musils Roman genauso anwendbar. Schlöndorff macht in seinem *Törless* keine spezifischeren Andeutungen. Dass diese Agenda im Hintergrund wirksam ist, dürfte ihm aber auch klar gewesen sein, anders als Musil. Die Figuren wurden aber nicht mit einer sichtbaren Intention ideologisch die Zeit angepasst. Auch von einer Historisierung kann keine Rede sein, da der „historische Geist“ der Vorlage, nach Analyse des Romans in dieser Arbeit, keine allzu große Rolle spielt, um hier gewichtet zu werden. Die einzige Kategorie, in die sich *Der junge Törless* einordnen

lässt, ist die der psychologisierenden Adaption, da Konflikte und Figurenkonstellationen und deren psychologische Aspekte zum Thema werden. Diese äußeren Begebenheiten werden bei Schlöndorff mehr beleuchtet als bei Musil.

11 Literaturverzeichnis

11.1 Primärliteratur

Améry, Jean: Gespräch über Leben und Ende des Herbert Törleß. In: Jean Amér: Werke Bd. 7. Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte. Stuttgart: Klett-Cotta 2005.

Musil, Robert: Briefe 1901-1942. Bd. 1. Hrsg. v. Adolf Frisé unter Mithilfe von Murray G. Hall. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.

Musil, Robert: Die Schwärmer: Schauspiel. Hrsg. und kommentiert und Adolf Frisé. 8. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß Mit einem Kommentar von Oliver Pfohlmann. Berlin: Suhrkamp 2013 (Suhrkamp Basis Bibliothek 130).

Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törless. Berlin: Rowohlt 1931.

Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Band 6. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1981. S. 7-140.

Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Wien und Leipzig: Wiener Verlag 1906.

Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1981.

Musil, Robert: Tagebücher in 2 Bänden. Band 1. H 33/156. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1983.

Schlöndorff, Volker: Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme. München: Hanser 2008.

11.2 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Erziehung nach Auschwitz. In: ders: Stichworte. Kritische Modelle 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978. S. 93-95.

Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker: Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Arntzen, Helmut: Musil-Kommentar sämtlich zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. München: Winkler 1980.

Ast, Michaela S.: Der Junge Deutsche Film 1960 bis 1967: ein Beitrag zur Genealogie. Dissertation Ruhr- Universität Bonn 2007. S. 216f. URL: <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netathtml/HSS/Diss/AstMichaelaS/diss.pdf> (4.10.2016)

Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus Verlag 1972.

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003. S. 227-236. [1924].

Baur, Uwe: Zeit- und Gesellschaftskritik in Robert Musils Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törless“. In: Baur, Uwe / Goltschnigg, Dietmar (Hrsg.): Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften. Grazer Musil-Symposium 1972. (Musil-Studien 4). Salzburg: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 19-45.

Bazin, André: Für ein ‚unreines‘ Kino – Plädoyer für die Adaption. In: ders. (Hrsg.): Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont 1975. S. 45-67.

Becker, Sabine / Hummel, Christine (Hrsg.): Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart: Reclam 2006.

Berghahn, Wilfried: Robert Musil. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963.

Berghahn, Wilfried: Ansichten einer Gruppe. In: Filmkritik 4/63. S. 156-158.

Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktual. u. erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Metzler 2013.

Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam 2008.

Brauerhoch, Annete: Der Autorenfilm. Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell? In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1991. S. 154-167.

Buschmann, Christian: Das Kino wird im Keim erstickt: Stoffe, Drehbücher, Drehbuchautoren. In: Pflaum, Hans Günther (Hrsg.): Jahrbuch Film 78/79: Berichte/Kritiken/Daten. München: Hanser 1978.

Cermenek, Anja: Literaturverfilmung –ein Forschungsbericht und eine exemplarische Analyse (Arcipelaghi). Diplomarbeit Univ. Wien 2010.

Corino, Karl: Ödipus oder Orest? R. Musil und die Psychoanalyse. In: Baur, Uwe / Goltschnigg, Dietmar (Hrsg.): Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften. München: Fink 1974. S. 123-236.

Corino, Karl: Robert Musil: eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

Corino, Karl: Törleß ignotus. Zu den biographischen Hintergründen von Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. In: Text + Kritik (1968), H. 21/22. S. 18-25.

Costalgi, Simone: Verfilmung durch Zitat. Der junge Törleß (1966) von Volker Schlöndorff. In: Eugenio Spedicato/Sven Hanuschek (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Derrida, Jacques: Grammatologie, übers. V. Hans-Jörg Rheinberger u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 417).

Dinklage, Karl (Hrsg.): Robert Musil. Leben – Werk – Wirkung. Zürich, Wien u.a.: Amalthea.

DVD Covertext. Homo Faber. Regie: Volker Schlöndorff. Reclam Edition. Mit Sam Shepard, Julie Delpy, Barbara Sukowa u.a. Berlin: Studiocanal 2014 (Arthaus Edition) [DVD] [1990].

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München: Fink 1994.

Eder, Klaus / Kluge, Alexander: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München: Hanser 1980.

Editorische Notiz. In: Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In der Fassung der Erstausgabe 1906. Zürich: Manesse Verlag 2013.

Eisenbeis, Manfred: Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Stuttgart: Reclam 2004.

Fischer, Ernst: Robert Musil. In: ders: Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays. Wien: Globus Verlag 1962. S. 231-278.

Fischer, Robert / Hembus, Joe: Der neue deutsche Film 1960-1980. München: Goldmann 1981.

Truffaut, François: Bemerkungen zum Thema Literaturverfilmung. In: ders. (Hrsg.): Die Lust am Sehen. Frankfurt am Main: Ver. d. Autoren 1999. S. 343-346.

Freij, Lars: 'Türlosigkeit'. Robert Musils "Törless" in Mikroanalysen mit Ausblicken auf andere Texte des Dichters. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1972.

Gast, Hickethier, Vollmers: Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen. In: Gast (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1993. S. 9-18.

Gast, Wolfgang: Film und Literatur. Analyse, Materialien. Unterrichtsvorschläge. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt am Main: Diesterweg 1993.

Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Durchgesehene und korrigierte Auflage. Stuttgart: UTB 2010.

Goder, Meghan: Törless as Extrovert. Schlöndorff's Variations on Musil's Novella. In: Ars Semiotica 14, Nr. 1-2 (1991). S. 49-63.

Gollub, Christian-Albrecht: Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. In: Bauschinger, Sigrid / Cocalis, Susan u.a. (Hrsg.): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. München u.a.: Francke Verlag 1984. S. 18-49.

Graham, Allan: Intertextuality. London u.a.: Routledge 2000.

Grob, Norbert / Rentschler, Eric: Einleitung. Oberhausen. Grob, Norbert / Rentschler, Eric: u.a. (Hrsg.): Neuer Deutscher Film. Stuttgart: Reclam 2012, S. 13-16.

Grob, Norbert: Film der sechziger Jahre. In: Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart: J. B. Metzler. S. 211-248.

Gronemeyer, Andrea: Schnellkurs Film. Köln: DuMont 2007.

Grossmann, Bernhard: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. München: Oldenbourg Verlag 1988.

Grotzer, Peter: Die zweite Geburt. Figuren des Jugendlichen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Band 1. Zürich: Ammann 1991.

Hahn, Henrike: Verfilmte Gefühle. Von „Fräulein Else“ bis „Eyes Wide Shut“. Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand. Bielefeld: transcript Verlag 2014.

Hamilton, Elizabeth C.: Imaginary bridges. Politics and film art in Robert Musil's *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und Volker Schlöndorffs *Der junge Törleß*. In: Colloquia Germanica 36 (2003), H. 1, S. 69-85.

Hickethier, Knut: Der Film nach der Literatur ist Film – Volker Schlöndorffs „Die Blechtrommel“ (1979) nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass (1959). In: Albersmeier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 183-198.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5., aktual. u. erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2012.

Horn, Peter: Der exzentrische Blick des Zuschauers und das Spektakel der Macht im Film. Schlöndorffs Verfilmung von Musils Törleß, in: Acta Germanica 24 (1996), S. 81-89.

Howald, Stefan: Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. (Musil-Studien 9). Zürich: Wilhelm Fink Verlag 1984.

Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer 1996. (Medien in Forschung + Unterricht; 40).

Jens, Walter: Sadistische Spiele auf den Dachboden. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): Romane von gestern – heute gelesen. Bd. 1. 1900-1918. Frankfurt a.M.: Fischer 1989. S. 55-63.

Jeremias, Brigitte: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? In: Bauschinger, Sigrid / Cocalis, Susan u.a. (Hrsg.): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. München u.a.: Francke Verlag 1984. S. 9-17.

Julia Kristeva: Probleme der Textstrukturen. In: Heinz Blumensath (Hrsg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln: Kiepenhauer & Witsch 1972, S. 243-262.

Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. 2., aktual. u. erweiterte Auflage. München: diskurs film Verlag 1997. (Diskurs Film, Bd. 4).

Keckeis, Paul: Männlichkeit in einer gedoppelten Welt. Geschlechterverwirrungen in Robert Musils Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: Stefan Krammer (Hg.): Mannsbilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeiten. Wien: WUV 2007, S. 100–108.

Kimmich, Dorothee: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (1906). In: Nübel, Birgit / Wolf, Norbert Christian: Robert-Musil-Handbuch. Berlin, Boston: de Gruyter 2016. S. 101-112

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Mit Beispielanalysen von Peter Draxler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele zu Zabriskie Point (Antonioni 1969), Misery (Reiner 1990), Schindlers Liste (Spielberg 1993), Romeo und Julia (Luhrmann 1996). 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010.

Kreimeier, Klaus: Rückblick auf ein Biedermeier mit Raketen. In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1991. S. 10-25.

Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. In: Gast, Wolfgang (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners 1993.

Kroemer, Roland: Ein endloser Knoten? Robert Musils *Verwirrungen des Zöglings Törless* im Spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse. München: Wilhelm Fink 2004.

Ladiges, Peter M.: Der junge Törleß. In: Filmkritik 7/66. S. 397 – 398.

Lewandowski, Rainer: Die Filme von Volker Schlöndorff. Hildesheim u.a.: Olms 1981.

Lindemann, Uwe: Intertextualitätsforschung. In: Jost Schneider (Hrsg.): Methodengeschichte der Germanistik. Berlin u.a.: de Gruyter 2009. S. 268-287.

Linder, Herbert: Der junge Törless. In: Filmkritik 6/66. S. 323-324.

Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt a. M.: Syndicat 1977.

Maderno, Alfred: Die deutschösterreichische Dichtung der Gegenwart. Ein Handbuch für Literaturfreunde. Leipzig: Gerstenberg 1920.

Magnou, Jacqueline: ‚Törleß‘ – Eine Variation über den Ödipus-Komplex? Einige Bemerkungen zur Struktur des Romans. In: von Heydebrand, Renate (Hrsg.): Robert Musil. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1982 (Wege der Forschung, Bd. 588).

Mattenklott, Gert: Der „subjektive Faktor“ in Musils >Törleß<. In: Von Heydebrand, Renate (Hrsg.): Robert Musil. Darmstadt. Wiss. Buchgesellschaft 1982. S. 250-281.

McFarlane, Brian: Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Oxford University Press 1996.

Metz, Christina: Semiologie des Films. München: Fink 1972.

Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Hanser 1971.

Mieth, Angela: Eine Betrachtung. In: ders. (Hrsg.): Inspiriert von ... Literaturadaptionen im praktischen Vergleich. Annäherungen und Möglichkeiten. Berlin: Vistas 2002. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 61). S. 11-58.

Minder, Robert: Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel von Wildenbruch bis Rilke und Musil. In: ders. (Hrsg.): Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich. Fünf Essays. Frankfurt: Insel Verl. 1962. S. 73-93.

Mitscherlich, Alexander: Zwei Arten der Grausamkeit. In: ders.: Toleranz – Überprüfung eines Begriffs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979. S. 171 und S. 183-188.

Moeller, Hans-Bernhard: Volker Schlöndorffs Filme: Literaturverfilmungen, Politik und das „Kinogerechte“. Berlin: Vorwerk 8 2011.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt 1996.

Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1994. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 37).

Nübel, Birgit: „Empfindsame Erkenntnisse“ in Robert Musil: „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“. In: Der Deutschunterricht 48 (1996), H. 2, S. 50-61.

O.V.: Anstelle eines Programms. In: Filmkritik. 1957 bis 1961. 1/57. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1975. S. 1-2.

O.V.: Erstes Lexikon des jungen Deutschen Films. In: Filmkritik 1/66. S. 44-48.

Oberhausener Manifest. In: Prinzler, Hans Helmut / Rentschler, Eric (Hrsg.): Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987. Frankfurt a.M.: Ver. Der Autoren 2001.

Orosz, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien: ÖGS/ISSS 1997.

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Schmidt 1998. S. 14-30.

Patalas, Enno: Perspektiven. Bundesfilmpreise. In: Filmkritik 8/67. S. 425.

Pekar, Thomas: Robert Musil zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 1997.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35). S. 1-30.

Pfohlmann, Oliver: „Nach Kräften grimmig enttäuscht“ – Frühe Törleß-Lesarten aus Autorsicht. Der Törleß als Bekenntnis- und Schülerroman. In: Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß Mit einem Kommentar von Oliver Pfohlmann. Berlin: Suhrkamp 2013 (Suhrkamp Basis Bibliothek 130). S. 226- 230.

Pircher, Peter: Heinrich von Kleists „Die Marquise von O...“ und die filmische Adaption durch Eric Rohmer. Diplomarbeit Univ. Wien 1991.

Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomperatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. (Palaestra 327).

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen: Francke, 2002. (UTB für Wissenschaft; 2261).

Reichmann, Hans-Peter / Worschech, Rudolf: Vorwort. In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1991. S. 6-7.

Rentschler, Eric: Der junge Törless. In: Grob, Norbert / Rentschler, Eric u.a. (Hrsg.): Neuer Deutscher Film. Stuttgart: Reclam 2012. S. 99-106.

Rentschler, Eric: Eigensinn und Vielfalt. Ein Vierteljahrhundert neuer deutscher Film. In: Prinzler, Hans Helmut / Rentschler, Eric (Hrsg.): Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2001. S. 13-26.

Rentschler, Eric: Specularity and Spectacle in Schlöndorff's Young Törless. In: ders. (Hrsg.): German Film and Literature: Adaptions and Transformations. New York u.a: Methuen 1986. S. 176-192.

Rieth, Renate: Robert Musils frühe Prosa. Versuch einer stilistischen Interpretation. Diss. Tübingen 1964.

Barthes, Roland: Elemente der Semiologie. Frankfurt am Main: Syndikat 1979.

Roth, Marie Louise: Robert Musil, Ethik und Ästhetik : zum theoretischen Werk des Dichters. München u.a.: List 1972.

Schlör, Irene: Pubertät und Poesie: das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz. Konstanz: Wisslit-Verl. 1992.

Schneider, Irmelda: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer 1981.

Schröder-Werle, Renate: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß oder was sonst ist Literatur? Versuch einer deskriptiven Standortbestimmung. In: Hannah Hickman (Hrsg.): Robert Musil and the literary landscape of his time. Salford: Dep. of Modern Languages, Univ. of Salford 1991. S. 190-227.

Schröder-Werle, Renate: Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2001.

Schulte, Krischan: Volker Schlöndorff, ein filmischer Literat. In: Roloff, Volker / Schanze, Helmut u.a. (Hrsg.): Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens. München: Fink 1998. S. 183- 197.

Schütte, Wolfram: Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit im jungen deutschen Film? In: Neuer Deutscher Film – Eine Dokumentation. Hrsg. v. Verband der deutschen Filmclubs e.V. anlässlich der Internationalen Filmwoche Mannheim 1967.

Schwab, Ulrike: Erzähltext und Spielfilm: zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. Berlin u.a.: Lit-Verl. 2006.

Seeßlen, Georg: Nichts Fremdes in keinem Eigenen. Anmerkungen zum Neuen Deutschen Film – Einflüsse und Vorbilder. In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1991. S. 28-47.

Siegrist, Christoph: Loecher im Denken. Zur Struktur von R. Musils Roman „Toerless“. In: Bulletin of the Faculty of Arts 25 (1963), Part 2. S. 23-32.

Spedicato, Eugenio: Literatur auf der Leinwand. Am Beispiel von Luchino Viscontis *Morte a Venezia*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Spedicato, Eugenio/Hanuschek, Sven: Vorwort. In: ders. (Hrsg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analyse. Unter Mitwirkung v. Tomas Sommadossi. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Straschek, Günter Peter: Handbuch wider das Kino. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Strohmman, Dirk: Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 - 1914). Berlin, Wien u.a.: Lang 2006.

Thomas Mann: Über den Film. In: Kaes, Anton (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen: Niemeyer 1978. S. 164-166.

Thöming, Jürgen C.: Anmerkungen zu Schlöndorffs Törleß-Film. In: Musil-Forum 7 (1981). S. 191-193.

Volk, Stefan: Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen. Marburg: Tectum Verlag 2010.

Wessendorf, Stephan: Thomas Mann verfilmt. Der kleine Herr Friedemann, Tristan und Mario und der Zauberer im medialen Wechsel. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998. (Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung 5).

Willemsen, Roger: Robert Musil. Vom intellektuellen Eros. München: Piper 1985.

Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs *The string quartet*. In: AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21/1 (1996). S. 85-116.

Wolf, Werner: Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktual. u. erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Metzler 2013. S. 344-346.

Wydra, Thilo: Volker Schlöndorff und seine Filme. München: Heyne 1998.

York-Gothart, Mix: Die Schulen der Nation: Bildungskritik in der Literatur der Moderne. Stuttgart u.a.: Metzler 1995.

Zander, Horst: Intertextualität und Medienwechsel. Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35). S. 178-196.

11.3 Filmographie

Der junge Törless. Nach dem Roman von Robert Musil, Regie und Drehbuch: Volker Schlöndorff. Mit Mathieu Carrière, Marian Seidowsky, Bernd Rischer u.a. Leipzig: Kinowelt Film Entertainment 2009 (=Arthaus Edition deutscher Film Bd. 13). [DVD] [1966].

Cobra Verde, Regie und Drehbuch: Werner Herzog. BRD/Ghana/Brasilien/Kolumbien 1987.

The Birds, Regie: Alfred Hitchcock. USA 1963.

The Shining, Regie und Produktion: Stanley Kubrick. USA 1980.

Die Blechtrommel, Regie: Volker Schlöndorff. BRD/Frankreich/Polen/Jugoslawien 1979.

11.4 Interviews

Interview mit Volker Schlöndorff. In: Volker Schlöndorff: Der junge Törleß. DVD Extras. Nach dem Roman von Robert Musil. Mit Mathieu Carrière, Marian Seidowsky, Bernd Rischer u.a. Leipzig: Kinowelt Film Entertainment 2009 (=Arthaus Edition deutscher Film Bd. 13). [DVD] [1966].

Schlöndorff, Volker: Tribüne des Jungen Deutschen Films. I. Volker Schlöndorff. In: Filmkritik 6/66. S. 307-309.

Volker Schlöndorff über den Erwerb der Filmrechte. In: Sammlung Volker Schlöndorff. Filme. Der junge Törless. online unter: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/filme/der-junge-toerless/#toggle-id-2> Min 0:24 (4.12.2016).

Volker Schlöndorff über den Skandal in Cannes. Interview. In: Sammlung Volker Schlöndorff. Filme. Der junge Törless. online unter: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/filme/der-junge-toerless/#toggle-id-1> Min. 2:40-3:14. (4.12.2016)

Volker Schlöndorff über die persönlichen Motive für den Film. In: Sammlung Volker Schlöndorff. Filme. Der junge Törless. online unter: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/filme/der-junge-toerless/#toggle-id-6> (4.12.2016).

Volker Schlöndorff: Interview. In: Lewandowski, Rainer: Die Filme von Volker Schlöndorff. Hildesheim u.a.: Olms 1981. S. 11-36.

11.5 Internetquellen

Berghahn, Wilfried: Kino der Autoren – Kino der Produzenten. In: Die Zeit, 27. April 1962. Online abrufbar <http://www.zeit.de/1962/17/kino-der-autoren-kino-der-produzenten> (14.12.2016).

Curtiss, Thomas Quinn: ‚Young Torless‘ Opens in Paris. In: New York Times, 10 Juni (1966). Online: Sammlung Volker Schlöndorff. Presse. New York Times. <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016)

Der junge Törless BRD / FR 1965/1966 Abschrift der vertraulichen Aufzeichnung zum Verhalten von Dr. von Tieschowitz bei der Vorführung von Der junge Törless bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes am Abend des 9. Mai 1966, 19. Mai 1966. In: Sammlung Volker Schlöndorff. Filme. Der junge Törless. Aus unserem Archiv. Korrespondenzen, online unter: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-tieschowitz-002/> (3.12.2016).

Donner, Wolf: Väter und Söhne. In: Die Zeit. Juli 1974. Online unter: <http://www.zeit.de/1974/28/vaeter-und-soehne> (6.1.2017)

Fabian, Rainer: Törless schaut zu. In: Rheinischer Merkur. 10. Juni (1966). Online abrufbar: Sammlung Volker Schlöndorff. Presse. Rheinischer Merkur. <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016).

Gilliatt, Penelope: Young Törless. In: Sammlung Volker Schlöndorff. Presse. Filmkritik. Online abrufbar: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016)

Höhn, Hans: Cannes: Deutscher Film interessiert wieder. Überraschend starker Erfolg für „Der junge Törless“. In: Hamburger Abendblatt. 10. Mai (1966). S. 10. Online abrufbar: Sammlung Volker Schlöndorff. Presse. Hamburger Abendblatt. <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016).

Nicodemus, Katja: Schlöndorff's Film *Der junge Törleß* Deformation und Verrohung. In: Deutschlandradiokultur. Beitrag vom 20.5.2016. URL:http://www.deutschlandradiokultur.de/schloendorffs-film-der-junge-toerless-deformation-und.932.de.html?dram:article_id=354609 (13.10.2016).

Sammlung Volker Schlöndorff: Abschrift der vertraulichen Aufzeichnung, online unter: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-tieschowitz-002/> (3.12.2016).

Schreiben der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK), Dr. Krüger, vom 31.03.1966. In: Sammlung Volker Schlöndorff. Filme. Der junge Törless. Online abrufbar: <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-rezeption-fsk-freigabe/> (8.12.2016).

Steinitz, David: Im System permanenter Bedrohung. In: Süddeutsche Zeitung. 4. April 2013. Online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/room-ueber-shining-im-system-permanenter-bedrohung-1.1639710-2> (6.1.2017).

Tynan, Kenneth: The Cannes circus. In: The Observer Weekend Review. May 15 (1966). Online: Sammlung Volker Schlöndorff <http://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/der-junge-toerless-korrespondenz-brief-an-den-observer-1/> (9.12.2016)

12 Anhang

12.1 Handlungsprotokoll und Sequenzprotokoll

Zu Roman und Film wurden jeweils Protokolle erstellt, um einen möglichst genauen Vergleich zu gewährleisten. Folgend wurde eine Gegenüberstellung dieser Protokolle erstellt, wobei sich aufgrund der Auslassungen oder Addierungen gewisser Sequenzen im Film, Schwierigkeiten ergeben. Falls bestimmte Handlungsfolgen oder Sequenzen im Roman keinen Vorläufer finden, werden die Kapitel im Handlungsprotokoll mit durchgestrichenem Tabellenfeld gekennzeichnet. Gleiches im Film: sind bestimmte Sequenzen nicht am Romangeschehen angelehnt, wird dies gekennzeichnet. Wurde der Romaninhalt aber in bestimmten Sequenzen abgeändert, die Handlungsfolge dadurch aber nicht erheblich gestört, werden sich diese trotzdem gegenübergestellt. Wurden Kapitel im Film nicht getreu des Handlungsablaufs des Romans adaptiert, sondern erst im späteren Verlauf montiert oder gewisse Geschehnisse schon vorher gezeigt, wird auf die entsprechenden Kapitel/Sequenzen verwiesen.

In der Unterscheidung zwischen Szene und Sequenz gab es beim Film in der Verwendung immer große Verwirrung. Die Unterscheidung wird hier nach Metz' Definition getroffen: Die Abfolge der Ereignisse ist in der Szene kontinuierlich, in der Sequenz wird sie aufgebrochen, das heißt, sie ist immer noch linear, narrativ und chronologisch, aber eben nicht kontinuierlich.⁵⁰⁵

Beschreibung der Kürzel des Sequenzprotokolls:

Erste Spalte: Sequenzzahl

Dritte Spalte: Dauer der Sequenz

Vierte Spalte: Gesamtdauer

Fünfte Spalte: Ort der Handlung

Sechste Spalte: Personen

Siebte Spalte: Kurzbeschreibung der Handlung

⁵⁰⁵ Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt 1996. S. 224.

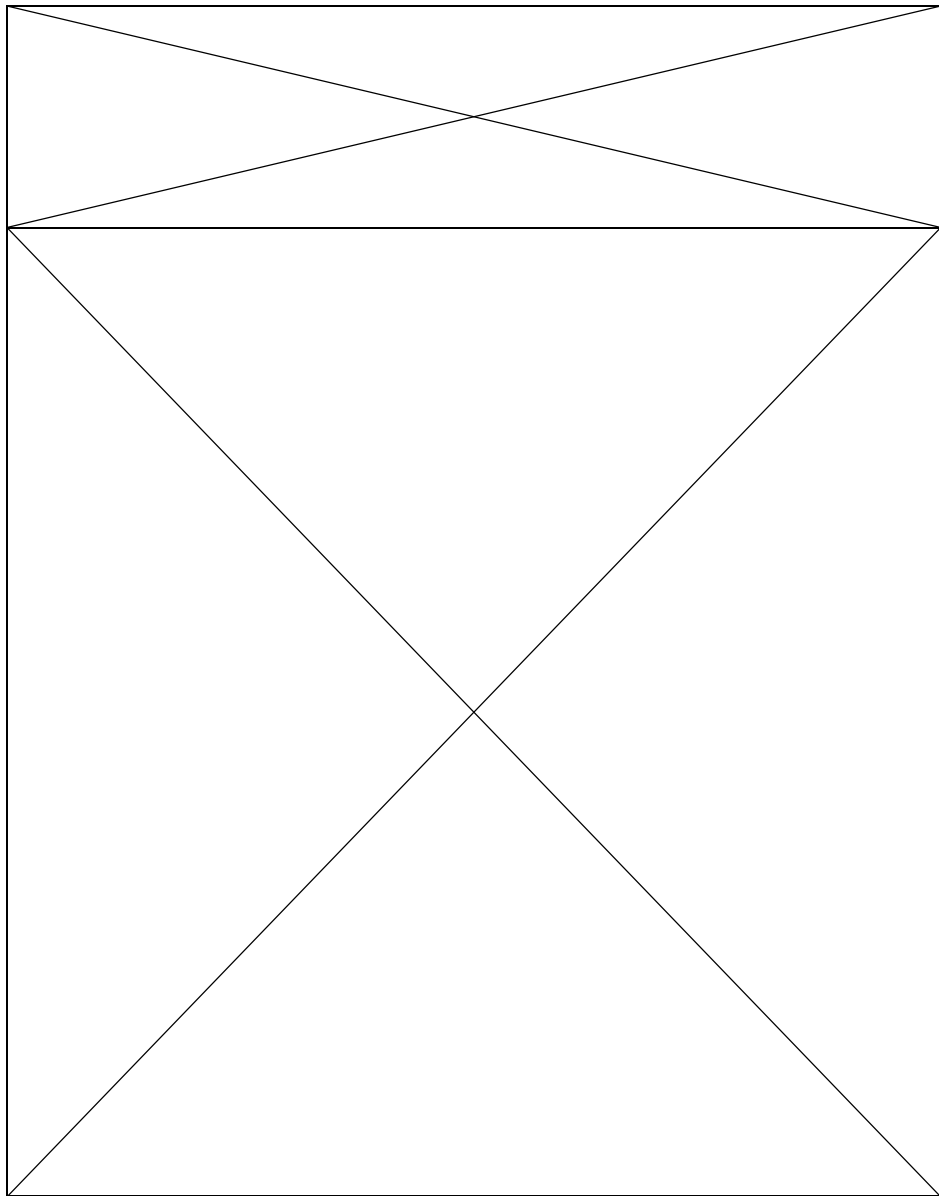
Handlungsprotokoll <i>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</i>				Sequenzprotokoll <i>Der junge Törless</i>					
Kapitel (Seiten) 506	Schauplatz	Personen	Handlung	S 507	D	GD	Location	Personen	Handlung
Kap. 1 S. 7-18	Bahnhof, Stationsgebäude	Bahnhofsvorstand, Ehepaar Törleß, Törleß, Fürst H., Beineberg, Reiting	Der Bahnhofsvorstand tritt aus dem Stationsgebäude, kontrolliert die Uhrzeit. Das Ehepaar Törleß nimmt Abschied von ihrem Sohn, der wieder in die Kadettenanstalt fährt. Es gibt einen Rückblick auf seine bisherige Zeit an der Schule: Törleß hatte viel Heimweh, schreibt seinen Eltern Briefe; Fürst H. kam an die Schule und Törleß freundete sich mit ihm an. Nach einem Streit über religiöse Dinge, zerbrach die Freundschaft, der Prinz verlässt später die Schule. Anschließend schließt Törleß Freundschaft mit Beineberg, Reiting, Moté und Hofmeier. Törleß ist von der Rohheit dieser Jungen angezogen. Törleß Vater bittet Beineberg, dass er auf seinen Sohn Acht geben soll. Sie machen sich gemeinsam zur Schule auf.	1	2:01	0-2:01	Weite, ebene Landschaft, Stationsgebäude.	Bahnhofsvorstand	Vorspann; Eine weite, ebene Landschaft ist zu erkennen. Während Namen eingeblendet werden, schwenkt die Kamera. Ein Stationsgebäude mit Aufschrift „Neudorf“ ist zu erkennen, aus dem der Bahnhofsvorstand herauskommt und auf seine Taschenuhr blickt. Seine Taschenuhr und die Uhr am Stationsgebäude zeigen 5 vor 4 an.
				2	1:46	2:02-3:48	Gleisbereich	Ehepaar Törleß, Törleß, Beineberg, Reiting	Die Zöglinge (Reiting, Beineberg, Mutter, Törleß, Vater) gehen die Gleise entlang. Törleß' Mutter hat sich bei seinem Sohn eingehängt; sie sprechen miteinander. Beineberg und der Hofrat, Törleß' Vater, sprechen miteinander: Er möchte, dass Beineberg auf seinen Sohn aufpasst, denn er hätte Vertrauen zu ihm: „Ich wünschte der Bub hätt' was von ihnen“, er schätzt an Beineberg das Entschlossene. Familie Törleß und seine Kameraden stehen beisammen, die Eltern sind froh, ihren Sohn in deren Mitte zu wissen. Der Zug fährt ein, sie verabschieden sich. Törleß Mutter umarmt ihren Sohn sehr leidenschaftlich, sie weint unter ihrem Schleier. Die Eltern steigen in den Zug und fahren ab. Die Zöglinge machen sich auf den Weg.

⁵⁰⁶ Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Band 6. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1981. S. 7-140.

⁵⁰⁷ Der junge Törless. Nach dem Roman von Robert Musil, Regie und Drehbuch: Volker Schlöndorff. Mit Mathieu Carrière, Marian Seidowsky, Bernd Rischer u.a. Leipzig: Kinowelt Film Entertainment 2009 (=Arthaus Edition deutscher Film Bd. 13). [DVD] [1966].

Kap. 2 S. 18-26	Konditorei	Törleß, Beineberg	Die anderen Schüler gehen ins Institut, während Beineberg und Törleß noch in die Konditorei einkehren. Beineberg erzählt von Indien, seinen Lebensplänen, esoterischen Buddhismus. Törleß ist davon gelangweilt; er betrachtet Beineberg genau, er wird unruhig dabei. Dann blickt er aus dem Fenster, ein Augenblick intensivster Stille, und er erinnert sich an ein früheres Ereignis in seiner Kindheit, als er alleine im Wald war. Er kann Beineberg nicht richtig mitteilen, was ihn an solchen Momenten bewegt. Törleß fühlt sich einsam. Auch seine Abneigung gegen Beineberg in jenem Moment kann er sich nicht erklären. Beineberg und Törleß machen sich auf den Weg.	3	2:04	3:49-5:53	Weite Landschaft, Feld, Dorf	Zöglinge, Törleß, Beineberg, Bauern/Bäuerinnen, ArbeiterInnen	Die Zöglinge laufen in der Gruppe über ein Feld. Die Kamera ist auf Törleß gerichtet, der nachdenklich und unglücklich aussieht. Die anderen unterhalten sich ausgelassen, jemand rempelt Törleß. Auf dem Weg zur Akademie kommen die Zöglinge an einem Feld vorbei, auf dem Bauern arbeiten. Manche der Zöglinge ärgern die Bauersfrauen, Törleß bleibt stehen, hat kurzen Blickkontakt mit einer Bauersfrau, bekommt von ihr etwas zu essen. Die Zöglinge gehen durch ein Dorf, es werden Frauen und Männer bei der Arbeit (mehr Frauen) gezeigt (Metzger, Wäscherinnen), die Kamera geht von Törleß Blick aus, er beobachtet die ArbeiterInnen. Beineberg fragt Törleß spöttisch, ob er Heimweh hat. Manche der Zöglinge biegen ins Gasthaus ab, darunter Törleß und Beineberg.
				4	0:39	5:54-6:33	Gasthaus	Bedienung, Gäste, Basini, Törleß	Im Gasthaus spielt die Bedienung mit ein paar älteren Herren ein Würfelspiel. Sie kennt die jungen Zöglinge und bittet sie, sich zu ihnen zu setzen. Basini spendiert eine Runde. Die Frau fragt, ob die Jungen mitspielen möchte, Basini prahlt und legt Geld auf den Tisch. Er verliert, ihn stört es jedoch nicht.
Kap. 3 S. 26-36	Das Badhaus bei Božena	Törleß, Beineberg, betrunken, er Freier, Božena	Beineberg und Törleß gehen zum alten Badhaus. Dort sehen sie einen betrunkenen Freier von Božena, der nicht zahlen möchte und wütend wird. Nachdem er verschwindet, gehen sie zur Prostituierten Božena ins Zimmer. Božena kannte angeblich Beinebergs Mutter und erzählt Anekdoten über seine Familie. Törleß beginnt dabei an seine eigene Mutter zu denken. Als er Božena betrachtet muss er immer mehr an seine Mutter denken. Božena erzählt, dass ein Mitschüler namens Basini sie öfter besucht. Es wird über Törleß Heimweh und seine Mutter gesprochen und Božena gibt Törleß anschließend einen Kuss.	5	2:38	6:34-9:12	Park vor dem Internat, Internat, Klassenzimmer, Treppenh aus	Zöglinge, Törleß, Basini, Reiting, Beineberg, Lehrer	Die Zöglinge kommen ins Internat, die Perspektive liegt auf Törleß. Es folgt ein Schnitt ins Klassenzimmer: Basini und sein Sitznachbar ärgern sich, Basini zeichnet eine Trennlinie mit Kreide auf den Tisch. Törleß ist unkonzentriert und beobachtet seine Klassenkameraden. Reiting fängt mit der Hand eine Fliege. Er lässt sie auf sein Papier fallen, dabei zeichnet er einen Kreis um die Fliege. Als die Fliege den Kreis verlässt, tötet er sie mit seiner Schreibfeder. Törleß beobachtet dann Beineberg der mit einem Messer etwas in den Tisch ritzt („Abgesessene Tage“ mit Strichliste). Die Kamera schwenkt im Klassenzimmer herum und zeigt Bilder antiker Geschichten, die an der Wand hängen. Törleß leckt an seiner Feder, dann schaut er auf die Uhr. Es klingelt, die

									Zöglinge stehen auf und Törleß macht dem Lehrer gegenüber, der nur vorne sitzt und Zeitung liest, die freche Bemerkung, dass schonwieder ein ehrwürdiger Tag um sei. Als Strafe muss er bis zum nächsten Tag die 6. Ode des Horaz abschreiben.
	6	2:59	9:13-11:12	Schlafsaal ,Badezimmer	Zöglinge, Lehrer, Törleß, Reiting, Beineber, Basini	Die Zöglinge sind im Schlafsaal und stehen neben ihren Betten. Eine Aufsichtsperson (Lehrer) pfeift, plötzlich herrscht Unruhe, die Zöglinge haben nun kurz Freizeit; manche spielen Karten, andere werfen mit Kissen umher, Beineberg dreht sich auf dem Bett eine Zigarette, Törleß liest. Basini geht ins Badezimmer und spricht mit Reiting, dem er sein Geld hätte zurückgeben müssen. Basini möchte Aufschub haben, da er noch bei Beineberg und jemand andren weitere Schulden hat. Reiting möchte es aber zurückhaben und nicht nach den Anderen kommen. Basini nennt Reiting seinen Freund. Reiting gibt Basini einen weiteren Tag Zeit, wenn er ihm aber am nächsten Tag das Geld nicht zurückgibt, muss Basini seine Bedingungen erfüllen: Er muss Reiting Folge leisten, aber nicht nur, wenn es ihm Vergnügen macht, sondern in „blindem Gehorsam“. Er verspricht ihm, das Geld morgen zu bringen. Basini betrachtet sich daraufhin selbstsicher im Spiegel und kämmt seine Haare.			
	7	1:29	11:13-12:42	Schlafsaal	Zöglinge, Lehrer, Unbekannt (Basini)	Das Licht im Schlafsaal wird ausgemacht. Ein Lehrer mir Krücken und einem Bein geht durch die Reihen und kontrolliert, ob alle in ihren Betten liegen. Es ist dunkel, die Zöglinge liegen in ihre Feldbetten. Jemand macht sich nun an Beinebergs Schrank zu schaffen. Er trägt Handschuhe und bricht den Spint mit einem Messer auf und nimmt einige Geldscheine heraus.			
	8	0:46	12:43-13:29	Schulhof	Zöglinge, Beineber,	Auf dem Schulhof herrscht reges Treiben. Zwei Jungen Fechten miteinander, Beineberg mischt			

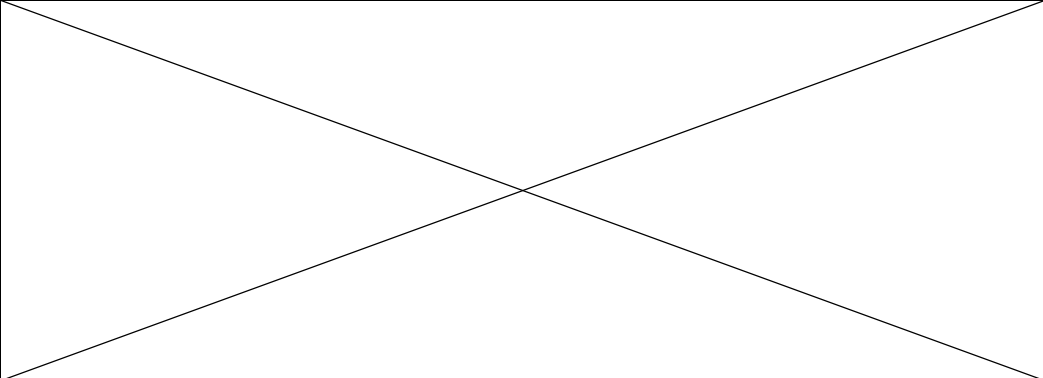
					Basini, Törleß	sich plötzlich ein und drängt den anderen mit einer Peitsche weg. Es klingelt, alle stürmen in das Schulgebäude. Im Klassenzimmer bewirft Beineberg Basini mit Boxhandschuhen, Törleß lacht laut. Sie werfen die Handschuhe hin und her, bis Törleß sie gegen das Fenster wirft und es zerbricht. Es herrscht lautes Gelächter. Das Internat wird von außen gezeigt.
	9	4:59	13:30-18:29	Gasthaus	Törleß, Beineberg, Reiting, Basini, Kellnerin	Törleß und Beineberg sitzen im Gasthaus und Beineberg liest laut aus der Zeitung vor. Die Kellnerin bringt die Getränke, Törleß betrachtet sie fasziniert. Es werden Nahaufnahmen von Gesicht, Mund und Nacken gezeigt. Sie fährt sich mit der Zunge über die Lippen, Törleß ebenso und folgt jedem Handgriff von ihr. Beineberg liest immernoch vor. Dann Nahaufnahme von Beinebergs Händen, während er sich seine Zigarette dreht. Dann eine Nahaufnahme seines Mundes, seinem Gesicht. Er zündet die Zigarette an, dann haben Törleß und Beineberg Blickkontakt. Törleß starrt geistesabwesend an ihm vorbei, Beineberg raucht. Plötzlich zerbricht ein Glas vor Reitings und Basinis Tisch. Die Kellnerin sammelt die Scherben auf. Basini bestellt zwei Rehrücken, zwei GUGELHUPF und zwei SLIWOWITZ. Törleß und Beineberg unterhalten sich über die Zukunft. Beineberg hat recht klare Vorstellungen von seiner Zukunft, Törleß hingegen weiß gar nichts. Beineberg nennt ihn einen Spinner. Törleß möchte am liebsten nur weglaufen; er beginnt lauter zu sprechen, eine Dame am Nebentisch blickt auf. Törleß ärgert sich über den Stumpfsinn, den man in der Schule lernt. Die Kellnerin bringt währenddessen Basini und Reiting das Essen, im Hintergrund hört man Törleß' Stimme. Reiting fragt Basini woher er das Geld hat; er lügt ihn an und behauptet, er hätte es von Hofmeier geliehen. Reiting entlarvt Basinis Lüge und wirft ihm vor, er hätte es aus Beinebergs Schrank gestohlen. Basini nennt seinen Vorwurf eine üble Verleumdung. Im Hintergrund werden Beineberg und Törleß

Kapitel 3						gezeigt, die aufhören, da Basini nun lauter spricht. Basini ärgert sich über die Anschuldigung. Beineberg und Törleß beschließen aufzubrechen; Törleß bezahlt und Beineberg erzählt, dass ihm letzte Nacht Geld gestohlen wurde. Es werden wieder Reiting und Basini gezeigt, im Hintergrund hört man Beineberg erzählen. Reiting sieht Basini spöttisch an und Basini beichtet, er hätte sich das Geld in der Not nur heimlich ausgeliehen. Basini will auf Reitings Bedingungen eingehen.
	10	6:40	18:30-25:10	Dorf, Hausgan, Boženas Wohnung	Törleß, Beineber, Mann, Božena, Baby	Törleß und Beineberg verlassen das Gasthaus und wollen zu Božena gehen. Im Hintergrund fliegt ein Betrunkenener aus einer Kneipe. Sie treten in ein Haus, in dessen Erdgeschoss sich eine Kneipe befindet; viel Gelächter dröhnt aus dem Raum. Törleß und Beineberg schleichen sich durch den Gang und gehen in eine Wohnung, in der eine Frau mit ihrem Baby lebt. Die Frau ist kaum angezogen, sie trägt nur einen Morgenmantel. Die Wohnung ist klein und ärmlich eingerichtet. Beineberg legt Geld auf ihren Tisch; sie spottet über die jungen Männer. Sie öffnet ihre Haare und redet sehr anzüglich. Törleß ist sichtlich verunsichert, steht da und weiß nicht wohin mit seinem Blick. Sie spricht über Törleß schöne Mutter, die sie am Bahnhof gesehen hat. Törleß sitzt verlegen am Tisch. Beineberg ist entspannt, er nimmt sich Sliwowitz, mahnt Törleß, entspannter zu sein. Božena spottet, dass es ihm wohl nicht gefällt, dass sie über seine Mutter spricht. Sie beginnt über Standesdünkel zu sprechen und dass seine Mutter nicht besser ist als sie. Beineberg streichelt Božena, sie legt sich hin und er beginnt sie zu küssen. Sie spricht von Besuchen Basinis, einem seltsamen Jungen. Dann spottet sie über deren Eltern; Törleß sitzt stumm am Tisch. Beineberg berührt Boženas Brüste. Sie fragt Beineberg, was mit Törleß los ist: Er hat Heimweh. Dann geht sie zu Törleß an den Tisch, er steht auf und sie möchte, dass er sie küsst. Sie ergreift die Initiative, er erwidert.

				11	0:57	25:11-26-14	Feldweg, Park vor dem Internat, Klassenzimmer	Törleß, Beineberg, Reiting, Zöglinge, Basini	Törleß und Beineberg gehen den Feldweg zum Internat entlang. Sie gehen ins Schulgebäude. Im Klassenzimmer kommt Reiting auf Törleß zu und sagt, dass er den Dieb entlarvt hat, der Beineberg bestohlen hat. Reiting flüstert ihm zu, dass es Basini war und lässt Törleß verwirrt zurück. Beineberg fragt Törleß, was los ist und Törleß deutet zu Basini hinüber, der sich auch im Zimmer befindet. Sie sehen sich an, es klingelt.
				12	3:27	26:15-29:42	Schlafsaal, Treppenh aus, Dachbodenkammer	Lehrer, Reiting, Beineberg, Törleß	Ein Lehrer kontrolliert nachts im Schlafsaal, ob alle in ihren Betten liegen. Als er den Raum verlässt, steigen drei der Zöglinge aus ihren Betten und schleichen sich aus dem Raum. Sie schleichen durchs Gebäude und öffnen eine schwere Tür, die zum Dachboden führt. Mit einer Leiter steigen sie hoch in die Dachbodenkammer. Sie machen Kerzen und Laternen an. An den Wänden der Kammer hängen viele verschiedene Bilder; in einem Tisch steckt ein Degen und an einer Wand ist ein Revolver befestigt. Sie setzen sich hin, Reiting gibt Beineberg sein Geld wieder und das Messer, mit dem Basini den Schrank aufgebrochen hat. Beineberg raucht und Reiting fragt, was sie nun mit Basini anfangen sollen. Törleß ist der Meinung, Basini müsse entfernt werden, da er ein Dieb ist. Beineberg spielt im Hintergrund mit einem Revolver. Reiting widerspricht Törleß und möchte Basini nicht verpetzen und von der Schule werfen. Reiting möchte Vergnügen aus Basini ziehen, da er sich ihm zum Sklaven angeboten hat. Reiting nennt Törleß Idealismus für die „Sauberkeit des Instituts“ fad und musterhaft. Beineberg, der im Hintergrund sitzt und desinteressiert scheint, meint, dass sie mit Basini machen können, was sie wollen, man könnte ihm ja auch „einen gespitzen Bambus durch den Darm treiben“, das wäre zumindest ein Spaß.
Kap. 4 S. 36-50	Schulzimmer, Dachbodenkammer	Törleß, Beineberg, Reiting	Beineberg und Törleß kommen zurück und treffen auf Reiting. Reiting berichtet den beiden, dass er den Spielladendieb enttarnt hat, der Beineberg einen größeren Betrag gestohlen hat. Da es zu unsicher ist, gehen sie in ihr geheimes Versteck, die Dachbodenkammer. Die Lage und Ausstattung der Kammer wird genau beschrieben, sowie die Charaktere von Reiting und Beineberg. Reiting berichtet, wie er Basini als Dieb entlarvt und überführt hat. Die drei diskutieren, was sie mit Basini anstellen sollen. Reitings Idee ist, ihn physisch und psychisch zu quälen; Beineberg und Törleß setzen ihm keinen Widerstand entgegen.	13	1:06	29:43-30:49	Schulhof, kleine Kammer	Zöglinge, Törleß, Reiting,	Einige Schüler in Sportkleidung werfen sich im Hof Bälle zu. Törleß und Reiting entfernen sich und gehen in einen Abstellraum, in dem Basini
Kap. 5 S. 50.	Institut	Törleß, Reiting, Beineberg,	Am nächsten Tag hält Reiting eine Ansprache und setzt Basini unter Kuratel. Während der nächsten Tage						

		Basini	nimmt diese Angelegenheit bei den Jungen kaum Bedeutung ein.				beim Hof	Beineber, Basini	und Beineberg warten. Basini muss die Hand austrecken und Reiting schlägt mit einem Stab auf die Hand, mit der er gestohlen hat. Er setzt Basini unter Kuratel: er ist unter ihre Aufsicht gestellt und vom Wohlwollen der drei abhängig. Beineberg spritzt ihn mit heißem Wasser ab, bis Basini einverstanden ist.
Kap. 6 50-53	Institut	Törleß	Törleß denkt über Basini nach und versucht ihm auszuweichen. In einem Brief an seine Eltern erzählt er ihnen die Geschichte. Sie raten ihm dazu, ihm Gelegenheit zur Besserung zu geben.	14	1:10	30:50-32:00	Speisesaal, Schulhof	Zöglinge, Lehrer, Basini, Beineber, Reiting, Törleß	Die Schüler essen im Speisesaal. Der Lehrer verkündet, dass Post da ist. Basini gibt an, einen Brief seiner Dolcinea erhalten zu haben. Beineberg und Reiting schauen ihn drohend an und er hält plötzlich inne und setzt sich wieder hin. In der nächsten Szene tritt Törleß aus dem Gebäude in den Schulhof und beobachtet Basini dabei, wie er mit einem Strumpfband vor einer Gruppe der Zöglinge angibt. Reiting bemerkt, dass noch der Kaufpreis am Band klebt, weshalb er von ihm und der Gruppe ausgelacht wird. Die Gruppe löst sich wieder auf.
Kap. 7 53-61	Schlafsaal, Dachbodenkammer	Törleß, Beineberg	Törleß wird in der Nacht von Beineberg geweckt und vom Schlafsaal in die Dachbodenkammer geführt. Beineberg eröffnet Törleß, dass Reiting hinter ihrem Rücken alleine seine Spiele mit Basini treibt und ihn für sich alleine haben möchte. Beineberg spielt dabei auf den Missbrauch eines Jungen im Institut vor vier Jahren an. Somit würde Reiting Basini auch vor Törleß und Beineberg schützen und ihn ganz für sich beanspruchen. Beineberg weiß davon, weil er ihnen in die Dachkammer gefolgt ist und sie beobachtet hat. Beineberg möchte sich an dem Fall schulen und Basini quälen. Törleß ist schweigsam, er hat das Gefühl die Dinge noch nicht klar einschätzen zu können.	15	1:11	32:01-33:12	Klassenzimmer	Lehrer, Törleß, Beineber, Zöglinge	Der Lehrer verlässt das Klassenzimmer. Nach dem Mathematikunterricht unterhält sich Törleß mit Beineberg über imaginäre Zahlen. Er findet es eigenartig, damit zu rechnen. Zwei andere Kameraden hören zu und sind irritiert. Beineberg macht daraufhin den Pfaffen nach und meint, dass Törleß schon wie er sprechen würde.
				16	2:53	33:13-36:06	Zimmer des Lehrers	Mathematiklehrer, Törleß	Törleß wird im Zimmer des Lehrers empfangen, den es freut, dass er mit einer solchen Frage an ihn herantritt aber gleichzeitig betont, dass eine Erklärung äußerst schwierig wäre. Der Lehrer bietet Törleß eine Zigarette an, die er ablehnt, aber stattdessen eine angebotene Süßigkeit nimmt. Törleß betrachtet die Gegenstände, die auf den Tisch liegen, simple mathematische Körper zur Anschauung, Stifte, ein Heft. Der Lehrer sagt, er könne nicht über Törleß' Problem mit dem Eingreifen transzendenter Fakten sprechen, da es mit dem Übersinnlichen eine eigene Sache ist und er nicht weiß, wie Törleß darüber fühlt. Außerdem würde Törleß

									das Vorwissen fehlen, um es zu verstehen. Törleß spricht daraufhin das imaginäre an, worauf der Lehrer auf mathematische Denknötenlichkeiten verweist. Törleß betrachtet kleine Figuren, die im Raum stehen: drei Affen, die sich Augen, Mund, Ohren zuhalten. Törleß hat wohl eher ein Problem mit den Begriffen. Der Lehrer wird ungeduldig und sagt, er muss einfach glauben und noch mehr wissen und lernen, bis er es versteht. Er steht auf, geht zu einem Topf und beginnt zwischendurch daraus zu essen.
				17	0:56	36:07-37:03	Schulgebäude, Dachbodenkammer	Reiting, Basini	Reiting nimmt Basini in den Schwitzkasten und zwingt ihn unter Gewalt in die Dachbodenkammer. Reiting drückt Basini auf eine Matratze, die dort liegt. Gemeinsam sehen sie sich Zeichnungen und Fotos nackter Frauen und Männer an, teilweise erotische Bilder, teils auch mit Gewalt aufgeladen. Man bekommt Nahaufnahmen der Bilder zu sehen.
				18	5:08	37:04-42:12	Treppenhause, Dachbodenkammer	Törleß, Beineberg	Törleß kommt aus dem Zimmer des Lehrers und geht die Treppe hinunter. Beineberg überrascht ihn auf der Treppe und befiehlt ihm mitzukommen. Sie verstecken sich in einer Nische beim Treppenabsatz und Beineberg sagt, er solle kurz abwarten. Dann möchte er wissen, wie es beim Lehrer war und macht sich über Törleß lustig und spottet über die Verdrängungsversuche des Lehrers. Beineberg hält kurz inne, dann sehen sie Reiting und Basini aus der Tür zum Dachboden kommen und die Treppe hinunterrennen. Es klingelt, die Schüler stürmen hinunter und Beineberg und Törleß gehen in die Kammer. Beineberg dreht sich dort wieder eine Zigarette. Er eröffnet Törleß, dass Reiting sie betrügt. Beineberg erzählt eine „gewisse Geschichte“, die vor ein paar Jahren am Institut vorgefallen ist – ein großer Skandal mit Schweinereien. Beineberg behauptet, Reiting würde mit Basini dasselbe treiben. Törleß fragt, ob Reiting in ihn verliebt ist – Beineberg verneint, er sei kein Narr, sondern

									werde dabei nur unterhalten. Beineberg möchte sich rächen; um Basini wäre es nicht schade, aber um Reiting schon. Außerdem freut Beineberg sich, da er Reiting mit diesem Geheimnis nun eins auswischen könne. Beineberg ist dagegen, Basini anzuzeigen. Er geht in der Kammer herum, steckt sich Ohrringe ins Ohr, betrachtet sich im Spiegel. Törleß versteht nicht, welchen Wert dieser Fall für ihn haben sollte. Beineberg hingegen möchte sich am Fall schulen, er möchte Basini nicht bestrafen, sondern quälen. Törleß erschrickt. Beineberg möchte dabei Emotionen abtöten, wenn er ihn quält, da einer wie Basini es nicht wert wäre, dass man Mitleid mit ihm empfindet. Während er spricht, spielt er mit einem Messer.
Kap. 8 61-66	Institut, Wiese im Park	Törleß	Die nächsten Tage bringen keine Änderung, Törleß fühlt sich ganz auf sich selbst gestellt. Er geht alleine spazieren und legt sich in den Park, dabei bemerkt er wie hoch der Himmel eigentlich ist. Er denkt über die Unendlichkeit nach und erinnert sich daran, dass dieser Begriff auch im Mathematikunterricht eine Rolle gespielt hat. Er denkt über die Situation nach, erinnert sich an vergangene Ereignisse. Plötzlich fühlt er sich wieder ganz allein und einsam.						
Kap. 9 66-68	Institut	Törleß, Beineberg, Reiting	Am nächsten Tag kommt Törleß zu Beineberg und Reiting. Reiting und Beineberg erklären, was sie ohne Törleß vereinbart haben. Reiting erzählt, dass Basini sich von ihm schonwieder Geld leihen wollte, woraufhin Beineberg erwidert, diese Situation ausnutzen zu wollen und Basini in die Kammer bestellen will. Sie machen einen Treffpunkt aus. Weil Beineberg und Reiting alles unter sich geregelt haben, gehen sie anschließend zu zweit spazieren.	19	0:40	42:13-42:53	Schulhof	Törleß, Reiting, Beineberg	Reiting und Törleß spazieren im Hof. Törleß wirft ihm vor, dass er sich in ungute Dinge einlassen würde. Reiting verteidigt sein Tun damit, dass Basini niederträchtig ist und das auszunutzen sei. Beineberg kommt dazu und drängt Törleß weg. Beineberg und Reiting gehen noch ein wenig spazieren und lassen Törleß im Hof zurück. Er sieht den beiden nach.

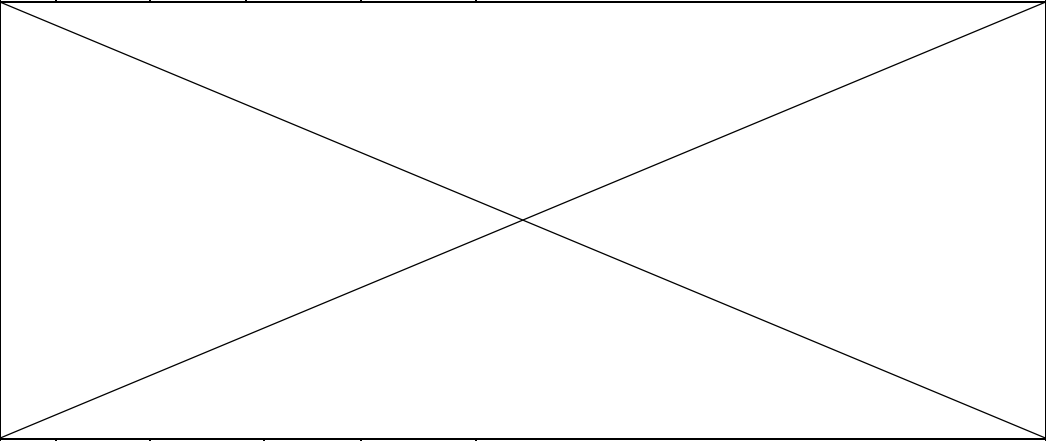
			Törleß bleibt eifersüchtig und wütend zurück. Törleß versucht sich vorzustellen, was an jenem Abend wohl in Reitings Innerem vorging, als er mit Basini alleine war.						
Kap. 10 68- 72	Schlafsaal, Dachbodenkammer	Törleß, Beineberg, Reiting, Basini	Törleß, Beineberg und Reiting stehen sich in der Nacht aus den Betten und wandeln mit Hilfe von Laternen in die Dachbodenkammer hinauf, wo sie auch Basini treffen. Beineberg zählt nun die Schandtaten Basinis auf und Reiting versetzt ihm einen Faustschlag ins Gesicht. Törleß vernimmt, trotz umgekippter Laterne, dass die beiden Basini die Kleider vom Leibe ziehen und ihn auspeitschen. Törleß bleibt erregt aber gleichgültig im Dunkeln stehen und vernimmt die Geräusche. Durch Basinis klagende Laute fühlt sich Törleß angenehm berührt und geschlechtlich erregt. Gleichzeitig fühlt er sich auch vom Licht der Laterne angezogen. Durch das Licht der Lampe kann er nun den blutüberströmten Basini erkennen. Reiting möchte trotzdem noch weitermachen. Törleß befiehlt Basini zu sagen, dass er ein Dieb ist. Daraufhin befehlen ihm Beineberg und Reiting zu sagen, dass er ein diebisches, schweinisches Tier ist, was Basini ohne zu zögern macht.	20	4:07	42:54- 47:01	Dachbodenkammer	Törleß, Beineberg, Reiting, Basini	Törleß, Beineberg und Reiting warten in der Dachbodenkammer. Eine Uhr beginnt zu schlagen und Basini kommt in die Kammer. Er ruft nach Reiting und erkennt dann die drei Jungen im Dunkeln. Beineberg hält die Laterne auf Basini und eröffnet, dass nun endgültig mit ihm ins Gericht gegangen wird. Beineberg liest seine Vergehen vor, dann steht Reiting auf, nähert sich Basini und gibt ihm eine Ohrfeige. Törleß sitzt teilnahmslos da und beobachtet. Basini beginnt zu weinen. Beineberg steht auf und spottet darüber und Reiting befiehlt Basini zu lächeln. Dann beginnen Reiting und Beineberg auf Basini einzuschlagen; er fällt zu Boden und sie zerren ihn ins Dunkel. Törleß sitzt immer noch da, zuckt aber nun zusammen, als er die Schreie Basinis hört. Die Perspektive liegt auf Törleß und die Prügelszene wird nicht gezeigt. Er steht auf, nimmt die Laterne und versucht einen Blick zu erhaschen. Er setzt sich wieder hin und blickt in einen Spiegel. Die Uhr ertönt wieder. Beineberg und Reiting kommen schwer atmend wieder ins Licht zurück. Törleß sagt vor sich hin, dass das alles wie ein Tor zu einer anderen Welt sei. Basini kommt aus dem Dunkel, er stolpert, ist blutverschmiert. Beineberg befiehlt ihm, sich hinzuknien. Basini versucht sich herauszureden. Törleß lächelt plötzlich und befiehlt Basini zu sagen, dass er ein Dieb ist. Beineberg verlangt noch mehr; dann zerren Reiting und Beineberg ihn wieder ins Dunkel.

				21	0:58	47:02-48:00	Schlafsaal, Dorf	Zöglinge, Törleß, Reiting	Am Morgen werden die Zöglinge geweckt. Törleß gähnt und sieht müde aus. Er spaziert anschließend alleine im Dorf herum. Er sieht ein paar aus seiner Klasse, wie sie in der Gruppe im Dorf bei einem Brunnen stehen und eine Maus quälen. Reiting hält die Maus hoch und quält sie mit dem Rauch aus seiner Pfeife. Törleß tritt dazu, nimmt ihm die Maus weg und schlägt sie gegen den Brunnen, wodurch er sie tötet. Die anderen Zöglinge finden es ekelhaft.
				Sequenz 15					
Kap. 11 73-74	Klassenzimmer	Törleß, Beineberg	Törleß kommt während des Mathematikunterrichts ein Einfall, noch immer angeregt durch die Gedanken an das Unendliche. Nach dem Mathematikunterricht spricht Törleß mit Beineberg über die imaginären Zahlen. Beineberg macht sich wegen Törleß' Gedankenspielt über ihn lustig und ahmt den Pfaffen nach, mit dem er ihn vergleicht. Anschließend meint er, dass diese Gedankenspielereien nichts bringen.	Sequenz 16					
Kap. 12 74-78	Institut, Zimmer der Mathematiklehrers	Törleß, Mathematiklehrer	Törleß bittet den Mathematiklehrer um einen Besuch. Am nächsten Tag besucht er ihn in seinem Arbeitszimmer und fühlt sich durch die Umgebung abgestoßen. Ihn trieb eine Neugierde an, hinter die Welt des Professors zu blicken, doch die Umgebung enttäuscht ihn. Die Antworten des Professors sind für Törleß nicht befriedigend. Er ermahnt Törleß, die Problematik um die imaginären Zahlen und das Eingreifen transzendenter Faktoren einfach glauben zu müssen, da er noch nicht so weit ist, alle mathematischen Zusammenhänge verstehen zu könne. Der Lehrer empfiehlt ihm Kant. Als Törleß Interesse zeigt, erwidert er,						

			dass auch diese Lektüre noch zu schwierig für ihn sei.	
Kap. 13 78-80	Gemeinschaftsraum vor dem Ofen	Törleß	Törleß denkt über Kant nach und spricht dem Philosophen eine große Bedeutung für die Menschen zu. Plötzlich erkennt er in seinem Tun um Basini etwas Lächerliches und Nutzloses, er schafft es aber auch nicht, sich diesen Reizen zu widersetzen. Dann holt er aus seiner Lade alle poetischen Versuche, zerreißt sie und wirft die kleinen Stücke ins Feuer. Er möchte sich damit von früheren Lasten befreien.	
Kap. 14 80-83	Institut	Törleß, Beineberg	Törleß kauft sich am nächsten Tag die Reclamausgabe des Kant Bandes, welcher ihm der Professor gezeigt hatte. Der Gedanke, dass er wirklich nichts verstand und es für den Professor anscheinend einfach war, quält ihn. Er erzählt Beineberg sein Gespräch mit dem Lehrer, woraufhin Beineberg Kritik am Lehrer übt - wie er Törleß auf später vertröstet hat. Törleß wirft Beineberg Übertreibung vor. Wie schon zuvor in der Konditorei wirkt sich Beinebergs Erregung peinlich auf Törleß aus. Sie beginnen sich zu streiten. Törleß sucht nichts Übernatürliches, wenn ihn die Mathematik quält, sondern das Natürliche in ihm selbst. Beineberg interessiert das Übernatürliche und behauptet, dass Törleß noch sehen werde, dass er Recht hat.	
Kap. 15 84- 87	Schlafsaal	Törleß	Törleß kann nicht schlafen und denkt über sein Gespräch mit Beineberg nach. Als er einschläft, träumt er von Kant, schreckt dann plötzlich aus seinem Traum auf und denkt wieder an das gestrige Gespräch mit Beineberg.	

			Da er bemerkt, dass er in seinen Gedanken noch immer nicht wirklich weitergekommen ist, wird er wieder vom Ekel übermannt. Er empfindet es plötzlich wieder als angenehm im lauwarmen Bett zu liegen und denkt an die Zeit in seiner Kindheit zurück, als er sich wünschte, ein Mädchen zu sein. Rings unter der Haut umher spürt er dieses Gefühl erneut. Er denkt abermals über seinen Traum nach und beschließt morgen erneut über sich nachzudenken. Diese angenehme Wärme, die er nun zuletzt noch spürt, hat unerkennbar etwas mit Basini zu tun, denkt sich Törleß, bevor er einschläft.						
Kap. 16 88-92	Klassenzimmer	Törleß, Basini	Törleß erinnert sich nicht mehr daran, was er im Halbschlaf über Basini gedacht oder geträumt hatte. Er hat sich ein neues Heft gekauft, in dem er nun Aufzeichnungen über die Geschehnisse und Gedanken der letzten Wochen macht (<i>De natura hominum</i>). Dabei beobachtet er Basini und denkt sowohl über sich selbst, als auch über ihn nach. Er fühlt sich im Zustand eines seelischen Fiebers, fühlt sich von Basini körperlich Angezogen. Er sucht die Erleuchtung hinter seinen Empfindungen und er kommt sich aufgrund seiner Gedanken besonders und auserwählt vor.	22	1:21	48:01-49:22	Klassenzimmer	Törleß, Beineberg, Reiting	Törleß sitzt im Klassenzimmer und schreibt. Beineberg kommt herein und fragt ihn, warum er nicht wegfährt. Reiting und Beineberg fahren über die Feiertage zu einem anderen Kameraden. Reiting nimmt Törleß sein Buch weg und liest laut vor: Törleß schreibt über die Quälereien um Basini. Beineberg nimmt es nicht ernst, aber er möchte, dass Törleß ihre Namen aus dem Spiel lässt. Er sagt, er soll über die Feiertage zu Božena gehen und sie grüßen.
				23	2:44	49:23-52:07	Schulhof, Internat, Speisesaal, Klassenzimmer	Zöglinge, Törleß, Basini	Törleß betrachtet Schüler, die nach dem Klingeln aus dem Gebäude rennen. Er geht alleine im leeren Internatsgebäude herum. Er spaziert draußen im Park, wirkt nachdenklich, geht wieder ins Internat zurück, wäscht sich die Hände und tritt in den Speisesaal, in dem einige Schüler gerade essen. Er betrachtet Basini und sieht in skeptisch an, setzt sich dann hin und beginnt ebenso zu essen. Anschließend sitzt Törleß im Klassenzimmer und liest, vorne sitzt Basini und schreibt etwas. Ansonsten ist das Zimmer leer. Törleß betrachtet Basini wieder, steht auf und geht zu ihm hin und sieht ihn an. Törleß wirkt aufgewühlt und stürmt aus dem Zimmer.

Kap. 17 92-94	Institut, Schlafsaal	Törleß, Basini, Reiting, Beineberg	Törleß schließt mit Kant ab und hat das Gefühl, nahe an der Lösung seines Rätsels zu stehen. Er beobachtet Basini weiterhin, vor allem wenn er nachts zu ihm hinüberblickt, geht von ihm ein Reiz aus, wie wenn man „neben einem Weib“ schlafen würde. Wenn er es dann nach Mitternacht schafft einzuschlafen, kommt es ihm vor, als würde jemand aus der Gegend von Reitings oder Beinebergs Bett aufstehen, zu Basini gehen und mit ihm verschwinden.	24	6:18	52:08- 58:26	Schlafsaal, Internat, Dachbodenkammer	Törleß, Basini	Abends liegt Törleß im Schlafsaal und sieht Basini, wie er gerade hereinkommt und sich beginnt umzuziehen. Törleß betrachtet ihn, während er im Bett liegt und er leckt über seine Lippen. Ein Mann mit Laterne geht durch den Saal. Basini dreht sich um, er scheint nicht gut zu schlafen. Törleß steht schließlich auf und weckt Basini. Törleß fordert ihn auf, mit ihm in die Kammer zu kommen. Dort angekommen, beginnt Basini sich auszuziehen und Törleß befiehlt ihm, es zu lassen und sich wieder anzukleiden, da er nichts mit ihm vorhätte. Törleß beginnt Basini auszufragen, was Reiting und Beineberg mit ihm anstellen, wenn sie alleine mit ihm in der Kammer sind. Törleß verlangt von Basini, alles zu erzählen – für Basini ist das eine besondere Art gequält zu werden. Törleß schlägt Basini und nennt ihn feige. Basini erzählt, dass, wenn er ihnen hörig sei, alle Taten vergessen werden und für Törleß würde auch gesorgt werden.
Kap. 18 94-96	Institut, Speisesaal	Törleß, Basini	Aufgrund eines langen Wochenendes reisen viele Zöglinge ab, unter anderem Beineberg und Reiting. Törleß bleibt am Institut, ebenso Basini, der von Reiting dazu angehalten wird. Reiting gibt Törleß den Auftrag, ein Auge auf Basini zu haben. Dass Törleß nun alleine mit Basini ist, setzt ihn in Erregung. Törleß versucht beim Mittagessen durch gleichzeitiges Lesen von Kant und der Betrachtung Basinis, Erkenntnis zu gewinnen. Um nicht dem Verlangen nachzugeben, ihn anzusprechen, verlässt Törleß schnell das Zimmer.						Basini erzählt anschließend von Reiting und dass er sehr freundlich sei, er müsse ihm vorlesen, sich ausziehen, dann (...), später wird er geschlagen. Beineberg würde dasselbe tun, aber auf einem anderen Weg: Er hält lange Vorträge und Basini muss sich anschließend auf den Boden legen und wie ein Hund bellen. Törleß ist verwundert darüber, dass Basini alles tut und sich so erniedrigt. Törleß möchte verstehen, warum er sich alles gefallen lässt und was dabei in ihm vorgeht. Er fragt ihn, warum er überhaupt stehlen konnte und wie er sich dabei gefühlt hat. Basini sagt, dass er nichts fühlte. Törleß möchte unbedingt wissen, was in ihm vorgeht, Basini versteht jedoch nicht, was Törleß genau von ihm wissen möchte. Basini fühlt sich gequält von seinen Fragen und glaubt, Törleß würde an seiner Stelle genauso handeln und mit sich geschehen lassen. Daraufhin setzt sich Törleß wieder hin, Basini sitzt mit dem Rücken zu ihm und Törleß ist ruhig und nachdenklich.
Kap. 19 96-106	Institut, Dachbodenkammer	Törleß, Basini	In der Nacht ist Törleß bei dem Gedanken an Basini erregt. Er sträubt sich zuerst dagegen, zu seinem Bett zu gehen und ihn zu wecken. Wie unter einem Zwang richtet er sich aber doch auf und ohne dass Törleß ein Wort sagt, richtet sich Basini ebenso auf und schreitet zur Bodenkammer voraus. Als Törleß dort die Lampe anzündet und sich umdreht, steht Basini nackt vor ihm. Nach der ersten Überraschung schämt sich Törleß jedoch und befiehlt Basini, sich wieder anzuziehen und ihm genau zu berichten, was						

			Beineberg und Reiting mit ihm machen. Basini fühlt sich von Törleß Fragerei gequält und bittet ihn damit aufzuhören. Von Basini erfährt Törleß, dass Beineberg und Reiting ihm alles vergessen würden, wenn er ihnen zu Willen sei und sie anschließend für Törleß schon sorgen würden. Basini erzählt, dass er sich vor Reiting ausziehen muss und ihm unter anderem vorliest, er aber zärtlich sei. Danach schlägt er ihn. Beineberg führt mit ihm Hypnoseexperimente durch. Törleß möchte von Basini wissen, wie er sich dabei fühlte, als er Geld gestohlen hatte. Basini ist überfordert von seinen Fragen und kann Törleß nicht antworten. Er fühlt sich von Törleß gequält und beginnt zu weinen. Für Basini ist das Geschehen eine Notwendigkeit und er empfindet dabei nichts Außergewöhnliches. Törleß ist irritiert durch die neu gewonnenen Gedanken.						
Kap. 20 106-108	Schlafsaal	Törleß, Basini	Nachdem Basini verschwunden war, legt sich auch Törleß wieder in sein Bett. Alles Erlebte erscheint ihm plötzlich gleichgültig. Törleß denkt trotzdem immer noch an den Anblick des nackten Basini und er schläft ein. Als er plötzlich aufwacht, sitzt Basini an seinem Bett und bietet sich ihm an. Törleß stößt ihn zuerst zurück, doch Basini bittet ihn an und Törleß gibt der Verführung nach. Dabei geht Törleß' Selbstbild und das Geschehen weit auseinander und er hängt sich an den Gedanken, dass er gerade nicht er selbst sein könne.						
Kap. 21	Institut	Törleß, Beineberg,	Die ersten Zöglinge kommen ans Institut zurück. Törleß schämt sich immer häufiger; aber weniger wegen	25	1:03	58:27-59:30	Schulgebäude, Hof	Zöglinge, Beineberg	Nach den Feiertagen kommen die Zöglinge in sehr ausgelassener Stimmung zurück ins Internat. Beineberg und Reiting begrüßen Törleß und fragen

108-114		Reiting, Basini	der Verführung, sondern weil er Zärtlichkeit gegenüber Basini zeigte und ihn jetzt gleichzeitig noch stärker verachtet. Törleß trifft sich nun öfter heimlich mit Basini, ein richtiges Begehren löst er trotzdem nicht in ihm aus, sondern mehr eine erwachte, ziellose Leidenschaft. Auch Beineberg und Reiting verhalten sich anders und scheinen nicht mehr so interessiert an Basini zu sein. Bei Törleß setzt bald eine Unruhe ein und er empfindet Missachtung und Ekel gegenüber Basini. Er schämt sich immer noch und hat Gewissensbisse; er wirft allen anderen ebenso Schandtaten vor und verurteilt sie dabei, dass sie sich nicht schämen wie er. Dann beginnt er plötzlich wieder, Basini mit einer Gleichgültigkeit anzusehen. Es wird ein Blick in Törleß' Zukunft geworfen und der Erzähler berichtet, wie Törleß später über diesen Abschnitt seiner Jugend denkt; dass Leidenschaft und Erniedrigung etwas ist, durch das man hindurchmuss, dass er in die Sinnlichkeit hineinstolperte und nicht genügend Widerstandskraft hatte.					rg, Reiting, Törleß, Basini	ihn, ob er bei Božena war. Basini geht im Gebäude herum, vorbei an einem Jungen, der gerade für eine Halbe Krone einen Regenwurm schluckt. Basini schaut angeekelt weg. Dann geht Basini mit ein paar anderen Jungen in eine Kammer beim Hof und sie rauchen heimlich Zigarren. Beineberg und Reiting beobachten ihn und stellen mit Unbehagen fest, dass er wohl zu glauben scheint, nun fein aus allem heraus zu sein.
Kap. 22 114-119	Dachbodenkammer	Törleß, Beineberg, Reiting	Törleß, Beineberg und Reiting treffen sich in der Dachbodenkammer. Beineberg und Reiting sind der Meinung, dass Basini sich mit dem Gehorsam abgefunden hat und beschließen einen Schritt weiterzugehen. Sie haben etwas Größeres vor, aber noch keine Details dazu. Vorerst wollen sie Basini weiterprügeln und misshandeln. Törleß und Beineberg sprechen wieder über ihre Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf das Unnatürliche und Beineberg berichtet davon, Basini nach	26	1:22	59:31— 1:00:53	Park, Bach	Beineberg, Törleß, Reiting	Beineberg und Törleß sitzen an einem Bach. Beineberg eröffnet Törleß, dass sie mit Basini einen Schritt weitergehen wollen, da er sich zuviel erlaubt und er fragt Törleß, ob er damit einverstanden ist. Törleß erwidert, dass er ja noch gar nicht weiß, was sie mit ihm vorhaben. Reiting tritt nun auch zu ihnen. Beineberg sagt, dass er schon Ideen hat: Auspeitschen, Psalmen singen – aber zunächst möchte er etwas Anderes probieren. Reiting gähnt, als Beineberg spricht. Beineberg sagt zu Reiting, er könne ruhig gehen, wenn er zu dumm ist, Tieferes zu begreifen – Reiting erwidert darauf nichts. Beineberg erklärt Törleß, dass er die Seele bei Basini hervorlocken möchte, indem er ihn

			seiner eigenen Art hypnotisieren zu wollen. Dadurch möchte er Kontakt zur Seele herstellen. Törleß erwidert auf die Ideen der beiden, dass es ihm egal ist und jeder machen kann, was er will.						hypnotisiert. Reiting sitzt gelangweilt im Hintergrund. Törleß schreckt auf.
Kap. 23 119-122	Dachbodenkammer	Törleß, Reiting, Beineberg, Basini	In der zweitnächsten Nacht treffen sie sich in der Dachbodenkammer. Beineberg und Basini sind schon da und Basini muss sich wieder entkleiden. Zuerst droht Beineberg Basini mit einer Waffe, falls er sich gegen etwas wehren sollte. Beineberg versucht nun vor den Augen Törleß' und Reitings Basini zu hypnotisieren und hält dabei lange Vorträge. Als Beineberg ihn anweist sich von dem Balken, auf dem er kniet, vorzubeugen, fällt er hinunter und der Schwindel fliegt auf. Da der Versuch scheitert, peitscht Beineberg Basini vor Wut aus. Törleß bleibt während des Vorgangs ruhig und verlässt die Dachkammer.	27	5:33	1:00:54-1:06:21	Dachbodenkammer	Törleß, Reiting, Beineberg, Basini	Törleß, Reiting, Beineberg und Basini haben sich wieder in der Dachbodenkammer zusammengefunden. Basini kniet auf einem Holzbalken und Beineberg hält einen Vortrag über seine Seele, zu der Basini aufgrund seines Verhaltens den Kontakt verloren hätte. Beineberg droht damit, Basini zu erschießen, falls er sich wehrt, und lädt den Revolver. Basini muss ein Pendel mit einem Schlüssel halten, ihn gut ansehen und sich bestimmte Dinge vorstellen. Reiting und Törleß schauen zu. Basini spielt mit und macht, was Beineberg sagt, der glaubt Einfluss auf Basini zu haben. Basini muss in ein Licht starren ohne zu Blinzeln. Basini starrt ruhig in das Licht und befolgt Beinebergs Anweisungen, er vermittelt das Gefühl, dass die Hypnose funktioniert. Törleß kommt näher. Beineberg erhitzt eine Nadel in der Kerze und sticht sie Basini tief in den Oberarm. Basini beginnt zu schwitzen, im Hintergrund hört man eine Uhr ticken. Beineberg ist sich sicher, dass Basini jetzt in Trance ist und seine Seele seinen Körper verlassen hat. Basini muss sich vorneigen und der Kerze folgen. Basini fällt schließlich vom Balken und es wird deutlich, dass er sich nur verstellt hat. Reiting lacht laut. Beineberg gerät in Rage, macht Basinis Oberkörper frei und peitscht ihn mit seinem Gürtel aus. Reiting hält Basinis Mund zu. Basini ruft nach Hilfe, bittet Törleß ihm zu helfen, dieser aber sieht apathisch dem Geschehen zu und verlässt dann langsam die Dachbodenkammer.
Kap. 24 122-126	Schlafsaal, Dachbodenkammer	Törleß, Basini, Reiting	Für Törleß war dies der Abschluss; er versucht Reiting und Beineberg aus dem Weg zu gehen. Vier Tage später kommt Basini voller Angst und um Hilfe flehend zu Törleß. Törleß wirft Basini vor, selbst an allem schuld zu sein und	28	2:06	1:06:22-1:08:28	Park, Wiese	Törleß, Basini, Reiting	Törleß spaziert durch den Park. Basini läuft hinter Törleß her und bittet ihn um Hilfe. Er ist verzweifelt und hat Angst, dass Reiting und Beineberg ihn totschießen. Törleß möchte davon nichts wissen und geht weiter. Basini lässt nicht von ihm ab, läuft ihm nach und knöpft sein Hemd auf. Er zeigt Törleß

			lehnt es ab, ihm zu helfen, möchte ihn aber trotzdem auf dem Dachboden treffen. In der Kammer erklärt er Basini nochmals, dass er ihm nicht helfen kann. Dieser entblößt sich jedoch wieder und Törleß wendet sich voll Ekel ab. Reiting überrascht die beiden plötzlich und droht Törleß. Ihm ist die ganze Geschichte jedoch gleichgültig und langweilig geworden, distanziert sich von allem und lässt sich von Reiting nicht einschüchtern.						seine Wunde am Oberarm, aber Törleß geht angewidert weiter. Reiting kommt dazu und Törleß erzählt ihm, was Basini von ihm verlangte; ihm ist die Geschichte langweilig geworden. Reiting aber sagt, dass sie demnächst wieder etwas gegen Basini geplant haben und Törleß wird dabei sein. Dieser möchte sich aber aus allem heraushalten, da für ihn kein Rätsel mehr hinter der Sache steckt. Törleß weiß nun, dass es nicht eine schmutzige und eine saubere Welt gibt, sondern es die gleiche ist, in der beides geschieht. Törleß wirft Reiting vor, ein gedankenloser, ekelhafter Quäler zu sein, woraufhin dieser ihm verbietet, ihn vor Basini zu beschimpfen. Reiting hält Törleß am Kragen fest, dieser reißt sich weg, da er sich wegen Basini sicher nicht mit ihm prügelt. Törleß und Reiting gehen weiter, Basini bleibt elendig in der Wiese stehen.
Kap. 25 126-129	Schlafsaal	Törleß, Reiting, Beineberg, Basini	Beineberg und Reiting offenbaren Törleß ihren Plan, Basini der Klasse ausliefern zu wollen. In der Nacht davor wollen sie Basini noch zum letzten Mal quälen und Törleß soll dabei sein. Dieser wehrt sich entschlossen dagegen und macht klar, dass er mit all dem nichts mehr zu tun haben möchte. Beineberg und Reiting drohen Törleß daraufhin, ihn ebenso der Klasse auszuliefern, wenn er sich weiterhin quer stellt. Törleß erinnert sich nachts an den Brief seiner Eltern, woraufhin ihm ein Einfall kommt. Er schreibt Basini einen Brief, in dem er ihm rät, sich selbst dem Direktor zu stellen, da Beineberg und Reiting ihm der Klasse ausliefern wollen.	29	1:59	1:08:29- 1:10:30	Schlafsaal	Törleß, Beineberg, Reiting, Zöglinge	Törleß kommt in den Schlafsaal und möchte sich umziehen. Beineberg und Reiting kommen zu ihm und möchten, dass Törleß bei der letzten Bestrafung Basinis dabei ist. Törleß weigert sich und sie drohen ihm, dass sie ihn sonst als den Mitschuldigen Basinis hinstellen werden. Törleß scheint verunsichert zu sein und Beineberg und Reiting tuscheln mit anderen Jungen im Schlafsaal. Der Lehrer kommt herein und macht das Licht aus. Als alles still ist, erhebt sich Törleß vorsichtig, geht zu Basinis Bett und warnt ihn vor den Plänen Beinebergs und Reitings. Er rät ihm, die Sache beim Direktor anzuzeigen. Reiting beobachtet die beiden von seinem Bett aus.
Kap. 26	Institut, näher nicht	Gesamte Klasse	Am Nachmittag des nächsten Tages, als die Klasse versammelt ist, beginnt sich ein Kreis an Mitschülern um Basini	30	4:12	1:10:31- 1:14:43	Turnsaal	Zöglinge, Törleß, Beineberg	Im Turnsaal werden die Zöglinge bei verschiedenen Übungen gezeigt. Als Basini hereinkommt, verstummen alle und sehen ihn mit

129-131	beschrieben		zu bilden. Törleß hat zuerst die Befürchtung, auch im Kreuzfeuer zu stehen, wird aber verschont. Reiting liest vor der Klasse Briefe von Basinis Mutter vor, dann beginnen ihn die anderen herumzustoßen, bis er blutend am Boden liegt. Am nächsten Tag sollt es noch schlimmer kommen, doch da sich Basini selbst gestellt hat, erscheint der Direktor am nächsten Morgen, entfernt Basini von der Klasse und ordnet eine strenge Untersuchung der Vorfälle an.					rg, Reiting, Basini, Lehrer	Drohgebärden an. Er geht vorsichtig durch den Saal, wobei sich alle um ihn herum versammeln und ihn den Weg absperren, mit einem Ball auf ihn werfen oder mit Keulen schwingen. Die Türen werden verschlossen. Beineberg, der neben Reiting und Törleß steht, beginnt einen Brief von Basinis Mutter laut vorzulesen. Basini taumelt auf Beineberg zu und versucht ihm den Brief zu entreißen, daraufhin stürmen alle auf Basini zu und schubsen ihn im Kreis herum. Törleß sieht gequält aus und versucht die Menge auseinanderzureißen, bittet sie damit aufzuhören, aber er hat keine Chance. Basini wird entkleidet und herumgeschubst. Er versucht sich zu wehren; es wird ein Tuch um seinen Mund gebunden, damit er nicht mehr rufen kann. Die Zöglinge hängen ihn an den Ringen im Turnsaal auf und lassen ihn qualvoll und kopfüber baumeln. Die Lehrer hören die tobende Menge von draußen und brechen die Türen auf. Die Zöglinge laufen weg und die Lehrer finden Basini hängend im Turnsaal.
Kap. 27 131-132	Institut	Törleß	Gegen Törleß schöpft niemand Verdacht. Er nimmt seine alten Briefe und Aufzeichnungen und hat das Gefühl, dass seine Entwicklung abgeschlossen ist; er ist davon überwältigt. Als der durch seine Erinnerungen blättert, wird er unsicher. Dabei denkt er an die Anhörung vor den Lehrern und gerät in ängstliche Aufregung, da er nicht weiß, wie er seine Vergehen an Basini rechtfertigen soll.						
Kap. 28 132-139	Institut, Privatwohnung der Direktors	Törleß, Reiting, Beineberg, Basini, Klassenvorstand, Mathematikle	Am nächsten Tag verschwindet Törleß aus dem Institut. Beim Verhör entlasten Beineberg und Reiting Törleß und schieben jede Schuld auf Basini. Der Rest der Klasse tut es ihnen gleich. Törleß wird in der nächsten Stadt aufgegriffen und wieder ins	31	0:22	1:14:44- 1:15:08	Außer halb des Schulgebäudes, Dorf	Törleß	Törleß stürmt aus dem Internat und läuft bis zum Dorf. Er ist außer Atem und verwirrt.

		hrer, Religionslehre r, Direktor	Institut gebracht. Er hat Angst, sich vor der Kommission nicht verständig machen zu können. Um das Motiv seiner Flucht schweigt Törleß vor den Lehrern. Dann entschließt Törleß ehrlich über die Vorkommnisse zu sprechen und beginnt eine umfangreiche Rede über seine Empfindungen, von den imaginären Zahlen bis zu Basini. Direktor, Pfarrer und Mathematiklehrer versuchen Törleß zu verstehen und fragen nach, werden jedoch immer ratloser und ungeduldiger aufgrund seiner abstrakten Erklärungen seiner inneren Vorgänge. Bei seiner Rede erlangt Törleß eine Art Selbstbefreiung und gerät in große Erregung. Jeder der Zuhörer picktsich etwas aus seiner Rede heraus, aus dem er versucht Törleß zu verstehen. Einig jedoch sind sich die Lehrer darin, dass Törleß vom Institut genommen werden muss, da er sich in einer zu großen Überreizung befindet. Törleß selbst hegt auch diesen Wunsch und schreibt seinen Eltern.	32	0:41	1:15:09- 1:15:50	Schulgebäude, Schlafsaal	Lehrer, Zöglinge, Reiting, Beineberg	Die Lehrer laufen das Treppenhaus nach oben, sind außer sich und öffnen die Tür zum Dachboden. Im Schlafsaal konferieren die Zöglinge darüber, wie mit der Situation nun zu verfahren ist. Reiting ist der Meinung, dass sie den Lehrern nur sagen müssen, dass sie Basini aus Mitleid nicht gleich angezeigt haben. Sie wollen die Schuld auf Basini schieben. Die Lehrer treten plötzlich ein und die Zöglinge legen sich in ihre Betten.
				33	0:28	1:15:51- 1:16:19	Dorf	Törleß, unbekannte Frau (Bozena?)	Es ist Nacht und Törleß streift alleine durch das Dorf. Er blickt hoch zu einem Fenster, in dem Licht brennt und eine Frau zu erkennen ist, die sich die Haare kämmt. Törleß geht weiter und lächelt kurz, atmet tief, dann geht das Licht in der Wohnung aus.
				34	0:58	1:16:20- 1:17:18	Lehrerzimmer, Feld	Beineberg, Reiting, Lehrer, Törleß	Beineberg und Reiting verteidigen sich vor den Lehrern. Sie erklären abwechselnd die Situation und schieben alles auf den Dieb Basini, den sie nur aus Mitleid nicht angezeigt hätten. Die Lehrer sehen sich an und scheinen zu akzeptieren und zu glauben, was die beiden sagen. Törleß streift alleine durch ein Feld, isst einen Apfel und beobachtet einen vorbeifahrenden Zug. Die Lehrer fragen Reiting und Beineberg, welche Erklärung es für Törleß verschwinden geben könnte. Reiting und Beineberg sprechen von Törleß' moralischer Feinfühligkeit und Nervosität. Beineberg vermutet, dass es ihn quälte, dass er die Sache nicht sofort zur Anzeige gebracht hat.

				36	4:57	1:17:57-1:22:54	Außerhalb des Schulgebäudes,	Törleß, Kutscher, Lehrer	Törleß fährt mit einer Kutsche in die Schule, bezahlt dem Kutscher drei Groschen. Als er hineingeht, wird er von einem der Lehrer hineingezerrt. Im Lehrerzimmer sitzen sechs Lehrer versammelt an einem Tisch und Törleß tritt vor sie hin. Sie fragen ihn, aus welchem Grund er ausgerissen ist. Törleß blickt nur stumm auf den Boden. Es scheint den Anwesenden klar zu sein. Anschließend wird er gefragt, warum er Basinis Vergehen verheimlicht hat. Törleß beginnt zu erklären: Seine Zwiespältigkeit; er spricht von den imaginären Zahlen. Der Pfarrer glaubt ihn zu verstehen und fragt, ob er einen religiösen Hintergrund gesucht hat. Törleß verneint jedoch. Der Direktor wird laut und ungeduldig. Törleß lässt seinen Ärger aber kalt und er versucht sich weiter zu erklären: Er wollte die Dinge dahinter erkennen, wie Basini überhaupt so fallen konnte. Er musste aber erkennen, dass die Menschen nur aus ihren Handlungen bestehen und die gute und die böse Welt ineinander übergehen und somit ganz normale Menschen ganz schreckliche Dinge tun können. Törleß erklärt, dass er die Sache nicht angezeigt hat, um zu erfahren, wie dieser Übergang möglich ist und was passiert, wenn ein Mensch sich erniedrigt oder grausam handelt. Er weiß jetzt, dass eine Welt dadurch nicht einstürzt, sondern es ganz selbstverständlich ist und einfach passiert. Als Törleß mit seiner Rede fertig ist, geht er aus dem Raum. Die Lehrer sitzen unverständlich da und sind sich einig, dass er sich in einer hochgradigen Überreizung befindet und er vom Internat gehen muss.
--	--	--	--	----	------	-----------------	------------------------------	--------------------------	---

Kap. 29 139-140	Institut, Weg zum Bahnhof	Törleß, Mutter	Basini wird strafweise vom Institut entlassen, ansonsten geht alles in der Schule seinen gewohnten Gang. Törleß wartet still und nachdenklich auf den Abschied vom Institut; von seinen alten Freunden nimmt er gleichgültig Abschied. Als seine Mutter ihn abholt, fällt ihr nur Törleß' kühle Gelassenheit auf und findet nicht mehr den jungen Menschen vor, von dem gesprochen wurde. Gemeinsam fahren sie zum Bahnhof.	37	1:07	1:22:55- 1:24:02	Schulhof, Kutsche, Bahnhof	Törleß, Mutter von Törleß	Törleß und seine Mutter sitzen in der Kutsche, sie sehen sich lächelnd und zufrieden an. Törleß blickt hinaus zum Gasthaus, er wirkt nachdenklich. Dann blickt er seine Mutter von oben nach unten an. Sie fragt ihn, was er hat und Törleß antwortet, dass er nur an etwas gedacht hätte. Die Kutsche kommt beim Bahnhof an. Man sieht den Gleisbereich und hört die Bahnglocke.
--------------------	------------------------------	----------------	---	----	------	---------------------	----------------------------------	------------------------------------	---

12.2 Abstract

Eine Verfilmung von Literatur weckt meistens die Erwartungen der Werktreue, ZuschauerInnen wollen in der Regel eine Wiedergabe des Gelesenen auf der Leinwand oder am Bildschirm sehen und zwar möglichst detailgetreu. In dieser Untersuchung soll festgestellt werden, ob der „Vorwurf“ der Werktreue bei Schlöndorffs Film *Der junge Törless* (1966), der sich Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) zur Vorlage genommen hat, bestätigt werden kann oder ihm hier zu Unrecht eine „Unterordnung“ vorgeworfen wird. Der Titel der Arbeit richtet das Augenmerk auf die Veränderung von Törleß, der im Roman eine spezifische Entwicklung durchmacht, die in Schlöndorffs Film wiederum anders dargestellt wird. Schlöndorff nennt seine filmische Umsetzung eine „Phänomenologie im Reagenzglas“; er sah sich der „Werktreue“ mehr in Bezug auf „Atmosphäre“ und Verhaltensweisen verpflichtet. Film und Roman werden teilweise unabhängig voneinander untersucht, bevor dann in einer Gegenüberstellung konkrete Ergebnisse zur Fragestellung erzielt werden können. Die Gegenüberstellungen sind nicht auf ein Kapitel zentriert, sondern ziehen sich durch die gesamte Arbeit. Dazu werden der Inhalt mit den wichtigsten Handlungselementen erschlossen, sowie der Rahmen der Handlung, Motive und Entstehungsgeschichte und zeitgeschichtliche Hintergründe. Für die Filmanalyse wird ein Sequenzprotokoll erstellt, wobei Szeneninhalt und Szenengestaltung festgehalten werden. Mit Hilfe einer Sequenzliste lässt sich abklären und nachvollziehen, in welcher Form und Logik transformiert wurde und welche Auswirkungen dies auf das Gesamtwerk (in Film und Literatur) hat. So lässt sich feststellen, dass Schlöndorff, wider der Annahme, es handle sich um eine bloße „Illustration“ des Romans, den Fokus deutlich verschoben hat: Auf die Bilder und das Verhalten der Figuren, wodurch eine zugänglichere Seite der Charaktere und Geschehnisse gezeigt wird. Der Medienwechsel an sich erfordert bestimmte Umstellungen, weshalb die formalen Umstellungen im Film auch die Mehrheit sind, wobei die Unterschiede in der Geschichte der anderen Fokussierung Schlöndorffs geschuldet sind. Schlöndorffs Änderungen sind in folgenden drei Bereichen am sichtbarsten: in der Abfolge von Ereignissen in der Geschichte, der Entwicklung und Darstellung von Charakteren

und in der Darstellung von Törleß' Verwirrungen. Schlöndorff verschiebt außerdem den Fokus von der inneren Perspektive Törleß' in den Äußeren Bereich und zieht dieses Konzept durch den ganzen Film hindurch, wodurch seine Änderungen auch funktionieren.