

Johannes Gutenberg-Universität

Mainz

Deutsches Institut

Seminar: „Einführung in die Narratologie“

Leitung: Dr. Yvonne Wolf

Sommersemester 2014

## Das Unfassbare fassbar machen – wie kann der Konflikt zwischen Rationalität und Mystik in Musils Novelle *Tonka* dargestellt werden?

Franziska Koch

Ludwigsplatz 10

55252 Mainz-Kastel

fkoch@students.uni-mainz.de

3. Semester

Philosophie

Germanistik

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Der Konflikt zwischen Rationalität und Mystik: Musils Anliegen .....</b>	<b>1</b>
<b>3. Die Sprache des Nicht-Sprachlichen: „Das war Tonka“ .....</b>	<b>3</b>
<b>4. Das Gegenmodell: Die Identitätskrise der Rationalität.....</b>	<b>6</b>
<b>5. Die narratologische Darstellung des Konflikts .....</b>	<b>9</b>
<b>6. Fazit .....</b>	<b>12</b>
<b>7. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>13</b>

## 1. Einleitung

„Das Wort vermag Großes, aber es gibt Größeres! Die wahre Wahrheit zwischen zwei Menschen kann nicht ausgesprochen werden. Sobald wir sprechen, schließen sich Türen.“<sup>1</sup>

In der Philosophie gibt es in der Bewusstseinsforschung ein Phänomen, das man als Quale bezeichnet; dabei handelt es sich um eine subjektive Erlebnisqualität, den phänomenalen und unaussprechlichen Gehalt einfacher Zustände. Man bezeichnet Qualia auch als Empfindungsqualitäten oder „raw feels“. Beim Sehen der Farbe Rot z.B. erlebt man die Farbe auf eine bestimmte Art und Weise, und dieses Erleben, die *Empfindung* der Farbe Rot, ist ein Quale. Man könnte auch sagen, ein solches Erlebnis, das nicht reduzierbar und nicht zu versprachlichen ist, lässt sich im Sinne Musils als „nicht-ratioïd“ bezeichnen – kein Wort und keine Analyse kann es wirklich fassen, und muss beim Versuch dabei notwendig scheitern. Musils Novelle *Tonka*<sup>2</sup> stellt den Konflikt zwischen solchen unaussprechlichen, einfachen und wesentlichen Empfindungen dar, zwischen *ratio* und *emotio*, oder zwischen „ratioïd“ und „nicht-ratioïd“. Aus der narrativen Perspektive ist die entscheidende Frage, wie solch ein Konflikt dargestellt werden kann: Wie kann man sprachlich und erzähltheoretisch das Unfassbare fassbar machen? Dass es einen solchen Konflikt gibt, und wie er sich äußert, konnte auf inhaltlicher Ebene bereits beschrieben werden, doch wie er von Musil narrativ und stilistisch inszeniert wurde, hat nur unzureichend Beachtung erfahren, weshalb dies das Thema der vorliegenden Arbeit ist. Dabei wird zunächst Musils schriftstellerisches Anliegen skizziert, um die Grundlage für die Gegenüberstellung vom Prinzip des Gefühls bzw. Tonkas und der Rationalität zu bilden. Diese münden schließlich in einer narratologischen Zusammenfassung der Darstellung dieser Polarität.

## 2. Der Konflikt zwischen Rationalität und Mystik: Musils Anliegen

Die Novelle *Tonka* bietet für Musil die Plattform, auf der er einen für ihn zentralen Konflikt seiner Zeit schriftstellerisch darstellen kann, und das ist die Polarität zwischen Rationalität und Mystik.<sup>3</sup> Dabei geht es ihm vor allem um die Bewältigung eben jenes Konflikts, aber auch einer ironischen Kritik desselben, wie beispielsweise in seinem Essay *Der mathematische Mensch*, in dem davon die Rede ist, dass „die Maschinen liefen“, obwohl das ihnen zugrunde liegende mathematische Modell „in der Luft [steht]“.<sup>4</sup> Es geht also darum, zu reflektieren, worauf eine Gesellschaft ihre Funktionsfähigkeit gründet, nach welchen Prinzipien sie überhaupt funktioniert und was dabei besondere Aufmerksamkeit erhält. Auch in der Novelle wird dies als ein zentrales Problem figuriert: Der Protagonist steht zwischen zwei offenbar unvereinbaren Polen, nämlich seinem rationalen,

---

<sup>1</sup> Zitat aus Musils *Mann ohne Eigenschaften*, hier zitiert mit Kronberger (2009).

<sup>2</sup> Die Titel der Werke Musils werden der Übersicht halber kursiv gesetzt.

<sup>3</sup> Die Begrifflichkeiten entstammen Musils Tagebüchern, vgl. Akashi (1990), S. 107.

<sup>4</sup> Das Essay erschien 1913, hier zitiert mit Zalán (1999), S. 165.

analytischen Verstand und dem einfachen, aber sprachlich völlig unzugänglichen und nicht in das alltägliche gesellschaftliche System passenden Gefühl. Da in ihm beide Pole angelegt sind, wobei seine Einfühlsamkeit erst durch Tonka geweckt werden konnte, steht er einer vergleichbaren Krise gegenüber, und muss sich fragen, wie er sein Leben – mit oder ohne Tonka – gestalten will, und welchem Prinzip er den dominierenden Platz einräumt. Musil sieht hier eine gesellschaftliche und philosophische Problematik, die im Individuum dargestellt werden kann, ein Konflikt, der im Einzelschicksal Ausdruck findet. Dabei bedient sich Musil Machs Philosophie der „Uneinheitlichkeit des Menschen“, die, wenn man sie erst einmal zu Ende denkt, eine neue Art des Erzählens notwendig macht,<sup>5</sup> nämlich eine Form, die dem uneinheitlichen Ich, das nur aus isolierten Elementen besteht, Rechnung trägt. Mach schreibt beispielsweise über das Empfinden der Farbe Grün:

„Die Elemente bilden das Ich. Ich empfinde Grün [...]. Wenn ich aufhöre, Grün zu empfinden, wenn ich sterbe, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor. Damit ist alles gesagt. Nur eine ideelle denkökonomische, keine reelle Einheit hat aufgehört zu bestehen.“<sup>6</sup>

Zwar handelt die Novelle nicht von der Auflösung des Subjekts oder ihrem Identitätsverlust, dennoch problematisiert Musil gerade die Auflösung einer (scheinbaren) Einheit, die „in sinnlose Einzelheiten [zerfällt], die so traurig getrennt voneinander leben wie die Sterne in der Nacht.“<sup>7</sup> So gelangt Musil zu einer außergewöhnlichen Erzählweise, die genau wie das Individuum bei Mach eine „reelle, denkökonomische Einheit“ vermissen lässt. Aus diesem Grund werden sowohl auf inhaltlich-stilistischer, als auch auf narratologischer Ebene die Darstellungen unscharf und paradox. Es geht ihm auch weder um die Vermittlung von Wissen – „Dichtung vermittelt nicht Wissen und Erkenntnis“<sup>8</sup> – noch um die Darstellung wahrer oder zutreffender Ereignisse.

Trotzdem haben sich laut Kronberger mehr als dreißig Interpreten mit der Frage der Vaterschaft beschäftigt,<sup>9</sup> so dass Huszai sich schließlich sogar in ihrer Dissertation des „Falls Tonka“ angenommen hat. Dabei geht es nicht um kausale Zusammenhänge, denn die Novelle erhebt prinzipiell, vor allem in Musils Verständnis von Dichtung, keinen Anspruch auf realistisches Erzählen. Im Gegenteil: Je genauer man die Novelle untersucht, desto eher kann man sogar von einem unzuverlässigen Erzähler ausgehen. Deshalb ist es für das Verständnis der Novelle zielführend, zu untersuchen, wie Musil die Novelle als Mittel für sein eigentlich gesellschaftskritisches Programm und Verarbeitung der eigenen Geschichte benutzt und wie er dabei narratologisch vorgeht. Hier wird die oben genannte Antithetik der Darstellung des „Nicht-Ratioïden“ und dem Gegenmodell des „Ratioïden“ zum methodischen Ausgangspunkt. Das „Nicht-Ratioïde“, Mysteriöse, Undurchschaubare und Geheimnisvolle ist vor allem in Tonka zu sehen.

---

<sup>5</sup> Mach hier zitiert mit Kronberger (2009), S. 83.

<sup>6</sup> Mach hier zitiert mit Huszai (2002), S. 76.

<sup>7</sup> Musil (2013), S. 108.

<sup>8</sup> Musil hier zitiert mit Kronberger (2009), S. 88.

<sup>9</sup> Vgl. Kronberger (2009), S. 85.

### 3. Die Sprache des Nicht-Sprachlichen: „Das war Tonka“

Wenn Tonka in der Novelle beschrieben wird, entstehen impressionistische, collagenartige Bilder, d.h. aus Einzelementen bestehende, z. T. sogar widersprüchliche Eindrücke, die nicht so einfach in ein bestimmtes System einzuordnen sind, wie es bei einer Allegorie, Metapher oder Metonymie der Fall wäre, sondern die vielmehr für sich stehen, und dabei trotzdem auf ein Ganzes verweisen können, das Tonka ist. Deshalb kann sie „schlagfertig scheu“<sup>10</sup> antworten, oder die Unendlichkeit sein, die „manchmal in Tropfen“<sup>11</sup> fließt – sie ist eine antithetische Paradoxie. Sie ist etwas, das alles ist, und sich zugleich nichts zuordnen lassen kann:

„Zwischen Ancona und Fiume oder wohl auch zwischen Middelkerke und einer unbekanntenen Stadt steht ein Leuchtturm, dessen Licht allnächtlich wie ein Fächerschlag übers Meer blinkt; wie ein Fächerschlag, und dann ist nichts, und dann ist wieder etwas. Und im Vennatal auf den Wiesen steht Edelweiß. Ist das Geographie oder Botanik oder Nautik? Das ist ein Gesicht, das ist etwas, das da ist, einzig und allein und ewig da ist, und deshalb gleichsam nicht da ist. Oder was ist das?“<sup>12</sup>

Tonka ist wie diese Beschreibung, die der Protagonist in einem Brief an seine Mutter für seine Freundin findet: Ungreifbar, wie das Licht, das manchmal blinkt, und dann wieder verschwindet; sie ist so sanft, natürlich und klar wie Edelweiß (wobei das Weiß für ihre Unschuld stehen könnte, wenn man bedenkt, dass er seiner Mutter in einem anderen Brief schreibt, dass Tonka sich die Haare hochsteckt und so „wie ein Dienstmädchen“ aussieht, „und das ist gewiß das einzig Böse, was sie in ihrem Leben getan hat“).<sup>13</sup> Dabei lässt sich Tonka keinem Gebiet zuordnen – und schon gar keiner Wissenschaft – oder in irgendeiner anderen Weise analytisch beschreiben, weil sie der rationalen Sprache entrückt ist und das umfasst, was „einzig und allein und ewig da ist“, wie die Natur, das Einfache und Schöne. Sie kann nur mit widersprüchlichen Bildern gefasst werden, weil ihre Person sich nicht so einfach mit einer klaren, durchschaubaren Sprache definieren lässt, und deshalb entweder überhaupt nicht oder nur mit unscharfen, verschwimmenden Bildern, die so rätselhaft anmuten, wie Tonka dem Protagonisten erscheinen mag, begriffen werden kann. Eine Beschreibung, die sich ihr nähert, „muß ähnlich vage, fließend und unvorhersehbar bleiben“<sup>14</sup> wie Tonka selbst. Die Sprache taugt hier nicht zur Benennung, weil man Tonka nicht benennen kann, sondern ist vielmehr der Ausdruck, den der Erzähler Tonka in der Welt finden lässt – und der so vom Text erst ermöglicht wird – da dieser „Tonkas Stummheit“<sup>15</sup> zu artikulieren vermag. Sie wird immer wieder mit der Natur in Verbindung gebracht,<sup>16</sup> wovon auch ihr Familienname, der „Er sang“ oder „Er kam über die Wiese“ bedeutet,<sup>17</sup> Zeugnis gibt. Gleichzeitig ist Tonka aber nicht die rohe, unbarmherzige Natur des „surviving of the fittest“, obwohl sie sich durchaus in die darwinistische Natur einer ökonomischen

<sup>10</sup> Musil (2013), S. 68.

<sup>11</sup> Ebd., S. 65.

<sup>12</sup> Ebd., S. 106f.

<sup>13</sup> Ebd., S. 106.

<sup>14</sup> Leupold (1999), S. 211.

<sup>15</sup> Ebd., S. 212.

<sup>16</sup> Vgl. Musil (2013), S. 89: „Sie war Natur, die sich zum Geist ordnet“, „sie blieb wie die Natur rein und unbehauen“. Am Anfang wird sie in den Kontext eines Sonnenuntergangs auf dem Land gestellt, s. S. 65.

<sup>17</sup> Ebd., S. 78.

Gesellschaft eingebettet und sich in die sie bestimmenden Strukturen fügt. Als Person ist sie allerdings vielmehr das filigrane, sanfte und einzigartige Gebilde einer „mitten in einem Sommertag ganz allein niederfallende Schneeflocke“,<sup>18</sup> die besonders ist, und als solches vor jeder Definition und vor jedem Kontext als ungreifbares, geradezu mystisches Naturphänomen steht. Man könnte diese Metapher folgendermaßen beschreiben:

„She is out of season, as vulnerable and alone as a single snowflake soon to be destroyed by the sun; she is as beautiful and mysterious and unexpected as a snowflake in summer falling from a purer realm.“<sup>19</sup>

Wie die unendliche Weite des Himmels für den jungen Törleß in der gleichnamigen Erzählung ist auch die Natur Tonkas etwas „über den Verstand Gehendes“.<sup>20</sup>

Tonka öffnet Grenzen und sorgt somit dafür, dass die Kluft fehlt, die normalerweise zwischen ihrer Welt und der rationalen Welt der Wahrscheinlichkeiten und Fakten besteht: „man konnte hinüber“.<sup>21</sup> Sie sorgt für irrationale Einbrüche in einer rationalen Welt, indem sie sich nicht an die gesellschaftlichen Konventionen hält, und trotz der Schande, die den sozial Geächteten wie ihrer Cousine Julie anhaftet, mit jenen umgeht, wie mit allen anderen Menschen auch. In Tonkas Welt gelten keine sozialen Differenzen, weil sie den Menschen als solchen begegnen kann, ohne sich von ihrer gesellschaftlichen Stellung oder den „verbildeten Urteile[n]“ irritieren zu lassen – im Gegensatz zum Erzähler, der gegen jene (Vor-)Urteile nicht gleichermaßen immun ist. Sie hat eine „Sicherheit, mit der sie alles Rohe, Ungeistige und Unvornehme auch in Verkleidungen“<sup>22</sup> ablehnt.

Dabei wird sie vor allem mit Elementen in Verbindung gebracht, die keiner Kausalität, keinem Wahrheitsanspruch oder überhaupt dem Bezug zur Welt unterliegen: Sie rückt in die Nähe tiefer Märchen, der religiösen Sphäre<sup>23</sup> und wird schließlich zum „halbgeborenen Mythos“.<sup>24</sup> Erzähltechnisch steht dieser Überhöhung Tonkas durch den Erzähler kontrastiv die zunehmende Entfremdung gegenüber, die zunimmt, je länger die Schwangerschaft andauert. Da dieser sich auf die Perspektive des Protagonisten als Reflektorfigur konzentriert, liegt es nahe, dass sich dieser seiner Verantwortung gegenüber Tonka entziehen will: Je mehr sie in den Beschreibungen seiner Welt entrückt ist, umso weniger zugänglich ist sie für ihn und umso weniger wäre er demnach in der Lage, ihr zu helfen und sie zu unterstützen. Man könnte diesen Vorgang als Beschönigung und Verdrängung der eigenen Schuld ansehen (vgl. Abschnitt 5). Dem entrückten Bild Tonkas steht eine Perspektive gegenüber, die vom Erzähler als tierisch-unterwürfig und angepasst inszeniert wird, und in dem sie sich wie ein Hund an den Protagonisten bindet:<sup>25</sup>

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 81.

<sup>19</sup> Peters (1978), S. 148.

<sup>20</sup> Musil hier zitiert mit Akashi (1990), S. 108.

<sup>21</sup> Musil (2013), S. 66.

<sup>22</sup> Ebd., S. 88.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 95.

<sup>24</sup> Ebd., S. 116.

<sup>25</sup> Hier lässt sich allerdings auch eine andere Perspektive einnehmen; so beschreibt Großmann diese Hinwendung Tonkas zum Protagonisten als „eine naturhaftem Sein entspringende unreflektierte Zuneigung“, vgl. Großmann (1993), S. 106.

„Sie war Natur, die sich zum Geist ordnet; nicht Geist werden will, aber ihn liebt und unergründlich sich ihm anschloß wie eins der vielen dem Menschen zugelaufenen Wesen.“<sup>26</sup>

Tonka weckt das Mitleid des Protagonisten,<sup>27</sup> also ein Gefühl, das dann entsteht, wenn sich der Mitleidende dem Leidenden überlegen, nämlich in einer günstigeren Lage sieht. Er hat Mitleid mit ihrer sozialen Lage, ihrer unbeholfenen Art und ihren Schwierigkeiten, sich auszudrücken, die in ihr eine große Verlegenheit auslösen: Je mehr der Protagonist versuchen will, sie zu begreifen und sie zu einer vernünftigen Erklärung zu bewegen, oder aber ihr aus der Armut herauszuhelfen,<sup>28</sup> desto unsicherer wird sie.<sup>29</sup> Manchmal muss er regelrecht eine Peitsche schwingen,<sup>30</sup> um sie zum Reden zu bewegen, und vor allem beim ersten Geschlechtsverkehr agiert Tonka, „als würde sie von der Macht des ‚Herrn‘ unterjocht“<sup>31</sup> und empfindet keinesfalls Freude oder Erregung, sondern vielmehr „fürchterlich einsam[e] Angst“.<sup>32</sup> Es handelt sich bei diesem Akt nicht um ein Zusammenfinden zweier Liebender, sondern vielmehr um einen vom Protagonisten inszenierten Vollzug einer gesellschaftlichen Notwendigkeit, einer Norm, die er erfüllen will, und die ihm Tonka in einem „Unterwerfungsgestus“<sup>33</sup> und aus Angst vor Undankbarkeit gewährt. In einem Akt der demütigen Selbstaufopferung bis hin zur Selbstauflösung bindet sie sich an ihren Freund, so hilflos, abhängig und natürlich, wie ein Hund, und genauso einfach. Tonka wird von ihrem Freund nie als gleichrangiger Mensch angesehen und respektiert, da er nicht in der Lage ist, sie zu verstehen und sie, weil sie sich jeder Rationalität entzieht, auch nicht respektieren kann. Natürlich liebt der Protagonist sie nicht wirklich: Einerseits würde dies seinem Wesen widersprechen,<sup>34</sup> andererseits würde er mit ihr anders umgehen, wenn er ihr mehr als Zuneigung entgegenbringen könnte. Statt dessen legt dieses Herrschaftsverhältnis, das er zu Tonka pflegt, den Versuch nahe, das Nicht-Konforme konform zu machen, die Gefühle zu rationalisieren und unter Kontrolle zu bringen. Erzähltechnisch entsteht so eine Spannung von absoluter Überhöhung und schärfster Erniedrigung, wodurch sich der Erzähler in seiner eigenen Überheblichkeit entlarvt.

Die Hauptfunktion der in der Novelle erzeugten sprachlichen Bilder besteht letztlich darin, Tonka zu beschreiben, und somit das Unfassbare fassbar zu machen. Dass hierbei Oxymora hinter Metaphern stehen, und einzelne Eindrücke elliptisch hintereinander gereiht sind, ist angesichts der Tatsache, dass für das erzählende Ich im Text wie auch für das erlebende Ich Tonka fremd und unzugänglich bleibt, nicht überraschend. Tonka selbst kann sich schließlich auch nicht ausdrücken, sondern kann

---

<sup>26</sup> Musil (2013), S. 89.

<sup>27</sup> Ebd., S. 71.

<sup>28</sup> Hier darf man allerdings nicht vergessen, dass der Protagonist die Beziehung unter anderem deshalb intensiviert und erhält, um sich von seiner Mutter zu distanzieren, und in einer geradezu trotzhafte Haltung ihrem Lebensstil entgegenzustehen.

<sup>29</sup> Ebd., S. 72 („Tonka wurde rot“, „Aber er sah, daß sie mit Antworten kämpfte“, „Ja“, sagte das Fräulein leise und wurde über und über rot“ u.a.)

<sup>30</sup> Ebd., S. 88.

<sup>31</sup> Ebd., S. 91.

<sup>32</sup> Ebd., S. 92.

<sup>33</sup> Großmann (1993), S. 92.

<sup>34</sup> Musil (2013), S. 87: „Tonka liebte er, weil er sie nicht liebte, weil sie seine Seele nicht erregte“. Der Protagonist kann mit ihr zusammen sein, weil er nicht Gefahr läuft, sich in seinen Gefühlen zu verlieren und möglicherweise sogar ein anderer Mensch zu werden wie Ketten in *Die Portugiesin*. Die Leidenschaftslosigkeit ihrer Beziehung ermöglicht ihm erst die Distanz zur Mystik und zum Gefühl, sodass er dieses zwar erfahren kann, sich aber darin nicht auflöst.

angesichts des Gefühls nur schweigen oder singen, um sich verständlich zu machen. Ihre Welt besteht in einem „Leben, das sich weder mit der alltäglichen praktischen Sprache noch mit der wissenschaftlichen rationalen Sprache erzählen läßt“<sup>35</sup> und deshalb „irgend eine[r] Sprache des Ganzen“<sup>36</sup> bedarf. Sich sprachlich mitzuteilen ist vor allem für die empfindsame Tonka keine Möglichkeit, ihrem Wesen Ausdruck zu verleihen, und auch der Protagonist erkennt spätestens nach dem Tod seiner Großmutter, dass das „Redenkönnen“ keinesfalls als „Mittel der Gedanken“, sondern vielmehr als „Kapital“, als „imponierender Schmuck“<sup>37</sup> zu sehen ist und als solches keine direkte Beziehung zur Persönlichkeit des Individuums hat. Schließlich kommt selbst der Protagonist, der normalerweise in der Lage ist, seinen Gefühlen und Erfahrungen sprachliche Gestalt zu verleihen, an eine Grenze und kann nicht formulieren, was mit ihm geschieht.<sup>38</sup> So entstehen auch in Bezug auf Tonka Bilder, die impressionistisch und unverständlich wirken. In seinen Träumen bleibt Tonka folglich auch kein klar konturiertes Bild, sondern wird mit unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen gefasst, wie dem Rauschen von Röcken, einer Stimme oder Bewegung.<sup>39</sup> Durch diese vielschichtigen und scheinbar unzusammenhängenden Assoziationen entsteht die Tiefe, mit der der Protagonist ihr gerecht zu werden versucht. Sprachkritik verbindet sich hier mit Sozialkritik, die sich in der Person Tonkas äußert. Sie ist der Gegenentwurf zum sozialen Umfeld und auch zur Person des Protagonisten selbst, der schließlich aber keinen entscheidenden Einfluss auf sein Leben hat und ihn nicht zum strukturellen Umdenken bewegen kann. Bei dem Versuch, Tonka figural zu analysieren, muss man also bedenken, wie sie vom Erzähler inszeniert und wahrgenommen wird und darf dabei nicht vergessen, dass seine Perspektive zwangsläufig stark gefärbt ist (vgl. Abschnitt 5).

#### 4. Das Gegenmodell: Die Identitätskrise der Rationalität

Das Gefühl, das der Protagonist mit den Eindrücken von Tonka zu verorten sucht, kann nicht scharf umrissen werden und bleibt so schemenhaft und unklar. Genauso ungreifbar ist die Erfahrung, die er mit seiner Mutter und Hyazinth im Zug gemacht hat: Hier glaubt er, Anzeichen für ein Verhältnis zwischen den beiden zu sehen, doch bei genauerer Prüfung entziehen sie sich seinem Blick und bleiben nur als vage Erinnerung zurück.<sup>40</sup> Diese Vagheit quält ihn, und genauso leidet er unter der Zweideutigkeit, unter der seine Beziehung zu Tonka steht, und die eine eindeutige Gewissheit verhindert. Er will einen Beweis für Tonkas Liebe und Treue, doch eine Partnerschaft erfordert Vertrauen, und das kann er Tonka nicht geben. Der Glaube an sie und ihre Beziehung würde es erfordern, sich auf ein Gefühl zu verlassen, dem analytischen, rationalen Verstand eine Absage zu erteilen und einzusehen, dass man sich in einem Gebiet bewegt, das die Verben „falsifizieren“ und „verifizieren“ nicht kennt. So kann er seine Gefühle, die im Traum anklingen, und in denen Tonka

---

<sup>35</sup> Akashi (1990), S. 100.

<sup>36</sup> Musil (2013), S. 75.

<sup>37</sup> Ebd., S. 81.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 75.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 111.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 107.



„groß wie die Liebe“<sup>41</sup> ist, auch nicht auf Tonka im Wachbewusstsein übertragen. Seine Beziehung zu ihr gründet sich auch nicht auf die tiefe Liebe, die mit bedingungslosem Vertrauen und grenzenloser Hingabe einhergeht, sondern sie entbehrt eben jenen Elementen und führt zu einer Partnerschaft, die zumindest aus der Sicht des Protagonisten keine Leidenschaft kennt. Durch die geringere Intensität der Beziehung wird es ihm so erst ermöglicht, sich vom Gefühl und Glauben zu distanzieren und seinen Halt in der analytischen Welt nicht zu verlieren. So bleibt die Mystik bei Tonka, die in eine Welt der Märchen rückt, und ihn in der rationalen Verstandeswelt belässt. Nur in seltenen Augenblicken gelingt ihm die Einsicht in Tonkas Wesen, die ihm punktuell die Bedeutung vom Gefühl und dem Transzendentalen der Welt begreiflich macht, doch diese Art der Erkenntnis währt nur „einen Augenblick lang, denn im nächsten schien ihm bloß schnell etwas eingefallen zu sein.“<sup>42</sup> So kann er zwar sehen, dass der Glaube an die Dinge „früher da sein mußte als sie selbst“,<sup>43</sup> genauso wie die Geliebte nicht Ursprung der für sie erregten Gefühle ist, sondern diese „wie ein Licht hinter sie gestellt“ werden, doch er bringt „es nicht über sich, das Licht hinter Tonka zu stellen.“<sup>44</sup> Der Protagonist ist nicht dazu in der Lage, das Vertrauen, den Glauben und die Zuversicht aufzubringen, die erst die Liebe ermöglichen und helfen, sie zu erhalten; und schließlich werden die Erlebnisse mit Tonka aus der einen Sicht Zeichen der Treue, aus der anderen Zeichen der Untreue. Dies klingt in der gesamten Novelle immer wieder an, wenn der Erzähler beispielsweise über die erste gemeinsame Nacht reflektiert und sich fragt, ob Tonka auch einem anderen so folgen würde, wenn er nur fest will.<sup>45</sup> Die Wahrheit des Sachverhalts wird so nicht von äußeren, messbaren Faktoren bestimmt, sondern hängt von der Perspektive des Subjekts ab und bleibt unscharf und doppeldeutig.<sup>46</sup> Für ihn ist die Frage, ob „er gegen die neunundneunzig Prozent Wahrscheinlichkeit, daß er betrogen worden und ein Dummkopf sei, gewaltsam an Tonka glauben wolle“.<sup>47</sup> Dies jedoch ist eine Herangehensweise, die für ihn nur in der Wissenschaft, nicht aber in der Beziehung zu Tonka funktioniert, unter anderem deshalb, weil er in seiner wissenschaftlichen Arbeit mehr Vertrauen und Zuversicht aufbringen kann. Hier gilt für ihn das Prinzip „Denken heißt, nicht zuviel denken“.<sup>48</sup> Weil er bis zuletzt nicht aus seinem alltäglichen, rationalen Kontext austritt, wird seine Persönlichkeit vom Gefühl bzw. von Tonka nicht wesentlich verändert und sie bleibt „das Traumhafte im wirklichen Leben“.<sup>49</sup>

Dabei wird aber auch der Protagonist im Laufe der Novelle immer stärker Teil dieser Welt. Am Tag kann er sich zwar auf die Arbeit an seiner Erfindung konzentrieren, die ihm die Möglichkeit gibt, ein „fanatischer Jünger des kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden neuen Ingenieursgeistes“

---

<sup>41</sup> Ebd., S. 111.

<sup>42</sup> Ebd., S. 122.

<sup>43</sup> Ebd., S. 108.

<sup>44</sup> Ebd., S. 112.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 91.

<sup>46</sup> Ebd., S. 99: „Fürchterlich zweideutig war dieses Ja.“; S. 105: „Tonka ertrug sie [die Gewissheiten über ihre Untreue, FK] mit ihrer rührenden, wortlos zärtlichen Demut: aber was konnte diese nicht alles bedeuten!?“; S. 114: „eine Erkenntnis wollte aufsteigen, daß man alles nach ganz andern Werten messen müßte, aber sie war, wie alles Erkennen, zweideutig, unsicher.“

<sup>47</sup> Ebd., S. 109.

<sup>48</sup> Ebd., S. 102.

<sup>49</sup> Musil hier zitiert mit Akashi (1990), S. 109.

zu sein, jemand, der für die „Zerstörung der Gefühle“<sup>50</sup> eintritt; am Abend jedoch tritt er in Tonkas Welt ein, „die den Begriff der Wahrheit nicht kennt. [...] Das war die Welt des Gesalbten, der Jungfrau und Pontius Pilatus“.<sup>51</sup> Diese Welt ist der kritische Gegenentwurf zu seiner eigenen Existenz, die er nur ahnungsweise als unzureichend begreift (vgl. Fn. 46, Zitat S.114). Er beginnt, in der Pferdelerie zu spielen, er wird abergläubisch und lässt sich deshalb sogar einen Bart wachsen, obwohl er ihn entstellt. Diese Welt ist für ihn „unerleuchtet“,<sup>52</sup> weil er nicht in der Lage ist, an Tonka und an ihre Wahrheit und ihre Person zu glauben. Um wirklich Teil davon zu werden, und darin so aufzugehen wie Tonka, müsste er den größeren Wahrscheinlichkeiten eine Absage erteilen und damit auch seinem wissenschaftlichen Wesen und seiner ganzen rationalen, analytischen und klar artikulierbaren Persönlichkeit. Das kann er aber nicht, und deshalb kann auch er, genau wie der Junge auf der Brücke in seinem Traum, der „schon klug“ war und nicht glaubte,<sup>53</sup> den Kragenknopf nicht schließen<sup>54</sup> und eine Lösung für das Problem der Schwangerschaft und Krankheit Tonkas finden. Er müsste sich Tonkas eigener Wahrheit zuwenden, was ihm, wie dem Jungen die Zuwendung zum Glauben, unmöglich ist. Im Zuge dieses Konflikts verändert sich auch der Raum für ihn und zeigt ihm zwar alltägliche Formen und Farben – so ist die Tapete wie immer grün und grau –, doch in ihrer Gesamtheit haben die Einzeldinge „etwas Schiefes, Vornübergeneigtes, fast Fallendes in ihrer Aufrechtheit“ und erscheinen ihm „unendlich und sinnlos“.<sup>55</sup> Offenbar kann er die Einzeldinge, die für sich stehen, kategorisieren und verstehen, doch in ihrer Gesamterscheinung sorgen sie für einen Orientierungsverlust, so dass er den Halt verliert, wie er auch bei Tonka ihre ganzheitliche Persönlichkeit nicht fassen kann, ohne auf ambivalente, impressionistische Eindrücke zurückzugreifen, die schließlich nicht ausreichen, um ihr gerecht zu werden. Schließlich weiß der Protagonist nicht mehr, wo oben und unten ist, weil sich alles verschiebt und verschwimmt, so wie in *Grigia Homo* auf dem Schaukelstuhl die Transformation zu einem „auf- und niederwallende[n] Gewirr von Ranken“<sup>56</sup> erlebt. Für den Protagonisten in *Tonka* verwischen Wollen, Wissen und Fühlen, so dass er am „Faden der Wahrheit“<sup>57</sup> zweifelt, ohne ihn allerdings ganz zu verlieren. „Es hielt ihn heil und an der Erde fest, daß er das nicht tat“.<sup>58</sup> Seine Rationalität, die das Gegenmodell zur Heuchelei seiner Mutter in der Beziehung mit Hyazinth darstellt,<sup>59</sup> führt zu einer Identitätskrise, die deshalb entstehen kann, weil Tonka in einer ungeschützten Phase<sup>60</sup> in sein Leben tritt und die emotionale Seite in ihm zumindest teilweise anzusprechen vermag, genauso wie die selbst- bzw. gesellschaftskritische. So kollidiert die Rationalität mit dem Gefühl, bzw. im musilschen Verständnis mit der Mystik. Er

---

<sup>50</sup> Musil (2013), S. 86.

<sup>51</sup> Ebd., S. 95.

<sup>52</sup> Ebd., S. 102.

<sup>53</sup> Ebd., S. 113.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 95.

<sup>55</sup> Ebd., S. 108.

<sup>56</sup> Ebd., S. 8.

<sup>57</sup> Ebd., S. 109.

<sup>58</sup> Ebd., S. 118.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 85: Die Darstellung von Hyazinth ist ironisch, die Beziehung mit seiner Mutter wird kritisch als Heuchelei entlarvt.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 65.

bleibt zwar der Arbeit an seiner Erfindung und seinen epistemischen Grundsätzen treu, verfällt aber nichts desto trotz dem Aberglauben und erlebt zumindest teilweise das intensive Gefühlsleben.

Dennoch erfährt er die Sinnlosigkeit der Einzeldinge, an die er nicht glauben kann, und die bedeutungslos werden, wenn er sie nur nach Wahrscheinlichkeit, Wahrheit und Kausalität bestimmen will. Seine Erfindung stellt in diesem Zusammenhang einerseits ein sicheres Refugium dar, in das er sich flüchten kann und in dem mathematische Prinzipien gelten, die mit reiner Logik gelöst werden können. Andererseits ist es auch ein fragwürdiges Gebilde, das auf tönernen Füßen steht, wie auch die Maschinen in Musils Essay *Der mathematische Mensch*, weil der Protagonist nur nach der größten Wahrscheinlichkeit arbeitet und auf eine genaue Prüfung verzichtet: „er vertraute, alles wird schon so sein, wie es immer ist“.<sup>61</sup> Das zeigt deutlich, welchem Prinzip er den dominierenden Platz in seinem Leben eingeräumt hat, und dass er seiner Erfindung mehr Vertrauen entgegenbringen kann als Tonka.

## 5. Die narratologische Darstellung des Konflikts

Obwohl bereits partiell auf die stilistischen Bezüge in *Tonka* eingegangen wurde, verdient die narratologische Darstellung des zentralen Konflikts noch größere Beachtung. Dabei fällt auf, dass die Novelle den inhaltlichen Unsicherheiten auch auf der narratologischen Ebene entspricht: Sie beginnt unvermittelt mit der repetitiven Darstellung des ersten Treffens mit Tonka, das in vier Versionen dargestellt wird; sie verfolgt keinen klaren Handlungsverlauf, sondern reiht vielmehr die Szenen eher lose aneinander;<sup>62</sup> sie bevorzugt eine Verengung der Erzählperspektive, die man an einigen Stellen als intern fokalisiert und an anderen als deutlich nullfokalisiert bezeichnen muss, obschon sich der auktoriale Erzähler im Hintergrund hält; und nicht nur das, sie enthält einen geographisch, geschichtlich und zeitlich unbestimmten Raum mit undeutlich gezeichneten Charakteren, die eher Funktions- als Persönlichkeitsträger sind.<sup>63</sup> Auch die Hauptfigur bleibt namenlos und unbestimmt, so dass sie mehr als Symptom eines Grundzustandes gesehen werden kann, denn als charakteristisches Einzelbeispiel einer Gesellschaft oder Sympathieträger. Natürlich entspricht die Novelle damit auch den Konventionen ihrer Form, doch gleichzeitig stellt sie narratologische Analysemodelle auf die Probe: Bereits der erste Absatz wirft die Frage auf, ob es sich um einen inneren Monolog, erlebte Rede oder Erzählerkommentar handelt. Huszai geht sogar so weit ein eigenes Konzept zu entwickeln, in dem sie den namenlosen Protagonisten und Erzähler als metafiktionales Element mit dem fiktiven Autor gleichsetzt.<sup>64</sup> Genauso unzugänglich wie Tonka dem Protagonisten ist, ist die Novelle auf narratologischer Ebene dem Leser. Allerdings gibt Musil selbst einen wichtigen Hinweis als Handreichung an:

---

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 102.

<sup>62</sup> Vgl. Kronberger (2009), S. 83.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 84.

<sup>64</sup> Vgl. Huszai (2002).

„Basisfiktion der Novelle ist ein Mensch, der am Schreibtisch sitzt und versucht, mittels der Form einer Erzählung Ordnung und Kontinuität in sein Leben oder zumindest einen besonders irritierenden Abschnitt dieses Lebens zu bringen.“<sup>65</sup>

Ein Geschehen wird also erinnernd vergegenwärtigt, das erzählende Ich stimmt physisch mit dem erlebenden Ich überein, und geht so vom erlebenden Subjekt zum schreibenden Subjekt über. Dabei fällt natürlich sofort auf, dass es sich bei diesem Erinnerungsvorgang keinesfalls um eine präzise Darstellung der Ereignisse handelt. Dies liegt nicht nur keineswegs in Musils Interesse (vgl. Abschnitt 2), sondern wird bereits am Anfang der Novelle deutlich: Die erste Begegnung mit Tonka erscheint in verschiedenen Versionen und es bleibt unklar, welche davon der Wahrheit am nächsten kommt. Zugleich stellt der Erzähler selbst die Probleme des Erinnerns mehrfach dar:

„Aber war es überhaupt so gewesen? Nein, das hatte er sich erst später zurechtgelegt Das war schon Märchen; er konnte es nicht mehr unterscheiden.“<sup>66</sup>

Später wird vor allem der Ausdruck des „Dornengeranks“<sup>67</sup> kennzeichnend für Sequenzen, deren Wahrheitsgehalt fragwürdig ist. Es muss folglich von der Unzuverlässigkeit des Erzählers ausgegangen werden. Dies lässt sich auch daran erkennen, dass die Zeitverhältnisse im Werk ähnlich vage bleiben wie die des Raumes. Zwar kann zumeist von einer zeitraffenden Darstellung gesprochen werden, doch bleibt die erzählte Zeit ungenau: Am Anfang ihrer Beziehung leben der Protagonist und Tonka in einem unfassbaren Zeitkontinuum, in dem diese stillzustehen oder gar nicht erst zu existieren scheint. Erst mit dem Tod der Großmutter tritt Zeit spürbar in ihre Beziehung und konfrontiert beide mit einem Ereignis, das eine „Unzeit“ war.<sup>68</sup> Besondere Einschnitte in die Beziehung geschehen zwar an einem besonderen Tag – so setzten sie einen Tag für ihren ersten Geschlechtsverkehr fest und Tonka fühlt sich „eines Tages“<sup>69</sup> schwanger –, doch dabei bleibt unklar, um was für einen Tag es sich handelt. Dennoch ist es offenbar vor allem bei der Schwangerschaft Tonkas keinesfalls irgendein, sondern vielmehr ein besonderer Tag, denn „der Himmel hatte dafür einen Tag ausgesucht“, <sup>70</sup> womit ein religiöser Anklang entsteht. Dieser Tag erweist sich tatsächlich als einschneidendes Element, da darauf folgend die Zeit nicht mehr unmerklich verfließt, sondern vielmehr realer wird, als ihr Leben selbst: „die Schwangerschaft rückte vor wie ein Zeiger [...]. Sie hätten sich aussprechen sollen, aber nur die Zeit ging vorwärts. [...] So verrann alles. Nichts Neues kam. Es blieb nur die Uhr.“<sup>71</sup> Es bleibt ihnen nichts mehr als das Voranschreiten der Schwangerschaft, da sie kein Gefühl mehr – kein Gesang und keine Unterhaltung – und deshalb nichts mehr miteinander verbindet. Allerdings bleiben die Zeitverhältnisse auch während der Schwangerschaft unklar, so dass man zwar Analepsen ausmachen

---

<sup>65</sup> Musil hier zitiert mit Meier Ruf (1992), S. 111. Auch hier wird wieder die Spannung zwischen dem Protagonisten und der Person Tonkas deutlich, wobei die Hauptfigur gerne eine Ordnung in seinem Leben hätte, während Tonka als unordentlicher, im Sinne von nicht kategorisierbarer Mensch sein Leben beeinflusst und für Irritation sorgt.

<sup>66</sup> Vgl. Musil (2013), S. 65.

<sup>67</sup> Ebd., S. 68.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>69</sup> Ebd., S. 93.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Ebd., S. 114f.

kann,<sup>72</sup> wenngleich auch keine Prolepsen, so doch Vorausdeutungen erkennt,<sup>73</sup> aber diese nicht in einen konkreten zeitlichen Rahmen einzuordnen vermag. Die gleiche Vagheit erfährt der Leser auch im Hinblick auf die Erzählsituation, die zwar als heterodiegetisch und autodiegetisch<sup>74</sup> beschrieben werden könnte, aber an manchen Stellen offenbar auktorial ist:

„Sie verstand nicht, was er dachte, aber sie las alles zugleich in seinem Auge und ertappte sich mit einem Mal bei dem Wunsch, seinen Kopf in den Arm zu nehmen und seine Augen zuzudecken. Sie sagte: ‚Es ist schon Zeit, zu gehen, sonst wird es finster.‘“<sup>75</sup>

Man ist hier kaum mehr in der Lage, von einer autodiegetischen Erzählsituation zu sprechen, oder von einem personalen Erzähler, obwohl die Novelle dies über weite Strecken nahelegt. Die narratologischen Kategorien verschwimmen und ein Element geht über in das andere, so wie die Erzählung selbst Bilder entwirft, die fließend ineinanderlaufen. Klar ist nur, dass es sich hier sicher um einen unzuverlässigen Erzähler handelt, der – wenn man davon ausgehen kann, dass er seine eigenen Erfahrungen im Nachhinein verschriftlicht – seine Geschichte modifiziert und mit fiktionalen Anteilen anreichert. Deshalb kann es auch die vier Versionen der ersten Begegnung, das „Dornengerank“ oder deutlich gefärbte Beschreibungen wie die folgende geben: „bloß den Wunsch weckte sie [die Musik, FK] in ihr, selbst einmal auf dem Theater zu stehen und mit ganzer Kraft die Leute glücklich oder unglücklich zu machen. Das war nun vollends lächerlich“.<sup>76</sup> Diese Transformation eines Ereignisses in der Erinnerung ermöglicht es dem erzählenden Ich erst, eine Konsonanz mit seiner eigenen Geschichte herzustellen. Der Text dient folglich nicht nur zur Verarbeitung und Darstellung des Geschehenen, sondern auch zur Beschönigung seiner Schuld, Tonka nicht nur vernachlässigt, sondern als Person negiert zu haben, und zur Überhöhung des eigenen Selbst, das zwar geändert worden war, dies „aber [war] er doch selbst und es war nicht eigentlich Tonkas Verdienst“.<sup>77</sup> Der Konflikt findet im Tod Tonkas seinen zentralen Ausdruck:

„Er hielt sich noch an der Erde fest und hatte den Gedanken: ich glaube an dich! noch nicht mit Überzeugung ausgesprochen, er sagte noch: und wenn alles auch so wäre, wer könnte es denn wissen – da war Tonka tot.“<sup>78</sup>

Narratologisch und inhaltlich-symbolisch fasst dieser Abschnitt die Novelle zusammen: Der Protagonist kann sich nicht von der Sicherheit der *ratio* lösen und sich in Tonka einfühlen oder ihr sogar Glauben schenken. Bis zuletzt verwehrt er ihr seinen Beistand, was schließlich nicht nur zum Tod Tonkas beiträgt, sondern symptomatisch für den Triumph des rationalen, analytischen Prinzips

---

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 107: Hier wird die Zugfahrt mit der Mutter und Hyazinth erwähnt, die sicher vor den Umzug in die Großstadt datiert werden kann.

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. 70: „auch der Himmel war gegen Tonka.“

<sup>74</sup> Normalerweise legt die narratologische Klassifizierung „autodiegetisch“ einen homodiegetischen Erzähler nahe, den wir in diesem Fall nicht vorfinden. Statt dessen liegt offenkundig eine heterodiegetische Erzählung vor. Trotzdem kann hier von einer autodiegetischen Erzählsituation gesprochen werden, da es sich bei der Novelle um die spätere Reflexion einer Figur handelt, die versucht, Klarheit in vergangene Ereignisse – d.i. sein Leben – zu bringen, vgl. die Ausführungen auf S. 10.

<sup>75</sup> Ebd., S. 77.

<sup>76</sup> Ebd., S. 74.

<sup>77</sup> Ebd., S. 121.

<sup>78</sup> Ebd.

über das Gefühl steht, das in einer technisch orientierten, anonymisierten Welt keinen Platz hat. Dabei verschwimmen einzelne Elemente, und narratologische Darstellungsformen bleiben in diesem traumhaft-fiktiven Erinnerungsprozess unscharf, genau wie die Charaktere, Orte, Zeitverhältnisse und Bilder.

## 6. Fazit

Kann man das Unfassbare fassbar machen? Musil hat es in seiner Novelle, die letzte der *Drei Frauen*, zumindest versucht und es ist ihm sicher auch gelungen – wenn auch zu einem bestimmten Preis: In *Tonka* kann es dem Leser nicht gelingen, etwas zu greifen, sei es Tonka selbst oder die sie beschreibenden metaphorischen Bilder, konkrete Umstände wie Räume, Zeitverhältnisse oder Situationszusammenhänge, oder narratologische Mechanismen. Inhaltlich gesehen triumphiert zwar das rationale Prinzip über die Mystik, denn das erzählende Ich, das in seiner Erinnerung von den Erlebnissen mit Tonka berichtet, bleibt seinem scharfen Verstand treu, stellt seine Erfindung fertig und lebt sein Leben lediglich mit einem kleinen warmen Schatten auf ihm weiter. Doch vor allem narratologisch und bildlich-stilistisch wird deutlich, dass das Gefühl keinesfalls auf irgendeiner formalen Ebene gefasst werden kann und schließlich das System, auf das sich die Rationalität gründet, zum Scheitern bringt. In *Tonka* kommt die Sprache genauso an ihre Grenze wie die Narratologie. So wird letztlich nicht nur die Figur des Protagonisten, sondern auch das hinter seiner Denkweise stehende Prinzip als trügerisch entlarvt, da es sich zwar als funktionsfähig und lebensbestimmend begreift, doch genau wie die mathematischen Prinzipien aus Musils Essay in seinen Grundlagen obsolet ist. Aus diesem Grund gelangen auch die Analysemodelle, die sich dem Text technisch nähern wollen, an ihre Grenze, und können vor allem zeigen, dass etwas Unfassbares zu seiner Darstellung auch unfassbarer Strukturen bedarf.

## 7. Literaturverzeichnis

Akashi, Eiichiro: Über die Grenze der Begriffe und die Funktion der Bilder in Musils „Tonka“. In: Genauigkeit und Seele. Zur österreichischen Literatur seit dem Fin de siècle. Hg. v. Josef Strutz u. Endre Kiss. München, 1990. S. 97-114. (Musil-Studien; 18).

Großmann, Bernhard: Robert Musil, Drei Frauen. Interpretation. Oldenburg, 1993.

Huszai, Villő: Ekel am Erzählen. Metafiktionalität im Werk Musils, gewonnen am Kriminalfall *Tonka*. München, 2002.

Kraft, Herbert: Gäbe es den Dialog, wäre das Subjekt keine abstrakte Vorstellung mehr: Die Erzählung „Tonka“ von Robert Musil. In: Sprachspiel und Bedeutung. Festschrift für Franz Hundsnurscher zum 65. Geburtstag. Hg. v. Susanne Beckmann, Peter-Paul König u. Georg Wolf. Tübingen, 2000. S. 415-419.

Kronberger, Andrea: Eine Schneeflocke im Sommer. *Tonka* von Robert Musil. In: Liebe im Zeichen von Lieblingsliteratur. Hg. v. Werner W. Ernst. Innsbruck, 2009. S. 81-103.

Leupold, Dagmar: Experiment Ekstase. Robert Musils *Drei Frauen*. In: Neue Ansätze zur Robert-Musil-Forschung. Wiener Kolloquium zum 20-jährigen Bestehen der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft. Hg. v. Marie-Louise Roth. Bern, 1999. S.195-215. (Musiliana; 5).

Meier Ruf, Ursula: Prozesse der Auflösung. Subjektstruktur und Erzählform in Robert Musils „Drei Frauen“. Bern, 1992. (Europäische Hochschulschriften - Reihe I; 1319).

Musil, Robert: Drei Frauen. Hg. v. Tim Mehigan. Stuttgart, 2013.

Peters, Frederick G.: Robert Musil: Master of the Hovering Life. A Study of the Major Fiction. New York, 1978.

Zalán, Péter: Zu den Problemen der Erzählwelten Robert Musils anhand der *Drei Frauen*. In: Erzählstrukturen. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Bd. 2. Hg. v. Károly Csúri. Szeged, 1999. S. 162-174. (Acta Germanica; 10).

Zeller, Rosemarie: Grenztilgung und Identitätskrise. Zu Musils *Törleß* und *Drei Frauen*. In: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne 27 (2001/2002), S. 189-209.