

Christine Oertel Sjögren, The Enigma of Musil's ›Tonka‹. In: *Modern Austrian Literature* 9, 3/4 (1976), pp. 100–113. Aus dem Englischen übersetzt von Helga Egner.

DAS RÄTSEL IN MUSILS ›TONKA‹

VON CHRISTINE OERTEL SJÖGREN

Der Mittelpunkt von Musils Erzählung ›Tonka‹ ist das Geheimnis Tonka. Der Titel gibt zu verstehen, daß sie von zentraler Bedeutung ist; doch hat der Autor sie für unser Verständnis eigenartig unzugänglich gemacht, indem er zwischen Leser und Geschehen eine Art Erzähler eingeschaltet hat (im folgenden als E bezeichnet), von dessen Standpunkt aus die Geschichte erzählt wird.¹ Es gibt keinen Grund für E, die Geschichte zu erzählen, wenn nicht den, sich darüber klar zu werden, was Tonka ihm bedeutet haben könnte, die Frage, die das „zentrale Problem“, dieser Novelle ist.²

Das unzuverlässige Gedächtnis des Erzählers stellt für unsere Einsicht in Tonka das ernsteste Hindernis dar, woran uns Annie Reniers-Servranckx erinnert: „Das Verwirrende, Mehrdeutige, Diffuse, Märchenhaft-Unwirkliche der Wirklichkeit [...] treten in der Erinnerung gesteigert hervor.“³ Ohne weiteres fallen E einige Bilder ein, wenn er sich an Tonka erinnert: Zaun, Vogel, Sonne, Bauernmädchen. Wie Hieroglyphen bedeuten sie Tonka für ihn: „Das war Tonka.“⁴ Aber wenn E von seinen Erlebnissen berichtet, scheinen ihm selbst solche lapidaren Bruchstücke nicht mehr real: „Das war gar nicht Tonka, mit der er gelebt hatte“ (299). Sie bleibt für ihn ein Paradox, einfach und durchsichtig, aber unergründlich (272). Indessen kann sich ihre Zweideutigkeit eher von E.s subjektiver Vorstellung herleiten als von den objektiven Tatsachen, denn er „lebt in einer gespaltenen Welt [...] zwischen Gefühlen, Träumen und Erinnerung auf der einen und Logik und Verstand auf der anderen Seite“⁵. Die Metapher, die er zweimal benutzt, um Tonkas außergewöhnliches Wesen auszudrücken, ist die einer an einem Sommertag allein niederfallenden Schneeflocke (296).

Das Bild der Schneeflocke ruft Assoziationen mit Lieblichkeit, Reinheit und Wunder und mit Einsamkeit und „Beziehungslosigkeit“⁶ hervor. Es ist als Symbol für eine Wahrheit jenseits aller rationalen

Definierbarkeit verstanden worden⁷ – und auch als Hinweis auf die Jungfrau Maria, die der Legende zufolge im Sommer Schnee fallen ließ.⁸ Für E erscheint Tonka durch das Bild der Schneeflocke geheiligt, er versetzt sie dadurch abseits in eine mystische Sphäre, wo sie als Opfer fungiert und ihm zu geistiger Selbsterkenntnis verhilft: „Sie wird körperlich zerstört, damit sie in der Phantasie des Helden erhöht, fast geheiligt werden kann.“⁹ Es ist jedoch fraglich, ob auch der Autor Tonka in metaphysischen Begriffen gesehen haben will. Die Metapher ist nicht tragfähig, denn selbst E läßt das Bild schließlich als bedeutungslos fallen: „Aber im nächsten Augenblick war dies gar keine Erklärung“ (298). Möglicherweise ist das Bild der Schneeflocke nur ein Trick, durch den sich E betrügt, indem er in ein schönes Wunder verwandeln möchte, was eigentlich der häßliche Tod einer realen Person war.

Gegen Ende der Erzählung denkt E an sie als an eine Botschaft, ein Signal wie von einem fernen Ufer („es hatte ihn etwas gerufen“ 299), eine Erinnerung an geistige Werte.¹⁰ Er fühlt sich aufgefordert festzustellen, was sie bedeutet: „Tonka kennen, hieß in einer bestimmten Weise auf sie antworten müssen, ihr entgegenrufen, wer sie sei“ (290). Ihr Wesen wird für ihn zu einem intellektuellen Problem, das er nicht lösen kann: „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?“ (290)

Die folgende Interpretation von ›Tonka‹ beruht auf der Überzeugung, daß E ein unvollkommener Berichterstatter ist, dessen Ansichten nicht unbedingt die des Autors sind. Den satirischen Ton, den Annie Reniers-Servranckx an einer bestimmten Stelle¹¹ feststellt, kann man auch bei einer ganzen Anzahl anderer Fälle spüren; er deutet daraufhin, daß der Autor, so wie vielleicht auch der Erzähler, nicht immer von den Gefühlsregungen überzeugt ist, die beschrieben werden. Unser Eindringen in die Geschichte, wegen der indirekten Form der Mitteilung schon kompliziert genug, wird durch die Darbietung als Rückblende und durch die dichte und paradoxe Bildersprache noch weiter behindert, wie Ulrich Karthaus bemerkt: „Die Schwierigkeit einer Analyse liegt [...] in der Struktur der Erzählung: die Bildersprache erlaubt keine ‚eindeutigen‘ Auslegungen, sie will funktional verstanden werden.“¹² Zudem kann man die Erzählung auch aus religiöser, psychologischer, symbolischer, impressionistischer oder phänomenologischer Sicht le-

sen. Da der Autor wenig Hilfestellung für eine „richtige“ Interpretation gibt und statt dessen ein Gefüge voller Mehrdeutigkeit bietet, dessen zentrales Rätsel nie gelöst wird, läßt sich vielleicht überhaupt keine einzelne endgültige Erklärung finden. Die folgende Analyse übersieht die mystischen und metaphorischen Dimensionen, aus denen sich die Imagination des Erzählers speist; sie versucht lediglich eine Auslegung der Geschichte im strikt menschlichen Bereich, um zu ermitteln, ob es eine Deutung Tonkas auch auf existenzieller Stufe geben könne.

Von den Einmischungen des Kommentars sorgfältig befreit und auf die bloßen Fakten der Handlung reduziert, ist ›Tonka‹ die Beschreibung einer besonderen Begegnung zwischen Mann und Frau. E und Tonka ziehen sich gegenseitig an, leben einige Jahre lang zusammen, können aber in ihrem Verhältnis nicht glücklich werden. Eine Krise entsteht, als Tonka ein Kind erwartet, das E.s Berechnungen zufolge nicht *sein* Kind ist. Er macht viele Versuche, die Identität des Vaters festzustellen, während Tonka beharrlich beteuert, daß es keinen anderen Mann gegeben hat. Die Frage nach der Vaterschaft wird niemals beantwortet. Das Kind wird entweder abgetrieben oder tot geboren, und Tonka stirbt an einer Geschlechtskrankheit oder an anderen Komplikationen bei der Geburt.¹³ Für Tonka war die Beziehung zu E unfruchtbar, sie endete mit einem totgeborenen Kind und dem eigenen Tod; E behauptet, durch die Begegnung mit Tonka ein besserer Mensch geworden zu sein. Er zeigt sich zufrieden darüber, daß er lebt und bei seinen wissenschaftlichen Forschungen Erfolge erzielt hat, die in einer Erfindung zum Nutzen der Menschheit kulminiert haben;¹⁴ doch fühlt er auch, daß das Leben, das er in seiner Arbeit findet, nicht authentisch ist („nicht sein eigentliches Leben“, 293), und die lakonische Erwähnung seiner Erfindung läßt sogar Zweifel an ihrer Aktualität aufkommen.

Die Ereignisse werden nur dann bedeutsam, wenn wir die beiden Personen verstehen und die Art ihrer Beziehung erfassen. E.s Charakter eignet sich eher für eine unmittelbare Prüfung als der Tonkas, weil der Autor uns erlaubt, E.s Gedanken und Erinnerungen zu lesen und dadurch mit seinem Bewußtseinsfeld vertraut zu werden. Tonka dagegen, als Erscheinung in E.s Gedanken dargestellt, wird fast ausschließlich durch E.s Wahrnehmung gesehen. Wir bekommen am besten einen Zugang zu der Bedeutung Tonkas für E, wenn wir die Strukturen seiner Denkweise erkennen. Zu diesen kommen wir durch Betrachtung seines

Charakters, mit besonderer Rücksicht auf gewisse frühe Erfahrungen, die großen Einfluß auf ihn ausübten.

Als Kind ist E erfüllt von der Kraft edler und romantischer Ideale, als deren Symbole „schöne braune und gescheckte Pferde“ und „Ritter in einem Zaubergarten der Abenteuer und Befreiungen“ fungieren (294). Eines Tages jedoch kann er vor einem Kreuzifix seinen Hut nicht mehr ziehen, und es ist klar, daß er seinen Kinderglauben verloren hat: „er war schon klug und glaubte nicht“ (294). Sein gleichzeitiger Gewinn an Denkvermögen ist verbunden mit einem Verlust an spontaner Handlungsfähigkeit, was dadurch angedeutet wird, daß er seinen Mantel nicht mehr zuknöpfen kann, um sich vor der Winterkälte zu schützen. Als junger Mann verwirft er alle auf Menschlichkeit zielenden Werte zugunsten eines zerstörerischen Zynismus: „Er war für Zerstörung der Gefühle, war gegen Gedichte, Güte, Tugend, Einfachheit“ (278). Die Begebenheit, die zwischen dem idealistischen und dem zynischen Lebensabschnitt liegt, ist der Schock bei der Entdeckung, daß seine Mutter vermutlich eine ehebrecherische Beziehung zu Hyazinth, einem Freund der Familie, unterhält. Unmittelbar nach dieser Erfahrung tritt E für die Strenge eines intellektuellen wissenschaftlichen Lebens ein, ein rebellischer Protest gegen Hyazinths pseudoidealistische Heuchelei. Als Symbol für sich selbst wählt er das des freifliegenden Vogels, der niemals singt und sich niemals auf einem Zweig niederläßt: „Singvögel brauchen einen Ast, auf dem sie sitzen, und der Ast einen Baum, und der Baum braunblöde Erde, *er aber flog*, er war zwischen den Zeiten in der Luft“ (278). Indem er sich der Kunst („Singvögel“) und der Natur („die braunblöde Erde“) überhebt, fühlt sich E losgelöst von der konkreten Welt und deren Zeitdimension.

Während er auf diese Weise normaler menschlicher Wirklichkeit entfremdet ist, trifft er Tonka, und dabei erscheint ihm wieder das Bild vom Pferd, womit ein erneutes Aufleben seiner idealisierenden Kraft angezeigt wird: „Auch das Pferd gehört dazu, der Rotschimmel, den er an eine Weide gebunden hatte“ (264 f.).¹⁵ Unter Tonkas Einfluß gewinnt E wieder Kontakt mit Natur und Kunst. Das Mädchen stimmt auf besondere Weise mit den Elementen überein;¹⁶ es wird von Tonka gesagt, sie stehe „im Schutz des Mondes“ (266), während der Wind mit ihr „so sanft“ umgeht, „als müßte er eine Suppe kühlen“ (266). In ihrer Gegenwart werden die Fragmente der Außenwelt, die E bis dahin häßlich, un-

scheinbar und traurig voneinander getrennt erschienen (271), zu etwas Glückspendendem integriert: „jedes einzelne war häßlich, und alles zusammen war Glück“ (272). Wie Tonka E zurückführt zum Einssein mit der Natur um ihn, so eröffnet sie ihm auch durch ihre Kunst des Gesangs den Bereich einer Totalität. Mit ihren einfachen Volksliedern vermittelt sie ihm „irgendeine Sprache des Ganzen“ (271), die E auf eine Weise berührt, die er nicht erklären kann („Nun war er es, der nicht ausdrücken konnte, was mit ihm geschah“, 271), weil dies Erleben den begrenzten Wahrnehmungsbereich des Verstandes überschreitet. Indem er in ihr Singen einstimmt, erfährt er trotz eines zynischen Widerwillens ein Einssein seiner Gefühle mit der äußeren Wirklichkeit: „und wenn alles auch dumm war, war der Abend *eins* mit ihren Empfindungen“ (271). Der superrationale Skeptiker E findet in Tonka eine Realität jenseits aller Theorie: „man ist in einer Welt, die den Begriff Wahrheit nicht kennt“ (283). Er findet in ihr auch eine Qualität, die über menschliche Moral hinausreicht: „das geheimnisvolle Wesen ihrer Güte, das vielleicht auch einem Hund hätte zukommen können“ (298).¹⁷

Obwohl die bindende Kraft zwischen Tonka und E nicht eigentlich *erotisch* oder *geistig* ist,¹⁸ hat sie eine Gültigkeit, die auf einer Anziehung zwischen Geist und Natur beruht, einer Schwerkraft, der hier fast kosmische Unausweichlichkeit zugeschrieben wird. Tonka folgt ihm „so selbstverständlich, wie der Wind mit der Sonne wegzieht oder der Regen mit dem Wind [278]. [...] Sie war Natur, die sich zum Geist ordnet“ (279).

Was auch immer im Hinblick auf Tonka zweideutig erscheint, die Wirklichkeit ihrer Liebe zu E steht außer Zweifel. Von ihren Empfindungen erfahren wir nicht durch den Dunstschleier von E.s Wahrnehmung hindurch, sondern direkt vom Autor, der uns in diesem Punkte einen der seltenen Einblicke in Tonkas Gefühl gestattet: „Hinter ihrer Stirn war es plötzlich heiß geworden und ihr Herz klopfte. [...] Sie [...] ertappte sich mit einem Mal bei dem Wunsch, seinen Kopf in den Arm zu nehmen und seine Augen zuzudecken“ (272). „Sie [...] fühlte: das war jetzt die Liebe“ (275). Im Vergleich damit ist E.s Liebe für Tonka nicht so klar umrissen, obwohl er seine Gefühle mit bildreichen Worten ausschmückt, die erneut die Anziehung der beiden komplementären Gegensätze Geist und Natur, hier mit „*Seele*“ und „*frisches Wasser*“ bezeichnet, erkennen lassen. Ohne die Erregung einer großen

romantischen Gefühlswallung ist er ihr mehr zugetan, als er weiß: „Tonka liebte er, weil er sie nicht liebte, weil sie seine Seele nicht erregte, sondern glatt wusch wie frisches Wasser; er tat es mehr, als er glaubte“ (278).

Dennoch: Die Form seines Antrags Tonka gegenüber zeigt eine Unvollkommenheit in E.s Einstellung, die eine echte Gemeinschaft zwischen den beiden verhindert. Kurz nachdem E Tonka darum gebeten hat, mit ihm zu leben, scheint der Anblick der Tagebuchfragmente des Novalis bei E Befürchtungen über die Verantwortung, die er auf sich geladen hat, wachzurufen: „betreten“ (276)¹⁹ eilt er zurück zu Tonka, um sich von persönlichen Verpflichtungen zu befreien und seine Unabhängigkeit ihr gegenüber zu erklären. In seinem Bericht an den Leser verniedlicht er zwar diese Rede, als wäre ihr Inhalt belanglos, „wie eben ein sehr junger Mann spricht“ (276). Jedoch enthüllen schon die bloßen Andeutungen, die er dann vorbringt, seine Rücksichtslosigkeit gegen das Mädchen, dessen Leben in seinen Händen liegt: er erklärt ihr sein Bedürfnis nach Freiheit und spricht von seinem großen Geist und seinem Ehrgeiz; er bringt seinen Abscheu für Gefühle zum Ausdruck, und schließlich kündigt er noch seine Absicht an, anderen Frauen zu begegnen, die für ihn wahrhaft bedeutsam sein würden. Somit ist sein Entschluß, sich mit Tonka zu vereinen, durch den Mangel an Verbindlichkeit eingeschränkt. Daß er sie nicht heiraten will, ist das äußere Zeichen für seine Vorbehalte, sie überhaupt als Geliebte anzuerkennen („Er brachte es nicht über sich, das Licht hinter Tonka zu stellen“ 293).

Tonka ist trotzdem zufrieden, E nahe zu sein und seine Interessen zu teilen; aber während sie ihre Arbeit und ihre Studien mit Vergnügen verfolgt, gerät E mit seiner Forschungsarbeit und seiner eigenen menschlichen Entwicklung in eine Sackgasse. Schon bevor Tonka schwanger wird, ist seine Beziehung zu ihr problematisch, „in einer merkwürdigen Spannung gleich weit von Verliebtheit wie Leichtfertigkeit“ (279 f.).

E.s Mutter, die Ursache seines Kindheitstraumas, stellt sich energisch gegen die Liaison. Noch immer übt sie einen nicht abzuschätzenden Einfluß auf E aus und argumentiert, daß Tonka ungebildet sei und deshalb kein Format, keine Verlässlichkeit und keine Grundsätze habe. Außerdem trifft E.s Mutter immer wieder die Stelle, an der E am meisten verwundbar ist, nämlich seine Unsicherheit, was die Tugend der

Frauen anbetrifft, eine Unsicherheit, für die sie selbst verantwortlich ist. Sie deutet mit ihrem geringschätzigen und ungläubigen Lächeln an, daß Tonka sexuell haltlos sei: „Gott, jedermann weiß, dieses Geschäft...?!“ (268) Obwohl er den Wunsch seiner Mutter kennt, mit ihm und seinem möglichen Erfolg eine Leere in ihrem eigenen Leben auszufüllen, wird er doch durch ihren Willen gefesselt und durch ihre Einstellung beeinflusst: „Er stimmte ihrem Stolze im Grunde zu“ (276). Sensibel, wie er für ihre Fragen ist („die [...] mit scharfer Spitze tastenden Erkundigungen seiner Mutter“ 278), behauptet er mit seiner schließlichen Abreise von Zuhause doch nicht wirklich seine Selbständigkeit, denn er schneidet die Verbindung mit seinen Eltern nicht ab, sondern läßt durch seine Briefe und Besuche zu fortgesetzten Attacken gegen Tonka ein. Als er um finanzielle Unterstützung bittet, hört er, daß kein Geld verfügbar sei, als er aber Tonkas Schwangerschaft erwähnt, wird ihm eine Geldsumme angeboten, um damit Tonka abzufinden. Obwohl er protestiert, daß er nicht von Tonka getrennt werden kann, erkennt er in seiner Mutter eine starke Alliierte an („ein mächtiger Feind war ihm verbündet“, 286). Die Formulierung legt nahe, daß er und seine Mutter sich zusammen gegen Tonka verschworen haben!

Obgleich E.s Mutter ein mächtiger Gegner Tonkas ist, ist sie nur *ein* Element in der Atmosphäre der Feindseligkeit. Mordansky, E.s Freund,²⁰ verleumdet Tonkas Moral, ohne überhaupt etwas von ihr zu wissen. Auch sind Tonkas Verwandte alle von Unmoral befleckt, was möglicherweise auf Tonka übertragen sein dürfte. Gegen Tonkas etwaige moralische Verderbtheit spricht aber einfach die unbestreitbare „Wahrheit ihrer Person“ (289), die nicht bewiesen, sondern lediglich erfahren und dann angenommen werden kann, wie Erich Heintel betont.²¹ Auch E.s Verwandte agieren gegen Tonka, indem sie über das Vermächtnis der Großmutter herfallen „wie Wölfe, die einen gefallenen Kameraden auffraßen“ (274), ohne für Tonka, die lange Zeit gegen geringes Entgelt die alte Dame gepflegt hatte, irgend etwas von Wert übrigzulassen.

Nach E.s Meinung war „auch der Himmel [...] gegen Tonka“ (268). Diese Aussage darf nicht als ein Urteil des Autors angesehen werden. Sie muß als deutende Erklärung E.s aufgefaßt werden. Vielleicht ist es ein Versuch E.s, sich von Schuld an ihrem Unglück loszusprechen, dadurch, daß die Verantwortung dem Himmel zugeschoben wird. Wäre

ihr Unglück von Gott gewollt, dann wäre es ja unvermeidlich, und E wäre völlig schuldlos. Bei der Beschreibung bestimmter Ereignisse verwendet E jedoch eine Bildersprache, die darauf hinweist, daß er selbst, und nicht notwendigerweise der Himmel, ihr Grausames zugefügt hat. Er setzt für die Verführung den Zeitpunkt fest „wie ein Gerichtsvollzieher“ (280), und als sie dann „in fürchterlich einsamer Angst“ (281) neben ihm liegt, nimmt er sie ohne Zärtlichkeit oder Mitleid, nur um daraufhin die Frage zu stellen („ein undankbarer Gedanke“, 281), ob sie sich etwa zu rasch hingeeben haben könnte. Auch späterhin, wenn Tonka wegen ihrer wirtschaftlichen Schwierigkeiten in „ein großes häßliches Geschäft“ geht (283), wo sie vom frühen Morgen bis zum späten Abend arbeitet, schilt E, der kein Geld verdient, mit ihr, weil sie nicht *genug* einbringt. Um solche Gespräche zu beschreiben, verwendet E das Bild der Peitsche, die er schwingt (279). Als Tonka im Laufe der Schwangerschaft durch die ärmlichen Lebensbedingungen „ohne Licht und voll Sorgen“ (284) verblüht und verkümmert, schläft E nicht mehr bei ihr, denn er ärgert sich über sie: „er war wegen ihrer Dürftigkeit, an der er die Schuld trug, böse auf sie“ (284). Er stört sich auch an den schlechten Mahlzeiten in den Speisewirtschaften („zwischen Schmutz und Grobheit eine Kost, die er nicht vertrug“, 287), und er nimmt sogar die bedrückende Atmosphäre des Hospitals übel, wo er Tonka besucht: „Die Bilder des Spitals quälten ihn“ (297). Sein Interesse ist völlig auf sich selbst gerichtet, auch wenn er in die Rolle des Märtyrers schlüpft, der peinlich genau darauf sieht, „pünktlich, in Erfüllung einer Pflicht“ (287), daß Tonka die Mahlzeiten einhält. Früher hatte E.s Mutter eine ähnliche Rolle übernommen, als ihr Gatte krank geworden war: „Ihr Wesen war Pflicht“ (276). Erich Heintel sagt dazu: „Wie bei der Mutter wird auch für ihn die Moral zu einem Ausweichen vor der Zumutung des Glaubens.“²²

Vielleicht ist die Verwundung in der Kindheit die Ursache dafür, daß E Spuren ödipaler Wünsche nicht fallenläßt und auf ein infantiles Vertrauen in seine Mutter nicht verzichtet, selbst als er mit der Unechtheit ihrer Sphäre bricht. Er eignet sich nicht nur die Scheinwerte Stolz und Ehrgeiz an, um dabei „einen Reifezustand der Weltlichkeit“ (292) zu erreichen, sondern er übernimmt die Falschheit selbst. Wenn er versucht, ein Geständnis von Tonka zu erzwingen, geht er grob mit ihr um und mit schlauer Doppeldeutigkeit. Als es ihm nicht gelingt, sie gewaltsam

zu einem Bekenntnis zu bringen („ihr das Geständnis zu entreißen“ 284), zeigt er sich „zäh und lauernd“ (284), bereit, ihr ein Bein zu stellen: „Zuweilen überfiel er sie noch immer aus dem Hinterhalt mit einer *geheuchelt* arglosen Frage, auf deren glattem Klang ihre Vorsicht ausgleiten sollte“ (289). In der Öffentlichkeit gibt er sich den Anschein der Besorgtheit, insgeheim „wünschte er Tonka [...] tot“ (288f.). Der Bart, den er sich gegen Tonkas Wünsche wachsen läßt, verdeckt seine Gedanken, „weil er alles verstellte und verbarg“ (289). Er nimmt ihn erst ab, nachdem Tonka ins Hospital gebracht ist und er es nicht mehr nötig hat, sich zu verstecken: „Nun war er wieder mehr er selbst“ (296).

Der Gedanke an Tonkas Tod übt eine Faszination auf ihn aus. Beim Anblick ihres angeschwollenen Bauchs mit seinen blauen und roten Adern sinnt er darüber nach, „wie nah der Außenwelt das Blut kreiste, als ob das den Tod bedeuten könnte“ (294). An einer späteren Stelle des Textes scheinen seine dunklen Bilder sogar mörderische Absicht anzudeuten. Bei der Beschreibung ihres Zimmers nämlich notiert E die Abwesenheit von Nachbarn, die Undurchsichtigkeit der gegenüberliegenden Fenster, die Schatten, den düsteren Hof und die bleierne Wirkung des Lichts, das die Dinge „*tot* aufleuchten“ läßt (295). Als er den belastenden Kalender findet, erscheinen die Möbel in dem Zimmer „wie Mumien“ (296) und wie Körper, die allmählich von der Todeskälte bis zu den vereisten Fingerspitzen durchdrungen werden und deren Eingeweide nur noch „wie ein heißer Knäuel alle Lebenswärme“ (296) festhalten.

E erlebt Tonkas Schwangerschaft und Krankheit wie ein Verwirrspiel, ein Mysterium und eine Quelle innerlicher Qual. Da es für die Tatsache der Schwangerschaft keinen objektiven Beweis einer Einwirkung von übernatürlicher Ordnung gibt, dürfte es uns genügen, die *natürlichen* Möglichkeiten für Tonkas Empfängnis zu bedenken. Dabei ergeben sich eigentlich nur zwei. Die eine ist, daß Tonka durch E schwanger wurde. Obwohl E dies abstreitet, ist es doch möglich, daß er einfach in seinen zeitlichen Berechnungen einen Fehler macht. Darüber hinaus hat er zusätzlich ein gewisses Eigeninteresse daran, sich der Verantwortung für die Schwangerschaft zu entziehen, weil sie ihn mit einer Krankheit belasten würde, die er gleichermaßen zurückweist. Als zweite Möglichkeit bleibt, daß Tonka sexuellen Verkehr mit einem an-

deren Mann hatte. Wenn dies der Fall ist, dann war sie praktisch E gegenüber untreu, und praktisch verweigert sie E die Wahrheit. Indessen braucht man sie auch dann nicht als „Hure und Lügnerin“²³ zu verurteilen, denn bei einem solchen Ehebruch wären ja viele mildernde Umstände denkbar. Daß sie die Untreue abstreitet, kann eher Furcht als Verlogenheit andeuten, wie Gerhard Friedrich impliziert: „[E.s] Mißtrauen nimmt ihr die Möglichkeit, sich zu äußern, treibt sie in störrischen Eigensinn, aus dem nur Güte, Liebe, Glauben und Vertrauen sie erlösen könnten.“²⁴

Das eine Beweisstückchen ihrer möglichen Untreue ist das Zeichen im Kalender, das E so belastend findet; aber für sich genommen ist das Zeichen kein überzeugender Beweis. Da aber der Autor die entscheidenden Fakten durchaus nicht liefert, sind wir gezwungen zu schließen, daß die Frage von Tonkas Empfängnis, die sowohl Gelehrte wie auch ihren Freund E gequält hat, gar nicht zu beantworten ist und deshalb die Bedeutung der Novelle nicht wesentlich bestimmt. Wesentlich ist eher E.s Antwort auf Tonka im allgemeinen und auf ihre Schwangerschaft und Krankheit im besonderen.

Während Tonka an der Schwelle zum Tod dahinsiecht, ist E mit seiner Erfindung beschäftigt und von seinen Phantasien ganz in Anspruch genommen. Obwohl er sie jeden Tag im Hospital kurz besucht, gibt er ihr keinen einzigen Grund zu leben, noch viel weniger die außerordentliche Rücksichtnahme, die von den Ärzten empfohlen wird (283). Schließlich beansprucht er für sich, ihr Glauben zu schenken, aber nur in dem Sinne, daß er ihr nicht mehr länger böse ist. Er bedenkt und überlegt, schwankt und zögert, fragt und leidet, aber die befreienden Worte der Liebe und des Vertrauens spricht er nicht aus: „Denn er glaubte ihr [...] nicht so, daß er für alle Folgen daraus auch vor seinem Verstand eintreten wollte. Es hielt ihn heil und an der Erde fest, daß er das nicht tat“ (297). Erich Heintel sagt dazu: „So bleibt er [...] in irdischer Gesundheit ein Gläubiger, der aber nicht glaubt. Ein solcher Glaube kann den Tod nicht überwinden.“²⁵ Intellektuelle Zurückhaltung, wie E sie hier wahr, ist nach Johannes Loebenstein die falsche Haltung gegenüber Tod und Liebe; nach seiner Ansicht zeigt jede der drei Erzählungen in Musils Trilogie ›Drei Frauen‹, „daß gegenüber den Bereichen von Liebe und Tod aller distanzierend-überlegene Abstand verstummen muß“²⁶. E.s Beunruhigung durch seine Unfähigkeit, Ton-

kas Wesen zu begreifen, erscheint als eine erbärmlich unangemessene Antwort auf das elementare Unheil, das ihr Leben bedroht.

Er bleibt gefangen in der Sphäre zeitloser Ideen, statt daß er zu handeln beginnt im Bereich empirischer Wirklichkeit, deren einzig Absolutes das Vergehen der Zeit ist. Während er über Tonkas Beziehung zur Ewigkeit nachsinnt, wird er gewahr, daß die Zeit an sich im Hier und Jetzt die wesentliche Tatsache ist: „die Schwangerschaft rückte vor wie ein Zeiger, [...] nur die Zeit ging vorwärts. [...] Und die Zeit lief, die Zeit lief davon, die Zeit verlor sich“ (295). Seine Beobachtungen gipfeln in einer klaren Aussage, daß nämlich der Zeit gegenüber dem Gedanken Vorrang zukommt, wo das Leben auf dem Spiel steht („die Uhr an der Wand war *dem Leben näher* als die Gedanken“, 295). Ungeachtet dieser selbstkritischen Wahrnehmung zieht er daraus keine Konsequenzen, indem er etwa tatkräftig Tonkas Leben zu retten oder sie wenigstens von dem Leiden an seinem Mißtrauen zu erlösen sucht. Er löst sich vielmehr nicht aus der Kette seiner Überlegungen, die ihn in einem Zustand der Lähmung festhalten, bis es mit ihrem Leben zu Ende ist.

Nach Tonkas Tod fühlt er sich erleichtert, ruhig, befreit: „Die Spannung der letzten Wochen [...] hatte sich gelöst“ (299), aber plötzlich bricht in seine vermutliche Selbstzufriedenheit die Grimasse eines schreienden Kindes herein, die eine Variante des schrecklichen Lächelns seiner Mutter darstellt, „das wie ein Messerschnitt ansetzende Lächeln“ (297). In dem verzerrten Gesicht des Kindes erlebt E wieder sein Kindheitstrauma der Eifersucht, der Unsicherheit, des Treuebruchs – nun verstärkt durch Gefühle der Schuld an Tonkas Tod und dem ihres Kindes.²⁷

Im letzten Satz der Erzählung gibt E zu, daß sein Verhalten Tonka gegenüber unzulänglich war, obwohl er auch jetzt noch seinen Irrtum als geringfügig darstellt, indem er ihn als unausweichlich erscheinen läßt: „Wenn auch das menschliche Leben zu schnell fließt, als daß man jede seiner Stimmen recht hören und die Antwort auf sie finden könnte“ (299). Tonka wird hier mit einer Stimme gleichgesetzt, die E aufruft, den Bereich der rationalen Spekulation zu übersteigen und sich ganz einzufügen in die menschliche Wirklichkeit, die trotz Unsicherheit völligen Einsatz des Ich für das Du verlange. Werner Hoffmeister sagt dazu: „Als er seine Geschichte beendet hat, wissen wir mit ihm, daß sein Versagen in seiner Unfähigkeit bestand, dem anderen Menschen mit der

Gefühlstotalität der ganzen Person zu begegnen, in seiner Unfähigkeit, seine objektive, intellektuell-wissenschaftliche Denkweise im menschlichen Bereich zu suspendieren und dem Du mit der Gefühlssicherheit des Glaubens und Vertrauens entgegenzutreten.“²⁸ Er findet nicht die adäquate Antwort auf sie.

Corinos Behauptung, daß es für die Erzählung eine autobiographische Grundlage gibt,²⁹ stützt die Vermutung, daß ›Tonka‹ mit kritischer Einstellung gegenüber E gelesen werden sollte, da der Text wie Goethes ›Werther‹ wahrscheinlich als ein Mittel zur Selbstreinigung des Autors geschrieben worden ist. In diesem Falle wäre die Erzählung als tragisch zu betrachten, nicht nur für Tonka, sondern auch für E, der nicht uneingeschränkt lieben kann und dem es deshalb nicht gelingt, zu wahren Leben durchzudringen.³⁰ Welche Bedeutung auch immer man der Beziehung zwischen Musil und Herma Dietz als Grundlage für die Erzählung geben mag, ›Tonka‹ braucht nicht als ein Geheimnis unter übernatürlichen Vorzeichen betrachtet zu werden. E.s Begegnung mit Tonka, der jungen Frau, die ihn dazu befähigt, *Geist* mit *Natur* zu einem Ganzen zusammenzufassen, vergegenwärtigt den Anspruch an jede Liebesbeziehung, nämlich Erlösung des Ego um den Preis der totalen Hingabe an einen anderen Menschen zu bewirken.

Anmerkungen

¹ Zur Beschreibung der hier benutzten Erzähltechnik vgl. Werner Hoffmeister, Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil, Den Haag 1965, S. 154, und meine Arbeit: Inquiry into the Psychological Condition of the Narrator in Musil's ›Tonka‹, in: Monatshefte 64 (1972), 153–161.

² Annie Reniers-Servranckx, Robert Musil: Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 110), Bonn: Bouvier 1972, S. 181.

³ Ebda. 183.

⁴ Robert Musil, Tonka, in: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. v. Adolf Frisé: Prosa, Dramen, Späte Briefe, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 264. Alle weiteren Zitate aus ›Tonka‹ sind dieser Ausgabe entnommen. [Hervorhebungen in Kursiven in den Musil-Zitaten stammen von der Autorin; Anm. d. Red.]

⁵ Elizabeth Boa, Austrian Ironies, in: Modern Language Review 63 (1968), 127.

⁶ Vgl. Gerhard Friedrich, Robert Musils ›Tonka‹, in: Die Sammlung 15 (1960/61), 654: „Beziehungslosigkeit, Fremdheit und Einsamkeit machen das Geschick Tonkas aus.“

⁷ Walter H. Sokel (Kleist's Marquise of O., Kierkegaard's Abraham, and Musil's Tonka: Three Stages of the Absurd as the Touchstone of Faith [= Festschrift für Bernhard Blume, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967], S. 331) deutet die Schneeflocke als ein Symbol für „ein Wissen, das für das innere Leben des Menschen unendlich bedeutungsvoll ist, aber – weil so vieldeutig und unbestimmt – ohne Sinn im objektiven öffentlichen Bereich“. E. Allen McCormick (Ambivalence in Musil's ›Drei Frauen‹: Notes on Meaning and Method, in: Monatshefte 54 [1962], 194) betrachtet die Schneeflocke als ein Bild für E.s „mystisches Eindringen in das Rätsel der Existenz und [...] ein Einswerden, zu dem er auf nichtrationale Weise gekommen ist“.

⁸ Ernst Kaiser und Eithne Wilkins, Robert Musil: Eine Einführung in das Werk, Stuttgart: Kohlhammer 1962, S. 118 f.

⁹ Ebda. 21.

¹⁰ Nach Benno von Wiese (›Die Amsel‹, in: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II, Düsseldorf: Bagel 1962, S. 304) sollen alle diese Bilder, die sich auf Tonka beziehen: Lichtschein, Ruf, Gedicht, Schneeflocke usw., als austauschbare unübersetzbare Chiffren betrachtet werden: „Das Zeichen hat keinerlei ablösbaren, im dinglich Bildhaften erscheinenden Wert, sondern ist nur ein Hinweis auf den Chiffrecharakter des Lebens überhaupt.“ Es ist gut festzuhalten, daß die Austauschbarkeit von Bildern eines der Merkmale ist, die Musil an Rilkes Dichtung bewundert. Vgl. seine ›Rede zur Rilke-Feier‹ (in: Robert Musil, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. v. Adolf Frisé: Ta-

gebücher, Aphorismen, Essays und Reden, Hamburg: Rowohlt 1955, S. 893): „In diesem [...] lyrischen Affekt wird eines zum Gleichnis des andern“, „im Gefühl dieses großen Dichters ist alles Gleichnis“, „das Metaphorische wird hier in hohem Grade Ernst“.

¹¹ Reniers-Servranckx, a. a. O. 186.

¹² Ulrich Karthaus, Musil-Forschung und Musil-Deutung: Ein Literaturbericht, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 39 (1965), 458. Oder wie Gerhart Bauermann es zum Ausdruck bringt (Robert Musil: Zur Erkenntnis der Dichtung, Bern-München: Francke 1965, S. 147): „Man kann alles zauberhaft oder ernüchternd verstehen, und es bleibt offen, ob die Maske das Gesicht der Dinge verbirgt oder deren Aussehen selbst maskenhaft bleibt.“

¹³ Kaiser und Wilkins (a. a. O. 120) deuten diese Krankheit als Syphilis. Karl Corino (Ödipus oder Orest? Robert Musil und die Psychoanalyse [= Musil-Studien 4, Vom ›Törleß‹ zum ›Mann ohne Eigenschaften‹, hrsg. v. Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg, München: Wilhelm Fink 1973], S. 169) versucht, die Vorfälle, die „in der Novelle verschleiert“ sind, aufzuklären; er gibt einen Bericht über die Ereignisse in der Begegnung zwischen Musil und Herma Dietz, die Corino für das Urbild Tonkas hält. Corino ist der Ansicht, daß sich Musil während seiner Militärdienstzeit selbst Syphilis zugezogen habe und daß später seine Freundin Herma schwanger geworden und von der Krankheit angesteckt worden sei. Musil wurde so sehr von der Ungewißheit geplagt, ob er der Urheber gewesen sein könnte oder ob Herma ihm untreu war, daß Herma „psychisch von seiner Unentschiedenheit zermürbt“ wurde. Sie ließ eine Abtreibung vornehmen und starb im Hospital wie Tonka. Nach der Auffassung Corinos „quälte [Musil] sie bis zu ihrem Tode mit Mißtrauen und peinlich-eifersüchtiger Inquisition“.

¹⁴ Wilhelm Braun (An Interpretation of Musil's Novelle ›Tonka‹, in: Monatshefte 53 [1961], 84) ist ein Repräsentant für die Auffassung, daß die Novelle einen glücklichen Ausgang habe: „Eine Andeutung des Göttlichen war in das Leben des Helden gekommen, das ihn für immer ändern sollte. Wir können damit die ganze Novelle als eine erzieherische Erfahrung des Helden ansehen. Er hat seine Erfindung beendet, er ist bereit fürs Leben, aber er war auch zu einem besseren Menschen geworden.“ Der Irrtum bei einer solchen Interpretation ist, so scheint mir, daß sie sich lediglich auf E als den „Helden“ konzentriert und weder das Schicksal Tonkas noch die mögliche Schuld E.s berücksichtigt.

¹⁵ Mit der späteren Verschlechterung seines Verhältnisses zu Tonka werden die Pferde in seinem Bewußtseinsfeld zu Bildern der Degeneration. Sie sind nun zu Gegenständen des Lotteriespiels erniedrigt worden. E verliert auch alle seine Einsätze.

¹⁶ Lida Kirchnerberger (Musil's Trilogy: An Approach to ›Drei Frauen‹, in: Monatshefte 55 [1963], 1979) will in Tonka sogar eine Allegorie der Natur sehen: „Als Natur ist Tonka die unvermeidbare Wahl des Naturwissenschaftlers im

20. Jahrhundert, und in diesem Sinn ist sie die richtige Wahl.“ eine solche Vereinfachung beraubt Tonka ihrer Individualität und erniedrigt das Werk von Dichtung zur Formel, noch dazu zu einer ungenauen Formel; denn E „wählte“ Tonka letzten Endes nicht, und Tonka ist auch nicht identisch mit derjenigen „Natur“, die sich als den Gegenstand wissenschaftlichen Forschens bezeichnen ließe.

¹⁷ E.s Vater, den er als den „tierhaft guten Vater“ (277) ansieht, hat die gleiche Eigenschaft naturhafter Güte, die in polarem Gegensatz zur Klugheit seiner Mutter steht.

¹⁸ Kaiser und Wilkins (a. a. O. 119) bemerken bei den beiden jungen Leuten das Fehlen von erotischer oder geistiger Anziehung und können überhaupt keinen Grund für ihre gegenseitige Anziehungskraft erkennen.

¹⁹ Von allen Dichtern der Romantik stellt Novalis die Idee der totalen Hingabe an die Geliebte, sogar über den Tod hinaus, am besten dar.

²⁰ Mordansky hat außer seinem Namen, welcher Mord und eine negative Haltung Tonka gegenüber nahelegt, keine Realität; er kann als eine Verkörperung von E.s zerstörerischem Zynismus angesehen werden.

²¹ Erich Heintel (Glaube in Zweideutigkeit: Robert Musils ›Tonka‹ [= Musil-Studien 4, Vom ›Törleß‹ zum ›Mann ohne Eigenschaften‹, hrsg. v. Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg, München: Wilhelm Fink 1973], S. 47–88) ist der Meinung, daß E wie ein moderner Joseph aufgefordert wird zu „glauben“, selbst angesichts offensichtlicher gegenteiliger wissenschaftlicher Beweise. Heintel, der sich mit der allgemeinen Frage des „Glaubens“ in Musils Werk befaßt, hebt hervor, daß E den modernen Mann spiegele, dessen Glaube im Hinblick auf die moderne Naturwissenschaft mit einem zweifachen Dilemma konfrontiert wird. In seiner These (S. 79): „Es geht um die Überwindung des Gegensatzes von Wissenschaft und Gefühl“, werden der „Wahrheit ihrer Person“ und der „Sprache des Ganzen“ im Hinblick auf Tonka große Bedeutung beigemessen.

²² Heintel, a. a. O. 70.

²³ Sicherlich stellt Walter Sokel (a. a. O. 329) die Alternativen zu kompromißlos einander gegenüber: „Wenn sie nicht eine mystische Wahrheit verkörpert – und übersteigt diese Möglichkeit nicht unsere Glaubensfähigkeit? – dann muß sie eine Hure und eine Lügnerin sein.“

²⁴ Friedrich, a. a. O. 654.

²⁵ Heintel, a. a. O. 75.

²⁶ Johannes Loebenstein, Das Problem der Erkenntnis in Musils künstlerischem Werk, in: Robert Musil: Leben, Werk, Wirkung, hrsg. v. Karl Dinklage, Zürich-Leipzig-Wien: Amalthea 1960, S. 120. Vgl. auch S. 12: „Der Verstand [...] wird hier durch die absolute Position eines liebenden Menschen [...] bezüglich seiner eigenen Sinnhaftigkeit relativiert.“

²⁷ Das beharrliche Lächeln seiner Mutter ist eines der Schlüsselsymbole in diesem Werk, wie Wilhelm Braun (a. a. O. 74) sagt: „Was im Gedächtnis des Helden

vorherrschte, ist das Lächeln seiner Mutter.“ Es kehrt immer wieder „heimtückisch versteckt oder verkleidet“ (268) auf dem Gesicht seiner Mutter, auf dem Gesicht der Ärzte „mit dem Lächeln der Vernunft“ (286), auf dem Gesicht des blonden Mädchens in seinen Träumen und auf Tonkas Gesicht in seinen Träumen, als sie „mit einem unendlichen Lächeln“ (293) den Ehebruch zugibt. Es zeigt, daß E sich niemals von dem umgarnenden „Dornengerank“ (262, 267) befreien konnte, das er in seiner frühen Kindheit als Eifersucht, Verdacht und Unzuverlässigkeit in der Liebe erfahren hat und das er später mit Tonka wiedererlebt.

²⁸ Hoffmeister, a. a. O. 156.

²⁹ Vgl. Anm. 13.

³⁰ Vgl. Novalis: Schriften, hrsg. v. Richard Samuel u. a., Stuttgart: Kohlhammer 1960, Band II: Teplizer Fragmente, S. 606: „Das Herz ist der Schlüssel der Welt und des Lebens. Man lebt in diesem hilflosen Zustande um zu lieben – und andern verpflichtet zu seyn.“

Musil-Forum

Studien zur Literatur
der klassischen Moderne

Im Auftrag der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft

herausgegeben von

Matthias Luserke-Jaqui

und

Rosmarie Zeller

Band 27 · 2001/2002

ROSMARIE ZELLER

Grenztilgung und Identitätskrise. Zu Musils *Törleß* und *Drei Frauen*

Im Folgenden sollen Musils Erzählungen in ihrem Bezug zum Literatursystem der Moderne analysiert und interpretiert werden, dies mag auf den ersten Blick ein unnötiges Unternehmen sein, ist es doch unbestritten, dass Musils Erzählungen zur Moderne gehören, auch wenn von »geschwächter Moderne« die Rede ist.¹ Auch wurde schon mehrfach auf das Problem der Identitätskrise hingewiesen.² Andererseits kursieren so viele Auffassungen von dem, was Moderne sei, wozu eine unhistorische Benjamin-Rezeption, eine verkürzte Rezeption der Schriften von Foucault und der grenzenlose Dekonstruktivismus das ihre beigetragen haben. Gemeinsam ist diesen Richtungen, dass sie nicht historisch arbeiten, was sich schon daran zeigt, dass gewisse Autoren so weit gehen, Musil für die Postmoderne zu reklamieren, wie wenn es möglich wäre, dass ein Autor aus dem historischen System, dem er nun einmal notgedrungen angehört, aussteigen könnte und sich in ein anderes zu seiner Zeit noch gar nicht bestehendes System integrieren könnte.³ Andere wiederum setzen die Moderne bereits im 18. Jahrhundert an, was wenig erhellend ist. Dies alles wird möglich, weil die Kriterien für die Epochenzuordnung äußerst vage und vor allem so beschaffen sind, dass sie nicht zu einer aussagekräftigen Abgrenzung zu anderen Epochen führen, zudem findet gerade bei den Richtungen, welche sich als diskursanalytisch verstehen,

1 So z. B. Christian Dawidowski: Die geschwächte Moderne. Robert Musils episches Frühwerk im Spiegel der Epochendebatte. Frankfurt a. M. 2000.

2 Siehe z. B. Martin Siegel: Identitätskrise als Beziehungskonflikt: Robert Musils Erzählungen vor dem Problem gefährdeter Intersubjektivität. St. Ingbert 1997, wo aber nicht eigentlich die Identitätskrise analysiert wird.

3 Selbstverständlich heißt das nicht, dass man einen Autor nicht immer wieder neu und aktualisierend lesen kann, aber zwischen einer solchen Lektüre und einer das Bedeutungspotential rekonstruierenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Text wäre zu unterscheiden. Siehe U. Eco: Unterscheidung von »Gebrauch des Textes« und »Interpretation des Textes«, in: Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation. München 1990, insbesondere S. 35 ff.

keine Unterscheidung zwischen künstlerischen und philosophischen Ausdrucksformen statt, auf die es Musil gerade ankam.⁴ Dass es möglich ist, epochale semantische Strukturen in der Terminologie der Literaturwissenschaft zu beschreiben, zeigen die Arbeiten von Marianne Wünsch und Michael Titzmann. Auf der Grundlage eines quantitativ großen Materials beschreiben sie epochenspezifische semantische Strukturen. Sie fragen nach der semantischen Konstruktion von Welten und den in ihnen handelnden Personen. In ihrer Untersuchung *Vom späten »Realismus« zur »Frühen Moderne«* stellt Marianne Wünsch eine Reihe von Transformationen zwischen Realismus und Moderne fest, welche die Konstruktion der Figur und das Normensystem betreffen.⁵ Wurde im Realismus das Nicht-Bewusste und Nicht-Moralische aus der Person ausgegrenzt, werden in der Frühen Moderne die unbewussten und unrealisierten Bestandteile der Person zentral, zu welchen auch Normverletzungen gehören. Ja, es können auch psychopathologische Sachverhalte dargestellt werden, welche im Realismus aus der Literatur ausgegrenzt wurden. Auffällig gerade auch im Hinblick auf Musil ist, dass in der Epoche der Moderne die Identität des Individuums am Ende der Jugendphase nicht festgelegt ist, sondern dass das Individuum als Potentialität konzipiert wird, aus der immer neue Existenzen generiert werden können. Dies kann andererseits zum Verlust der Identität bzw. der Verunsicherung oder Ungewissheit von Ich-Grenzen führen.⁶ Grenzziehung bzw. Grenztilgung wird von Titzmann als zentral für die Literatursysteme des Realismus bzw. der Moderne betrachtet. Grenzziehung bzw. Grenztilgung wird von Titzmann als zentral für die Literatursysteme des Realismus bzw. der Moderne betrachtet.⁷ Sich auf Lotman beziehend, der ein Ereignis als Überschreitung einer Grenze zwischen zwei semantischen Räumen definiert, stellt Titzmann

4 Kennzeichnend für die Art von Kriterien, die verwendet werden, scheint mir die im Gefolge der Benjamin-Interpretation hochgespielte Figur des Flaneurs zu sein, der seinerseits nie in seinen epochenspezifischen Kontext gestellt wird, er ist ja selbst nur wieder ein Produkt der epochalen Strukturen, und zum andern zur Analyse der meisten Texte der Moderne nichts hergibt. Ähnlich ist der Moderne-Begriff Baudelaires, wie er von H. R. Jauf lanciert wurde, wenig erhellend für die konkrete Analyse semantischer Strukturen.

5 Marianne Wünsch: *Vom späten Realismus zur »Frühen Moderne«: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels*, in: Michael Titzmann (Hg.): *Modelle literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, S. 187–203.

6 Wünsch: *Vom späten Realismus*, S. 193.

7 Michael Titzmann: »Grenzziehung« vs. »Grenztilgung«. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme »Realismus« und »Frühe Moderne«, in: Hans Krah, Claus-Michael Ort (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklich-*

für den Realismus Konstanz der Grenzziehung fest, während die Frühe Moderne keine oppositionellen disjunkten semantischen Räume mehr kennt, sondern diese durch eine Weltstrukturierung ersetzt, welche auf graduellen Unterschieden beruht und damit auch eine klare Grenzziehung verhindert. Die Auseinandersetzung mit Grenzen, das Überschreiten von Grenzen bzw. das Tilgen von Grenzen sieht Titzmann als zentral für die Literatur der Frühen Moderne:

Um ein *Experiment mit sich selbst* handelt es sich aber in all diesen Fällen, wo das Subjekt, zufällig oder gewollt, die Grenzen in sich, die Grenzen gegen sein eigenes Unbewusstes und sein unrealisiertes Potenzial tilgt und sich auf einen Prozess der Selbstfindung und Selbstverwirklichung jenseits des tradierten Wert- und Normensystems einlässt: und damit um das *Metaereignis einer Umstrukturierung der ideologischen Ordnung der Welt*.⁸

Musil sieht die Auflösung des Festen, das Erproben von immer neuen Konstellationen und Möglichkeiten geradezu als Aufgabe der Dichtung:

Während sein [des Dichters] Widerpart das Feste sucht und zufrieden ist, wenn er zu seiner Berechnung so viel Gleichungen aufstellen kann, als er Unbekannte vorfindet, ist hier von vornherein kein Ende. Die Aufgabe ist: immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen erfinden.⁹

Musils Gedanken kreisen dabei auch immer um die spezifische Rolle der Literatur. Er hat immer wieder betont, dass die Literatur auf die Probleme der Zeit andere Antworten gibt als die Wissenschaft, die Philosophie oder die essayistische Abhandlung und dass sie dadurch insbesondere auch andere Erkenntnisse zu vermitteln vermag.¹⁰ Kunst kann durch ihre spezifischen Mittel wie die Betonung der Konnotation auf Kosten der Denotation und die Erzeugung von Vieldeutigkeit feste Bedeutungsstrukturen aufbrechen. In Überlegungen zur poetischen Kraft eines Satzes von Hamsun in einem Tagebuchein-

keiten und realistische Imagination. Festschrift für Marianne Wünsch. Kiel 2002, S. 181–209. Siehe auch Michael Titzmann: Das Konzept der ›Person‹ und ihrer ›Identität‹ in der deutschen Literatur um 1900, in: Manfred Pfister (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau 1989, S. 36–52.

⁸ Titzmann: Grenzziehung, S. 197.

⁹ Robert Musil: Gesammelte Werke. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. II, S. 1029.

¹⁰ Siehe etwa die Überlegungen zu Essay und Kunst in Profil eines Programms, GW II, S. 1317.

trag von 1910 bemerkt Musil, dass »der Associationskreis« des Originalsatzes durch seine Explikation dieses Satzes nicht erschöpft wird, und er stellt zusammenfassend fest: »Diese Erklärung setzt voraus, daß die specif. über das Begriffliche hinausgehende Wirkung des dichterischen Satzes auf mitschwingenden Associationen, Anklängen, Halb- und Vierteltönen ruht.«¹¹

Es stellt sich also die Frage, wie Musil die semantische Welt seiner Erzählungen strukturiert, wobei jetzt schon angemerkt werden kann, dass das Problem von Grenze und Grenztilgung bis in die Wortwahl bzw. bis in die Metaphern hinein präsent ist.

Törleß und die Auflösung der Grenzen

Die Auflösung klarer Grenzziehungen steht im Mittelpunkt der »Verwirrungen«, die *Törleß* ergreifen. Gerade weil sich die scheinbar festen Grenzen zwischen dem Guten und Bösen, dem Erlaubten und Unerlaubten, aber auch dem Endlichen und Unendlichen auflösen, gerät *Törleß* in Verwirrung. *Törleß* erzählt die Geschichte von Grenzüberschreitungen eines Ichs, das seine eigenen Grenzen nicht kennt. Wie in allen seinen Erzählungen gibt Musil für etwas, was ein Epochenphänomen ist, eine Art realistische Motivation, indem er einen Adoleszenten zum Helden wählt,¹² dessen Leben noch nicht gefestigt ist, der sich aber nach Festigkeit sehnt: »Dann sehnte er sich danach, endlich etwas Bestimmtes in sich zu fühlen; feste Bedürfnisse, die zwischen Gutem und Schlechtem, Brauchbarem und Unbrauchbarem schieden.«¹³ Das heißt nichts anderes, als dass er Grenzen ziehen möchte zwischen semantischen Welten, die so einfach nicht mehr abzugrenzen sind. Die erste Episode, die dies vorführt, ist jene mit Božena, welche auf die Verhältnisse im Hause Beinebergs anspielt, wo ein Cousin Beinebergs Mutter den Hof gemacht haben soll. Durch diese Anspielungen wird *Törleß* dazu veranlasst, an seine eigene Mutter zu denken und sie mit Božena in Beziehung zu bringen, was ihn verunsichert. Musil stellt das hier noch in einer weit realistischeren Ma-

11 Robert Musil: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1983, Bd. 1, S. 219.

12 Der Aspekt des *Törleß* als Schulroman wird hier nicht berücksichtigt. Siehe dazu Matthias Luserke: *Schule erzählt. Literarische Spiegelbilder im 19. und 20. Jahrhundert.* Göttingen 1999.

13 Musil: *Törleß*, GW II, S. 42.

nier dar als später in *Drei Frauen*, indem der Erzähler zunächst erklärend von den »Grenzen des Bewußtseins« spricht und dann das Wort an den reflektierenden Törleß abgibt:

Es war ihm nur so durch die *Grenzen* des Bewußtseins geschossen – blitzschnell oder undeutlich weit – am Rande – nur wie im Fluge gesehen – kaum ein Gedanke zu nennen. [...] Warum ist es nicht wie durch einen *Abgrund* zum Ausdruck gebracht, daß hier gar keine Gemeinsamkeit besteht? [...] Dieses Weib ist für mich ein Knäuel aller geschlechtlichen Begehrlichkeiten; und meine Mutter ein Geschöpf, das bisher in wolkenloser Entfernung, klar und ohne Tiefen, wie ein Gestirn jenseits alles Begehrens durch mein Leben wandelte¹⁴

Hier wird auf kürzestem Raum die ganze Problematik sowohl der Personenkonstitution wie der Weltordnung thematisiert. Etwas, das sich an den Grenzen des Bewusstseins abspielt, das eigentlich gar nicht gedacht werden dürfte, dringt an die Oberfläche, nämlich die Einsicht, dass die Grenze zwischen der die geschlechtliche Begehrlichkeit repräsentierenden Božena, die räumlich im Schmutz der Erde angesiedelt ist, und seiner als Gestirn entfernt am Himmel lokalisierten Mutter nicht existiert, dass es keinen Abgrund gibt zwischen den moralischen Normen und dem Normverstoß, ein Bild, das auch in *Tonka* wieder auftreten wird.

Noch am selben Abend wird Törleß ein zweites Mal mit der Tatsache der Grenzverschiebung konfrontiert, als er von Basinis Diebstahl erfährt, der ja dann seine Fortsetzung in den Vorgängen in der Dachkammer findet. Was Törleß derart irritiert, ist, dass innerhalb der geordneten und moralischen Welt des Internats solche Verstöße gegen die ethischen Normen stattfinden, was Musil in räumlicher Metaphorik ausdrückt:

Dann war es auch möglich, daß von der hellen, täglichen Welt, die er bisher allein gekannt hatte, ein *Tor* zu einer anderen, dumpfen, brandenden leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe. Daß zwischen jenen Menschen, deren Leben sich wie in einem durchsichtigen und festen Bau von Glas und Eisen geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt, und anderen, Herabgestoßenen, Blutigen, ausschweifend Schmutzigen, in verwirrten Gängen voll brüllender Stimmen Irrenden, nicht nur ein *Übergang* besteht, sondern *ihre Grenzen* heimlich und nahe und jeden Augenblick *überschreitbar aneinanderstoßen*¹⁵

Diese Erfahrung führt zu einer Erweiterung des Bewusstseins, in welches das vorher Ausgegrenzte einfließt, was einmal mehr in räumlicher Metaphorik

14 Musil: Törleß, GW II, S. 32f., Hervorhebung R. Z.

15 Musil: Törleß, GW II, S. 46f., Hervorhebung R. Z.

ausgedrückt wird: »die verschwiegenen Verstecke« werden »aufgestoßen«, diesen Regungen wird mit »einem Schläge ein Tor zum Leben« aufgerissen: Inneres und Äußeres vermischen sich.¹⁶ Das Leben, das Törleß hier entdeckt, ist ein intensives oder gesteigertes Leben, das im Gegensatz steht zum eintönigen, mechanischen Leben der Schule.¹⁷ Der türlose Törleß, wie sein Name gedeutet wurde,¹⁸ entdeckt ein Tor nach dem andern, was seine Verwirrung erhöht, bis es zu einer eigentlichen Identitätskrise kommt im Zusammenhang mit den sexuellen Erlebnissen mit Basini, wo Törleß sich »verzweifelt an den Gedanken« klammert: »Das bin nicht ich! ... nicht ich! ... Morgen erst werde ich es sein! ... Morgen ...«,¹⁹ und später sagt er zu Basini: »Das war nicht ich ... Ein Traum ...«²⁰ Dass diese Identitätskrise nachts auftritt und mit einem Traum assoziiert wird, später auch mit Tollheit oder Wahnsinn,²¹ ist ein Rückgriff auf die literarische Bildlichkeit der Romantik, die in einer Zeit, wo für die neuen Erkenntnisse der Entgrenzung des Individuums noch keine neuen literarischen Mittel zur Verfügung standen²² und andererseits die realistischen Vorstellungen ausgedient hatten, als Reservoir diente.

Bereits in *Törleß* wird ein in den *Drei Frauen* konstitutiv werdender Gegensatz zwischen der »realen, festen sonnenbeschiene[n] Welt«,²³ die mit dem Vernünftigen gleichgesetzt wird, und einer Welt, welche mit dem Traum, mit dem sich der Vernunft Entziehenden assoziiert wird, aufgebaut. Es ist typisch für die semantischen Konstruktionen der Literatur der Frühen Moderne, dass es keinen scharfen Gegensatz von »vernünftig« und »unvernünftig« mehr gibt, sondern dass es graduelle Unterschiede auf der Skala zwischen Vernunft und Nicht-Vernunft sind. Musil wird es später das Nicht-Ratioide nennen, was nicht einfach mit ›Nicht-rational‹, ›wider die Vernunft‹

16 »Empfindungen, die von außen einfielen und Flammen, die ihnen von innen entgegenloderten.« (Musil: *Törleß*, GW II, S. 110)

17 Zum intensiven Leben siehe Titzmann: *Grenzziehung*, S. 192.

18 Lars W. Freij: ›Türlosigkeit‹. Robert Musils *Törleß* in Mikroanalysen mit Ausblicken auf andere Texte des Dichters. Stockholm 1972.

19 Musil: *Törleß*, GW II, S. 108.

20 Musil: *Törleß*, GW II, S. 123.

21 »Es kam wie eine Tollheit über Törleß, Dinge, Vorgänge und Menschen als etwas Doppelsinniges zu empfinden.« (Musil: *Törleß*, GW II, 64) Etwas später meint Törleß: »Ich muß krank sein – wahnsinnig.« (Ebd., S. 88)

22 Döblin wird in Romanen wie *Wallenstein* und *Berlin Alexanderplatz* mit der Vervielfachung der Stimmen und Sprachen neue Mittel in den Roman einführen, die aber eigentlich erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zum Tragen kommen.

23 Musil: *Törleß*, GW II, S. 51.

gleichgesetzt werden darf. Dieses Phänomen wird in *Törleß* am Beispiel der imaginären Zahlen vorgeführt, die »jenseits des Verstandes« liegen, wie es heißt. Törleß irritiert, dass am Anfang und am Ende richtige Zahlen stehen, dass dazwischen aber etwas ist, was er mit einer Brücke vergleicht, von welcher nur die Anfangs- und Endpfeiler vorhanden sind »und die man dennoch so sicher überschreitet, als ob sie ganz dastünde.«²⁴ In einer andern Auseinandersetzung mit Beineberg meint er: »Die Vorstellung des Irrationalen, des Imaginären, der Linien, die parallel sind und sich im Unendlichen – also doch irgendwo – schneiden, regt mich auf.«²⁵ Das Wesen des Irrationalen und Imaginären ist es nicht, wie man meinen könnte, nicht-real zu sein, sondern zugleich real und imaginär oder rational und irrational zu sein. Auch diese Erfahrung wird als Entgrenzung beschrieben:

In meinem Kopfe war vordem alles so klar und deutlich geordnet; nun aber ist mir, als seien meine Gedanken wie Wolken, und wenn ich an die bestimmte Stelle komme, so ist es wie eine *Lücke* dazwischen, durch die man in eine *unendliche, unbestimmbare Weite* sieht.²⁶

Sowohl Beineberg wie die Lehrer meinen, Törleß habe Probleme, die auf dem Gebiet der Religion und des Glaubens liegen. So meint Beineberg, Törleß spreche wie ein Pfarrer, ausgerechnet der Mathematik-Lehrer hält ihn dazu an, einfach zu glauben,²⁷ und als Törleß im Schlussverhör erklärt: »Ich sagte, daß es mir an diesen Stellen scheine, wir könnten mit unserem Denken allein nicht hinüberkommen, sondern bedürften einer anderen, innerlicheren Gewißheit, die uns gewissermaßen hinüberträgt,«²⁸ greift sofort der Religionslehrer ein. Die Religion hat nicht die Lösung für die Probleme von Törleß, aber die Lösung liegt in der Richtung, für die auch die religiösen Vorstellungen stehen. Das wird in Tonka auch offensichtlich, wo dieselbe religiöse Terminologie verwendet wird. In der Person von Beineberg wird eine weitere Variante dieser Suche im Gebiet des Nicht-Rationalen eingeführt, die östliche Philosophie und Religion mit ihren Meditationsriten, auch Beinebergs Hypnoseversuch muss als Versuch interpretiert werden, die verlorene Einheit der Seele wiederzufinden. In Musils Augen ist dies, das zeigt der Verlauf der Erzählung, ein inadäquater, aber deswegen nicht völlig falscher Versuch, denn Beineberg geht es um etwas Ähnliches wie Törleß. An solchen Stellen

24 Musil: *Törleß*, GW II, S. 74.

25 Musil: *Törleß*, GW II, S. 81.

26 Musil: *Törleß*, GW II, S. 81 f., Hervorhebung R. Z.

27 Musil: *Törleß*, GW II, S. 77.

28 Musil: *Törleß*, GW II, S. 135.

wird deutlich, wie sehr Musil nicht in Oppositionen, sondern in graduellen Unterschieden denkt, was im *Mann ohne Eigenschaften* dazu führt, dass Ulrich nicht das Privileg der Wahrheit hat.²⁹

Wenn der Direktor im Schlussverhör ungeduldig herausplatzt: »Nun dann sagen Sie uns doch endlich klipp und klar, [...] was es gewesen ist,«³⁰ so macht Musil dem Leser³¹ noch einmal klar, dass man es so klipp und klar eben nicht sagen kann, dass die Erzählung allein die adäquate Form ist, um diese beunruhigende Erfahrung der Entgrenzung des Ichs und der Welt darzustellen. Allerdings ist in den Augen Musils das Individuum nur überlebensfähig, wenn es ihm gelingt, die Krise des Identitätsverlustes zu überwinden und eine neue um die Erfahrung des Nicht-Ratioïden erweiterte Identität zu finden. Von Törleß heißt es am Ende zusammenfassend: »Er wußte nun zwischen Tag und Nacht zu scheiden.« Die Erlebnisse werden als »schwerer Traum« bezeichnet, der »verwischend über diese Grenzen hingeflutet« war. Das Wissen, »daß fiebernde Träume um die Seele schleichen, die feste Mauern zernagen und unheimliche Gassen aufreißen«, bereichert ihn.³²

Varianten von Grenzüberschreitungen

Was im *Törleß* als Pubertätskrise eines Jugendlichen dargestellt wird, wird in *Drei Frauen* als Erfahrung auch erwachsenen Männern zugeschrieben, was die Aussage von Wünsch bestätigt, dass sich das »Subjekt der Moderne als Potentialität« erfährt.³³ Damit stellt sich aber ein neues Problem, welches Musil bis ans Ende seiner Schriftsteller-Karriere beschäftigen wird, wie kann man in der Realität leben, wenn man sich selbst als ein Subjekt erfährt, das immer auch anders könnte. In *Drei Frauen* bricht die Erzählung jeweils dort ab, wo das Subjekt entweder seine Identität ganz verloren hat oder ein neues Ich gefunden hat. Wie es sich mit diesem Ich lebt, wird nicht mehr gezeigt, das wird Musil erst im *Mann ohne Eigenschaften* literarisch erforschen. Das Problem, welches sich in *Drei Frauen* stellt, ist, was geschehen muss, damit das Subjekt seine Potentialität entdeckt. Es muss zunächst einmal aus seiner

29 Es gehört ja zur Grundstruktur des *Mann ohne Eigenschaften*, dass man keine reinen semantischen Oppositionen erstellen kann.

30 Musil: Törleß, GW II, S. 135.

31 Wenn ich hier und im Folgenden vom Leser spreche, meine ich den Modell-Leser im Sinne von Umberto Eco (Die Grenzen der Interpretation).

32 Musil: Törleß, GW II, S. 140, Hervorhebung R. Z.

33 Wünsch: Vom späten Realismus, S. 191.

n
l-
n
o
r
1
-
-
-
gewohnten Umgebung herausgenommen werden, es muss sich in einer Phase befinden, wo sich die festen Überzeugungen und Lebensformen gelockert haben. Der Einleitungssatz zu *Grigia* könnte für alle drei Novellen gelten: »Es gibt im Leben eine Zeit, wo es sich auffallend verlangsamt, als zögerte es weiterzugehen oder wollte seine Richtung ändern. Es mag sein, daß einem in dieser Zeit leichter ein Unglück zustößt.«³⁴ Diese Zeit ist für Homo die Trennung von seiner Frau und seinem Kind, von denen er früher nie getrennt gewesen war, für den namenlosen Helden von *Tonka* ist es das Militärjahr, »denn niemals ist man so entblößt von sich und seinen eigenen Werken wie in jener Zeit des Lebens, wo eine fremde Gewalt alles von den Knochen reißt.«³⁵ Für Ketten endlich ist es das Ende jenes Krieges gegen den Bischof, den er von seinen Vorfahren geerbt hat und der seinem Leben Sinn gab. Er ist dadurch so verletzbar geworden, dass ein Fliegenstich genügt, um ihn beinahe sterben zu lassen. Das sind die äußeren Anlässe, es gibt aber auch solche, die in der Person selbst liegen, so hat Homo, schon bevor er in das Tal fährt, die Erfahrung der »Selbstauflösung« gemacht. Er erkennt, dass die Liebe zu seiner Frau, von der er vorher nie getrennt gewesen war, trennbar geworden ist. Nicht zufällig braucht der Erzähler den Vergleich mit einem Stein, in den Wasser sickert und der sich auf diese Weise langsam aufspaltet. Der Stein steht für das Feste, für das, was sich nicht verändert, was aber auch in seiner Erstarrung leblos ist. Homo nimmt also die Einladung zur Goldgräberexpedition in einem Moment an, wo er sich bereits in einem Zustand der Auflösung oder jedenfalls der Verletzlichkeit befindet. Sie ist vielleicht auch die Voraussetzung dafür, dass er sich überhaupt auf die in den Bereich der Abenteuer gehörende Goldgräberexpedition einlässt.

Die Grenztilgung, die hier stattfindet, wird auf der narrativen Ebene als Eindringen in eine fremde Welt beschrieben. Diese wird einerseits durch die geographische Entfernung, andererseits durch die zeitliche Entfernung charakterisiert, es ist ein früherer Zustand der Welt, der sich in dem abgelegenen Tal teilweise erhalten hat. Die Dörfer sehen aus wie Pfahlbaudörfer, die Frauen haben zwar Kleider aus billigen Kattundrucken an, diese erinnern aber an alte Muster. Es ist eine uneigentliche Welt, in der die Menschen keine Beziehung zu ihren Ursprüngen und den Elementen ihrer Herkunft mehr haben.³⁶ Zugleich hat diese Welt auch Züge des Märchenhaften und des Abenteuers.

34 Musil: *Grigia*, GW II, S. 234.

35 Musil: *Tonka*, GW II, S. 270.

36 Im *Mann ohne Eigenschaften* wird eine solche Welt mit dem Ausdruck »seinesgleichen geschieht« bezeichnet.

Homo gerät in einen »Märchenwald von alten Lärchenstämmen«³⁷ und die Bauern bringen »unheimlich schöne [...] Märchengebilde« von Bergkristallen und Amethysten von den Bergen herunter. Das Aussehen der Gegend wird als »fremd vertraut« bezeichnet, womit deutlich gemacht wird, dass die Grenze zwischen »fremd« und »vertraut« ebenso getilgt ist wie die zwischen der Realität und dem Abenteuer oder die zwischen alt und modern.³⁸ In dieser Welt fällt auch eine weitere Grenze, die zwischen Mensch und Tier, nicht zufällig nennt Homo Grigia nach ihrer Kuh, bei der Heuernte werden die Frauen mit dem Pillendreher verglichen. Vielleicht müsste man diese Grenze auch anders benennen: als Grenze zwischen Kultur und Natur, wobei die letztere vom Text als »unmenschlich« charakterisiert wird.³⁹ Den Reiz von Grigia macht gerade ihre Mischung aus Natur – sie wird mit einem giftigen Pilzchen verglichen – und Kultur aus: Homo staunt, »weil sie so sehr einer Frau glich. Man würde ja auch staunen, wenn man mitten im Holze eine Dame mit einer Teetasse sitzen sähe«.⁴⁰ Auch die andern Frauen verfügen über »eine so vorzüglich und leidenschaftlich gespielte Leidenschaft, daß diese Theaterechtheit auf sechzehnhundert Meter Höhe ihn sehr verwirrte«.⁴¹ Die Tilgung von Grenzen führt einerseits zur Verwirrung, andererseits hat sie die Intensivierung des Lebens zur Folge, so dass das Leben im Tal als »heller und würziger« erscheint.⁴²

Die Auflösung von Homos Identität macht ihn durchlässig für das Eindringen fremder Lebenserscheinungen, die ihm aber »kein neues, von Glück ehrgeizig und erdfest gewordenes Ich« geben, sondern ihm das Gefühl vermitteln, dass er bald sterben werde.⁴³ Der Erzähler erklärt: »Sein altes Leben war kraftlos geworden; es wurde wie ein Schmetterling, der gegen den Herbst zu immer schwächer wird.«⁴⁴ Das alte kraftlose Leben bewirkt nun keineswegs die Kraftlosigkeit Homos, sondern im Gegenteil eine Art Genesung, er wird mit einem Lahmen verglichen, der die Krücken fortwirft und einen gesteigerten Zustand der Gesundheit findet.⁴⁵ Die Zeit der Heuernte,

37 Musil: Grigia, GW II, S. 240.

38 Musil: Grigia, GW II, S. 235. Die Blumen werden mit Talern verglichen, die da ausgeschüttet worden waren (ebd., S. 236). Es ist vom Goldgräberleben die Rede, von einer für »ihn bestimmten Zauberwelt« (ebd., S. 241).

39 Musil: Grigia, GW II, S. 245.

40 Musil: Grigia, GW II, S. 246.

41 Musil: Grigia, GW II, S. 239.

42 Musil: Grigia, GW II, S. 240.

43 Musil: Grigia, GW II, S. 248.

44 Musil: Grigia, GW II, S. 248.

45 Musil: Grigia, GW II, S. 248.

die er mit Grigia verbringt, wird als »Hochzeitstage und Himmelfahrtstage« bezeichnet, es handelt sich um eine Zeit intensiven Lebens, das durch eine Art Zeitenthobenheit charakterisiert ist, denn Homo verliert die zeitliche Orientierung, ja, er weiß manchmal nicht mehr, ob dies alles Wirklichkeit oder nur Spiel ist, Realität und Imagination geraten durcheinander.⁴⁶ Was hier dargestellt wird, ist ein langer Prozess der Selbstauflösung, der sich in der Schlusszene in der Höhle nochmals verlangsamt. Titzmann schreibt, dass die Grenze zwischen Leben und Tod zwar in den Texten der Moderne erhalten bleibe, da diese Grenzüberschreitung irreversibel sei, dass es aber »Prozesse der kontinuierlich-graduellen, quasi infinitesimalen Annäherung an den Tod« gebe.⁴⁷ Genau dies können wir hier beobachten. Von dem Augenblick an, wo Homo in der ekstatischen Szene im Wald »sich selbst aus den Armen genommen« vorkommt, ist er auf dem Weg zur Selbstauflösung. »Aber er hatte sein Leben außer Kraft gesetzt.«⁴⁸ Sein altes Leben, die alte Ordnung der Dinge, die er ursprünglich nicht verlassen wollte, ist wertlos geworden, aber es ist keine neue Ordnung an deren Stelle getreten, denn selbstverständlich sind weder die Hochzeitstage mit Grigia noch das Goldgräberleben eine Alternative zu Homos altem Leben.⁴⁹ Dass er am Schluss nach einem letzten Stelldichein mit Grigia in einer Höhle den Ausweg aus dieser nicht mehr findet oder nicht mehr finden will, ist eine äußerliche Begründung für den Tod, die man als eine Referenz an die realistische Erzählweise interpretieren kann: In Wirklichkeit stirbt er an der Unfähigkeit, das neue die Grenzen tilgende abenteuerliche Leben und sein altes Leben in Einklang zu bringen bzw. ein neues Leben zu finden, das die Elemente des abenteuerlichen Lebens integrieren würde.

Das Identitätsproblem wird in der *Portugiesin* gleich im ersten Satz gestellt, indem die Familie des Helden zwei Namen hat, einen deutschen und einen italienischen. »Sie hießen in manchen Urkunden delle Catene und in andern Herren von Ketten«,⁵⁰ sie leben in zwei Kulturen, in der deutschen und der italienischen. Der Name ist durchaus sprechend: sie »fühlten sich nirgends

46 Musil: Grigia, GW II, S. 240.

47 Titzmann: Grenzziehung, S. 191.

48 Musil: Grigia, GW II, S. 240.

49 Siehe Titzmann: Grenzziehung, S. 197. »Das Metaereignis führt im Falle des Misslingens – dann also, wenn die denkbare neue Weltordnung für das Subjekt nicht lebbar ist – zum Selbstverlust; sie würde, wenn das Subjekt, wie vielleicht Musils Claudine, damit leben kann, zur Selbstverwirklichung führen.«

50 Musil: Portugiesin, GW II, S. 252.

hingehören als zu sich«, das heißt, sie sind alle Glieder einer Kette und als solche definiert. Jeder einzelne macht, was alle vor ihm auch so gemacht haben, sie führen Krieg und sie holen sich ihre Frauen von weit her. Der Herr von Ketten, der der Held der Erzählung ist und immer mit dem deutschen Namen genannt wird, holte sich seine Frau aus Portugal. Sie bleibt ihm auf eine Weise fremd, die nicht nur mit ihrer ethnischen Fremdheit zusammenhängt, sondern auch damit, dass sie sich auf Bücher und vielleicht auf Zauberei versteht, während Ketten ganz unintellektuell zu sein scheint. Aber auch Ketten bleibt der Portugiesin fremd. Diese Erzählung ist die einzige der drei, in der wir auch einiges aus der Perspektive der Frau erfahren. Für sie ist Ketten mit dem Wilden, der Natur, dem Wolf assoziiert, er hat also jene Eigenschaften, die in den beiden andern Erzählungen den Frauen zukommen. Dass gerade dieser Herr von Ketten im Gegensatz zu seinen Vorgängern in eine Identitätskrise gerät, hat nicht nur damit zu tun, dass unter seiner Herrschaft der Krieg zu Ende ist, sondern auch mit einer Neigung zum Fremden, Unheimlichen. Der Krieg gehört zur Welt der Kausalität und Vernunft: »Befehlen ist klar; taghell, dingfest ist dieses Leben [...]. Das andere aber ist fremd wie der Mond. Der Herr von Ketten liebte dieses andere heimlich. Er hatte keine Freude an Ordnung, Hausstand und wachsendem Reichtum.«⁵¹ Obwohl Ketten dieses andere heimlich liebt, das im Text mit dem Geist und mit der italienischen Namensform assoziiert ist,⁵² will er es in seinem Wesen nicht zulassen, sondern flieht sozusagen vor seiner Identität in den Krieg: »sein wahres Wesen war etwas, auf das man wochenlang zureiten konnte, ohne es zu erreichen.« Er bleibt immer nur kurz bei seiner Frau: »Wäre er einmal länger geblieben, hätte er in Wahrheit sein müssen, wie er war. Aber er erinnerte sich, niemals gesagt zu haben, ich bin dies oder ich will jenes sein, sondern er hatte ihr von Jagd, Abenteuern und Dingen, die er tat, erzählt.«⁵³ Im Augenblick, wo dieses Tun nicht mehr möglich ist, weil der Krieg mit dem Bischof zu Ende ist, gerät er in eine tiefe Krise, denn nun hat ihm das Leben sein Ziel genommen: »was noch zu tun blieb im Leben dieses Ketten, war runden und ordnen, ein Handwerker- und kein Herrenziel.«⁵⁴ Nun müsste sich Ketten ein eigenes Ziel setzen, denn er kann sich nicht mehr an das von

51 Musil: Portugiesin, GW II, S. 259.

52 »[D]enn so wie jedes wohlgebaute Ding Geist hat, [...] hatten ihn auch die Catene.« (Musil: Portugiesin, GW II, S. 258); »in den Stirnen saß die Gewalt der Catene« (ebd., S. 259).

53 Musil: Portugiesin, GW II, S. 258.

54 Musil: Portugiesin, GW II, S. 260.

id als
it ha-
Herr
chen
1 auf
nen-
ube-
auch
drei
Ket-
gen-
nen
1 in
err-
len.
Be-
ist
Er
«
nd
en
ge-
te.
er
er
n.
«
it
-
r
«
1

seinen Vorfahren überkommene halten. Er müsste sich identifizieren, müsste sagen, »ich bin dies«. ⁵⁵ Die Diskrepanz zwischen der Bagatelle eines Insektenstichs und der Lebensgefährlichkeit der daraus resultierenden Infektion ist ein ironischer Wink Musils, hier eine realistische Motivation liefern zu müssen für etwas, das außerhalb solcher Motivationen liegt. Die Identitätskrise wird in diesem Fall auf der narrativen Ebene als Krankheit dargestellt, die zur äußeren Schwäche führt, bis hin zu körperlichen Veränderungen wie dem Phänomen, dass Kettens Kopf kleiner geworden ist. Ketten erlebt eine Aufspaltung der Person in einen Körper und ein Bewusstsein, das diesen Körper als fremd empfindet. Dies führt zur Vorstellung, dass »der Herr von Ketten und seine mondnachtige Zauberin« aus ihm herausgetreten seien und sich entfernt hätten: »er sah sie noch, er wußte, mit einigen großen Sprüngen würde er sie danach einholen, nur jetzt wußte er nicht, war er schon bei ihnen oder noch hier.« ⁵⁶ Auch hier stellt Musil wiederum den Prozess der Annäherung an den Tod als zunehmende Selbstentfremdung dar. Aber Ketten beschließt in einer Situation, die der Homos in der Höhle vergleichbar ist, zu leben: »Dann kam der Tag, an dem er mit einemmal wußte, daß es der letzte sein würde, wenn er nicht allen Willen zusammennahm.« ⁵⁷ Als erstes lässt er den Wolf töten, den die Portugiesin gezähmt hatte und den man als eine Art Stellvertreter von Ketten interpretieren muss. ⁵⁸ Wenn er ihn töten lässt, ist das ein Zeichen, dass er sein altes, wildes Leben ablegen will. Es heißt denn auch, dass er wie ein »Hund im Gras lag«, also wie die gezähmte Variante des Wolfs. ⁵⁹ Auch hier wird also die Grenze zwischen Mensch und Tier getilgt, was in der gotteslästerlichen Bemerkung der Portugiesin am Ende nochmals deutlich wird: »Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Katze werden.« ⁶⁰ Schon vorher hieß es vom langsamen Sterben der Katze: »An einem Menschen würde man dieses Hinschwinden nicht so seltsam empfunden ha-

55 Musil: Portugiesin, GW II, S. 260. Zu diesem Problem siehe die aus sprachtheoretischer Perspektive geschriebene Interpretation von Hermann Bernauer: Weshalb wird Ketten von einer Fliege gestochen? Zur Deixis in Musils *Portugiesin*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66 (1992), S. 733–747.

56 Musil: Portugiesin, GW II, S. 262.

57 Musil: Portugiesin, GW II, S. 262.

58 »Sie liebte diesen Wolf, weil seine Sehnen, sein braunes Haar, die schweigende Wildheit und Kraft der Augen sie an den Herrn von Ketten erinnerten.« (Musil: Portugiesin, GW II, S. 260)

59 Musil: Portugiesin, GW II, S. 263.

60 Musil: Portugiesin, GW II, S. 270.

ben, aber an dem Tier war es wie eine Menschwerdung.« Ketten kommt es vor, als sei sein eigenes Schicksal »in diese vom Irdischen schon halb gelöste Katze übergegangen«. ⁶¹

Die Tötung des Wolfs kann man auch als Tat interpretieren und als Elimination des Stellvertreters, als erste Stufe der Genesung, die zu seiner Wiedereinsetzung als Herr führen soll. Unterdessen ist ein zweiter Rivale in der Gestalt des Jugendgeliebten der Portugiesin aufgetaucht, doch in Bezug auf ihn kann sich Ketten nicht zur Tat entschließen, die ihm früher so selbstverständlich war, »allzu langsam kehrte das Leben in ihn wieder; er konnte die zweite Stufe der Genesung nicht finden«. ⁶² Eines Tages jedoch weiß er, was er machen muss, um gesund zu werden, sich einen Knabentraum erfüllen, nämlich die steile Wand unter dem Schloss emporklettern. »[E]s war ein unsinniger und selbstmörderischer Gedanke,« sagt der Erzähler. ⁶³ Er tut also etwas, das nicht in den Bereich der Rationalität gehört, wie sein Krieg gegen den Bischof, sondern unsinnig ist, aus dem Bereich der Wunder ⁶⁴ und des Irrationalen stammt wie die Zeichen, die die Portugiesin an seinem Bett anbrachte, als er verletzt nach Hause kam, oder wie die kleine Katze. In diesem Kampf mit dem Tod kehrt das Leben in Ketten zurück und er findet einen Teil seiner alten Identität wieder: »Mit der Kraft war die Wildheit wiedergekehrt«, also jene Wildheit, die ihn ausmacht und die die Portugiesin ja liebte. ⁶⁵ Musil braucht hier das Modell der Wiedergeburt, um den Akt der Selbstfindung darzustellen, ein in der Literatur der Frühen Moderne häufig auftretendes Modell, wo der Held durch einen metaphorischen Tod hindurch muss, um zum eigentlichen Leben zu finden. ⁶⁶ Ketten hat denn auch mit dem Erklettern der Mauer den Tod überwunden, und indem er ihn überwunden hat, hat er seine eigene Burg, deren Herrschaft ihm während der Krankheit abhanden gekommen ist, wie ein Eroberer von außen bezwungen: Er ist jetzt wieder Herr in seiner Burg. Bezeichnenderweise ist er jetzt auch bereit, den Rivalen, den jungen Portugiesen, umzubringen und damit die Ordnung in seinem Hause wiederherzustellen. Dies ist jedoch nicht mehr nötig, denn der Portu-

61 Musil: Portugiesin, GW II, S. 267.

62 Musil: Portugiesin, GW II, S. 265. Beachte den Ausdruck »Leben«.

63 Musil: Portugiesin, GW II, S. 268.

64 »Ihm war zu Mut, es müßte ein Wunder geschehn.« (Musil: Portugiesin, GW II, S. 265)

65 Musil: Portugiesin, GW II, S. 269.

66 Siehe Marianne Wünsch: Das Modell der »Wiedergeburt« zu neuem Leben in erzählender Literatur 1890–1930, in: Karl Richter (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess. Festschrift für Walter Müller-Seidel. Stuttgart 1983, S. 379–408.

mt es
löste

imi-
der-
Ge-
ihn
nd-
rei-
na-
ich
ger
las
3i-
a-
ds
it
l-
o
il
z
s
i

giese ist weg, die Portugiesin ist aber, entgegen Kettens Erwartung, noch da. Ketten ist damit wieder, wie am Schluss festgestellt wird, ein Glied der Cate-ne geworden und hat nach der Entfremdung zu sich selbst und in die Reihe der Vorfahren zurückgefunden, aber er hat das Fremde in seine Persönlichkeit integriert, indem er es, das er heimlich liebte, durch die unsinnige Besteigung der Felswand gewissermaßen öffentlich gemacht, nach außen getragen hat. Für ihn wird nun wie früher für die Portugiesin der Ausdruck »Teufel« gebraucht.⁶⁷ Die Tat nähert ihn der Portugiesin an, darum ist sie auch noch da, auf der andern Seite hat er jene Wildheit zurückerlangt, um derentwillen sie ihn geheiratet hat.⁶⁸ Musil hat diese Variante einer Identitätskrise und Identitätsfindung im Mittelalter angesiedelt, dies erlaubt ihm, das Irrationale, dem die Männer in diesen drei Erzählungen in Gestalt der Frauen begegnen und das die Krise hervorruft, in der Gestalt des »Märchenhaften« direkt darzustellen: Die Welt, in der die *Portugiesin* spielt, ist märchenhaft, die Portugiesin kann zaubern, Zeichen anbringen, die Religion spielt noch eine Rolle, gehört zur dargestellten Welt, alles Dinge, die in einer modernen Welt nur metaphorisch dargestellt werden könnten.

Für *Tonka* wählt Musil eine weder geographisch noch zeitlich entfernte Welt. *Tonka* spielt ganz in der dem Leser vertrauten Welt der Gegenwart und der Großstadt. Der Held in *Tonka* hat keinen Namen, nicht einmal einen Gattungsnamen wie Homo oder Ketten, und er ist der jüngste der drei Helden. Als wir ihn kennen lernen, hat er noch nicht einmal das Studium abgeschlossen, er hat seine Karriere noch vor sich und wird als ein vielseitig Begabter charakterisiert, der sich taub stellte gegen alle Fragen, »die nicht klar zu lösen sind, ja er war [...] ein fanatischer Jünger des kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden neuen Ingenieurgeistes.«⁶⁹ Er wird von allen drei Männern auf der Textoberfläche als der modernste dargestellt, obwohl in der semantischen Tiefenstruktur alle drei Männer moderne Subjekte sind. Das Fremde begegnet N. in Gestalt von Grenzüberschreitungen moralischer und gesellschaftlicher Normen und in der Form von Gefühlen, welche Güte und Einfachheit repräsentieren. Tonka stammt aus einer Familie, in der die Gren-

67 »Unten ankommen konnte nur ein Toter, und die Wand hinauf nur der Teufel.« (Musil: Portugiesin, GW II, S. 269); »es begann sich die Legende zu bilden, daß er sich [...] dem Teufel verschrieben habe [...], der in Gestalt einer schönen fremden Frau auf seiner Burg weile.« (Ebd., S. 258)

68 Kurt Krottendorfer interpretiert den Schluss negativ (vgl. Kurt Krottendorfer: Versuchsanordnung. Das experimentelle Verhältnis von Literatur und Realität in Robert Musils *Drei Frauen*. Wien u. a. 1995, S. 188 f.).

69 Musil: Tonka, GW II, S. 283.

ze zwischen dem, was richtig und gut, und dem, was falsch und böse ist, verwischt ist. Tonka wächst bei einer Tante auf, zu der Kusine Julie zu Besuch kam. »Er wunderte sich ja darüber, daß man sich mit Kusine Julie an einen Tisch setzen [...] konnte, denn sie war doch eine Schande.«⁷⁰ Ähnlich selbstverständlich verkehrt man mit den Frauen aus der Strafanstalt, welche an den Waschtagen im Hause arbeiten und am selben Tisch essen, auch das im selben Haus gelegene Bordell wird schweigend geduldet. Es »fehlte also die Kluft; man konnte hinüber«, heißt es in einer Raum-Metapher, die die Grenztilgung thematisiert.⁷¹ So ist es denn nicht weiter erstaunlich, dass N. nicht weiß, wie er das Verhalten von Tonka bewerten soll, wenn er sich fragt, ob »etwas, das weder sprechen kann noch ausgesprochen wird [...] gut, wertlos oder böse« ist.⁷² Für N. ist das Verhalten von Tonka umso befremdlicher, als er aus einer gutbürgerlichen Familie stammt, in der man keinen solchen Umgang pflegt, in der man »Grundsätze« hat und »gesellschaftliche Haltung«⁷³ und weiß, was richtig und falsch ist. Nicht zufällig ist N.s Mutter eine Offizierstochter, welche »von Ehr- und Charaktervorstellungen gehalten« wird und »Festigkeit der Grundsätze« besitzt.⁷⁴ Jemand, der wie Tonka ohne weiteres einem Menschen folgt wie ein Tier, »wäre ihnen als ein Wesen erschienen, das sich in einem wilden Urzustand ohne Moral befindet«.⁷⁵ Musil verwendet hier einmal mehr die Bildlichkeit des Tiers, um das, was hier der »wilde Urzustand« genannt wird, gegen die Welt der Zivilisation, die in *Tonka* mit den Werten der bürgerlichen Gesellschaft und der Stadt gleichgesetzt wird, abzugrenzen. Was zunächst wie das Liebesverhältnis von Sohn aus gutem Hause mit dem Dienstmädchen aussieht, erhält in dem Augenblick eine ganz andere Qualität, als Tonka schwanger wird und an einer Krankheit erkrankt, die vermuten lässt, dass er nicht der Vater des Kindes ist. Die »normale« Lösung des Problems, die auch vom Text erwähnt wird, wäre, dass N. in dieser Situation Tonka verlassen würde. N. dagegen verlässt sie nicht, sondern gerät in eine tiefe Krise, denn er will die einzig wahrscheinliche, der Vernunft entsprechende Möglichkeit, nämlich, dass er »weder der Vater von Tonkas Kind noch der Urheber ihrer Krankheit war«, nicht akzeptieren.⁷⁶ Was hier die Krise ausgelöst hat, ist die Konfrontation mit einer Welt, »die

70 Musil: *Tonka*, GW II, S. 270.

71 Musil: *Tonka*, GW II, S. 271.

72 Musil: *Tonka*, GW II, S. 280.

73 Musil: *Tonka*, GW II, S. 282.

74 Musil: *Tonka*, GW II, S. 283.

75 Musil: *Tonka*, GW II, S. 283.

76 Musil: *Tonka*, GW II, S. 288.

den Begriff Wahrheit nicht kennt. Das war die Welt des Gesalbten, der Jungfrau und Pontius Pilatus«, es ist die Welt der Märchen, des Aberglaubens, des Irrationalen.⁷⁷ In diesem Fall werden nicht eigentlich die Grenzen getilgt – es kommen keine solchen Metaphern vor –, sondern es wird neben der »normalen« Welt eine andere Welt angenommen, zu der Tonka gehört und in der andere Regeln gelten. Im Gegensatz zu *Grigia* und der *Portugiesin*, wo die Welt der bürgerlichen Normen einem früheren zeitlichen Zustand entspricht, den der Held zur Zeit der Erzählung hinter sich gelassen hat, baut Musil in *Tonka* ein Nebeneinander von zwei Welten auf, in welchen N. abwechselungsweise und doch gleichzeitig lebt: Am Tag geht er wie alle andern auch »nur den größeren Wahrscheinlichkeiten nach«. In dieser Welt verfolgt er seine wissenschaftlichen Projekte. »Handel und Wandel ruhen darauf, daß man nicht mit allen Möglichkeiten zu rechnen braucht, weil die äußersten praktisch nicht vorkommen«, erklärt der Erzähler.⁷⁸ Im äußeren Leben hat er Erfolg, seine bürgerliche Person festigt sich.⁷⁹ Am Abend dagegen lebt er in der Welt jener äußersten Möglichkeiten, mit denen man normalerweise nicht zu rechnen braucht, in der Welt des Unwahrscheinlichen, aber Möglichen. So beginnt er in der Pferdelotterie zu spielen, denn es ist zwar sehr unwahrscheinlich, aber nicht unmöglich, dass man gewinnen kann. Er wird auch sonst abergläubisch: »Er wurde in der Folge recht abergläubisch; der Mensch in ihm, der abends Tonka abholte, wurde es, während der andere wie ein Gelehrter arbeitete.«⁸⁰ Diese Aufspaltung macht sich auch in einer Veränderung des Äußern bemerkbar, er meint nämlich, dass er, wenn er sich nicht rasiere, mehr Glück habe, und so lässt er sich einen Bart wachsen, wird also äußerlich gesehen entstellt wie der Herr von Ketten.⁸¹ Dem entspricht, dass er mit Tonka in schlechten Restaurants essen muss, dass er in gesellschaftlichen Kreisen verkehrt, die ihm nicht angemessen sind. Aber wenn er nicht mehr bei der Arbeit ist, entsteht in seinen Träumen eine andere Welt, in der andere Zusammenhänge und Normen herrschen, die ihren Sinn nicht immer freigeben.⁸² Wie Törleß versucht auch N. diese Erfahrungen schriftlich niederzulegen, sie dichterisch zu umschreiben, weil ihnen letztlich nur so beizukommen ist, in Briefen an seine Mutter, die vom Erzähler als »unsinnige Antworten« bezeichnet werden.

77 Musil: *Tonka*, GW II, S. 274.

78 Musil: *Tonka*, GW II, S. 288.

79 Musil: *Tonka*, GW II, S. 299.

80 Musil: *Tonka*, GW II, S. 294.

81 »Der Bart entstellt ihn.« (Musil: *Tonka*, GW II, S. 295)

82 In den nicht abgeschickten Briefen an seine Mutter schreibt er: »Ist das Geographie

Ab und zu macht sich N. klar, dass diese Welt seine eigene innere Welt ist, so wie auch Tonka mindestens teilweise eine Projektion von N. ist.

Musil hat in dieser Erzählung über weite Strecken die Form der Psycho-Erzählung gewählt und zum Teil eine Erinnerungsperspektive eingeführt, die alles in der Schwebelässt.⁸³ So wissen wir als Leser nicht, wer Tonka wirklich ist, ob sie letztlich nicht vielleicht jenes gewöhnliche Mädchen ist, für das N.'s Familie sie hält, oder ob sie ein geheimnisvolles Wesen ist, für das N. sie hält. Tonka habe furchtbar gelogen und habe nur eine Lebedame werden wollen, sagte ihm einmal ein anderes Mädchen im Traum, vielleicht ist dies die Wahrheit.⁸⁴

Auf dem Höhepunkt der Krise verändert sich auch die Welt um ihn her, seine Umgebung erscheint ihm »unendlich und sinnlos«, er hat den Glauben an die Dinge verloren, er sieht »die Welt nicht [mehr] mit den Augen der Welt« an und so zerfällt sie in »sinnlose Einzelheiten«, ihr fehlt das Oben und Unten,⁸⁵ damit verschwindet jede Art von räumlicher Orientierung, es entsteht ein Chaos. Das sind alles Eigenheiten der Welt, die in *Grigia* und der *Portugiesin* der fremden Welt von Anfang an eigen sind,⁸⁶ während dies in *Tonka* ein Effekt des veränderten Blicks, der veränderten Einstellung ist, ein Ausdruck dafür, dass N.'s Grundsätze ins Wanken geraten sind, weil er ahnt, dass man vielleicht »anders durch die Welt gehen [kann] als am Faden der Wahrheit«. ⁸⁷ So wird auch die Grenze zwischen Wahrheit und allem, was Nicht-Wahrheit ist, Lüge, Märchen, Glauben und Aberglauben, zeitweise verwischt.

Diese fremde Welt, mit der N. konfrontiert ist, ist hier im Gegensatz zu den beiden andern Erzählungen ganz ins Innere der Figur verlegt. So be-

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?« (Musil: *Tonka*, GW II, S. 297)

83 Leider wurde in der Musil-Forschung die für die komplexen Erzählstrukturen erhellende Terminologie von Dorrit Cohn nicht rezipiert, was zu inadäquaten Beschreibungen der von Musil verwendeten narrativen Mittel führt. Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.

84 Musil: *Tonka*, GW II, S. 304.

85 Musil: *Tonka*, GW II, S. 298.

86 Siehe z. B. die Erfahrung von Homo auf dem Schaukelstuhl, wo ein »auf- und niederwallendes Gewirr von Ranken« entsteht (Musil: *Grigia*, GW II, S. 235). Oder die Schilderung von Kettens Heimat aus der Perspektive der Portugiesin: »Es war eine Welt, die eigentlich keine Welt war. [...] aber da sie das Geheimnis sah, fand sie es über alles Erwartung häßlich und mochte fliehn.« (Musil: *Portugiesin*, GW II, S. 255)

87 Musil: *Tonka*, GW II, S. 298.

schäftigt sich N. ständig mit der Frage, wie man sich Tonka gegenüber richtig verhalten soll, und er erwägt, dass er bedingungslos an sie glauben müsste, also so wie man in religiösem Kontext glaubt, doch das tut er nicht: »Denn er glaubte ihr bloß so, daß er nicht länger ungläubig und böse gegen sie sein konnte, aber nicht so, daß er für alle Folgen daraus auch vor seinem Verstand eintreten wollte.« Und der Erzähler kommentiert: »Es hielt ihn heil und an der Erde fest, daß er das nicht tat.«⁸⁸ N. hat zwar einen Zustand der Entfremdung erlebt, der ihn auch der Wirklichkeit zu entfremden droht. Er hat aber einen andern Weg gewählt als Homo, dessen Ich gerade diese Erdenfestigkeit verloren hat und der einmal bezeichnenderweise mit einem Heiligen verglichen wird, der zum Himmel fährt.⁸⁹ N. dagegen hat dem Verstand nie völlig abgesagt, er ist ja am Tag immer seiner beruflichen Tätigkeit nachgegangen, hat sich auch in den ihm vertrauten Räumen bewegt und so kann er ins Leben zurückkehren, als Tonka stirbt. Schon als Tonka ins Spital kommt, schneidet er sich den Bart ab und ist »wieder mehr er selbst«.⁹⁰ Er macht sich bewusst, dass er geändert worden ist, dass er aber doch noch immer »er selbst« ist. Tonka, so wird dies hier dargestellt, hat Fähigkeiten in ihm geweckt, die ihm zuvor nicht bewusst waren, ja, die er geradezu geleugnet hat, die aber in ihm als Potentialität angelegt waren. Nicht zufällig heißt es denn auch einmal, dass das Kinderherz in ihm aufglühte, »für das Großmut, Güte und Glauben noch nicht Pflichten sind, um die man sich nicht kümmert, sondern Ritter in einem Zaubergarten der Abenteuer und Befreiungen«.⁹¹ Das Abenteuer, das Homo in Form der Goldgräberei und Ketten in seinem Kampf mit dem Bischof und im Erklettern der Wand zu bestehen hat, ist in der modernen Welt N.s nicht mehr real, sondern nur noch als literarische Metapher vorhanden, so wie auch die Veränderung der Welt auf die veränderte Wahrnehmung zurückgeht und nicht objektiv vorhanden ist wie in den beiden andern Erzählungen. Allerdings wird auch bei Homo die Wahrnehmungsperspektive betont, wenn es heißt: »Das alles bemerkte Homo zum erstenmal in seinem Leben.«⁹² N. ist es wie Ketten gelungen, das Fremde, jene äußersten Möglichkeiten, die praktisch nicht vorkommen, zu integrieren, ohne schizophren

88 Musil: Tonka, GW II, S. 304. Vgl. auch: »Er hielt sich noch an der Erde fest« (ebd., S. 305).

89 Vom Heu, auf dem die Begegnungen stattfinden, heißt es: »Man liegt schräg, und fast senkrecht wie ein Heiliger, der in einer grünen Wolke zum Himmel fährt.« (Musil: Grigia, GW II, S. 249)

90 Musil: Tonka, GW II, S. 303.

91 Musil: Tonka, GW II, S. 300.

92 Musil: Tonka, GW II, S. 243.

oder wahnsinnig zu werden. Ich halte deshalb sowohl den Schluss der *Portugiesin* wie jenen von *Tonka* für positiv, für die Darstellung einer gelungenen Selbstfindung, in der die fremden Bestandteile in die Person integriert werden.⁹³

Schluss

Musil stellt in allen hier untersuchten Erzählungen eine Identitätskrise dar, die dadurch entsteht, dass die Männer in sich Seiten entdecken, die vorher verdeckt waren, die aber einmal in der Kindheit vorhanden waren bzw. für Törleß erst zum Leben erweckt werden. Das Mittel dieser Entdeckung ist eine Normverletzung, vorwiegend im Bereich der sexuellen Normen, die sich in Form verbotener sexueller Beziehungen im *Törleß*, ehelicher Untreue oder der vom Bürgertum nicht akzeptierten Verbindung auf der narrativen Ebene manifestiert bzw. im Falle des Herrn von Ketten durch die Heirat mit einer Frau, die Kennzeichen einer Zauberin hat. Das Andere, das Fremde wird im Text mit Ausdrücken wie ›märchenhaft‹, ›Nacht‹, ›wider die Vernunft‹, ›Geheimnis‹, ›Zauber‹ bezeichnet und häufig mit der Nacht korreliert, während die Vernunft, die Wirklichkeit, die Kausalität mit dem Tag korreliert ist. Die Begegnung mit dem Fremden stellt alle Arten von Grenzbeziehungen in Frage, jene zwischen Natur und Kultur, jene zwischen den bürgerlichen Normen und ihrer Überschreitung, jene zwischen Rationalität und Imagination, zwischen Vernunft und Aberglauben bzw. Glauben. Gelingt es den Helden nach der Krise, die im Falle von Ketten die Form des metaphorischen Todes, im Falle von N. die Form der äußersten Entfremdung, der körperlichen Entstellung und des Verkehrs in unpassenden gesellschaftlichen Gruppen annimmt, einen neuen Sinn zu finden, leben sie nachher um die Erfahrung dieser durch Normüberschreitungen gekennzeichneten Welt des anderen bereichert weiter, während Homo, der offenbar keinen neuen Sinn finden konnte, im märchenhaften Tal sterben muss. In allen Erzählungen gilt, was Wünsch in ihrem Aufsatz feststellt, dass das alte Normsystem noch besteht und dass seine Transformation nur am Einzelfall ausprobiert wird, dass aber nicht generell ein neues Normsystem installiert wird. Musils Erzählungen brechen immer dort ab, wo der Held eine neue Identität gefunden hat bzw. das Fremde integriert hat. Sie zeigen bezeichnenderweise nicht, wie es sich mit dieser neuen Identität weiter lebt. Das Problem, wie man an-

93 Vgl. dagegen Krottendorfer: Versuchsanordnung.

ders leben kann, wird Musil in weit größerem Ausmaß noch im *Mann ohne Eigenschaften* beschäftigen, aber er hat dieses Problem auch dort nicht gelöst, auch wenn er dort in der Realisierung eines anderen Lebens weiter gegangen ist als in *Törleß* und *Drei Frauen*.

Die Analyse hat gezeigt, dass Musil die für die Moderne durch Normverlust, Grenztilgung und die dadurch entstehenden Identitätskrisen gekennzeichneten zentralen Welt- und Subjektstrukturen aufgreift und ihre Möglichkeiten literarisch exploriert. In seiner Darstellungsweise erprobt er ebenfalls neue Möglichkeiten: Der Gebrauch, den er vom Mittel der Verfremdung sowohl auf der Ebene der dargestellten Welt wie des sprachlichen Ausdrucks macht, zeigt, dass er weit entfernt ist von der realistischen Schreibweise, die es auf Wiedererkennen und nicht auf Erkennen der Welt angelegt hat.⁹⁴ Ein Vergleich mit den gleichzeitigen Erzählungen von Schnitzler und Thomas Mann beispielsweise zeigt bei aller Übereinstimmung in Fragen der Figurenkonzeption und der Normüberschreitungen doch die radikale Modernität der Musil'schen Texte, die den Leser nicht mehr in der bekannten Welt und bei bekannten Vorstellungen abholen, sondern ihm eine verfremdete Welt darstellen.

94 In der Forschung gelten die literarischen Verfahren Musils in diesen Erzählungen, die man aus einem unerfindlichen Grund »frühe Erzählungen« nennt – Musil war ja immerhin bei ihrer Publikation schon 44 Jahre alt – als altmodisch realistisch, ein Urteil, das mir auf einem zu oberflächlichen Realismusbegriff zu beruhen scheint. Siehe zum Stand der Forschung zusammenfassend Matthias Luserke: Robert Musil. Stuttgart 1995, S. 58 f.