

---

Im Widerstreit zwischen „Märchen“ und „Wirklichkeit“ –  
Robert Musils „Tonka“ als eine Auseinandersetzung mit Friedrich  
Nietzsches Kritik am Begriff der Wahrheit

AXEL BANGERT

---

Über den langfristig prägenden Einfluss der Philosophie Friedrich Nietzsches auf das literarische Schaffen Robert Musils besteht in der literaturwissenschaftlichen Forschung kein Zweifel mehr. Musils wiederholte, in seinen Tagebüchern dokumentierte Beschäftigung mit Nietzsches Gedanken und ihre herausragende Bedeutung für Musils schriftstellerisches Werk sind zum Gegenstand verschiedener germanistischer Studien geworden. Umso erstaunlicher wirkt daher die Tatsache, dass bisher nur wenige Untersuchungen dieses Einflusses auf Musils 1922 veröffentlichte Erzählung „Tonka“ existieren. Im vorliegenden Aufsatz möchte ich diesem Mangel begegnen, indem ich „Tonka“ als eine Auseinandersetzung Musils mit Nietzsches Philosophie der Wahrheit beschreibe.

Um den Forschungsstand zur Nietzsche Rezeption Musils überblicksartig darzustellen, sei zunächst auf den Versuch einer Systematisierung durch Ingo Seidler hingewiesen, der als Hauptinteressen Musils am Werk Nietzsches dessen Psychologie, Kulturkritik sowie Moralphilosophie ausmacht. Aldo Venturelli sieht das primäre Anliegen Musils darin, Nietzsches Kritik an der traditionellen Epistemologie und Ethik im poetologischen Prinzip des „Möglichkeitssinns“ (37) weiterzuentwickeln, wie dies besonders im *Mann ohne Eigenschaften* geschehe. Nach Ansicht Wolfgang Rzehaks übernimmt Musil von Nietzsche vor allem die Einsicht in den fiktiven Charakter der Wirklichkeit und die daraus resultierende Unmöglichkeit gesicherter Erkenntnis (98). Hans-Joachim Pieper schließlich legt den Schwerpunkt seiner Untersuchung darauf, wie Musil der Sprachkritik und dem Perspektivismus Nietzsches besonders im *Mann ohne Eigenschaften* durch den Denk- und Schreibstil des „Essayismus“ gerecht zu werden sucht (9).<sup>1</sup>

In ihrem Aufsatz zum Einfluss der Philosophie Nietzsches auf Musils „Tonka“ konzentriert sich Janet Lungstrum auf das Problem des künstlerischen Schaffens und interpretiert Tonka als eine Quelle dionysischer Inspiration, die sich der Protagonist der Erzählung in einem Akt der narzisstischen Selbsterschaffung zunutze macht (496).

---

Demgegenüber setze ich ähnlich wie Rzehak den Akzent auf das Problem gültiger Erkenntnis und analysiere „Tonka“ im Hinblick auf Erzählverlauf- und struktur als eine psychologisierende Verarbeitung von Nietzsches Wahrheitskepsis.<sup>2</sup>

Im Gegensatz zur Philosophie des deutschen Idealismus enthüllt Nietzsche den Begriff der Wahrheit als eine konventionelle Lüge, die durch die Unzulänglichkeit der menschlichen Wahrnehmung und Sprache bedingt ist („Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ 373). Zudem öffnet Nietzsche die Erkenntnistheorie für psychologische Erwägungen, indem er darauf hinweist, dass was für wahr gehalten wird, von der Perspektive des Erkennenden und dessen seelischen Bedürfnissen abhängt (Nehamas 42-73). Meines Erachtens verarbeitet Musil in „Tonka“ diese Kritik Nietzsches, indem er den inneren Widerstreit des Protagonisten zwischen dem „Märchen“ Tonka und der „Wirklichkeit“ beschreibt (270). Unter dem „Märchen“ Tonka verstehe ich dabei das illusionäre Bild, in dem der Protagonist Tonka zu erkennen meint, das jedoch, da es auf seinen eigenen Fehlwahrnehmungen, Projektionen und Selbsttäuschungen beruht, zunehmend in Widerspruch zur „Wirklichkeit“ gerät. Auf diesem Wege vermittelt „Tonka“ zunächst Nietzsches Einsicht, dass die Wahrheit über einen anderen Menschen nicht etwas Aufgefundenes, sondern wesentlich etwas Erfundenes, eine Konstruktion darstellt. Weitere in der Erzählung behandelte Aspekte des Problems der Wahrheit sind Selbstkenntnis und Erinnerung, die ebenfalls als Konstrukte enthüllt und auf ihre Abhängigkeit von der seelischen Verfassung des Protagonisten hinterfragt werden. Darüber hinaus setzt sich „Tonka“ mit dem konfliktreichen Verhältnis zwischen Verstand und Gefühl auseinander, das Nietzsche zufolge die Einstellung eines jeden Menschen zur Wahrheit bestimmt.

Mein Ziel ist es, einerseits diese gedanklichen Parallelen offen zu legen, indem ich mich sowohl auf Nietzsches frühe Schriften wie „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ (1873) als auch auf seine späteren Werke wie *Jenseits von Gut und Böse* (1886) und *Zur Genealogie der Moral* (1887) beziehe. Andererseits beabsichtige ich darzulegen, dass auch „Tonka“ als ein Beispiel für die Eigenständigkeit von Musils Nietzsche-Rezeption gelten kann, insofern die Erzählung dessen Ausführungen über die Mangelhaftigkeit der Sprache und die Perspektivität allen Erkennens in ihrer epistemologischen Dimension weitgehend ausblendet und sich stattdessen auf die psychologische Seite von Nietzsches Wahrheitskritik konzentriert. Zu diesem Zweck werde ich die in „Tonka“ angewandte Erzähltechnik analysieren und diese

---

---

unter besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Musils in Relation zu Nietzsches Kritik am Begriff der Wahrheit setzen. Durch meine Untersuchung möchte ich nicht zuletzt in der Sekundärliteratur vorherrschende Interpretationen der Erzählung einer kritischen Prüfung unterziehen. So hinterfrage ich die Bezeichnung von Musils Erzählweise als „impressionistisch“ (Arntzen 135) und kennzeichne diese stattdessen als eine perspektivische, die es Musil erlaubt, seinen Protagonisten in einer „kritischen Zustandsmischung“ sich widersprechender Gedanken und Gefühle erscheinen zu lassen (Musil, *Tagebücher* 1: 185). Außerdem bezweifle ich, dass sich „Tonka“ sinnvoll als ein „Kriminalfall“ (Huszai 11) deuten lässt und vertrete die Ansicht, dass nicht die Schwangerschaft Tonkas, sondern der durch sie im Inneren des Protagonisten ausgelöste Konflikt den Gehalt der Erzählung ausmachen.

In seinen Tagebuchaufzeichnungen definiert Musil das Problem der Wahrheit in „Tonka“ als die „Unmöglichkeit, einen Menschen zu erkennen“ (2: 947). Vor dem Hintergrund dieser Äußerung lässt sich der Verlauf der Erzählung als die vergebliche Anstrengung des Protagonisten verstehen, zu einer Kenntnis selbst eines scheinbar so einfachen Menschen wie Tonka zu gelangen. Weit davon entfernt, Tonka zu begreifen, schafft sich der Protagonist auf der Grundlage seiner subjektiven Wahrnehmungen ein irrtümliches Bild von ihr, das er sich letztlich aufzugeben gezwungen sieht. Indem Musil somit auf literarischer Ebene die Wahrheit über einen anderen Menschen als ein Konstrukt entlarvt, scheint er auf verschiedene Gedanken Nietzsches zu rekurrieren, wie dieser sie in „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ entfaltet. In diesem bereits 1873 verfassten, jedoch zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Aufsatz stellt Nietzsche die Möglichkeit von Wahrheit und Erkenntnis nachdrücklich in Frage. So sei die menschliche Sprache überhaupt nicht dazu geeignet, das Wesen der Welt zu erfassen, sondern biete uns nichts als irrtümliche „Metaphern der Dinge“ (373). Diese verfälschende Eigenart der Sprache begünstige den „Fundamentaltrieb“ (381) des Menschen „zur Metaphernbildung“ (ebd.), mithin seine Neigung, die Wirklichkeit den eigenen Bedürfnissen gemäß so vorzustellen, dass sie dem Traum gleiche. Nietzsche zufolge verdrängt der Mensch den irrationalen Ursprung dieser Metaphernwelt und hält fortan ihre Traumbilder für wirklich. Die Illusion der Wahrheit entsteht in Nietzsches Worten somit durch „das Hart- und Starrwerden einer [...] aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermaße“ (377).

In Analogie zu Nietzsches Aufsatz zeichnet sich der Protagonist in Musils Erzählung dadurch aus, dass seine Wahrnehmung Tonkas aus

---

Bildern und Metaphern besteht, die eine traumhafte Umformung der Wirklichkeit darstellen. Diese Konstruktion eines idealen Bildes von Tonka reicht bis zu ihrer Verklärung in ein „Märchen“, das dem Protagonisten zu einem illusionären Ersatz für die Wirklichkeit wird (Hwang 86-87). Bereits der Beginn der Erzählung, der in einer Serie von bildlichen Übertragungen die Erinnerung des Protagonisten an Tonka schildert, liefert hierfür das Paradigma: „An einem Zaun. Ein Vogel sang. Die Sonne war dann schon irgendwo hinter den Büschen. Der Vogel schwieg. Die Bauernmädchen kamen singend über die Felder“ (270). Die im inneren Monolog des Protagonisten wiedergegebenen Szenen eines bäuerlichen Idylls haben sich „[w]ie Kletten“ an Tonka geheftet (ebd.) – ein Vergleich, der veranschaulicht, dass diese Bilder nicht etwa der Figur Tonka selbst entspringen. Vielmehr trägt der Protagonist sie von außen an Tonka heran, um sie daraufhin fälschlicherweise für ihr Wesen kennzeichnend zu halten: „Das war Tonka“ (ebd.). Der Beginn der Erzählung illustriert damit, dass die sich schließlich zum „Märchen“ verdichtenden metaphorischen Bilder von Tonka eigentlich dem entstammen, was in Anlehnung an Nietzsche als Trieb des Protagonisten zur Bildung von Metaphern und Traumbildern zu bezeichnen wäre. In diesem Sinne erinnert Musils Erzählung ferner an die Bemerkung Nietzsches in *Jenseits von Gut und Böse*, dass wir „den Menschen, mit dem wir verkehren“ nicht erkennen, sondern wesentlich „erfinden und erdichten“ (97).

Ein weiteres Beispiel für die das Wesen Tonkas konstruierende Wahrnehmung des Protagonisten stellt die Szene ihres ersten Blickkontaktes am „Ring“ dar. Der Akzent liegt hier jedoch weniger auf dem metaphorischen als auf dem selektiven Charakter seiner Wahrnehmung. So ist der Eindruck, den der Protagonist von Tonkas Gesicht empfängt, dadurch gekennzeichnet, dass gewisse Züge darin betont und in Verbindung zu ihrer Persönlichkeit gebracht werden. Die klar gezeichneten Linien von Tonkas Gesicht scheinen dem Protagonisten den Freimut ihrer Persönlichkeit auszudrücken und sich von weiblicher Listigkeit abzuheben:

[...] ihr Gesicht hatte, ohne schön zu sein, etwas Deutliches und Bestimmtes. Nichts darin hatte jenes Kleine, listig Weibliche, das nur durch die Anordnung wirkt; Mund, Nase, Augen standen deutlich für sich, vertrugen es auch, für sich betrachtet zu werden, ohne durch anderes zu entzücken als ihren Freimut und die über das Ganze gegossene Frische. (273)

Während offen bleibt, ob dieses idealisierte Bild Tonkas bereits im Moment ihres ersten Anblicks am „Ring“ oder erst in der Erinnerung des Protagonisten entsteht, wird es durch Tonkas Schwangerschaft immer mehr in Zweifel gezogen. Zwar übt Tonkas Gesicht auch später noch eine unmittelbare emotionale Wirkung auf den Protagonisten aus und gewährt ihm für Augenblicke die „Gewißheit“ ihrer Unschuld (280, 295). Doch erhärtet sich schließlich der Verdacht des Protagonisten, dass sich hinter Tonkas Schweigen vielleicht kein „Freimut“, sondern gerade weibliche Hinterlist verbergen könnte. Dieser Verdacht findet seinen Ausdruck in einem „in vielen Formen“ (303) wiederkehrenden Traum, in dem ein Tonka ähnelndes, „unscheinbares Mädchen mit blasser Haut“ (ebd.) diese der Lüge bezichtigt: „Ach, die hat ja so furchtbar gelogen. So war sie ganz nett, aber man konnte ihr kein Wort glauben. Sie wollte immer eine große Lebedame werden“ (ebd.). Indem dieser Traum gleichzeitig sein idealisiertes Bild von Tonka in Frage stellt und seinen eigenen Zweifel an diesem Bild ausdrückt, ist er für den Protagonisten zwar quälend, spricht ihm jedoch auch „wie aus der Seele“ (ebd.).

Auch die idealisierende Wahrnehmung Tonkas durch den Protagonisten am „Ring“, die sich dadurch vollzieht, dass gewisse äußere Eigenschaften betont und für innere gehalten werden, lässt sich in Verbindung zu Nietzsches Kritik am Wahrheitsbegriff setzen. Durch sie verarbeitet die Erzählung Nietzsches in „Über Wahrheit und Lüge“ getroffene Behauptung, dass die allgemeinste Wirkung allen Erkennens und Empfindens in einer Täuschung bestehe (370). Wer sich wie der Protagonist in Musils Erzählung wähnt, einen anderen Menschen in seinem Inneren zu erkennen, ist doch nur „eingetaucht in Illusionen und Traumbilder“ (ebd.). Während der Erkennende glaubt, tiefer in das Wesen des Anderen einzudringen, „gleitet [sein] Auge nur auf der Oberfläche der Dinge herum“ und vollzieht lediglich „ein tastendes Spiel auf dem Rücken der Dinge“ („Über Wahrheit und Lüge“ 370-1).

Die Szene am „Ring“ verdeutlicht dabei nicht zuletzt, wie Tonka zur Projektionsfläche für die männlichen Phantasien des Protagonisten wird, indem dieser sie als sein weibliches Gegenbild entwirft. Es besteht hier eine auffällige Parallele zum Aphorismus „Die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne“ aus Nietzsches *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) (100-1), insofern beide Texte die Frau als ein durch den männlichen Blick überhöhtes und zugleich erschnittenes Anderes vorstellen. Dabei scheint die Distanz zur weiblichen Figur ebenso eine Voraussetzung für ihre Idealisierung und ihre dadurch begründete Anziehungskraft zu sein wie ihre als geheimnisvoll beschriebene Schweigsamkeit. Nietzsches

---

Bemerkung, im Anblick des phantastischen Bildes der Frau bestehe die Gefahr, dass „das Leben selber zum Traume über das Leben“ werde (101), nimmt sich wie eine Erläuterung der Selbsttäuschung aus, welcher der Protagonist in Musils Erzählung erliegt. Die Unmöglichkeit, den imaginären Anderen zu besitzen, vergleicht Nietzsche in der Vorrede zu *Jenseits von Gut und Böse* mit dem erfolglosen Streben des Dogmatikers nach der Wahrheit (3). Bei Musil reift diese Parodie auf die traditionelle Erkenntnistheorie zur tragisch gefärbten Einsicht in die Unmöglichkeit der Selbst- und Fremdkennntnis. Nietzsches Hoffnung auf ein baldiges Aussterben des Aberglaubens von Subjekt und Seele gerät in „Tonka“ zur literarisch-psychologischen Analyse des männlichen Aberglaubens vom Weiblichen.

Es ist eine grundlegende Aussage von Musils Erzählung, dass folgenreiche Täuschungen entstehen, wenn der jeder Erkenntnis anhaftende Charakter einer Konstruktion verdrängt wird. Dieser Umstand spielt nicht erst im Verhältnis des Protagonisten zu Tonka, sondern bereits in seiner früheren psychologischen Entwicklung eine prägende Rolle. Darauf weist die Schilderung einer offenbar länger zurückliegenden nächtlichen Bahnfahrt hin, während derer dem Protagonisten wiederholt scheinen wollte, als lehne sich seine Mutter voller Zuneigung an seinen Onkel Hyazinth.<sup>3</sup> Der Protagonist kann jedoch keine Sicherheit über seinen Verdacht erlangen, da unklar bleibt, ob dieser ihm von seiner Wahrnehmung oder seinem Gefühl eingegeben wird: „So groß war die durch das ungenaue Sehen hervorgerufene Qual oder so ungenau durch die Qual in der Dunkelheit das Sehen“ (297; vgl. Hwang 77-78). Die Szene veranschaulicht somit, wie Musil in seinen Tagebüchern erläutert, „welchen Umfang Täuschungen haben können“, und dass der Protagonist die Ambivalenz zwischen Schein und Wirklichkeit letztlich nicht aufzulösen imstande ist (1: 97-8). Diese beständige Unsicherheit trägt auch zum Gehalt der Erzählung insgesamt bei, die nach Musils eigener Vorgabe „stets eine gewisse Reserve demgegenüber bewahr[t], wie es in ‚Wirklichkeit‘ ist“ (2: 869). Ihre Absicht besteht folglich nicht darin, die „wirklichen“ Umstände von Tonkas Schwangerschaft zu erhellen oder gar – im Sinne der Arbeit von Huszai – deren detektivische Klärung durch den Leser anzuregen. Sie will vielmehr darstellen, wie die Figuren durch ihr Befangensein in Täuschungen in eine tragische Konstellation zueinander geraten: „Das Traurige an der Geschichte ist, dass der Schein so traurig ist“ (ebd.).

Musils Erzählung radikalisiert den durch Nietzsche angeregten Zweifel am Begriff der Wahrheit, indem sie die Frage aufwirft, inwiefern auch die Erinnerung an einen Menschen ein Konstrukt darstellt. Der

Konflikt zwischen dem „Märchen“ Tonka und seiner „Wirklichkeit“ ist damit zugleich der Konflikt zwischen den Erinnerungen, die sich der Protagonist von Tonka schafft, und dem, was unabhängig von diesen ihr Wesen ausmacht. Der vom Protagonisten selbst erhobene Einwand „Aber war es überhaupt so gewesen?“ (270) gegen die eigenen Reminiszenzen an Tonka lassen das Thema der Konstruktion von Erinnerung gleich zu Beginn des Textes auftreten. Die Erzählung kontrastiert die eingangs entworfenen Bilder eines ländlichen Idylls, die metaphorisch für die Wahrnehmung Tonkas durch den Protagonisten stehen, mit einer Beschreibung ihrer sozialen Herkunft. Die erlebte Rede des Protagonisten geht dabei besonders auf Tonkas „ahnungslos[es]“ Heranwachsen innerhalb ihres anrühigen Herkunftsmilieus ein, das er als „kennzeichnend“ für die Herausbildung ihres Charakters ansieht (ebd.). Die Erinnerung des Protagonisten an Tonka weist folglich eine Ambivalenz auf zwischen einer emotional-verklärenden und einer rational-erklärenden Art, sich ihre Persönlichkeit zu vergegenwärtigen. Doch erlaubt die Erzählung keine Entscheidung darüber, welcher Modus des Erinnerns Tonka in ihrer wahren Gestalt zeigt. Sowohl emotionale als auch rationale Erinnerung scheinen absolute Geltung zu beanspruchen und deshalb in unauflösbarem Gegensatz zueinander zu stehen. Die widersprüchlichen Formen von Erinnerung, die der Protagonist in Bezug auf Tonka hegt, spiegeln damit einen Konflikt zwischen Verstand und Gefühl wider, den ich noch eingehender behandeln werde.

Der zweite Einwand des Protagonisten gegen die eigene Erinnerung an Tonka „Aber wohin führen solche Gedanken?“ wendet sich nun gegen die rationale Weise, sich ihr gedanklich zu nähern. Die Erzählung versetzt die Figur Tonka daraufhin in den Rahmen eines ländlichen Idylls zurück: „Sie war ja doch an einem Zaun gestanden damals, vor der dunkel offenen Tür eines Häuschens, des ersten im Dorf gegen die Stadt zu [...]“ (272). Wiederum ist das Oszillieren des Protagonisten zwischen den Polen Verstand und Gefühl für die Wandlung seiner Reminiszenzen verantwortlich. Erinnerung erweist sich in Musils „Tonka“ damit als etwas, das von der inneren Verfassung des Protagonisten abhängt und einem ständigen Wandel unterworfen ist. Dem Handlungsbogen der Erzählung entsprechend, der sich von der Idealisierung Tonkas bis zur ihrer Entzauberung spannt, werden dem Protagonisten seine Erinnerungen an Tonka späterhin „alle zweideutig“ und besagen ihm schließlich „das Gegenteil von dem, was sie anfangs bedeuteten“ (296, 278). Musils Erzählung behandelt das Thema Erinnerung folglich analog zum Thema Wahrheit, indem sie auf den

---

Konstruktcharakter auch von Erinnerungen hinweist und ihre Abhängigkeit von der psychischen Disposition des Sich-Erinnernden zur Darstellung bringt.

Dabei scheint eine Verbindung zwischen „Tonka“ und Nietzsches Reflexionen über das Verhältnis zwischen Erinnerung und Leben zu bestehen, wie dieser sie in seinem Aufsatz „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“ (1874) niedergelegt hat. Der Wandel der Erinnerungen des Protagonisten an Tonka, der sich angeregt durch seine wechselnden inneren Zustände vollzieht, erinnert an die von Nietzsche beschworene „plastische Kraft, aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes [...] umzubilden und einzuverleiben“ sowie „Wunden auszuheilen [...]“ (247). Die Bezugnahme auf diese „plastische Kraft“, die Vergangenheit dem eigenen Leben dienlich zu machen, wird besonders dadurch nahegelegt, dass der Protagonist nach dem Tod Tonkas imstande ist, das zusammen mit ihr Erlebte gleichsam von ihr abzulösen und ausschließlich auf sich selbst zu beziehen: „Da fiel ihm nebenbei ein [...], das war gar nicht Tonka, mit der er gelebt hatte, sondern es hatte ihn etwas gerufen“ (306).

In der gleichen, die Erzählung beschließenden Szene wird der Protagonist dennoch in einem gleichsam epiphanischen Moment von der Erinnerung an Tonka ergriffen:

Da schrie die Erinnerung in ihm auf: Tonka! Tonka! Er fühlte sie von der Erde bis zum Kopf und ihr ganzes Leben. Alles, was er niemals gewusst hatte, stand in diesem Augenblick vor ihm, die Binde der Blindheit schien von seinen Augen gesunken zu sein. (ebd.)

Es wäre jedoch voreilig anzunehmen, diese Szene belege, dass die Erinnerung des Protagonisten an Tonka nicht vollkommen seinem Lebensdrang unterworfen sei. Denn auch dieser, als „kleiner warmer Schatten“ auf dem Leben des Protagonisten verbleibende Moment zieht eine Aufwertung seiner Persönlichkeit nach sich, da er ihm ein Wissen verschafft, „das ihn etwas besser machte als andere“ (ebd.). Musil hinterfragt durch seinen Protagonisten folglich nicht nur die Verlässlichkeit der Erinnerung, indem er an Nietzsches Kritik des Wahrheitsbegriffs anschließt, sondern setzt auf literarischer Ebene zudem Nietzsches Forderung um, dass das Vergangene dem gegenwärtigen Leben zu dienen habe.

Auch Nietzsches in *Zur Genealogie der Moral* getroffenes Diktum von der Unmöglichkeit der Selbstkenntnis – „Wir sind uns unbekannt,

---

wir Erkennenden!“ (259) – findet in Musils Erzählung seinen Niederschlag (ebd.). Ebenso wie die Probleme der Wahrheit und der Erinnerung wird auch dieses Thema anhand des Verhältnisses beleuchtet, das den Protagonisten und Tonka zeitweilig verbindet. Musil vermittelt dadurch zunächst die Einsicht, dass eine Annäherung an Selbstkenntnis nur in Auseinandersetzung mit einer anderen Person möglich ist. Der Gang der Erzählung weist ferner darauf hin, dass auch die Selbstkenntnis den Charakter einer Konstruktion besitzt. Wie aus dem Verhalten des Protagonisten gegenüber Tonka erhellt, bedeutet Selbstkenntnis nicht das Auffinden bereits bestehender Persönlichkeitsmerkmale, sondern die Erfindung eines gewissen Selbstbildes. Tonka ist in diesem Zusammenhang eine ambivalente Figur: Während ihre Passivität einer Wechselbeziehung entgegensteht, in deren Verlauf beide Seiten eine – wenngleich eingeschränkte – Selbstkenntnis erlangen könnten, bietet gerade ihre Konturlosigkeit dem Protagonisten die Möglichkeit, an ihr sein Selbstbild zu formen. Bemerkenswert erscheint, dass die Selbsterfindung des Protagonisten an Tonka weit davon entfernt ist, ihm als Akt seiner Willkür Befriedigung zu verschaffen. Stattdessen rückt sie seine Abhängigkeit von Tonka in den Mittelpunkt, „denn“ – darauf weist die Erzählung in der für sie typischen unklaren Zuordnung des Sprechenden hin – „man weiß von sich so wenig, wenn man nicht andere hat, in denen man sich spiegelt“ (295).

Tonka bietet dem Protagonisten folglich eine Art Projektionsfläche, auf der er seine inneren Regungen zum Ausdruck bringen und verschiedene Bilder seiner selbst erproben kann. So spielt der Protagonist nach der Entlassung Tonkas aus dem Dienst seiner Familie die Rolle ihres Fürsorgers und nach dem Umzug in die Großstadt die ihres Mentors. Seine Zuneigung für Tonka rührt vor allem daher, dass sie der Entwicklung seines Selbstbildes nicht im Wege steht und auf diese Weise „seine Seele [...] glatt wusch wie frisches Wasser“ (284). Mit Tonkas Schwangerschaft konfrontiert, nimmt der Protagonist zum einen die Haltung eines Romantikers ein, der allen rationalen Einwänden zum Trotz zu Tonka hält, und gibt sich zum anderen als ein der Welt entfremdeter Melancholiker. Diese an Tonka entworfenen Selbstbilder stehen allerdings in scharfem Kontrast zur rationalen Neigung des Protagonisten, die er in der Arbeit an seiner Erfindung befriedigt und deren Erfolg für die Herausbildung seiner Identität schließlich den Ausschlag gibt. Das Ende der Erzählung, an dem sich der Protagonist auch hinsichtlich seines Selbstbildes von Tonka löst und dieses als seine eigene Errungenschaft zu betrachten beginnt, vermittelt gleichzeitig die Einsicht, dass die eigene

---

Persönlichkeit als Konstrukt stets einem Wandel unterworfen bleibt: „Wohl war ihm bewusst, dass er geändert worden war und noch ein anderer werden würde, aber das war er doch selbst, und es war nicht eigentlich Tonkas Verdienst“ (306).

Musils Erzählung und insbesondere der Blick, den sie auf das Innenleben des Protagonisten gewährt, ist ferner verständlich als eine Reflexion über den Gegensatz zwischen Verstand und Gefühl, der für Musils Verständnis der schriftstellerischen Tätigkeit allgemein von Bedeutung ist (Röttger 31-42). Der Hang des Protagonisten von „Tonka“ zur „Metaphernbildung“ sowie seine Neigung, Wirklichkeit und Vergangenheit durch die Linse der eigenen Empfindungen zu betrachten, bilden innerhalb dieses Widerstreits die Seite der Gefühle. Dieser steht sein „kühler und trockener“, rationaler „Ingenieurgeist“ gegenüber, der ihn geradezu die „Zerstörung der Gefühle“ wünschen lässt. Während die Lektüre der Tagebuchaufzeichnungen von Novalis vom „Willen“ des Protagonisten „zur Romantik“ und zur Abkehr von aller Logik zeugen, stellt er sich andererseits „taub gegen alle Fragen, die nicht klar zu lösen sind“ (283; vgl. Pekar 92).

Dieser spannungsreiche Gegensatz zwischen Verstand und Gefühl erinnert an Musils Unterscheidung zwischen „ratioïdem“ und „nicht-ratioïdem“ Denken, die seinem Essay „Skizze der Erkenntnis des Dichters“ aus dem Jahre 1918 zugrunde liegt. Ähnlich wie der darin beschriebene „rationale Mensch auf ratioïdem Gebiet“ die „nicht in Betracht kommende Abweichung“ ausblendet (1027), geht auch der Protagonist in „Tonka“ bei der Arbeit an seiner Erfindung „nur den größten Wahrscheinlichkeiten“ nach (293). Mit seiner Beziehung zu Tonka begibt sich der Protagonist dagegen, zieht man erneut die Terminologie von Musils Essay heran, auf das „nicht-ratioïde“ Gebiet der „unberechenbar mannigfaltig[en] [...] seelischen Motive“ (1029; vgl. Mackowiak 24-33). Es handelt sich um einen Gegensatz, der ebenso wie der Zweifel an den Ideen der Wahrheit, Erinnerung und Selbstkenntnis bereits in Nietzsches Aufsatz „Über Wahrheit und Lüge“ angelegt ist, und zwar in der dort getroffenen Unterscheidung zwischen dem rationalen „Bau der Begriffe“ und der irrationalen Sphäre der „Metaphern“ (380).

Von besonderem Interesse für „Tonka“ ist Nietzsches Bemerkung, dass der bereits erwähnte „Fundamentaltrieb“ des Menschen „zur Metaphernbildung“ vor der „Zwingburg“ der Begriffe Zuflucht sucht im Mythos und in der Welt des Traumes (381). In ihrem Licht lassen sich die emotionalen Reaktionen des Protagonisten auf Tonka und speziell auf den Verdacht ihrer Untreue als der letztlich

misslingende Versuch interpretieren, Tonka in einen Mythos zu verklären. Genauso wie der Mythos eine der Rationalität unzugängliche Denkform bildet (Schweikle 384), verfügt Tonka über „irgendeine Sprache des Ganzen“ („Tonka“ 276), die den ansonsten wortmächtigen Protagonisten mitsamt seiner Ratio verstummen lässt, ahnend, „dass da Begriffe an eine Grenze kommen, wo sie keinen Halt mehr finden“ (280). In Anbetracht von Tonkas Schwangerschaft verschärft sich der Gegensatz zwischen Verstand und Gefühl und stellt den Protagonisten vor die quälende Frage, ob ihn „ein mystischer Vorgang“ mit Tonka verstricke oder er diese „gemeine irdische Schuld“ auf sich geladen habe (288). Durch die traumhafte Verklärung Tonkas in eine beinahe mythische Figur ist der Protagonist zumindest für die Dauer seiner Träume imstande, seinen inneren Konflikt aufzuheben. In diesen Träumen erscheint Tonka ihm „groß wie die Liebe“ (299), gerade weil sie sich nicht mehr gegen den Vorwurf der Untreue wehrt: „[E]s bekannte ein häßlicher Mensch, der Vater von Tonkas Kind zu sein, und sie, fragend angeblickt, leugnete zum ersten Mal nicht, sondern stand mit einem unendlichen Lächeln reglos da [...]“ (ebd.).

Zwar bedeuten die mythischen Traumphantasien des Protagonisten ein Vordringen in tiefere Schichten des Bewusstseins, da sie „tiefer lagen als sein Wachen“ (ebd.). Doch kann diese von Musil in seinen Tagebüchern als „Traumidealismus“ bezeichnete Weltsicht nicht gegen das Faktum von Tonkas Schwangerschaft bestehen, die „zeigte, was Wirklichkeit ist“ (1: 110, 105). Deshalb bleibt Tonka letztlich ein „halbgeborener Mythos“ (1: 105; vgl. Hwang 70-5).

Musils Darstellung entspricht damit in zwei wesentlichen Punkten Nietzsches Ausführungen über die Flucht in den Mythos in „Über Wahrheit und Lüge“. Dort geht auch dieser auf die Ähnlichkeit des Mythos mit der Welt des Traumes ein und bezeichnet im Gegensatz dazu den der Rationalität verpflichteten als den „wache[n]“ Menschen (381). Zum anderen verweist das Scheitern der mythischen Verklärung Tonkas auf Nietzsches Einschränkung, dass die künstlerische Neigung, sich eine eigene mythische Welt zu erfinden nur so lange freies Spiel hat, wie dadurch für den Menschen selbst kein Nachteil entsteht. In diesem Sinne entscheidet sich auch der Protagonist von Musils Erzählung schließlich gegen den Mythos Tonka und für die Festigung seiner bürgerlichen Existenz.<sup>4</sup>

Neben diesen zahlreichen gedanklichen Verbindungen weist Musils Erzählung auch eine gewisse Abweichung zu Nietzsches Kritik am Begriff der Wahrheit auf. Diese betrifft die Reichweite der von beiden Autoren geäußerten Zweifel an der Möglichkeit von Erkenntnis,

insbesondere im Hinblick auf den Perspektivismus des späten Nietzsche. In „Über Wahrheit und Lüge“ beschränkt dieser seine epistemologische Skepsis noch auf den verfälschenden Charakter von Wahrnehmung und Sprache, während er als Objekt der Erkenntnis weiterhin eine Wirklichkeit im metaphysischen Sinn unterstellt. In seinen späteren Schriften hingegen verwirft Nietzsche die Vorstellung einer reinen Erkenntnis der Wirklichkeit und vertritt stattdessen die Auffassung, es gebe allein ein „perspektivisches“, durch Willen und Affekte geprägtes Erkennen (*Genealogie*, 383; vgl. Clark 127-58). Was als Wahrheit bezeichnet wird, hängt nach dieser Auffassung Nietzsches stets vom Standpunkt ab, der auf den jeweiligen Erkenntnisgegenstand eingenommen wird und der zuerst an der Konstruktion dieses Gegenstandes einen entscheidenden Anteil hat. Doch – und dies ist die Pointe von Nietzsches Kritik am Begriff der Wahrheit – vergisst der Mensch in den meisten Fällen den verfälschenden Ursprung seiner sogenannten Wahrheiten und Erkenntnisse (Nehamas 53-5; Hales/Welshon 35).

Es stellt sich die Frage, ob „Tonka“ auf literarischer Ebene einen ähnlich extremen Skeptizismus vertritt wie Nietzsche in der Spätphase seines Schaffens, oder ob Musils Protagonist nicht schließlich zu einem Bild von Tonka gelangt, das der Wahrheit zumindest näher kommt. Zieht man zur Beantwortung die soeben besprochenen Szenen in Betracht, so ergibt sich, dass der Protagonist seine idealisierte Wahrnehmung Tonkas schrittweise überwindet. Zwar besitzt er die von Nietzsche beschriebene Neigung, sein idealisiertes Bild von Tonka mit der Wahrheit gleichzusetzen, doch geht der Konflikt zwischen „Märchen“ und „Wirklichkeit“ im Gegensatz zu Nietzsches perspektivischem Wahrheitsbegriff nicht aus der Unzulänglichkeit der menschlichen Wahrnehmung oder Sprache, sondern aus der Psyche des Protagonisten hervor. Es handelt sich ursprünglich also nicht um einen epistemologischen, sondern um einen psychologischen Widerstreit, der die Annahme erlaubt, dass die idealisierte Wahrnehmung des Protagonisten auf eine gewisse „Wirklichkeit“ verweist. Dass die zunehmende Verklärung Tonkas in ein „Märchen“ und beinahe in ein religiöse „Sendung“ eine Entfernung von der Wirklichkeit bedeutet und dies selbst vom Protagonisten geahnt wird, deutet der Erzähler an: „Denn alle solche Gedanken oder Eindrücke mögen ja ihre Berechtigung haben, doch zweifelt heute niemand, dass sie zur Hälfte nur Gespinnst sind. Also dachte er sie und dachte sie nicht ganz ernst“ (298).

---

Die Erzählung hat folglich nicht zum Ziel, die erkenntnistheoretische Annahme zu illustrieren, alles Erkennen sei vom jeweiligen Standpunkt abhängig. Stattdessen vermittelt sie, wie sich der Protagonist mit der Festigung seiner bürgerlichen Existenz in zunehmendem Maße von seinem idealisierten Bild von Tonka befreit. Wenn Musils Erzählung die Perspektivität von Erkenntnis zur Darstellung bringt, so nur in der psychologischen Hinsicht, dass die Gedanken des Protagonisten stets eng an seine innere Verfassung gebunden bleiben. Dadurch verwehrt sich die Erzählung letztlich der Schlussfolgerung, dass der Protagonist auf dem Wege der bürgerlichen Rationalität zu einem objektiv wahren Bild von Tonka gelange. Das Bild, in dem der Protagonist zum Ende der Erzählung Tonka zu erkennen meint – „eine mitten an einem Sommertag allein niederfallende Schneeflocke war sie“ (304) – erscheint vielmehr als ein Spiegel seiner eigenen inneren Entwicklung, indem es seinen gescheiterten Versuch ausdrückt, „anders durch die Welt [zu] gehen als am Faden der Wahrheit“ (298).

Die bisher erzielten Erkenntnisse über die thematischen Verbindungen zwischen Nietzsches Kritik am Wahrheitsbegriff und Musils „Tonka“ möchte ich nun erweitern, indem ich näher auf die textuelle Struktur der Erzählung eingehe. Mit diesem Vorgehen beabsichtige ich, „Tonka“ als eine erzähltechnische Umsetzung von Nietzsches Reflexionen über den Begriff der Wahrheit zu kennzeichnen. Das Besondere an Musils Erzählweise ist darin zu sehen, dass sie das Problem der Wahrheit anhand des Verhältnisses zwischen Protagonist und Erzähler darstellt. Auf Seiten des Protagonisten drückt sich die Unmöglichkeit, Kenntnis über sich selbst oder andere Menschen zu erlangen, in seiner inneren Zerrissenheit aus. Dieses psychologische Abbild des Wahrheitsproblems wird vom Erzähler mit Erläuterungen versehen, die ihn als eine beinahe auktoriale Instanz auszeichnen. An vereinzelten Stellen jedoch lässt sich nicht eindeutig bestimmen, welche Perspektive die Erzählung einnimmt, sondern die Schilderung der inneren Zustände des Protagonisten und die Kommentare des Erzählers gehen ineinander über. Diese strukturelle Ambivalenz des Textes verdeutlicht, dass Musil die traditionelle Technik des auktorialen Erzählens zwar relativiert, aber nicht vollkommen aufgibt. Die „Tonka“ zugrunde liegende Erzähltechnik unterscheidet sich somit von anderen zu Beginn des 20. Jahrhunderts unternommenen Anstrengungen, den perspektivischen Wahrheitsbegriff Nietzsches literarisch umzusetzen.<sup>5</sup> So steht sie gleichermaßen im Kontrast zur Technik des „personalen Erzählens“, welche die Darstellung auf die Sicht einer erlebenden Figur beschränkt, wie zur der des „mehrpersönigen Perspektivismus“, welche

---

die inneren Zustände mehrerer Figuren ohne vermittelnden Erzähler schildert (Röttger 78-85).

Um das spannungsvolle Wechselspiel zwischen den Perspektiven des Erzählers und des Protagonisten zu verdeutlichen, greife ich zunächst auf den bereits diskutierten Beginn der Erzählung zurück. Dieser ist als Beispiel für Musils Erzähltechnik, schnelle Übergänge von der Perspektive des Protagonisten zu der des Erzählers zu erzeugen, auch im gegebenen Zusammenhang von Interesse. Seine ersten Sätze nehmen sich zunächst wie die Beschreibung einer Abendstimmung auf dem Land aus, bis sie durch den Ausruf „Welche Einzelheiten!“ (270) als innerer Monolog des Protagonisten erkennbar werden. Das Ende des ersten Absatzes, „Die Unendlichkeit fließt manchmal in Tropfen“ (ebd.), führt jedoch, wie der Tempuswechsel vom Imperfekt zum Präsens signalisiert, über die Perspektive des Protagonisten hinaus und erscheint als eine Anmerkung des Erzählers. Ihn eindeutig dem Erzähler zuzuordnen, wird dem Leser erst durch den finalen Satz der Erzählung erlaubt: „Wenn auch das menschliche Leben zu schnell fließt, als daß man jede seiner Stimmen recht hören und die Antwort darauf finden könnte“ (306).

Nicht nur erfolgt hier ein erneuter Übergang vom Imperfekt zum Präsens, sondern auch die Metapher vom Fließen der Zeit wird wieder aufgegriffen. So versehen die beiden Sätze die Erzählung mit einem interpretativen Rahmen, dessen Setzung nicht dem Protagonisten, sondern dem Erzähler zukommt. Zwar ist die Haltung des Erzählers an dieser Stelle keine auktoriale, da kein Einblick in die innere Befindlichkeit des Protagonisten gewährt wird, doch bleibt der Erzähler als eine interpretative Instanz erhalten. Durch diese erzähltechnische Konstruktion fordert Musil den Leser bereits am Anfang von „Tonka“ dazu auf, einen überraschenden Wechsel der Erzählperspektive nachzuvollziehen und dadurch die – psychologisch verstandene – Perspektivität von Wahrnehmung und Erkenntnis als Hauptthema der Erzählung zu erfassen.

Eine weitere Besonderheit der narrativen Technik, die Musil in „Tonka“ umsetzt, ist die an verschiedenen Stellen auftretende strukturelle Ambivalenz der Erzählperspektive. Ihr Zustandekommen erklärt sich dadurch, dass die variierte Diktion mancher Sätze einen Wechsel der Erzählperspektive nahe legt, während ihre grammatikalischen Formen mehrere Lesarten zugleich zulassen. So erlaubt es das Pronomen „man“ an der nachstehenden Stelle, die aneinander gereihten Satzteile aus unterschiedlichen Sichtweisen zu deuten: „Man geht zwischen Kornfeldern, man fühlt die Luft, die Schwalben fliegen, in der

---

Ferne die Türme der Stadt, Mädchen mit Liedern [...]“ (289). Die Ähnlichkeit dieser Schilderung zur Beschreibung Tonkas ganz zu Beginn der Erzählung, die im inneren Monolog gehalten ist, suggeriert zunächst, dass erneut die Vorstellungswelt des Protagonisten wiedergegeben wird. Doch schlägt die zweite Hälfte des Satzes einen sachlicheren Ton an, indem sie die mit Tonka verbundenen Bilder auf Begriffe bringt, und scheint damit nun die Warte des Erzählers einzunehmen: „[M]an ist fern aller Wahrheit, man ist in einer Welt, die den Begriff Wahrheit nicht kennt. Tonka war in die Nähe tiefer Märchen gerückt“ (ebd.). Durch derartige Verschiebungen der Erzählperspektive evoziert Musil, wie er in seinen Tagebüchern ausführte, eine „Stimmung, in der man blitzschnell den Standpunkt wechselt“ (2: 892). Die von Nietzsche in seinem Spätwerk vertretene These von der Perspektivität allen Erkennens, auf die sich Musil bei der psychologischen Ausgestaltung seines Protagonisten stützt, liegt seiner Erzählung folglich auch als ein strukturelles Prinzip zugrunde.

Im Unterschied zu zahlreichen anderen Autoren der literarischen Moderne erhält Musil in „Tonka“ die Instanz des Erzählers aufrecht, um bei der Ausgestaltung der psychologischen Entwicklung des Protagonisten über eine bloß immanente Perspektive hinausgehen zu können. Gerade weil er am Erzähler als einer interpretativen Instanz festhält, ist es Musil möglich, ein komplexes Bild von der Befangenheit des Protagonisten in eigenen Urteilen zu liefern. Durch vereinzelte Rückgriffe auf die auktoriale Haltung des Erzählers bewahrt Musil seine Erzählung davor, ausschließlich die innere Befangenheit des Protagonisten abzubilden. In diesem Fall würde sich die Erzählung auf das „Märchen“ Tonka beschränken, ohne auf dessen konfliktreiches Verhältnis zur „Wirklichkeit“ hinzuweisen, das erst ihren Gehalt ausmacht. Damit unterscheidet sich Musils Erzählung auch maßgeblich von Werken des literarischen Impressionismus, die sich im Allgemeinen durch die Abbildung rein subjektiver Stimmungen auszeichnen. Insofern „Tonka“ die Ambivalenz von begrifflichem Denken und individuellem Empfinden ergündet, kann die von Musil angewandte Erzähltechnik kaum als „impressionistisch“ (Arntzen 135) bezeichnet werden.

Wie ich versucht habe aufzuzeigen, zeugt auch „Tonka“ von Musils intensiver und eigenständiger Beschäftigung mit der Philosophie Nietzsches. Dessen Zweifel an der Möglichkeit unvoreingenommener Erkenntnis schlägt sich in Musils Erzählung vielfach nieder. Dabei stützt sich „Tonka“ insbesondere auf Nietzsches Ansicht, dass eine sogenannte Wahrheit ihren Stellenwert nicht dadurch erhält, dass sie der Wirklichkeit, sondern dadurch, dass sie den psychologischen Bedürf-

nissen des Erkennenden entspricht. Musil setzt diese Ansicht Nietzsches literarisch um, indem er den inneren Konflikt des Protagonisten zwischen dem „Märchen“ Tonka und der „Wirklichkeit“ schildert. Dieser Konflikt erlaubt es Musil, Nietzsches Kritik am Begriff der Wahrheit in einigen wesentlichen Hinsichten zu entfalten: Fremdkennntnis, Erinnerung und Selbstkennntnis des Protagonisten werden als psychologisch bedingte Konstrukte hinterfragt.

Die Unmöglichkeit der Fremdkennntnis drückt sich in der idealisierenden Umformung aus, die Tonka in der Wahrnehmung des Protagonist erfährt und die an Nietzsches Ausführungen über den „Fundamentaltrieb“ des Menschen „zur Metaphernbildung“ anschließt. Auch die Erinnerung stellt Musil in „Tonka“ als ein von der inneren Verfassung des Protagonisten abhängiges und damit wandlungsfähiges Konstrukt dar. Im Anklang an Nietzsches Betrachtungen über das Verhältnis zwischen Erinnerung und Leben zeigt das Ende der Erzählung auf, dass das Vergangene in der Erinnerung eine Umgestaltung erfährt, die den Bedürfnissen der Gegenwart entspricht. Schließlich verweist „Tonka“ auf die Vergeblichkeit, zu einer gesicherten Selbstkennntnis zu gelangen, da diese die Erfindung eines Selbstbildes zur Voraussetzung hat und an die Auseinandersetzung mit einer anderen Person gebunden bleibt.

Ganz im Sinne Nietzsches ist der Protagonist in Musils Erzählung kein unbeteiligter, nur rationalen Gesetzen gehorchender Erkennender, sondern zutiefst geprägt vom inneren Widerstreit zwischen Verstand und Gefühl. In diesem Widerstreit spiegelt sich Nietzsches Ansicht, dass der Mensch einerseits nach Rationalität strebt, andererseits jedoch Zuflucht sucht in der Welt des Mythos und des Traumes. Jedoch legt die Entwicklung des Protagonisten, in deren Verlauf er das „Märchen“ Tonka zunehmend anzweifelt, einen Unterschied zu Nietzsches Wahrheitsbegriff nahe. Musils Erzählung vermittelt nicht die Perspektivität aller Erkenntnis, sondern hebt ihre Bindung an die psychologische Verfassung des Protagonisten hervor. Zuletzt erscheint Musils „Tonka“ auch als eine erzähltechnische Umsetzung von Nietzsches Wahrheitskritik, insofern der Text zwischen den Perspektiven des Erzählers und des Protagonisten changiert und sich vereinzelt einer eindeutigen Zuordnung der Erzählperspektive entzieht. Es handelt sich um strukturelle Ambivalenzen in der Textur der Erzählung, durch die Musil den Leser aufzufordern scheint, selbst den Versuch einer Unterscheidung zwischen „Märchen“ und „Wirklichkeit“ zu unternehmen.

---

## Anmerkungen

---

- <sup>1</sup> Vgl. ferner Gahn sowie Dresler-Brumme.
- <sup>2</sup> Wenngleich mehrere Elemente dieser Reflexion – vor allem die Beschreibung Tonkas als Projektionsfläche männlicher Phantasien – einer Untersuchung in den Begriffen der Psychoanalyse zugänglich wären, sehe ich hier jedoch bewusst von einem solchen Vorgehen ab, um mich ganz dem Einfluss der Philosophie Nietzsches auf Musil zu widmen.
- <sup>3</sup> Aus psychoanalytischer Sicht wäre beispielweise dieser ödipale Konflikt des Protagonisten mit seinem schriftstellenden Onkel um die Liebe seiner Mutter als einer der Gründe dafür anzusehen, dass der Protagonist zeitweilig alle Gefühle und künstlerischen Regungen aus seinem Leben verbannt und sich stattdessen dem rationalen „Ingenieurgeist“ verschreibt (Lungstrum 490).
- <sup>4</sup> Karl Eibl bezeichnet Musils Protagonisten daher als „eine Personifikation des neuen Jahrhunderts, ein[en] ‚positivistische[n]‘ Wissenschaftler, wie Mach ihn sich nicht besser hätte wünschen können“ (151).
- <sup>5</sup> Anders Lungstrum, die von einer „stream-of-consciousness narrative“ spricht (488), eine Zuordnung, die ihr nur darum möglich wird, weil sie nicht hinreichend zwischen Autor, Erzähler und Protagonist unterscheidet.
- 

## Quellenverzeichnis

---

- Arntzen, Helmut. *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften.“* München: Winkler, 1980.
- Clark, Maudemarie. *Nietzsche on Truth and Philosophy.* Modern European Philosophy. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1990.
- Dresler-Brumme, Charlotte. *Nietzsches Philosophie in Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“: eine vergleichende Betrachtung als Beitrag zum Verständnis.* Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 13. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987.
- Eibl, Karl. *Robert Musil: Drei Frauen. Text, Materialien, Kommentar.* München: Hanser, 1978.
- Gahn, Renate. *Musil und Nietzsche: Zum Problem von Kunst und Erkenntnis.* Mainz 1980.
- Hales, Steven D. and Rex Wilson. *Nietzsche's perspectivism.* International Nietzsche Studies. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2000.
- Huszai, Villő. *Ekel am Erzählen: Metafikionalität im Werk Robert Musils, gewonnen am Kriminalfall „Tonka.“* Musil-Studien 31. München: Fink, 2002.
- Hwang, Sun-Ae. *Liebe als ästhetische Kategorie: zu „Drei Frauen“ von Robert Musil.* Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1544. Frankfurt a. M. (u.a.): Lang, 1996.
- Lungstrum, Janet. „Conceiving the Text: Nietzschean Inspiration in Musil's Tonka.“ *The German Quarterly* 64/4 (Herbst 1991): 488-500.
- Mackowiak, Klaus. *Genauigkeit und Seele: Robert Musils Kunstauffassung als Kritik der instrumentellen Vernunft.* Marburg: Tectum Verlag, 1995.
- Musil, Robert. „Tonka.“ *Gesammelte Werke.* Bd. 1. Hrsg. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt, 1978. 270-306.
- . „Skizze der Erkenntnis des Dichters.“ *Gesammelte Werke.* Bd. 1. 1025-1030.
- . *Tagebücher.* Hrsg. Adolf Frisé, 2 Bde. Reinbek: Rowohlt, 1976.
-

- Nehamas, Alexander. *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne.“ *Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter, 1967f. Bd. III.2. 369-84.
- . „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben.“ *Werke*. Bd. III.1. 239-330.
- . *Die fröhliche Wissenschaft*. *Werke*. Bd. V.2. 11-335.
- . *Jenseits von Gut und Böse*. *Werke*. Bd. VI.2. 3-255.
- . *Zur Genealogie der Moral*. *Werke*. Bd. VI.2. 259-430.
- Pekar, Thomas. *Robert Musil zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1997.
- Pieper, Hans-Joachim. *Musils Philosophie: Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Röttger, Brigitte. *Erzählexperimente: Studien zu Robert Musils „Drei Frauen“ und „Vereinigungen.“* Abhandlungen zur Kunst-, Musik und Literaturwissenschaft 128. Bonn: Bouvier, 1973.
- Rzehak, Wolfgang. *Musil und Nietzsche: Beziehungen der Erkenntnisperspektiven*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1363. Frankfurt a. M. (u.a.): Lang, 1993.
- Schweikle, Günther u. Irmgard (Hrsg.). *Metzler Literaturlexikon: Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1984.
- Seidler, Ingo. „Das Nietzschebild Robert Musils.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 39 (1965): 329-349.
- Venturelli, Aldo. *Robert Musil und das Projekt der Moderne*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1039. Frankfurt a. M. (u.a.): Lang, 1988.

