

## Musil-Forum



# Musil-Forum

Studien zur Literatur  
der klassischen Moderne

Im Auftrag  
der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Norbert Christian Wolf  
und  
Rosmarie Zeller

Band 37 · 2021/2022

De Gruyter

Redaktion: Thomas Hübel

Wissenschaftlicher Beirat/Advisory Board

Klaus Amann (Klagenfurt), Karl Corino (Tübingen), Walter Fanta  
(Klagenfurt), Christoph Hoffmann (Luzern), Alexander Honold (Basel),  
Inka Mülder-Bach (München), Birgit Nübel (Hannover), Wolfgang Riedel  
(Würzburg), Peter Utz (Lausanne), Karl Wagner (Zürich/Wien)

ISBN 978-3-11-077583-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-077589-1

e-ISBN 978-3-11-077595-2

ISSN 1016-1333

*Library of Congress Control Number: 2023939552*

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz und Druckvorlage: Martin Dieringer  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhalt

Themenschwerpunkt: »Musil übersetzen«

BERNHARD METZ: Einleitung . . . . .	1
PETER UTZ: »Ähnlichkeit«: Das übersetzerische Potential von Musils Gleichnispoetik . . . . .	9
MATTHIAS ATTIG: Übersetzen als Verstehen und Deuten im Zeichen von Zweisprachigkeit. Sprachwissenschaftliche Bemerkungen zum ersten Kapitel von Philippe Jaccottets <i>L'Homme sans qualités</i> . . . . .	26
FLORENCE VATAN: Unterwegs mit dem <i>Fliegenpapier</i> : Robert Musil in Frankreich . . . . .	45
MARINA FOSCHI ALBERT, SERENA GRAZZINI: <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> in italienischer Übersetzung. Editions-geschichtlicher Überblick und paradigmatische Untersuchung des Textstils anhand des Kapitels »Agathe ist wirklich da« (MoE II/24) . . . . .	85
ANNA LINDNER: Die unscheinbarsten Dinge sind nicht »Les plus insignifiantes«. Oder: Julio Cortázar liest <i>L'Homme sans qualités</i> und <i>Young Törless</i> und schreibt <i>Rayuela</i> . . . . .	121
KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFELD: Fruchtbare Irrtümer der Musil-Übersetzung ins Portugiesische. <i>Die Amsel</i> im Spiegel dreier brasilianischer Übersetzungen . . . . .	151
Aus der Übersetzungswerkstatt	
JIYOUNG SHIN: Robert Musil in Korea. Der lange Weg bis zur Übersetzung des <i>Mann ohne Eigenschaften</i> . . . . .	181
ASHOT ALEXANIAN: Robert Musil in Armenien . . . . .	190

MAJA BADRIDSE: Musil übersetzen – aber wie? Überlegungen zur Übertragung des <i>Mann ohne Eigenschaften</i> ins Georgische . . . . .	197
CÜNEYT ARSLAN: Zur Übersetzung, Neuübersetzung und Rezeption von Robert Musils Werken in der Türkei aus interkultureller Perspektive . . . . .	203
ZOUHEIR SOUKAH: Zur Musil-Rezeption in der arabischen Welt . . . . .	212
JONILA GODOLE: Robert Musil in Albanien . . . . .	221
ANDY JELČIĆ: Robert Musils <i>Mann ohne Eigenschaften</i> und seine Sonderstellung in der kroatischen Kultur . . . . .	227
RADOVAN CHARVÁT: Zur Neuübersetzung des <i>Törleß</i> ins Tschechische . . . . .	234
DANIELA NELVA: Im Zeichen von Essayismus und Ironie. Gespräch mit Ada Vigliani über die Neuübersetzung des <i>Mann ohne Eigenschaften</i> . . . . .	242
GENESE GRILL: Robert Musil im 21. Jahrhundert in den USA übersetzen . . . . .	248
Abhandlungen	
CHRISTIAN KIRCHMEIER, ARMIN SCHÄFER: »Moosbrugger war einer jener Grenzfälle«. Unzurechnungsfähigkeit in Robert Musils <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> . . . . .	262
GESINE BEY: »Er ist naiv wie ein heiterer Mönch«. Der italienische Psychiater und Anthropologe Sergio Sergi im Leben und Werk Robert Musils . . . . .	287
Miszellen	
LUZIUS KELLER: Prousts Titel . . . . .	308
KARL CORINO: Robert Musils Entlassungsschein aus der k. k. Landwehr . . . . .	316

## Internationale Robert-Musil-Gesellschaft

GENESE GRILL: Nachruf auf Burton Pike (1930–2022) . . . . .	320
ROSMARIE ZELLER: Karl Corino zum 80. Geburtstag . . . . .	324
Rezensionen . . . . .	326
Karl Corino: »Von der Seele träumen dürfen« ( <i>Oliver Pfohlmann</i> ) . . . . .	326
Wolfgang Müller-Funk: <i>Crudelitas</i> ( <i>Till Nitschmann</i> ) . . . . .	330
Robert Musil: Nachlass zu Lebzeiten ( <i>Harald Gschwandtner</i> ) . . . . .	333
Sebastian Hackenschmidt, Roland Innerhofer, Detlev Schöttker (Hg.): Planen – Wohnen – Schreiben ( <i>Thomas Wegmann</i> ) . . . . .	335
Caroline Haupt: Kontingenz und Risiko ( <i>Matthias Bickenbach</i> ) . . . . .	339
Dorothee Kimmich: Leeres Land ( <i>Oliver Pfohlmann</i> ) . . . . .	343
Paul Michael Lützeler: Hermann Broch und die Menschenrechte ( <i>Werner Wintersteiner</i> ) . . . . .	346
Lukas Gloor: Prekäres Erzählen ( <i>Kira Kaufmann</i> ) . . . . .	350
Aglaia Kister: <i>Fragile Balance</i> ( <i>Thomas Pekar</i> ) . . . . .	355
Tim Mehigan: Robert Musil and the Question of Science ( <i>Vera Eßl</i> ) . . . . .	359
Peter Plener, Burkhardt Wolf (Hg.): Teilweise Musil. Zweiter Band ( <i>Benno Wagner</i> ) . . . . .	363
Carolin Vogel für die Dehmelhaus Stiftung (Hg.): »Schöne wilde Welt« ( <i>Julia Ilgner</i> ) . . . . .	371
Ulrich Arnswald, Friedrich Stadler, Peter Weibel (Hg.): Der Wiener Kreis ( <i>Gernot Waldner</i> ) . . . . .	377
Martin Erian, Primus-Heinz Kucher (Hg.): Exploration urbaner Räume – Wien 1918–38 ( <i>Katalin Teller</i> ) . . . . .	387
Roland Innerhofer: Architektur aus Sprache ( <i>Sarah Pogoda</i> ) . . . . .	391
Julian Reidy, Ariane Totzke (Hg.): Mann_lichkeiten ( <i>Peter C. Pohl</i> ) . . . . .	395
Florens Schwarzwälder: Der Weltanschauungsroman 2. Ordnung ( <i>Benjamin Gittel</i> ) . . . . .	401
Marcus Andreas Born, Claus Zittel (Hg.): Literarische Denkformen ( <i>Olav Krämer</i> ) . . . . .	405
 Anschriften der Beiträgerinnen und Beiträger . . . . .	 413
Siglen . . . . .	418
Redaktioneller Hinweis . . . . .	420
Register . . . . .	421



MARINA FOSCHI ALBERT, SERENA GRAZZINI

*Der Mann ohne Eigenschaften*  
in italienischer Übersetzung

Editionsgeschichtlicher Überblick und paradigmatische  
Untersuchung des Textstils anhand des Kapitels  
»Agathe ist wirklich da« (MoE II/24)\*

ABSTRACT: This article deals with *Der Mann ohne Eigenschaften* translated into Italian. Starting at the end of the 1950s with Musil-reception in Italy, the first section of the article presents a historical excursus on the Italian editions of the novel, and highlights how they differ from one another, with a particular focus on how Italy contributed to international philological research on Musil's masterpiece. The second part of the article offers a paradigmatic analysis of Musil's style, comparing the original text with the two best-known Italian editions of the novel. The analyses demonstrate how his unique combination of typical traits of scientific and literary style can be translated successfully into Italian. Other features of his style, closely related to the German linguistic system, have no equivalents in Italian, for which an example is given in this article through the analysis of the linguistic configuration of the ›other state‹.

1. *Der Mann ohne Eigenschaften* in Italien

In seiner Einleitung zum zweiten Band der Mondadori-Ausgabe des Romans *L'uomo senza qualità* (1992–1998) referierte Adolf Frisé einen auf das Jahr 1981 datierten Briefwechsel mit Enrico De Angelis. De Angelis, der Musils Tagebücher im Jahr zuvor für den Turiner Verlag Einaudi ins Italienische übersetzt hatte<sup>1</sup> und schon damals zu den wichtigsten Musil-Forschern gehörte,<sup>2</sup> habe ihm – so Frisé – die Frage gestellt, ob Musil eher als »italienischer« denn

---

\* Der vorliegende Beitrag wurde von beiden Autorinnen gemeinsam konzipiert und in seinen einzelnen Teilen im Detail besprochen. Serena Grazzini hat Teil 1, Marina Foschi Teil 2 verfasst. Die Autorinnen danken Thomas Hübel, Hardarik Blühdorn und Rosmarie Zeller für wertvolle Hinweise.

1 Robert Musil: *Diari 1899–1941*. Hg. v. Adolf Frisé. Übers. u. eingeleitet v. Enrico De Angelis. 2 Bde. Torino 1980.

2 Man denke z. B. an die Studie, die stark zur italienischen Debatte um die deutsche Moderne (und um Musil) beitrug: Enrico De Angelis: *Arte e ideologia grande borghese. Mann, Musil, Kafka, Brecht*. Torino 1971. In dieser Ausgabe versammelte der Autor Aufsätze, die Ende der 1960er Jahre in der wichtigen Zeitschrift *Belfagor* erschienen waren.

als deutscher Autor zu betrachten wäre.<sup>3</sup> Die Frage, in provokativer Form gestellt, war durchaus ernst gemeint und bezog sich auf die unterschiedlich starke Präsenz des Namens Musil in der damaligen philosophischen, literarischen und vor allem öffentlichen kulturellen Debatte in Italien und in Deutschland. Frisé ließ sich von der Provokation nicht irritieren, im Gegenteil: In seinem Antwortbrief hob er die Unterschiede der Ehrungen, die Musil in Italien und in Deutschland anlässlich seines hundertsten Geburtstags zuteil geworden waren, mit folgenden Worten hervor:

In den wichtigsten italienischen Zeitungen, egal welcher Tendenz, Dossiers bis zu vier Seiten, zahlreiche Fotos und wichtige literaturkritische Beiträge; bei uns hingegen die Frage, die von für maßgeblich gehaltener Seite an einige berühmte Schriftsteller gestellt wurde: Was kann uns Musil heute noch sagen? Ist sein wichtigstes Werk, *Der Mann ohne Eigenschaften*, heute noch ohne Kürzungen »konsumierbar« oder wäre es eher ratsam, bei ihm ein Auswahlprinzip anzuwenden?<sup>4</sup>

De Angelis bestätigte diese Erwägungen: »Was die italienischen Zeitungen und Zeitschriften in den letzten Monaten zu Musil veröffentlicht haben«, schrieb er in einem zweiten Brief an Frisé, »würde ein Buch hergeben, sogar ein ziemlich umfangreiches.«<sup>5</sup> Wäre es gestattet, komplexe Sachverhalte auf ein Schlagwort zu reduzieren, so könnte man behaupten, dass das damalige Italien die Aktualität von Musil nicht als Thema besprach, sondern sie unmittelbar erlebte.<sup>6</sup>

Das Jubiläumsjahr stellte den Höhepunkt der damaligen italienischen Musil-Rezeption und zugleich den Ansatzpunkt für künftige Forschungsarbeiten dar. Musils Werk hätte auch für eine Rezeption von konservativer Seite einige Anknüpfungsmöglichkeiten geboten, doch war es vor allem und zuerst die linke intellektuelle Szene, die sich in den 1960er und 1970er Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit Musils Literatur und Gedankenwelt auseinandersetzte und sich diese auch aneignete.<sup>7</sup> Diese erste Rezeption war

3 Vgl. Adolf Frisé: *Presentazione*, in: Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. Volume secondo e Scritti inediti. Milano 1998 (= I Meridiani), S. XI–XVII, hier S. XI (unsere Übersetzung). Der erste Band erschien 1992: Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. Volume primo. Hg. v. Adolf Frisé. Übers. u. kommentiert v. Ada Vigliani. Vorwort v. Giorgio Cusattelli. Milano 1992 (= I Meridiani).

4 Adolf Frisé: *Presentazione* (Anm. 3), S. XI (unsere Übersetzung).

5 Ebd. (unsere Übersetzung).

6 Auf diese Aktualität bezog sich explizit der Titel einer wichtigen internationalen Tagung in Rom im Jahr 1980. Vgl. den Tagungsband: Musil, nostro contemporaneo (Roma 26–28 novembre 1980). Hg. v. Paolo Chiarini. Roma 1986.

7 Für einen Überblick über Musils Präsenz in der kulturellen Debatte in Italien ab den 1960er Jahren vgl. Enrico De Angelis: *Musil nella cultura italiana*, in: Robert Musil. *Incontri italo-austriaci*. Nel primo centenario della nascita. Hg. v. Istituto italiano di cultura. Innsbruck, Viena 1980, S. 21–30; Donatella Mazza: *La fortuna critica dell'Uomo senza qualità*, in: Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. Volume primo (Anm. 3), S. XXIX–XLIV; Fabrizio Cambi: *Aloisio Rendi e la ricezione italiana di Musil negli anni Sessanta*, in: Aloisio Rendi: *Robert Musil*. Hg. v. Fabrizio Cambi. Eingeleitet v. Luciano Zagari. Trento 1999, S. XI–XVI.

zweifelsohne stark politisiert, dennoch regte sie ein allgemeines Interesse an Musils Werk an, das bald über die engere politische Ebene hinausging. In diesen Jahren, die durch eine kritische Selbstreflexion des Bürgertums und seiner Kultur geprägt waren, wurde Musil überwiegend als Vertreter der großbürgerlichen Kultur und als Autor ihrer Krisis und der Krisis überhaupt gelesen. Demgemäß galten viele der damaligen Erörterungen dem Thema der Unmöglichkeit, den Widerspruch zwischen Notwendigkeit und Freiheit, zwischen der Welt der Formen und den Formen der Welt, zwischen der Suche nach neuen Ordnungen und dem Bewusstsein ihrer Unzulänglichkeit, zwischen dem Vertrauen in die Macht der Sprache und der Erfahrung ihrer Grenzen, zwischen der Suche nach Totalität und dem Bewusstsein ihrer Unerreichbarkeit in einer Synthese aufzuheben. Hervorgehoben wurde dabei das negative Denken Musils, was allerdings in manchen Fällen zu einseitigen Lektüren des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* führte.

Die Aufmerksamkeit galt zunächst einmal vor allem Musils Beitrag zu wesentlichen kulturkritischen und philosophischen Fragestellungen. Dieses ausgeprägte Interesse für das Denken des österreichischen Autors regte wichtige Initiativen an, wie z. B. Mazzino Montinaris Übersetzung der Dissertation über Ernst Mach für den Adelphi-Verlag im Jahr 1973 – übrigens die erste Übersetzung dieses Texts in eine andere Sprache –,<sup>8</sup> führte aber andererseits zu einer gewissen Vernachlässigung des ästhetischen Projekts Musils, das – wie schon am Anfang der 1980er Jahre in Bezug auf die erwähnten Forschungstendenzen kritisch hervorgehoben wurde – Gefahr lief, auf die Kritik an einer »alles beherrschenden Vernunft«<sup>9</sup> reduziert zu werden. Dieses ästhetische Projekt wurde in Italien vor allem ab den 1980er Jahren vertieft untersucht, als die Forschung ihr Augenmerk auf den Künstler Musil zu lenken begann, ohne dabei den Denker zu vergessen.<sup>10</sup> Zu diesem interpretatorischen Paradigmenwechsel trug zweifelsohne auch die oben schon erwähnte italienische Übersetzung der Tagebücher bei, die das italienische Lesepublikum mit Musils ästhetischen Überlegungen und ihrer ethischen und philosophischen Tragweite vertraut machte.

Musils Nachlass wurde bekanntlich von 1947 bis 1972 in Rom aufbewahrt. Dank diesem besonderen Umstand wurde die italienische Hauptstadt – so Walter Zettel – »zum eigentlichen Ausgangspunkt der internationalen Musil-Forschung«,<sup>11</sup> was auch dazu führte, dass »die Musil-Rezeption in Italien im Vergleich zu anderen Ländern verhältnismäßig früh und intensiver«<sup>12</sup>

8 Robert Musil: *Sulle teorie di Mach*. Übers. v. Mazzino Montinari. Milano 1973 (= Piccola Biblioteca Adelphi, Bd. 3).

9 Vgl. Enrico De Angelis: *Musil nella cultura italiana* (Anm. 7), S. 29.

10 Vgl. u. a. Aldo Venturelli: *Progetto Musil*. Roma 1980; Enrico De Angelis: *Robert Musil. Biografia e profilo critico*. Torino 1982.

11 Walter Zettel: *Die Aktualität Musils in Italien*, in: *Musil, nostro contemporaneo* (Anm. 6), S. XIII–XV, hier S. XIV.

12 Ebd.

einsetzte. Zeugnis dieser frühen Rezeption war die wichtige Entscheidung des Einaudi-Verlags, Musil auf Italienisch zu publizieren und dabei als erstes Werk den *Mann ohne Eigenschaften* zu veröffentlichen. Diese Übersetzung gab den entscheidenden Impuls für die intensive italienische Auseinandersetzung mit Musil, an der sich von Anfang an bedeutende Namen wie u. a. Alberto Asor Rosa, Ladislao Mittner, Claudio Magris, Cesare Cases, Paolo Chiarini, Massimo Cacciari, Enrico De Angelis und Aldo Gargani beteiligten. Obwohl *Die Schwärmer* in der Übersetzung von Lila Jahn in der Zeitschrift *Sipario* schon 1956 erschienen waren,<sup>13</sup> setzte der eigentliche Aneignungsprozess von Musils Werk in Italien erst mit der Einaudi-Ausgabe des *Mann ohne Eigenschaften* ein. Es handelte sich um einen Prozess, der lange andauerte und von einer Bedeutung war, die bald die nationalen Grenzen überschritt.

### 1.1 Die italienischen Ausgaben des Romans

Mit der Übersetzung des Romans wurde in den 1950er Jahren Anita Rho beauftragt, die in den 1930er und 1940er Jahren Autoren wie Franz Kafka, Stefan Zweig und Hans Carossa für die Verlage Frassinelli (Turin), Sperling & Kupfer (Mailand) und Mondadori (Mailand) ins Italienische übertragen hatte. Rhos Zusammenarbeit mit Einaudi begann mit der Übersetzung von Anna Seghers' *Die Rettung (I sette della miniera)*, 1950, auf die bald Thomas Manns Werke *Buddenbrooks*, *Verfall einer Familie (I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia)*, 1952 und *Der Tod in Venedig (La morte a Venezia)*, 1954 folgten. *L'uomo senza qualità* – so lautete der von Rho gewählte und auch von späteren Übersetzerinnen übernommene italienische Titel von Musils Roman –<sup>14</sup> erschien zuerst in zwei Bänden (1957–58), die den zu Musils Lebzeiten veröffentlichten Romanteilen entsprachen und einen Gesamtumfang von ca. 1200 Seiten hatten. Da die Übersetzung des Werkes den italienischen Forschungsarbeiten zu Musil in gewisser Weise vorausging, war diese erste Einaudi-Ausgabe verständlicherweise noch mit keiner wissenschaftlich fundierten Einleitung versehen. Die erste italienische Monographie zu Musil ließ aber nicht

13 Robert Musil: *I fanatici*. *Dramma in tre atti*, in: *Sipario* (1956), H. 123/124, S. 17–38. Das Theaterstück wurde später auch von Anita Rho übersetzt, vgl. Robert Musil: *Racconti e Teatro*. Torino 1964, S. 301–405. Eine neue Übersetzung der *Schwärmer* lieferte Massimo Salgaro, der auch *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* übersetzte und das *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* überhaupt zum ersten Mal ins Italienische übertrug. Es handelt sich um die erste italienische Übersetzung eines Theaterstücks von Musil, das auf der Textvorlage der Klagenfurter Ausgabe beruht. Robert Musil: *Teatro*. Hg. v. Massimo Salgaro. Imola 2021.

14 Die italienische Übersetzung des Titels ist an sich sehr glücklich. Wegen der Polysemie des italienischen Begriffs ist sie dennoch häufig Ursache von Missverständnissen, wenn Menschen, die weder die deutsche Sprache beherrschen noch sich bei Musil auskennen, »qualità« nicht selten als »Qualität« und nicht als »Eigenschaft« verstehen. Der Titel wird im öffentlichen Diskurs auch oft ohne Kenntnis des Romans auf eine Weise zitiert, die dieses Missverständnis fördert.

lange auf sich warten: Aloisio Rendis erstmals 1961 erschienene und zwei Jahre später in größerer Auflage gedruckte Studie bot die erste umfassende auf Italienisch verfasste Einführung in Musils Leben und literarisches Schaffen; zudem stellte sie die erste ausführliche italienische Auseinandersetzung mit dem *Mann ohne Eigenschaften* dar, dem sie, im Einklang mit der damals sehr verbreiteten und auch von Rendi vertretenen Auffassung von Musil als Autor *unius libri*, zu drei Vierteln gewidmet war.<sup>15</sup> 1962, also ein Jahr nach dem ersten Erscheinen von Rendis Studie, wurde der dritte und letzte Band der Einaudi-Ausgabe mit der Übersetzung von Nachlassmaterialien veröffentlicht. Dazu später mehr.<sup>16</sup>

Jeder Forscher, der sich mit dem *Mann ohne Eigenschaften* und der Gesamtheit der Materialien, die das Romanfragment ausmachen, ernsthaft auseinandersetzt, kennt das Gefühl, sich in einem Labyrinth von Stoffen und ästhetischen Konzepten zu bewegen. Dieses Gefühl verstärkt sich, wenn man dabei auch noch die Geschichte der italienischen Übersetzungen des Romans in den Blick nimmt. Wie Bernhard Metz richtigerweise bemerkt: »Die größte Anzahl von Mehrfachübersetzungen und »editorischen Parallelaktionen« [...] liegt auf Italienisch vor, wo nicht weniger als vier Übersetzungen des *Mann ohne Eigenschaften* in fünf unterschiedlichen Editionen [...] erschienen sind.«<sup>17</sup> In der Tat: Ein Leser, der Musils Meisterwerk auf Italienisch lesen möchte und die komplexe editorische Geschichte des Romans und seiner italienischen Übersetzungen nicht von vornherein kennt, steht erst einmal vor der Qual der Wahl: Worum es bei der zu treffenden Entscheidung geht, ist nicht nur, einer Übersetzung eine andere, einem Verlag einen anderen, einer Ausgabe eine andere desselben Verlags vorzuziehen; vielmehr geht es um die Entscheidung, welcher Roman überhaupt zu lesen ist. Je nach Verlag und, im Falle von Einaudi, je nach Ausgabe und Buchreihe beim selben Verlag, liest man nämlich hinsichtlich der Anordnung der Nachlassmaterialien eine andere Romanfassung.

Die erste »vollständige« Einaudi-Ausgabe des *L'uomo senza qualità* (1957–1962), deren dritter Band von Cesare Cases auf sehr ausführliche und einleuchtende Weise eingeleitet wurde und die 1965 noch einmal als einbändige

15 Aloisio Rendi: *L'uomo senza qualità e i suoi motivi fondamentali d'ispirazione*. Roma 1961. Als Privatdruck und in geringer Auflage erschienen, war die Studie innerhalb sehr kurzer Zeit vergriffen. Auf vielfache Anregung hin veröffentlichte Rendi eine zweite, leicht überarbeitete Version, die unter dem Titel *Robert Musil* beim Mailänder Verlag Edizioni di Comunità 1963 erschien. Im Jahr 1999, als die Debatte um Musil dank einer weiteren Einaudi-Ausgabe und der Mondadori-Ausgabe neuen Elan gewann, gab Fabrizio Cambi Rendis Text noch einmal heraus: Aloisio Rendi: Robert Musil. Hg. v. Fabrizio Cambi. Eingeleitet v. Luciano Zagari. Trento 1999.

16 Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. 3 Bde. Übers. v. Anita Rho. Torino 1957, 1958 u. 1962. Der dritte Band enthält eine von Cesare Cases verfasste Einleitung.

17 Bernhard Metz: Übersetzungen, in: Robert-Musil-Handbuch. Hg. v. Birgit Nübel u. Norbert Christian Wolf. Berlin, Boston 2016, S. 810–825.

Ausgabe in der Reihe *I millenni* erschien, bot auf internationaler Ebene eine neue Variante des Romans. Wegen der heftigen Diskussionen, die sich um die erste Frisé-Ausgabe des *Mann ohne Eigenschaften* entzündet hatten, war nämlich vom Einaudi-Verlag die Entscheidung getroffen worden, sich für die Textvorlage des dritten Nachlassbandes nicht an Frisé zu orientieren. Für die Zusammenstellung der zu übersetzenden Nachlassmaterialien wendete sich Einaudi an Eithne Wilkins und Ernst Kaiser, die für diese Ausgabe auch ausführliche editorische Kommentare schrieben. In seinen Einleitungen von 1962 bzw. 1965 legte Cases Rechenschaft über diese Entscheidung des italienischen Verlags ab, erklärte die problematischen Aspekte der Frisé-Ausgabe und die wichtigen Auswirkungen, die die verschiedenen editorischen Kriterien des Nachlassbandes auf die Gesamtinterpretation des Romans hatten. Wohl wissend, dass auch Wilkins und Kaiser diese Einaudi-Ausgabe als z. T. noch vorläufig betrachteten, und wohl wissend um die Kritik, die die beiden Forscher in der Zwischenzeit auf sich gezogen hatten, verteidigte sie Cases auch in der neuen Einleitung zur Ausgabe des Romans, die 1972 in der Einaudi-Reihe Gli Struzzi erschien und, für das breite Publikum gedacht, sich in der Textfassung von derjenigen der ersten und der Millenni-Ausgabe auf erhebliche Weise unterschied.<sup>18</sup> Sich auf die erste Einaudi-Ausgabe beziehend, behauptete Cases: »Was die unveröffentlichten Teile des Romans angeht, ist diese italienische Ausgabe bis heute und solange keine kritische Ausgabe vorliegt, die einzige zuverlässige.«<sup>19</sup>

Auch wenn sich im Laufe der Zeit die Kriterien von Wilkins und Kaiser als nicht weniger problematisch erwiesen als diejenigen, an denen sich Frisé orientiert hatte, steht der historische Wert der ersten Einaudi-Ausgabe außer Frage: Mit ihr, wenngleich sie nur auf Italienisch erschienen war, leistete Italien schon in den 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts einen ersten wichtigen Beitrag zur Geschichte der Musil-Philologie.<sup>20</sup> Hervorzuheben ist auch die Tatsache, dass diese Einaudi-Ausgabe bis in die 1990er Jahren die einzige verfügbare Übersetzung des Romans blieb. Die neue Frisé-Ausgabe des *Mann ohne Eigenschaften* (1978) wurde zwar bald auch in Italien rezipiert

18 Für die Struzzi-Ausgabe wurden die zu Musils Lebzeiten erschienenen Teile, die Druckfahnenkapitel 39–52 und, um eine Vorstellung von der komplexen Genese des Romans zu vermitteln, der Text »Die Reise ins Paradies« (»Viaggio in paradiso«) gewählt.

19 Cesare Cases: Nota introduttiva, in: Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. Übers. v. Anita Rho. Bd. 1. Torino 1972 (= Gli struzzi, Bd. 26), S. XI–XXXIV, hier S. XXIII (unsere Übersetzung). Diese Einleitung ist nur zum Teil mit derjenigen identisch, die Cases für die Millenni-Ausgabe schrieb. Vgl. Cesare Cases: Introduzione, in: Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. Übers. v. Anita Rho. Torino 1965 (= I Millenni) S. VII–XXIX.

20 Dieser »italienische« Beitrag zur Textphilologie sollte kein Einzelfall bleiben. Es sei hier an folgende wichtige Arbeiten von De Angelis und seiner Pisaner Schülerin Simona Vanni erinnert: Enrico De Angelis: Der Nachlaßband von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Pisa 2004 (= Jacques e i suoi Quaderni, Bd. 42); Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Urfassung (1922). Aus dem Nachlaß hg. v. Simona Vanni. Buch- und CD-ROM-Ausgabe. Pisa 2004 (= Jacques e i suoi Quaderni, Bd. 43); ders.: Paraphrasen. Aus dem Nachlaß hg. v. Enrico

und zum Bezugspunkt der italienischen Musil-Forschung; sie regte jedoch keine unmittelbaren neuen verlegerischen Initiativen an. Eine Ausnahme bildete in dieser Hinsicht die Anthologie ausgewählter Nachlassmaterialien, die Claudia Sonino im Jahr 1983 (also 21 Jahren nach dem Erscheinen des dritten Einaudi-Bandes) beim Mailänder Verlag il Saggiatore herausgab.<sup>21</sup> Die Texte, von Sonino selbst ins Italienische übertragen, wurden aus dem fünften Band der neuen Frisé-Ausgabe übernommen.

Mit ihrer Anthologie setzte sich Sonino nicht in ein direktes Konkurrenzverhältnis zur Ausgabe von Wilkins und Kaiser, zumindest nicht explizit. Was sie mit der Ausgabe dieser *Pagine inedite* hauptsächlich beabsichtigte, war vielmehr, den italienischen Lesern einen Einblick in die Vorstufen, die den von Musil selbst veröffentlichten Kapiteln vorausgingen, besonders in die Genese der Romanfiguren zu verschaffen. Im Mittelpunkt von Soninos Interesse lag es, grundsätzlich die Erkenntnis von Musils Arbeitsmethode zu fördern, die sie auch in ihrer Einleitung zum Band fokussierte. Auf diese Weise konnte die Anthologie auch als eine Ergänzung der schon vorliegenden Einaudi-Ausgabe verstanden werden. Nicht von ungefähr wurden in Soninos Einführung *Cases'* kluge Bemerkungen zu Musils Arbeitsmethode ausführlich zitiert: Die Anthologie lieferte sozusagen weiteres Belegmaterial für diese Methode und für die Entstehungsgeschichte des Romans. Zugleich ließ sie jedoch indirekt den Bedarf an einer neuen italienischen Ausgabe der Nachlassmaterialien ahnen.

Die eigentliche Zäsur in der Geschichte des *Mann ohne Eigenschaften* auf Italienisch stellten die 1990er Jahre dar, als sich sowohl Einaudi als auch Mondadori für die Veröffentlichung einer auf der revidierten Edition von Frisé basierenden Romanfassung entschieden. 1992 wurde der erste Band der schon erwähnten Mondadori-Ausgabe (in der Reihe I Meridiani) publiziert, der zweite Band folgte sechs Jahre später.<sup>22</sup> Übersetzung, Anmerkungen und Bibliographie stammten von Ada Vigliani, die Paratexte von Giorgio Cusatelli, Donatella Mazza und Adolf Frisé.<sup>23</sup> 1996, also zwei Jahre vor der Veröffentlichung des zweiten Mondadori-Bandes, erschien die neue Einaudi-

---

de Angelis. Mit einem Beitrag von Vojen Drlík. Pisa 2005 (= Jacques e i suoi Quaderni, Bd. 44); ders.: Der Mann ohne Eigenschaften. Band II, Teil 2. Aus dem Nachlaß hg. v. Enrico De Angelis. Pisa 2006 (= Jacques e i suoi Quaderni, Bd. 47). *Paraphrasen* wurden von De Angelis auch ins Italienische übersetzt und vom BUR Rizzoli-Verlag veröffentlicht: Robert Musil: Parafraasi. Hg. v. Enrico De Angelis, Milano 2013 (= Classici Moderni).

21 Robert Musil: L'uomo senza qualità: pagine inedite. Hg. v. Claudia Sonino. Milano 1983 (= Biblioteca delle Silerchie, Bd. 22).

22 Vgl. Anm. 3.

23 2003 wurde Viglianis Übersetzung des Romans auch als Taschenbuch in der Mondadori-Reihe Oscar Classici Moderni veröffentlicht. Bei dieser Gelegenheit wurden einzelne Stellen der Übersetzung revidiert. Der Text *Ins tausendjährige Reich* von Ingeborg Bachmann diente als Nachwort (italienische Übersetzung von Elena Sciarra). Vgl. Robert Musil: L'uomo senza qualità. Hg. v. Ada Vigliani mit einem Text von Ingeborg Bachmann. Milano 2013 (= Oscar Classici Moderni, Bd. 241).

Ausgabe des *L'uomo senza qualità*, eingeleitet von Bianca Cetti Marinoni.<sup>24</sup> Für diese neue Ausgabe wurde Rhos Übersetzung wieder verwendet; die insgesamt 130 Seiten umfassenden neu hinzugefügten Teile (ganze Kapitel und einzelne Passagen innerhalb der in der ersten Ausgabe schon publizierten Nachlassteile) wurden von Gabriella Benedetti und Laura Castoldi übersetzt, welche sich trotz der zeitlichen Distanz zu Rho erfolgreich um einen insgesamt sehr homogenen Stil bemühten. Da der erste Mondadori-Band lediglich den zu Musils Lebzeiten veröffentlichten ersten und zweiten Romanteil enthielt, war auch in den 1990er Jahren wieder Einaudi der erste Verlag, der die Übersetzung einer Romanfassung samt Nachlassmaterialien auf dem italienischen Buchmarkt anbot. Andererseits war die Mondadori-Ausgabe reicher sowohl an Textmaterial als auch an einführenden Paratexten: Der Anmerkungsteil bot wichtiges Material für die historische und textuelle Analyse des Romans.

Mit diesen wichtigen Ausgaben ist die Geschichte der italienischen Übersetzungen von Musils Meisterwerk noch nicht zu Ende. Im 21. Jahrhundert wurde der Roman neu übersetzt. 2013 erschien beim Taschenbuchverlag Newton Compton Editori (Rom) eine neue Ausgabe des Romans, übersetzt von Irene Castiglia, eingeleitet von Micaela Latini. Sowohl auf dem Buchumschlag als auch auf dem Titelblatt wird diese Ausgabe als »Versione integrale dell'edizione curata dall'autore« angekündigt. Auch wenn Latini in ihrer Einleitung die editorische Geschichte des Romans umreißt und genau erklärt, dass sich die Ausgabe lediglich auf die zu Musils Lebzeiten gedruckten Teile bezieht und dass die hier nicht eingeschlossenen Nachlassmaterialien als Teile des Romans zu betrachten sind, ist die Ankündigung auf dem Buchumschlag irreführend, wenn auch markstrategisch glücklich: Für den nicht sachkundigen Leser wirken nämlich der Begriff der »versione integrale« und die Bezugnahme auf den Autor als eine Garantie, die nur der Musil-Spezialist als die *diminutio* erkennt, die sie in der Tat ist. Die verlegerische Operation ist vermutlich auf jene finanziellen Gründe zurückzuführen, die Bernhard Metz mit klaren Worten und mit explizitem Bezug auch auf diese italienische Ausgabe erklärt hat:

Seit dem Vorliegen der zweiten Frisé-Ausgabe 1978 wird nahezu immer nach dieser übersetzt; die leichte Verfügbarkeit des kompletten Nachlassmaterials nach 1992 hat auf neu publizierte Übersetzungen keinen Einfluss gehabt, eher urheberrechtliche Erwägungen. So kommt es seit 2013 zu Übersetzungen des *MoE*, die auf zu Musils Lebzeiten publizierten Texten basieren und damit die Auswahl und Anordnung des (weiterhin urheberrechtlich geschützten) Nachlassmaterials umgehen, wie etwa die

24 Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. Nuova edizione italiana. Hg. v. Adolf Frisé. Eingeleitet v. Bianca Cetti Marinoni. Übers. v. Anita Rho. Torino 1996 (= Nuova Universale Einaudi, Bd. 221). 1997 und 1998 erschien der Text als zweibändige Ausgabe im Taschenbuchformat in der Reihe ET Scrittori. Auf dem Titelblatt dieser Ausgabe wurden auch die Namen der Übersetzerinnen Benedetti und Castoldi angegeben.

italienische Übersetzung des *MoE* nach der ›Originalausgabe‹ von Irene Castiglia (2013), die auch als E-Book vorliegt und speziell für Italien einen gewaltigen editorischen Rückschritt darstellt.<sup>25</sup>

Betrachtet man die hier umrissene Geschichte der italienischen Ausgaben des *Mann ohne Eigenschaften*, dann fällt es nicht schwer, Metz' strengem Urteil zuzustimmen. Ist die Newton Compton-Ausgabe immerhin mit einer Einleitung versehen, die die neuen italienischen Musil-Leser über die komplexe Genese des Romans informiert und eindeutig erklärt, dass die Nachlassmaterialien genauso zum Roman gehören, wie die von Musil veröffentlichten Teile, so muss man davon ausgehen, dass dies in Zukunft nicht immer der Fall sein wird. Eine unlängst erschienene E-Book-Ausgabe (Übersetzung von Giorgio Arosi) bietet lediglich die zu Musils Lebzeiten gedruckten Teile, ohne dass weitere Informationen zu dieser editorischen Auswahl und zur Entstehungsgeschichte des Romans gegeben werden.<sup>26</sup> Dass der Ablauf der Urheberrechte zu einer Zunahme solcher editorischer Initiativen führen wird, die leichtfertig jahrzehntelange philologische Mühe hinter sich lassen, ist wohl abzusehen. Mit den eingangs erwähnten Worten von Frisé wäre man versucht zu behaupten, dass die in diesem Jahrhundert verfassten italienischen Übersetzungen des *Mann ohne Eigenschaften* ein Auswahlprinzip an den Tag legen, das den Roman vielleicht nicht unbedingt »konsumierbar« macht, jedoch editorischen Kriterien gehorcht. Auch im Hinblick auf das studentische Lesepublikum ist es in dieser Hinsicht besonders zu begrüßen, dass die komplette Textfassung sowohl der Einaudi-Ausgabe als auch der Mondadori-Ausgabe nunmehr auch als sehr preisgünstige E-Books verfügbar sind.

Schließlich gibt es aber in Italien neben dieser konservativen und philologisch problematischen ›Rückkehr‹ zur sogenannten ›Originalausgabe‹ auch das umgekehrte Phänomen: die Edition einzelner Nachlassmaterialien als selbstständige Veröffentlichung, wie dies in den 80er Jahren schon mit der von Sonino herausgegebenen Sammlung geschehen war. In diesem Jahrhundert ist dies der Text *Il Redentore (Der Erlöser)*, erschienen 2013 in der Reihe *Gli anemoni* des Marsilio-Verlags (Venedig).<sup>27</sup> Die italienische Übersetzung von Vigliani wurde von Walter Fanta herausgegeben und kommentiert, sie basiert auf der von Regina Schaunig für die digitale Klagenfurter Ausgabe rekonstruierten Fassung, die von Fanta für diesen Band nochmals revidiert wurde. Luigi Reitani, der zu jener Zeit die *Anemoni*-Reihe zusammen mit Annalisa Cosentino leitete, hob in seiner Einleitung zum Band hervor, dass *Der Erlöser* in dieser italienischen Übersetzung überhaupt zum ersten Mal als Buch erschien. Auch wenn die Bedeutung dieser internationalen Ersterschei-

25 Bernhard Metz: Übersetzungen (Anm. 17), S. 815.

26 Vgl. Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. Hg. v. Gianni Bonfiglio. Übers. v. Giorgio Arosi. Roma 2015 (E-Book).

27 Robert Musil: *Il redentore*. Hg. v. Walter Fanta, übers. v. Ada Vigliani, eingeleitet v. Luigi Reitani. Venezia 2013 (= *Gli Anemoni*).

nung nicht vergleichbar ist mit derjenigen, die der Nachlassband der ersten Einaudi-Ausgabe hatte, setzt die Marsilio-Initiative die editorische Tradition fort, die Italien eine herausragende Stellung in der internationalen Geschichte der Ausgaben und der Übersetzungen des *Mann ohne Eigenschaften* gesichert hat. Am Ende dieses geschichtlichen Abrisses soll darauf hingewiesen werden, dass *Il Redentore* die erste und unseres Wissens bis heute einzige italienische Übersetzung eines Musil-Textes ist, die von jener von Metz erwähnten »leichte[n] Verfügbarkeit des kompletten Nachlassmaterials nach 1992« profitierte.

## 1.2 Der »italienische« Musil: Philosoph, Essayist – und auch Dichter?

Die Rolle, die die Übersetzungen des Romans für die Verbreitung von Musils Text in Italien und für den italienischen Aneignungsprozess von Musils Denken und literarischer Arbeit spielten und immer noch spielen, kann kaum überschätzt werden. Genauso wichtig ist es allerdings, die vermittelnde Rolle der Einleitungen und des Anmerkungsteils hervorzuheben, mit denen die italienischen Ausgaben des Romans von der Veröffentlichung des dritten Einaudi-Bandes an versehen sind. Zum einen zeugen sie von der jeweils zeitgenössischen Musil-Rezeption, zum anderen tragen sie ihrerseits stark zu dieser bei. Die Einleitungen zu den Übersetzungen behandeln neben der Entstehungsgeschichte des Werks überwiegend Themen, die mittlerweile zu klassischen Topoi der Musil-Forschung geworden sind, wie z. B. die Arbeitsmethode und die Quellen des Autors, die Zeit- und Gesellschaftskritik am Beispiel Kakaniens und die Deutung des Romans als geistiges Porträt einer Epoche, die Charakterisierung Musils als Autor der europäischen Moderne, den Essayismus, das Gegensatzpaar von Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn, die philosophische Erkenntnis- und Sprachproblematik, die Ironie, den Erkenntniswert der metaphorischen Sprache, das Verhältnis von Literatur und Wissenschaft und von Ethik und Ästhetik, die utopische Dimension und die Vorstellung des »anderen Zustands«. Was die ästhetische Dimension angeht, ist die Aufmerksamkeit meistens auf die Figurenkonstellationen, auf die Raum- und Zeitkonfiguration, auf den hybriden Charakter des Textes gerichtet. Dieser wird tendenziell als ein philosophischer Roman angesehen, der durch eine traditionelle Erzählform, die aber eine an sich sehr dünne Geschichte erzählt, Grundfragen behandelt wie diejenigen nach dem, was man wissen kann, woraus die menschliche Seele besteht, ob die Wirklichkeit tatsächlich existiert, wie man leben soll, was Gerechtigkeit bedeutet, und die nach dem Guten und Bösen.

Bedenkt man, dass diese Einleitungen die übersetzte Version des Romans begleiten, so fällt auf, dass sie auf die Sprache und den Stil des Romans nur spärlich eingehen: Musil wird vorwiegend als Denker und als Essayist präsentiert, aber kaum als Dichter. Dennoch verleihen die sprachlichen Ei-

genschaften des Romans dem komplexen Gedankengerüst, auf dem er ruht, literarische Konsistenz. Dieses wird maßgeblich auch durch Konstellationen von auffälligen Stilmerkmalen auf mehreren Ebenen der Textstruktur getragen, so dass sich die Frage stellt, was bei der Lektüre von Musils Roman in italienischer Sprache wahrgenommen und was dagegen – trotz der hohen Qualität der Übersetzungen – nicht unmittelbar wahrgenommen werden kann. Wenn in diesen Einleitungen die Sprache des Romans doch einmal zum Thema gemacht wird, so wird das Augenmerk fast ausschließlich auf die Metaphorik und auf die Verbindung von essayistischem und erzählerischem Stil gelenkt. Diese spezifische Fokussierung lässt sich vermutlich aus der Tatsache erklären, dass diese stilistischen Merkmale in der Tat auch gut zu erkennen sind, wenn man den Roman in italienischer Übersetzung liest, d. h., sie betreffen Eigenschaften, die sich aufs Ganze gesehen beim Übergang vom deutschen ins italienische Sprachsystem als übertragbar erweisen.

Eine kontrastive Lektüre des italienischen und des deutschen Textes zeigt jedoch auch die Unübersetzbarkeit einiger wichtiger sprachlicher Eigenschaften des Romans, die eng mit dem deutschen Sprachsystem verknüpft sind und sich nicht wörtlich oder gar nicht ins Italienische übertragen lassen. So kann die sprachliche Untersuchung des ›italienischen‹ Musil eine gute Gelegenheit bieten, über den ›deutschensprachigen‹ Musil nachzudenken, der zwar ein Denker und ein Essayist, aber vor allem ein Dichter war, wenngleich *sui generis*.<sup>28</sup> Dementsprechend bieten die folgenden Teile dieses Beitrags eine kontrastive textstilistische Analyse. Sie wird exemplarisch am Kapitel 24 aus dem dritten Teil des Romans ausgeführt, das den Titel »Agathe ist wirklich da« trägt. Dabei werden zuerst Stilmerkmale ausgewählt, die im jeweils entsprechenden Kapitel aus den bekanntesten italienischen Ausgaben des *Mann ohne Eigenschaften* »Agathe è proprio arrivata« (übersetzt von Anita Rho für Einaudi)<sup>29</sup> und »Agathe è arrivata davvero« (Übersetzung von Ada Vigliani für Mondadori)<sup>30</sup> hervorstechen und die teils für den literarisch-lyrischen, teils für den wissenschaftlichen Stil logischer und mathematischer Schriften typisch sind; dazu gehören sprachliche Mittel zum Ausdruck von Vergleichsrelationen, die beide Stile kennzeichnen. Im letzten Abschnitt fokussiert die Aufmerksamkeit lediglich auf den deutschen Text, um die besonderen sprachlichen Strategien hervorzuheben, mit denen Musil den ›anderen Zustand

28 »Ich bin kein Philosoph, ich bin nicht einmal ein Essayist, sondern ich bin ein Dichter [...]« (Tb I, S. 665).

29 Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. Nuova edizione italiana a cura di Adolf Frisé (Anm. 24). Das Kapitel 24 ist auf den Seiten 1012–1020 enthalten. Zitate aus der Einaudi-Ausgabe erscheinen in diesem Text unter der Sigle »Usq/E« gefolgt von der betreffenden Seitenzahl. Ab jetzt wird unter »Kapitel 24« dasjenige verstanden, das im dritten Teil des *Mann ohne Eigenschaften* enthalten ist.

30 Robert Musil: *L'uomo senza qualità*. Volume secondo e Scritti inediti (Anm. 3). Das Kapitel 24 ist auf den Seiten 313–323 enthalten. Zitate aus dieser Ausgabe erscheinen hier unter der Sigle »Usq/M«, gefolgt von der entsprechenden Seitenzahl.

sprachlich verwirklicht. Wie zu zeigen sein wird, sind diese Strategien eng an das deutsche Sprachsystem gebunden.

Die Auswahl des Kapitels erfolgte auf Grund seiner zentralen Position in der Romanhandlung. Zudem stellt es eine kaum wahrnehmbare, jedoch vorhandene Zäsur dar, die den ›anderen Zustand‹, um den sich viele der Gespräche zwischen den Geschwistern Ulrich und Agathe drehen werden, schon sprachlich einführt. Bekanntlich tritt Ulrich, die Hauptfigur des Romans, im ersten Buch als (wenig plausibler) Sekretär der Parallelaktion, vor allem aber als Mensch auf der Suche nach einer alternativen Moral auf.<sup>31</sup> Eine konkrete Möglichkeit, diese zu realisieren, deutet sich in dem Zusammenleben mit seiner gleichgesinnten Schwester, der ›Frau ohne Eigenschaften‹ Agathe an.<sup>32</sup> Der Tod seines Vaters veranlasst Ulrich, sich von der Welt der Parallelaktion abzuwenden und seine ›vergessene‹ Schwester wiederzusehen, was das Ende seines ›Urlaubsjahrs‹ darstellt sowie seiner Versuche, eine – im beruflichen Sinn – bedeutende Persönlichkeit zu werden. Agathe wird sich als die geeignete Partnerin erweisen, Ulrich auf dem Weg »ins Tausendjährige Reich« zu begleiten. Ihr gemeinsames Experiment – und dadurch der zentrale Wendepunkt der Romanhandlung – beginnt mit der Ankunft Agathes in Ulrichs Haus, von der das hier ausgewählte Kapitel berichtet.

## 2. Eine kontrastive textstilistische Analyse von Kapitel 24 des *Mann ohne Eigenschaften* (dritter Teil des Romans)

Musils Sprache trägt auf eine sehr spezifische Weise zur Konstruktion der Ideenwelt des Romans bei. Dies wird gerade im Vergleich des Originals mit den italienischen Übersetzungen deutlich. In der Folge wird die Frage gestellt, welcher sprachlicher Mittel sich die italienischen Übersetzungen bedienen, um jene Ideenwelt zum Ausdruck zu bringen. Um dieser Frage nachzugehen, wird in den folgenden Abschnitten eine am Kapitel 24 des dritten Teils des *Mann ohne Eigenschaften* exemplarisch ausgeführte Untersuchung auf mehreren strukturellen Ebenen präsentiert: Textstruktur (2.1), Syntax und Prosodie (2.2) sowie lexikalische Struktur und rhetorische Mittel (2.3). Ziel der Analyse ist es, auffällige Stilmerkmale hervorzuheben, die als Indizien für relevante Textbedeutungen und deren Vernetzung im Text angesehen werden

31 In seinen Tagebüchern nennt Musil mit Bezug auf Rudolf Kassner als »Bestandteil der dyn. Ethik«, dass sie »nicht aus einem Prinzip heraus handelt, sondern aus einer Situation« (Tb I, S. 482).

32 So wird sie u. a. genannt von Judith Burckhardt: *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil oder das Wagnis der Selbstverwirklichung. Bern 1973, S. 78. Zu einer ausführlichen Charakterisierung der weiblichen Hauptfigur des *Mann ohne Eigenschaften* vgl. Astrid Zingel: Ulrich und Agathe. Das Thema Geschwisterliebe in Robert Musils Romanprojekt *Der Mann ohne Eigenschaften*. St. Ingbert 1999.

können. Im Abschnitt 2.4 werden die Ergebnisse der Stilanalyse kommentiert, indem die in italienischen Übersetzungen hervorgehobenen Stilmerkmale mit denjenigen des Originaltexts verglichen werden. Im letzten Abschnitt (2.5) wird anhand ausgewählter Sprachmittel gezeigt, wie in Kapitel 24 Musils Stil zur sprachlichen Konstruktion des ›anderen Zustands‹ beiträgt.

## 2.1 Textstruktur

Das Kapitel zeigt eine Mischung von Stilmerkmalen, die typisch für unterschiedliche Textsorten sind: einerseits Erzählungen, andererseits philosophische Abhandlungen. Als kennzeichnendes Merkmal der Erzählung erscheint u. a. die auktoriale Erzählinstanz, welche die Handlungen, Gedanken und Gefühle der Romanfiguren kennt und in der dritten Person wiedergibt. Gesprächsbeiträge und Gedanken der Figuren werden oft durch konventionelle *verba dicendi* eingeführt (vgl. Beispiel 1, kursiv markiert):

- (1a) Und Agathe *sagte*: »Ich habe auch vor solchen Wohnungen Angst.« (MoE, S. 895)
- (1b) E Agathe *disse*: – Anch’io ho paura di simili case. (Usq/E, S. 1014)
- (1c) »Quel tipo di case mette angoscia anche a me« *disse* Agathe. (Usq/M, S. 315)

Manche Gesprächsteile werden nicht durch direkte Rede explizit wiedergegeben, sondern durch den Erzähler zusammengefasst. Ein Beispiel dafür ist (2), wo ein Gesprächsturn Agathes summarisch vermittelt wird (kursiv gesetzt). Die besondere Technik des »Inhaltsberichts«<sup>33</sup> durch den Erzähler wird in den italienischen Übersetzungen unterschiedlich bearbeitet: Während (2c) näher an der Struktur von (2a) bleibt, ergibt sich in (2b) ein noch synthetischerer Bericht über den vorhergehenden Gesprächsbeitrag – welcher nicht explizit Agathe zugeschrieben wird:

- (2a) »Ein Mensch allein« entgegnete er auf *die nachsichtige Bereitwilligkeit seiner Schwester, alles zu lassen, wie es sei* »kann eine Schwäche haben: sie geht zwischen seine übrigen Eigenschaften ein und in ihnen unter.« (MoE, S. 894)
- (2b) – Un uomo solo – replicò *alla compiacente proposta di lasciar tutto com’era*, – può avere una debolezza: essa si confonde fra le altre sue qualità e ne è sommersa. (Usq/E, S. 1015)
- (2c) »Un uomo solo« ribatté *all’indulgente disponibilità della sorella, pronta a lasciar tutto com’era* »può avere una debolezza: essa si mescola alle altre sue qualità e vi si perde.« (Usq/M, S. 316)

Typisch erzählerisch sind außerdem die Verwendung von Adverbialien (z. B. ›la sera di quello stesso giorno‹, ›l’indomani‹, ›quando Ulrich udí, Usq/E, S. 1012; ›la sera di quello stesso giorno‹, ›il pomeriggio dell’indomani‹, ›quando

33 Vgl. Wilfried Berghahn: Die essayistische Erzähltechnik Robert Musils. Eine morphologische Untersuchung zur Organisation und Integration des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*. Diss. Bonn 1956, S. 155.

Ulrich seppes, Usq/M, S. 313), um die nicht immer lineare Chronologie der Geschichte wiederzugeben, sowie der Wechsel von Berichten und Beschreibungen. Letztere erfolgen zuweilen aus der Perspektive der Romanfiguren, wie das folgende Beispiel (3) zeigt, in dem der Erzähler als Vergleichsinstanz eine Größe verwendet, die nicht objektiv ist, sondern nur Agathe kennt (kursiv markiert):

- (3a) Soviel sie wahrnehmen konnte, waren die Wände von Büchern bedeckt *wie früher die ihres Vaters* und die Tische mit Schriften. (MoE, S. 892–893)  
 (3b) Per quel poco che scorgeva le pareti eran coperte di libri *come già quelle dello studio paterno*, e i tavoli carichi di carte. (Usq/E, S. 1013)  
 (3c) Per quel poco che riusciva a scorgere, le pareti erano tappezzate di libri *come già quelle nello studio di suo padre*, e i tavoli erano ingombri di carte. (Usq/M, S. 314)

Der Text des Kapitels zeigt außerdem Merkmale, die typisch für den Stil der philosophischen Abhandlung sind, darunter die argumentative Struktur. Diese kommt u. a. in der folgenden Textstelle zum Tragen, in der der Erzähler seine Aussage [a] mit Argumenten untermauert [b]:

- (4a) [a] Ein inneres Verbot, eine Blutsverwandte nicht mit männlicher Liebe anzusehn, gibt es ja nicht, [b] das ist nur Sitte oder auf Umwegen der Moral und Hygiene begründbar; [...]. (MoE, S. 897)  
 (4b) [a] Non esiste alcun intimo divieto di considerare con affetti maschili una consanguinea, [b] si tratta soltanto di costume o di complicazioni dell'igiene e della morale; [...]. (Usq/E, S. 1018)  
 (4c) [a] Un intimo divieto a considerare, con sentimenti maschili, una consanguinea non esiste, [b] è solo una consuetudine, un assunto giustificabile unicamente per le vie traverse della morale e dell'igiene; [...]. (Usq/M, S. 320)

Der argumentative Stil kennzeichnet auch in diesem Kapitel – wie im ganzen Roman – den Redestil des Logikers Ulrich. Am Ende des hier erzählten Ereignisses, der Ankunft Agathes, synthetisiert er – wie der Erzähler erklärt<sup>34</sup> – seine Erkenntnis in einem Urteil.<sup>35</sup> Dieses lautet (kursiv):

34 »Es war sein erster Versuch an diesem Abend, die Ankunft seiner Schwester in einem Urteil festzuhalten.« (MoE, S. 899) »Fu il suo primo tentativo, quella sera, di fermare in un *giudizio* l'arrivo di sua sorella.« (Usq/E, S. 1020) »Fu il suo primo tentativo, quella sera, di fissare in un *giudizio* l'arrivo della sorella« (Usq/M, S. 322).

35 »Der rhetorische Begriff ›iudicium‹ überschneidet sich mit dem seit Kant geläufigen Ausdruck ›Urteilkraft‹ [...]. Dabei geht es im allgemeinen um die Fähigkeit der Beurteilung einer ›Situation‹, der geschickten Auswahl und Anwendung der zur Lösung einer Aufgabe erforderlichen Mittel u. ä. In einem etwas genauer faßbaren, methodologischen Sinn wird ›iudicium‹ gleichbedeutend mit ›dispositio‹ (Anordnung) verwendet, wobei sich allerdings immer noch verschiedene Bedeutungsaspekte überschneiden, vor allem der heuristische Aspekt der Beurteilung der ›Lage‹, also bestimmter zur Verhandlung stehender Sachverhalte, und der didaktische Aspekt der Darlegung der Sachverhalte gemessen am Erwartungs- und Verständnishorizont der Hörer einer Rede, die gelegentlich als ›iudices‹ bezeichnet werden.« Temilo van Zantwijk: Urteil, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. 13 Bde. Hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Bd. 11. Basel 2001, Sp. 430–461, hier Sp. 430.

- (5a) »Ich weiß jetzt, was du bist: *Du bist meine Eigenliebe.*« (MoE, S. 899)  
 (5b) – Adesso ho capito chi sei tu: *sei il mio amor proprio!* – (Usq/E, S. 1020)  
 (5c) »Adesso so chi sei: *sei il mio amor proprio!*« (Usq/M, S. 322)

Ein weiteres Merkmal des philosophischen Kommunikationsstils stellt die Dialogform dar. In Musils Text folgt der Figurendialog dem prototypischen Modell des sokratischen Dialogs, in dem Fragen und Gegenfragen dazu dienen, Werte gemeinsam zu definieren, die das ethische Leben steuern sollen. Die in diesem Kapitel ausgeführten Dialoge weisen nicht immer eine eindeutige Logik auf – was sich z. B. im folgenden Gespräch zwischen Agathe (A) und Ulrich (U) zeigt:<sup>36</sup>

- (6a) A »Warum hast du es aber getan, wenn es dir nicht gefällt?«  
 U »Ich habe alles leichtfertig, falsch und so eingerichtet, daß es in keiner Weise mit mir zusammenhängt.«  
 A »Aber es ist ja doch alles sehr hübsch.«  
 U [Erzählerbericht] daß es anders wahrscheinlich noch schlechter ausgefallen wäre.  
 »Ich mag Wohnungen nicht leiden, die seelisch nach Maß gemacht sind«  
 »Ich käme mir darin vor, als ob ich auch mich selbst bei einem Innenarchitekten bestellt hätte!«  
 A »Ich habe auch vor solchen Wohnungen Angst.«  
 U »Trotzdem kann es ja nicht so bleiben« (MoE, S. 893–894)
- (6b) A – Ma perché l'hai fatto, se non ti piace?  
 U – Ho messo su casa con leggerezza, in un modo sbagliato che non ha niente da fare con me.  
 A – Ma è tutto molto grazioso.  
 U – [Erzählerbericht] se fosse stato diverso forse sarebbe riuscito ancora peggio.  
 – Non posso soffrire le case fatte spiritualmente su misura.  
 – Mi sembrerebbe di aver ordinato anche me stesso a un ambientatore!  
 A – Anch'io ho paura di simili case.  
 U – Tuttavia non può restare com'è. (Usq/E, S. 1014)

Agathes erster Gesprächsbeitrag leuchtet – wie in (6b) nachvollzogen werden kann – nicht ein: Das Pronominalobjekt ›lo‹ (kursiv) im Fragesatz ›perché l'hai fatto‹ – das zum impliziten Subjekt im untergeordneten Satz ›se non ti

36 Das unter (6a–c) wiedergegebene Gespräch ist aus seinem erzählerischen Kontext herausgelöst worden. Die vollständige Textstelle lautet im Originaltext: »Als sie nach dem Rundgang beisammen saßen, fragte Agathe: ›Warum hast du es aber getan, wenn es dir nicht gefällt?‹ / Ihr Bruder versorgte sie mit Tee und allem, was das Haus bot, und ließ es sich nicht nehmen, sie wenigstens nachträglich wirtlich zu empfangen, damit diese zweite Begegnung an leiblicher Aufmerksamkeit nicht hinter der ersten zurückstehe. Hin und her laufend, beteuerte er: ›Ich habe alles leichtfertig, falsch und so eingerichtet, daß es in keiner Weise mit mir zusammenhängt.‹ / ›Aber es ist ja doch alles sehr hübsch‹ tröstete ihn jetzt Agathe. / Nun meinte Ulrich, daß es anders wahrscheinlich noch schlechter ausgefallen wäre. ›Ich mag Wohnungen nicht leiden, die seelisch nach Maß gemacht sind‹ erklärte er. ›Ich käme mir darin vor, als ob ich auch mich selbst bei einem Innenarchitekten bestellt hätte!‹ Und Agathe sagte: ›Ich habe auch vor solchen Wohnungen Angst.‹ / ›Trotzdem kann es ja nicht so bleiben‹ berichtigte Ulrich.« (MoE, S. 893–894).

piace« wird – verweist nämlich auf keinen eindeutigen Referenten. Darauf reagiert Ulrich weder mit einer Gegenfrage, die nach einer Erklärung des Ungesagten sucht (z. B. »was habe ich nur getan?«), noch mit einer Aussage, die einer kausalen Relation Ausdruck gibt – wie aus der vorangehenden Frage zu erwarten wäre (»*perché* ...? → *perché* ...«/»*warum* ...? → *weil* ...«). Obwohl seine Aussagen keinen grammatischen Zusammenhang mit der Frage seiner Schwester haben, scheint Ulrich zu wissen, was seine Schwester meint. In ihrem zweiten Gesprächsbeitrag – der mit dem im Kontext wiederum nicht ganz nachvollziehbaren adversativen Konnektor »*ma*« beginnt – taucht das Indefinitpronomen »*tutto*« (in 6b kursiv markiert) auf. Das Pronomen »*tutto*« kann in einen kataphorischen Bezug zu dem vorangehenden »*lo*« gesetzt werden und kann außerdem als implizites Subjekt des Satzes »*se fosse stato diverso forse sarebbe riuscito ancora peggio*« gelten – der von Seiten des Erzählers Ulrich zugeschrieben wird. »*Tutto*« kann schließlich als implizites Subjekt für den Satz gelten, den der letzte Gesprächsbeitrag Ulrichs enthält. Allerdings hat selbst das Pronomen »*tutto*« keinen eindeutigen kontextuellen Bezug. Das Gespräch gründet auf einer *impliziten* Logik, die die Geschwister anscheinend teilen. Die logischen Lücken, die die Einaudi-Übersetzung aufweist, werden durch Strategien der Textkonnexion in der Mondadori-Ausgabe (6c) teilweise getilgt. Es geht dabei zum einen um den dreifachen Gebrauch des Adverbs »*così*« (kursiv):

- (6c) A »Ma *perché* hai fatto *così*, se non ti piace?«  
 U »Ho arredato **tutto** sbadatamente, male e in un modo che non ha alcun rapporto con me«  
 A »Eppure è **tutto** molto carino«  
 U [Erzählerbericht] se non avesse fatto *così* probabilmente sarebbe riuscito ancora peggio  
 »Non posso soffrire le case fatte su misura per l'anima«  
 »Mi sembrerebbe di aver ordinato anche me stesso a un arredatore!«  
 A »Quel tipo di case mette angoscia anche a me.«  
 U »Eppure non può rimanere *così*.« (Usq/M, S. 315)

Im Vergleich zum Pronomen »*lo*« hat das italienische Adverb »*così*« einen anderen semantischen Wert. In Anlehnung an Ulrichs Antwort, kann in diesem Kontext Agathes Frage problemlos folgendermaßen verstanden werden: »Warum hast du deine Wohnung in der Weise eingerichtet, die man sieht?«<sup>37</sup> Zusammen mit seinem Hinweis auf die sichtbare Wohnungseinrichtung wiederholt sich das Adverb »*così*« dreimal an entscheidenden Stellen, was dem Gespräch eine gewisse strukturelle Stringenz und logische Kohärenz verleiht. Diese verstärkt sich dadurch, dass das Indefinitpronomen »*tutto*« – das in (6b)

37 Im Portal des *Istituto della Enciclopedia Italiana* wird die Bedeutung des Worts wie folgt erläutert: »In questo modo, cioè nel modo che si vede, o che s'è detto o che si sta per dire« (»Auf diese Weise, d. h. in der Weise, wie man es sieht oder wie man es gesagt hat oder wie man es sagen wird.«), <https://www.treccani.it/vocabolario/così/> (aufgerufen am 1. 10. 2022).

(ähnlich wie ›lo◁) nur einmal vorkommt – hier zweimal erscheint (fett markiert), das erste Mal im ersten Gesprächsbeitrag Ulrichs als Komplement des Verbs ›arredare◁. Insgesamt sind in (6c) mehr kohäsive Mittel und logische Zusammenhänge vorhanden. Die Version (6b) mit ihrem höheren Grad an Unbestimmtheit der Referenzbezüge scheint in diesem Fall dem Originaltext näher zu sein.

## 2.2 Syntax und Prosodie

Auf syntaktischer Ebene fallen keine Strukturen auf, die vom sprachlichen Standardgebrauch abweichen. Bemerkenswert ist allerdings die ziemlich hohe Frequenz von bestimmten Satztypen. Es geht dabei vor allem um Vergleichsätze und Sätze, die Relationen von Kausalität und Konditionalität ausdrücken. Sätze, die eine Ursache-Wirkung- bzw. eine Grund-Folge-Relation ausdrücken, charakterisieren den argumentativen Stil. Strukturen dieser Art finden sich in den Gesprächsbeiträgen sowohl von Ulrich (7) als auch von Agathe (8) (kursiv markiert):

- (7a) »Mit einem andern Wort, wir dürfen doch als Geschwister manches nicht tun, was wir uns als Einzelne gestattet haben; gerade *darum* sind wir ja zusammengekommen.« (MoE, S. 894)
- (7b) In altre parole, come fratello e sorella non possiamo concederci certe cose che isolatamente ci permettevamo; appunto *per questo* vogliamo vivere insieme. (Usq/E, S. 1015)
- (7c) »In altre parole, come fratello e sorella non ci sono lecite alcune cose che entrambi, individualmente, ci permettevamo; ma appunto *per questo* abbiamo deciso di vivere insieme.« (Usq/M, S. 316)
- (8a) »Wenn wir beisammen bleiben wollen,« erklärte sie »wirst du mir vor allem auspacken, einräumen und umkleiden helfen müssen, *denn* ich habe nirgends ein Hausmädchen gesehn!« (MoE, S. 896)
- (8b) – *Se* dobbiamo restare insieme, – ella dichiarò, – dovrai prima di tutto aiutarmi a disfar le valige, a mettere a posto la roba e a cambiarmi d’abito, *perché* non ho visto l’ombra d’una cameriera! (Usq/E, S. 1017)
- (8c) »Se vogliamo restare insieme« dichiarò, »dovrai prima di tutto aiutarmi a disfare i bagagli, a mettere in ordine le mie cose e a cambiarmi, *perché* non ho visto cameriere da nessuna parte.« (Usq/M, S. 318)

In den Übersetzungen von (7) wird durch die Verbformen ›vogliamo◁ (7b), ›abbiamo deciso◁ (7c) ein expliziter Verweis auf den Willen der Protagonisten ausgedrückt, wohingegen im Originaltext (7a) von einem ›Zusammenkommen◁ die Rede ist, das fast zufällig wirkt. Dies kann als ein weiterer Beleg dafür gelten (wie im Fall der in Abschnitt 2.1 behandelten Dialogform), dass typische Strukturen der Wissenschaftssprache in Musils Text auftreten, um Unlogisches auf dialektische Art bzw. mit Hilfe von logischen Kategorien darzulegen. Die beiden Geschwister – wie die Beispiele (7) und (8) zeigen – machen von der Argumentation einen unterschiedlichen Gebrauch: Ulrich

spricht als Logiker über moralische Angelegenheiten; Agathe verwendet denselben Stil mit Ironie, um eine alltägliche Situation zu klären. Ihre Aussage wirkt in (8) als eine zusammenfassende Replik auf die Abstraktheit der vorangehenden Argumentation Ulrichs. Sie sagt ungefähr Folgendes: ›Jetzt aber genug des Denkens und Redens! Wenn wir eine neue Moral gründen wollen, machen wir uns an die Arbeit!‹

Auch Vergleichskonstruktionen kommen in Kapitel 24 häufig vor. In der Wissenschaftssprache werden sie verwendet, um noch nicht beschriebene Naturphänomene mit Bezug auf bereits Bekanntes bildlich darzustellen.<sup>38</sup> Auf ähnliche Weise bedient sich Musil ihrer in diesem Kapitel, wenn es darum geht, die neuen Empfindungen der Geschwister zu veranschaulichen. Beispiele dafür finden sich in (9) und (10) (unterstrichen), wo die gemischten Gefühle Agathes bei ihrer Ankunft bzw. um Ulrichs erstmalige Wahrnehmung der physischen Nähe seiner Schwester durch Vergleichssätze (unterstrichen, Vergleichswörter fett markiert) dargestellt werden:

- (9a) Fröhlichkeit und Unordnung, wie sie durch ihre Ankunft unwillkürlich erregt wurden, rauschten ihr in Ohren und Augen, **wie ein Tanz um eine Blechmusik schwankt**: sie war sehr heiter und fühlte sich leicht enttäuscht, obwohl sie nichts Bestimmtes erwartet und sich während der Reise sogar mit Absicht aller Erwartungen enthalten hatte. (MoE, S. 892)
- (9b) [...] giocondità e disordine suscitati involontariamente dal suo arrivo le fremevano negli orecchi e negli occhi, **così come una danza ondeggia intorno a una musica di ottoni**: ella era molto allegra e appena un poco delusa, sebbene non si fosse figurata niente di speciale e anzi durante il viaggio si fosse astenuta di proposito da ogni aspettativa. (Usq/E, S. 1013)
- (9c) [...] gaiezza e disordine suscitati involontariamente dal suo arrivo le ronzavano alle orecchie e negli occhi, **così come una danza ondeggia intorno a una musica di ottoni**; era molto allegra e soltanto un po' delusa, benché non si fosse aspettata nulla di preciso e durante il viaggio si fosse persino astenuta di proposito da qualsiasi aspettativa. (Usq/M, S. 313–314)
- (10a) Ulrich empfing ihren heiteren Blick und betrachtete dabei ihr Gesicht, das ihm über dem etwas zerknitterten Reisekleid, das sie noch anhatte, plötzlich silberglatt vorkam und *so* wunderlich gegenwärtig, *daß* es ebenso nahe wie weit von ihm war oder *daß* sich Nähe und Ferne in dieser Gegenwart aufhoben, **so wie der Mond aus Himmelsweiten plötzlich hinter dem Dach des Nachbarn erscheint**. (MoE, S. 894)
- (10b) Ulrich raccolse il suo sguardo gaio e osservava intanto il suo viso che al di sopra dell'abito da viaggio un po' spieazzato parve d'un tratto liscio come l'argento e *così* stranamente presente *che* gli era tanto vicino quanto lontano,

38 Vgl. ein zweifaches Beispiel aus einer Biologie-Abhandlung aus dem Ende des 19. Jahrhunderts (kursiv): »Nägeli's Micellen vermehren sich auch, aber ›durch freie Einlagerung neuer‹, den schon vorhandenen ähnlichen oder gleichen ›Micelle‹, *wie* die Stärketheilchen (›Kryställchen‹) im Stärkekorn oder *wie* Krystalle sich aus einer Mutterlauge abscheiden.« (August Weismann: Das Keimplasma. Eine Theorie der Vererbung. Jena 1892, S. 56, [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_f5U-AAAAYAAJ/page/55/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/bub_gb_f5U-AAAAYAAJ/page/55/mode/2up?view=theater), aufgerufen am 1. 10. 2022).

oppure *che* vicinanza e lontananza si annullavano in quella presenza, cosí come dall'immensità dei cieli la luna appare improvvisamente sul tetto del vicino. (Usq/E, S. 1015)

- (10c) Ulrich raccolse il suo sguardo sereno e intanto le osservava il viso: al di sopra dell'abito da viaggio un po' sgualcito che ancora indossava, esso gli parve d'un tratto liscio come l'argento e *così* stranamente presente *da* essergli insieme vicino e lontano, oppure *tale da* far sì che in quella presenza vicinanza e lontananza si annullassero, come dalle profondità celesti la luna appare improvvisamente dietro il tetto del vicino. (Usq/M, S. 316)

Durch Vergleiche können allerdings auch poetische Bilder entstehen, wie Musil in seiner *Rede zur Rilke-Feier* (1927) hervorhebt: Dichterische Vergleiche bzw. Metaphern oder – wie Musil sie nennt – Gleichnisse bilden sich aus, wenn »ein schon etwas erschöpfter Gefühls- und Vorstellungsreich dadurch aufgefrischt wird, daß ihm Teile eines neuen zugeführt werden« (GW II, S. 1238).

Eine gewisse Neigung zum lyrischen Stil zeigt sich auch in der Prosodie des Originaltextes, die u. a. durch die Aufeinanderfolge betonter bzw. unbetonter Silben eine wohlgeformte rhythmische Struktur zeigt. So können beispielsweise die Hauptakzente im ersten Satz von (10) folgendermaßen markiert werden:

- (10) Úlrich empfing ihren héiteren BlicK und beträchtete dabéi ihr Gesicht, das ihm über dem étwas zerknitterten Réisekleid, dás sie noch ánhatte, plótzlich sílberglatt vórkam ... (MoE, S. 894)

Der Rhythmus erweist sich als tendenziell trochäisch mit fast regelmäßig gesetzten Hebungen und Senkungen. Die Textprosodie wird im Italienischen u. a. durch die Pausen bewirkt, die von der Interpunktion angezeigt werden. Beispiel (10) kann dazu dienen, um auch auf dieser Strukturebene leicht unterschiedliche Stilmerkmale in den beiden italienischen Übersetzungen hervorzuheben. Der prosodische Rhythmus klingt in (10b) melodischer als in (10c), weil hier der Doppelpunkt eine Unterbrechung verursacht, die den allgemeinen Prosa-Rhythmus verlangsamt. Im Vergleich mit dem Originaltext zeigen die beiden Versionen ein unterschiedliches Satz-Wort-Zeichen-Verhältnis (Tab. 1).

Textstelle	Sätze	Wörter	Zeichen
(10a)	1	60	325
(10b)	1	62	328
(10c)	2	69	362

Tab. 1: Satz-Wort-Zeichen-Verhältnis

In (10c) sind mehr Sätze, Wörter und Anschläge als im Originaltext vorhanden – was anscheinend dem Versuch von Vigliani geschuldet ist, philologisch nah am Text zu bleiben und mögliche Ambiguitäten zu beseitigen. Ein Beleg dafür ist der explizite Ausdruck der konsekutiven Verbindung durch ein zweifaches kursiv gesetztes Einleitungselement (>così da<, >tale da<, dt.: >so daß<). Vigliani braucht mehr Wörter und Anschläge für ihre Übersetzung als Rho, deren Version ein fast identisches Satz-Wort-Zeichen-Verhältnis wie der Originaltext zeigt. Dies wird teilweise durch den Gebrauch abgekürzter Bilder bewirkt: Ein Beispiel dafür ist das in (11b) wiedergegebene Zitat, in dem die Nominalgruppe >l’abito da viaggio< durch ein einziges Attribut (>un po’ spiegazzato<) modifiziert wird. Im Originaltext (11a) wird durch den Relativsatz ein zweites Attribut der Nominalgruppe realisiert (fett); dieselbe Struktur findet sich in (11c):

- (11a) Ulrich empfing ihren heiteren Blick und betrachtete dabei ihr Gesicht, das ihm über dem etwas zerknitterten Reisekleid, **das sie noch anhatte**, plötzlich silberglatt vorkam [...]. (MoE, S. 894)
- (11b) Ulrich raccolse il suo sguardo gaio e osservava intanto il suo viso che al di sopra dell’abito da viaggio un po’ spiegazzato parve d’un tratto liscio come l’argento [...]. (Usq/E, S. 1015)
- (11c) Ulrich raccolse il suo sguardo sereno e intanto le osservava il viso: al di sopra dell’abito da viaggio un po’ sgualcito **che ancora indossava**, esso gli parve d’un tratto liscio come l’argento [...]. (Usq/M, S. 316)

Im Großen und Ganzen kann Viglianis Übersetzungsstil als >philologischer< angesehen, Rhos Stil als >lyrischer< bezeichnet werden.<sup>39</sup> Der insgesamt musikalischere Effekt der Rho-Übersetzung scheint dadurch zu entstehen, dass der zuweilen leicht unterschiedlichen Wortwahl eine ebenso unterschiedliche Distribution der Wortakzente entspricht. Dies zeigt sich z. B. im Satz >ella era molto allegra< in (9b), dessen Rhythmus einen regelmäßigen Siebensilbler mit Hauptakzent auf dem Paroxytonon >allegra< produziert. Die Variante >era molto allegra< in (9c) führt – durch Nicht-Setzung des Pronomens >ella< – zu einem weniger markierten Rhythmus. Ein weiteres Beispiel betrifft die syn-

39 In Anlehnung an Bianca Cetti Marinonis Rezension (Un’azione editoriale parallela, in: L’indice dei libri del mese 10 [1993], H. 5, S. 19, <https://www.butterfly.eu/islandora/object/librib:556883#page/18/mode/2up>, aufgerufen am 20. 12. 2022) hat Gioia Valdemarca zurecht hervorgehoben, dass Rhos Übersetzungsstil als »erzählerisch«, derjenige Viglianis als »essayistisch« bezeichnet werden kann. (Vgl. Gioia Valdemarca: Zwei Übersetzungen, zwei Romane: *Der Mann ohne Eigenschaften* in italienischer Sprache, S. 4, in: [http://www.musilgesellschaft.at/texte/Musil%20international/GValdemarca\\_MoE\\_ital.pdf](http://www.musilgesellschaft.at/texte/Musil%20international/GValdemarca_MoE_ital.pdf), S. 14, aufgerufen am 02. 12. 2022). In ihrer Untersuchung der beiden italienischen Übersetzungen fokussiert Valdemarca auf besondere Klassen von Lexemen (terminologische Fachausdrücke und Schlüsselwörter). Es geht um einen wichtigen und in Übersetzungsstudien gut vertretenen Ansatz, der allerdings zu Ergebnissen führt, die sich als partiell erweisen können, wenn sie nicht auch anhand weiterer Textphänomene auf syntaktischer und textgrammatischer Ebene untermauert werden. Die Berücksichtigung dieser Aspekte liegt der vorliegenden textstilistischen Analyse zugrunde, die versucht, den jeweiligen Übersetzungsstil in der Gesamtheit seiner sprachlichen Eigenschaften zu definieren.

tagmatische Einheit ›e appena un *poco* delusa, *sebbene*‹ [...] (9b) im Vergleich mit ›e soltanto un *po*’ delusa, *benché*‹ [...] (9c): Der Ersatz der auf der vorletzten Silbe betonten Wörter ›poco‹ und ›sebbene‹ mit ›po’‹ und ›benché‹, die auf der letzten Silbe betont sind, verleiht (9c) ein weniger ausgeglichenes Betonungsverhältnis, woraus ein tendenziell synkopischer Rhythmus resultiert. Der unterschiedliche Prosa-Rhythmus der zwei Übersetzungen bestätigt sich in der letzten Einheit von (9): ›e *anzi* durante il viaggio si fosse astenuta di proposito da *ogni* aspettativa‹ (9b) im Gegensatz zu ›e durante il viaggio si fosse *persino* astenuta di proposito da *qualsiasi* aspettativa‹ (9c). Ein jeweils unterschiedlicher Rhythmus ergibt sich hier durch die verschiedene Länge der gewählten Wörter: ›anzi‹ und ›ogni‹ in (9b) sind zweisilbig, während ›persino‹ und ›qualsiasi‹ (9c) dreisilbig sind.

### 2.3 Lexikalische Struktur und rhetorische Mittel

Ein auffälliges Stilmerkmal auf lexikalischer Ebene ist die Wiederaufnahme von Wörtern, die auf wichtige Themen und Motive hinweisen. Wiederholungen können wortwörtlich (fett/unterstrichen) sein oder durch synonyme Ausdrücke (kursiv) realisiert werden, sowohl im selben Satz (12) als auch in größeren Kontexten (13):

- (12a) [...] daß ein formloses **Leben** die einzige Form ist, die den vielfältigen Willen und Möglichkeiten entspricht, von denen das **Leben** erfüllt ist [...]. (MoE, S. 895)
- (12b) [...] una vita senza **forma** è l’unica forma che s’addice alle molteplici volontà e possibilità di cui è piena la vita [...]. (Usq/E, S. 1016)
- (12c) [...] una vita senza **forma** è l’unica forma corrispondente alle molteplici volontà e possibilità di cui è piena la vita [...]. (Usq/M, S. 317)
- (13a) Es war etwas teilnahmslos, in gleichgültigen Launen Angehäuftes in diesem Haus, das sie *erschreckte*. [...] »Ich *habe* auch vor solchen Wohnungen *Angst*. [...] Aber manchmal *ist es gruselig*, als ob man scheinot in einer Leichenhalle aufwachte!« (MoE, S. 893–894)
- (13b) Erano le cose accumulate in quella casa con noncuranza, con capricciosa indifferenza, che le *mettevano paura*. [...] E Agathe disse: – Anch’io *ho paura* di simili case. [...] Ma a volte *si gela il sangue nelle vene*, come a svegliarsi vivi in un sotterraneo! (Usq/E, S. 1014–1016)
- (13c) Ciò che la *spaventava* in quella casa era la poca partecipazione, la capricciosa indifferenza con cui sembravano accumulati gli oggetti. [...] »Quel tipo di case *mette angoscia* anche a me« disse Agathe. [...] »Ma talvolta è *raccapricciante*, come svegliarsi all’obitorio da una morte apparente!« (Usq/M, S. 314–317)

In (13a) wird der Begriff ›Angst haben‹ durch drei bedeutungsähnliche Ausdrücke formuliert, die zu einer gewissen Steigerung des Begriffs führen: ›erschrecken‹, ›Angst haben‹, ›gruselig sein‹. Ähnliches geschieht in (13c) mit Gebrauch der Verben ›spaventare‹, ›mettere angoscia‹, ›essere raccapricciante‹, während in (13b) als äquivalente Ausdrücke ›mettere paura‹, ›avere paura‹,

›gelarsi il sangue nelle vene‹ auftauchen. Die Wiederholung des Worts ›paura‹ in (13b) bewirkt eine Betonung des ›Angst‹-Begriffs, der dabei aber – anders als in (13a) und (13c) nicht gesteigert wird. Ein weiterer Unterschied – dieses Mal zwischen (13a) und (13b) einerseits, (13c) andererseits – ergibt sich in dem grammatischen Formwechsel. (13a) und (13b) drücken den Begriff ›Angst haben‹ zuerst durch die Verbformen ›erschrecken‹ und ›mettere paura‹ aus. Grammatisches Subjekt der betreffenden Sätze sind externe Elemente, während Agathe – als Referenzobjekt der Pronominalformen ›sie‹ und ›le‹ – die Rolle des Objekts bzw. Patiens übernimmt. Im Fall der Verbkomplexe ›Angst haben‹ und ›avere paura‹ hat sie dagegen – als Ich der direkten Rede – die aktive Subjektrolle. Umgekehrt wird die Subjektrolle in (13c) auch das zweite Mal externen Kräften (›quel tipo di case‹) zugeschrieben. Der dritte Ausdruck der Angst wird in allen Versionen durch unpersönliche Verbformen realisiert: ›ist es gruselig‹ (13a), ›si gela il sangue nella vene‹ (13b), ›è raccapricciante‹ (13c). Die Formulierung in (13b) (›das Blut friert in den Adern‹) wirkt besonders stark, weil sie die Vorstellung einer panischen Angst vermittelt, die physische Konsequenzen für den Körper hat, das Blut zum Stocken bringt und zum Tod führen kann, was dadurch kompensiert wird, dass der Vergleich ein weniger grausames Bild präsentiert als der Originaltext. In diesem geht es um ein Aufwachen vom Scheintod in einer ›Leichenhalle‹ – in (13c) wortwörtlich als ›obitorio‹ wiedergegeben. Das Aufwachen in (13b) geschieht dagegen in einem ›sotterraneo‹, d. h. in den unterirdischen Räumen eines Gebäudes, die normalerweise als Lagerräume oder zu ähnlichen Zwecken verwendet werden. Das durch ›sotterraneo‹ vermittelte Bild steht in keiner direkten Beziehung zum Tod.

Wiederholungen können auch mit Variationen auftreten und die Entstehung eines Gefühls oder einer Erkenntnis zum Ausdruck bringen wie in den unter (14) wiedergegebenen Textstellen, wo es um Ulrichs sich intensivierendes Gefühl geht, dass mit der Ankunft Agathes eine neue Realität ansetzt (kursiv):

- (14a) Und *nun war Agathe da*. Dieser kleine Satz: »*Agathe ist jetzt da*« wiederholte sich in Wellen, [...] »*Agathe ist jetzt da*.« [...] Das einzige, was man davon sagen konnte, war: *es sei da. Es war da, wo zuvor nichts gewesen war*. (MoE, S. 896–897)
- (14b) E *adesso c'era Agathe*. Quella piccola frase: »*Adesso c'è Agathe*« si ripeteva come le onde [...] »*Adesso c'è Agathe*« [...] L'unica cosa che se ne poteva dire era: *è qui. Era lì, dove prima non c'era nulla*. (Usq/E, S. 1018–1019)
- (14c) E *adesso Agathe era lì*. Quella piccola frase: »*Adesso Agathe è qui*« si ripeteva a ondate [...] L'unica cosa che se ne poteva dire era: *è qui. Era lì, dove prima non c'era nulla*. (Usq/M, S. 319–321)

Auffällig ist außerdem die häufige Verwendung von Verben des Typs ›scheinen‹, ›vorkommen‹ (ital. ›sembrare‹, ›apparire‹, ›parere‹) bzw. von *verba sentiendi* wie ›empfinden‹, ›fühlen‹ (ital. ›sentire‹, ›provare‹), die Wahrnehmungen

oder Gefühle ausdrücken. Wenn die Komplemente dieser Verben aus unterschiedlichen semantischen Bereichen kommen, werden dadurch Gleichnisse gebildet.

Ein Beispiel dafür findet sich in (15) (Verbform: kursiv; Komplemente: unterstrichen; Vergleichspartikel: fett). Das Verb ›empfinden‹ hat hier die Bedeutung ›in bestimmter Weise spüren‹.<sup>40</sup> Die semantischen Rollen von Agens und Patiens werden jeweils von den Pronomen ›er‹ und ›es‹ übernommen. Als Subjekt des Empfindens erscheint im Satz ›er‹ (= Ulrich). Als Objekt seines Empfindens wird das semantisch unbestimmte ›es‹ angegeben. Die Referenz des ›es‹ erklärt sich durch das ›als‹-Komplement, das Antwort gibt auf die durch die Verbsemantik eingeleitete Frage: ›in welcher (bestimmten) Weise wird gespürt?‹ Somit wird durch das Verb ›empfinden‹ eine ungewöhnliche Verbindung zwischen unterschiedlichen semantischen Bereichen erstellt: einerseits Ulrichs Verwunderungsgefühl, das bei ihm die Präsenz seiner Schwester hervorruft, andererseits dem Begriff der Leistung, der zur Umschreibung für die Erfüllung einer Arbeit oder einer Verpflichtung besser zu passen scheint als – wie es in diesem Kontext geschieht – für den Ausdruck eines Gefühls:

- (15a) Er war eigentlich erstaunt über die Erkenntnis, daß nun wirklich vieles anders werden müsse; er *empfund* es **als eine ganz ungewohnte Leistung, die ihm abverlangt wurde**, und hatte anfangs den Eifer des Neulings. (MoE, S. 894)
- (15b) In fondo egli si stupiva di dover riconoscere che ormai molte cose dovevano proprio cambiare; gli *sembrava* un'impresa eccezionale che gli veniva richiesta, e in principio aveva tutto lo zelo del novellino. (Usq/E, S. 1014–1015)
- (15c) In fondo era stupito al pensiero che ormai molte altre cose sarebbero dovute cambiare: *si sentiva* sottoposto a una prova del tutto inconsueta, ed essendo agli inizi aveva lo zelo del principiante. (Usq/M, S. 316)

Im Text wird die ungewöhnliche Verbindung durch die Vergleichspartikel ›als‹ gut sichtbar. Obgleich möglich, bedienen sich die italienischen Übersetzungen nicht der Vergleichspartikel ›come‹ (>ciò gli sembrava **come** .../<ciò che sentiva **come** ...).

Musils Text macht reichlichen Gebrauch von Gleichnissen und Vergleichen: Sie dienen dazu, die Erzählsituation – auch mit Bezug auf die innere Welt der Figuren, wie es in (15) der Fall ist – anschaulich darzustellen. Wie in Abschnitt 2.2 mit Bezug auf Vergleichssätze schon erwähnt wurde, stellt der Gebrauch von explikativen Vergleichen ein typisches Merkmal des Wissenschaftsstils dar. Musils Vergleiche – wie ebenfalls bereits dargestellt – werden oft durch Vergleichswörter (wie ›als‹ und seine Äquivalente) eingeleitet. Auch verkürzte Vergleiche (Metaphern) werden im Text oft realisiert. Ein Beispiel dafür findet sich in (16) (kursiv markiert):

40 Vgl. Duden Onlinewörterbuch: Stichwort ›empfinden‹, <https://www.duden.de/rechtschreibung/empfinden> (aufgerufen am 15. 12. 2022).

- (16a) Das Zimmer *war* in tiefe Dämmerung *getaucht* [...]. (MoE, S. 892)  
 (16b) La camera *era immersa* nell'ombra [...]. (Usq/E, S. 1013)  
 (16c) La camera, *immersa com'era* in una fitta penombra, [...]. (Usq/M, S. 314)

Vergleiche ohne formale Konnexion sind auch in (17) vorhanden. Diese werden durch vorangestellte (hier kursiv gesetzte) Fragen eingeleitet, welche den Leser in die Lage versetzen, den Vergleich zu rekonstruieren (Beispiel: ›ihre Stimme war wie die Duftwellen, die die Bewegung ihrer Kleider begleiteten‹):

- (17a) Aber dann hörte er, wo früher Stille war, minutenlang ihre Stimme, und *wie war ihre Stimme?* Wellen von Duft begleiteten die Bewegung ihrer Kleider, und *wie war dieser Geruch?* Ihre Bewegungen waren bald Knie, bald zarter Finger, bald Widerspenstigkeit einer Locke. (MoE, S. 897)  
 (17b) Ma poi, dove prima era silenzio, egli udí per minuti la sua voce, e *quella voce com'era?* Ondate di profumo accompagnavano il moto delle sue vesti, e *com'era quel profumo?* I suoi movimenti erano ora un ginocchio, ora dita delicate, ora la disubbidienza di un ricciolo. (Usq/E, S. 1019)  
 (17c) Ma poi, dove prima era silenzio, udí per qualche minuto la voce di lei, e *com'era quella voce?* Ondate di profumo accompagnavano il movimento delle sue vesti, e *com'era quell'effluvio?* I suoi movimenti erano ora un ginocchio, ora dita delicate, ora un ricciolo ribelle. (Usq/M, S. 320–321)

Die in (17) wiedergegebene Textstelle beschreibt Ulrichs Wahrnehmung der physischen Realität seiner Schwester. Die Wahrnehmung erfolgt nicht pauschal, sondern ›essayistisch‹, d. h. aus unterschiedlichen Gesichtspunkten, die auf je einzelne Elemente dieser Realität fokussieren – auf Agathes Stimme, ihre Körperteile und Kleider, deren Bewegungen, den Duft ihres Körpers –, welche ihrerseits mit anderen Realitätselementen verglichen werden, um ›genauer‹ geschildert zu werden. Die Elemente, die zur ›Exaktheit‹ der Schilderung beisteuern sollten, zeigen aber einen typisch lyrischen Charakter. Die Vergleiche werden in verkürzter Form ausgedrückt – als Metaphern, wie z. B. ›Wellen von Duft‹ (Düfte erreichen die Riechzellen der menschlichen Nase nicht durch ›Wellen‹) oder ›die Bewegung ihrer Kleider‹ (die Kleider bewegen sich durch die Bewegungen der Frau).

Auch mit Bezug auf den Gebrauch von Gleichnissen kann ein leicht unterschiedlicher Stil in beiden Übersetzungen beobachtet werden. Als Beispiel dafür mag die Gestaltung der ersten Sätze in (17) gelten. In (17b) ist ein ausgeprägt lyrischer Charakter erkennbar. Z. B. stellt sich der zweite Satz ›egli udí per minuti la sua voce‹ als vollkommener Elfsilbler mit Betonung auf der vierten und zehnten Silbe dar. In (17c) taucht ein Satz auf, der den Endecasillaborythmus nicht aufweist, der (17b) eigen ist. Weitere Änderungen betreffen die Wortwahl. In philologischer Anlehnung an den Originaltext, der die Wiederholung ›Bewegung‹/›Bewegungen‹ und die Variation ›Duft‹/›Geruch‹ aufweist, gibt (17c) ›movimento‹/›movimenti‹ und ›profumo‹/›effluvio‹ an. An den entsprechenden Stellen in (17b) findet man das Wort ›profumo‹ und

die Synonyme ›moto‹/›movimentico‹. In beiden – teilweise sehr ähnlichen – Versionen ist allerdings der Versuch ersichtlich, durch Wortwiederholungen und lexikalische Varianten die hohe Musikalität des Originaltexts wiederzugeben, welche u. a. aus Stabreim (vgl. ›Stille‹, ›Stimme‹, ›Stimme‹) und Alliterationen resultiert (vgl. ›wo‹, ›war‹, ›wie war‹, ›Wellen‹, ›Bewegung‹, ›wie war‹, ›Bewegungen‹, ›waren‹, ›Widerspenstigkeit‹, ›was‹, ›war‹).

## 2.4 Vergleichende Bemerkungen

Musils sprachliche Innovationen stellen nach Mario Wandruszka eine für Übersetzerinnen und Übersetzer teilweise unmögliche Aufgabe dar, weil die ›Sprachspiele‹, mit denen er versucht, die Grenzen der gewöhnlichen Sprache zu überschreiten, zuweilen die Möglichkeiten des L2-Systems überschreiten.<sup>41</sup> Auch Peter Henninger hat in seiner Studie zu Musils Erzählung *Die Portugiesin* festgestellt, dass sich in Musils Text zwei unterschiedliche Zonen erkennen lassen: Die eine erlaubt eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Original und Übersetzungen, die andere nicht.<sup>42</sup> Letztere besteht nach Henninger aus einer kleineren Anzahl von »semantisch instabilen«<sup>43</sup> Stellen, an denen Divergenzen zwischen Original und Übersetzungen auffällig sind. Der Annahme, dass in den italienischen Übersetzungen die Besonderheiten von Musils Stil weitgehend verloren gehen, konnte die hier präsentierte Analyse tendenziell widersprechen.

Wie die Analyse zeigte, resultieren die Besonderheiten von Musils Stils nicht nur aus lexikalischen Phänomenen, d. h. aus originellen Bildern, Klangspielen oder der Verwendung von Wörtern in ungewöhnlichen Kontexten. Musils Stil zeichnet sich u. a. durch seinen hybriden Charakter aus, der typische Merkmale der lyrischen Sprache mit Strukturelementen der Wissenschaftssprache kombiniert. Dazu gehören charakteristische Kennzeichen der Erzählung und der philosophischen Abhandlung sowie syntaktische und lexikalische Eigenschaften, die zur Objektivität und Nüchternheit der Darstellung neigen und zugleich auf prosodische und musikalische Effekte hindeuten. Die Besonderheit dieses Stils lässt sich in beiden italienischen Versionen des Romans *L'Uomo senza qualità* gleichermaßen erkennen, trotz der

41 Vgl. dazu Mario Wandruszka: Musils Sprache als Herausforderung, in: Die Übersetzung literarischer Texte Die Übersetzung literarischer Texte am Beispiel Robert Musil. Beiträge des Internationalen Übersetzer-Kolloquiums in Straelen vom 8.–10. Juni 1987. Hg. v. Annette Daigger u. Gerti Militzer. Stuttgart 1988, S. 75–90, hier S. 79. Mit L2 ist die Sprache des Zieltexts gemeint.

42 Henninger konstatiert in der ersten Zone bei den Übersetzungen »weitgehende Übereinstimmung der getroffenen Entscheidungen« sowie »geringe Abweichung vom Wortlaut des Originals«, während in der zweiten Zone »sowohl die Übersetzungen untereinander auffallend divergieren als auch von der Vorlage sich entfernen.« Peter Henninger: Übersetzungsvergleich und Textinterpretation (am Beispiel von Robert Musils Erzählung *Die Portugiesin*), in: Die Übersetzung literarischer Texte am Beispiel Robert Musil (Anm. 41), S. 91–111, hier S. 91.

43 Ebd.

leicht unterschiedlichen Individualstile der Übersetzerinnen. Aufgebaut wird sie durch besondere Sprachmittel und Techniken, darunter Kausalsätze und Vergleichssätze, Wortwiederholungen und -variationen, die Prädikativverben ›scheinen‹, ›vorkommen‹ sowie *verba sentiendi* mit ihren bildlichen Komplementen. Stilmerkmale dieser Art sind im Originaltext durchgängig vorhanden, ebenso in den beiden Übersetzungen, dort allerdings mit niedrigerer Frequenz. Beispielsweise weist Musils Text im Vergleich zu den Übersetzungen eine höhere Anzahl an kausalen Konnektoren auf. Die italienischen Übersetzungen drücken die Kausalrelation nicht immer explizit aus, wie Beispiel (18) am ›so ... dass‹-Konnektor (kursiv) zeigt:

- (18a) »Ich habe alles leichtfertig, falsch und *so* eingerichtet, *daß* es in keiner Weise mit mir zusammenhängt.« (MoE, S. 893)
- (18b) Ho messo su casa con leggerezza, in un modo sbagliato che non ha niente da fare con me. (Usq/E, S. 1014)
- (18c) Ho arredato tutto sbadatamente, male e in un modo che non ha alcun rapporto con me. (Usq/M, S. 315)

Auch die explizite Kodierung der Vergleichsrelation durch die ›als‹-Vergleichspartikel (kursiv) wird manchmal in den italienischen Versionen, wie Beispiel (19) zeigt, nicht mit äquivalenten Strukturen übersetzt:

- (19a) Agathe tat, *als* hätte sie etwas an dem Saum ihres Kleides zu schaffen, und bog den Kopf aus der Linie, auf der sich ihrer beider Blicke bisher vereinigt hatten. (MoE, S. 895)
- (19b) Agathe si dava da fare con l'orlo del vestito, e ritrasse il capo dalla linea lungo la quale i loro sguardi s'erano finora incontrati. (Usq/E, S. 1017)
- (19c) [...] Agathe prese a risistemarsi l'orlo del vestito e, chinando il capo, si portò fuori dalla linea lungo la quale i loro sguardi s'erano fino ad allora incontrati. (Usq/M, S. 318)

In den italienischen Versionen finden sich außerdem keine äquivalenten Strukturen für kontrafaktische Vergleichssätze, deren Untersatz durch ›als‹ oder ›als ob‹ eingeleitet wird, wie es z. B. in (20) der Fall ist (kursiv):

- (20a) »Ich mag Wohnungen nicht leiden, die seelisch nach Maß gemacht sind« erklärte er. »Ich käme mir darin vor, *als ob* ich auch mich selbst bei einem Innenarchitekten bestellt hätte!« (MoE, S. 893)
- (20b) – Non posso soffrire le case fatte spiritualmente su misura, – spiegò. – Mi sembrerebbe di aver ordinato anche me stesso a un ambientatore! (Usq/E, S. 1014)
- (20c) »Non posso soffrire le case fatte su misura per l'anima« spiegò. »Mi sembrerebbe di aver ordinato anche me stesso a un arredatore!« (Usq/M, S. 315)

In beiden Beispielen (19) und (20) wäre eine äquivalente Struktur, eingeleitet durch die Konjunktion ›come se‹, durchaus möglich gewesen.

Die quantitative Reduktion an Stilmitteln, die sich bei den italienischen Übersetzungen im Vergleich mit dem Original beobachten lässt, ist an sich nicht bedauerlich. Mit dem punktuellen Verlust von einzelnen Stileffekten an

einzelnen Stellen muss bei jeder Übersetzung gerechnet werden. Dies erfolgt z. B., wenn Musil Wörter und Wortfamilien wählt, die etymologisch verwandt sind, um semantische Bezüge zu evozieren oder bestimmte Klangeffekte zu erzeugen. Wortspiele dieser Art können in den Übersetzungen nicht immer wortwörtlich reproduziert werden. Beispielsweise erscheint das Wort ›eigen‹ (›proprio‹) in Kapitel 24 als einfache Form sowie als Grundform des abgeleiteten Worts ›eigentlich‹ und als Bestimmungswort der Komposita ›Eigenschaft‹ und ›Eigenliebe‹. Die italienische Sprache verfügt über die äquivalente Wortfamilie ›proprio‹, ›propriamente‹, ›proprietà‹, ›amor proprio‹. Das Wort ›Eigenschaft‹ wird aber in Kapitel 24 mit ›qualità‹ übertragen, im Einklang mit dem Titel des Romans, der – aus nachvollziehbaren Gründen – *L'uomo senza qualità* und nicht *senza proprietà* lautet. Auch die Übersetzung von ›Eigenliebe‹ mit ›amor proprio‹ ist an sich verständlich, aber nicht unproblematisch.<sup>44</sup> Ein weiteres Beispiel wäre die Modalpartikel ›eigentlich‹, die in jedem Kontext anders wiedergegeben wird, weil die italienische Sprache tendenziell die Modalitätsfunktion nicht durch Modalpartikeln, sondern durch andere Mittel ausdrückt. Ebenfalls ein Beispiel für grammatische Mittel, über die die deutsche Sprache verfügt und für die das Italienische keine Äquivalente hat, stellen die ›es‹-Pronominalformen dar, denen in Kapitel 24 wie schon in Musils frühem Roman *Törleß*,<sup>45</sup> ein besonderer semantischer Wert zukommt und die im ganzen Text ein komplexes Netz von Relationen bilden, aus dem Sinn entsteht. So können Übersetzungsmängel auf der Ebene der Textkohäsion zu bedeutsamen Einbußen auf der Ebene der Kohärenz<sup>46</sup> führen und

44 Das deutsche Wort ›Eigenliebe‹ (auch ›Philautia‹) entspricht dem griechischen Wort ›philautia‹ (Selbstliebe). In der klassischen Kultur (u. a. bei Aristoteles) verweist das Wort auf eine Form der Selbstbehauptung, »die in Überwindung der niedrigen Ichfunktionen imstande ist, sich zum höheren geist- und vernunftbegabten Selbst zu erheben, dieses zu lieben und zu pflegen, damit dadurch die wahre Freundschaft erst ermöglicht wird« (Hendrik van Oyen: Selbstbehauptung, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 7 Bde. Hg. v. Kurt Galling, Bd. 5. Tübingen 1961. Sp. 1668–1672.) Als Lehnwort aus dem Griechischen ist im Italienischen auch ›filautia‹ dokumentiert (vgl. <https://www.treccani.it/vocabolario/filautia>, aufgerufen am 10. 10. 2022). In Erasmus von Rotterdams *Lob der Torheit* erscheint Filautia als Figur im Umkreis der Torheit. Die italienische Übersetzung gibt hier als Entsprechung ›amor proprio‹ (›Stolz‹) an, was die einigermaßen negative Vorstellung der Eigenliebe wiedergibt, die Erasmus' mehrdeutige Lobrede vermittelt (vgl. Stefano Cavallotto: *Introduzione*, in: *Erasmus da Rotterdam: Elogio della Follia*. Hg. v. Stefano Cavallotto, Milano 2004, S. 7–114, hier S. 62).

45 Wie Cetti Marinoni zeigen konnte, wird im Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) das ›es‹-Pronomen zur Chiffre des Unbewussten und des Irrationalen. Vgl. Bianca Cetti Marinoni: *Sprach- und Stilprobleme der Törleß-Übersetzung*, in: *Die Übersetzung literarischer Texte am Beispiel Robert Musil* (Anm. 41), S. 227–239, hier S. 230. Die begrifflichen Relationen, die im Roman durch die Verwendung von ›es‹-Formen entstehen, konnten ihrer Meinung nach in den italienischen Übersetzungen durch den Gebrauch von Mitteln wie den Demonstrativpronomen ›questo‹/›ciò‹ oder Passivformen ohne Agens mit nur partiellem Erfolg wiedergegeben werden, weil diese zu einer »Rationalisierung des Originaltextes« (ebd., S. 233) führen.

46 Textkohäsion bezieht sich auf Zeichenrelationen, die an die Grammatik geknüpft sind, Textkohärenz an Zeichenrelationen, die sich auf das kulturelle Wissen beziehen. Vgl. Duden. Die

EINHEIT/IDENTITÄT	ZWEIHEIT/DUALITÄT
›allein‹ (Adjektiv)	›ander‹ (Indefinitpronomen), ›anders‹ (Adverb), Etymologie: ahd. ›ander‹ (›der zweite‹)
›einfach‹ (Adjektiv), ›Einfachheit‹ (Substantiv), ursprüngliche Bedeutung des Adjektivs: ›einmalig, nur einmal gemacht, nicht doppelt oder mehrmals vorhanden‹	›beide‹ (Pronomen und Zahlwort)
›eigen‹ (Adjektiv), ›Eigenschaft‹ (Substantiv)	›doppelt‹ (Adjektiv), Bedeutung: ›zweifach‹
›Eigenliebe‹ (Substantiv) vgl. Anm. 44	›zwei‹ (Zahlwort), ›zweit‹ (Ordinalzahl)
›ein‹ (Artikel)	›zweifeln‹ (Verb), Etymologie: ahd. ›zwīfal‹ (›zwei‹ und ›falten‹)
›einzeln‹ (Adjektiv)	›zweideutig‹ (Adjektiv)
›einzig‹ (Adjektiv)	›zwischen‹ (Präposition)

Tab. 2: Wörter der semantischen Bereiche ›Einheit‹/›Zweiheit‹

das Verständnis der Ideenwelt Musils erheblich beeinträchtigen.<sup>47</sup> Ein Beispiel dieser Art kann in Kapitel 24 und in der literarischen Konstruktion des ›anderen Zustands‹ durch die Selektion von bestimmten sprachlichen Mitteln beobachtet werden. Davon wird der letzte Abschnitt handeln.

## 2.5 Die sprachliche Konstruktion des ›anderen Zustands‹

Musils Stilmerkmale, die z. T. auch in den Übersetzungen erkennbar sind, verleihen dem Romantext eine besondere Qualität. Die sprachliche Textur des Romans bedingt seine Ideenwelt und gibt ihr literarische Konsistenz. Wie dies geschieht, wird an Hand von zwei sprachlichen Phänomenen gezeigt, die in Kap. 24 häufig vorkommen und nur im Originaltext, nicht aber in den italienischen Übersetzungen systematisch zu beobachten sind. Aus diesem Grund wird in diesem Abschnitt darauf verzichtet, den Zitate in der Originalsprache die entsprechenden Versionen gegenüberzustellen.

Das erste Phänomen betrifft im Text häufig auftauchende Wörter aus unterschiedlichen Wortklassen und mit unterschiedlichen Funktionen, die jeweils auf die semantischen Bereiche ›Einheit‹/›Identität‹ versus ›Zweiheit‹/

Grammatik. Hg. v. Angelika Wöllstein u. der Dudenredaktion. 9., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage. Berlin 2016, S. 1077.

47 Von »Kohärenz- und Kohäsionsverlusten« spricht Isabella Musso mit Bezug auf Übersetzungsmängel, die sie in der ersten italienischen Übersetzung des *Mann ohne Eigenschaften* auf der Ebene der fortgesetzten, über Einzelwörter hinausgehenden Metaphern hervorhebt. Es handelt sich dabei um zwei Einzelbeispiele, die die Systematik der semantischen Interrelationen innerhalb der Textur des Romans nicht erkennen lassen. Vgl. Isabella Musso: Traducibilità e

NEUTRALE PRONOMEN	FREQUENZ
›es‹ dient der Referenz auf eine Sache; es kann in verschiedenen Funktionen vorkommen: als Subjekt oder Objekt, Platzhalter für Subjekt- oder Objektsätze, Vorfeld-Platzhalter.	48
›das‹ weist auf bereits Bekanntes oder noch zu Kennzeichnendes hin; nimmt den Inhalt eines vorhergehenden Satzes wieder auf.	13
›alles‹, Indefinitpronomen, das eine Ganzheit bzw. Gesamtheit bezeichnet.	11
›was‹ weist auf etwas Allgemeines hin, von dem etwas Näheres ausgesagt wird.	10
›etwas‹ bezeichnet ganz allgemein ein nicht näher Bestimmtes.	8
›viele‹, ›manches‹, ›anderes‹, ›ähnliches‹, ›nichts‹, ›das einzige‹	6
<b>DA-ADVERBIEN</b>	
›da‹: als Konjunktion drückt ›da‹ eine Kausal- oder Temporalrelation (Gegenwärtigkeit) aus; als Adverb: ›an dieser Stelle, dort‹, ›hier‹; zu diesem Zeitpunkt (vgl. <i>duzen.de</i> ). Manchmal ist die Referenz von ›da‹ nur formal. Insgesamt handelt es sich um ein mehrdeutiges Wort, das nicht immer auf deutlich identifizierbare Gegenstände verweist.	7
›darübers‹, ›dabei‹, ›davon‹, ›dafür‹, ›dadurch‹, ›damit‹, ›darin‹, ›darum‹, ›darans‹, ›daraus‹, ›dahin‹: zusammengesetzte Adverbien mit ›da‹ als Verweis für Dinge und Sachverhalte, auf die sich die jeweilige Präposition bezieht.	26

Tab. 3: ›Wörter der Unbestimmtheit‹ und ihre Frequenzen in Kap. 24

›Dualität‹ zurückgeführt werden können.<sup>48</sup> Tab. 2 listet die wichtigsten Vertreter der beiden semantischen Bereiche auf.<sup>49</sup>

Im zweiten Fall geht es um häufig vorkommende Pronomen und Pro-Formen, darunter vor allem das Neutralpronomen ›es‹ und das deiktische Adverb ›da‹, die unbestimmte bzw. ambige Referenz aufweisen. Eine Übersicht der einschlägigen Sprachmittel bietet Tab. 3.

Durch diese sprachlichen Mittel bildet sich ein Netz von Bezügen heraus, welche die sprachliche Textur des Kapitels prägt. Die entgegengesetzten Begriffe ›Identität‹/›Dualität‹ sind auf Ulrich und Agathe, die einzigen im Ka-

traduzione delle metafore. La traduzione delle metafore nella versione italiana dell' *Uomo senza qualità*, in: *Italienisch – Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 28 (1992), S. 38–51.

48 Dass sich das Thema der Identität in Musils Roman auch auf der Ebene der Textkohäsion zeigt, wird auch von Peter Utz hervorgehoben. In seiner Studie über die französische und englische Übertragung des *Mann ohne Eigenschaften* beobachtet er, dass Ulrichs nebulöse Identität auch »sprachlich abstrakt« dargestellt wird: »[Das Problem der Identität] löst sich vom ›Menschen‹, in schwerfälligen Formulierungen wie vom ›Haben‹ von ›Eigenschaften‹ und ›ihrem Fremdbleiben‹ oder in abstrakten Nominalsuffixen auf ›-heit‹ und ›-keit‹, die sich zur ›Allgemeinheit‹ und ›Personenhaftigkeit‹ steigern.« (Vgl. Peter Utz: *Anders gesagt, autrement dit*, in *other words*. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil. München 2007, S. 256).

49 Wenn nicht anders angegeben, sind in den Tabellen 2 und 3 die Angaben zu den einzelnen Wörtern dem *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache* entnommen (<https://www.dwds.de/>) (jeweils einschlägige Stichwörter).

pitel auftretenden Figuren, bezogen. In der Erzählung werden sie jeweils als ›Bruder‹ und ›Schwester‹ bezeichnet und als einzelne Identitäten profiliert. Von Ulrich wird beispielsweise hervorgehoben, dass er »sein Leben lang und noch vor wenigen Stunden *allein* gewesen sei« (MoE, S. 896, unsere Hervorhebung). Agathe wird »eine Fremde« (ebd., S. 895), »eine fremde Frau« (ebd., S. 897) genannt, wobei der unbestimmte Artikel die Einzelheit der durch das Nomen bezeichneten Realität heraushebt; das Attribut ›fremd‹ betont ihre Alterität. Zugleich werden Ulrich und Agathe als ›Geschwister‹ bezeichnet: Das Wort enthält das gemeingermanische Präfix ›ge-‹, das von dem Begriff des Zusammenseins, der Zusammengehörigkeit, der Vereinigung ausgeht.<sup>50</sup> Die Wiedervereinigung der Geschwister wird in Kap. 24 durch einschlägige Verbformen (u. a. ›gemeinsam essen‹; ›beisammen bleiben‹; ›beisammen sein‹; ›beisammen sitzen‹; ›zusammenkommen‹, ›zusammenstoßen‹) thematisiert, wie zum Beispiel im folgenden Satz:

- (21) »Mit einem andern Wort, wir dürfen doch als *Geschwister* manches nicht tun, was wir uns als *Einzelne* gestattet haben; gerade darum sind wir ja *zusammengekommen*.« (MoE, S. 894)

Ihre physische Vereinigung wird in Kap. 24 synekdochisch angedeutet und der Linie zugeschrieben, »auf der sich ihrer beider Blicke bisher vereinigt hatten« (MoE, S. 895).

Die zahlreichen Verweise auf das Begriffspaar ›Einheit‹/›Zweiheit‹ leiten die Gespräche der Geschwister ein, die nach Agathes Ankunft beginnen. In diesem Kapitel geht es dabei vor allem um das Haus, das bisher Ulrich allein gehörte und nun zu einem Haus für zwei eingerichtet werden soll. Die Neueinrichtung des Hauses wirkt dabei als fortgesetzte Metapher für die Einrichtung einer neuen Moral:<sup>51</sup>

- (22) »Ich weiß es nicht mehr. Wahrscheinlich, weil man es ebensogut anders hätte machen können. Ich habe keine Verantwortung gefühlt. Weniger sicher wäre es, wenn ich dir erklären wollte, daß die Unverantwortlichkeit, in der wir heute unser Leben führen, schon die Stufe zu einer neuen Verantwortung sein könnte.« (MoE, S. 894)

Die Gespräche darüber dauern, bis Agathe zur Verwirklichung der Pläne auffordert – vgl. den Kommentar zu (8) – und der Prozess der Neueinrichtung des Hauses tatsächlich beginnt.

In der Folge werden die Gefahren deutlich, die den Geschwistern drohen. Die erste Gefahr besteht darin, Liebe als Besitz zu interpretieren. Darauf

50 Vgl. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Schlagwort ›ge-‹, <https://www.dwds.de/wb/ge-> (aufgerufen am 29. 11. 2022).

51 Dafür spricht auch die weite Bedeutung des Verbs ›einrichten‹: ›etw. Krummes gerademachen, in eine gerade Lage, Stellung, Richtung bringen, auf ein Ziel hinlenken, in Ordnung bringen, Recht sprechen‹. Vgl. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Schlagwort ›einrichten‹, <https://www.dwds.de/wb/einrichten> (aufgerufen am 29. 11. 2022).

spielt u. a. das Jagd-Gleichnis an: Ulrich räumt seine Schränke aus »wie ein Jäger ein Tier ausweidet« (MoE, S. 896).<sup>52</sup> Er scheint außerdem dazu zu neigen, die Rolle des ›Besitzers‹ zu spielen, wenn er Entzücken darüber empfindet, dass Agathe »nun ihm gehöre und von ihm entdeckt sein wollte« (MoE, S. 897, unsere Hervorhebung). Als Gegenstück dazu kann Agathes Reaktion zu dem »Abenteurer« gelten, das sie erlebt, als sie im Bad allein ist. Dieses »Abenteurer, das wie der Wolf in diese friedliche Augenweide einbrechen wollte« (MoE, S. 897), besteht darin, dass sie entkleidet ist und keine Bedienung zur Verfügung hat, die ihre Kleider holen kann. So muss sie sich für Konventionen oder für Natürlichkeit entscheiden:

- (23) Aber Agathe zweifelte fröhlich, ob es bei der ersten Vertraulichkeit, die zwischen ihnen zwar noch nicht lebte, aber doch soeben geboren würde, erlaubt sei, sich so wie eine junge Dame zu betragen und Ulrichs Rückzug zu erleben, und sie beschloß, keine zweideutige Weiblichkeit anzuerkennen und als das natürliche *Duwesen*, das sie ihm auch in spärlicher Bekleidung zu bedeuten hatte, vor ihm zu erscheinen. (MoE, S. 898)

Agathe entzieht sich der Rolle als Objekt und zeigt sich als ›Duwesen‹.<sup>53</sup> Auf diese Weise kann die Bedeutung des Worts als ›wirklich existierendes Du‹ ausgelegt werden. Das Wort stellt eine *ad-hoc*-Bildung dar, spielt aber vielleicht auch auf die zeitgenössische Ich-Du-Philosophie an sowie auf die hinter der Romanhandlung versteckte philosophische Frage nach einem Ich-Du-Verhältnis, das durch Wechselseitigkeit ausgezeichnet ist und sich vom Ich-Es-Verhältnis unterscheidet.<sup>54</sup>

Die ›Identität‹/›Alterität‹-Opposition spiegelt sich auch in dem für die Form der Wechselrede üblichen Gebrauch der auf Sprecher und Hörer bezogenen Kommunikanten-Pronomina der ersten und zweiten Person wider. In den Dialogen der Geschwister spielen neben den Pronomen ›ich‹ und ›du‹ auch ›wir‹ und ›beide‹ eine Rolle. Das ›wir‹ (aus der Innenperspektive) wird durch das ganze Kapitel hindurch verwendet, ›beide‹ (aus der Außenperspektive) kommt aber im Kap. 24 nur vier Mal vor, drei Mal unmittelbar nach der Stelle mit dem ›Duwesen‹. Das Pronomen, das explizit ›Zweiheit‹ meint, wird erst nach dieser kleinen Krise verwendet, die das Abenteuer bedeutet.

52 Die Rede von ›männlichem Jäger‹ und ›weiblichem Wild‹ erscheint nach Birgit Nübel im *Mann ohne Eigenschaften* »geradezu leitmotivisch« als Chiffre »sexueller Gewalt« (Birgit Nübel: Sexualität und [Geschwister-]Liebe, in: Robert-Musil-Handbuch [Anm. 17], S. 622–630, hier S. 625).

53 Das Wort ›Duwesen‹ (kursiv) ist eine Zusammensetzung aus dem Pronomen ›Du‹ und dem Substantiv ›Wesen‹, wobei ›Wesen‹ eine Nominalisierung der mit nhd. ›sein‹ etymologisch verwandten ahd. Verbform ›wesen‹ darstellt.

54 Die Vorstellung des Ich-Du-Verhältnisses als gegenseitiges Miteinander von Zweien ist nach Theunissen charakteristisch für das gegenwärtige Denken. Vgl. Michael Theunissen: Ich-Du-Verhältnis, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Bd. 4. Basel 1976, Sp. 19–21.

Die Handlungsebene des Kapitels, das von Agathes Ankunft bis zur Einrichtung eines gemeinsamen Hausstands reicht, wird durch eine sprachliche Textur unterstützt, zu der zahlreiche Mosaiksteine wie das ›Duwesen‹ sowie die hohe Frequenz der beiden semantischen Bereichen ›Einheit‹/›Identität‹ versus ›Zweiheit‹/›Dualität‹ gehören. Dass diese sprachliche Textur im Italienischen schwer wiederzugeben ist, liegt z. T. an der etymologischen Verwandtschaft und der Struktur von Wortfamilien. Das Wort ›zwei‹, um ein Beispiel dafür zu geben, taucht in Kap. 24 als Kern einer Wortfamilie auf: ›zwei‹ ist in Kap. 24 als Zahlwort vorhanden, sowie in Adjektivform (›zweit-‹) und als Adjektivkompositum (›zweideutig‹), es klingt außerdem in den vorkommenden Formen des etymologisch verwandten Verbs ›zweifeln‹ an. Eine ähnliche Vernetzung kann in den italienischen Textversionen nur auf thematischer Ebene hergestellt werden: Das Dualitätsmotiv kann durch die italienischen Wörter ›due‹, ›secondo‹, ›ambiguo‹ und ›dubitare‹ vermittelt werden, wobei die Wortmorphologie fast keine sichtbare Verwandtschaft zeigt (gemeinsame Herkunft haben allerdings das Zahlwort ›due‹ und das Verb ›dubitare‹).

An die Grenze der Übersetzbarkeit gelangt Musils Stil auch durch seinen häufigen und auffälligen Gebrauch von ›Wörtern der Unbestimmtheit‹. Es handelt sich dabei vor allem um neutrale Pronomen und ›da-Adverbien, d. h. Mittel, die im Italienischen keine genauen Äquivalente haben. Neutrale Pronomen sind – wie alle Pronomen – semantisch undeterminierte Zeichen, die nur durch Referenz bestimmt werden. Die formalen Relationen zu den Referenten können im Text unterschiedlich genau und deutlich ausgedrückt werden. In literarischen Texten kann es zu einer ›unkooperativen‹ Verwendung der Pronomen als Stilzug kommen, der angesichts des Standardgebrauchs der Sprache auffällig ist und besondere Effekte ›poetischer Ambiguität‹<sup>55</sup> bewirkt. In Kapitel 24 verweisen sie auf etwas Ungreifbares im klaren Handlungsverlauf. Als ›Wörter der Unbestimmtheit‹ dienen Neutralpronomen (kursiv) beispielsweise in der folgenden Reflexion des Erzählers:

- (24) *Etwas* schönfinden, heißt ja wahrscheinlich vor allem, *es* finden: mag *es* eine Landschaft oder eine Geliebte sein, da liegt *es*, blickt dem geschmeichelten Finder entgegen und scheint einzig und allein nur auf ihn gewartet zu haben; [...] (MoE, S. 897).

Als Objekt des Verbs ›finden‹ wird in (24) das Pronomen ›es‹ angegeben, welches in dieser kurzen Textstelle dreimal vorkommt und als grammatischer Bezug nur das Indefinitpronomen ›etwas‹ hat. Neutralpronomen der dritten Person Singular werden in Kap. 24 auch in anderen Textpassagen nicht-re-

55 Vgl. dazu Marina Foschi Albert: Kooperative und unkooperative Verwendung von Pronomen in Texten der Physik und der Literatur (Kafka, Thomas Mann) aus dem frühen 20. Jahrhundert, in: Zeitschrift des Verbandes polnischer Germanisten 1 (2012), S. 5–73.

ferentiell oder mit allgemeiner bzw. unbestimmter Referenz verwendet. Als weiteres Beispiel mag die folgende Textstelle gelten:

(25) Wirf *alles*, *was* du hast, ins Feuer bis zu den Schuhen. (MoE, S. 892)

In (25) kommen zwei Neutralpronomen vor (kursiv): das Indefinitpronomen ›alles‹ und das Relativpronomen ›was‹, das einen Attributsatz einleitet. Insgesamt vermittelt der Aufforderungssatz kein konkretes Bild davon, was ins Feuer geworfen werden soll.

Unbestimmte Referenz ergibt sich im Text auch durch adverbiale ›da‹-Pro-Formen, wie es im folgenden Beispiel der Fall ist:

(26) [a] *Es* war *etwas* teilnahmslos, in gleichgültigen Launen **Angehäuftes** in diesem Haus, *das* sie erschreckte. [b] Ulrich, *der es* bemerkte, entschuldigte sich *dafür* und gab scherzhafte Erklärungen. (MoE, S. 893)

(26) besteht aus einem Kopulasatz [a], in dem das ›es‹-Subjekt (kursiv) in Korrelat-Funktion zu der komplexen Nominalgruppe auftritt, die als Prädikativ fungiert (unterstrichen). Der prädikative Inhalt der Nominalgruppe wird im Wesentlichen durch die Verbform ›erschreckte‹ vermittelt – das Prädikat im Attributsatz ›das sie [Agathe] erschreckte‹.<sup>56</sup> Als Subjekt des Satzes dient das auf den Inhalt des vorhergehenden Kopulasatzes bezogene Relativpronomen der dritten Person ›das‹. Kern der prädikativen Nominalgruppe in [a] ist das Indefinitpronomen ›etwas‹ (kursiv), das auf die substantivierte Verbform ›Angehäuftes‹ (fett) verweist. Das Subjekt-Pronomen ›es‹ nimmt Bezug auf das Indefinitpronomen ›etwas‹, welches sich wiederum auf die Nominalgruppe ›teilnahmslos, in gleichgültigen Launen Angehäuftes‹ bezieht, deren Kern ›Angehäuftes‹ ist. Das Nomen ›Angehäuftes‹ gibt einen nur allgemeinen, vagen Verweis auf das Objekt bzw. Ereignis der realen Welt, das Agathe erschreckt. In [b] kommt ein weiteres ›es‹-Pronomen im Relativsatz vor, der als Attribut des Subjekts dient (›Ulrich, *der es* bemerkte . . .‹). Das ›es‹ stellt einen allgemeinen Verweis auf den Inhalt des vorhergehenden Satzes dar. Es erhebt sich die Frage: ›Was‹ bemerkt Ulrich? Die Frage danach, worauf sich das Pronomen ›es‹ bezieht, lässt mindestens zwei Antworten zu. 1. dass es in seinem Haus etwas Angehäuftes gibt; 2. dass Agathe erschrickt. Eine vage Bezugnahme ergibt sich in (26) auch durch das Satzprädikat ›entschuldigte sich dafür‹. Die Frage ist hier, wofür sich Ulrich entschuldigt: Dass er etwas bemerkt? Dass Agathe erschrickt? Dass es in seinem Haus etwas Angehäuftes gibt? Die semantische Ambiguität liegt an der Verbergänzung, dem Präpositionaladverb ›dafür‹. Genauer gesagt hängt die semantische Mehrdeutigkeit vom Bestimmungswort des zusammengesetzten Adverbs ›dafür‹ ab: dem Wort ›da‹.

Durch die unbestimmte Referenz der Sprachmittel wird die Vorstellung einer Vielfältigkeit des Realen vermittelt, die dem Ich gegenübersteht und es

56 Das Nomen ›Agathe‹ ist im vorhergehenden, in (26) nicht wiedergegebenen Text enthalten.

zu überwältigen droht. Diesem Realen ist Ulrich bereit sich auszusetzen, da er sich nicht damit begnügt, ein ›Durchschnittsleben‹ zu führen.

- (27) Du weißt doch: das Leben einer einzelnen Person ist vielleicht nur eine kleine Schwankung um den wahrscheinlichsten Durchschnittswert einer Serie. (MoE, S. 894)

Der Mann ohne Eigenschaften ist von Beginn der Romanhandlung an auf der Suche nach einem anderen Zustand. Seit der Ankunft Agathes – von der Kapitel 24 berichtet – ist er nicht mehr allein. Die alte, fremde Einrichtung seines Hauses wird abgeschafft und eine neue ›Unordnung‹ etabliert:

- (28) Anzüge häuften sich auf Stühlen, auf den Glasborden des Badezimmers wurde durch sorgfältiges Zusammenschieben aller der Körperpflege dienenden Geräte eine Herren- und eine Damenabteilung geschaffen; als alle Ordnung einigermaßen in Unordnung gebracht war, standen schließlich nur noch die leuchtenden Lederpantoffeln Ulrichs verlassen auf der Erde und sahen aus wie ein gekränkter Schoßhund, der aus seinem Körbchen geworfen worden ist, ein Jammerbild der zerstörten Bequemlichkeit in ihrer so angenehmen wie nichtigen Natur. (MoE, S. 896)

Die Abschaffung der alten Ordnung – des Alleinlebens – führt zur Neubelebung der leeren Form, wie in (28) das Bild seiner »verlassen[en]«, aber »leuchtenden« (ebd., S. 896) Lederpantoffeln suggeriert. Andererseits scheint die neue Einrichtung der Gefahr zu unterliegen, eine neue leere Ordnung zu schaffen, wie es im Bild von den getrennten Herren- und Damenabteilungen zu bemerken ist, die durch die Entleerung des Raums, wo bisher viele Gegenstände waren, erzeugt wurden. So wird thematisch darauf hingewiesen, dass der Zustand der Einheit-in-der-Zweiheit nicht abstrakt bleiben kann, vielmehr mit der alltäglichen Realität in Kontakt treten soll. Die Konkretisierung der Utopie erfolgt auf sprachlicher Ebene durch Verwendung eines Ausdrucksmittels, das auf eine unbestimmte Realität Bezug nimmt, die zugleich *hic et nunc* – in der beschriebenen Erzählsituation – konkret vorhanden ist. Das grammatische Mittel ist das Adverb ›da‹.

Als Ergänzung von Präpositionen in Präpositionaladverbien ist ›da‹ mehrdeutig. Wie mit Bezug auf ›dafür‹ in (26) schon gezeigt werden konnte, kann ›da‹ auf Unbestimmtes verweisen. Ein weiteres Beispiel dieser Art ist ›davon‹ in (29) (fett):

- (29) [a] Das einzige, was man davon sagen konnte, war: *es sei da*. [b] *Es war da*, wo zuvor *nichts* gewesen war. (MoE, S. 897)

Das Adverb ›davon‹ in (29) ist Teil des Relativsatzes (unterstrichen), der als Attribut der Nominalgruppe ›das einzige‹ dient. Das nominalisierte Adjektiv ›(das) einzige‹ gibt an sich keinen Verweis auf einen bestimmten Referenten. Sein satzförmiges Attribut ermöglicht eine semantische Erweiterung, wobei die Verweise unbestimmt bleiben. Die Nominalgruppe bedeutet nämlich un-

gefähr: ›man kann davon nur sagen ...‹. Das Präpositionaladverb ›davon‹ gibt keinen bestimmten Verweis, sondern zeigt im Allgemeinen auf den vorhergehenden Textteil zurück: Es handelt sich dabei um die hier unter (17) wiedergegebene Textstelle, die Ulrichs Wahrnehmung von der physischen Realität seiner Schwester beschreibt. Die Nominalgruppe fungiert als Subjekt des Kopulasatzes [a], dessen Prädikativ durch den Satz ›es sei da‹ gebildet wird. Das Prädikat wird durch das Verb ›da sein‹ ausgedrückt, welches – aufgrund des Bestimmungswort ›da‹ – drei Hauptbedeutungen übernimmt: 1. dort, hier sein; 2. zu etwas da sein, einen Zweck haben; 3. vorkommen, sich ereignen.<sup>57</sup> Subjekt des Prädikativsatzes ›es sei da‹ ist das Pronomen ›es‹, das wiederum keinen eindeutigen Referenten im vorhergehenden Textteil hat, wo es eben keine Nominalgruppen gibt, die eine grammatische Anknüpfung ermöglichen. Ähnliches geschieht im darauffolgenden Satz [b], der die Struktur des Satzes ›es sei da‹ leicht variiert, wobei die Referenz vage und unbestimmt bleibt. Die erste Änderung betrifft Tempus und Modus der Verbform (›war‹ statt ›sei‹), was den Wechsel der Erzählperspektive markiert: in [a] geht es anscheinend um die Ulrichs, in [b] um diejenige des Erzählers. Die zweite Modifikation dreht sich um das Adverb ›da‹, welchem das Attribut ›wo zuvor nichts gewesen war‹ zugeschrieben wird. Auch der Inhalt des Attributs verhilft nicht dazu, den Referenten zu identifizieren. Eine logische Anknüpfung ergibt sich durch die Wiederholung desselben Prädikats ›da sein‹, das in anderen Textstellen – sogar im Titel des Kapitels – mit Agathe als Subjekt syntaktisch verbunden wird:

- (30) Bei allen diesen Beschäftigungen konnte er aber eigentlich nichts anderes denken als ununterbrochen das eine, daß er sein Leben lang und noch vor wenigen Stunden allein gewesen sei. Und *nun war Agathe da*. Dieser kleine Satz: »*Agathe ist jetzt da*« wiederholte sich in Wellen, erinnerte an das Staunen eines Knaben, dem ein Spielzeug geschenkt worden ist, hatte etwas den Geist Hemmendes an sich, aber andererseits auch eine schier unbegreifliche Fülle an Gegenwart, und führte, alles in allem, immer wieder auf den kleinen Satz zurück: »*Agathe ist jetzt da*.« (MoE, S. 896)

Die parallelen Formulierungen ›es sei da – Agathe ist (wirklich) da‹ deuten daraufhin, dass ›es‹ bzw. das Unbestimmte sich für Ulrich in Agathe verkörpert; ihre Ankunft führt zur Aktualisierung des ›anderen Zustands‹. Durch die Vernetzung von Wörtern, die auf die semantischen Sphären von ›Einheit‹/›Ich‹ und ›Zweiheit‹/›Du‹ verweisen, sowie von solchen, die Unbestimmtes anzeigen, gewinnt das Kapitel eine sprachliche Textur, die über diese Aktualisierung des anderen Zustands weit hinaus geht. ›Es‹-Pronomen können im Text auch auf wichtige Themen der Romanhandlung anspielen, die durch Nomen mit neutralem Genus bezeichnet werden, darunter ›Experi-

57 Vgl. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Schlagwort ›da sein‹ (<https://www.dwds.de/wb/wir>, aufgerufen am 29. 11. 2022).

ment«, ›Leben«, ›(tausendjähriges) Reich«, ›Haus«. Zudem erlaubt die deutsche Sprache Verbsubstantivierungen, die das neutrale Genus übernehmen, z. B. ›das Zusammenschieben«, ›Beisammensein«, und sich als besonders geeignet für Musils Darstellung des Zustands des Vereintseins als einer – so Peter Utz – von Ulrich und Agathe losgelösten »abstrakte[n] Größe«<sup>58</sup> erweisen. Auch in Bezug auf die italienischen Übersetzungen kann im Grunde das behauptet werden, was Utz im Rahmen seiner Untersuchung der französischen und englischen Übersetzung feststellt, und zwar, dass sie »dem Deutschen in solche Abstraktionsanstrengungen [nicht] zu folgen vermögen.«<sup>59</sup> Die dichte Vernetzung, die die zahlreichen ›es«-Pronomen und indefinite Neutralpronomen im deutschsprachigen Text bilden, stellt mögliche Scheinbezüge (nicht grammatisch motivierte) zu neutralen Substantiven dar, die eine wichtige thematische Rolle spielen. Anspielungen und Suggestionen werden damit hervorgerufen: Der ›andere Zustand« wird auf diese Weise evoziert und literarisch dargestellt. Er ist da.

---

58 ›Im Spiegel der Lektüren von Jaccottet und Wilkins/Pike tritt hervor, wie sehr Musil den Zustand des ›Vereintseins« als abstrakte Größe von Ulrich und Agathe löst, um sie erst im schon fast eucharistischen Bild von Wasser und Wein wieder zu rekonkretisieren. Das abstrakte deutsche Substantiv steht statt eines erwartbaren Verbs, wie es sowohl die englischen als auch die französische Übersetzung einführen, weil ihnen hier wie an vielen anderen Stellen die Abstraktionsformen Musils unzugänglich erscheinen. Deren Notwendigkeit zeigt sich aber gerade hier, weil nur sie die Utopie des ›Vereintseins« als sprachlich hergeleitetes, insofern abstraktes Postulat ausdrücken können.« (Utz: Anders gesagt [Anm. 48], S. 285).

59 Ebd., S. 257.