

Gioia Valdemarca

Zwei Übersetzungen, zwei Romane:

„Der Mann ohne Eigenschaften“ in italienischer Sprache

Die italienische Ausgabe des *Mann ohne Eigenschaften* stellt einen Einzelfall unter den bislang vorliegenden Übersetzungen dar. Die Besonderheit dieses Falles liegt darin, dass die italienische Edition eine der ersten internationalen Ausgaben in Europa (der Roman wurde schon 1957 veröffentlicht) war, was schon ein sehr starkes Interesse der Kritik und des Publikums für diesen bis dahin noch unbekanntem Autor beweist, und dass die verlegerische Geschichte dieses Romans eine weite Konstellation von Intellektuellen und Persönlichkeiten des damaligen kulturellen Lebens Italiens involvierte. Noch wichtiger ist aber, dass dieses kulturelle Ferment um Musil mit der wachsenden Zahl von Editionen und Übersetzungen zusammenhing, und das führte zur Entstehung zwei vollständiger und widerstreitender Übersetzungen, die sogar zu einer Querelle um die Qualität der Übertragung zwischen den zwei Verlagshäusern, die den Roman veröffentlichten, brachte. Aber der Fall der italienischen Übersetzungen ist auch wegen der Anzahl von Editionen bemerkenswert: das italienische Verlagspanorama bietet sogar vier verschiedene Editionen dieses Romans an, und erstaunlicherweise entspricht keine davon vollständig der ersten deutschen Version Adolf Frisés von 1952.

Die erste Edition des Gesamttextes wurde vom Verlagshaus Einaudi im Jahr 1957 in der Reihe *I Millenni* veröffentlicht, versehen mit einer Einführung von Cesare Cases. Anita Rho zeichnete für die übersetzerische Arbeit verantwortlich. Diese Ausgabe war grundlegend für die Verbreitung des Werkes Musils in Italien. Die Übersetzung folgt der Ausgabe Frisés von 1952 für das erste Buch, das den ersten und zweiten Teil enthält, und die von Wilkins und Kaiser von 1962 für das zweite Buch, mit dem dritten Teil und einer Auswahl von Fragmenten aus dem Nachlass. Später wurde die Ausgabe als Taschenbuch in der Reihe *Gli Struzzi* neu aufgelegt, aber doch mit einigen Veränderungen: anstatt der Fragmenten enthält der Anhang nur den Entwurf *Die Reise ins Paradies*.

Nach der ersten Einaudi-Ausgabe erschien 1983 eine Teilübersetzung der Nachlass-Materialien in der Reihe *Biblioteca delle Silerchie* vom Verlagshaus Il Saggiatore, aufgrund der neuen Frisé-Edition, die 1978 nach der Kritik Wilkins und Kaisers in Deutschland

herausgegeben wurde. Herausgeberin und Übersetzerin dieser „unveröffentlichten Seiten“ war Claudia Sonino.

Erst 1996 erschien eine neue Ausgabe in der Reihe *Nuova Universale Einaudi*, mit einer neuen Einführung von Bianca Cetti Marinoni. Die Übersetzung bleibt jedoch die von Rho, jedoch mit dem Zusatz der nachgelassenen Stellen, das heißt circa 130 Seiten, die noch nicht eingefügt worden waren, übersetzt von Gabriella Benedetti und Laura Castoldi. Diese neue Version musste einer weiteren Herausforderung standhalten: das Erscheinen, vier Jahre davor, einer anderen Ausgabe des *MoE* von Seiten eines wichtigen Verlagshauses: Mondadori, im Jahr 1992, übersetzt von Ada Vigliani.

In Italien zirkulieren also vier verschiedene Varianten dieses Romans, aber keine davon entspricht exakt der deutschen Version von 1952. Jede italienische Ausgabe wurde auf verlegerische Initiativen hin willkürlich im Vergleich zum Quellentext verändert. Eine weitere Besonderheit liegt in der Tatsache, dass der dritte Teil des Romans nur in Italien die Überarbeitung des Nachlasses von Wilkins und Kaiser zur Grundlage hatte: die englische Version enthielt hingegen nur jene Teile des Romans, die von Musil selbst publiziert worden waren. Eine weitere Ausgabe unter Einschluss des Nachlasses wurde zwar geplant, aber nie realisiert.

Die große Anzahl von Editionen zeigt wie vielfältig, komplex und kontrovers diese Problematik der Übertragung des Werkes Musils ist, und beweist das Interesse der italienischen Kritik und des Publikums, die immer auf der Suche nach sprachlich und strukturell verbesserten Ausgaben waren. Die gleichzeitige Präsenz zweier Übersetzungen auf dem Markt äußert den Wunsch der italienischen Kultur, das Werk Musil und seine unzählige Facettierungen so gut wie möglich zu begreifen. Das Erscheinen 1992 der Mondadori-Ausgabe entfachte eine Polemik von Seiten der Kulturszene über den Wert der eine oder der andere Übersetzung, die zu einer Querelle zwischen den zwei Autoren der Einführungen, Cesare Cases e Giorgio Cusatelli, brachte, die über die wichtigsten Tageszeitungen Italiens ausgefochten wurde: die zwei Verlagshäuser wetteiferten um die Zuerkennung des Status der besten Ausgabe und Übersetzung des Romans, sodass die Rezensionen das Bild von einem „Musil gegen Musil“¹ Streit vermittelten.

Ein Jahr nach der Veröffentlichung der letzten Mondadori Ausgabe erschien eine Rezension von Bianca Cetti Marinoni, Autorin der Einführung von Einaudi, in der Literaturzeitschrift *L'indice dei libri del mese*². Sie vergleicht die zwei Übersetzungen die, ihrer Meinung nach,

¹ Lalli Mannarini: ‚Musil contro Musil: qual è la versione autentica del suo capolavoro?‘ in: La Stampa, 02. 12. 1992. („Musil gegen Musil: welche ist die echte Version seines Meisterwerkes?“).

² Bianca Cetti Marinoni, ‚L'uomo senza qualità‘. in: *L'indice dei libri del mese*, N. 5, 1993.

quasi zwei verschiedene Bücher geworden wären. Sie fängt ihre Analyse bei dem Quellentext an, in dem sie eine ständige dialektische Spannung zwischen der erzählerischen und essayistischen Hinsicht erblickt. Die Erzählung in Musil ist mit der Eindeutigkeit der Bedeutungen und Strukturen zu verknüpfen, während der Essayismus versucht, die verschiedenen Bedeutungsebenen und semantische Beziehungen – durch den Ersatz und die Analogie – der Phänomene hervorzuheben. Der Essayismus ermöglicht eine vielschichtige Vision des Textes, und auch die einzelnen Worte weisen darum eine weite Skala von Bedeutungen jenseits der einfachen Konnotation auf. Das führt zu einer unendlichen Facettierung des ganzen Erzählgefüges, von der Geschichte bis zu einzelnen Lemmata, und gerade das ist die Herausforderung, die die Übersetzer annehmen müssen.

Laut Cetti Marinoni, standen die zwei Übersetzerinnen am Scheideweg und mussten sich entscheiden entweder den Weg der Vermittelbarkeit oder der Genauigkeit zu wählen. Als Ergebnis dieser Entscheidung entstanden zwei Übersetzungen: die von Rho ist flüssiger und unterhaltsamer, während die von Vigliani nach einer Problematisierung der Bedeutung tendiert, die den Stil schwieriger macht, aber die Vielschichtigkeit des Ausgangstextes bewahrt. Rho bevorzugt also den erzählerischen Aspekt des Romans, während Vigliani sich für eine essayistische Übersetzung entscheidet. Diese unterschiedliche Haltung gegenüber der Texttreue kommt aber nicht von einer persönlichen Neigung her: die dreißig Jahre, die die zwei Versionen trennen, entsprechen genauso vielen Jahren von Übersetzungs- und Musilforschung. Unzählige Studien haben hervorgehoben, wie der Essayismus grundlegend für die Erfassung des Werkes Musils sei und wie es auch den Wortschatz des Autors beeinflusst hätte; die Übersetzung von Vigliani folgt genau dieser neuen Theorie. Das daraus folgende Resultat ist eine Übersetzung die einen Modellleser mit guten philosophischen und literarischen Kenntnissen erfordert. Rho hat einen zugänglicheren Text verfasst, mit weniger Hinweise auf eine höhere wissenschaftliche Ebene, wie auch die Knappheit von Anmerkungen beweist.

Die Rezension Cetti Marinonis vermittelt den Eindruck, dass, obwohl Anita Rho eine sehr elegante und unterhaltsame Übersetzung verfasst hatte, die Version Vigliani besser sei, weil sie die philosophische und denotative Vielschichtigkeit des Urtextes bewahre. Das ist merkwürdig in Anbetracht dessen, dass sie die Einführung zur Übersetzung Rhos verfasst hatte. Diese Haltung aber bezeugt die intellektuelle Rechtschaffenheit Marinonis, die sich gegen ihren eigenen Verlag stellt und jenseits von jedem kommerziellem Interesse argumentiert.

Aber am Ende warnt sie den Leser, dass es hier nicht um zwei verschiedene Versionen des Romans gehen könne, ganz im Gegenteil: Der MoE bleibe immer derselbe, aber er ist vielleicht nur ambivalenter und komplexer geworden, genauso wie die Parallelaktion, die große Metapher der Realität.

Die Analyse Cetti Marinonis kann als Ansatz dieser Arbeit dienen, als sie festgehalten hat, dass Rho eine erzählerische Haltung gegenüber den Text einnimmt, während Vigliani sich für eine essayistische, also wissenschaftliche Übersetzung entschieden hat. Wir werden aber diese Behauptung durch die Betrachtung einiger Passagen des MoE analysieren.

Das erste Kapitel, *Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht*, beschreibt bekanntlich eine komplexe Wetterlage eines Augusttages. Die zwei italienischen Übersetzerinnen haben für diesen Passus ganz verschiedene Lösungen gefunden.

Das erste Problem, das wir betrachten, ist die Übersetzung der wissenschaftlichen Terminologie.

Beobachten wir den ersten Satz des Buches:

Original	Rho	Vigliani
<i>Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht.</i>	<i>Dal quale, eccezionalmente, non si ricava nulla.</i>	<i>Un capitolo dal quale significativamente non si ricava nulla.</i>
Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum ; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. (S. 9)	Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in direzione orientale incontro a un massimo incombente sulla Russia, e non mostrava per il momento alcuna tendenza a schivarlo spostandosi verso nord. (S. 5)	Sull'Atlantico gravava un' area di bassa pressione che, muovendosi verso oriente incontro a quella di alta pressione dislocata sulla Russia, non manifestava ancora nessuna tendenza a spostarsi verso nord per scansarla. (S. 7)

Die offensichtliche Veränderung betrifft die Übersetzung von *barometrisches Minimum*. Anita Rho gibt sie durch eine wortwörtliche Substitution wieder. Das barometrische Minimum ist ein Tiefdruckgebiet – oder Zyklon – worauf normalerweise das Hochdruckgebiet – auch Antizyklone – hinsteuert. In diesem Fall lenkt der Tiefdruck merkwürdigerweise in die Richtung des Hochdruckes, der über Russland liegt. Ada Vigliani übersetzt *barometrisches Minimum* in seiner meteorologischen Fachterminologie, also mit

bassa pressione („Tiefdruck“). Diese Entscheidung beeinflusst den Ton des nachfolgenden Passus, der die wissenschaftliche Konnotation zugunsten eines besseren Verständnisses der Bedeutung verliert.

Zu diesem Kontext werden wir auch neue Quellen für unsere Analyse heranziehen, nämlich die englischen (die erste, 1954-1960, von Eithne Wilkins und Ernst Kaiser und die zweite von Sophie Wilkins und Burton Pike, 1995) und französischen (von Philippe Jaccottet, 1957) Übersetzungen des MoE. Wir werden die Lösungen dieser Versionen betrachten und sie mit den italienischen vergleichen.

Diese anderen Übersetzungen haben sich diesem Problem folgendermaßen gestellt:

Wilkins-Kaiser	Wilkins-Pike	Jaccottet
THERE was a depression over the Atlantic. It was travelling eastwards, towards an area of high pressure over Russia (S. 3)	A barometric low hung over the Atlantic. It moved eastward toward a high-pressure area over Russia (S. 3)	On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique; elle se déplaçait d'ouest en est en direction d'un anticyclone situé au-dessus de la Russie (S. 9)

Die zwei englischen Versionen haben ebenfalls verschiedene Lösungen dafür gefunden. Keine der drei Beispiele aber scheint wirklich texttreu zu sein: Nur Wilkins und Pike haben die wörtliche Übersetzung *barometric low* benutzt, während die anderen gleichwertige Ausdrücke benutzt haben, die aber im Vergleich zu dem, was Musil schrieb, entweder zu vage (*depression, dépression*) oder zu technisch (*anticyclone*), sind.

Nach dieser ersten Analyse kann man feststellen, dass Vigliani die Neigung zum ausdenkenden Zusatz hat, wie auch die größere Textlänge bezeugt, und wenn die Übersetzung präzise wirkt, versucht sie, schwierigere Passagen tendenziell durch einen Zusatz von Details zu markieren.

Schon in den ersten Zeilen sind wir demnach mit sehr unterschiedlichen Übersetzungsstilen konfrontiert, die einen jeweils spezifischen Tonfall, eine sprachlich-konzeptuelle Konturierung des Textes einführen.

Wenn wir ins Kapitel eindringen, findet man viele Passagen, die unterschiedliche übersetzerische Probleme vorstellen, wie zum Beispiel:

Original	Rho	Vigliani
----------	-----	----------

<p>Wenn uns die Sache mit den Geschwindigkeiten nicht gefällt, so machen wir doch eine andre! Zum Beispiel eine ganz langsame, mit einem schleierig wallenden, meerschneckenhaft geheimnisvollen Glück und dem tiefen Kuhblick, von dem schon die Griechen geschwärmt haben. Aber so ist es ganz und gar nicht. Die Sache hat uns in der Hand. (S. 32)</p>	<p>Se non ci piace la faccenda delle velocità, inventiamo qualche altra cosa! Per esempio una cosa molto lenta, con una felicità fluttuante come un velo, misteriosa come una chiocciola marina, e con quel profondo occhio bovino di cui già s'estasiavano i greci. Ma purtroppo non è affatto così. Siamo noi, invece, in balia della cosa. (S. 31)</p>	<p>Se quel sistema tutto velocità non ci piace, perché non costruirne un altro? Uno lentissimo, ad esempio, con una fortuna che ondeggia velata, misteriosa come una chiocciola di mare e con quel profondo sguardo bovino che già faceva sognare i Greci. Ma purtroppo non è così semplice. Il sistema ci tiene in pugno. (S. 38)</p>
---	---	--

In dieser Passage geht es um eine lange Überlegung über das Leben. Musil beschreibt das Gefühl der ruhelosen Bewegung, die während der Reiseträume mitunter auftreten, eine Träumerei, die das Leben spiegelt, während der man den Eindruck hat, man könnte die Geschwindigkeit des Reisens gegen eine langsamere abändern. Aber dieses Gefühl verbirgt eine Enttäuschung: „die Sache hat uns in der Hand“.

- *schleierig...Glück*: die Langsamkeit, die hier beschrieben wird, wird von Glück begleitet, von einer besonderen Art von Glück: nämlich einen „schleierig wallenden“. Glück hat im Italienischen keine eindeutige Konnotation, man kann dieses Wort entweder mit *felicità* („Glück, Glückseligkeit“) oder mit *fortuna* („Glück, oder Chance, Fortune“) wiedergeben, also durch zwei Wörter, die auf Italienisch verschiedene Bedeutungen aufweisen. Was begleitet uns in dieser langsamen Reise? Die Glückseligkeit oder die Fortune? Diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten, sondern nur stilistisch kommentieren. Die Rho Version bewahrt den Satzbau mit dem Gerundiv *wallenden* („fluttuante“) und wirkt insgesamt elegant und flüssig. Vigliani, die sich für *fortuna* entschied, bevorzugte einen Nebensatz, *che ondeggia velata* („verschleiert schwankend“).

- *Die Sache hat uns in der Hand*: in diesem Fall hat Vigliani den Ausdruck mit einer analogen italienischen Redewendung wiedergegeben, *il sistema ci tiene in pugno* („das System hat uns in der Hand“). Der einzige Vorbehalt liegt in der Übersetzung von *Sache* durch *sistema*, ein Ausdruck, der für den italienischen Leser eine deutlich politische Konnotation im Vergleich zu *Sache* besitzt. Rhos Übersetzung *siamo noi, invece, in balia della cosa* („Wir sind hingegen der Sache ausgeliefert“) wirkt neutraler.

Die anderen Editionen schlagen folgende Lösungen vor:

Wilkins-Kaiser	Wilkins-Pike	Jaccottet
If we don't like the high-speed thing, all right, then let's have something else! Something, for instance, in slow-motion, in a gauzily billowing , sea-sluggishly mysterious happiness and with that deep cow-eyed gaze that long ago so enraptured the Greeks. But that is far from being the way of it: we are in the hands of the thing. (S. 31)	If all that high-speed business doesn't suits us, let's do something else! For instance, something quite slow-moving, with a veiled, billowing , sea-slug-like, mysterious happiness and the deep, cow-eyed gaze the ancient Greeks admired. But that is not how it really is: we are at the mercy of our condition. (S. 28)	Si la chimère de la vitesse nous déplaît, créons-en une autre, par exemple très lente, un bonheur mystérieux comme le serpent de mer, flottant comme des voiles , et ce profond regard de vache dont les Grecs déjà s'engouèrent ! Mais il n'en va nullement ainsi. C'est la chose qui nous a en main. (S. 51)

Die französische Übersetzung ähnelt mehr oder weniger der Einaudi Version. Jaccottet übersetzt *Glück* mit „bonheur“, *wallenden* ähnlicherweise mit dem Partizip Präsens, und im letzten Satz bleibt *Sache* eine „chose“, wie es auch bei Einaudi zu beobachten war. Mit Wilkins und Pike wird den Ausdruck mit einer analogen englischen Redewendung wiedergegeben.

Bemerkenswert ist auch die Übersetzung von Schlüsselwörtern. Die „Schlüsselwörter“, die im folgenden Absatz dargelegt werden, entsprechen mehr oder weniger dem, was Peeter Torop mit „begrifflichen Wörtern“ meinte, also Wörter, die wegen ihrer Vieldeutigkeit schwierig zu übersetzen, aber gleichzeitig sehr wichtig für den begrifflichen Inhalt des Textes sind. Ein Schlüsselwort des MoE ist zweifelsohne *Gleichnis*, ein prägnanter Begriff, der im Italienischen keine eindeutige Entsprechung besitzt. Die Übersetzung dieses Begriffes ist vielleicht die schwierigste Herausforderung, welcher sich die zwei Übersetzerinnen stellen mussten.

Im Italienischen findet sich für dieses Wort keine präzise Entsprechung. Manchmal wird es mit *parabola* („Parabel“), manchmal mit *allegoria* („Allegorie“) übersetzt. Man bestimmt dabei keine Differenz unter diesen Begriffen. Aber Gleichnis im musilschen Sinn bedeutet natürlich nicht nur eine Allegorie oder eine Parabel. Im Kapitel *Die beiden Bäume des Lebens und die Forderung eines Generalsekretariats der Genauigkeit und Seele* (II,116), einem der

prägnantesten Kapitel des Buches, wird der Begriff des „Gleichnisses“ in einem philosophischen Kontext eingeführt:

Das Gleichnis dagegen ist die Verbindung der Vorstellungen, die im Traum herrscht, es ist die gleitende Logik der Seele, der die Verwandtschaft der Dinge in den Ahnungen der Kunst und Religion entspricht; aber auch was es an gewöhnlicher Neigung und Abneigung, Übereinstimmung und Ablehnung, Bewunderung, Unterordnung, Führerschaft, Nachahmung und ihren Gegenerscheinungen im Leben gibt, diese vielfältigen Beziehungen des Menschen zu sich und der Natur, die noch nicht rein sachlich sind und es vielleicht auch nie sein werden, lassen sich nicht anders begreifen als in Gleichnissen (MoE, S. 593).

Es liegt auf der Hand, dass Musil mit „Gleichnis“ viel mehr gemeint haben dürfte. Es handelt sich nicht nur um den Versuch, verschiedene Begriffe durch bildhafte Ausdrücke miteinander zu vergleichen, und vor allem gibt es keine moralische Absicht. Durch dieses Wort versuchte Musil vielmehr, in die verborgene Bedeutungen der Wörter vorzudringen, durch Ähnlichkeitsbindungen, mit Hilfe einer Sprache die, wie Claudio Magris vorschlägt, „come la polizia [...] può circoscrivere una zona entro la quale si sa con certezza che si nasconde il ricercato, il cui rifugio non può tuttavia venir specificato con maggior precisione“³.

Die italienischen Übersetzerinnen haben zwei diametral entgegengesetzte Wege gewählt, um der Musilschen Ausdrucksweise nahe zukommen: Anita Rho hat sich für Allegoria („Allegorie“) entschieden, während Vigliani den Weg der Metafora („Metapher“), genauso wie Wilkins und Kaiser („Metaphor“) und Jaccottet („Métaphore“), einschlug.

Die Entscheidung Viglianis, „Gleichnis“ mit „Metapher“/„Metafora“ zu übersetzen, wurde außerdem von der Lektüre der Tagebücher Musils beeinflusst, wie man einer Anmerkung entnehmen kann⁴. Laut Vigliani, hätte Musil die Welt mittels Metaphern erzählen wollen, die auf Analogien gebaut worden waren. Er wäre vor allem der „Logik der Träume“ gefolgt, die keine einfache Verbindung von Bildern sei, wie dies normalerweise mit den Allegorien passiert, um zur Entdeckung von verborgenen Bedeutungen vorzudringen: Mit dieser Logik hätte hingegen Musil versucht, sich an das „Zentrum des Denkens“ anzunähern. In dem Essay *Skizze der Erkenntnis des Dichters* hob Musil Unterschiede zwischen den zwei Gesichtern des Denkens hervor, d. h. in „ratioid“ und „nicht ratioid“, die einerseits der Eindeutigkeit und der Analogie, andererseits dem „anderen Zustand“ entsprachen. Da die Metapher die Gesetze der Analogie befolgt, und die Analogie der einzige Schlüssel zur Lösung des Geheimnisses des musilschen „anderen Zustandes“ zu sein scheint, hat Vigliani die Entscheidung getroffen,

³ Claudio Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1999, p. 221. „Wie die Polizei eine Zone eingrenzen kann, in der sie mit Sicherheit weiß, dass der Gesuchte sich versteckt, aber der Unterschlupf kann nicht genauer angegeben werden.“

⁴ Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Milano, Mondadori, 1992, 1. Band, S. 1005.

„Gleichnis“, also eine Form von Metapher, im aristotelischen Sinn mit *metafora* zu übersetzen.

Selbst wenn es eine ganz gute Lösung ist, genügt *metafora* letztlich nicht, um die Bedeutung von „Gleichnis“ dem italienischen Leser plausibel zu machen.

Hier kommt nun die *allegoria* ins Spiel. In der Rhetorik wurde sie als „fortgesetzte Metapher“ (lateinisch *metaphora continuata*) aufgefasst und interpretiert. Für Gerhard Kurz sind Metapher und Allegorie als Parallelphänomene abzuhandeln: die erste sei ein „Binnenelement“ von Texten, während die zweite als „Gattungsform“ gelte⁵.

Ein Vorteil der Übersetzung von Gleichnis in *allegoria* liegt in der Möglichkeit, damit verschiedene Bildebenen ausdrücken zu können, während die Metapher sich auf Assoziationen und Ähnlichkeiten unter den Begriffen beschränkt. Auch die Allegorie gehört zu den literarischen Ausdrucksmitteln, die den verborgenen Sinn der Images erklären, um „das Zerschlagene - im Sinne Benjamins - zusammenzufügen“⁶, und dadurch eine Wiederausammensetzung zu einer „heiligen Sprache“ anzustreben.

Aber das Wort „Allegorie“ wurde von Musil selbst in Roman benutzt, innerhalb einer Überlegung Arnheims (MoE S. 407). Das könnte genügen, um die Übersetzung Rhos abzuwerten, die sowohl „Gleichnis“ als auch „Allegorie“ immer mit *allegoria* übersetzt⁷. Aber Musil scheint die Bedeutung von Allegorie beschränken zu wollen, „wenn man darunter eine geistige Beziehung versteht, wo alles mehr bedeutet, als ihm redlich zukommt“ (MoE, S. 407). Es besteht die Möglichkeit, dass Rho mit *allegoria* eine weitere Skala von Bedeutungen zum Ausdruck bringen, und die einfache Bezeichnung als Andeutung, die zwei Bedeutungszusammenhänge, einen „wörtlichen“ und einen „allegorischen“, enthält, überwinden wollte, und nur damit wäre ihre Entscheidung entschuldbar, „Gleichnis“ mit *allegoria* zu übersetzen.

Wenn *metafora* nur eine horizontale Ähnlichkeit zwischen zwei verschiedenen Begriffen ermöglicht, dann führt sich durch *allegoria* auch eine vertikale Analyse im Metatext durch. Die Interaktion beider Stilfiguren vermag dennoch eine Vorstellung von der Bedeutung von „Gleichnis“ im musilschen Sinn zu geben.

Diese Idee, das musilsche Gleichnis als eine Verbindung zweier Stilfiguren zu bezeichnen, ist auch in einem Essay Peter Koflers zu finden, der behauptet, Gleichnisse seien in Musils Werk Metaphern und Vergleiche in einem⁸, und „Ekstasen des Textes, Stellen, an denen er aus

⁵ Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1988, S.5.

⁶ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main 1988.

⁷ Robert Musil, L'uomo senza Qualità, Torino: Einaudi, 1957, S. 461.

⁸ Peter Kofler: Metapher als Schizophrenie und andere Analogien. In: Walter Busch, Ingo Breuer (Hg): Robert Musil, die Amsel. Bozen 2000, S. 44.

epischer Linearität hinaussteht ins Tridimensionale“⁹, das auf Gérard Wichts „Gleichnishafte Reden gedeiht zum dreidimensionalen Reden“¹⁰ verweist. Er stellt das musilsche Gleichnis, das der größeren oder geringeren Ausdehnung des *tertium comparationis* ausgeliefert ist, in einem unbestimmten Punkt zwischen der absoluten und der total(itär)en Metapher¹¹. Während das *tertium* bei der absoluten Metapher sich auflöst, „nimmt die total(itär)e das Tertium als zur Wahrheit geronnene Welt an“¹². Das musilsche Gleichnis soll irgendwo dazwischen liegen, und als einzige Mittel dienen, um sich am „anderen Zustand“ zu nähern und ihn zu beschreiben. Aber Claudia Monti, Autorin des Essays „Robert Musil: la metafora della scienza“¹³ hatte schon 1983 das *tertium comparationis* als einzigen rhetorische Begriff erkannt, das den Begriff des musilschen Gleichnisses erläutern könnte. Laut Monti besteht die wahre Innovation des musilschen Gleichnisses in der Beseitigung des *tertium comparationis*, also des Kontaktpunktes, der zwei semantisch verschiedene Elemente miteinander verbindet. Im musilschen Gleichnis gäbe es also nicht zwei verschiedene Bedeutungen, die durch ein *tertium* verbunden sind, sondern eine einzige Bedeutung. Deshalb kann man Gleichnis nicht einfach mit *paragone* („Vergleich“) oder *similitudine* übersetzen, und auch nicht mit *metafora* oder *allegoria*: alle seien, so Monti, zu vage, um die Fülle des Terminus zum Ausdruck zu bringen. Sie schlägt *metafora assoluta* („absolute Metapher“) als naheliegende Übersetzung vor, also eine rhetorische Figur, die das *tertium* beseitigt und, wie die Etymologie des Wortes suggeriert, keine Übertragung wie die Metapher, sondern das Vergleichen, die Analogien unter den Dingen hervorhebt. Die absolute Metapher befreit jede Vergleichsandeutung, und daher kann sich die Metaphorizität der Sprache endlos entwickeln.

Aber Monti erkennt auch, dass man zugleich nicht von einer „absoluten Metapher“ sprechen kann: das bedeutet, dass es bei Musil nicht um eine reine Metapher geht, weil zu viele Elemente ins Spiel kommen, die sie „verderben“. Sie knüpft an die Begriffbestimmung von „kühne Metapher“ von Harald Weinrich an¹⁴, welche zwei Wirklichkeitsbereiche miteinander verbindet, die herkömmlich als unvereinbar angesehen werden, und deshalb einen Entfremdungseffekt zur Folge hat.

In der englischen und französischen Übersetzung wird meistens der Ausdruck „Metapher“ benutzt. Man kann daher wohl Metapher als passende Übersetzung ansehen, aber mit einigem

⁹ Peter Kofler: Metapher als Schizophrenie, S.50.

¹⁰ Gérard Wicht: ‚Gott meint die Welt keineswegs wörtlich‘: Zum Gleichnisbegriff in Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘, Bern 1984, S. 110.

¹¹ Peter Kofler: Metapher als Schizophrenie, S. 43.

¹² Ivi, S.45.

¹³ Claudia Monti: Robert Musil, die Metapher der Wissenschaft. Napoli 1983.

¹⁴ Harald Weinrich: Semantik der kühnen Metapher, in: Anselm Haverkamp (Hg): Theorie der Metapher, Darmstadt 1996, S. 316–339.

Vorbehalt hinsichtlich der Äquivalenz der Bedeutung. Laut Marina Foschi-Albert, beschloss Musil den Ausdruck „Gleichnis“ statt „Metapher“ zu benutzen, um die rhetorische, traditionelle Anwendung der Metapher als elliptische Form des Vergleichs zu vermeiden. Das würde die Übersetzung von „Gleichnis“ in „Metapher“ rechtfertigen, auch wenn „Gleichnis“ einen weiteren Sinnbezirk zum Ausdruck bringt¹⁵. Die Metapher soll eigentlich die Philosophie des Essayismus verkörpern, und die verschiedensten Bedeutungsebenen sowie die Vielschichtigkeit der semantischen Beziehungen im Text beleuchten. Das „Gleichnis“ ist also ein wichtiges Instrument Musils, um die Facettierung der Welt auszudenken, und darum ist die Übersetzung dieses Wortes so schwierig: Man braucht einen Begriff, der eine weite Skala von Bedeutungen bereit hält, aber im Italienischen (wie auch im Englischen und Französischen) gibt es solch ein Wort einfach nicht. Deshalb sind beide Lösungen, die die italienischen Übersetzerinnen gefunden haben, irgendwie zutreffend: Keine von beiden kann die Fülle des ursprünglichen Wortes wiedergeben, und nur durch eine Vereinigung beider Lösungen können wir uns der wahren Bedeutung annähern.

Aber diese Suche nach der wahren Bedeutung scheitert. Laut Magris¹⁶, entsteht das Wort für Musil aus der Seele, die ein „großes Loch“ (MoE, S. 185) sei, von dem alle Wege zum Geist ausgingen, „aber keiner führt zurück (MoE, S. 380). Dieses Loch ist präziser nicht zu definieren. Höchstens könnte man seine Grenze umreißen, aber der wahre Inhalt der Seele bleibt unerkennbar. Das Mittel, wodurch Musil uns eine Vorstellung der Seele gibt, ist also das Gleichnis, das eine Annäherung an etwas ermöglicht, das man nicht darstellen kann.

Eine andere Herausforderung für die zwei Übersetzerinnen war die Wiedergabe des Schlüsselwortes „Geist“. In den zwei Versionen bemerkt man einen ständigen Wechsel zwischen zwei Übersetzungen, wie zum Beispiel:

Original	Rho	Vigliani
<i>Körperliche Leidenschaften ebenso darunter verstanden wie geistige</i> (S. 592)	Passioni fisiche come passioni spirituali (S. 674)	Passioni fisiche o passioni intellettuali (S. 814)
<i>Überladene geistige Schmuck</i> (S. 594)	Sovraccarico di aggeggi cerebrali (S. 676)	Eccessive finezze spirituali (S. 816)
<i>Von Lärm und Geist erfüllt</i> (S. 428)	Traboccare di rumore e di intelligenza (S. 485)	Traboccare di rumore e di spirito (S. 586)
<i>Geistesadel</i> (S. 429)	Nobiltà intellettuale (S.	Nobiltà dello spirito (S.

¹⁵ Marina Foschi-Albert: Metaphor and Fragmentation in Robert Musil's Work, in: Musil-Forum 15, 1989, S.144.

¹⁶ Claudio Magris: L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna, Torino 1999, S. 219.

	486)	587)
...wenn irgendwer Geist habe (S. 430)	...che il tale o il tal altro abbia ingegno (S. 487)	...che il tale o il tal altro abbia spirito (S. 588)

Aus dieser ersten Gegenüberstellung könnte man den Eindruck gewinnen, dass Anita Rho eine Neigung zeigt, „Geist“ als intellektuelle Tätigkeit zu beschreiben, während Ada Vigliani eher geneigt ist, ihn als spirituelle Entität zu wiedergeben. Vergleichen wir diesen ersten Befund mit einigen anderen Textstellen:

Original	Rho	Vigliani
Dr. Paul Arnheim war nicht nur ein reicher Mann, sondern er war auch ein bedeutender Geist. (S. 108)	Il dottor Paul Arnheim non era soltanto un uomo ricco ma era anche un uomo superiore. (S. 118)	Il Dr. Paul Arnheim non era soltanto un uomo ricco, era anche uno spirito superiore. (S. 142)
..der endgültige Zustand eines geistig angebildeten Meschen war.. (S. 154)	...lo stato definitivo di un uomo spiritualmente addestrato era ..(S. 171)	...la condizione definitiva di un uomo intellettualmente addestrato era..(S. 206)
..da es doch sicher genug Geist gebe, bloß daran fehle, daß der Geist selbst keinen Geist habe? (S. 155)	...dato che di intelligenza ce n'è certamente abbastanza, il guaio non stia semplicemente in questo, che l' intelligenza stessa non è intelligente (S. 172)	..dato che di spirito ce n'è sicuramente a sufficienza, l'origine di tutte le difficoltà non fosse semplicemente che lo spirito stesso non ha spirito (S. 206)

Geist wird größtenteils von Vigliani mit *spirito* übersetzt, während Rho eine abwechslungsreiche Terminologie bevorzugt: *cerebrale* („zerebral“) – *ingegno* („Verstand“) – *uomo* („Mann“) – *spirito* – *intelligenza* („Intelligenz“). Vigliani rechtfertigt ihre Entscheidung, eher *spirito* als *intellettuale* zu benutzen, in einer Anmerkung. Sie zitiert darin einen Brief Musils an Adolf Frisé, in dem der Autor erklärt, dass er „Geist“ in seinem Buch im Sinn von Intellekt, Gefühl und ihrer gegenseitigen Durchdringung benutzt hätte:

Der Sinn, in dem ich in dem Buche das Wort Geist gebrauche, besteht aus Verstand, Gefühl und ihrer gegenseitigen Durchdringung. [...] und das Problem oder wenigstens das Hauptproblem des Mannes ohne Eigenschaften besteht darin, daß die beständige Erneuerung dieser Trias heute Schwierigkeiten hat, die neu gelöst werden müssen (Br I, S. 494).

Folglich hätte Vigliani *spirito* als Übersetzung gewählt, um den umfassenderen Charakter des deutschen Wortes zu wahren. Nur wenn der Kontext es erforderte, hätte sie auch *intellettuale* oder andere Periphrasen gewählt.

Aber was Musil genau mit „Geist“ meinte bleibt ein Rätsel. Laut Mitterbauer hat das Wort Geist eine positive Konnotation; Musil benutzt es in zwei verschiedene Richtungen: jemand kann Geist haben, oder Geist könne man in Ideen finden¹⁷.

Mitterbauer schreibt, dass Musil den Geist mit der Sphäre der Gefühle verknüpft. In seinen Tagebüchern behauptete er, Geist sei eine Macht außerhalb der Zeit und des Raumes, die sich im Gewissen und Willen zeige (Tb I, S. 617). Dann beschreibt er ihn als eine Fülle von Gedanken, die sich tief in unseren Gefühlen einwurzelte (Tb I, S. 904). Musil will also nicht Geist mit Logik verbinden. Auch wenn beide eine Form von Verständnis der Welt seien, habe die Logik keine Beziehung zu den Empfindungen¹⁸, während der Geist die Beteiligung einer wohlgesinnten Seele brauche.

In der Tat ist Geist eine Dimension, die man entwickeln könne. Musil zufolge lässt er sich durch Erziehung und Ausbildung erreichen. Er unterscheidet zwei Formen von geistiger Nahrung: „Aufnahme durch persönliche Verarbeitung (Studium, Originalstudium) und in Emulsion“ (Tb I, S. 540). Man brauche darum aber nicht eine unendliche Kenntnis, um Geist zu haben: es reichen nur einige vitale Gedanken (Tb I, S. 156). Geist erreicht dadurch den Status einer tragenden Säule des ästhetischen Gedankens Musils: Der Geist eröffnet das Spektrum der Möglichkeiten, der das Potential jedes Individuums entwickeln kann:

Was hier mit einem Gelegenheitswort „Geist“ genannt wurde, könnte je nach dem Zusammenhang Seele, Kultur, Gefühlslage, Zeitstimmung, Gebiet der Wertungen heißen, ohne dass eins dieser Worte voll das decken würde, um was es sich handelt. Um was es sich handelt ist nicht weniger als alles, was man zum inneren Leben braucht: alles im Weitesten Sinne Religiöse und politische, alles Künstlerische, alles menschliche, das nicht rein national und nicht reine Glaubens- und Gefühlswillkür ist, sind darin beschlossen (GW 8, S. 1023-1024).

Wie im Fall des „Gleichnis“, ist es auch hier möglich, beide Übersetzungen zu akzeptieren. *Intelletto* oder *ingegno* beziehen sich mehr auf die Ausbildung, die einer braucht, um den musilschen „Möglichkeitssinn“ zu beherrschen. *Spirito* ermöglicht tatsächlich eine weitere Interpretation des Begriffes, aber für den italienischen Leser besitzt diese Übersetzung eine starke religiöse Konnotation, die die Vielfältigkeit der ursprünglichen Bedeutung negativ eingrenzen könnte.

¹⁷ Helga Mitterbauer: The Concept of ‚Geist‘ in the Essays of Musil and Blei. In: *Moderne. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs – Wien und Zentraleuropa um 1900*, 3. Jg., H. 2 (September 2000), S. 10-13.

¹⁸ Ivi, S. 11.

Man kann natürlich nicht sagen, welche der zwei italienischen Übersetzungen als die bessere anzusehen wäre. Jede hat ihre Vor- und Nachteile und ihre jeweils eigene übersetzerische Haltung. Durch unsere Analyse haben wir gezeigt, dass Rho eine erzählerische Haltung dem Text gegenüber eingenommen hat, während Vigliani sich für eine tendenziell essayistische Übersetzung entschieden hat. Dazu haben wir entdeckt, dass die zwei Übersetzungshaltungen sich in zahlreichen Dichotomien unterscheiden. Man kann diese Eigenschaften auf verschiedene übersetzerische Ebenen unterteilen, um einen Überblick über das Ganze zu erhalten:

	Anita Rho - Einaudi	Ada Vigliani - Mondadori
Gattungsebene	Erzählung	Essayismus
Stilebene	Eleganz	Treue
Bedeutungsebene	Verallgemeinerung	Spezifizierung
Kulturebene	Analogie	Homologie
Lektüreebene	Vermittelbarkeit	Genauigkeit

Man muss aber hervorheben, dass diese Richtungen nur als orientierende Richtlinien in der Arbeit jeder Übersetzerin dienen, und sie sind nicht als strenge Regel zu betrachten. Jede Übersetzerin benutzt auch die entgegengesetzte Richtung, wenn sie den eigenen Übersetzungsstil für eine besondere Passage als nicht adäquat fand.

Schon am Anfang, in der Analyse der bedeutendsten Kapitel des Romans ist sofort ins Auge gesprungen, dass der Stil Rhos viel flüssiger ist. Ihr Text richtet sich an Leser, die eine stilistisch angenehme und unterhaltsamere Lektüre bevorzugen. Der Mangel an Anmerkungen deutet darauf, dass Rho sich mehr auf den Text als auf den Metatext konzentrierte; er reflektiert aber auch die damalige Problemlage, das heißt, sich auf ein kritisches Substrat stützen zu können. Diese Tendenz bezeugt einen direkteren und instinktiveren Ansatz dem Text gegenüber, der aber manchmal auf Abwege gerät, wegen der Tendenz, mehr zu sagen, als was eigentlich der Text selbst sagt. Das passiert vor allem dann, wenn die Treue zum Text wegen der Einfügung von Auslassungen oder Zusätzen vernachlässigt wird.

Auch Vigliani kommt in Versuchung, den musilschen Text wiederholt zu erklären, und oft verursacht dies Fälle von *overtranslation*, wie in den Beispielen der wissenschaftlichen Ausdrücke des ersten Kapitels des Romans sichtbar ist. Ihr Wunsch, der musilschen Erzählweise treu zu folgen, verleitete sie dazu, einen manchmal schwierigen Stil zu wählen.

Wenn wir aber die einzelnen Wörter betrachten, vor allem jene, die philosophisch prägnanter sind, wie wir in der Analyse der Schlüsselwörter gesehen haben, fällt sofort die philologische und theoretische Kompetenz von Vigliani auf. Die Schlüsselwörter, die wir in Betracht gezogen haben, wurden zweifelsohne genauer wiedergegeben. Dank Vigliani verfügt der italienische Leser über eine Übersetzung, die den größten Teil des philosophischen Substrats des Romans auftauchen lässt. Sie zieht es vor, sich mehr von der Forschungsdiskussion und von den anderen Texten Musils leiten zu lassen, als von dem MoE an sich. Ein Beispiel dafür ist ihre Entscheidung, *Gleichnis* mit „metafora“ zu übersetzen, und dafür von einer Stelle in den Tagebüchern Musils auszugehen, statt sich vom Text selbst beeinflussen zu lassen. Vigliani versucht also, sein Werk durch philologische Strenge zu stützen.

Beide Übersetzungen haben eine sehr wichtige Rolle in der italienischen Musilforschung gespielt. Rho hat gewiss eine der schönsten Übersetzungen des Romans vorgelegt, und sie hat dies aus eigener Kraft geschafft in einer Zeit, als die Ausbildung der Übersetzer noch gar nicht existierte. Dank ihres mutigen Versuchs, einen der komplexesten Romanen der Geschichte ins Italienische zu übersetzen, war sie wirklich eine Bahnbrecherin in diesem Bereich, und zwar ohne die Unterstützung eines philologischen Apparates, der hingegen das Werk von Vigliani abgesichert hat. Gerade Vigliani hat Beiträge der Musilforschung aufgenommen: ihr Anmerkungsapparat, eigentlich das ausführlichste unter all den analysierten Editionen, und ihre Fähigkeit, Übersetzung und philologische Strenge zu verbinden, haben uns gestattet, die Beziehungen zwischen dem Autor und den Philosophen, die wichtig für seine Ausbildung waren, zu kennen.

Man muss aber gestehen, dass man keine der beiden Übersetzungen als definitiv bezeichnen kann. Wegen der Komplexität des Werkes wurden die Übersetzerinnen gezwungen, auf zwei parallelen, aber voneinander verschiedenen Gleisen zu fahren - oft in entgegengesetzten Richtungen. Jede wurde vom Text genötigt, die Eleganz oder die Treue dem Text gegenüber zu opfern. Eine dritte Edition würde notwendig sein, welche die zwei anderen Versionen vereinigt: basierend auf der stilistischen Haltung von Rho und versehen mit einem ausführlichen Anmerkungsapparat und präzisen philologischen Hinweisen, wie es mit Vigliani passiert ist. Aber eine definitive Übersetzung des MoE ist vielleicht eine Utopie. In Erwartung neuerer Übersetzungen kann jeder von uns entscheiden was man in Musil finden will, und daher sich entweder einer flüssigeren Übersetzung, die am besten den Ductus der Prosa dieses Autors wiedergibt, oder einer essayistischen Übersetzung, die den Leser kritisch in die geheime Welt Musils, in sein Leben, und den Roman seines Lebens einführt, zuwenden.