



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Théophile Gautier: Mademoiselle de Maupin. Vergleich  
zweier deutscher Übersetzungen“

Verfasserin

Sabine Krebs, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 347 333

Studienrichtung lt. Studienblatt: UF Französisch UF Deutsch

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

*Ich bedanke mich bei allen, die mich beim Verfassen dieser Diplomarbeit unterstützt haben.*

*Mein besonderer Dank gilt Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe für die großartige Betreuung dieser Arbeit.*

*Außerdem danke ich meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht haben.*

## Inhalt

Einleitung.....	7
1. Einführung in das Übersetzen.....	8
1.1. Definition.....	8
1.2. Kulturelle Einbettung der Übersetzung.....	8
1.3. Übersetzungsmodelle.....	9
1.3.1. Skopostheorie.....	9
1.3.2. Dreischrittschemata und Zweischrittschemata nach Wilss.....	10
1.3.3. Kommunikationsmodelle des Übersetzens.....	10
1.4. Äquivalenzbeziehungen.....	11
1.4.1. Kriterien zur Äquivalenzbeziehung.....	11
1.4.2. Entsprechungstypen nach Koller.....	12
1.4.2. A. Die Eins-zu-Eins-Entsprechung:.....	12
1.4.2. B. Die Eins-zu-viele-Entsprechung.....	12
1.4.2. C. Die Viele-zu-Eins-Entsprechung.....	12
1.4.2. D. Die Eins-zu-Null-Entsprechung.....	12
1.4.2. E. Die Eins-zu-Teil-Entsprechung.....	13
1.4.3. Faktoren nach Reiß.....	13
1.5. Zusammenhang zwischen Texttyp und Übersetzungsart.....	15
1.5.1. Der informative Texttyp.....	15
1.5.2. Der expressive Texttyp.....	15
1.5.3. Der operative Texttyp.....	16
1.5.4. Der audiomediale Texttyp.....	16
1.6. Potenzielle Übersetzungsprobleme.....	17
1.6.1. Semantik.....	17
1.6.2. Syntax.....	18
1.6.3. Partikeln.....	19
1.6.4. Namen.....	20
1.6.5. Pronomen.....	22
1.6.6. Stilfiguren.....	22
- Wiederholungen.....	22
- Metaphern.....	22
- Wortspiele.....	23

1.6.7.	Dialekt .....	23
1.6.8.	Intertextualität .....	23
1.6.9.	Scheitern einer Übersetzung .....	24
2.	Théophile Gautier: Leben und Werke .....	25
3.	Mademoiselle de Maupin .....	28
3.1.	Entstehungsgeschichte .....	28
3.2.	Préface .....	29
3.3.	Inhalt der <i>Mademoiselle de Maupin</i> .....	31
3.4.	Aufbau .....	33
3.5.	Hauptfiguren .....	33
3.5.1.	Madeleine de Maupin / Théodore de Sérannes .....	33
3.5.2.	D'Albert .....	40
3.5.3.	Parallelen zwischen den beiden Hauptfiguren .....	45
3.5.4.	Rosette .....	47
3.5.5.	Ninon / Isnabel .....	48
3.6.	Stil .....	49
3.7.	Erzählperspektive .....	49
3.8.	Beschreibungen .....	50
3.9.	Rezension .....	51
3.10.	Autobiographische Elemente .....	51
4.	Übersetzungen .....	52
4.1.	Alastair .....	52
4.2.	Caroline Vollmann .....	52
5.	Vergleich der Übersetzungen .....	53
5.1.	Übersetzung des Vorwortes .....	53
5.2.	Vergleich beider Übersetzungen mit dem Original .....	53
5.2.1.	Namen .....	53
5.2.2.	Anrede und Grußform .....	55
5.2.3.	Ausrufe .....	56
	<i>Eh bien</i> .....	56
	<i>Hélas</i> .....	57
	<i>Weitere Ausrufe</i> .....	58
	<i>Streichungen von Ausrufen</i> .....	58
5.2.4.	Streichungen .....	58

5.2.5.	Verkürzungen.....	61
5.2.6.	Hinzufügungen.....	62
5.2.7.	Hervorhebungen.....	63
5.2.8.	Sprachniveau.....	64
5.2.9.	Kulturelle Bezugspunkte .....	65
5.2.10.	Übernahme französischer Wörter .....	66
5.2.11.	Wortstellung.....	67
5.2.12.	Nebensätze .....	68
5.2.13.	Konditionalsätze.....	69
5.2.14.	Negation.....	69
5.2.15.	Participe passé.....	70
5.2.16.	Gérondif.....	71
5.2.17.	Genus Verbi und unpersönliche Formen .....	72
5.2.18.	Zeit .....	73
5.2.19.	Pronomen.....	74
5.2.20.	Partikeln.....	75
	<i>Donc</i> .....	75
	<i>Bien</i> .....	76
	<i>Voilà</i> .....	76
	<i>Hinzugefügte Partikeln</i> .....	77
5.2.21.	Semantische Bedeutungsveränderungen .....	78
5.2.22.	Bilder .....	84
	<i>Unübersetzte Bilder</i> .....	87
5.2.23.	Vergleiche und Metaphern .....	87
5.2.24.	Wortspiele.....	90
5.2.25.	Personifikationen.....	90
5.2.26.	Wiederholungen .....	91
5.2.27.	Anapher .....	92
5.2.28.	Sprichwörter und Redewendungen .....	93
5.2.29.	Interjektionen .....	95
5.2.30.	Diminutiva .....	96
5.2.31.	Reim .....	97
5.2.32.	Ironie.....	98
5.2.33.	Stil .....	99

<i>Weglassung von Artikeln</i> .....	99
<i>-e</i> .....	99
Zusammenfassung .....	100
Résumé .....	102
Quellenverzeichnis .....	113
Abstract .....	117
Lebenslauf .....	118

## Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit ist der Roman *Mademoiselle de Maupin* von Théophile Gautier, sowie dessen Übersetzungen. Es sollen die Unterschiede zwischen zwei deutschen Übersetzungen aus den Jahren 1926 und 2011 behandelt und deren Nähe zum Original betrachtet werden.

Zunächst soll im ersten Kapitel durch eine Zusammenfassung über das Übersetzen eine theoretische Einbettung des Übersetzungsvergleichs erfolgen. Hierzu werden verschiedene Modelle präsentiert und Grundbegriffe des Übersetzens geklärt. Dabei werden vor allem Theorien von Werner Koller und Katharina Reiß hinzugezogen.

Anschließend folgt im zweiten und dritten Kapitel eine Präsentation des Autors und des Originalwerks. Dazu wird ein kurzer biographischer Abriss Théophile Gautiers vorgenommen, in dem auf sein Leben und seine Werke eingegangen werden soll. Danach wird das Originalwerk *Mademoiselle de Maupin* vorgestellt, wobei sowohl auf inhaltliche und interpretatorische Aspekte eingegangen wird. Es folgt eine Analyse der Hauptpersonen d'Albert, Théodore, Madeleine de Maupin und Rosette. Als Nebenfigur wird auch kurz Isnabel behandelt.

Schließlich werden die beiden Übersetzer Alastair und Caroline Vollmann im vierten Kapitel präsentiert und der Vergleich ihrer Translate mit dem Originalwerk folgt im fünften Kapitel. Hier sollen die Aspekte Namen, Anrede und Grußformel, Ausrufe, Streichungen, Verkürzungen, Hinzufügungen, Hervorhebungen, Sprachniveau, kulturelle Bezugspunkte, Übernahme französischer Wörter, Wortstellung, Nebensätze, Konditionalsätze, Negation, Participle passé, Gérondif, Genus Verbi und unpersönliche Formen, Zeit, Pronomen, Partikeln, semantische Bedeutungsveränderungen, Bilder, Vergleiche und Metaphern, Wortspiele, Personifikationen, Wiederholungen, Anapher, Sprichwörter und Redewendungen, Interjektionen, Diminutiva, Reim, Ironie und Stil im Mittelpunkt stehen und hinreichend behandelt werden. Dabei werden für jedes Phänomen repräsentativ einige Textstellen als Beispiel gezeigt.

Zum Schluss folgt eine Zusammenfassung der Ergebnisse, wobei darauf eingegangen wird, inwiefern sich die beiden Übersetzungen vom Originaltext unterscheiden, sowie ein Resümee auf Französisch, das einen strukturierten Überblick über die Arbeit bieten soll.

## **1. Einführung in das Übersetzen**

### **1.1. Definition**

Das Wort *übersetzen* lässt sich etymologisch aus dem Lateinischen von *traducere* oder *transferre* herleiten.<sup>1</sup> Beim Übersetzen wird anhand eines Ausgangstexts ein neuer Text, der sogenannte Zieltext, hergestellt. Zwischen diesen beiden Texten besteht eine Übersetzungs- oder Äquivalenzbeziehung.<sup>2</sup> Übersetzungen sind deshalb von Nutzen, weil sie einen Text auch für ein Zielpublikum, das die Sprache des Originalwerks nicht aktiv oder passiv beherrscht, zugänglich machen. Denn auch, wenn Kenntnisse in der fremden Sprache vorhanden sind, versteht der Leser in der Regel ein Werk, das in seiner Muttersprache verfasst wurde, besser und kann es schneller rezipieren.<sup>3</sup> Um einen Text übersetzen zu können, ist ein grammatikalisches Verstehen des Ausgangstextes Voraussetzung.<sup>4</sup> Die Tätigkeit des Übersetzens bedeutet, einen Text zu verstehen, ihn auszulegen und zu überliefern.<sup>5</sup>

### **1.2. Kulturelle Einbettung der Übersetzung**

Allgemein kann der Übersetzungsprozess wie folgt dargestellt werden: Der Autor adressiert seinen Text an ein Publikum seiner Sprache. Dieser Text wird erst zu einem Ausgangssprachetext, wenn ein Übersetzungskontext besteht. Nachdem der Text für eine bestimmte Empfängerschaft hergestellt wurde, ist er mit seiner Ausgangskultur fest verbunden und steht damit vor bestimmten Erwartungen. Die Produktion des Textes und der Erwartungshorizont bedingen sich gegenseitig. Die Erwartungsnormen des Empfängers und die Art zu schreiben des Verfassers hängen voneinander ab und auch das umgekehrte Verhältnis lässt sich beobachten.<sup>6</sup> Die Erwartungsnormen sind nicht für alle Empfänger in einer Sprache völlig gleich, sie hängen vom individuellen Wissen sowie von der Bildung ab. Die Übersetzungssituation ist dadurch bestimmt, dass der Zieltext in einem anderen sprachlichen Kontext steht und somit auch andere sprachliche Ausdrücke verwendet, die im System der Zielsprache eine andere Funktion haben. Außerdem ist der Zielsprachetext in einem anderen „Textuniversum“<sup>7</sup> entstanden. Zum Zielspracheuniversum können andere

---

<sup>1</sup> Vgl. Pfeifer (1993), S 1285.

<sup>2</sup> Vgl. Koller (2011), S 9.

<sup>3</sup> Vgl. Koller (2011), S 21.

<sup>4</sup> Vgl. La Salvia (1995), S 141.

<sup>5</sup> Vgl. La Salvia (1995), S 143.

<sup>6</sup> Vgl. Koller (2011), S 104.

<sup>7</sup> Koller (2011), S 105.



Übersetzungen des Ausgangssprachetexts beziehungsweise Übersetzungen aus anderen Sprachen und Paralleltex te gezählt werden. Paralleltex te sind Tex te in der Zielsprache, in denen ein ähnliches Thema behandelt wird und die ein ähnliches Zielpublikum haben.

Im Ausgangstext müssen bestimmte Sachverhalte nicht ausgedrückt werden, weil es für Angehörige der Zielkultur zum Alltag gehört.<sup>8</sup> In der Zielsprache hingegen müssen diese Inhalte oder Ausdrücke in vielen Fällen erklärt werden, weil sie sonst von der Empfängerschaft nicht verstanden werden. Möglicherweise können Assoziationen in der Übersetzung verloren gehen. Hier kann die kommentierte Übersetzung, indem schwer verständliche Inhalte und Sachverhalte erklärt werden, als Lösung eingesetzt werden.<sup>9</sup>

Kulturkontakte eines Textes können in drei große Gruppen eingeteilt werden. Erstens in die Unilateralität, zweitens in das Abstraktionsniveau und drittens in den Integrationsgrad. Bezüglich der kulturellen Einbettung eines Textes lassen sich Tex te zwischen zwei Polen lokalisieren. Der eine Extrempol ist die „unilaterale Kulturspezifität“<sup>10</sup>, das heißt, dass eine sehr enge Beziehung zu einer bestimmten Kultur besteht. Der Text kann dabei an die Ausgangs-, die Zielkultur oder eine andere Kultur gerichtet sein.<sup>11</sup> Bei der Abstraktionshierarchie beziehungsweise beim Abstraktionsniveau der Kultur wird die im Text enthaltene Anspielung auf eine Kultur erklärt.<sup>12</sup> Ein hoher Integrationsgrad der Kulturvermittlung liegt vor, wenn in dem ausgangssprachlichen Text auf sehr viele Zitate verwiesen wird.<sup>13</sup>

### **1.3.Übersetzungsmodelle**

#### **1.3.1. Skopostheorie**

Die Skopostheorie nach Vermeer besagt, dass übersetzerische Tätigkeiten in erster Linie an ein Ziel gebunden sind. Am Anfang des Translationsprozess‘ ist bereits klar, dass dieser zielgerichtet auf das Translationsprodukt zusteuern wird. Die Vorgangsweise des Übersetzers wird auch dadurch bestimmt, welches Produkt am Ende der Übersetzung stehen soll.<sup>14</sup> Unter Translationsskopos wird das Ziel des Übersetzers verstanden, unter Translatsskopos die

---

<sup>8</sup> Vgl. Koller (2011), S 105.

<sup>9</sup> Vgl. Koller (2011), S 106.

<sup>10</sup> Henschelmann (1999), S 140.

<sup>11</sup> Vgl. Henschelmann (1999), S 140.

<sup>12</sup> Vgl. Henschelmann (1999), S 142.

<sup>13</sup> Vgl. Henschelmann, (1999), S 143.

<sup>14</sup> Vgl. Snell-Hornby (1998), S 104 vgl. auch Vermeer (1978).

Funktion der Übersetzung. Die Skopostheorie hängt auch eng mit der interkulturellen Kommunikation zusammen, von der Texte geprägt sind. Ob eine Übersetzung gelungen ist, hängt also immer von der Zielkultur und vom Skopos ab.<sup>15</sup>

### 1.3.2. Dreischrittschemata und Zweischrittschemata nach Wilss

Bezüglich der Übersetzungsmodelle lassen sich beispielsweise Dreischrittschemata und Zweischrittschemata unterscheiden. Bei ersterem hat der Übersetzer die Aufgabe, den Ausgangstext zu verstehen und auf Ebene der Makrostruktur und der Mikrostruktur zu analysieren. Mithilfe von Synthese zwischen wörtlicher Übersetzung (Eins-zu-Eins-Entsprechung) und nichtwörtlicher Übersetzung (Nicht-Eins-zu-Eins-Entsprechung) führt er schließlich die Übersetzung durch. Beim Zweischrittschema besteht der Translationsprozess aus zwei hintereinander durchgeführten Schritten, dem Identifikationsschritt des Ausgangstextes und dem Rekonstruktionsschritt des Zieltextes.<sup>16</sup>

### 1.3.3. Kommunikationsmodelle des Übersetzens

Der Sender verschlüsselt eine Information in der Art, dass der Empfänger es schafft, bei der Entschlüsselung die Information zurückzugewinnen. Damit dies gelingt, müssen der Sender und der Empfänger ein gewisses Zeicheninventar besitzen und durch den Übertragungskanal eine Verbindung haben.<sup>17</sup> Die Kommunikationsbedingungen sind komplizierter bei der zweisprachigen Kommunikation, die ja für das Übersetzen entscheidend ist. Der Übersetzer (er ist hier zur gleichen Zeit Empfänger und Sender) ist hier besonders wichtig.

Die Kommunikation bei der Übersetzung setzt sich nun aus drei Phasen zusammen:

- a. In der ersten Phase steht die Kommunikation zwischen dem Sender und dem Übersetzer, der zur gleichen Zeit auch Empfänger des Originaltextes ist, im Mittelpunkt.
- b. Die zweite Phase beinhaltet die Übertragung von der Ausgangssprache zur Zielsprache. Dieser Übergang wird vom Übersetzer gemacht, er nimmt die Rolle des Umkodierers ein.

---

<sup>15</sup> Vgl. Snell-Hornby (1998), S 105.

<sup>16</sup> Vgl. Wilss (1978), S 15f.

<sup>17</sup> Vgl. Koller (2011), S 100.

- c. Die letzte Phase bezeichnet die Kommunikation zwischen dem Übersetzer mit dem Empfänger. Nun erfolgt die Kommunikation in der Zielsprache.<sup>18</sup>

An diesem Modell könnte kritisiert werden, dass es die Komplexität des Übersetzungsvorgangs nicht ausreichend berücksichtigt. Außerdem kann es als Problem betrachtet werden, dass der Übersetzer den Text anders rezipiert, als ein Angehöriger der Ausgangssprache und Ausgangskultur, da er Kenntnisse in der Ausgangssprache und Ausgangskultur hat, über die ein Rezipient des Translats nicht unbedingt verfügen muss. Der Übersetzer ist auch ein anderer Sender als der Autor, er gibt die Aussagen des Autors wieder, ohne, dass es sich dabei um seine eigenen Gedankengänge handelt. Weiters ist einzuwenden, dass der Übersetzer den Text für eine Zielkultur anfertigt, die bestimmte Erwartungen an das Translat hat.<sup>19</sup>

## 1.4. Äquivalenzbeziehungen

### 1.4.1. Kriterien zur Äquivalenzbeziehung

Koller nennt fünf Kriterien, die bei der Bestimmung von der Äquivalenzart eines Textes eine Rolle spielen. Erstens nennt er den außersprachlichen Sachverhalt. Dieser soll vom Text übermittelt werden. Er bezeichnet diesen mit *denotiver Äquivalenz*.

Als zweiten Punkt führt er die Art der Verbalisierung ein, das ist die Entscheidung, die der Übersetzer zwischen synonymen und fast synonymen Ausdrücken zu treffen hat. Diese Entscheidung ist von Konnotationen bezüglich der Stilschicht und Soziolekten abhängig. Diese Form der Äquivalenz bezeichnet er mit dem Ausdruck *konnotive Äquivalenz*.

Drittens führt er Text- und Sprachnormen an. Er bezeichnet diese Merkmale als *textnormative Äquivalenz*.

Der Empfänger, der die Übersetzung in weiterer Folge rezipieren soll, an den die Übersetzung angepasst werden muss, ist der nächste wichtige Punkt. Hierunter versteht Koller die *pragmatische Äquivalenz*.

---

<sup>18</sup> Vgl. Koller (2011), S 102f.

<sup>19</sup> Vgl. Koller (2011), S 103.

Eigenschaften des Ausgangstexts, die ästhetischer, formaler oder individualstilischer Natur sein können, nennt er als nächsten Punkt. Dies ist laut Koller die formal-ästhetische Äquivalenz.<sup>20</sup>

#### 1.4.2. Entsprechungstypen nach Koller

Auf Ebene der denotiven Äquivalenz lassen sich fünf Entsprechungstypen nachweisen:

##### 1.4.2. A. Die Eins-zu-Eins-Entsprechung:

Der Ausdruck der Ausgangssprache hat ein Äquivalent in der Zielsprache. Schwierigkeiten können hier dann auftreten, wenn es in der Zielsprache mehrere Synonyme für das entsprechende Wort gibt.<sup>21</sup>

##### 1.4.2. B. Die Eins-zu-viele-Entsprechung

Für den Ausdruck der Ausgangssprache gibt es mehrere Wörter in der Zielsprache. Nun gibt es mehrere Lösungsmöglichkeiten. In vielen Fällen kann durch den Zusammenhang des Textes und durch Weltwissen erschlossen werden, welches Wort verwendet werden muss. In manchen Texten ist es irrelevant, welches Wort der Übersetzer verwendet.<sup>22</sup>

##### 1.4.2. C. Die Viele-zu-Eins-Entsprechung

Für mehrere Ausdrücke in der Ausgangssprache gibt es nur einen in der Zielsprache. Dieses Problem kann dadurch gelöst werden, dass in der Übersetzung Zusammensetzungen, attributive Adjektive und Adverbien eingesetzt werden.<sup>23</sup>

##### 1.4.2. D. Die Eins-zu-Null-Entsprechung

Bei dieser Art der Entsprechung gibt es für den ausgangssprachlichen Ausdruck keinen in der Zielsprache. Die Aufgabe des Übersetzers ist es nun, diese Lücken im Zieltext zu schließen. Diese Lücken treten vor allem bei Realiabeziehungen auf.<sup>24</sup> Unter Realia werden die Bedingungen, die für die Ausgangskultur typisch sind, verstanden. Es zählen dazu geographische und ethnographische Begriffe, Alltagsrealia wie Speisen, Kleidung, Schmuck,

---

<sup>20</sup> Vgl. Koller (2011), S 219.

<sup>21</sup> Vgl. Koller (2011), S 230f.

<sup>22</sup> Vgl. Koller (2011), S 232.

<sup>23</sup> Vgl. Koller (2011), S 233f.

<sup>24</sup> Vgl. Koller (2011), S 234.

historische, rechtliche, gesellschaftliche, religiöse und politische Ausdrücke. Man muss ihnen auch Kulturaspekte mit emotionalen oder ideologischen Wertungen zuordnen.<sup>25</sup>

#### 1.4.2. E. Die Eins-zu-Teil-Entsprechung

Der Ausdruck der Ausgangssprache hat in dem Ausdruck der Zielsprache nur eine Teilentsprechung. Das ist vor allem bei den Farbbezeichnungen in den verschiedenen Sprachen der Fall.<sup>26</sup>

#### 1.4.3. Faktoren nach Reiß

Beim Übersetzen wird nach Entsprechungen gesucht und dann muss sich der Übersetzer Entscheidungen treffen, mit dem Ziel, ein „optimales Äquivalent“<sup>27</sup> herzustellen. Hierbei spielt der sprachliche Kontext eine große Rolle. Es wirkt sich auch der außersprachliche Kontext auf die Wahl des Übersetzers aus. Innersprachliche und außersprachliche Aspekte spielen zusammen.<sup>28</sup> Alle außersprachlichen Aspekte können unter dem Begriff Situationskontext zusammengefasst werden.

Der engere Situationsbezug gilt nur für einzelne Stellen des Werks. Das gilt zum Beispiel für Anspielungen und Interjektionen. Der Übersetzer hat die Aufgabe, sich in die Figuren und deren Situation hineinzusetzen. Der engere Situationsbezug beeinflusst die Beschaffenheit des Zieltextes auf lexikalischer, grammatischer sowie stilistischer Ebene.<sup>29</sup>

Auch der Sachbezug spielt beim Übersetzen eine wichtige Rolle. Er ist auch für das literarische Übersetzen entscheidend, nicht nur für das Fachübersetzen. Es reicht nicht aus, als Übersetzer Wörter zu übersetzen, der Übersetzer muss den Sachbezug berücksichtigen. Sachbezogene Aspekte wirken sich auf der Zielsprache vor allem im Bereich der Lexik aus.<sup>30</sup>

Der Zeitbezug ist dann für den Übersetzer besonders wichtig, wenn der Text sprachlich an eine bestimmte Zeit oder Epoche gebunden ist. Nach Reiß müssen zwischen Übersetzungen von Texten verschiedener Epochen Unterschiede zu erkennen sein. Der Zeitbezug spielt auch dann eine große Rolle, wenn eine ältere Übersetzung eines Textes kritisiert wird.<sup>31</sup>

---

<sup>25</sup> Vgl. Henschelmann (1999), S 143.

<sup>26</sup> Vgl. Koller (2011), S 238.

<sup>27</sup> Reiß (1971), S 56.

<sup>28</sup> Vgl. Reiß (1971), S 56.

<sup>29</sup> Vgl. Reiß (1971), S 70-72.

<sup>30</sup> Vgl. Reiß (1971), S 73.

<sup>31</sup> Vgl. Reiß (1971), S 74.

Unter Ortsbezug ist zu verstehen, dass bestimmte Begriffe mit dem Land beziehungsweise mit dem Volk der Ausgangssprache, beziehungsweise mit bestimmten Orten verbunden sind. Hier kann vor allem das Problem auftreten, dass Assoziationen, die von einer Zielkultur an einen gewissen Ort gebunden sind, nicht in die Zielsprache zu übertragen sind.<sup>32</sup>

Weiters ist noch der Empfängerbezug zu beachten. Unter Empfänger versteht man in diesem Fall den Rezipienten des Ausgangstextes. Der kulturelle Kontext ist hier entscheidend, in den der Ausgangstext eingebettet ist. Beispiele für den Empfängerbezug sind idiomatische Redewendungen, in der Kultur des Ausgangstextes übliche Sprichwörter, Zitate, Metaphern. Wie viel Wichtigkeit dem Empfängerbezug beigemessen wird, ist wieder von der Textsorte abhängig. Der Übersetzer hat normalerweise die Aufgabe, den Text so zu modifizieren, dass er den Text an die Zielkultur anpasst und somit erreicht, dass der zielsprachige Leser den Text versteht.<sup>33</sup> Bei der Übersetzung muss davon ausgegangen werden, dass der zielsprachige Leser die Ausgangssprache nicht beherrscht. Daher sollten Anspielungen, die für einen so beschaffenen Leser nicht zu verstehen sind, nicht wörtlich übernommen werden.<sup>34</sup>

Die Sprecherabhängigkeit meint die Sprache, die der Autor verwendet, beziehungsweise die Figuren, die er sprechen lässt, verwenden. Hierbei kommt es wieder auf die Textsorte an. Bei der Charakterisierung von Personen kann die Art und Weise, wie sie im Dialog sprechen, entscheidend sein und sollte daher adäquat wiedergegeben werden.<sup>35</sup>

Bei affektiven Implikationen, die beim Lesen ausgelöst werden sollen, muss bei der Übersetzung eine Strategie gefunden werden, dieselben Emotionen in der Übersetzung zu vermitteln. Wenn etwa Ironie, Verachtung, Sarkasmus, Erregtheit im Originaltext ausgedrückt werden, müssen diese zunächst vom Übersetzer erkannt und dann in die Zielsprache transferiert werden.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Vgl. Reiß (1971), S 77.

<sup>33</sup> Vgl. Reiß (1971), S 81.

<sup>34</sup> Vgl. Reiß (1971), S 83.

<sup>35</sup> Vgl. Reiß (1971), S 84.

<sup>36</sup> Vgl. Reiß (1971), S 85.

## 1.5. Zusammenhang zwischen Texttyp und Übersetzungsart

Für Reiß ist der Texttyp bei der Wahl der Übersetzungsmethode und auch für adäquate Kritik einer Übersetzung unabdingbar.<sup>37</sup> Reiß unterteilt die Praxis des Übersetzens in pragmatisches und literarisches Übersetzen. Bei ersterem soll die Sprache vorwiegend als Kommunikationsmittel dienen, das zu übersetzende Schriftstück soll Information vermitteln, während beim literarischen Übersetzen ästhetische Werte und künstlerisches Gestalten hinzukommen müssen. Innerhalb dieser beiden großen Gruppen müssen einige Untergruppen isoliert werden.<sup>38</sup>

Reiß unterteilt Texte weiters in drei verschiedene Textsorten ein, nämlich in informierende, künstlerische und solche, die beim Leser Reaktionen auslösen wollen und meint, dass je nach Textsorte auch die Übersetzung modifiziert werden müsste.<sup>39</sup> Diese Texttypen benennt sie mit informativer, expressiver und operativer Texttyp.<sup>40</sup>

### 1.5.1. Der informative Texttyp

Der informative Texttyp zeichnet sich dadurch aus, dass er sachorientiert ist. Bezüglich der Wahl des Übersetzungsverfahrens ist es bei einem solchen Texttyp wichtig, dass der Inhalt des Textes nicht verändert wird. Lexik, Syntax und Stil werden an die Normen der Zielsprache angepasst.<sup>41</sup> Appellative Kennzeichen sind bei der Übersetzung dieser Textsorten nicht so wichtig.<sup>42</sup> Daher können Werbetexte nicht diesem Texttyp zugeordnet werden, denn für sie ist fast ausschließlich der appellative Aspekt entscheidend.<sup>43</sup>

### 1.5.2. Der expressive Texttyp

Das wichtigste Merkmal des expressiven Texttyps ist, dass er senderorientiert ist. Er hat eine künstlerische Aussage. Durch den Autor ist diese Textsorte individuell geprägt. Die ästhetische Wirkung beizubehalten ist besonders wichtig. Die äußere Form spielt bei der Übersetzung eine besonders große Rolle. Dabei sollen die möglichen Elemente der Zielsprache genutzt werden.<sup>44</sup> Reiß nennt diesen Texttyp auch den formbetonten Texttyp. Unter Form versteht man, wie der Autor sich ausdrückt, wodurch er eine bestimmte

---

<sup>37</sup> Vgl. Reiß (1971), S 24.

<sup>38</sup> Vgl. Reiß (1971), S 25.

<sup>39</sup> Vgl. Reiß (1983), S 8.

<sup>40</sup> Vgl. Reiß (1983), S 20.

<sup>41</sup> Vgl. Reiß (1983), S 20.

<sup>42</sup> Vgl. Reiß (1983), S 21.

<sup>43</sup> Vgl. Reiß (1971), S 32.

<sup>44</sup> Vgl. Reiß (1983), S 20f.

ästhetische Wirkung erzeugt.<sup>45</sup> Stilfiguren wie Metaphern, Reim und Stil sind zu beachten. Natürlich kann der Übersetzer diese Elemente nicht wörtlich aus dem Ausgangstext übernehmen, dies ist schon aufgrund der Unterschiede auf der Lautebene von verschiedenen Sprachsystemen nicht möglich. Das Wichtigste beim Übersetzen dieses Texttyps muss es immer sein, dieselbe ästhetische Wirkung zu erzeugen.<sup>46</sup> Daher wird diese Textsorte als „ausgangssprachlich bestimmte Textsorte“<sup>47</sup> definiert.<sup>48</sup>

### 1.5.3. Der operative Texttyp

Der operative Text zeichnet sich dadurch aus, dass er verhaltensorientiert ist. Seine Aufgabe ist es, beim Empfänger bestimmte Reaktionen auszulösen. Bei der Übersetzung sollen demnach auch Eigenschaften des zielsprachigen Empfängers wie dessen soziokultureller Hintergrund und seine Mentalität berücksichtigt werden. Es wird die innere Form des Texts beibehalten, die äußere Form soll an die Zielsprache angepasst werden.<sup>49</sup> Er enthält einen Appell, der an den Leser gerichtet ist.<sup>50</sup> Diesem Texttyp sind beispielsweise Werbung, Propaganda, Satire und Demagogie zuzuordnen.<sup>51</sup>

### 1.5.4. Der audiomediale Texttyp

Zu diesen drei Gruppen ergänzt Reiß noch den audiomedialen Typ. Diese Texte werden zwar schriftlich festgehalten, aber werden vom Empfänger in anderer Form rezipiert, durch außersprachliche Hilfsmittel wird der Text abgespielt.<sup>52</sup> Hierzu zählen zum Beispiel alle Bühnenwerke wie Oper, Operette oder Musical.<sup>53</sup>

Reiß möchte mit dieser Einteilung in drei verschiedene Textsorten in Bezug auf die Wahl der Übersetzungsmethode folgendermaßen unterscheiden: für den inhaltsbetonten Texten muss es die erste Priorität des Übersetzers sein, dass er keine Modifizierungen auf der Inhaltsebene vornimmt. Bei formbetonten Texten muss weiterhin die Invarianz auf der Inhaltsebene gewahrt werden, aber darüber hinaus muss auch noch die Form bewahrt werden. Bei appellativen Texten soll die beabsichtigte Reaktion ausgelöst werden.<sup>54</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. Reiß (1971), S 37f.

<sup>46</sup> Vgl. Reiß (1971), S 39.

<sup>47</sup> Reiß (1971), S 40.

<sup>48</sup> Vgl. Reiß (1971), S 40.

<sup>49</sup> Vgl. Reiß (1983), S 22.

<sup>50</sup> Vgl. Reiß (1971), S 34.

<sup>51</sup> Vgl. Reiß (1971), S 45.

<sup>52</sup> Vgl. Reiß (1971), S 34.

<sup>53</sup> Vgl. Reiß (1971), S 50.

<sup>54</sup> Vgl. Reiß (1971), S 53.



Normalerweise haben das Original und die Übersetzung dieselbe Intention, die von der Textsorte abhängt. Jedoch gibt es in der Praxis immer wieder Fälle, bei denen die Übersetzung bewusst vom Original abweicht.<sup>55</sup> Für diesen Fall seien nach Reiß zwei Fälle genannt. Bei ersterem ist es das Ziel, dass der übersetzte Text eine neue Funktion übernimmt. Hierzu zählen beispielsweise resümierende Übersetzungen. Beim zweiten Fall soll das kommunikative Ziel des Textes erhalten bleiben, er wird jedoch an die Empfängerschaft angepasst und damit verändert. Um auf dieses veränderte Publikum eingehen zu können, muss der Übersetzer gewisse Elemente des Textes verändern. Reiß nennt für diese Gruppe als Beispiel Übersetzungen von Fachtexten, die für ein breiteres Publikum bestimmt sind. Diese Bearbeitungen und Veränderungen am Ausgangstext sind natürlich auch nur in einer Sprache möglich.<sup>56</sup>

## **1.6.Potenzielle Übersetzungsprobleme**

Übersetzungsprobleme können auf den unterschiedlichsten Ebenen stattfinden. Im Anschluss seien Probleme auf Ebene der Semantik, der Syntax, beziehungsweise Übersetzung von Partikeln, Namen, Pronomen, dialektalen Färbungen, Stilfiguren und Intertextualität genannt.

### **1.6.1. Semantik**

Lexikalische Systeme von zwei Sprachen unterscheiden sich voneinander. Daher ist es oft schwierig, den richtigen Ausdruck zu finden.<sup>57</sup> Es gibt die Theorie der Prototypensemantik, die besagt, dass die verschiedenen Vorstellungen, die einer Person bei der Konfrontation mit einem Gegenstand in den Sinn kommen, kulturell geprägt sind. Worte sind also immer mit verschiedenen Assoziationen verbunden, die von Kultur zu Kultur unterschiedlich sind und natürlich auch vom Individuum geprägt sein können. Dies ist dadurch begründbar, dass das Denken von den Erfahrungen beeinflusst wird und so die gleichen Wörter unterschiedliche Assoziationen auslösen können.<sup>58</sup> Es gibt sehr selten nur eine Möglichkeit der Übersetzung, die Übersetzungen unterscheiden sich aber oft hinsichtlich ihrer Plausibilität.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Reiß (1983), S 23.

<sup>56</sup> Vgl. Reiß (1983), S 24.

<sup>57</sup> Vgl. Snell-Hornby, (1998), S 49.

<sup>58</sup> Vgl. Snell-Hornby (1998), S 50.

<sup>59</sup> Vgl. Snell-Hornby (1998), S 51.

Ein besonderes Problem der Semantik können die falschen Freunde, die *faux amis*, darstellen. Man zählt zu dieser Gruppe die partiellen und die totalen falschen Freunde, nach dem Kriterium, ob sich die Bedeutungen der Wörter teilweise überschneiden oder sich vollends unterscheiden. Es gibt falsche Freunde, bei denen etymologisch keine Verwandtschaft vorliegt, deren Ähnlichkeit nur durch den Zufall bedingt ist.<sup>60</sup>

### 1.6.2. Syntax

Zur Syntax zählen syntaktische Wörter, die nach unterschiedlichen Prinzipien geordnet werden können.<sup>61</sup> Normalerweise sollte es beim Übersetzen bei Phänomenen auf Ebene der Korrespondenzregeln (z.B. Kasuszuweisungen) kein Problem geben. Die Schwierigkeiten können eher bei den Präferenzregeln liegen. Bei den Präferenzregeln muss sich der Translator zwischen mehreren möglichen Übersetzungen entscheiden, welche sich am besten für die Zielsprache eignet.<sup>62</sup> Die Frage ist hier, ob die verschiedenen Varianten, die ein Satz haben kann, tatsächlich absolut gleichbedeutend sind oder gleichbedeutend sein können.<sup>63</sup>

Ein grammatikalisches Phänomen, das besondere Probleme auslösen kann, ist die Partizipialkonstruktion. Wenn solche Konstruktionen am Beginn eines Satzes stehen, können sie zwar wörtlich übersetzt werden, aber aus stilistischen Gründen werden sie in der Praxis eher umschrieben.<sup>64</sup>

Weiters kann es auch bei Aktiv-Passiv und bei unpersönlichen Konstruktionen zu Übersetzungsschwierigkeiten kommen. Häufig wird bei der Übersetzung von französischen Sätzen im Aktiv, im Deutschen allerdings das Passiv eingesetzt.<sup>65</sup>

Andere Probleme können Hervorhebungen (C'est moi qui... Moi, qui...) verursachen. Im Deutschen sind solche Konstruktionen zwar auch möglich, werden aber viel seltener eingesetzt. Während im Französischen die Hervorhebung durch das sogenannte *mise en relief* erreicht wird, kann im Deutschen die Betonung eines Wortes oder eine Gruppe allein durch die Wortstellung erzielt werden, indem beispielsweise das Objekt weiter nach vorne geschoben wird und so dessen Wichtigkeit betont wird.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 87.

<sup>61</sup> Vgl. Snell-Hornby (1998), S 53.

<sup>62</sup> Vgl. Snell-Hornby (1998), S 53f.

<sup>63</sup> Vgl. Stein (1997), S 104.

<sup>64</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 93.

<sup>65</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 94.

<sup>66</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 95.

Beim Übersetzen von Morphosyntax können Probleme beim Übersetzen des Numerus auftreten. Bei der Wahl des Numerus ist im Französischen bei einigen Nomen ein Plural möglich, der im Deutschen nicht existiert. Oftmals wird zur Wiedergabe eines solchen Wortes im Deutschen ein Nominalkompositum verwendet. Das Schwierige daran ist, dass der Übersetzer interpretieren muss, welche Funktion die Pluralform im ausgangssprachlichen Text hat. (Beispiel: *les neiges* ist möglich mit *Schneefälle* oder *Schneemassen* in der Zielsprache wiederzugeben).<sup>67</sup>

Bei der Morphosyntax wäre ein Beispiel für ein Übersetzungsproblem die Verbalperiphrase. Oftmals werden Verbalperiphrasen aus dem Französischen im Deutschen durch Adverbien wiedergegeben, zum Beispiel *venir de* kann mit *gerade* übersetzt werden.<sup>68</sup>

Im Bereich der Wortbildung wären die Diminutivbildungen zu nennen. Bei der Diminutivbildung wird im Französischen oftmals ein Adjektiv verwendet (Umschreibung mit *petit(e)*).<sup>69</sup>

Ein zusätzliches Problem können zusammengesetzte Verben des Deutschen darstellen. Manche einfachen romanischen Verben werden im Deutschen durch ein präfigiertes Verb wiedergegeben, was besonders bei Bewegungsverben der Fall ist.<sup>70</sup>

### 1.6.3. Partikeln

Partikeln können insofern Übersetzungsprobleme darstellen, weil sie nicht in allen Sprachen in derselben Häufigkeit auftreten. Normalerweise kommen sie eher in der gesprochenen Sprache vor.<sup>71</sup> Das Wort *Partikel* kommt aus dem Italienischen und bedeutet Teilchen. Die Definition ist in der Linguistik nicht einheitlich und stößt daher auf Schwierigkeiten. Eine der häufigsten Einteilungen ist jene, nach der die Partikeln die Gruppe der Modalpartikeln, der Gradpartikeln, der Steigerungspartikeln, der Temporalpartikeln, der Antwortpartikeln, der Vergleichspartikeln, der Interjektionspartikeln, der Negationspartikeln und der Infinitivpartikeln umfasst.<sup>72</sup> Modalpartikeln verändern das Gesagte ein wenig, um verschiedene Gefühle wie Vertrautheit oder Ironie zu übertragen.<sup>73</sup> Die deutsche Sprache gilt als besonders partikelreich, wohingegen romanische Sprachen zu den partikelarmen Sprachen

---

<sup>67</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 80. Vgl. auch Henschelmann (1999), S 32-34.

<sup>68</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 81.

<sup>69</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 82.

<sup>70</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 83.

<sup>71</sup> Vgl. Cullmann (1997), S 119.

<sup>72</sup> Vgl. Cullmann (1997) S 120, Einteilung nach Helbig (1988), S 19ff.

<sup>73</sup> Vgl. Cullmann (1997), S 125.

zu zählen sind. Diesen Unterschied innerhalb der beiden Sprachsysteme kann man dadurch erklären, dass im Deutschen eine flexiblere Wortstellung möglich ist und Partikeln häufig im Mittelfeld auftreten. Französische Modalpartikeln werden häufig ausgegliedert oder dem Satz vorweggenommen, während im Deutschen eine Integration in den Satz möglich ist. Bei der Übersetzung vom Französischen ins Deutsche stellt sich für den Übersetzer das Problem dar, ob er Partikeln in der deutschen Übersetzung hinzufügen soll.<sup>74</sup> Die Partikeln *donc* und *bien* haben beispielsweise im Deutschen mehrere mögliche Entsprechungen, wodurch der Übersetzer dazu veranlasst wird, diejenige zu wählen, die am besten auf die Situation passt.<sup>75</sup> In der französischen Sprache haben Partikeln einen viel geringeren Stellenwert, als dies in der deutschen Sprache der Fall ist.<sup>76</sup>

#### 1.6.4. Namen

Für Namen von existierenden Personen muss kein anderssprachliches Äquivalent gefunden werden. Manche Sprachen modifizieren aber die Namen dennoch. Bei historischen Namen muss durch Fachliteratur die anderssprachige Entsprechung gesucht werden. Allerdings ist darauf zu achten, dass dieselben Assoziationen in der Übersetzung geweckt werden sollen.<sup>77</sup> Beim Sprachenpaar Französisch-Deutsch ist bei der Übersetzung zu beobachten, dass Namen ehemaliger Regierender eingedeutscht werden (Louis Quatorze wird zu Ludwig der Vierzehnte). Heute neigt man eher dazu, die Namen aus der Originalsprache zu übernehmen.<sup>78</sup>

Heutzutage werden Vornamen aus dem Original bei einer deutschen Übersetzung wörtlich übernommen. Diese Tendenz zeigt sich aber erst seit dem 19. Jahrhundert. Wenn Namen durch Präpositionen ergänzt werden, finden sich aber Übersetzungen in Form von Eindeutschungen im 19. Jahrhundert. Bei Familiennamen war die Beibehaltung des Namens ohne ihn zu übersetzen schon früher üblich, eine Ausnahme stellen die sprechenden Namen dar. In diesem Fall gibt es keine eindeutige Lösung, wie der Übersetzer vorzugehen hat.

Anredeformen können eine große Schwierigkeit beim Übersetzen vom Französischen ins Deutsche darstellen. Während es im Französischen möglich ist, die Anredeform ohne Ergänzungen zu benützen, fehlt hierzu das deutsche Äquivalent. Wenn die Anredeformen im

---

<sup>74</sup> Vgl. Cullmann (1997), S 127-129.

<sup>75</sup> Vgl. Cullmann (1997), S 131.

<sup>76</sup> Vgl. Cullmann (1997), S 138.

<sup>77</sup> Vgl. Snell-Hornby (1998), S 297.

<sup>78</sup> Vgl. Schreiber (2001), S 322.

Originaltext ohne weitere Hinzufügung verwendet werden, geht daher die Tendenz dazu, die Anrede *Monsieur, Madame, Mademoiselle* zu übernehmen.<sup>79</sup>

Bei der Übernahme von französischen Städten oder Orten ins Deutsche ergibt sich das Problem der korrekten Setzung des Artikels. Die Frage, mit der der Übersetzer zu kämpfen hat, ist, ob er das Genus aus dem Französischen übernehmen soll. Heute besteht eine Tendenz zur Übernahme des Genus aus der Originalsprache.<sup>80</sup> Bei manchen deutschen Ortsnamen ergibt sich ein relativ großer Unterschied zwischen deutscher und französischer Bezeichnung, der dadurch begründet ist, dass das Französische auf eine lateinische Form zurückzuführen ist. Das ist auch bei einigen Ländernamen der Fall.<sup>81</sup> Eine Übersetzung kann insofern schwierig sein, weil die Zielkultur die im Text genannten Orte nicht kennt und sich keine Vorstellung über deren Beschaffenheit machen kann. Das Ziel des Übersetzers muss es hier sein, das hinter dem Ortsnamen befindliche Bild zu übersetzen und beim Leser des zielsprachigen Publikums ähnliche Assoziationen zu wecken.<sup>82</sup> Für die Lösung dieser Problemfälle gibt es vier verschiedene Möglichkeiten, die je nach Übersetzungskontext verwendet werden.

Erstens kann eine Entlehnung durchgeführt werden, also Begriff und Assoziation in die Zielsprache übernommen werden. Dann kann durch Lehnübersetzung der Gedanke in die Zielsprache übertragen werden (z.B. Wolkenkratzer). Der Ausdruck kann durch das Einfügen einer Fußnote für den Leser erklärt werden. Die letzte Möglichkeit besteht in einer erklärenden Übersetzung, bei der das Wort übernommen und eine Erklärung in den Text hinzugefügt wird.<sup>83</sup> Bei Fußnoten gibt es das Problem, dass sie den Lesefluss beeinträchtigen. Je näher die Kulturkreise des Ausgangstexts und des Zieltexts stehen, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass bei der Übersetzung auf erklärende Fußnoten verzichtet werden kann.<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 90f.

<sup>80</sup> Vgl. Schreiber (2001), S 323. Vgl. auch Fuchs (1982).

<sup>81</sup> Vgl. Schreiber (2001), S 324.

<sup>82</sup> Vgl. Reiß (1971), S 77.

<sup>83</sup> Vgl. Reiß (1971), S 79.

<sup>84</sup> Vgl. Reiß (1971), S 80.

### 1.6.5. Pronomen

Personalpronomen sind sowohl auf der Makro-, sowie auf der Mikroebene entscheidend für die Beschaffenheit eines Textes. Die deutsche und die französische Sprache gleichen sich bezüglich der Personalpronomen, da in beiden Sprachen sechs verschiedene grammatische Personen definiert werden.<sup>85</sup> Ein Übersetzungsproblem kann sich bereits dadurch ergeben, dass es in romanischen Sprachen schwieriger ist, das Geschlecht des Erzählenden zu verschleiern.<sup>86</sup> Eines der größten Probleme beim Übersetzen der Personalpronomen ist die Mehrdeutigkeit der Pronomen. Jedes Pronomen hat zwar in der anderen Sprache eine Entsprechung, der Übersetzer muss aber aufgrund derselben Formen oft aus dem Kontext schließen, was gemeint ist und die richtige Form in der Zielsprache finden (vgl. *vous = ihr*, *vous = sie* und genauso *Sie = vous*, *sie = ils / elles*).<sup>87</sup> Die französischen Formen in der dritten Person Plural *ils* und *elles* können im Deutsch nur durch das Pronomen *sie* wiedergegeben werden.

### 1.6.6. Stilfiguren

#### - Wiederholungen

Wiederholungen dienen zur Intensivierung und zur Hervorhebung. Eine wiederholte Aussage wird für den Leser einprägsam, er spricht der wiederholten Aussage automatisch eine gewisse Wichtigkeit zu. Außerdem führt die Wiederholung zu einer Rhythmisierung.<sup>88</sup> Wiederholungen sollen auch in der Übersetzung zu finden sein.<sup>89</sup>

#### - Metaphern

Welches Übersetzungsverfahren gewählt wird, ist stark vom Texttyp abhängig. Bei Fachtexten werden Metaphern, bei denen in der Zielsprache keine Entsprechung existiert, eher ohne Stilfigur wiedergegeben werden, während bei der literarischen Übersetzung oft darauf geachtet wird, die Stilfiguren zu bewahren.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> Vgl. Zuschlag (2002), S 125.

<sup>86</sup> Vgl. Zuschlag (2002), S 127.

<sup>87</sup> Vgl. Zuschlag (2002), S 135.

<sup>88</sup> Vgl. Eilers (2001), S 245.

<sup>89</sup> Vgl. Eilers (2001), S 247.

<sup>90</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 88.

## - Wortspiele

Wortspiele sind allgemein schwierig zu übersetzen und der Übersetzer kann verschiedene Strategien verwenden, um sie zu übertragen. Einerseits kann er ein Wortspiel des Ausgangstexts mit einem neuen Wortspiel in der Zielsprache übersetzen. Das Wortspiel kann ohne Wortspiel wiedergegeben werden, dabei bleiben entweder beide Bedeutungen erhalten oder es wird eine gelöscht. Das Wortspiel kann durch ein anderes rhetorisches Mittel wiedergegeben werden. Es kann weggelassen beziehungsweise an einer anderen Stelle eingebaut werden. Es können erklärende Fußnoten hinzugefügt werden, um die vorhandenen Wortspiele im Ausgangstext zu erklären. Welches dieser Verfahren eingesetzt wird, ist abhängig von der Wichtigkeit, die das Wortspiel im Text einnimmt, vom Zweck des Zieltexts und von der Akzeptabilität von Wortspielen im Bereich der zielsprachigen Kultur.<sup>91</sup>

### 1.6.7. Dialekt

Der Gebrauch von Dialekten in Texten oder sonstigen Markierungen sprachlicher regionaler Unterschiede ist im zielsprachigen Text nicht wiederzugeben. Ähnlich ist es, wenn in Texten ausländische Akzente vorkommen und übersetzt werden sollen.<sup>92</sup> Wenn Besonderheiten der gesprochenen Sprache in geschriebenen Texten wiedergegeben werden sollen, kann dies auch zu einem großen Problem werden.<sup>93</sup>

### 1.6.8. Intertextualität

Bei der Intertextualität, wenn auf andere Texte durch Zitate oder auch Anspielungen verwiesen wird, ist die Schwierigkeit, dass oft Leser des zielsprachigen Texts nicht so gut mit der Ausgangskultur vertraut sind, um die Textverweise nachvollziehen zu können, zu verstehen oder eine bestimmte Vorstellung zu haben. Es kann hier entweder in Fußnoten oder Textverweisen erklärt werden, worauf sich der Textteil bezieht. Eine andere Möglichkeit wäre es, das genannte Zitat der Ausgangssprache durch ein bekanntes Zitat in der Zielsprache zu ersetzen.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Vgl. Snell-Hornby (1998), S 286f.

<sup>92</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 104f.

<sup>93</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 107.

<sup>94</sup> Vgl. Schreiber (2006), S 100.

### 1.6.9. Scheitern einer Übersetzung

Prinzipiell kann durch das Scheitern einer konkreten Übersetzung nicht über einen Text ausgesagt werden, dass er unübersetzbar ist. Wenn ein Text tatsächlich als unübersetzbar betrachtet wird, dann ist dies laut La Salvia nur in dadurch begründet, dass die Systeme zweier Sprachen nicht miteinander vereinbar sind.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl. La Salvia (1995), S 142.



## 2. Théophile Gautier: Leben und Werke

Pierre Jules Théophile Gautier wurde am 30. August 1811 in Tarbes geboren. Als er drei Jahre alt war, musste er mit seiner Familie nach Paris umziehen, weil sein Vater durch den Abbé Montesquiou dorthin versetzt wurde. Théophile Gautier vergaß aber nie seine Geburtsstadt Tarbes und trauerte ihr nach, wie in folgenden Worten beschrieben wird:<sup>96</sup>

„qu’après plus de quarante ans j’ai pu reconnaître, dans la rue qui mène au Mercadieu, la maison où je naquis. Le souvenir des silhouettes de montagnes bleues qu’on découvre au bout de chaque ruelle et des ruisseaux d’eaux courantes qui, parmi les verdure, sillonnent la ville en tous sens, ne m’est jamais sorti de la tête et m’a souvent attendri aux heures songeuses. »<sup>97</sup>

Vor Verzweiflung über den Umzug in die neue große Stadt, in der er sich nicht zurecht fand, warf er sogar seine Spielsachen aus dem Fenster. Er bekam zwei jüngere Schwestern: Émilie und Zoé.<sup>98</sup>

Gautier brachte sich selbst im Alter von fünf Jahren das Lesen bei und las mit Begeisterung alles, was ihm in die Finger kam. Sein Lieblingsroman war *Robinson Crusoe*.<sup>99</sup> Sein Vater war begeistert vom Talent seines Sohnes und unterrichtete ihn in Latein. Mit zehn Jahren wurde Gautier aufs Internat Louis-le-Grand geschickt, in dem er sich gar nicht wohlfühlte. Obwohl er ein guter Schüler war, wurde sein Gesundheitszustand erheblich schlechter, er weigerte sich, zu essen. Sein Vater bemerkte dies und nahm seinen Sohn nach drei Monaten aus dem Internat. Théophile Gautier wechselte auf das Collège Charlemagne und nahm dort am Unterricht als *externe libre* teil, das bedeutet, dass er nur an wenigen Kursen teilnahm und die restliche Zeit mit seinem Vater zu Hause lernte.<sup>100</sup>

Gautier interessierte sich schon sehr früh für Kunst, für die Schriftstellerei und die Poesie, was er auch dem Kontakt mit Gérard de Nerval zu verdanken hatte. Dieser machte ihn mit verschiedensten Schriftstellern bekannt, darunter Pétrus Borel und Victor Hugo. Gautiers erste Gedichtsammlung *Poésies* erschien im Juli 1830. Im Laufe seines Lebens widmete er sich den verschiedensten literarischen Genres: Gedichte, Dramatik, Prosa, Kurzgeschichten und Romane sind von ihm überliefert. Außerdem betätigte er sich im Journalismus und schrieb unter anderem für die Zeitungen *Le Figaro*, *Le Cabinet de lecture*, *La France*

---

<sup>96</sup> Vgl. Übersfeld (1992), S 12f.

<sup>97</sup> Vgl. Gautier (1874), S 2f

<sup>98</sup> Vgl. Übersfeld (1992), S 13.

<sup>99</sup> Vgl. Senneville (2004), S 14.

<sup>100</sup> Vgl. Senneville (2004), 15f.

*littéraire*.<sup>101</sup> Bedeutende Werke von ihm sind die Gedichtsammlung *Émaux et Camées* (1867), der Roman *Le Capitaine Fracasse* (1835), *Histoire du romantisme* (1874),<sup>102</sup> und die Romane *Les Jeunes-France* (1833) und *Fortunio* (1838).<sup>103</sup>

Gautier engagierte sich sehr in der Kunst und der Literatur. Seine ersten Werke sind sehr von der Romantik geprägt. Außerdem ist sein kritisches Betrachten der Welt kennzeichnend für ihn.<sup>104</sup> Seine ersten Contes *La Cafetière* (1831) und *Onuphrius Wphly* (1832) zeigen deutlich seine Neigung zur Romantik. Sein poetisches Schaffen erreichte seinen Höhepunkt 1832 mit der Veröffentlichung von dem Gedicht *Albertus ou l'Âme et le Pêché* mit dem Untertitel *Légende tragique*. Er zeigte darin die Ambiguität im Schicksal eines Künstlers.<sup>105</sup>

Schon in jungen Jahren wurde Gautiers Talent als Künstler gelobt, unter anderem vom Arbeitgeber seines Vaters, dem Abbé Montesquiou, der ein von Gautier gemaltes Bild bewunderte und Gautiers Vater ermutigte, seinen Sohn in seinen Talenten zu unterstützen. Daher ermöglichte Gautiers Vater seinem Sohn den Eintritt in das Atelier des Malers Rioult.<sup>106</sup>

1830 schlug Nerval seinem Freund Gautier vor, bei einer Aufführung des Stücks *Hernani* von Victor Hugo zu assistieren.<sup>107</sup> An diesem Abend schockierte Gautier mit einem roten Gilet, es war nämlich üblich, schwarz zu tragen.<sup>108</sup> Er erhielt seit da an die Bezeichnung „l'homme au gilet rouge“<sup>109</sup>. Auf die Frage hin, warum Gautier dieses Kostüm gewählt hätte, antwortete er: „Cette soirée devait être, selon nous et avec raison, le plus grand événement du siècle, [...] et nous désirions la solenniser par quelque toilette d'apparat, quelque costume bizarre et splendide faisant honneur au maître, à l'école et à la pièce.“<sup>110</sup> Nerval arrangierte ein Treffen mit Victor Hugo, das auf Gautier einen solchen Eindruck hinterließ, dass er die Malerei aufgab und sich ganz der Literatur widmete.<sup>111</sup>

---

<sup>101</sup> Vgl. Beaumarchais (2001) S 689.

<sup>102</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 696-699.

<sup>103</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 692.

<sup>104</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 690.

<sup>105</sup> Vgl. Hamon (2000), S 504.

<sup>106</sup> Vgl. Senneville (2004), S 19.

<sup>107</sup> Vgl. Senneville (2004), S 21.

<sup>108</sup> Vgl. Übersfeld (1992), S 25.

<sup>109</sup> Senneville (2004), S 25.

<sup>110</sup> Gautier (2011) b, S 82.

<sup>111</sup> Vgl. Senneville (2004), S 31f.

Bezüglich seines Privatlebens ist bekannt, dass er viele Beziehungen hatte, mit Eugénie Fort hat er einen gemeinsamen Sohn. Seine nächste Freundin trug den Namen Victorine, darauf folgte Carlotta Grisi, der er das Ballett *Giselle* widmete. Mit deren Schwester Ernesta Grisi lebte er zwanzig Jahre gemeinsam und hatte zwei Töchter namens Judith und Estelle. Dennoch sagt man ihm auch amouröse Verbindungen mit anderen Frauen nach, beispielsweise der Schauspielerin Alice Ozy.<sup>112</sup>

Politisch nahm er zur 1848er Revolution Abstand. Er versuchte drei Mal, in die Académie française aufgenommen zu werden, aber er wurde jedes Mal abgelehnt. Dennoch wurde er zwanzig Jahre nach der Revolution Bibliothekar der Prinzessin Mathilde.<sup>113</sup>

Seine zahlreichen Reisen in die unterschiedlichsten Gegenden prägten sein Leben und seine schriftstellerische Tätigkeit. Seine Reiseziele waren Belgien, Niederlande, Spanien, Italien, Konstantinopel, Deutschland, Russland und Ägypten.<sup>114</sup>

Der Krieg 1870 löste große Erschütterungen im Leben Gautiers aus.<sup>115</sup> Zwei Jahre später starb er in Neuilly.<sup>116</sup> Am 26. Oktober 1872 wurde er auf dem Friedhof in Montmartre beigesetzt.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 689.

<sup>113</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 689.

<sup>114</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 689.

<sup>115</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 690.

<sup>116</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 695.

<sup>117</sup> Vgl. Senneville (2004), S 7.

### 3. Mademoiselle de Maupin

Der Roman *Mademoiselle de Maupin* erschien in zwei Bänden. Der erste Band wurde am Ende des Jahres 1835 veröffentlicht, der zweite im Jänner 1836.<sup>118</sup> Die ersten beiden Ausgaben erschienen mit dem Untertitel *Double Amour*.<sup>119</sup>

#### 3.1. Entstehungsgeschichte

Bezüglich der Entstehungsgeschichte des Romans gibt es nur wenige sicher überlieferte Informationen. Ein Manuskript ist nicht erhalten, und wie lange Théophile Gautier zur Herstellung seines Romans gebraucht hat, ist nicht bekannt. Es ist anzunehmen, dass Gautier im Sommer 1833 anfang, an *Mademoiselle de Maupin* zu arbeiten. Er hatte nämlich ab 10. September desselben Jahres einen Vertrag mit Renduel. Théophile Gautier war zu diesem Zeitpunkt zweiundzwanzig Jahre alt. Die beiden Jahre (1833-1835), die er vermutlich der Niederschrift des Romans widmete, verwendete er aber zugleich für das Verfassen von Essays und betätigte sich als Kunstkritiker in Salons. Außerdem zog er zu dieser Zeit von seinen Eltern aus.<sup>120</sup>

Das Thema des Transvestiten, das er in seinem Roman behandelt, war zu seiner Zeit sehr aktuell und wurde in zahlreichen anderen Werken angesprochen, beispielsweise in Honoré de Balzacs *La Fille aux yeux d'or* (1834), oder in *Fragoletta* von Henri de Latouche.<sup>121</sup> In direktem Einfluss zu seinem Werk stand vermutlich George Sands *Lélia*, das einen Monat vor der Unterzeichnung des Vertrags mit Renduel veröffentlicht wurde.<sup>122</sup>

In seinem Werk wurde er auch vom Leben der Maupin, einer historischen Person, inspiriert. Er verwendet im Buch nicht nur ihren Familiennamen, sondern er nennt auch dieselben Duellen und dieselben Liebesbeziehungen.<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> Vgl. Senneville (2004) S 73.

<sup>119</sup> Vgl. Hamon (2000), S 509.

<sup>120</sup> Vgl. Oehler (2011), S 610f.

<sup>121</sup> Vgl. Savalle (1981), S 25.

<sup>122</sup> Vgl. Savalle (1981), S 26.

<sup>123</sup> Vgl. Savalle (1981), S 26.

### 3.2.Préface

Das Buch beginnt mit einem langen Vorwort, das mit Mai 1834 datiert ist. Dieser Text hat mit dem Werk an sich wenige Gemeinsamkeiten, er hätte laut Senneville ohne die letzten Zeilen auch vom Werk separiert veröffentlicht werden können.<sup>124</sup>

Gautier kritisiert in seinem Vorwort die Zeitung *Le Constitutionnel*<sup>125</sup>. Er wurde zum Schreiben seines Vorworts durch eine reelle Begebenheit motiviert, und zwar wollte er sich an besagter Zeitung rächen. *Le Constitutionnel* warf Gautier nämlich „l’immoralité“<sup>126</sup> in seinem Artikel, den er im Jänner 1834 veröffentlicht hatte, vor.<sup>127</sup>

Im Vorwort verbündet sich Gautier insofern mit dem Leser, da er ihn mit *nous* anspricht. („de la glorieuse époque où *nous* avons le bonheur de vivre“<sup>128</sup>).

Die zahlreichen Anspielungen auf historische Begebenheiten, Autoren und Texte werden in der Übersetzung im Glossar erklärt. Aber auch in der Auflage des französischsprachigen Werks aus dem Jahr 1973 befinden sich bei manchen Ereignissen erklärende Fußnoten. Offensichtlich kann nach einem so langen Zeitraum nicht mehr davon ausgegangen werden, dass auch der Leser der Ausgangssprache den Kontext unter dem das Vorwort verfasst wurde, versteht. Bei der Ausgabe handelt es sich um eine kommentierte des Verlags Gallimard. Er übernimmt den Text der früheren Ausgaben der Verlage Charpentier, Garnier und Garnier-Flammarion. Die Kommentare und Anmerkungen der Gallimardausgabe für den im 20. Jahrhundert aufgewachsenen Leser stammen von Michel Crouzet, einem Professor einer Universität in Paris.<sup>129</sup>

Das Vorwort beginnt mit einer Reflexion über die Tugend (*vertu*). Gautier personifiziert diese, indem er sie mit einer würdevollen alten Frau gleichsetzt. Es scheint ihm nicht verwunderlich, dass dieser alten Dame sehr oft die „immoralité“<sup>130</sup> vorgezogen wird. Er macht hier eine Anspielung auf den Journalismus und kritisiert, dass dies auch Journalisten zugeben würden, wenn sie die Wahrheit sprächen, aber „penser une chose, en écrire une autre,

---

<sup>124</sup> Vgl. Senneville (2004), S 79.

<sup>125</sup> Vgl. Übersfeld (1992), S 67.

<sup>126</sup> Beaumarchais (1994), S 1168.

<sup>127</sup> Vgl. Beaumarchais (1994), S 1168.

<sup>128</sup> Gautier (1973), S 31.

<sup>129</sup> Vgl. Crouzet (1973), S 425.

<sup>130</sup> Gautier (1973), S 31.

cela arrive tous les jours, surtout aux gens vertueux.“<sup>131</sup> Er nennt einige Beispiele, inwiefern die Einhaltung der Moral im 19. Jahrhundert seiner Meinung nach übertrieben wird. In ironischem Tonfall zeigt er, wie wichtig das Laster („vice“<sup>132</sup>) auch für Verfechter der Tugend ist („Si l’on était vertueux, où placeriez-vous vos articles sur l’immoralité du siècle? Vous voyez bien que le vice est bon à quelque chose.“<sup>133</sup>). Anhand von Beispielen zeigt Gautier, dass *immoralité* in der Literatur kein Phänomen des Zeitalters ist, sondern, dass es in der Literatur immer schon Tendenzen gab, das Lasterhafte darzustellen (als Beispiel nennt er die lachhafte Darstellung der Ehe und der Vaterschaft bei Molière).

Als weiteren Punkt übt er Kritik am Literaturkritiker. Er bezeichnet den Literaturkritiker als gescheiterten Dichter, da er selbst noch kein Werk herausgegeben hat, sondern seine Aufgabe es ist, andere Werke zu kritisieren. Gautier zeigt anhand von Beispielen den großen Einfluss der Literaturkritiker und meint, dass sie nicht immer die Wahrheit sprechen würden.

Im Vorwort gibt es einige intertextuelle Bezüge zu Werken anderer Autoren, beispielsweise von Molière, eine seiner Komödien *George Dandin* oder Anspielungen auf aktuelle Ereignisse (wie beispielsweise die Julirevolution von 1830), ohne dass diese weiter ausgeführt werden.

Gautier präsentiert seine Idee, dass Kunst niemals die Sitten beeinflusse, sondern der umgekehrte Fall eintreten würde. („C’est comme si l’on disait: les petits pois font pousser le printemps; les petits pois poussent au contraire parce que c’est le printemps et les cerises parce que c’est l’été.“<sup>134</sup> Er beweist seine Theorie in dem angegebenen Zitat mit einem bildlichen Vergleich.<sup>135</sup>

Das Vorwort zeigt die Grundüberlegungen von Gautiers Ästhetik. Diese lassen sich auch im Werk wiederfinden.<sup>136</sup> Sie sind sehr von der Theorie des *l’art pour l’art* geprägt, die den Kunstbegriff dem Begriff der Nützlichkeit gegenüberstellt.<sup>137</sup> Dass Gautier utilitaristische Dichtung ablehnt, lässt sich auch im Vorwort zu *Albertus* (1832), beziehungsweise in seinen Gedichten nachweisen.<sup>138</sup> Gautier verneint in diesem Vorwort, dass Kunst eine moralische Aufgabe hat. In der Literatur sind für ihn nur die Kategorien der Schönheit und der

---

<sup>131</sup> Gautier (1973), S 31.

<sup>132</sup> Gautier (1973), S 33.

<sup>133</sup> Gautier (1973), S 33.

<sup>134</sup> Gautier (1973), S 49.

<sup>135</sup> Vgl. Übersfeld (1992), S 69f.

<sup>136</sup> Vgl. Cenerelli (2000), S 147.

<sup>137</sup> Vgl. Steinwachs (1986), S 254.

<sup>138</sup> Vgl. Cenerelli (2000), S 147.

Hässlichkeit entscheidend.<sup>139</sup> Diese Überzeugung wird bereits in *Albertus* wie folgt dargestellt: „En général, dès qu’une chose devient utile, elle cesse d’être belle. – Elle rentre dans la vie positive, de poésie, elle devient prose, de libre esclave. – Tout l’art est là. – L’art, c’est la liberté, le luxe, l’efflorescence, c’est l’épanouissement de l’âme dans l’oisiveté. – La peinture, la sculpture, la musique ne servent absolument à rien. »<sup>140</sup> So zeigt sich seine Kritik an den Utilitaristen, die er mit den Worten « Pauvres gens qui avaient le nez court à ne le pouvoir chausser de lunettes, et cependant n’y voyaient pas aussi loin que leur nez. »<sup>141</sup> charakterisiert. Schließlich fährt er fort, über den Begriff der Nützlichkeit, der „utilité“<sup>142</sup>, zu philosophieren und zeigt insofern dessen Unangebrachtheit, indem er meint, dass es nichts Nützliches auf der Welt gäbe, sogar die Existenz der Menschen auf der Erde, das Leben an sich sei nicht nützlich. Hier macht er eine Anspielung auf die Zeitung *Le Constitutionnel*: „à quoi nous servons, si ce n’est à ne pas nous abonner au *Constitutionnel* ni à aucune espèce de journal quelconque. »<sup>143</sup>. Keines der schönen Dinge würde das Kriterium der Nützlichkeit erfüllen, die Blumen, die Schönheit der Frauen, die Musik, die Kunst hätten an sich keinen offensichtlichen Nutzen.

Schließlich leitet er vom Vorwort mit folgenden Worten auf seinen Roman über: „C’est aujourd’hui et non hier ou demain que l’on met en vente l’admirable, l’inimitable, le divin et plus que divin roman du très célèbre Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* »<sup>144</sup>

### 3.3. Inhalt der *Mademoiselle de Maupin*

Der Roman *Mademoiselle de Maupin* erzählt von dem Chevalier d’Albert, der von der Idee besessen ist, eine Geliebte zu haben. In Briefen an seinen Freund Silvio berichtet er von diesem Verlangen und stillt es schließlich durch die hübsche Rosette. Dennoch ist für ihn nicht die Ideallösung gefunden, da Rosette die Vorstellungen, die er sich von einer Geliebten macht, nicht erfüllen kann. Als der junge Chevalier Théodore in sein Leben tritt, verliebt sich d’Albert in den jungen Mann, ohne wirklich zu verstehen, warum er sich von diesem männlichen Wesen so angezogen fühlt. Auch Rosette hat sehr starke Gefühle für Théodore. Sie kennt ihn schon seit einiger Zeit, wie sich in Briefen, in denen Théodore von seiner

---

<sup>139</sup> Vgl. Cenerelli (2000), S 149.

<sup>140</sup> Gautier (1970), S 82.

<sup>141</sup> Gautier (1973), S 49.

<sup>142</sup> Gautier (1973), S 53.

<sup>143</sup> Gautier (1973), S 53.

<sup>144</sup> Gautier (1973), S 69.

Vergangenheit erzählt, herausstellt. Théodore erscheint mit einem Pagen namens Isnabel, von dem kurze Zeit später enthüllt wird, dass er ein Mädchen ist.

Als Théodore bei der Aufführung von Shakespeares Stück *comme il vous plaira* als Frau verkleidet auftritt, verliebt sich d'Albert noch mehr in ihn und glaubt zu erkennen, dass es sich bei Théodore in Wirklichkeit um eine Frau in Männerkleidung handeln muss. D'Albert schreibt Théodore einen verzweifelten Liebesbrief, in der Hoffnung, dass sich seine Vermutung erfüllen würde. Théodore gibt sich zwei Wochen später vor d'Albert als Mademoiselle Madeleine de Maupin zu erkennen. Ihre Motive für das Tragen der Männerkleidung waren, dass sie die Männer besser kennenlernen wollte, ohne von ihnen verletzt zu werden. Sie erklärt diese Motive in Briefen an ihre Jugendfreundin Graciosa und erzählt von den schlechten Erfahrungen, die sie in Konfrontation mit der Männerwelt gemacht hat. Nun kommt sie in dem Kleid, das sie bei der Verkörperung der Rolle der Rosalinde von *comme il vous plaira* getragen hat, in d'Alberts Zimmer. Sie verbringen eine Liebesnacht miteinander. Es wird noch ein Liebesabenteuer von Madeleine und Rosette angedeutet, dann schreibt die Mademoiselle de Maupin d'Albert und Rosette einen Abschiedsbrief.

Das Ende ist überraschend und lässt das Werk pessimistisch ausklingen. Der Roman zeigt das Scheitern und die Flucht vor der Realität. Der Mensch kann den Zustand der Perfektion, der in der Liebesnacht zwischen Madeleine und D'Albert vorhanden war, nicht dauerhaft erreichen.<sup>145</sup> Ein weiteres tragisches Element an Mademoiselle de Maupin ist auch die nicht gelungene Übereinstimmung zwischen Mann und Frau: Madeleine fühlt sich in gleicher Weise von den Männern abgestoßen, wie es d'Albert von den Frauen ist. Sie kritisiert die plumpe und rustikale Art der Männer, er macht kein Geheimnis bezüglich seiner Missachtung gegenüber Frauen („Il faut que les femmes sentent que je les méprise“<sup>146</sup>).<sup>147</sup>

Mademoiselle de Maupin ist kein *roman de cape et d'épée*, die wenigen Duelle, die im Buch stattfinden, sind nicht wichtig. Das Entscheidende im Buch ist die Ambiguität der Persönlichkeiten und die Analyse ihrer Gefühlswelt.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 698.

<sup>146</sup> Gautier (1973), S 99.

<sup>147</sup> Vgl. Übersfeld (1992), S 82.

<sup>148</sup> Vgl. Senneville (2004), S 74.



### 3.4.Aufbau

Das Werk gliedert sich in siebzehn Kapitel, davon sind vierzehn Kapitel in Briefform verfasst. Die Kapitel 1-5, 8-9, 11 und 13 werden d'Albert zugeschrieben, die Kapitel 10, 12, 14, 15 und 17 Madeleine de Maupin. Die restlichen Kapitel sind in Romanform verfasst. Immer wieder wird auch die dramatische Form eingesetzt, um Dialoge besser darstellen zu können. In den ersten Kapiteln schildert d'Albert seinem Jugendfreund Silvio seine Langweile, dann erläutert er, wie er Rosette kennengelernt hat, um schließlich eine psychologische Analyse seiner Gefühle darzubringen. Schließlich wird in die dritte Person gewechselt, ein auktorialer Erzähler, der das Geschehen kommentiert, den Leser anspricht und Vorausdeutungen macht, wird nun eingesetzt. Dann wird wieder auf die Briefform übergegangen, wobei sich nun auch Briefe von Madeleine de Maupin finden lassen, in denen sie die Motive ihrer Verwandlung offen darlegt und ihre vergangenen Erlebnisse schildert. Diese Briefe richten sich an Maupins Jugendfreundin Graciosa. Die Antworten der beiden Freunde Silvio und Graciosa sind nicht abgedruckt. Eine Stelle verweist aber darauf, dass es sich nicht um eine Einwegkommunikation handelt, sondern, dass die Freunde tatsächlich antworten, nämlich als d'Albert den Satz „Ta lettre m'a fait mal“<sup>149</sup> an Silvio richtet.

Es gibt im Werk eine „structure gémellique“<sup>150</sup>, es sind zwei große Abschnitte zu finden, der erste reicht von Kapitel 1 bis 9, der zweite von Kapitel 10 bis 17. Im ersten Teil wird d'Alberts Geschichte behandelt, im zweiten die der Maupin. Zum Schluss werden die beiden Handlungsstränge zusammengeführt.<sup>151</sup>

### 3.5.Hauptfiguren

#### 3.5.1. Madeleine de Maupin / Théodore de Sérannes

Maupin war eine historische Persönlichkeit, die tatsächlich existiert hat. Geboren wurde sie als Julie d'Aubigny und gelangte an ihren Namen durch eine Heirat. 1707 soll sie im Alter von siebenunddreißig Jahren gestorben sein. Sie ist mit einem Fechtmeister weggelaufen, hat sich als Mann verkleidet und einige Duelle siegreich hinter sich gebracht. Außerdem arbeitete sie als Opernsängerin und wurde vor allem durch ihre Altstimme bekannt. Sie folgte einer

---

<sup>149</sup> Gautier (1973), S 217.

<sup>150</sup> Savalle (1981), S 48.

<sup>151</sup> Vgl. Savalle (1981), S 48.

Bewunderin bis in ein Kloster in Avignon, mit dem Ziel, sie daraus zu befreien. Bei dieser Befreiungsaktion brannte sie das Kloster nieder. Daher musste sie vor der Polizei nach Brüssel fliehen und wurde Geliebte des Grafen Albert von Bayern.<sup>152</sup>

Im Roman offenbart Madeleine de Maupin ihre Auffassungen und Gefühle in Briefen an ihre Freundin, die ab dem zehnten Kapitel zu finden sind. Einer ihrer größten Wünsche und Ziele ist es zu lieben und geliebt zu werden.<sup>153</sup> Sie beschließt, sich als Mann zu verkleiden und auszugeben, um die Männer kennenzulernen, ohne von ihnen verletzt zu werden. Daher schlüpft sie in die Rolle des Chevaliers Théodore de Sérannes. Als sie hinter dieser Maske versucht, die Welt der Männer besser kennenzulernen, wird sie immer mehr von deren bisher unbekanntem Lebensstil abgeschreckt und angeekelt.

Als Ausgangssituation wird Madeleine de Maupin als junge Frau gezeichnet, die unzufrieden mit ihrer Situierung in der Gesellschaft ist. Sie kritisiert die Abhängigkeit, die junge Mädchen zu ihren Familien haben müssen und die Unwissenheit, die das Schicksal der Frauen ist („Nous sommes réellement prisonnières de corps et d’esprit“<sup>154</sup>.)<sup>155</sup> Im Umgang mit den Männern erkennt sie, dass Männer sich oft nicht ehrlich gegenüber Frauen verhalten, dass sie in deren Gesellschaft eine Maske tragen, sich verstellen, also eine *comédie galante* spielen, um Frauen zu beeindrucken<sup>156</sup> („Tous [...] me paraissaient avoir adopté uniformément un masque de convention [...] lorsqu’ils étaient devant les femmes.“<sup>157</sup>). Als erster Schritt in Maupins Verwandlung wird das Tragen der Männerkleidung bestimmt, um die Welt der Männer besser kennenzulernen. Motiviert wird diese Entscheidung dadurch, dass Maupin sich nicht einem Mann hingeben möchte, ohne vorher einen Einblick in dessen Lebensumstände genommen zu haben („connaître les hommes avant de se donner à un homme“<sup>158</sup>). Ihr großes Vorbild hierbei ist Kleopatra, die ihren Liebhaber nach einer Liebesnacht umbringen ließ<sup>159</sup>. Das Ziel auf Madeleines Suche ist es, eine verwandte Seele zu finden, ein „cœur pareil au [s]ien“<sup>160</sup>, was ein typisch romantisches Motiv darstellt.<sup>161</sup> Sie will sich durch die Männerkleidung eine völlig neue Persönlichkeit schaffen. Durch den Willen, ein eigenes

---

<sup>152</sup> Vgl. Oehler (2011) S 613f.

<sup>153</sup> Vgl. Savalle (1981), S 31.

<sup>154</sup> Gautier (1973), S 249.

<sup>155</sup> Vgl. Savalle (1981), S 31.

<sup>156</sup> Vgl. Savalle (1981), S 31.

<sup>157</sup> Gautier (1973), S 245.

<sup>158</sup> Gautier (1973), S 255.

<sup>159</sup> Vgl. Gautier (1973), S 255.

<sup>160</sup> Gautier (1973), S 256.

<sup>161</sup> Vgl. Savalle (1981), S 32.

neues Wesen zu schaffen, wird sie mit Gott vergleichbar.<sup>162</sup> „n'étant plus femme, je voulais être homme tout à fait et ne pas me contenter d'en voir seulement l'extérieur.“<sup>163</sup>

Nach der Verwandlung vermisst sie aber immer wieder ihre Weiblichkeit und bereut diesen Schritt. Diese Transformation vollzieht sich plötzlich und ist geprägt von Spaltung und Unumkehrbarkeit<sup>164</sup>: „je n'étais plus moi, mais un autre.“<sup>165</sup> Sie hat sich von einer jungen Frau zu einem jungen Mann verwandelt, es scheint keinen Weg zurück zu geben<sup>166</sup> „détachais pour toujours, toutes mes puérités de petite fille et de jeune fille“<sup>167</sup>. Madeleine ist zum Mann geworden, in diesem Fall trifft das französische Sprichwort *l'habit fait le moine* zu.<sup>168</sup>

In einer Herberge findet die erste Konfrontation von Madeleine de Maupin mit der Männerwelt, deren Ansichten und Gewohnheiten statt. Sie kritisiert vor allem die Rüpelhaftigkeit der Männer. Ausschlaggebend für diese Einschätzung ist der leichtfertige Umgang der Männer mit den Kellnerinnen und ihre Indiskretheit, als einer der Männer intime Details über seine Freundin preisgibt und alle in Spott ausbrechen und sich über die Abwesende lustig machen. Am meisten schockiert Maupin deren „parfait mépris pour la femme“<sup>169</sup>. Sie muss erkennen, wie sehr sich ihre eigene Vorstellung, die sie von Liebe hat, von jener der Männer unterscheidet. Ihre Ängste, dass Männer sie verletzen könnten, scheinen begründet zu sein.<sup>170</sup>

Immer wieder verweist Maupin darauf, dass die Kleidung entscheidend für die Persönlichkeit ist, worauf wiederum auf das Sprichwort *l'habit fait le moine* verwiesen werden kann. Diese Idee wird im zweiten Brief der Mademoiselle de Maupin zum Ausdruck gebracht, indem sie selbst von „métamorphose“<sup>171</sup> spricht und meint, dass sie bereits das Leben eines Mannes führen würde. Ihre Kleidung ist verantwortlich für eine Veränderung in ihrem Verhalten und auch eine Änderung ihres Denkens.<sup>172</sup> Die Kleidung kann allerdings auch eine Falle darstellen. Aufgrund ihrer Kleidung ist Maupin gezwungen, als *chevalier servant* zu agieren.

---

<sup>162</sup> Vgl. Savalle (1981), S 32.

<sup>163</sup> Gautier (1973), S 314.

<sup>164</sup> Vgl. Savalle (1981), S 32.

<sup>165</sup> Gautier (1973), S 250.

<sup>166</sup> Vgl. Savalle (1981), S 32.

<sup>167</sup> Gautier (1973), S 250.

<sup>168</sup> Vgl. Savalle (1981), S 33.

<sup>169</sup> Gautier (1973), S 260.

<sup>170</sup> Vgl. Savalle (1981), S 33.

<sup>171</sup> Gautier (1973), S 315.

<sup>172</sup> Vgl. Savalle (1981), S 33.

Maupin schafft es also nicht, aus den gesellschaftlichen Zwängen auszubrechen, sie bleibt eine Gefangene, diesmal in der neuen Rolle des Mannes.<sup>173</sup>

Von d'Albert wird Théodore, also die männliche Verkörperung der Maupin, mit folgenden Worten beschrieben: „Il est impossible d'avoir meilleure grâce; il n'est pas très grand, mais il est svelte et bien pris dans sa taille; il a quelque chose de moelleux et d'onduleux dans la démarche et dans les gestes, qui est on ne peut plus agréable ; [...] Le seul défaut qu'il ait, c'est d'être trop beau et d'avoir des traits trop délicieux pour un homme. »<sup>174</sup> Außerdem werden ihm durch einen langen Dialog mit Rosette die Eigenschaften der Religiosität zugeordnet, da er die folgenden Worte zu ihr sagt: „Dieu ne se trompe pas, et n'oublie rien.“<sup>175</sup>

Als Madeleine de Maupin von Alcibiade, Rosettes Bruder, auf sein Schloss mitgenommen wird und es zu einer ersten Begegnung mit Rosette kommt, steckt sie bereits sehr tief in ihrer Männerrolle „j'oubliais insensiblement que j'étais femme; - mon déguisement me semblait mon habit naturel“<sup>176</sup>. Dieses Zitat kann als Anbeginn von Maupins neuen Lebens, der Annahme ihrer neu kreierten Identität betrachtet werden. Es wird deutlich, dass Maupin Rosette nicht indifferent entgegensteht<sup>177</sup> „j'avoue que je ne [...] baisais pas [sa main] sans quelque plaisir“<sup>178</sup>. Der Gefallen, den Maupin gegenüber Rosette findet, kann vielleicht auf ältere Neigungen zurückgehen. Ihre Freundschaft zu Graciosa scheint sehr eng und intim zu sein.<sup>179</sup> Im Umgang mit Rosette verhält sich Maupin ähnlich wie die Männer, die sie kennengelernt hat, ihre Kleidung bringt sie dazu « »toutes les mines que j'avais vu faire aux amoureux<sup>180</sup> » auszuprobieren.<sup>181</sup> Im Laufe des Romans gibt es fortlaufend weitere Andeutungen einer bisexuellen Beziehung beziehungsweise gibt es etliche Belege, dass Rosette auf Madeleine de Maupin einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt<sup>182</sup> (« avec une émotion et un plaisir indéfinissable“<sup>183</sup> / „L'idée de la similitude de sexe s'effaçait peu à peu pour ne laisser subsister qu'une vague idée de plaisir“<sup>184</sup>). Die bisexuellen Andeutungen und Gefühle kann man als Kompensation eines Mangels vonseiten Maupins ansehen. Sie will

---

<sup>173</sup> Vgl. Savalle (1981), S 34.

<sup>174</sup> Gautier (1973), S 178.

<sup>175</sup> Gautier (1973), S 194.

<sup>176</sup> Gautier (1973), S 327.

<sup>177</sup> Vgl. Savalle (1981), S 34.

<sup>178</sup> Gautier (1973), S 329.

<sup>179</sup> Vgl. Savalle (1981), S 35.

<sup>180</sup> Gautier (1973), S 324.

<sup>181</sup> Vgl. Savalle (1981), S 34.

<sup>182</sup> Vgl. Savalle (1981), S 35.

<sup>183</sup> Gautier (1973), S 335.

<sup>184</sup> Gautier (1973), S 339.

geliebt und begehrt werden<sup>185</sup> „quelqu'un pense ou rêve à moi, on s'occupe de ma vie [...] je ne sais pas ce que l'on peut souhaiter de plus au monde »<sup>186</sup>. Später gibt sie sich Rosette fast hin, nur das plötzliche Erscheinen von Rosettes Bruder unterbricht die Liebesszene zwischen den beiden Frauen. Dass Maupin die Liebeshandlungen zwischen ihr und Rosette nicht stoppt, zeigt, dass ihre Verwandlung bereits sehr weit fortgeschritten ist.<sup>187</sup> Später, als Rosette in der Nacht leicht bekleidet in ihr Zimmer kommt, wäre sie schon bereit, sich auf eine Liebesnacht einzulassen, würde sie dafür nicht ihre wahre Identität verraten müssen. „j'aurais, si je n'avais craint de trahir mon incognito, laissé un champ libre aux élans passionnés de Rosette »<sup>188</sup> Maupin hat sich in ihre Rolle als Mann eingelebt, sie nimmt an Duellen teil und hat einen leichtfertigen Umgang mit den Frauen in der Herberge (embrasser « assez délibérément les filles d'auberge<sup>189</sup>). Doch die Verwandlung in ihren Mann kann sie nicht zufrieden stimmen, sie bleibt einsam. In Bezug auf Rosette bereut sie, dass sie nicht „la réalité de [son] rêve“<sup>190</sup> kennengelernt hat.<sup>191</sup> In der Rolle des Mannes geht sie allerdings aus dem Duell gegen Rosettes Bruder siegreich hervor. Rosettes Bruder stellte sie nämlich vor die Wahl zwischen einer Hochzeit mit Rosette und einem Duell. Nachdem eine Hochzeit aus Gründen, die Maupin nicht offendarlegen kann, ausgeschlossen ist, wählt sie das Duell und stellt sich dabei sehr geschickt an. Sie verlässt nun Rosette und führt ihre Suche nach „un amoureux parfait“<sup>192</sup> weiter, ohne sich noch mit Rosette auseinanderzusetzen.<sup>193</sup>

Die weiteren Gedanken der Mademoiselle de Maupin sind von Widersprüchen geprägt. Ihre Idee der Liebe „Se livrer tout entier sans rien garder de soi, [...] n'être qu'un en deux corps »<sup>194</sup> ist ein totaler Gegensatz zu dem Ekel, den sie noch einige Seiten zuvor gegenüber Männern zum Ausdruck bringt „comment une femme peut admettre cela dans son lit.“<sup>195</sup>. Maupin ist gespalten zwischen dem Ekel, den sie rational gegenüber Männern empfindet und der Verfolgung ihres Traums einer perfekten Liebe. Bei der Entscheidung zwischen Vernunft und Herz scheint das Herz zu siegen „la voix de la nature étouffe la voix de la raison“<sup>196</sup>. In d'Albert findet sie ihren Seelenverwandten, beide fühlen sich sehr einsam. Maupin drückt ihre

---

<sup>185</sup> Vgl. Savalle (1981), S 31.

<sup>186</sup> Gautier (1973), S 326f.

<sup>187</sup> Vgl. Savalle (1981), S 35.

<sup>188</sup> Gautier (1973), S 366.

<sup>189</sup> Gautier (1973), S 376.

<sup>190</sup> Gautier (1973), S 328.

<sup>191</sup> Vgl. Savalle (1981), S 36.

<sup>192</sup> Gautier (1973), S 377.

<sup>193</sup> Vgl. Savalle (1981), S 36.

<sup>194</sup> Gautier (1973), S 380.

<sup>195</sup> Gautier (1973), S 378.

<sup>196</sup> Gautier (1973), S 382.

Einsamkeit durch folgende Worte aus „quel vide immense, quel abîme sans fond [...] dans mon cœur“<sup>197</sup>. Das Hauptmotiv für alle Handlungen der beiden Hauptfiguren ist die Einsamkeit. Beide sind auf der Suche nach dem perfekten Liebhaber, nach der Erfüllung ihrer Träume. Die Tatsache, dass beide dasselbe suchen und die Aufführung von *Comme il vous plaira* führen zur Vereinigung der beiden. Maupin wird klar, dass ihr Leben als verkleideter Mann nicht zum Glück führen kann. Sie kann keinen Seelenverwandten finden, wenn sie Angehörige des „troisième sexe“<sup>198</sup> ist.<sup>199</sup> Dass sie zu keinem der beiden Geschlechter zuzuordnen ist, begründet sie mit folgenden Worten „ni l’un ni l’autre de ces deux sexes n’est le mien; je n’ai ni la soumission imbécile, ni la timidité, ni les petitessees de la femme; je n’ai pas les vices des hommes, leur dégoûtante crapule et leurs penchants brutaux.“<sup>200</sup> ».

Madeleine de Maupin fühlt sich schließlich weder als Mann noch als Frau, das Thema der Androgynität wird angesprochen<sup>201</sup> „Je ne suis plus une femme, mais je ne suis pas encore un homme“<sup>202</sup>. Sie fühlt sich als Frau gegenüber den Männern und als Mann gegenüber ihrem Pagen Isnabel, hinter dessen Verkleidung aber auch ein junges Mädchen steckt.<sup>203</sup> Das Gefühl der Unwirklichkeit umfängt sie in Bezug auf ihre vergangenen Handlungen („je me souvenais de mes actions anciennes comme des actions d’une personne étrangère auxquelles j’aurais assisté, ou comme du début d’un roman“<sup>204</sup>).

Sie beklagt vor allem die Lebensumstände junger Mädchen und die Ignoranz, mit der ihnen vonseiten der Gesellschaft begegnet wird („Notre vie n’est pas une vie, c’est une espèce de végétation.“<sup>205</sup> / „Nous sommes réellement prisonnières de corps et d’esprit“<sup>206</sup> beziehungsweise „Le temps de notre éducation se passe non pas à nous apprendre quelque chose, mais à nous empêcher d’apprendre quelque chose“<sup>207</sup>).<sup>208</sup> Sie beginnt, in die Welt der Männer einzutauchen und laut ihr gibt es nicht<sup>209</sup> „le moindre lien intellectuel entre les deux sexes;“<sup>210</sup>.

---

<sup>197</sup> Gautier (1973), S 394.

<sup>198</sup> Gautier (1973), S 393.

<sup>199</sup> Vgl. Savalle (1981), S 37.

<sup>200</sup> Gautier (1973), S 393.

<sup>201</sup> Vgl. Savalle (1981), S 35.

<sup>202</sup> Gautier (1973), S 336.

<sup>203</sup> Vgl. Savalle (1981), S 35. Vgl. auch Gautier (1973), Chapitre 15.

<sup>204</sup> Gautier (1973), S 250.

<sup>205</sup> Gautier (1973), S 248.

<sup>206</sup> Gautier (1973), S 249.

<sup>207</sup> Gautier (1973), S 249.

<sup>208</sup> Vgl. Savalle (1981), S 31.

<sup>209</sup> Vgl. Savalle (1981), S 32.

<sup>210</sup> Gautier (1973), S 248.

Die zweite Verwandlung, nämlich dass sie wieder in Frauenkleidern auftritt, ist ein wichtiges Ereignis im Leben der Madeleine de Maupin „C’est une métamorphose, une transformation que je vais subir“<sup>211</sup>. Die Metamorphose geht auch mit dem Verlust ihrer Jungfräulichkeit einher und ist durch Liebe motiviert.<sup>212</sup>

Nach der Liebesnacht mit d’Albert wird ein Besuch in Rosettes Zimmer vonseiten der Maupin angedeutet. Wenn es zu einem Liebesakt gekommen ist, dann ist dies der Beweis, dass Maupin ihre neue Identität nun voll und ganz annehmen kann und nun zu ihren homosexuellen Neigungen stehen kann. Ihre Entwicklung von einem jungen naiven Mädchen, das ihren Platz im Leben nicht gefunden hat, zu einer jungen aufgeblühten Frau, die alle Freuden des Lebens genießen kann und sich weigert, den ihr von der Gesellschaft zugewiesenen Platz einzunehmen, ist geglückt.<sup>213</sup>

Die Verwandlungen der Mademoiselle de Maupin sind den ganzen Roman über präsent und vollziehen sich vollständig.<sup>214</sup> Die vier Briefe, die Madeleine verfasst, erhalten Elemente eines Erziehungsromans, sie zeigen, wie aus einem Mädchen eine Frau, beziehungsweise ein Mann wird.<sup>215</sup>

Das Thema der Doppelung wird auch durch das entgegengesetzte Paar, das Ninon / Isnabel und Maupin oder Rosette formen, eingebracht. Théodore / Maupin beschreibt den Gegensatz zwischen ihrem Pagen und ihr selbst mit folgenden Worten: „Je suis grande et brune, [Ninon] est petite et blonde“<sup>216</sup>.<sup>217</sup> Auch zwischen Rosette und Ninon beziehungsweise deren Pferden wird der Gegensatz vom auktorialen Erzähler sehr genau geschildert. „Ce petit cheval formait avec celui de Rosette le contraste le plus parfait; il était noir comme la nuit, l’autre d’un blanc de satin. [...] Le second avait l’air d’une licorne et le premier d’un barbet. [...] Rosette avait les cheveux aussi noirs qu’Isnabel les avait blonds [...]. La couleur de l’une était éclatante et solide comme la lumière du midi, le teint de l’autre avait les transparences et les rougeurs de l’aube naissante.“<sup>218</sup>

---

<sup>211</sup> Gautier (1973), S 406.

<sup>212</sup> Vgl. Savalle (1981), S 38.

<sup>213</sup> Vgl. Savalle (1981), S 38.

<sup>214</sup> Vgl. Savalle (1981), S 38.

<sup>215</sup> Vgl. Beaumarchais (1994), S 1168.

<sup>216</sup> Gautier (1973), S 392.

<sup>217</sup> Vgl. Savalle (1981), S 54.

<sup>218</sup> Gautier (1973), S 207.

Aus Maupins androgyner Persönlichkeit entspringt eine neue, die sie mit den Worten „J’ai quitté pour vous cette nuit mes habits d’homme ; - je les reprendrai demain matin pour tous. - Songez que je ne suis Rosalinde que la nuit, et que tout le jour je ne suis et ne peux être que Théodore de Sérannes »<sup>219</sup> vor d’Albert präsentiert.<sup>220</sup>

### 3.5.2. D’Albert

D’Albert ist ein zweiundzwanzigjähriger Chevalier. Zu Beginn des Romans beschwert er sich in einem Brief an seinen Freund Silvio über die Eintönigkeit seines alltäglichen Lebens, aus der er ausbrechen möchte. Er weiß allerdings nicht wirklich, wonach er sich sehnt<sup>221</sup> „Je ne désire rien, car je désire tout“<sup>222</sup>. Er möchte lieben, obwohl er noch nie eine Frau geliebt hat, aber immer schon lieben wollte „Jusqu’ici, je n’ai aimé aucune femme, mais j’ai aimé et j’aime *l’amour*.“<sup>223</sup> D’Albert hat sehr genaue Vorstellungen bezüglich Alter und Aussehen seiner zukünftigen Geliebten, das ideale Alter wäre für ihn sechsundzwanzig und er begründet diesen Wunsch folgendermaßen „Elle a vingt-six ans, - pas plus ni moins non plus. – Elle n’est plus ignorante, et n’est pas encore blasée.“<sup>224</sup> Er sehnt sich nach einer Mätresse, da er sich langweilt. Diese soll „l’idole future de [son] âme“<sup>225</sup> werden. Sie sollte hübsch, unverheiratet und nicht zu jung sein.<sup>226</sup> Seine Wahl fällt auf Rosette, wobei er weiß, dass diese seinen Idealvorstellungen nicht entspricht. Dennoch lässt er sich auf ein amouröses Abenteuer mit ihr ein, ganz in dem Glauben, dass sie ihn von ganzen Herzen liebt.<sup>227</sup> Diese Gefühle kann er nicht erwidern. Dennoch möchte er ihr keinen Kummer bereiten und bringt es nicht übers Herz, die Beziehung zu Rosette zu beenden. Im Unterschied zu Rosette gelingt es Théodore, der nun auftritt, d’Alberts Vorstellungen voll und ganz zu erfüllen. D’Albert ist völlig verwirrt von der Anziehung, die von Théodore ausgeht, obwohl es sich bei dem Objekt seiner Begierde um einen Mann handelt.

Schönheit ist für d’Albert sehr wichtig, besonders wenn es um Frauen geht („car une femme laide est un homme pour moi“<sup>228</sup>). Er schildert seinem Freund Silvio sehr ausgiebig, welch

---

<sup>219</sup> Gautier (1973), S 405.

<sup>220</sup> Vgl. Savalle (1981), S 55.

<sup>221</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 696.

<sup>222</sup> Gautier (1973), S 75.

<sup>223</sup> Gautier (1973), S 83.

<sup>224</sup> Gautier (1973), S 84.

<sup>225</sup> Gautier (1973), S 79.

<sup>226</sup> Vgl. Savalle (1981), S 39.

<sup>227</sup> Vgl. Beaumarchais (2001), S 696.

<sup>228</sup> Gautier (1973), S 127.



großen Stellenwert Schönheit in seinem Leben für ihn einnimmt – „Je ne demande que la beauté, il est vrai“<sup>229</sup>. Es ist ihm nicht nur bei Frauen wichtig, dass sie schön sind, Schönheit ist für ihn das Ideal, das alles in seinem Umfeld zu erfüllen hat („Je n’achèterais rien d’une marchande qui serait laide“<sup>230</sup>) und das dafür verantwortlich ist, respektvoll behandelt zu werden „Je ne battrais jamais un beau cheval ou un beau chien, et je ne voudrais pas d’un ami ou d’un domestique qui ne serait point d’un extérieur agréable.“<sup>231</sup> Auch für sich selbst würde er sich wünschen, dass sein Erscheinungsbild ihm mehr zusagen würde „La seule chose au monde que j’ai enviée avec quelque suite, c’est d’être beau.“<sup>232</sup> Eine weitere Idee in Bezug auf Frauen ist die der Formung. Er würde sich gerne selbst sein Frauenbild schaffen, was an Prometheus erinnert. „J’ai pour les femmes le regard d’un sculpteur et non celui d’un amant“<sup>233</sup>. Er sei vom Äußeren sehr fasziniert und meint, dass er selbst die Büchse der Pandora nicht geöffnet hätte, wenn sie ihm in die Hände gefallen wäre<sup>234</sup>.

D’Albert tritt zunächst als junger gesunder Dichter in einem gehobenen Milieu auf, der sich zu Tode langweilt. Sein zentraler Gedanke und sein Hauptziel sind das Finden der Liebe.<sup>235</sup> In einem Brief an seinen Freund Silvio schildert er seine Kindheit in einer behüteten Familie („J’ai vécu dans le milieu le plus calme et le plus chaste“<sup>236</sup>). Seine Familie beschreibt er mit den Worten „honnête, pieuse, sainte“<sup>237</sup> Er fühlt sich nicht zu seiner Familie gehörig, da er, obwohl er nie mit dem Bösen konfrontiert wurde, dennoch unstillbare Verlangen hat.<sup>238</sup> Er zeigt sich indifferent gegenüber einfachen Vergnügungen, weil er nun auf der Suche nach der wahren Liebe ist. Er ist nicht mehr Jungfrau und bereut es.<sup>239</sup> Sein Leben bereitet ihm keine Freude, er beklagt sich über die Monotonie desselben.

Auch in einem Salon mit seinem Gefährten C\*\*\* langweilt er sich. Im Gespräch mit Frauen gibt sich d’Albert unbeholfen.<sup>240</sup> D’Albert kritisiert das Verhalten der Gastgeberin Madame de Thémines<sup>241</sup> und damit die Gesellschaft der 1830er Jahre. D’Albert stellt sich die erste Begegnung mit der Frau seiner Träume romantisch vor, seine Gedanken sind aber zugleich

---

<sup>229</sup> Gautier (1973), S 168.

<sup>230</sup> Gautier (1973), S 170.

<sup>231</sup> Gautier (1973), S 170.

<sup>232</sup> Gautier (1973), S 170.

<sup>233</sup> Gautier (1973), S 227.

<sup>234</sup> Vgl. Gautier (1973), S 227.

<sup>235</sup> Vgl. Savalle (1981), S 38f.

<sup>236</sup> Gautier (1973), S 176.

<sup>237</sup> Gautier (1973), S 177.

<sup>238</sup> Vgl. Gautier (1973), S 177.

<sup>239</sup> Vgl. Savalle (1981), S 39.

<sup>240</sup> Vgl. Savalle (1981), S 39.

<sup>241</sup> Vgl. Gautier (1973), S 101.

geprägt von einer gewissen Naivität. Er glaubt genauso wie Madeleine de Maupin, dass es eine Seelenverwandte für ihn gibt, die ganz genau seinen Bedürfnissen und Träumen entspricht. Nach der Begegnung von Rosette ist er kurzfristig bereit, von seinem Traum loszulassen, um sich auf ein Abenteuer mit der „dame en rose“<sup>242</sup> einzulassen. Hier lässt sich die erste Verwandlung von d’Albert nachweisen. Sie ist nicht so deutlich zu erkennen, wie die der Maupin. D’Albert entschließt sich dazu, eine Geliebte zu haben und muss dafür seine Idealvorstellungen veruntreuen.<sup>243</sup> Mit Rosette an seiner Seite glaubt d’Albert eine kurze Zeit lang, die Leere füllen zu können und seine Langeweile zu vertreiben. Die Veränderung in seinem Leben durch Rosette hat zur Folge, dass er nun einen anderen Platz in der Gesellschaft einnehmen kann. Er fühlt sich wohler, weil er nun nicht mehr an der *comédie galante* teilnehmen muss. Die Frauen umwerben ihn, Männer sind ihm neidisch. Dennoch kann er nicht an den Fortbestand der Liebe zwischen Rosette und ihm glauben.<sup>244</sup> Maupin und d’Albert werden von denselben Motiven getrieben, beide Charaktere reagieren aber auf unterschiedliche Art und Weise. Rosette macht ihn glücklich, auch wenn er weiß, dass es nicht von ewiger Dauer sein wird. Es gibt eine Passage, in der er glaubt, sie tatsächlich zu lieben, nämlich als sie sich bei einem Ausritt küssen und „L’âme de Rosette était entrée tout entière dans [son] corps“<sup>245</sup>. D’Albert vergleicht diesen Kuss mit dem Kuss zweier Engel und gibt ihm dadurch eine übernatürliche Färbung. D’Alberts Träume scheinen sich zu erfüllen, es wirkt, als hätte er endlich sein Ziel erreicht. Später findet er allerdings heraus, dass er diesen Moment nicht mehr wiederholen und Rosette nach wie vor niemals seiner Idealvorstellung entsprechen kann.

Während Maupin die neuen Freuden ihres Lebens genießt, sträubt sich D’Albert gegen sie. Er kann von seinem Wunschbild nicht loslassen und weiß, dass Rosette diesem nicht entspricht. Dennoch bringt er es nicht über sich, sie zu verlassen. Er hat keine Freude mehr mit ihr, „maintenant que je l’ai, ce bonheur me laisse froid“<sup>246</sup>. Damit ist er wieder dort angekommen, wo er begonnen hat, er ist genauso unzufrieden mit seinem monotonen Leben wie in seinem ersten Brief. Im Unterschied zu Maupin erkennt d’Albert sehr schnell, dass seine Verwandlung gescheitert ist, dass er sein Glück noch nicht gefunden hat.<sup>247</sup>

---

<sup>242</sup> Gautier (1973), S 115.

<sup>243</sup> Vgl. Savalle (1981), S 39f.

<sup>244</sup> Vgl. Savalle (1981), S 41.

<sup>245</sup> Gautier (1973), S 132.

<sup>246</sup> Gautier (1973), S 150.

<sup>247</sup> Vgl. Savalle (1981), S 42.

D'Alberts erste homosexuelle Neigungen lassen sich beim Auftritt von Théodore de Sérannes verzeichnen. Zunächst versteckt er diese, kaschiert sie mit Ästhetizismus und lässt dabei das Thema des Adonis anklingen. Das Thema des Androgynen ist somit auch bei d'Albert präsent, er wollte bereits am Beginn seiner Erzählung das Geschlecht wechseln.

In Kapitel 7 verändert sich d'Alberts Verhalten schlagartig. Das erste Indiz für die Homosexualität lässt sich in folgendem Satz nachweisen „Les deux jeunes gens s'en allèrent bras dessus bras dessous“<sup>248</sup>. Außerdem zeigt die Jagdszene, in der Théodore durch seinen Ausruf „Qui m'aime me suive“<sup>249</sup> die anderen provoziert, ein Aufkeimen der Homosexualität. D'Albert muss seinen Gefühlen folgen, im Unterschied zu Maupin will er nicht auf die Erfüllung seiner Träume verzichten. In Kapitel 8 ist er voller Ängste einer göttlichen Bestrafung, nachdem er ein Anhänger des Puritanismus ist, ist das allzu verständlich.<sup>250</sup> D'Albert versucht sich vom Puritanismus zu befreien. Er macht am Ende des achten Briefs eine lange Beschreibung der Gefühle, die ihn quälen und zweifelt nicht an deren Existenz „Oui, c'est bien ainsi que je m'étais figuré l'amour“<sup>251</sup>. Für ihn ist diese Liebe ein Fluch, weil sie im Gegensatz zu seinen moralischen Vorstellungen steht. D'Albert ist nun unglücklicher als je zuvor und versucht, seinen Glauben zu verleugnen, indem er in einem sehr heidnischen Ton die Vorzüge des Androgynen anspricht. Da es ihm weder gelingt, von Théodore, noch vom Christentum loszusagen, gibt es für ihn nur eine denkbare Lösung, nämlich dass Théodore eine Frau sein muss. Damit wird das Thema des Transvestiten eingeleitet, das schon durch den Auftritt von Théodores Pagen angerissen wurde. Schon zu Beginn des Kapitels 6 werden einige Zweifel über das Geschlecht der neuauftretenden Personen aufgeworfen: „Le maître était beau comme une femme, - le page beau comme une jeune fille“<sup>252</sup>. Gautier entwirft hier eine Atmosphäre der Ambiguität. Der Wunsch, dass Théodore eine Frau ist, ist die einzige Möglichkeit für d'Albert, sich mit sich selbst zu versöhnen. Dass Théodore der Einzige ist, der seine Idealvorstellungen voll und ganz erfüllt, zeigt sich auch bei seinem Erscheinen am Fenster „ce que je voyais était la réalisation précise de mon rêve“<sup>253</sup> kommentiert d'Albert bei seinem Anblick.<sup>254</sup> Die Liebe zu Théodore stellt einen neuen Abschnitt in d'Alberts Leben dar, seine Persönlichkeit ist verwandelt. Er ist nun genau an demselben Punkt wie Maupin. Beide haben versucht, ein neues Leben aufzubauen, weil das

---

<sup>248</sup> Gautier (1973), S 204.

<sup>249</sup> Gautier (1973), S 204.

<sup>250</sup> Vgl. Savalle (1981), S 43f.

<sup>251</sup> Gautier (1973), S 219.

<sup>252</sup> Gautier (1973), S 182.

<sup>253</sup> Gautier (1973), S 223.

<sup>254</sup> Vgl. Savalle (1981), S 44.

alte für sie unbefriedigend war und haben es nicht geschafft, in diesem glücklich zu werden. Nun müssen sie auf ihre zweite und definitive Verwandlung warten, um einen Neuanfang zu machen. Dank der Überzeugung, dass es sich bei Théodore um eine Frau handeln muss, kann d'Albert seine Liebe zu ihm mehr genießen. Er hört die „oiseaux [...]sifflet leurs plus jolis refrains“<sup>255</sup> und er schafft es auch sich mit dem Christentum wieder zu versöhnen, wie die Erwähnung von „la viole de sainte Cécile“<sup>256</sup> zeigt. Die Liebe gibt seinem Leben einen Sinn, was ein sehr romantisches Motiv ist. Sie hilft ihm, aus seinem Unglück auszubrechen „c'est l'amour qui m'a dessillé les yeux et donné le mot de l'énigme »<sup>257</sup>.

Die Theateraufführung von *Comme il vous plaira* hilft ihm schließlich, seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Das Theater wird zum Mittel, sich selbst zu zeigen, indem man die Rolle von jemand anderem einnimmt.<sup>258</sup> Als Rosalinde auftritt, bekennt d'Albert „jamais de ma vie je n'ai été aussi bouleversé »<sup>259</sup>. Nun werden alle Wunschvorstellungen von d'Albert erfüllt. « le fantôme adoré et vainement poursuivi était là, devant [ses] yeux. »<sup>260</sup> Nun muss er noch Maupin von seiner Liebe überzeugen, was sich als nicht einfach herausstellt. Die Erfüllung findet schließlich im sechzehnten Kapitel statt. Hier spielt die Verkleidung eine große Rolle, denn Maupin besucht d'Albert im Kostüm der Rosalinde. Das zeigt die Wichtigkeit des Theaters und dass es in der Lage ist, eine höhere Realität zu schaffen. Die letzte Verwandlung vollzieht sich, indem d'Albert bekennt, dass es sich bei der Frau vor seinen Augen genau um sein Traumbild handelt. „Il voyait là, palpable et cristallisée, la nuageuse chimère qu'il avait tant de fois vainement essayé d'arrêter dans son vol»<sup>261</sup>. Dieser Schritt bedeutet für ihn das langersehnte Ende der Einsamkeit. Der Satz « les lèvres parfumées de la Rosalinde ne faisaient plus qu'une seule bouche avec celle de d'Albert »<sup>262</sup> zeigt, wie man seine eigene Identität aufbauen kann, indem man seine Individualität aufgibt.<sup>263</sup>

D'Albert ist eine gespaltene Persönlichkeit, die von Introspektion geprägt ist. Die Spaltung der Persönlichkeit d'Alberts zeigt sich auch bei folgenden Zitaten „Dans ma frêle poitrine habitent ensemble les rêveries semées de violettes de la jeune fille pudique et les ardeurs

---

<sup>255</sup> Gautier (1973), S 239.

<sup>256</sup> Gautier (1973), S 239.

<sup>257</sup> Gautier (1973), S 240.

<sup>258</sup> Vgl. Savalle (1981), S 45.

<sup>259</sup> Gautier (1973), S 293.

<sup>260</sup> Gautier (1973), S 294.

<sup>261</sup> Gautier (1973), S 408.

<sup>262</sup> Gautier (1973), S 409.

<sup>263</sup> Vgl. Savalle (1981), S 46.

insensées des courtisanes en orgie»<sup>264</sup>, beziehungsweise « mon âme est pour mon corps une sœur ennemie»<sup>265</sup>. Auch beim ersten Treffen mit Rosette äußert sich diese Spaltung, indem er als Gegenpart zu Rosette die Gastgeberin Madame de Thémynes findet. „mais la femme en rose [...] et la modeste colombe qui lui servait d’antithèse“<sup>266</sup> spiegeln sich auch in seinem Geist wider.<sup>267</sup> Seine äußere Erscheinung und seine Gedankenwelt passen nicht zusammen: „du dehors on ne voit rien“<sup>268</sup>. Im Umgang mit Madame de Thémynes verhält er sich anders als sonst, damit ergibt sich ein Widerspruch zwischen seinen Gedichten und der Haltung, die er in den Salons einnehmen muss. Er verstellt sich, damit nicht über ihn gerichtet wird und macht sich über sich selbst lustig. Das zeigt ein Ungleichgewicht zwischen Körper und Seele.<sup>269</sup>

Die Wahl des Namens d’Albert erlaubt mehrfache Deutungen. Einerseits ist es der richtige Name des Liebhabers der historischen Maupin, andererseits wurde Théophile Gautier seit der Veröffentlichung seines Gedichts mit diesem Beinamen versehen. Daher ist eine autobiographische Deutung des Werks möglich.<sup>270</sup> Senneville sieht d’Albert außerdem als Sprachrohr des Autors.<sup>271</sup>

Maupin und d’Albert müssen also einen ähnlichen Weg der Verwandlung durchmachen, bevor sie das Ziel der Liebe erreichen. Sie werden von religiösen und moralischen Bedenken und Vorurteilen begleitet.<sup>272</sup> Die weiteren Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Figuren sollen im folgenden Punkt aufgeschlüsselt werden.

### 3.5.3. Parallelen zwischen den beiden Hauptfiguren

D’Albert und Madeleine / Théodore weisen einige Gemeinsamkeiten auf. Beide veröffentlichen im Roman Briefe an ihre besten Jugendfreunde, geben aber eine gewisse Faulheit beim Schreiben zu. D’Albert begründet die von seinem Freund angeprangerte Seltenheit seiner Briefe dadurch, dass er nichts Besonderes erleben würde, bei Madeleine ist es die Faulheit, die für diesen Umstand entscheidend ist. Weiters ist für beide das größte Ideal

---

<sup>264</sup> Gautier (1973), S 278.

<sup>265</sup> Gautier (1973), S 125.

<sup>266</sup> Gautier (1973), S 108.

<sup>267</sup> Vgl. Savalle (1981), S 53.

<sup>268</sup> Gautier (1973), S 77.

<sup>269</sup> Vgl. Savalle (1981), S 51.

<sup>270</sup> Vgl. Savalle (1981), S 27f.

<sup>271</sup> Vgl. Senneville (2004), S 76.

<sup>272</sup> Vgl. Savalle (1981), S 47.

die Schönheit. (D'Albert: „avec quelle ardeur j'ai recherché la beauté physique“<sup>273</sup>). Sowohl d'Albert und Madeleine finden Rosette hübsch und attraktiv und verbringen eine Liebesnacht mit ihr. Auch Rosette kann eine Ähnlichkeit zwischen ihren beiden Liebhabern nicht verleugnen. Außerdem haben beide ein Gefühl der Unwirklichkeit.

Weiters machen beide Figuren Verwandlungen durch oder möchten sich verwandeln: Maupin möchte Mann sein, d'Albert würde es manchmal vorziehen, ein Leben als Frau zu führen („j'aurais préféré d'être femme“<sup>274</sup>). Das Motiv der Verwandlungen oder der gewollten Verwandlungen ist immer die Sexualität: Maupin möchte ihre Jungfräulichkeit behalten, d'Albert möchte seine sexuellen Genüsse vergrößern. Die Verwandlung eines Individuums ins andere Geschlecht zeigt, dass sich die Figuren in der Welt nicht wohlfühlen und ihre eigene Persönlichkeit, ihr eigenes Geschlecht nicht annehmen wollen. Dadurch, dass sie ihr eigenes Geschlecht nicht akzeptieren wollen, ist es ihnen unmöglich, ein Gleichgewicht im Leben zu finden.<sup>275</sup> D'Albert und Maupin verfolgen denselben Weg. Beide haben mit Hindernissen zu kämpfen, bei Maupin sind diese eher sozialer Natur, bei d'Albert religiöser und moralischer. Beide sind als Ausgangssituation in einem bourgeoisem Leben gefangen, das sie langweilt. Trotz seiner zusätzlichen Freiheiten, die d'Albert aufgrund seines Geschlechts hat, ist es ihm nicht möglich, sich in der Gesellschaft einzugliedern. Besonders bedrückt ihn die Kluft zwischen den gesellschaftlichen Ordnungen der Galanterie und seine eigenen Idealvorstellungen von Liebe. Einzig die Liebesnacht zwischen den beiden stellt ein kurzes Gleichgewicht zwischen den Geschlechtern her. Savalle deutet d'Albert als einen Entwurf der Maupin, sie soll eine Idealvorstellung von d'Albert verkörpern.<sup>276</sup> Die Ähnlichkeit zwischen beiden wird auch von Rosette unterstrichen, indem sie sagt „quand vous parlez, il me semble quelquefois que ce soit [d'Albert] qui parle“<sup>277</sup>.

Die beiden sind die Verkörperung derselben Idee. Sie tragen dieselben gesellschaftskritischen Neigungen in sich, auch wenn sie bei Maupin deutlicher zu spüren sind. Die Suche der Liebe lässt sie beide fliehen. D'Albert wandert und möchte bis ans Ende der Welt gehen, Maupin zwingt diese Suche zur Flucht. Damit werden sie Seelenverwandte. Sie verfolgen denselben Puritismus bezüglich physischer Liebe.<sup>278</sup> Sie tragen beide Reue über ihre verlorene Kindheit in sich. Beide haben Angst, die große Liebe verpasst zu haben, d'Albert äußert sich dazu

---

<sup>273</sup> Gautier (1973), S 213.

<sup>274</sup> Gautier (1973), S 127.

<sup>275</sup> Vgl. Savalle (1981), S 29f.

<sup>276</sup> Vgl. Savalle (1981), S 47f.

<sup>277</sup> Gautier (1973), S 196.

<sup>278</sup> Vgl. Gautier (1973), Chapitre 9.

folgendermaßen „Peut-être ai-je été aimé obscurément par un humble cœur que j’aurai méconnu“<sup>279</sup>, Maupins Pendant dazu „Si j’étais restée chez moi [...] ce que j’ai cherché à travers le monde serait peut-être venu me trouver tout seul. »<sup>280</sup>. Beide beklagen sich über das Gefühl, abgestumpft zu sein, ohne etwas erlebt zu haben.<sup>281</sup> Savalle meint Ähnlichkeiten auch zu Rosette zu entdecken. Rosette zeigt in ihren Reden einen ähnlichen Puritanismus, sie bereut es genauso, ihr Leben verschwendet zu haben und neigt zur Homosexualität, Théodore vergleicht sie mit Dichtern und stellt damit eine Verbindung zur Person d’Albert her. Savalle stellt hier die Theorie auf, dass d’Albert, Rosette und Maupin die Verkörperung von einer Person sind, beziehungsweise meint er in den drei Personen autobiographische Züge des Autors wiederfinden zu können.<sup>282</sup>

#### 3.5.4. Rosette

Rosette ist nicht der wirkliche Name der Geliebten d’Alberts. Aber letzterer kann ihren tatsächlichen Namen in den Briefen an seinen Freund Silvio aus Gründen der Geheimhaltung nicht nennen. Er bezeichnet sie der Einfachheit halber mit „Rosette“, das sei ein schöner Name und bei ihrer ersten Begegnung trug Rosette ein rosafarbenes Kleid. („pour la facilité du récit, et en mémoire de la couleur de la robe avec laquelle je l’ai vue pour la première fois, - nous l’appellerons Rosette ; c’est un joli nom : ma petite chienne s’appelait comme cela. »<sup>283</sup>) Nach d’Albert ist an ihr charakterlich nichts auszusetzen (« Rosette a le meilleur caractère du monde“<sup>284</sup>) und beschreibt sie mit den Worten: „gaie, vive, alerte, prête à tout, très originale dans sa manière de parler, et a toujours à vous dire quelques charmantes drôleries auxquelles on ne s’attend pas »<sup>285</sup>.

Rosette verfügt über eine gute Menschenkenntnis, für sie ist es völlig klar, dass d’Albert sie nicht liebt, beziehungsweise nie geliebt hat, obwohl d’Albert sich sehr bemüht, ihr dies nicht zu zeigen. Sie ist unglücklich in Théodore verliebt, vor dem Treffen auf Théodore hat sie – so schildert es Maupin in einem Brief an ihre Freundin - die Liebe noch nicht kennengelernt, sie

---

<sup>279</sup> Gautier (1973), S 92.

<sup>280</sup> Gautier (1973), S 381.

<sup>281</sup> Vgl. Savalle (1981), S 50.

<sup>282</sup> Vgl. Savalle (1981), S 51.

<sup>283</sup> Gautier (1973), S 116.

<sup>284</sup> Gautier (1973), S 119.

<sup>285</sup> Gautier (1973), S 119.

wurde jung an einen viel älteren Mann verheiratet und kann erst nach dem Tod ihres Mannes nach der wahren Liebe suchen. Denn zu ihm konnte sie nichts als Freundschaft empfinden.<sup>286</sup>

### 3.5.5. Ninon / Isnabel

Auch hinter der Gestalt des Pagen Isnabel, der Théodore de Sérannes treu begleitet, versteckt sich eine weibliche Figur, nämlich die fünfzehnjährige Ninon. Mademoiselle de Maupin erzählt in einem Brief an Graciosa von Ninons Vergangenheit. Théodore kennt Ninon, weil er sich in ihrem Haus für kurze Zeit niedergelassen hat. Als das fünfzehnjährige Mädchen erzählt, dass sie einen Liebhaber hat, muss Théodore entsetzt feststellen, dass es sich bei diesem um keine gute Partie handelt, er sei „l’homme le plus crapuleusement débauché“<sup>287</sup>. Um Ninon zu retten, beschließt Théodore, mit ihr zu fliehen. Damit er sie als seinen Pagen mitnehmen kann, ist es notwendig, dass auch sie von nun an Männerkleider trägt. Auch zwischen Ninon und Théodore / Maupin ist eine sexuelle Anziehung von beiden Seiten spürbar, schließlich denkt Ninon, dass Théodore von nun an ihr Liebhaber wäre. Auch Maupin zeigt sich von der äußeren Gestalt des Mädchens beeindruckt, wieder werden bisexuelle Neigungen genannt, zum Beispiel „Son corps était une petite merveille de délicatesse.“<sup>288</sup> Die Beziehung zwischen der als Isnabel verkleideten Ninon und seinem Meister wird vom Erzähler als sehr innig beschrieben. Beispielsweise spricht Théodore seinen Pagen liebevoll mit „trésor“<sup>289</sup> an. Die Enthüllung der wahren Identität von Isnabel kann als Vorausdeutung darauf gesehen werden, dass es sich bei Théodore in Wirklichkeit um eine Frau handelt.

Ninon zeichnet sich durch eine starke Naivität aus, sie wehrt sich nicht, aus dem Elternhaus wegzugehen und auch der Wechsel der Liebhaber stört sie nicht, da sie meint, dass Théodore hübscher als ihr alter Liebhaber sei.<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> Vgl. Gautier (1973), S 325.

<sup>287</sup> Gautier (1973), S 388.

<sup>288</sup> Gautier (1973), S 390.

<sup>289</sup> Gautier (1973), S 184.

<sup>290</sup> Vgl. Gautier (1973), S 389.



### 3.6.Stil

Im Roman gibt es zahlreiche Anspielungen auf berühmte Personen, die die Gedankenwelt d'Alberts prägen. Gautiers Sprache ist sehr reich an Stilfiguren, vor allem an Vergleichen.

Die Aufführung des Stücks *comme il vous plaira* von den Figuren des Buches kann als Theater im Theater bezeichnet werden. Das Theater ist der Vermittler der Wahrheit, dadurch, dass Théodore nun in Frauengestalt auftreten muss, kann d'Albert erst seine wahre Identität erkennen.<sup>291</sup>

Das Stück *comme il vous plaira* spiegelt perfekt die Verwicklung der Romanfiguren wider, d'Albert kommentiert diese Beobachtung mit den Worten : « est impossible de rencontrer une plus merveilleuse coïncidence »<sup>292</sup>. Es wirkt, als hätte Shakespeare sein Werk für diese Personengruppe geschrieben, d'Albert meint: „semblait écrite exprès pour moi comme par une espèce de prévision du poète.“<sup>293</sup> Maupin kann beim Verkörpern der Rolle der Rosalinde sich selbst spielen, nachdem es sich bei der Figur auch um eine Frau in Männerkleidung handelt. Da sie zunächst als Frau auftritt, kann sie sich selbst wiederfinden, damit ergibt sich ein Spiel von Spiegelungen und Abbildern. Auch Rosette findet in der Rolle der Phobé ein Mittel, ihren wahren Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Die Handlung verläuft nun auf zwei Stufen der Fiktion: einerseits die Romanhandlung, andererseits die Aufführung des Theaterstücks.<sup>294</sup>

### 3.7.Erzählperspektive

Bei den Passagen des Romans, die in der dritten Person Singular verfasst sind, tritt ein auktorialer Erzähler auf, der Vorausdeutungen macht („Le lecteur saura bientôt ce qui y avait donné lieu“<sup>295</sup>) und das Geschehen kommentiert. Er spricht den Leser wiederholt in der dritten Person („le lecteur“) an. Der Erzähler lässt Lücken, die er den Leser selbst füllen lässt, nämlich eine Unterhaltung zwischen D'Albert, Théodore und Rosette („C'est une lacune que nous laissons à remplir au lecteur, et dont il s'acquittera assurément mieux que nous; qu'il

---

<sup>291</sup> Vgl. Übersfeld (1992), S 80.

<sup>292</sup> Gautier (1973), S 298.

<sup>293</sup> Gautier (1973), S 300.

<sup>294</sup> Vgl. Savalle (1981), S 49.

<sup>295</sup> Gautier (1973), S 209.

imagine à cette place cinq ou six pages remplies de tout ce qu'il y a de plus fin, de plus capricieux<sup>296</sup>).

Der Erzähler ist es auch, der schließlich Maupins Identität in ihrem vollen Namen enthüllt „Théodore-Rosalinde, mademoiselle d'Aubigny, ou Madeleine de Maupin, pour l'appeler de son véritable nom.“<sup>297</sup> Einige Namen der Figuren, die im Werk auftreten, sind verändert, manche werden gekürzt wiedergegeben, beispielsweise D'Alberts Freund C\*\*\*, der Liebhaber von Ninon G\*\*\* und der Ort C\*\*\*.

Auch in der Liebesbegegnung zwischen d'Albert und Maupin ist es der Erzähler, der kurz die Erzählung durch einen Kommentar stoppt „dans un baiser auquel en succédèrent beaucoup d'autres, que l'on ne comptait plus et dont nous ne ferons pas le catalogue exact, parce que cela serait assurément un peu long et peut-être fort immoral – pour certaines gens, - car pour nous, nous ne trouvons rien de plus moral et de plus sacré sous le ciel que les caresses de l'homme et de la femme, quand tous deux sont beaux et jeunes.“<sup>298</sup> Hier lässt sich eine Verbindung zum Vorwort erkennen. Im Vorwort kritisiert Gautier die Einstellung vieler Menschen in der Gesellschaft, die bei jeder Gelegenheit die *immoralité* suchen und hervorheben. In dieser Stelle macht der auktoriale Erzähler deutlich, an welches Publikum sich das Buch richtet, nämlich solche, für die die intime Zusammenkunft zwischen Mann und Frau nichts Abstoßendes darstellt.

### **3.8.Beschreibungen**

Die häufige Briefform und die Tatsache, dass die beteiligten Protagonisten zur Reflexion neigen, ergeben sich oft Beschreibungen von Objekten, welche nur in der Vorstellung der Romanfiguren existieren.<sup>299</sup> Diese Beschreibungen von Objekten werden in weiterer Folge der Erzählung oft (leicht abgewandelt) wiederholt. Damit können Beschreibungsserien entstehen. Zum Zeitpunkt ihrer ersten Beschreibung existieren diese Objekte nur in den Gedanken d'Alberts. Beispiele für diese Art der Beschreibung sind die Vorstellung über die Begegnung mit der Geliebten in einer Allee aus Ulmen und Kastanien oder die Beschreibung

---

<sup>296</sup> Gautier (1973), S 202.

<sup>297</sup> Gautier (1973), S 402.

<sup>298</sup> Gautier (1973), S 405.

<sup>299</sup> Vgl. Kullmann (2004), S 422.

des Theaterdekors. Eine weitere wichtige Rolle spielen nicht-präsente Objekte, die zu der Erinnerung der Figuren gehören.<sup>300</sup>

### 3.9.Rezension

Als das Buch herausgebracht wurde, erzeugte es zunächst viel Aufsehen. Das Buch stößt auf viel Kritik, ruft aber auch Enthusiasmus hervor, beispielsweise vonseiten Charles Baudelaires oder Victor Hugos, der Gautiers Stil sehr lobt.<sup>301</sup> Auch Honoré de Balzac zeigte sich von Théophile Gautiers Stil begeistert.<sup>302</sup> Der Kritiker Alphonse<sup>303</sup> Esquiros meinte sogar, dass es sich um das beste Buch seit Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* handeln würde.<sup>304</sup> Trotz dieser positiven Kommentare bleibt die Bourgeoisie kritisch gegenüber dem Werk.<sup>305</sup>

### 3.10. Autobiographische Elemente

Savalle sieht reale Vorbilder der Figuren im Leben Gautiers. Rosette wäre von Victorine inspiriert, einer Geliebte seines Vaters, während Madeleine in Eugènie Fort, einer anderen Geliebten Gautiers, ihr Vorbild findet. Allerdings sind die Figuren ambivalent: Maupin würde auch Züge von Gautier und Rosette von Eugènie enthalten. Beispielsweise musste sich Gautier auch mit Eugénies Bruder duellieren, wie Maupin es mit dem Bruder von Rosette im Duell aufnehmen muss.<sup>306</sup> Auch in *Les Jeunes-France* hat Gautier zwei verschiedene Aspekte seiner Persönlichkeit in zwei Figuren eingebaut.<sup>307</sup>

In der Passage als d'Albert mit seinem Freund C\*\*\* in einen Salon geht und dort Rosette kennenlernt, ist es möglich, die Meinung Gautiers über Salons in den 1830er Jahren durchscheinen zu sehen<sup>308</sup>: „tous ceux qui sont ici sont des sots“<sup>309</sup>.

---

<sup>300</sup> Vgl. Kullmann (2004), S 423.

<sup>301</sup> Vgl. Senneville (2004), S 78.

<sup>302</sup> Vgl. Oehler (2011), S 606f.

<sup>303</sup> Vgl. <http://www.theophilegautier.fr/romans/> (eingesehen am 20.12.2013).

<sup>304</sup> Vgl. Oehler (2011), S 607.

<sup>305</sup> Vgl. Oehler (2011), S 606.

<sup>306</sup> Vgl. Savalle (1981), S 28.

<sup>307</sup> Vgl. Savalle (1981), S 29.

<sup>308</sup> Vgl. Savalle (1981), S 39.

<sup>309</sup> Gautier (1973), S 101.

## 4. Übersetzungen

Folgend sollen zwei deutsche Übersetzungen des Werkes *Mademoiselle de Maupin* untersucht werden. Zwischen den beiden Translaten liegen fast neunzig Jahre. Die erste Übersetzung stammt von Alastair aus dem Jahr 1926, die zweite von Caroline Vollmann aus dem Jahr 2011.

### 4.1. Alastair

Der Übersetzer Baron Hans Henning von Voigt nannte sich Alastair als Pseudonym. Er wurde 1887 in Karlsruhe geboren und starb 1969 in München. Er arbeitete sowohl als Übersetzer als auch als Illustrator.<sup>310</sup>

Die Übersetzung von Alastair enthält den gesamten Roman, allerdings fehlt das Vorwort. Die Gliederung in Kapitel wird aus dem Originalwerk genauso übernommen. Eine Übersetzung des Titels wurde nicht vorgenommen.

### 4.2. Caroline Vollmann

Caroline Vollmann übersetzte außer Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin* noch Gustave Flauberts *Madame Bovary*<sup>311</sup>, Honoré de Balzacs *Modeste Mignon* und René Marans *Batouala*.<sup>312</sup>

Es handelt sich bei Vollmanns Version um eine Neuübersetzung anlässlich des zweihundertsten Geburtstages Théophile Gautiers.<sup>313</sup> Caroline Vollmann hat in dieser neuen Übersetzung des Originaltextes auch das Vorwort ins Deutsche transferiert. Im Layout wird die Unterscheidung zwischen dem Romantext und dem Vorwort dadurch getroffen, dass erster mit arabischen Seitenzahlen und zweiter mit römischen Seitenzahlen versehen ist. Wie bei Alastair wird die Gliederung in Kapitel aus dem Originalwerk übernommen. Sie hat ebenfalls eine Übersetzung des Titels nicht durchgeführt.

---

<sup>310</sup> Vgl. <http://www.dictionnaire-des-illustrateurs.com/Alastair.html> (eingesehen am 21. 10. 2013).

<sup>311</sup> Vgl. <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/madamebovery-r.htm> (eingesehen am 21.10.2013).

<sup>312</sup> Vgl. [http://www.randomhouse.de/Autor/Caroline\\_Vollmann/p169407.rhd](http://www.randomhouse.de/Autor/Caroline_Vollmann/p169407.rhd) (eingesehen am 21.10.2013)

<sup>313</sup> Vgl. <http://www.randomhouse.de/Buch/Mademoiselle-de-Maupin-Roman/Theophile-Gautier/e357455.rhd> (eingesehen am 21. 10. 2013).

## **5. Vergleich der Übersetzungen**

### **5.1. Übersetzung des Vorwortes**

Vollmann verwendet bei der Übersetzung des Vorworts oft das kommentierte Übersetzungsverfahren. Personen, Ereignisse oder Werke, die der zielsprachige Leser vermutlich nicht kennt, werden im Glossar erklärt. Eine Veränderung der Ereignisse oder zitierten Personen zur Anpassung an das Zielpublikum gibt es nicht.

### **5.2. Vergleich beider Übersetzungen mit dem Original**

Der Übersetzungsvergleich soll sich in folgende Kapitel gliedern: Namen, Anrede und Grußform, Ausrufe, Streichungen, Verkürzungen, Hinzufügungen, Hervorhebungen, Sprachniveau, kulturelle Bezugspunkte, Übernahme französischer Wörter, Wortstellung, Nebensätze, Konditionalsätze, Negation, Participle passé, Gérondif, Genus Verbi und unpersönliche Formen, Zeit, Pronomen, Partikeln, semantische Bedeutungsveränderungen, Bilder, Vergleiche und Metaphern, Wortspiele, Personifikationen, Wiederholungen, Anapher, Sprichwörter und Redewendungen, Interjektionen, Diminutiva, Reim, Ironie und Stil.

Mittels Tabellen sollen die drei Werke gegenübergestellt und Beispielsätze für bestimmte Phänomene analysiert werden. Dabei stammen der Text der linken Spalte immer aus dem Originalwerk (Gautier 1973), die Mitte aus der Übersetzung von Alastair (Gautier 1965) und die rechte Spalte aus Vollmanns Übersetzung (Gautier 2011,a). Bei Zitaten aus dem Vorwort kann nicht auf Alastair eingegangen werden, da eine Übersetzung des Vorworts bei ihm nicht vorliegt.

#### **5.2.1. Namen**

In der Übersetzung von Vollmann werden Namen im Allgemeinen wörtlich aus dem Originaltext übernommen. Bei Alcibiade und Madeleine hat sie die Orthographie verändert, vermutlich um sie an das Deutsche anzupassen, ersetzt sie bei Rosettes Bruder das c durch ein k und fügt ein s am Ende hinzu. Bei der weiblichen Hauptfigur verwendet sie die Schreibform Madelaine.

Alastair verändert die Namen beinahe aller Hauptfiguren und auch bei den Nebenfiguren setzt er häufig andere Namen ein. Er behält die Namen d'Albert, Isnabel und Maupin. Aus Madeleine macht er Madelone, aus Théodore Theodo, aus Rosette Rosaline, Alcibiade wird zu Hector, Ninon zu Nina. Aber auch Figuren, deren Name nur ein Mal im Werk erwähnt wird, bekommen von Alastair oftmals eine andere Bezeichnung zugeteilt. Madame de Thémines verliert bei Alastair den Akzent auf ihrem Nachnamen. Die Kellnerin, die einen von Madeleines Bekannten trösten soll, hat im Original und in Vollmanns Übersetzung den Namen Jeannette, Alastair macht aus ihr Hännchen. Zwei Freunde von Ninon besitzen im Original die Namen Arthur und Henri, Vollmann behält wiederum diese Namen bei, Alastair nur Arthur, dafür macht er aus Henri Heinz.

<i>Jeannette</i> te consolera du malheur S 260	<i>Hännchen</i> wird dich zu trösten wissen S 214	<i>Jeannette</i> wird dich über das Unglück hinwegtrösten S 323
<i>Arthur</i> , je suppose, ou bien <i>Henri</i> . S 387	<i>Arthur</i> vermutlich oder <i>Heinrich</i> . S 350f	Vermutlich <i>Arthur</i> oder <i>Henri</i> ? S 539

Auch bei den Bezeichnungen der Gasthäuser bleibt Vollmann näher am Original, übernimmt die Namen und setzt sie unter Anführungszeichen. Alastair übersetzt die Namen der Gasthäuser *Lion-Rouge* und *Cheval-Blanc* wörtlich, bei *Croix-de-Fer* erfindet er mit *Grünem Mops* einen völlig neuen Namen für das Lokal und entfernt sich damit sehr weit vom Original.

à l'hôtel du <i>Lion-Rouge</i> S 253	zum Gasthaus « <i>Roter Löwe</i> » S 205	zum „ <i>Lion-Rouge</i> “, unserem Gasthof S 309
que le rôti que j'ai mangé dans l'auberge du <i>Cheval-Blanc</i> ou de la <i>Croix-de-Fer</i> était cru ou brûlé ; S 315	schlechtem oder gutem Essen im <i>Weißem Roß</i> oder <i>Grünen Mops</i> ; S 271	dass der Braten, den ich im „ <i>Cheval-Blanc</i> “ oder im „ <i>Croix de Fer</i> “ aß, nicht gar oder verbrannt [...] war S 415

### 5.2.2. Anrede und Grußform

Bei der Anrede lässt sich feststellen, dass Vollmann in den meisten Fällen die Anredeformen *Monsieur, Madame, Mademoiselle* aus dem Französischen übernimmt, während Alastair nach deutschen Alternativen sucht. So verwendet er anstelle von *Monsieur gnädiger Herr*, beziehungsweise anstatt *Madame gnädige Frau*.

Non, <i>monsieur</i> S 76	Nein, <i>gnädiger Herr</i> S 11	Nein, <i>Monsieur</i> S 10
Tu as donc eu aussi <i>M<sup>me</sup> de Thémines</i> ! S 102	So ist <i>Frau von Themines</i> auch deine Geliebte gewesen? S 41	<i>Madame de Thémines</i> ist also auch deine Geliebte gewesen? S 55

Manchmal benützt Alastair auch die Funktion der angesprochenen Person, um die Form *Monsieur, Madame, Mademoiselle* des Originaltexts nicht verwenden zu müssen. Hierzu muss er auf das Wissen zurückgreifen, welchen Titel die Person im Text trägt. Vollmann bleibt wiederum bei der Übernahme der französischen Anrede.

C'est absolument comme <i>monsieur</i> : S 82	Genau wie mein <i>verstorbener Gatte</i> . S 18	Genau wie <i>Monsieur</i> ; S 21
Assurément, <i>monsieur</i> S 100	Selbstverständlich, <i>Baron</i> S 39	Gewiss, <i>Monsieur</i> S 52

Beim nächsten Beispiel wirkt Alastairs Übersetzung durch die Wiedergabe mit *junger Freund* sehr viel weniger distanziert als Vollmanns *mein lieber Monsieur*. Beim zweiten angegebenen Beispiel unten hält Vollmann die Anredeform *Seigneur* offensichtlich im Deutschen für ungebräuchlich und gibt sie deswegen mit *Monsieur* wieder. Alastair übersetzt *Seigneur* mit *Ritter*.

Je ne veux pas me faire une querelle avec votre modestie, <i>mon cher monsieur</i> S 348	Ich will Ihrer Bescheidenheit nicht widersprechen, <i>lieber junger Freund</i> S 309	Ich will Ihre Bescheidenheit nicht anzweifeln, <i>mein lieber Monsieur</i> S 474
<i>Seigneur Alcibiade</i> , nous nous couperons tout ce que vous voudrez S 368	<i>Ritter Hector</i> , fahren wir uns an die Gurgel, ganz wie Sie wünschen S 330	<i>Monsieur Alcibiades</i> , ich stehe zu Ihrer Verfügung S 507

Es lassen sich im gesamten Werk nur wenige Passagen nachweisen, bei denen auch Caroline Vollmann nach Alternativen für die französischen Anredeformen sucht. Zwei Beispiele hierfür sind unten angeführt. Im ersten übersetzt Vollmann das Wort *poète* mit *Dichter*, übernimmt also weder die Anrede *Monsieur* noch die Bezeichnung *poète*. Alastair übersetzt *Monsieur* mit *Herr* und verwendet dann das Wort *Poet* in der deutschen Schreibweise. Beim zweiten werden in beiden Translaten die Anredeformen gleich übersetzt. Die Szene spielt in einem Wirtshaus, vermutlich verzichtet Vollmann deswegen auf die im Deutschen recht gehoben klingende Anredeform *Messieurs*.

Pourquoi ne faites-vous pas un sonnet sur mes yeux, <i>monsieur le poète</i> ? S 200	Warum schrieben Sie noch kein Sonett auf meine Augen, <i>Herr Poet</i> ? S 148	Warum machen Sie kein Sonett über meine Augen, <i>Herr Dichter</i> ? S 220
<i>messieurs</i> S 259	<i>meine Herren</i> S 213	<i>Meine Herren</i> S 321

Bei der Verabschiedungsformel *Adieu*, die bei der Briefform verwendet wird, übernimmt Caroline Vollmann das französische Wort, das auch im Deutschen verstanden und verwendet werden kann, während Alastair es mit *Lebewohl* übersetzt.

adieu S 87	Lebewohl S 25	Adieu S 30
------------	---------------	------------

### 5.2.3. Ausrufe

*Eh bien*

Der von Gautier sehr oft verwendete Ausruf *eh bien* wird in beiden Fassungen übersetzt. Eine Wiedergabe mit *nun* und *gut* lässt sich in beiden Übersetzungen finden. Manchmal wird der Ausruf im Deutschen in beiden Fassungen auch durch das Füllwort *also* übertragen beziehungsweise ergänzt.

<i>Et bien ! c'est ce que je ne fais pas.</i> S 123	<i>Sonderbar, ich vermag es nicht.</i> S 64	<i>Nun, genau das tue ich nicht!</i> S 90
<i>Eh bien!</i> je l'avoue S 228	<i>Nun, ich gestehe es offen</i> S	<i>Nun, ich gestehe es</i> S 267



	178	
<i>Eh bien ! je l'aurai</i> S 101	<i>Gut</i> , so werde ich sie besitzen S 40	<i>Also gut!</i> Ich werde sie erobern S 53
<i>Eh bien ! mon ami, je suis rentré à la maison</i> S 89	Da wäre ich <i>also</i> wieder zu Hause, Freund S 25	<i>Nun</i> , mein Freund, bin ich nach Hause zurückgekehrt S 31

### *Hélas*

Der Ausruf *hélas* wird von beiden Übersetzern sehr oft mit *Ach* wiedergegeben, wie die unten angeführten Beispielsätze zeigen.

<i>Hélas!</i> - cela a peu duré S 213	<i>Ach</i> , lange hat es nicht gewährt S 161	<i>Ach!</i> Das war von kurzer Dauer S 239
<i>Hélas!</i> c'est un peu de tout cela, et ce n'est pas cela S 95	<i>Ach</i> , nichts von alledem und von allem etwas S 33	<i>Ach</i> , es ist ein wenig von alledem, und es ist es nicht S 42
<i>Hélas!</i> les femmes n'ont lu que le roman de l'homme et jamais son histoire S 247	<i>Ach</i> , die Frauen lesen nur den Roman des Mannes, seine Wirklichkeit ist ihnen unbekannt S 199	<i>Ach</i> , die Frauen haben nur den Roman des Mannes gelesen und niemals seine wirkliche Geschichte S 300

*Hélas* wird weiters vom Kontext abhängig übersetzt. Hier können sich die Übersetzungen sehr stark unterscheiden, wie sich in den unten angegebenen Beispielen nachweisen lässt.

Personne, <i>hélas!</i> puisque vous ne le pouvez S 192	Niemand, <i>wehe</i> , da Sie's nicht können S 139	<i>Leider</i> niemand, da Sie es nicht können! S 207
mais cela est-il aussi nécessaire que tu as l'air de le croire ? – <i>Hélas</i> , oui ! S 101	doch ist es wirklich unumgänglich, wie du es mich glauben machen willst ?“ „ <i>Himmel!</i> Gewiß, S 40	aber ist es wirklich so unumgänglich, wie du zu glauben scheinst?“ „ <i>Leider</i> ja! S 53

### Weitere Ausrufe

Bei weiteren Ausrufen lassen sich außer bei *ma foi*, das beide Male mit *meiner Treu* wiedergegeben wird, sehr große Unterschiede verzeichnen.

<i>Ma foi</i> , S 205	<i>Meiner Treu</i> , S 153	<i>Meiner Treu</i> , S 228
<i>Allons !</i> S 207	„Auf denn“, S 156	„Gut, lassen Sie uns weiterreiten!“ S 233
<i>C'est une femme, oh ! c'est une femme !</i> S 223	<i>oh, eine Frau, ja, eine Frau ist's!</i> S 172	„Es ist eine Frau! Oh, es ist eine Frau!“ S 257
<i>C'est une femme, parbleu,</i> 223	Eine Frau ist's, <i>Kreuzdonnerwetter</i> S 173	Es ist eine Frau, <i>bei Gott</i> S 258
<i>Quel diable de goût ont les femmes!</i> S 285	Die Frauen haben einen schlechten Geschmack, <i>zum Kuckuck auch !</i> S 240	<i>Was für einen Teufelsgeschmack</i> haben doch die Frauen! S 364

### Streichungen von Ausrufen

Von Alastair werden außerdem eher Streichungen von Ausrufen vorgenommen. Bei den beiden angegebenen Ausrufen findet sich im älteren Zielsprachtext kein Äquivalent, die Stellen wurden ausgelassen. Vollmann hat sie hingegen übersetzt.

O sextuple butor! S 402	/ S 367	O sechsfacher Tor! S 564
tubleu! S 109	/ S 49	Potzblitz! S 67

#### 5.2.4. Streichungen

Streichungen bestimmter Satzteile oder Wörter kommen eher in Alastairs Übersetzung vor. Die weggestrichenen Elemente sind aber nicht sinntragend und führen zu keiner semantischen Veränderung des Textes.

So streicht Alastair die Bezeichnung *ce cher ange*, die Théodore über Ninon äußert. Warum er diese Stelle streicht, ist nicht ersichtlich.

<i>Ce cher ange, comme il dort</i> S 184	„Wie unschuldig er schläft“ S 130	„Wie er schläft, <i>der liebe Engel</i> “ S 192
---	--------------------------------------	---

Unten wurde von Alastair *par parenthèse* weggelassen. Offensichtlich hielt er diese Erklärung für überflüssig, da die Anmerkung d’Alberts sich ohnehin unter Klammern befindet und somit als Einschub zu verstehen ist.

dans ce long baiser équestre, comme Rosette l’a appelé depuis (ce qui m’a fâché par parenthèse) S 132	bei dem langen « reitenden Kuß », wie Rosaline ihn später benannte (was mich ärgerte) S 75	während des langen Reiterkusses [...], wie Rosette ihn später nannte (was mich, nebenbei gesagt, ärgerte) S 107
---	--	---

Alastair erklärt auch den Irrtum, den d’Albert glaubt in folgender Textstelle gemacht zu haben, zu erklären. Während im Originaltext sowie in Vollmanns Übersetzung ausführlich berichtet wird, dass sich d’Albert schämt, weil seine Dummheit dafür ausschlaggebend war, dass er Madeleine für einen Mann hielt, verkürzt Alastair diese Äußerung stark und erklärt den Vorfall nicht mehr.

Il ou plutôt elle (car je ne veux plus me souvenir que j’ai eu cette stupidité de la prendre pour un homme) S 294	Er oder besser sie (denn ich will diesen törichten Irrtum vergessen) S 251	Er, oder vielmehr sie (denn ich will mich nicht mehr daran erinnern, dass ich die Torheit besaß, sie für einen Mann zu halten) S 381
---	--	--

Veränderungen nimmt Alastair auch in den nächsten beiden Beispielsätzen vor. Den unten angeführten Vergleich verkürzt er stark, das Haar einer Figur, die von d’Albert in Gedanken angesprochen wird, wird nun nicht mehr mit der geölten Haut, wie es im Originaltext und in Vollmanns Übersetzung gedacht ist, verglichen, sondern mit ihrem Haar. Beim unteren Beispielsatz streicht er die rhetorische Frage und verschmilzt Frage und Antwort zu einem einzigen Satz.

Votre chevelure est plus noire que la <i>peau lustrée</i> d'une <i>vierge éthiopienne</i> S 232	Dein Haar glänzt schwärzer als Äthiopierhaar S 182f	Dein Haar ist schwarz glänzender als die <i>geölte Haut</i> einer äthiopischen <i>Jungfrau</i> S 273
Connais-tu cette pièce? peut-être que non. S 299	Vielleicht kennst Du das Stück nicht. S 256	Kennst Du das Stück? Vielleicht ja nicht S 390

Bei folgendem Beispiel streicht Alastair den *Schnabel*. Dadurch verändert sich die Aussage allerdings nicht, weil bei der Beschreibung einer Nase und der Erwähnung eines Raubvogels am ehesten an dessen Schnabel gedacht werden wird.

Son nez mince et maigre, un peu recourbé en <i>bec</i> d'oiseau de proie S 323	Ihre schmale, magere, ein wenig raubvogelhaft gebogene Nase S 280	Ihre schmale, magere Nase, die wie der <i>Schnabel</i> eines Raubvogels etwas gekrümmt war S 429
--	---	--

Folgend werden die drei im Original genannten Orte in der neueren Übersetzung mit einer Anpassung an die deutsche Orthographie und Aussprache komplett wiedergegeben. Es wird das c durch ein k ersetzt und das ch durch ein sch. In der älteren Fassung jedoch werden die Orte *Cathay* und *Cachemire* gestrichen, nur *Samarkand* wird genannt.

<i>Eh bien!</i> mon ami, je suis rentré à la maison, je n'ai pas été au <i>Cathay</i> , à <i>Cachemire</i> ni à <i>Samarcande</i> ; S 89	Da wäre ich <i>also</i> wieder zu Hause, Freund, im fernsten <i>Samarkand</i> bin ich nicht gewesen; S 25	<i>Nun</i> , mein Freund, bin ich nach Hause zurückgekehrt und doch nicht in <i>Cathay</i> , <i>Kaschmir</i> oder <i>Samarkand</i> gewesen; S 31
--	---	--

Die längste Stelle streicht Alastair bei folgender Passage. Er belässt es dabei, die Dame schlank zu nennen und vergleicht ihre Taille nicht mit derer einer Wespe. Vollmann übersetzt die Stelle so, wie sie im Original zu finden ist.

Vous voulez rire! une taille comme la vôtre, plus frêle qu'une taille de guêpe, et qui passerait dans la bague de mon petit doigt ! S 284	Sie machen sich über mich lustig. Bei Ihrer Schlankheit. S 240	Sie machen sich über mich lustig! Eine Taille wie die Ihre, schmaler als die einer Wespe, sie passte ja in den Ring meines kleinen Fingers! S 363
---	--	---

### 5.2.5. Verkürzungen

In Alastairs Übersetzung wird sehr häufig ein *e* weggelassen und damit zwei Wörter zusammengezogen, die Aussage wirkt dadurch mündlicher. Sehr häufig streicht er das *e* von *es* und schafft damit Formen wie *ich's*, *ist's*, *bin's* statt *ich es*, *ist es*, *bin es*. Im Original ist diese Art der Verkürzung nicht zu finden. Vollmann verzichtet grobteils auf dieses Verfahren, mit Ausnahme von *Théodore*, *ich bin's*.

C'est le mot de la charade, et si je le savais, je ne me tourmenterais pas tant. S 83	Dies eben ist ja, was ich selbst nicht weiß; wüßte <i>ich's</i> , so wäre meine Qual zu Ende. S 20	Das ist das Rätsel, und wenn ich die Lösung wüsste, würde ich mich nicht so quälen. S 24
de me voir triste comme je suis. S 73	sieht er mich so betrübt, wie <i>ich's bin</i> . S 7	mich so trübselig zu sehen. S 4
n'est-ce pas ? S 73	<i>ist's</i> nicht so ? S 7	nicht wahr ? S 4
C'est moi, Théodore. S 184	„Ich <i>bin's</i> , Theodo.“ S 130	„Théodore, ich <i>bin's</i> .“ S 193
et je ne dois pas me plaindre de ne pas le trouver. S 94	und ich darf nicht darüber klagen, daß <i>ich's</i> nicht finden kann. S 32	und ich darf mich nicht beklagen, dass <i>ich es</i> nicht finde. S 41
C'est merveilleux! S 140	Erstaunlich <i>ist's!</i> S 82	Es ist erstaunlich! S 118

### 5.2.6. Hinzufügungen

Wenn Hinzufügungen zu beobachten sind, handelt es sich nur um einzelne Wörter, die keine sinnverändernde Bedeutung haben. Beim ersten Beispiel unten fügte Alastair *Grenzen* hinzu, Vollmann präzisiert *côtés*, indem sie es mit *Himmelsrichtungen* übersetzt. Beim zweiten Beispiel fügt Alastair *Kreise* hinzu und erweitert damit den Horizont der Suche einer Geliebten für d'Albert.

je touche mon horizon de tous les côtés; S 72	ich rühre <i>Grenzen</i> meines Horizontes an allen Seiten; S 6	ich berühre in allen <i>Himmelsrichtungen</i> meinen Horizont; S 3
Je ne sais pas qui ce sera, mais je ne vois personne dans les femmes que je connais qui puisse convenablement remplir cette importante dignité. S 80	Wer's sein wird, ist gar schwer anzugeben, aber ich sehe im <i>Kreise</i> der mir bekannten Damen keine, die dieser wichtigen Würde befriedigend zu genügen vermöchte. S 16	Ich weiß nicht, wer dies sein wird, aber ich sehe unter den Frauen, die ich kenne, keine, die diesen gewichtigen Ehrenplatz angemessen ausfüllen könnte S 17

Bei Vollmann dienen Hinzufügungen als Erklärung. Im Beispiel unten wird von Caroline Vollmann noch einmal präzisiert, dass es sich beim beschriebenen Leben um das der Frau handelt, obwohl sich dies im Originaltext und bei Alastair nicht finden lässt.

Nous autres, notre vie est claire et se peut pénétrer d'un regard. S 248	Unser Leben ist durchsichtig und mit einem einzigen Blick zu durchdringen. S 200	Unser Leben, <i>das der Frau</i> , liegt offen zutage und lässt sich mit einem Blick durchschauen S 301
--	--	---

### 5.2.7. Hervorhebungen

Oft werden in beiden Versionen Strategien gesucht, die Hervorhebungen aus dem Originaltext im Deutschen zu übernehmen. Das geschieht, indem das Pronomen *ich* an die erste Stelle gerückt und durch einen Relativsatz ergänzt wird.

Moi, faisant du platonisme le plus quintessencié, S 109	Ich, als Vertreter des vergeistigtsten Platonismus S 49	Ich, der ich dem reinsten Platonismus huldige! S 67
Toi, - tu n'es pas aussi fou que moi, tu es heureux, toi; S 91	Du – Du bist nicht so verrückt wie ich, sei froh darüber; S 28	Du – Du bist nicht so verrückt wie ich, Du bist glücklich; S 36
<i>Moi</i> , quoique je n'eusse que S 244	<i>Ich</i> , war ich auch nur S 195	<i>Ich</i> dagegen war, S 294

Ein Beispiel, in dem die Hervorhebung von Vollmann versucht wurde zu übersetzen, findet sich unten. Durch die Wortstellung will sie wie in der französischen Version die Betonung auf *mich* legen. Alastair hingegen setzt den Akzent auf *das*, indem er es an die erste Position rückt. Genauso ist es im zweiten Beispiel, Vollmann hält sich in der Struktur sehr an der französischen Version an.

Moi le croire? S 300	Das soll ich glauben? S 258	Mich das glauben machen? S 393
Pour moi, qui me pique d'assigner leur âge aux femmes à une minute près, je n'ai jamais pu trouver le sien. S 107	Ich bilde mir sonst ein, das Alter der Frauen fast bis auf die Minute zu bestimmen, das ihre aber habe ich nie erraten können. S 47	Selbst ich, der ich mir schmeichle, das Alter der Frauen fast auf die Minute genau bestimmen zu können, vermochte das ihre nie herauszufinden. S 64

Alastair hat bei folgendem Beispiel die Betonung auf *toi* aus dem Originaltext übernommen, er hat allerdings *femme* gestrichen. Vollmann betont *komm*, indem sie es an den Anfang des Satzes stellt.

<i>Toi, femme que j'aimerais, viens, S 93</i>	<i>Du, die ich lieben werde, komm, S 30</i>	Komm, Frau, die ich lieben werde, S 39
---	---	--

Es gibt auch Fälle, in denen in beiden Übersetzungen auf die Übersetzung der Hervorhebung verzichtet wird.

Moi, pendant ce temps-là, je passais machinalement mes doigts dans les longues boucles de ses cheveux déroulés ; S 362	Ich strich währenddem mit zerstreuten Fingern über die langen Locken ihres gelösten Haares, S 324	Währenddessen glitten meine Finger mechanisch durch die langen Locken ihrer aufgelösten Haare; S 498
--	---	--

#### 5.2.8. Sprachniveau

Alastair verwendet manchmal Ausdrücke, die viel mehr mit Emotion behaftet sind, als dies im Originaltext der Fall ist. So übersetzt er das neutrale *tirer* mit dem umgangssprachlichen *niederknallen*, während Vollmann bei der standardsprachlichen Version *schießen* bleibt und damit dem Ausgangstext näher kommt. Im Roman wird dieser Satz d'Albert zugeschrieben, der sehr wütend darüber ist, bei einem innigen Kuss mit Rosette gestört zu werden. Das etwas derbere Sprachniveau von Alastair passt also in den Zusammenhang inhaltlich, aber Vollmanns Übersetzung trifft den Ton des Originals genauer. Genauso entspricht der von Alastair verwendete Ausdruck *Störenfriede* nicht der Lautung des Originals.

Si j'avais eu des pistolets, je crois que j'aurais <i>tiré</i> sur eux. S 131	Hätte ich Pistolen bei mir gehabt, so glaube ich, daß ich die <i>Störenfriede</i> <i>niedergeknallt</i> hätte. S 73	Wenn ich Pistolen dabeigehabt hätte, hätte ich wahrscheinlich auf <i>sie</i> <i>geschossen</i> S 104
---	---	--

Genauso verfährt es mit folgendem Beispiel. Die Verwendung des Wortes *Hirn* anstatt *Gehirn* wirkt eher an der Umgangssprache orientiert, während das im Ausgangstext verwendete *cervelle* neutral ist. In der Passage ist allerdings bei Alastair zu bemerken, dass es im Sprachniveau zu Ungereimtheiten kommt, da *Torheiten* und *durchstieben* eher gehobener klingt, während *Hirn* eher ins untere Sprachniveau einzustufen ist. Bei dieser Interpretation



sollte aber nicht der zeitliche Abstand zwischen den beiden Übersetzungen außer Acht gelassen werden. Möglicherweise waren die Worte früher einem neutralen Sprachniveau zuzuordnen.

Je puis donc te conter, sans rougir, toutes les niaiseries qui traversent ma <i>cervelle</i> inoccupée ; S 73	Ohne erröten zu müssen, kann ich Dir darum alle Torheiten berichten, die mein unbeschäftigtes <i>Hirn</i> durchstieben; S 7	Ich kann Dir also, ohne zu erröten, alle Dummheiten erzählen, die mein untätiges <i>Gehirn</i> durchkreuzen; S 5
---	---	--

### 5.2.9. Kulturelle Bezugspunkte

Im Original erscheint in einer von d'Alberts Aussagen eine noch nicht entwickelte Frau als kein gutes *Ragoût*. Beide Übersetzungen verändern dieses Element. Sie bleiben in der Gastronomie, übersetzen den Ausdruck aber mit *schmackhaft* und *reizvolle Speise*.

parce qu'elle n'a pas encore de gorge ni d'épaules, ne me paraissent pas, en vérité, un fort merveilleux <i>ragoût</i> . S 81	weil sie noch keine Schultern, keinen Busen zu zeigen hat, erscheinen mir wirklich <i>nicht sehr schmackhaft</i> . S 17	weil sie noch keine Büste und keine Schultern hat, dann scheint mir das alles wirklich <i>keine sehr reizvolle Speise</i> zu sein. S 20
---	---	---

Dann verweist Gautier auf das französische Schulsystem. Ein *écolier de troisième* wird hier zwei Mal als Bezugspunkt ausgewählt, um eine Idee als unreif zu bezeichnen. Vollmann übersetzt die Wendung beide Male mit *Tertianer*. Alastair interpretiert die Textstelle und schreibt einem Schüler der troisième die Eigenschaft der Unreife zu. Seine Übersetzung ist weniger präzise als das Original, passt aber in den Zusammenhang. Bei einem Schüler der troisième handelt es sich allerdings normalerweise um einen Schüler der neunten Schulstufe.

Ce n'est pas l'idéal d'un <i>écolier de troisième</i> . S 91	Kein Märchenideal unreifer Schülerphantasie ist's. S 28	Es ist nicht das Ideal eines Tertianers. S 35
d'un <i>écolier de troisième</i> ; S 250	eines Schülers der dritten Klasse S 202f	eines Tertianers S 305

Einerseits sind bei der Textstelle unten bereits die Namen der Gasthäuser Indizien für eine französische Lokalität. Alastair nahm sich die Freiheit, das Gericht des *rôti*, das Maupin verspeist, zu streichen und durch *Essen* zu substituieren. Vollmann übersetzt die Speise ins Deutsche und verwendet die Bezeichnung *Braten*.

que le <i>rôti</i> que j'ai mangé dans l'auberge du Cheval-Blanc ou de la Croix-de-Fer était cru ou brûlé ; S 315	schlechtem oder gutem <i>Essen</i> im Weißen Roß oder Grünen Mops; S 271	dass der <i>Braten</i> , den ich im „Cheval-Blanc“ oder im „Croix-de-Fer“ aß, nicht gar oder verbrannt [...] war S 415
---	--	--

#### 5.2.10. Übernahme französischer Wörter

Französische Wörter, die im Deutschen auch gebräuchlich sind und verstanden werden, werden von Caroline Vollmann aus dem Original übernommen. *Rendez-vous* ist heute viel gebräuchlicher als *Stell-dich-ein*, die Verwendung dieses Begriffs ist vermutlich durch den langen Abstand zwischen den Übersetzungen begründet. Die Verwendung von *Souper* klingt im Deutschen recht gehoben. Auch für *Tête-à-tête* versucht Alastair einen deutschen Ausdruck zu finden.

Quel <i>souper</i> , mon cher ami S 86	Welches <i>Mahl</i> , lieber Freund S 24	Was für ein <i>Souper</i> , mein lieber Freund S 29
<i>tête à tête</i> S 139	<i>in engster Gemeinsamkeit</i> S 81	<i>Tête-à-Tête</i> S 117
Dans la scène du <i>rendez-vous</i> S 306	In der Szene des <i>Stelldicheins</i> S 263	In der <i>Rendezvous</i> -Szene S 402

Im Vorwort übernimmt Caroline Vollmann beispielsweise auch *en vogue*, ohne ein deutsches Äquivalent zu suchen.

Le christianisme est tellement <i>en vogue</i> par la tartuferie qui court S 34	Das Christentum ist durch die grassierende Scheinheiligkeit so <i>en vogue</i> S VI
---	---

Im unteren Beispiel ist auch die Übernahme eines Wortes des Ausgangstextes in den Zielsprachigen Text zu finden, nämlich *couleur*. Ein wenig an die Orthographie der Zielsprache angepasst wird das Wort durch die Setzung eines Großbuchstabens zu Beginn des Wortes. Durch die Übernahme dieses Terminus in die Zielsprache wird verdeutlicht, dass es sich bei den politischen Richtungen der Zeitungen (*rot, grün, trikolor*) nicht um die für das Zielpublikum normalerweise übliche politische Einteilung durch Farbbezeichnung handelt, sondern, dass es um französische Politik geht.

est incontestablement la réhabilitation de la vertu entreprise par tous les journaux, de quelque <i>couleur</i> qu'ils soient, rouges, verts ou tricolores. S 31	ist zweifellos das Bemühen sämtlicher Zeitungen, gleich welcher <i>Couleur</i> – rot, grün oder trikolor-, der Tugend wieder mehr Ansehen zu verschaffen. S I
--	---

#### 5.2.11. Wortstellung

In den unteren Beispielen wird deutlich, dass bei der neueren Übersetzung von Caroline Vollmann die Wortstellung unmarkierter ist. Alastair verschiebt Satzglieder ins Vorfeld, um diese zu betonen. In den angegebenen Beispielen handelt es sich um *nicht einmal* und *zwei Stunden*. Im Französischen ist die Betonung bestimmter Satzglieder durch die Verschiebung der Satzglieder nicht möglich. In der Übersetzung von 2011 hat die Übersetzerin die Wortstellung aus dem Französischen übernommen, hat sie nur ans Deutsche angepasst ohne eine Verschiebung ins Vorfeld vorzunehmen.

Il est évident que la vie de ce maraud devait être la mienne. S 72f	Offensichtlich müsste das Leben dieses Bengels das meine sein. S 7	Es ist offensichtlich, dass das Leben dieses Halunken das meine sein müsste. S 4
je n'ai pas été seulement au bout de la ville. S 89	Nicht einmal bis ans Ende der Stadt bin ich vorgedrungen. S 26	Ich bin nicht einmal ans Ende der Stadt gekommen. S 31
J'avais passé ce jour-là deux grandes heures au moins à	Zwei Stunden verbrachte ich an jenem Tag beim	Ich verbrachte an jenem Tag mindestens zwei lange

ma toilette. S 89	Ankleiden. S 26	Stunden mit meiner Toilette. S 32
Une idée me vint qui me fit sourire, c'est que personne au monde ne serait venu me chercher où j'étais. S 254	Der Gedanke, daß niemand auf der weiten Welt etwas über meinen Verbleib wüßte, ließ mich lächeln. S 207	Mir kam ein Gedanke, bei dem ich lächeln musste: Kein Mensch würde mich hier suchen. S 312

### 5.2.12. Nebensätze

Bei den Satzstrukturen lässt sich allgemein beobachten, dass Vollmann versucht, ihre Übersetzung näher am Original zu halten und die Nebensätze des Ausgangstextes in sehr ähnlicher Weise in den deutschen Text einzubauen. Alastair verwandelt die Nebensätze in einen präpositionalen Ausdruck oder in ein Adjektiv. Er gibt die Ideen oft viel kürzer wieder.

Peut-être mon bonheur a-t-il passé à côté de moi, et je ne l'aurai pas vu, <i>aveugle que j'étais</i> ; S 92	Vielleicht floh mein Glück dicht an mir vorüber, <i>und ich Blinder sah es nicht</i> ; S 29	Vielleicht ist mein Glück an mir vorbeigegangen, und <i>blind wie ich war</i> , habe ich es nicht gesehen; S 36
tout <i>ce qui n'est pas lui</i> ; S 92	alles <i>außer ihr</i> ; S 29	all das, <i>was sie nicht ist</i> . S 37
c'est une admirable position pour une femme <i>qui sait en profiter</i> S 107	das ist äußerst günstig für <i>eine kluge Frau</i> . S 48	das ist eine wunderbare Ausgangssituation für eine Frau, <i>die sie zu nutzen versteht</i> . S 65
mais <i>ce qu'ils pensaient ou ne pensaient pas</i> ne nous importait guère. S 121	Was aber <i>gingen uns ihre Gedanken an</i> ! S 62	<i>aber was sie dachten oder nicht dachten</i> kümmerte uns nicht mehr. S 87
Je ne crois pas <i>qu'il soit possible</i> S 139	Ich halte es <i>für undenkbar</i> , S 82	Ich glaube nicht, <i>dass es möglich ist</i> S 117

### 5.2.13. Konditionalsätze

Bei der Übersetzung der französischen Konditionalsätze mit *si* fällt auf, dass Alastair diese oft, ohne das gebräuchliche *wenn* zu verwenden, wiedergibt. Er drückt das Bedingungsverhältnis durch die Satzstellung aus, indem er das Verb an die erste Stelle rückt. Die folgenden Beispiele zeigen dies. Vollmann verwendet bei der Übersetzung von *si wenn*.

<i>Si</i> la fée venait, je sais bien ce que je lui demanderais. S 195	<i>Käme</i> die Fee zu mir, ich wüßte schon, was ich mir wünschen sollte. S 144	<i>Wenn</i> die Fee käme, wüsste ich genau, um was ich sie bitten würde. S 214
<i>Si</i> tu viens trop tard, ô mon idéal! S 93	O mein Ideal, <i>kommst</i> du zu spät, S 31	<i>Wenn</i> du zu spät kommst, o mein Ideal, S 39
<i>Si</i> je venais à savoir avec certitude que Théodore n'est pas une femme, hélas ! je ne sais point si je ne l'aimerais pas encore. S 241	<i>Erführe</i> ich mit Sicherheit, Theodo sei keine Frau, ach, vielleicht liebte ich ihn doch. S 194	<i>Wenn</i> ich erfahren würde, dass Théodore mit Sicherheit keine Frau ist – ach! -, ich wüsste nicht, ob ich ihn nicht dennoch liebte. S 291

### 5.2.14. Negation

Alastair lässt eine Negation manchmal weg und ersetzt sie. Wie im ersten Beispiel gezeigt wird, wird die Verneinung durch eine nicht negierte Form wiedergegeben. Die Beschreibung Rosettes wirkt dadurch viel positiver. Vollmann hält sich beim Einhalten der Form deutlicher an das Original. Das wird auch am zweiten und dritten Beispiel deutlich. Beim zweiten hat Alastair die Verneinung in den ersten Hauptsatz gerückt, Vollmann hat sie im zweiten gelassen. Beim dritten Beispiel orientiert sich Vollmanns Satzstruktur sehr am Original.

Rosette n'est point mal; S 168	Rosaline ist wirklich hübsch; S 114	Rosette ist nicht übel; S 167
j'ai laissé les étoiles du ciel	ich scheuchte die	ich habe die Sterne am

en repos, et je <i>n'ai pas</i> décroché le soleil hors de saison. S 91	Himmelsgestirne <i>nicht</i> aus ihrer Ruhe und ließ die Sonne ihre Bahnen wandeln. S 28	Himmel gelassen und die Sonne <i>nicht</i> zur Unzeit herabgeholt. S 35
Je ne crois pas <i>qu'il soit possible</i> S 139	Ich halte es <i>für undenkbar</i> , S 82	Ich glaube nicht, <i>dass es möglich ist</i> S 117

### 5.2.15. Participe passé

Beim Übersetzen des Participe passé lassen sich in beiden Versionen die unterschiedlichsten Strategien nachweisen. Meist wird das participe aufgelöst und mit einer anderen Konstruktion wiedergegeben.

Zur Übersetzung des Participe passé verwenden beide Übersetzer in vielen Fällen den Temporalsatz.

Enfin, <i>voyant</i> qu'il n'y avait pas de grâce à espérer, S 253	Als er zu guter Letzt einsah, daß es nicht anders ging, S 206	Als er einsah, dass er keine Gnade zu erwarten hatte, S 311
<i>Voyant</i> que je ne répondais rien, la chère enfant poussa un long soupir S 365	<i>Als</i> keine Antwort kam, seufzte die Liebliche tief auf S 327	<i>Als</i> sie sah, dass ich nicht antwortete, stieß das gute Kind einen tiefen Seufzer aus S 502

Auch Kausalsätze, die mit der Konjunktion *da* eingeleitet werden, werden benützt.

<i>Ayant</i> commencé sur ce ton S 325	<i>Da</i> dies Spiel einmal begonnen war, S 283	<i>Da</i> ich nun einmal diesen Ton angeschlagen hatte, S 433
<i>Désespérant</i> de vous trouver jamais, S 355	<i>Da</i> ich kaum mehr hoffte, Sie jemals zu finden, S 317	<i>Ich gab die Hoffnung auf</i> , Sie jemals zu finden S 487

In folgendem Beispiel hat Alastair den Kausalsatz verwendet, Vollmann benützt einen Konditionalsatz.

- <i>n'étant</i> plus femme, je voulais être homme tout à fait et ne pas me contenter d'en voir seulement l'extérieur. S 314	<i>Da</i> ich nicht Frau mehr war, wollte ich ganz und gar Mann sein und nicht mich mit den Äußerlichkeiten begnügen. S 271	<i>wenn</i> ich keine Frau mehr war, so wollte ich wenigstens ein ganzer Mann sein und mich nicht nur mit dem Äußeren eines Mannes zufriedengeben. S 414
--	---	--

Auch die Übersetzung in Hauptsätzen ist in beiden Fassungen üblich.

J'allais comme un forcené <i>appelant</i> et <i>invoquant</i> l'amour ; S 219	Wie ein Rasender <i>beschwor</i> ich und <i>berief</i> ich Liebe; S 168	Ich rief und beschwor die Liebe wie ein Rasender; S 250
---	---	---

#### 5.2.16. Gérondif

Grundsätzlich wird in beiden Fassungen bei der Übersetzung des Gérondifs oft auf den Temporalsatz oder einen präpositionalen Ausdruck zurückgegriffen.

<i>En rentrant chez moi</i> , j'ai pris une résolution S 310	<i>Als ich dann in meinem Zimmer war</i> , faßte ich einen Entschluß. S 269	<i>Als ich zurückkehrte</i> , fasste ich einen Entschluss. S 410
<i>En quittant mes habits</i> , je n'avais pas quitté mon orgueil : S 314	<i>Als ich meinen Schleppen entsagte</i> , entledigte ich mich keineswegs meines Ehrgeizes. S 271	<i>Als ich meine Kleider ablegte</i> , hatte ich keineswegs meinen Stolz abgelegt; S 414
<i>Tout en faisant</i> la conversation, S 321	<i>Während der Unterhaltung</i> S 278	<i>Während der Unterhaltung</i> S 426
Mais, <i>en me jouant</i> , S 325	<i>Aber im Spiel</i> S 283	<i>Doch bei meinen Tändeleien</i> S 433

Bei der neueren Übersetzung von Vollmann wird der Temporalsatz mit der Konjunktion *während* öfter verwendet.

<i>En disant ces mots</i> , S 404	<i>Mit diesen Worten</i> S 369	<i>Während sie diese Worte sprach</i> , S 568
<i>Tout en causant ainsi</i> , nous entrâmes dans une salle basse S 319	<i>Unter solchen Reden</i> betraten wir einen niederen Saal, S 276	<i>Während wir plauderten</i> , betraten wir einen niedrigen Saal, S 421

Es lassen sich allerdings vor allem bei Vollmann auch Übersetzungen in einem Modalsatz nachweisen. Alastair verwendet in diesem Beispiel einen Hauptsatz, um das Participe passé zu übersetzen.

Mais je la consolai <i>en lui disant</i> toute sorte de mal du chevalier, S 389	Ich tröstete sie und <i>erzählte</i> ihr viel Scheußliches von dem Chevalier, S 353	Aber ich tröstete sie, <i>indem</i> ich den Chevalier so schlecht wie möglich machte, S 543
---	---	---

#### 5.2.17. Genus Verbi und unpersönliche Formen

Hier fällt auf, dass eine aktive Fassung einer Verbform in der Originalfassung vor allem von Alastair in der Übersetzung passiv, beziehungsweise unpersönlich wiedergegeben wird. So macht er aus dem aktiven *j'ai une maîtresse* die passive Form *ist mir eine Geliebte geschenkt*. Die Fassung von Vollmann bleibt dagegen wieder sehr stark beim Original.

Enfin j'ai une maîtresse ! S 105	Endlich ist mir eine Geliebte geschenkt! S 44	Endlich habe ich eine Geliebte! S 60
Seulement, d'une manière d'approximative, <i>j'estime</i> qu'elle peut avoir de dix-huit à trente-six ans. S 107	So im allgemeinen <i>läßt sich</i> nur <i>feststellen</i> , daß sie wohl achtzehn bis sechsunddreißig Jahre alt ist. S 47	Allerdings <i>denke ich</i> , dass sie ungefähr zwischen achtzehn und sechsunddreißig Jahre alt ist. S 64
Si <i>l'on savait cela</i> , l'on dirait que Madeleine est folle. S 255	Wenn <i>es bekannt würde</i> , so sperrte man Madelone ins Tollhaus. S 208	Wenn <i>man das wüsste</i> , würde es heißen, Madelaine sei verrückt. S 313
Une autre vie est devenue la mienne. S 241	Mir ist ein anderes Leben geschenkt. S 193	Ich bin in ein anderes Leben getreten. S 290



Im folgenden Beispiel wird der aktive Satz in beiden Fassungen passiv übersetzt.

si l'on nous interroge. S 249	wenn wir befragt werden. S 201	wenn wir überhaupt gefragt werden. S 302
-------------------------------	--------------------------------	--

In folgendem Beispiel wird der Satz von Alastair persönlich und von Vollmann unpersönlich übersetzt.

Ce fut un cri général d'admiration. S 293	Ein Ausruf der Bewunderung löste sich von allen Lippen. S 250	Ein allgemeiner Ausruf der Bewunderung war zu hören. S 379
---	---	--

#### 5.2.18. Zeit

Allgemein fällt beim Vergleich der beiden Übersetzungen auf, dass bei Vergangenheitsformen Alastair eher auf das Präteritum zurückgreift, während Vollmann eher das Perfekt verwendet.

Toi, tu voulais pour amant S 244	Du wünschtest Dir zum Geliebten S 195	Du hast Dir als Geliebten [...] gewünscht, S 293
je suis étonné que mes pieds n'aient pas encore pris racine. S 72	Wahrhaftig will's mich wundernehmen, daß meine Füße noch nicht Wurzel schlugen. S 6	Wahrhaftig wundere ich mich, dass meine Füße noch keine Wurzeln geschlagen haben. S 3

Im folgenden Beispiel erfolgt eine Veränderung des Satzes durch die Verwendung einer anderen Zeit. Rosette spricht d'Albert an und wirft ihm vor, dass er kein Sonett auf ihre Augen schreibt, obwohl diese so hübsch seien. Alastair setzt die Phrase in die Vergangenheit, damit wird der Sinn der Aussage leicht verändert.

Pourquoi ne faites-vous pas un sonnet sur mes yeux, monsieur le poète ? S 200	Warum schrieben Sie noch kein Sonett auf meine Augen, Herr Poet ? S 148	Warum machen Sie kein Sonett über meine Augen, Herr Dichter? S 220
---	---	--

### 5.2.19. Pronomen

Bei der Verwendung der Pronomen fällt auf, dass, wenn in der Originalfassung *vous* verwendet wird, um einen allgemeinen Sachverhalt auszudrücken, in den Übersetzungen auf Alternativen ausgewichen wird. Alastair wählt hierbei das unpersönliche *man*. Vollmann schafft ein vertraulicherer Verhältnis zum Gesprächspartner durch die Verwendung der ersten Person Plural. Vollmann verwendet auch die zweite Person Plural *ihr*, während Alastair bei einer unpersönlichen Übersetzung bleibt.

votre passé <i>vous</i> pousse en avant et <i>vous</i> empêche de vous retourner ou de <i>vous</i> arrêter. S 161	die Vergangenheit stößt <i>einen</i> vorwärts und hindert <i>einen</i> , sich zu wenden oder stehenzubleiben. S 105	die Vergangenheit treibt <i>uns</i> vorwärts und hindert uns, umzukehren oder anzuhalten. S 154
ce qui <i>vous</i> retrace une vérité très connue depuis longtemps, S 325	Alte Sprichwörter bewahrheiteten sich wieder S 283	Das ruft <i>uns</i> wieder einmal die seit Langem bekannte Wahrheit in Erinnerung, S 433
<i>Vous</i> avez planté du blé ; il pousse de l'asphodèle, S 279	Korn ward gesät, Asphodelen wachsen, S 234	<i>Ihr</i> habt Korn angepflanzt; es wachsen Affodill, S 353

Beim nächsten Beispiel haben beide Übersetzungen die Pronomen auf verschiedene Arten übersetzt. Beide Übersetzungen wählen eine passive Form und geben die Pronomen dann unterschiedlich wieder.

mêler ses âmes de façon à ne plus savoir si vous êtes vous ou l'autre, S 380	Seelen so ineinanderschmelzen, so vermischen, daß kein Erkennen mehr ist des Ich und Du, S 343	seine Seelen so zu verschmelzen und zu vermischen, dass man nicht mehr weiß, ob man der eine oder der andere ist, S 527
--	--	---

Die Pronomen werden bei Alastair auch in folgendem Satz verändert. Die Passage stammt aus einem Brief an seinen Freund Silvio. Es ist aus dem Sinn klar zu erkennen, dass es sich bei *vous* nicht um die Höflichkeitsform handeln kann, da er mit seinem Freund per du ist und er

damit ihn und seine zukünftige Frau anspricht. Warum Alastair diese Form verändert und ihn nur noch mit *du* anspricht, obwohl sich die Aussage im Original eindeutig auf mehrere Personen bezieht, ist nicht ersichtlich.

Ainsi donc <i>vous</i> devez <i>vous</i> marier dans deux mois ; S 217	<i>Du</i> wirst <i>Dich</i> also in zwei Monaten verehelichen; S 166	<i>Ihr</i> werdet also in zwei Monaten heiraten; S 248
--	--	--

Ein Beispiel für die Unübersetzbarkeit bestimmter Formen gibt es ebenfalls. Nachdem Rosette erkannt hat, dass es sich bei Isnabel auch um eine Frau handelt, reitet sie mit ihr zurück. Der Erzähler verwendet nun zur Bezeichnung der beiden zunächst die Form *ils*, verbessert sich dann selbst auf *elles*, weil es sich ja bei den beiden in Wirklichkeit um zwei Frauen handelt. Im Deutschen ist eine Übersetzung des Pronomens nicht möglich, daher streichen die beiden Übersetzer die Passage und verwenden nur das Pronomen *sie*.

<i>ils</i> , ou plutôt <i>elles</i> , S 209	<i>sie</i> S 158	<i>sie</i> S 235
---	------------------	------------------

### 5.2.20. Partikeln

Folglich sollen verschiedene Partikeln untersucht werden. Dabei soll zunächst auf die Übersetzung von *donc*, *bien* und *voilà* und dann auf andere Partikeln eingegangen werden.

#### ***Donc***

*Donc* wird in beiden Fassungen im Deutschen mit *denn*, *dann* und *also* wiedergegeben.

Qui prendras-tu <i>donc</i> ? S 83	Ja, wer paßt dir <i>denn</i> ? S 20	Wen <i>also</i> willst du <i>dann</i> zur Frau nehmen? S 24
-Tu as <i>donc</i> eu aussi M <sup>me</sup> de Thémines ! - Certainement! Pourquoi <i>donc</i> ne l'aurais-je pas eue? S 102	„So ist Frau von Themines <i>auch</i> deine Geliebte gewesen?“ „Natürlich, warum <i>denn</i> nicht! S 41	„Madame de Thémines ist <i>also</i> auch deine Geliebte gewesen?“ „Natürlich! Warum nicht? S 55
J'étais <i>donc</i> couchée avec un homme! S 263	Ich teilte <i>also</i> das Lager mit einem Manne ! S 217	Ich lag <i>also</i> mit einem Mann im Bett! S 328

## **Bien**

Für *bien* werden in beiden Übersetzungen die verschiedensten deutschen Entsprechungen gefunden.

Dieu ne peut pas commettre une pareille inconséquence ; S 92	Gott vermag <i>doch</i> nicht derartig folgewidrig zu handeln; S 30	Gott kann nicht so inkonsequent handeln; S 37
Si la fée venait, je sais <i>bien</i> ce que je lui demanderais. S 195	Käme die Fee zu mir, ich wüßte <i>schon</i> , was ich mir wünschen sollte. S 144	Wenn die Fee käme, wüsste ich <i>genau</i> , um was ich sie bitten würde. S 214
Ta lettre m'a fait mal, – <i>bien</i> mal, S 217	Dein Brief hat mir weh getan, <i>sehr</i> weh - S 166	Dein Brief hat mich geschmerzt, <i>sehr</i> geschmerzt, S 248
l'on sent <i>bien</i> une espèce de remords ; S 162	<i>wohl</i> spürt man eine Art Gewissensbisse; S 106	man empfindet <i>wohl</i> so etwas wie Gewissensbisse; S 155
c'est <i>bien</i> cela; les poètes ne mentent pas. S 219	<i>ja</i> , die Dichter lügen nicht, und alles ist so, wie sie sagen. S 169	<i>Ja</i> , genau so ist es; die Dichter lügen nicht. S 252
Si quelqu'un doit avoir des regrets, ce n'est ni vous, madame, ni Rosette, mais <i>bien</i> moi ; S 347	Nicht Sie, gnädige Frau, noch Rosaline haben einen Verlust zu beklagen, sondern <i>einzig</i> ich; S 309	Wenn jemand Bedauern empfinden muss, so sind es nicht Sie, Madame, und auch nicht Rosette, sondern ich; S 474
Il songeait à se jeter dans la rivière, mais l'eau lui semblait <i>bien</i> noire et bien froide, S 402	Er überlegte, ob er sich in den Fluß stürzen sollte, das Wasser erschien ihm aber <i>zu</i> schwarz und kalt, S 367	Er dachte daran, sich in den Fluss zu stürzen, aber das Wasser kam ihm <i>ziemlich</i> dunkel und kalt vor, S 564
quoique je susse <i>bien</i> S 297	wußte ich auch nur <i>zu gut</i> , S 254	obwohl ich <i>genau</i> wusste, S 387
et je suis <i>bien</i> fou de m'êtr ainsi tourmenté. S 223	und ich bin <i>recht</i> blöde, daß ich mich derart quälte. S 173	und ich bin <i>wirklich</i> töricht, dass ich mich so quälte. S 258

## Voilà

Voilà wird in beiden Versionen mit den unterschiedlichsten Wendungen wiedergegeben. Teilweise wird diese Partikel im Deutschen vollständig gestrichen. Manchmal wird sie in einer Ellipse im Original verwendet und dann im Deutschen durch einen ganzen Satz ersetzt. Eine Transferierung mit *so* lässt sich in beiden Fassungen nachweisen.

Simplement je ne me sens pas l'avoir, <i>voilà</i> tout. S 120	Nur fühle ich ihren Besitz nicht. S 61	Nur fühle ich nicht, dass ich sie besitze, <i>das ist alles</i> . S 85
-Vous <i>voilà</i> , fit Rosette, S 199	« Sie sind es“, lächelte Rosaline S 147	„Sie sind schon da?“, sagte Rosette. S 218
et nous parlions de modes ; - <i>voilà</i> tout. S 340	und sprachen über neueste Moden; <i>nichts weiter</i> .“ S 300	und uns über Mode unterhalten – <i>das war alles</i> .“ S 461
-Ah ! <i>voilà</i> ce que tu en penses? - Mais oui. S 101	„Ist das dein Ernst?“ „Ei gewiß!“ S 40	„Oh, <i>so</i> denkst du über sie?“ „Aber ja.“ S 53
-Ah ! <i>voilà</i> , quel âge a-t-elle? S 107	„Ja, wie alt ist sie <i>wohl</i> ? S 47	Ja, wie alt mag sie sein ? S 64
<i>Voilà</i> où nous en sommes; S 141	<i>So</i> steht es um uns, S 83	<i>So</i> weit ist es mit uns gekommen. S 119
<i>Voilà</i> pourquoi je ne saurais vivre, S 286	Dies ist der Grund, warum ich zum Leben nicht komme, S 242	Deshalb verstehe ich nicht zu leben, S 367
-Ne <i>voilà</i> -t-il pas quelque chose de <i>bien</i> imaginé ? S 86	Nun, ist dies nicht <i>hübsch</i> erdacht ? S 24	Ist das alles nicht <i>gut</i> erfinden ? S 29

## Hinzugefügte Partikeln

In beiden Fassungen werden an manchen Stellen Partikeln wie *zwar*, *also*, *nur*, *ja*, *nun*, *doch*, *überhaupt*, *eben* hinzugefügt.

je sais que la doublure de la jupe de toile est souvent aussi appétissante au moins	<i>Zwar</i> weiß ich : Das, was unterm Leinenrock sich birgt, ist oft zum mindesten so	Ich weiß, dass das Futter des Leinenrocks häufig mindestens so
---	--	--

que la doublure de la jupe de soie ; S 85	reizend wie was Seidenbausch verhüllt ; S 22	appetitanregend ist wie das Futter des Seidenrocks; S 27
Voyez à quoi vous vous exposez volontairement : S 342	Bedenken Sie <i>also</i> , daß Sie sich leichtsinnig S 302	Bedenken Sie <i>nur</i> , Sie setzen sich freiwillig S 463
ne va pas croire cela au moins : S 91	glaube <i>nur</i> das nicht, S 29	glaube das <i>ja</i> nicht S 36
Tu conviendras au moins que, S 87	Du mußt <i>doch</i> zum mindesten zugeben, daß S 24	Du musst zugeben, dass S 30
Oui, Madelinette n'est pas restée, S 254	Ja <i>doch</i> , Madelone steht nicht mehr S 207	Ja, die kleine Madelaine ist nicht [...] zu Hause geblieben, S 313
si l'on nous interroge. S 249	wenn wir befragt werden. S 201	wenn wir <i>überhaupt</i> gefragt werden. S 302
tu t'es laissé aller tout bonnement à ta vie sans te tourmenter à la faire, et tu as pris les choses comme elles se présentaient. S 91	Du hast Dich Deinem Leben überlassen, ohne es gestalten zu wollen, hast die Dinge genommen, wie sie sich <i>eben</i> boten. S 28f	Du hast Dich <i>einfach</i> Deinem Leben überlassen, ohne Dich zu bemühen, es in andere Bahnen zu lenken, und Du hast die Dinge so genommen, wie sie sich Dir boten. S 36
Je commence à le croire, – je suis dans mon tort, S 94	Ich beginne zu glauben, daß ich <i>wohl</i> unrecht tue, S 32	Ich glaube allmählich, ich bin im Unrecht, S 41

### 5.2.21. Semantische Bedeutungsveränderungen

Auf semantischer Ebene wirkt Alastairs Übersetzung passagenweise wie eine Interpretation, indem er Wörter verwendet, die mit einem stärkeren Gefühl verbunden werden, als dies in der neutralen Passage im Ausgangstext der Fall ist. So macht er aus *glauben fürchten* und aus *sagen hauchen*. Insgesamt geht er mit den Verbi dicendi sehr frei um, gibt die neutralen Wörter *dit* und *fit* aus dem Originaltext mit ganz anders semantisch geladenen Wörtern

wieder. Vollmanns Übersetzung bleibt hingegen näher beim Text und gibt die von Alastair veränderten Wörter wörtlich wieder.

En fera-t-elle autant de son côté ? - Je <i>crois</i> que non. S 150	Wird es ihr ebenso ergehen ? - Ich <i>fürchte</i> , nein. S 94	Wird es ihr genauso ergehen? Ich <i>glaube</i> nicht. S 137
Théodore! <i>dit</i> Rosette. S 185	« Theodo », <i>hauchte</i> Rosaline. S 131	„Théodore!“, <i>sagte</i> Rosette S 194
-Vous voilà, <i>fit</i> Rosette, S 199	« Sie sind es“, <i>lächelte</i> Rosaline, S 147	„Sie sind schon da?“, <i>sagte</i> Rosette. S 218
-Une femme ! <i>dit-elle</i> , S 208	„Eine Frau!“, <i>flüsterte</i> sie, S 158	„Eine Frau!“, <i>sagte</i> sie. S 235

In folgenden Beispielen hat Alastair ein Element des Satzes auf semantischer Ebene verändert, die Aussage bekommt einen anderen Sinn. Über Isnabel wird nur die Bemerkung gemacht, dass dieser Name nicht seiner ist, während Alastair interpretiert, dass er diesen aufgrund seiner Weiblichkeit nicht tragen dürfte. Damit bekommt der Erzähler eine kritische Funktion, die er im Originaltext nicht hat. Vollmann übersetzt wörtlich und verändert den Sinn der Aussage nicht. Weiters schreibt die Figur d’Albert im Originaltext an seinen Freund Silvio, dass er Silvio niemals gestehen könne, für wen sein Herz schlug. Dennoch verrät er gleich im nächsten Satz, dass es sich bei seinem Objekt der Begierde um einen Mann handeln würde. Vollmann bleibt wieder bei der wörtlichen Übersetzung. Genauso verfährt es mit dem dritten Beispiel. Im Originaltext und in Vollmanns Übersetzung stellt d’Albert klar, dass er seine Liebe zu einem Mann niemals sagen würde, aber dass er tot sein würde, wenn er es für sich behielte. Alastair übersetzt die Passage weit weniger dramatisch, indem er sie mit *mußte ich’s* ins Deutsche transferiert.

Isnabel, car nous lui conservons ce nom, quoique <i>ce ne soit pas le sien</i> , S 208	Isnabel, wir wollen ihm diesen Namen belassen, obgleich <i>er ihm nicht zusteht</i> , S 158	Isnabel, denn wir lassen ihm diesen Namen, <i>obwohl es nicht seiner ist</i> , S 235
j’aime... Oh! non, je ne <i>pourrai jamais te le dire</i> ... S 220	ich liebe... wie <i>schwer wird mir, es Dir zu sagen</i> ... S 170	ich liebe... O nein, ich werde <i>es nie über mich bringen</i> , es Dir zu sagen... S 254

Jamais je n'eusse osé vous dire cela, et cependant je serais mort de ne pas le dire. S 351	Nie hätte ich gewagt, Ihnen das zu sagen, und <i>doch</i> mußte ich's. S 312	Nie hätte ich gewagt, Ihnen das zu sagen, und doch <i>wäre ich daran gestorben, es nicht sagen zu können.</i> S 479
--	--	---

Teilweise werden auch euphemistische Beispiele benützt, wie sich an *morte* und *ausgelebt* im unteren Beispiel zeigt.

la jeune fille était <i>morte</i> . S 250	Das junge Mädchen hatte <i>ausgelebt</i> . S 202	Das junge Mädchen war <i>tot</i> . S 304
---	--	--

Das unten gezeigte Beispiel stellt den ersten Satz des Romans dar. In beiden Übersetzungen wurde die Einfügung *mon cher ami* bis auf die Streichung des Possessivpronomens genauso in den Satz eingefügt, wie das im Original der Fall ist. Allerdings wurde das Nomen *rareté de mes lettres* in der älteren Fassung von Alastair mit einem anderen Nomen, nämlich *Schreibfaulheit* übersetzt. Die Tatsache, der *rareté*, der Seltenheit wird durch die Faulheit des Schreibens impliziert. In der neueren Fassung wurde dieselbe Gruppe an Nomen mit einem Nebensatz übersetzt, Caroline Vollmann löst die nominale Konstruktion durch *dass Du so selten Briefe von mir erhältst* auf. Damit wird die Idee der Seltenheit der Briefe explizit erhalten.

Tu te plains, mon cher ami, de la <i>rareté de mes lettres</i> . S 71	Du klagst, lieber Freund, über <i>meine Schreibfaulheit</i> . S 5	Du beklagst Dich, mein lieber Freund, <i>dass Du so selten Briefe von mir erhältst</i> . S 1
---	---	--

Einerseits wird unten *Dieu* bei Alastair nicht wörtlich mit *Gott* wie bei Vollmann, sondern mit *Himmel* übersetzt. Dann schwächt er *tu as tort*, was wörtlich wie bei Vollmann übersetzt *du hast Unrecht* bedeutet, ab, indem er es mit *es ist schade* übersetzt.

c'est le mystère, et <i>Dieu</i> seul le sait. S 107	Das ist ein Geheimnis. Der <i>Himmel</i> allein weiß es. S 47	Das ist ein Geheimnis, und <i>Gott</i> allein weiß es. S 64
<i>Tu as tort</i> de ne pas te fixer à celle-là: S 106	<i>Es ist schade</i> , daß du sie nicht willst. S 46	<i>Du begehst einen Fehler</i> , indem die dich nicht für sie entscheidest: S 63



Im Originaltext und in Vollmanns Übersetzung wird einzig angedeutet, dass Madeleine für verrückt erklärt werden müsste, wenn ans Licht kommen würde, was sie treibt. Alastair bringt ein Irrenhaus ein, in das sie gesperrt werden sollte, was im Originaltext nicht erwähnt wird. Außerdem betreten die Kavaliere in Gautiers Text die Herberge nur, während sie bei Alastair Obdach suchen. Das ist insofern richtig, da im Text erklärt wird, dass sie vor einem Gewitter Zuflucht in der Herberge suchen. In diesem Satz kann dies allerdings als eine Interpretation Alastairs betrachtet werden.

Si l'on savait cela, <i>l'on dirait que Madeleine est folle.</i> S 255	Wenn es bekannt würde, so <i>sperrte man Madelone ins Tollhaus.</i> S 208	Wenn man das wüsste, <i>würde es heißen, Madelaine sei verrückt.</i> S 313
Plusieurs cavaliers <i>entrèrent</i> dans l'auberge ; S 256	Mehrere Kavaliere <i>suchten Obdach</i> in der Herberge; S 210	Mehrere Kavaliere <i>betraten</i> das Wirtshaus; S 316

Es wirkt beim nächsten Beispiel so, als wolle Alastair durch die Verwendung eines anderen Wortes mit einem anderen semantischen Gehalt die Wortwiederholung, die im Originaltext vorliegt, vermeiden. Durch die Verwendung des Wortes *Tatze* entstehen Assoziationen mit einem Tier, die im Originaltext nicht gegeben sind. Vollmann übersetzt die Aussage nicht wörtlich, verwendet aber *Männerhand*, wodurch impliziert wird, dass es sich um eine größere und stärkere Hand als jene von Madeleine handelt.

Alcibiade m'enferma la main dans sa <i>grande main</i> , S 342	Hector nahm meine Hand in seine <i>große Tatze</i> S 302	Alkibiades umschloss meine kleine Hand mit seiner <i>Männerhand</i> S 464
--	--	---

Unten erklärt Rosettes Tante, die immer eine große Ähnlichkeit zwischen Madeleine und ihrem Sohn Henri erkennen konnte, dass es in Madeleines Anwesenheit so sei, als sei Henri noch lebendig. Das Original und Vollmann verwenden den Namen des verstorbenen Sohnes, während in Alastair das Verwandtschaftsverhältnis durch *mein Knabe* verdeutlicht wird. Im zweiten Beispiel spricht Rosette mit Théodore und geht davon aus, dass es ihm auf die Nerven ginge, wenn sie ihm die ganze Zeit folgen würde. Um dies deutlich zu machen verwendet sie einen Vergleich, sie würde ihm folgen wie ein *ombre amoureux*, ein *verliebter*

*Schatten*, wie Vollmann wörtlich übersetzt. Alastair geht einen Schritt weiter, indem er den verliebten Schatten zu einem liebeskranken Schatten macht.

quand je vous vois, je ne puis plus croire que <i>Henri</i> est mort ; S 347	Wenn ich Sie betrachte, kommt es mir vor, als sei mein <i>Knabe</i> nicht mehr tot; S 308	wenn ich Sie sehe, kann ich nicht glauben, dass <i>Henri</i> tot ist, S 472
Cela vous ennuie, Théodore, de me voir ainsi attachée à vos pas comme une <i>ombre amoureuse</i> S 363	Es quält Sie, Theodo, daß ich mich ihren Spuren hefte wie <i>liebeskranker Schatten</i> , S 325	Es ist Ihnen lästig, Théodore, dass ich mich an Ihre Fersen hefte wie ein <i>verliebter Schatten</i> , S 499

Genauso wird der semantische Gehalt der nächsten Aussage ein wenig verändert, indem Alastair schreibt, dass die Tränen in die Augen steigen würden, obwohl im Originaltext gemeint wird, dass Madeleine fast Tränen in den Augen hatte.

j'avais presque les larmes aux yeux ; S 249	fühlte, wie mir die Tränen in die Augen stiegen; S 202	hatte fast Tränen in den Augen. S 303
---	--	---------------------------------------

Madeleines eigene Naivität *faisait venir* ein Lächeln auf ihren Lippen, rief ist zwar nicht ganz wörtlich, aber immer noch neutral. Durch Alastair bekommt die Aussage einen anderen semantischen Gehalt, abzwängen ist nicht mehr neutral, sondern verleiht der Aussage etwas Erzwungenes.

dont l'enfantine naïveté me <i>faisait venir</i> sur les lèvres un sourire d'indulgence S 250	deren kindliche Naivität mir manchmal nachsichtiges, ein wenig spöttisches Lächeln <i>abzwang</i> , S 202	deren kindliche Naivität mir ein nachsichtiges und manchmal etwas spöttisches Lächeln auf die Lippen <i>rief</i> , S 305
---	---	--

Außerdem übersetzt Alastair im folgenden Beispiel *coup de pointe* mit *Denkzettel*, was auch als Interpretation betrachtet werden kann.

qu'à peine les fers croisés je trouvai le moyen de lui administrer un <i>joli petit coup de pointe</i> S 389	daß ich nach den ersten Gängen schon ihm einen <i>kleinen Denkart</i> gab, S 352	dass es mir gelang, kaum dass wir die Klagen gekreuzt hatten, ihm einen <i>hübschen kleinen Stich</i> zu versetzen, S 542
--	--	---

In beiden Versionen wurde der semantische Gehalt der Aussage in folgendem Beispiel verändert. Während im Originaltext *chercher* mit dem neutralen Wort *suchen* übersetzt werden kann, verwendet Alastair das stark emotional belastete Wort *zerquälen*. Vollmann übersetzt den Ausdruck durch eine idiomatische Wendung, indem sie sie mit *den Kopf zerbrechen* wiedergibt. Im zweiten Beispiel übersetzen beide Übersetzer das Verb *être* nicht mit *sein*, sondern mit anderen Wendungen.

je <i>cherchais</i> dans ma cervelle quelque honnête échappatoire pour me tirer d'embarras, S 362.	<i>zerquälte</i> mein Gehirn, um einen Ausweg zu finden, S 324	ich <i>zerbrach</i> mir den Kopf nach einem anständigen Vorwand, S 498
sa corruption <i>est</i> dans son esprit et non pas dans son cœur. S 123	ihre Verderbnis <i>nistet</i> im Verstand und nicht im Herzen. S 64	ihre Verdorbenheit <i>sitzt</i> in ihrem Verstand und nicht in ihrem Herzen. S 90

Beide Übersetzungen verändern aus dem Kontext heraus die folgende Aussage. Es handelt sich hier um eine Passage aus einem Dialog zwischen d'Albert und seinem Freund C\*\*\*, bei der es um das Verführen von Frauen geht. Im Originaltext könnte *je l'aurai* eigentlich mit *ich werde sie haben* übersetzt werden. Da die genauere Bedeutung der Wendung klar ist, verwenden beide Übersetzer ein im Deutschen eindeutigeres Wort, wobei zwischen *besitzen* und *erobern* auch ein semantischer Unterschied besteht und damit die verschiedenen Interpretationen nachgewiesen werden können.

-Eh bien ! je <i>l'aurai</i> , S 101	„Gut, so werde ich sie <i>besitzen</i> “ S 40	„Also gut! Ich werde sie <i>erobern</i> “ S 53
--------------------------------------	---	--

### 5.2.22. Bilder

Im ersten Beispiel fehlt die Idee von den Ecken, an denen sich d'Albert verletzt, um das Bild zu vervollständigen. Alastair personifiziert die *Mißlichkeiten*, während Caroline Vollmann das Bild aus dem Original übernimmt, dass sich d'Albert an den Ecken verletzt.

je n'aurais pas été meurtri par ses angles à tant d'endroits et si douloureusement. S 72	und seine Mißlichkeiten verwundeten mich nicht so vielfach und schmerzlich. S 6	und mich nicht allenthalben und so schmerzhaft an seinen Ecken wundgestoßen. S 2
--	---	--

Die Wendung *sang-froid* wird einerseits mit kalten Blutes oder kaltblütig wiedergegeben, Vollmann verwendet auch einmal *mit klaren Kopf* ersetzt damit das Bild des Originaltext durch ein anderes.

Quand j'y songe de <i>sang-froid</i> , S 74	Denke ich <i>kalten Blutes</i> darüber nach, S 9	Wenn ich <i>mit klarem Kopf</i> daran zurückdenke, S 7
<i>sang-froid</i> S 214	<i>Kalten Blutes</i> S 162	<i>kaltblütig</i> S 241

Bei der Übersetzung von *plonger*, wörtlich mit *tauchen* zu übersetzen verwendet Vollmann *versunken*, erhält also eine Verbindung zum Wasser, Alastair verzichtet darauf und benützt *verloren* oder *den Blick senken*. Beim zweiten Beispiel fällt außerdem auf, dass Vollmann die *yeux longs* der Madonna mit *Mandelaugen* übersetzt, wodurch womöglich ein bisschen ein anderes Bild entsteht.

d'Albert semblait aussi <i>plongé</i> dans de profondes réflexions. S 209	auch d'Albert schien in tiefes Sinnen <i>verloren</i> . S 158	d'Albert schien ebenfalls in tiefes Nachsinnen <i>versunken</i> . S 236
j'ai <i>plongé</i> profondément mes yeux dans l'azur pâle des <i>longs yeux</i> de la Madone. S 228	<i>senkte</i> meinen Blick tief in das blasse Blau der <i>langgeschnittenen Augen</i> der Madanna. S 178	und habe meine Augen tief in den blassen Azur der <i>Mandelaugen</i> der Madonna <i>versenkt</i> . S 266

Das *Alphabet der Liebe* wird von Vollmann wörtlich übersetzt, Alastair verwendet ein ähnliches Bild, nämlich das *Liebeseinmaleins*. In beiden Fällen beschwert sich d'Albert darüber, dass er kleinen Mädchen nicht die Grundlagen der Liebe beibringen wolle.

Je me soucie assez peu de faire épeler l'alphabet d'amour à de petites niaises. S 81	Es liegt mir wenig daran, kleinen Gänschen das <i>Liebeseinmaleins</i> beizubringen. S 17	Mir liegt wenig daran, kleine Dummerchen das <i>Alphabet der Liebe</i> herunterbeten zu lassen. S 20
--	---	--

Unten wird die Einfachheit des Rezepts, das im Originaltext betont wird, in beiden Fassungen beschränkt, indem nur auf Einfachheit allgemein eingegangen und das Rezept gestrichen wird.

Mais je vis par la suite que rien n'était plus facile et que la <i>recette</i> en était fort simple. S 315	Aber in der Folge wurde mir klar, daß nichts leichter sei als das und der Weg einfach zu beschreiten. S 271	Später erkannte ich, dass nichts leichter und einfacher ist als das. S 414
--	---	--

Bei der nächsten Stelle wird das Bild, dass eine Sache beleuchtet wird bei Vollmann durch die Wendung *aufklären* erhalten, bei Alastair wird derselbe Sinn wiedergegeben, allerdings ohne auf das Bild einzugehen.

-Est-ce qu'elle n'a pas d'amie intime qui te pourrait donner des lumières à ce sujet ? S 107	„Hat sie keine nahe Freundin, die hierüber Auskunft zu geben wüßte?“ S 47	„Hat sie denn keine Busenfreundin, die dich darüber aufklären könnte?“ S 65
--	---	---

Hier unterscheidet sich die Übersetzung von Alastair sehr stark vom Original. Während Vollmanns Übersetzung in Bezug auf das französische Original sehr wörtlich ist, hat Alastair ein ganz neues Bild genommen.

cela ne te paraît-il pas une des choses les plus bouffonnes, la meilleure scène de comédie qu'il se puisse voir ? S 109	Müssen da nicht die Hühner lachen ? S 49	Kommt Dir das nicht höchst komisch vor, eine Komödienszene, wie man sie sich nicht besser ausmalen kann? S 67
---	--	---

Die unten angeführte Wendung wird von Alastair wörtlich mit Königsbissen wiedergegeben. Dies wirkt im Deutschen seltsam und ungebräuchlich. Vollmann schafft mit der Verwendung von ein Leckerbissen einen authentischeren Gebrauch der deutschen Sprache.

un morceau de roi S 257	ein Königsbissen S 210	ein Leckerbissen S 317
-------------------------	------------------------	------------------------

Hier wurde das Bild in beiden Übersetzungen verändert. Im Originaltext meint Rosettes Verwandte, sie wolle mit Madeleines Bescheidenheit keinen Streit beginnen. In den Übersetzungen wird dies abgeschwächt.

Je ne veux pas me faire une querelle avec votre modestie, mon cher monsieur, S 348	« Ich will Ihrer Bescheidenheit nicht widersprechen, lieber junger Freund, S 309	„Ich will Ihre Bescheidenheit nicht anzweifeln, mein lieber Monsieur, S 474
--	--	---

Unten haben beide Übersetzer einen Ausdruck, hinter dem im Originaltext kein Bild steht, mit einem Bild übersetzt. Im Originaltext schlägt das Herz mit einer ungeheuren Kraft, während es bei Alastair den *Busen durchschüttet* und bei Vollmann *bis zum Hals schlägt*.

le cœur me battit d'une force horrible. S 293	und mein Herz durchschütterte mir den Busen. S 249	und mein Herz schlug bis zum Hals S 379
---	--	---

Das folgende Bild haben beide Übersetzer auf verschiedene Weisen wiedergegeben. Der *Teufel* ist bei jeder Übersetzung im Spiel, allerdings trägt er d'Albert nicht wie im Original weg, sondern verfolgt ihn bei Alastair und reitet ihn bei Vollmann.

Et je prends ma course comme si le diable m'emportait. S 74	Und so setze ich mich in Trab, als sei mir der Teufel auf den Fersen. S 9	Und ich renne los, als ob mich der Teufel ritte. S 7
---	---	--

### Unübersetzte Bilder

Einige Bilder, die im Originalwerk vorkommen, werden in den Übersetzungen oder in einer Übersetzung nicht übernommen. Beispielsweise gibt es für den idiomatischen Ausdruck *nuits blanches* kein deutsches Äquivalent, es kann nur durch schlaflose Nächte übertragen werden.

belles nuits blanches S 150	schönsten schlaflosen Nächte S 95	schönsten schlaflosen Nächte S 137
-----------------------------	--------------------------------------	---------------------------------------

Genauso verfahren sie beim nächsten Beispiel, auch hier können sie das Bild des Originaltextes nicht übersetzen und verwenden dieselbe Fassung im Zieltext.

faire une retraite avec armes et bagages ; S 325	einen geordneten Rückzug anzutreten; S 283	einen geordneten Rückzug anzutreten; S 433
---	---	---

Beide Übersetzer suchen beim nächsten Beispiel Alternativen, weil die Straße im Deutschen nicht in das Tal *eintauchen* kann, wie es bei einer wörtlichen Übersetzung von *plonger* der Fall sein müsste.

La route <i>plonge</i> dans une vallée assez étroite, S 151	Der Weg <i>biegt</i> ein in ein schmales Tal, S 96	Die Straße <i>führt</i> in ein ziemlich enges Tal, S 139
--	---	---

Im nächsten Beispiel wird in keiner Übersetzung das Bild wiedergegeben, dass d'Albert plötzlich vom Himmel fällt. Beide interpretieren die Stelle, Alastair verwendet ein anderes Bild, indem er d'Albert *wie gerufen* erscheinen lässt.

Je tombe là du ciel tout exprès, S 86	Ich komme des Weges wie gerufen S 24	Ich komme genau im rechten Augenblick, S 29
--	---	--

### 5.2.23. Vergleiche und Metaphern

In den meisten Fällen wurden in beiden Fassungen die von Gautier gewählten Vergleiche genauso ins Deutsche übertragen. So wird im ersten Beispiel das Frauenbild d'Alberts unverändert übertragen. Seine Idealfrau wird in beiden Übersetzungen mit dem Fruchtfleisch

eines Pfirsichs verglichen. Fast genauso verfährt es mit der Beschreibung des Himmels, die minimal in beiden Übersetzungen verändert wird. Während im Original der Himmel mit der Pupille einer Engländerin verglichen wird, ist es bei Alastair das gesamte *Auge* und bei Vollmann der *Augenstern*.

sa chair dure et ferme comme la pulpe d'une pêche un peu verte : S 84	ihr Fleisch fest und straff wie das Fruchtfleisch eines nicht ganz reifen Pfirsichs: S 21	ihr Fleisch fest und straff wie das Fruchtfleisch eines noch etwas unreifen Pfirsichs; S 25
le ciel est bleu comme la prunelle d'une Anglaise. S 146	der Himmel blau wie das Auge einer Engländerin. S 90	der Himmel ist blau wie der Augenstern einer Engländerin. S 130

Manchmal werden Vergleiche von Alastair zu Metaphern gemacht, indem er das *wie* in der deutschen Fassung weglässt.

crottés comme des chiens, S 233	hundedreckig S 185	mit Kot bespritzt wie Hunde, S 277
droite comme une poupée S 245	puppenhaft kerzengerade S 196	aufrecht und steif wie eine Puppe S 295
Ses bras, polis et froids comme le marbre, S 362	Ihre glatten, marmorkühlen Arme S 323	Ihre Arme, glatt und kühl wie Marmor, S 496
il doit être doux comme le miel S 351	Honigsüß muß er sein S 312	Er muss süß wie Honig sein S 479
nous avions <i>comme des ailes</i> aux épaules, S 211	wir hatten <i>Flügel an den Schultern</i> , S 159	es war, als <i>hätten wir Flügel an den Schultern</i> , S 237
que je tâche d'aimer quelque virginele créature <i>aussi candide que la neige</i> , S 165	will ich doch unter allen Umständen versuchen, <i>eine schneehaft reine Kreatur zu lieben</i> , S 109	muss ich unbedingt versuchen, irgendein jungfräuliches Geschöpf zu lieben, <i>das so unberührt ist wie der Schnee</i> S 160

Auch der umgekehrte Fall tritt ein, dass von Alastair aus einer Metapher ein Vergleich gemacht wird.



Ma vie est celle du coquillage sur le banc de sable, du lierre autour de l'arbre, du grillon dans la cheminée. S 72	Meine Lebensführung gleicht jener der Muschel auf der Sandbank, des Efeus am Baumgestämme, der Grille im Kamin. S 6	Mein Leben ist das der Muschel auf der Sandbank, des Efeus am Baumstamm, der Grille im Kamin. S 3
jusqu'à présent je n'avais été qu'un mort : S 240	bisher war ich wie tot. S 192	bisher war ich nur ein Toter: S 288

Manchmal werden die Vergleiche geringfügig verändert. Im folgenden Beispiel steht d'Albert laut der Beschreibung seines Freundes wie ein Baumstumpf da. Alastair und Vollmann verändern das Bild, da *stehen wie ein Baumstumpf* im Deutschen nicht sehr geläufig ist. Alastair hat mit Holzklotz ein sehr ähnliches Bild verwendet. Vollmann entfernt sich etwas weiter vom Original, indem sie d'Albert wie einen Dummkopf dastehen lässt, was zu der Stelle sinngemäß passen würde.

et tu restes là comme une souche, sans sonner mot! S 100	und du stehst da wie ein Holzklotz, ohne eine Silbe von dir zu geben ! S 39	und du stehst da wie ein Dummkopf, ohne ein Wort zu sagen! S 52
--	---	---

Der Vergleich von der Kastanie, die erhitzt wird und sich in ihrer engen Haut nicht wohl fühlt, wird in beiden Fassungen erhalten. Jedoch klingt das *aus der Haut fahren* von Alastair eher wie wenn die Kastanie vor Wut aus der Haut fahren müsste. Auch die Übersetzung *schmoren* von Vollmann ist nicht ganz idiomatisch, dennoch näher am originalen *griller*.

je n'y pouvais tenir, je grillais dans ma petite peau comme une châtaigne sur la poêle. S 247	All das peinigte mich jedoch zu sehr, es war mir, als müßt' ich aus der Haut fahren, wie Kastanie auf dem Rost. S 198	Aber das alles quälte mich zu sehr, und ich konnte es nicht länger aushalten, ich schmorte in meiner engen Haut wie eine Kastanie im Ofen. S 298
---	---	--

#### 5.2.24. Wortspiele

Im ersten Wortspiel wird mit der Doppeldeutigkeit von *chercher* gespielt. Einerseits wurde das Glück nicht besucht, aber es ist schließlich gekommen. Alastair gibt das Wortspiel in einem Reim wieder. Er nutzt den Gleichklang von gesucht und besucht, um auf eine andere Stilfigur auszuweichen. Vollmann gibt die Aussage sinngemäß auf der Inhaltsebene wieder, verzichtet aber darauf, die Form miteinzubeziehen.

Tu n'as pas cherché le bonheur, et il est venu te chercher ; S 91	Du hast das Glück nicht gesucht, und es hat Dich besucht; S 29	Du hast das Glück nicht gesucht, und es ist zu Dir gekommen; S 36
---	--	---

Ein weiteres Beispiel für ein Wortspiel nutzt die Doppeldeutigkeit von *quitter*. Dieses Wortspiel konnte von beiden Übersetzern nicht in den Zieltext eingebaut werden. Sie übersetzen die Aussage sinngemäß, ignorieren aber die Form.

En <i>quittant</i> mes habits, je n'avais pas <i>quitté</i> mon orgueil : S 314	Als ich meinen Schleppen <i>entsagte, entledigte</i> ich mich keineswegs meines Ehrgeizes. S 271	Als ich meine Kleider <i>ablegte</i> , hatte ich keineswegs meinen Stolz <i>abgelegt</i> ; S 414
---	--	--

#### 5.2.25. Personifikationen

Personifikationen werden im Allgemeinen in beiden Übersetzungen in der gleichen Art übersetzt, dasselbe Bild wird personifiziert. Im Anschluss sei ein Beispiel genannt. Hier wird aus dem Originaltext die Personifikation der kleinen blauen Natter, die sprechen kann, übernommen.

Mais la petite couleuvre bleue de la curiosité me sifflait tout doucement des paroles insidieuses, S 251	Aber die kleine blaue Natter der Neugier zischte leise verführerische Worte in mein Ohr S 204	Aber die kleine blaue Natter der Neugier flötete mir sanft verführerische Worte ins Ohr S 307
--	---	---

Auch die folgende Personifikation wird auf ähnliche Art und Weise übersetzt. Die Ideen werden personifiziert, Vollmann bleibt sehr am ursprünglichen Wortlaut, während sie sich bei Alastair *melden* anstatt zu *erwachen*.

Mes anciennes idées, qui s'étaient un peu assoupies, se réveillent plus folles que jamais. S 162	Meine alten Wünsche, die etwas zur Ruhe gekommen waren, meldeten sich dringender als ehedem. S 106	Meine Ideen von früher, die sich etwas beruhigt hatten, sind wieder erwacht und gebärden sich verrückter als zuvor: S 155f
--	--	--

### 5.2.26. Wiederholungen

Unten übersetzen Alastair und Vollmann *ennuyeux* zwar mit einem anderen Adjektiv, die Wiederholung bleibt aber in beiden Fassungen erhalten.

Beaucoup de choses sont ennuyeuses : il est <i>ennuyeux</i> de rendre l'argent qu'on avait emprunté, et qu'on s'était accoutumé à regarder comme à soi ; il est <i>ennuyeux</i> de caresser aujourd'hui la femme qu'on aimait hier ; il est <i>ennuyeux</i> d'aller dans une maison [...] il est <i>ennuyeux</i> de faire un roman, et <i>plus ennuyeux</i> de le lire ; il est <i>ennuyeux</i> S 269	Viele Dinge sind peinlich: <i>peinlich</i> ist es, geliehenes Geld zurückzugeben, das man als eigenes zu betrachten gewohnt war; <i>peinlich</i> ist, heute die Frau zu küssen, die man gestern liebte; <i>peinlich</i> ist, [...] einen Besuch zu machen [...] <i>peinlich</i> ist, einen Roman schreiben, noch <i>peinlicher</i> , ihn lesen zu müssen; <i>peinlich</i> ist S 222	Viele Dinge sind ärgerlich: Es ist <i>ärgerlich</i> , geliehenes Geld zurückzugeben, das man schon fast als sein eigenes betrachtete; es ist <i>ärgerlich</i> , heute die Frau zu liebkosten, die man gestern geliebt hat; es ist <i>ärgerlich</i> [...]ein Haus aufzusuchen [...], es ist <i>ärgerlich</i> , einen Roman zu schreiben und noch <i>ärgerlicher</i> , ihn zu lesen; es ist <i>ärgerlich</i> S 336
---	---	--

Beim unteren Beispiel bezeichnet Théodore Rosalinde und Isnabel mit demselben Nomen, einmal in männlicher und einmal in weiblicher Form. Vollmann geht auf dieselbe Weise in der Übersetzung vor, während Alastair auf die Wiederholung verzichtet und auf ein Synonym ausweicht.

-Isnabel, [...] vous êtes un <i>fou</i> , et vous, Rosette, une <i>folle</i> ! S 205	Isnabel, [...] Sie sind ein <i>Wahnsinniger</i> , und Sie Rosaline, eine <i>Irrsinnige</i> ! S 154	Isnabel [...] Sie sind ein <i>Narr</i> , und Sie, Rosette, eine <i>Närrin</i> ! S 229
--	--	---

### 5.2.27. Anapher

Im Originaltext wird das Stilmittel der Anapher eingesetzt, jeder Satzteil beginnt mit *je* oder *j'ai*. In der neueren Übersetzung von Vollmann wird dieses Merkmal des Originaltextes zumindest am Anfang des Ausschnittes beibehalten. Bei der Übersetzung von *j'ai eu trop chaud et trop froid* wird in der Übersetzung vermutlich, um in einem üblichen Register zu übersetzen, auf die gängige Form es war mir zu warm ausgewichen, weil kalt haben im Deutschen nicht gebräuchlich ist. Die ältere Übersetzung lässt keine Anapher entstehen, weil das Ich in der Übersetzung weggelassen wird. Im Unterschied zu der neueren Übersetzung wird bei der Wiedergabe von *j'ai eu trop chaud et trop froid* auf die weniger übliche Übersetzung *ich habe gefroren und heiß gehabt* ausgewichen. In der neueren Übersetzung gelingt die Wiedergabe der Anapher ansatzweise, in der älteren ist sie nicht mehr zu erkennen.

<i>Je ne sais. - J'ai été et je suis venu, j'ai dormi et j'ai veillé, j'ai chanté et j'ai pleuré, j'ai eu faim et soif, j'ai eu trop chaud et trop froid, je me suis ennuyé, j'ai de l'argent de moins et six mois de plus, j'ai vécu, voilà tout.</i> S 185	<i>Ich weiß es kaum zu sagen, ich war hier und dort, habe geschlafen und gewacht, gesungen und geweint, ich habe gehungert und gedürstet, gefroren und zu heiß gehabt, mich sehr gelangweilt, Geld verausgabt und bin sechs Monate älter geworden, mit einem Wort, ich habe gelebt.</i> S 131	<i>Ich weiß es nicht. Ich war hier und dort, ich habe geschlafen und gewacht, ich habe gesungen und geweint, ich hatte Hunger und Durst, es war mir zu warm und zu kalt, ich habe mich gelangweilt, ich habe heute weniger Geld in der Tasche und sechs Monate mehr auf dem Buckel, ich habe gelebt; das ist alles.</i> S 195
--	---	---

### 5.2.28. Sprichwörter und Redewendungen

Die meisten Sprichwörter, die in *Mademoiselle de Maupin* vorkommen, werden unverändert in beiden Werken übertragen, es gibt minimale Variationen in den Formulierungen. Es fällt beim zweiten Beispiel auf, dass Alastair die neutrale Bezeichnung *femme* durch den pejorativen Ausdruck *Weib* transferiert.

mais, comme on dit, la plus belle fille ne peut donner que ce qu'elle a, S 329	Aber, wie das Sprichwort sagt: das schönste Mädchen kann nicht mehr vergeben, als es zu geben hat, S 287	Aber das Sprichwort sagt: „Das schönste Mädchen kann nicht mehr geben, als es hat“ S 440
Le proverbe – ce que femme veut, Dieu le veut – n'est pas plus vrai que tout autre proverbe, ce qui veut dire qu'il ne l'est guère. S 378	Das Sprichwort : „Des Weibes Wille ist Gottes Wille“ ist nicht wahrer als andere Sprichwörter, also unwahr. S 340	Das Sprichwort: „Der Frauen Wille ist Gotteswille“, ist nicht wahrer als alle anderen Sprichwörter, das heißt, es ist falsch. S 523
Mourir ainsi, c'est renaître. S 195	So sterben heißt wiedergeboren werden. S 143	So zu sterben heißt wiedergeboren werden. S 213
Oubli et néant, c'est tout l'homme. S 234	Vergessen und Nichtigkeit, das ist der Mensch. S 185	Der Mensch ist nichts als Vergessen und Nichtigkeit. S 278
Autant vaut rester dans son ornière. S 166	Besser noch in alten Geleisen fahren. S 111	Da kann man ebenso gut in seinem alten Gleis weiterfahren. S 163
ce qui vous retrace une vérité très connue depuis longtemps, à savoir qu'il ne faut jamais jouer ni avec le feu, ni avec l'amour. S 325	Alte Sprichwörter bewahrheiteten sich wieder, weder mit der Liebe noch mit Feuer durfte gespielt werden. S 283	Das ruft uns wieder einmal die seit Langem bekannte Wahrheit in Erinnerung, dass man mit der Liebe und dem Feuer nicht spielen soll. S 433

Es gibt allerdings einen großen Unterschied bei der Übersetzung des nächsten Sprichworts. Vollmann übersetzt zwar nicht ganz wörtlich, gibt aber den Sinn genauso wie im Originaltext

wieder. Alastair weicht auf ein deutsches Sprichwort mit ähnlichem Sinn aus. Es ist anzunehmen, dass ihm das Bild von einer Rose mit Dornen gegenwärtiger war und er es für gebräuchlicher hielt.

Toute rose a son puceron, S 80	Keine Rose ohne Dorn; S 16	Auch die schönste Rose hat Blattläuse, S 18
--------------------------------	----------------------------	---

Bei den Redewendungen sei ein Beispiel genannt, bei dem beide Übersetzer dieselbe im Deutschen sehr gebräuchliche idiomatische Wendung verwendet haben.

Alors j'étais sur des charbons ardents ; S 246	Ich saß dann wie auf glühenden Kohlen; S 197	Dann saß ich wie auf glühenden Kohlen: S 297
--	--	--

Bei folgender Redewendung, die aussagt, dass es wichtig ist, aufzupassen, übersetzt Vollmann wörtlich. Man versteht, was gemeint ist, wenn diese Wendung im Deutschen nicht sehr gebräuchlich ist. Alastair meint, man müsse doppelt vorsichtig sein, verwendet damit eine ähnliche deutsche Redewendung, die in den Zusammenhang passt.

il faut que j'y regarde à deux fois avant d'en prendre un ; c'est ce que je ferai plutôt trois fois que deux, S 256	so muß ich doppelt vorsichtig sein, ehe ich mir einen Liebhaber nehme; und lieber will ich dreifach vorsichtig sein, S 209f	muss ich zweimal hinschauen, bevor ich mir einen aussuche. [...] werde ich es sogar eher dreimal als zweimal tun; S 316
---	---	---

Alastair verwendet bei der Wiedergabe von *à tout prix* den idiomatischen Ausdruck *koste es, was es wolle*. Vollmann gibt die Wendung sinngemäß wieder, verzichtet aber auf einen passenden idiomatischen Ausdruck, indem sie die Wendung mit *unbedingt* wiedergibt.

c'est un état dont il faut que je sorte à tout prix. S 166	<i>koste es, was es wolle</i> , ich muß mich aus diesem Zustand lösen. S 111	diesen Zustand muss ich <i>unbedingt</i> überwinden. S 164
--	--	--

Auch eine weitere Redewendung gibt es, die Vollmann mit einer deutschen Redewendung transferiert. Alastair verzichtet auf eine Redewendung bei der Wiedergabe.

Cette réponse ne valait pas le diable, S 349	Diese Antwort war wenig überzeugend, S 311	Diese Antwort war keinen roten Heller wert, S 477
--	--	---

Umgekehrt verfährt es mit dem nächsten Beispiel. Die Redewendung *faisait le tour de la tête* aus dem Originaltext kann ins Deutsche nicht wörtlich übertragen werden. Caroline findet eine deutsche Redewendung, Alastair stellt durch die Verwendung des Wortes *Maul* eine Assoziation zu einem Tier her.

un sourire qui lui faisait le tour de la tête. S 253	ein grinsend weites Maul. S 206	grinste von einem Ohr zum anderen. S 310
--	---------------------------------	--

Folgende Redewendung wird in beiden Fassungen auf verschiedene Art und Weise übersetzt. Alastair benützt einen Vergleich, Vollmann verwendet einen idiomatischen Ausdruck. Vollmann bezieht sintflutartig auf alle genannten Elemente, Alastair nur auf den *Regen*, wie es vermutlich auch im Original gemeint ist.

il pleut à verse, neige et tonnerre, éclairs et grêles ; S 233	es schüttet wie mit Gießkannen, schneit, donnert, blitzt und hagelt; S 185	Schnee und Donner, Blitze und Hagel regnen sintflutartig herab; S 276
--	--	---

Die idiomatische Wendung im Französischen wird in beiden Übersetzungen durch eine andere, im Deutschen gebräuchliche Redewendung ersetzt.

lâche la bride à ta langue, babille à tort et à travers ; S 100	laß deiner Zunge freien Lauf, rede das Blaue vom Himmel herunter; S 39	lass deiner Zunge freien Lauf, schwatze, was das Zeug hält; S 52
---	--	--

### 5.2.29. Interjektionen

Bei den Interjektionen kann als Beispiel *Ouf* genannt werden, das in den deutschen Übersetzungen auf dieselbe Art und Weise verschriftlicht wird, nämlich mit „Uff“, das der deutschen Aussprache angepasst ist. In beiden Übersetzungen wurde die dramatische Form, in der diese Szene dargestellt wird, beibehalten.

Moi : Ouf ! S 142	Ich: Uff! S 84	Ich: Uff! S 121
----------------------	-------------------	--------------------

### 5.2.30. Diminutiva

Alastair verwendet in seiner Übersetzung gelegentlich Verkleinerungsformen mit –chen oder –lein. Im Originaltext ist das Diminutivum durch die Umschreibung mit *petit,e* ersichtlich.

Ce petit cheval S 207	Dies <i>Pferdchen</i> S 156	Das kleine Pferd S 232
-----------------------	-----------------------------	------------------------

Bei Alastair entsteht manchmal eine doppelte Verkleinerung, da er sowohl die Verkleinerungssilbe –chen an das Wort anfügt als auch das Adjektiv *klein* dem Wort beifügt.

de <i>petits arbres</i> fluets et grêles S 271	<i>kleine</i> magerschlanke <i>Bäumchen</i> S 225	zarte, schlanke kleine Bäume S 340
--	---	------------------------------------

Beim nächsten Beispiel wird in beiden Fällen das Possessivpronomen *ma* nicht übersetzt. Alastair macht aus *sœur* das Diminutiv *Schwesterchen*, bei Vollmann spricht Alcibiades sie nur mit *Schwester* an.

Bonjour, <i>ma sœur</i> . S 367	„Guten Morgen, <i>Schwesterchen!</i> “ S 329	„Guten Morgen, <i>Schwester.</i> “ S 506
---------------------------------	--	--

Ähnlich wird bei der nächsten Anrede von Rosette vorgegangen. Wieder wird das Possessivpronomen aus dem Originaltext nicht übersetzt. Diesmal schreibt Caroline Vollmann statt *meine Schwester liebe Schwester*.

Oh ! cela n'est pas fort pressé, <i>ma sœur</i> ; S 321	« Oh, ist das so eilig, <i>Schwesterchen?</i> S 278	„Oh, das hat keine Eile, <i>liebe Schwester</i> ; S 425
---	---	---

Auch Vollmann verwendet manchmal das Diminutiv, um ein Nomen mit der Beifügung *petit,e* zu übersetzen, allerdings nicht so häufig wie Alastair.

avec des miroirs au milieu, de <i>petites mules</i> et des patins, S 273	mit kleinen Spiegeln in der Mitte, <i>kleine Pantöffelchen</i> und Stelzschuhe, S 227	mit Spiegeln in der Mitte, <i>Pantöffelchen</i> und Stelzschuhe, S 343
et de quel titanique	Wie eigensinnig versteift	Und von welcher titanischer



entêtement est possédée une <i>petite-maitresse</i> vaporeuse S 285	sich eitles <i>Dämchen</i> darauf, S 240	Dickköpfigkeit ist ein mondänes <i>Persönchen</i> S 364
---	--	---

Bei der Beschreibung des Wirten, der Madeleine nach ihrer Verwandlung bedient, haben die Übersetzer *Yeux vairons* sehr verschieden übertragen. Wörtlich würde *vairon* verschiedenfarbig heißen, beide Übersetzer haben sich für andere Bilder entschieden. Alastair schafft hier eine Verkleinerungsform, obwohl es im Original auf diese keine Andeutung gibt.

des yeux vairons S 253	<i>Kalbsäuglein</i> S 206	glasigen Augen S 310
------------------------	---------------------------	----------------------

### 5.2.31. Reim

In folgendem Beispiel haben beide Übersetzer es nicht geschafft, den Reim des Originals in die Übersetzung zu übernehmen. Sie wiederholen beide das Wort *résister*, das sie mit widerstehen übersetzen. Vollmanns Übersetzung ist hier näher am Original, indem sie die Antwort mit dem Pronomen *man* und nicht mit *er* einleitet.

Le moyen qu'on résiste à cela ! - On n'y résiste pas ; S 83	Wer könnte diesem Zauber wohl widerstehen! Er ist unwiderstehlich. S 19	Wie man dem widerstehen kann? Man widersteht ihm nicht- S 23
---	---	--

Bei folgendem Beispiel wird der Reim aus dem Originalwerk wiedergegeben, Alastair nutzt die Reimpaare *vermag* und *versagt*.

et dire que je n'arriverai pas à cela, car je sens que je n'y arriverai pas ! S 91	Und sich sagen zu müssen, daß man es nicht zu erringen vermag; denn ich fühle, daß sich die Erfüllung mir versagt. S 28	und sich sagen zu müssen, dass ich ihm nicht begegnen werde, denn ich fühle, ich werde ihm nie begegnen! S 35f
--	---	--

Bei der nächsten Textstelle kommt es bei der Übersetzung nicht auf den Inhalt an, sondern nur auf die Form. Théodore beschwert sich in diesem Satz darüber, dass viele Dichter glauben

würden, sie seien erfolgreich, wenn sie *ombre* mit *sombre*, *flamme* und *âme* und *Dieu* mit *lieu* reimen würden. In der Übersetzung müssen nun drei Reimpaare gefunden werden. Wichtig ist hier nur, dass sich die gewählten Ausdrücke reimen, nicht, welchen Inhalt sie vermitteln. Dennoch haben beide Übersetzer die Idee von *flamme* in den Worten *Feuer* und *Glut* übernommen, sowie *ombre* beziehungsweise *sombre* in den Worten *Schatten* und *Dunkel* und *Dieu*, also *Gott*. Die anderen Elemente der Übersetzungen unterscheiden sich inhaltlich sehr stark voneinander, weil allein die Form das Entscheidungskriterium für die Wahl des Ausdrucks war.

lorsqu'ils ont fait rimer <i>ombre avec sombre, flamme</i> avec <i>âme</i> , et <i>Dieu avec lieu</i> , S 196	wenn sie Gatten und Schatten, Feuer und teuer, Gott und Spott gereimt haben. S 145	wenn sie Dunkel auf Gemunkel, Glut auf Blut und Gott auf Spott gereimt haben. S 216
--	---	--

### 5.2.32. Ironie

Vollmann hat die Ironie des Ausgangstexts mit derselben Strategie wie das Original wiedergeben. Es ist damit gemeint, dass es natürlich nicht angenehm ist, sich etwas schonungslos sagen zu lassen. Die Ironie ist bei Vollmann auch in der Übersetzung deutlich zu spüren. Alastair erkennt die Ironie der Aussage, lässt sie aber im deutschen Text nicht durchscheinen.

Cela <i>est</i> agréable de s'entendre dire de ces choses-là en face et à bout portant ! S 82	<i>Nicht gerade</i> angenehm ist's, derartiges ins Gesicht gesagt zu bekommen! S 19	Wirklich angenehm, sich solche Dinge schonungslos ins Gesicht sagen zu lassen! S 21
--	---	--

In folgendem Beispiel haben beide Übersetzer die Ironie der Aussage unverändert beibehalten. Es ist in beiden Fällen erkennbar, dass die Aussage nicht ernstgemeint ist, sondern die Intention der Ironie verfolgt. Damit ist beiden Übersetzern gelungen, die Intention zu übertragen. Madeleine de Maupin meint nämlich, dass ihr ihr Gegner im Duell zu mehr Dank verpflichtet sei, weil sie ihn am Leben lässt, damit er später gehängt werden könne.

<i>soin touchant dont il aurait dû me savoir plus de gré ! S</i> 389	<i>freundliche Sorge, für die er mir mehr Dank hätte wissen müssen ! S 353</i>	<i>eine rührende Fürsorglichkeit, für die er mir größeren Dank schuldig gewesen wäre! S 542</i>
---	--	---

### 5.2.33. Stil

#### *Weglassung von Artikeln*

Ein stilistisches Kennzeichen von Alastair ist es, dass er oft Artikel beim Übersetzen weglässt. Im Beispiel unten fehlt der Artikel vor Schatten, im zweiten Beispiel der Artikel vor Bratapfel. Im dritten lässt sich kein Artikel vor *Roß* finden.

Cela vous ennuie, Théodore, de me voir ainsi attachée à vos pas comme une <i>ombre amoureuse</i> S 363	Es quält Sie, Theodo, daß ich mich ihren Spuren hefte <i>wie liebeskranker Schatten</i> , S 325	Es ist Ihnen lästig, Théodore, dass ich mich an Ihre Fersen hefte <i>wie ein verliebter Schatten</i> , S 499
qui l'empêchaient de tomber dans cette laideur de pomme cuite S 322	die sie davor bewahrten, wie häßlich-vertrockneter Apfel auszusehen, S 280	die verhinderten, dass sie die <i>Hässlichkeit eines Bratapfels</i> angenommen hatte S 428
la belle en amazone monte un cheval turc, blanc comme le lait, fringant le vif au possible. S 86	die Schöne reitet milchweißes, feurig-arabisches Roß. S 24	die Schöne im Reitkleid besteigt ein Araberpferd, weiß wie Milch, lebhaft und unvorstellbar feurig. S 29

-e

Weiters fügt er oft ein e am Ende des Wortes hinzu, was im Deutschen veraltet klingt.

J'étais donc couchée avec un homme ! S 263	Ich teilte also das Lager mit einem Manne ! S 217	Ich lag also mit einem Mann im Bett! S 328
--	---	--

## Zusammenfassung

Insgesamt ist beim Vergleich der beiden Übersetzungen im Hinblick auf das Original zu beobachten, dass sich die ältere Übersetzung von Alastair viel mehr Freiheiten nimmt, als dies die neuere tut. Sowohl in der Wortstellung, als auch bei Satzkonstruktionen agiert der Übersetzer sehr frei. Oftmals ist das Sprachniveau nicht ganz eindeutig gewählt, einerseits erfolgt durch Verkürzungen der Eindruck einer eher mündlich orientierten Sprache, andererseits sind einige Wendungen und Wörter sehr hochgestochen, wodurch wieder gegenteiliger Effekt erzeugt wird. Beim Stil Alastairs ist auffällig, dass er einige Male ein –e bei Substantiven hinzufügt. Außerdem lässt er in vielen Fällen die Artikel weg, wodurch seine Äußerung ein wenig antiquiert und für ein heutiges Publikum seltsam klingt. Andererseits sollte bei der Analyse nicht außer Acht gelassen werden, dass einige Wendungen aus der älteren Übersetzung, die heute vielleicht nicht mehr adäquat und gehoben klingen, damals vielleicht dem neutralen Sprachregister zugeordnet wurden.

Dass das Werk in Verbindung mit Frankreich und französischer Kultur zu setzen ist, erscheint bei Vollmann durch die Erhaltung der Anreden, der französischen Namen mit geringfügigen orthographischen Änderungen und einiger französischer Ausdrücke viel deutlicher.

Die Wiedergabe von Ausrufen unterscheidet sich teilweise stark in den beiden Fassungen. Bei Alastair werden einige Ausrufe auch gestrichen.

Bei der Übersetzung von *participe passé* und *Gérondif* ist in beiden Versionen eine Auflösung des Ausdrucks üblich. Dazu werden unterschiedliche Strategien verwendet.

Die Zeit der Vergangenheit unterscheidet sich in den beiden Translaten. Vollmann übersetzt Formen der Vergangenheit lieber mit dem Perfekt, während Alastair öfters das Präteritum verwendet. Vollmanns Fassung ist somit in diesem Punkt eher an der mündlichen Sprache orientiert, Alastair an der schriftlichen.

Die Hinzufügung von Partikeln ist in beiden Übersetzungen zu verzeichnen. Bei der Übersetzung von *voilà, donc* und *bien* lassen sich sehr unterschiedliche Übersetzungen finden, auch innerhalb derselben Translate unterscheiden sich die Übersetzungen hinsichtlich des Kontextes.

Bei der Verwendung von Pronomen fällt auf, dass die höfliche Anrede *vous*, die einige Male im Text verwendet wird, von Vollmann mit der ersten oder zweiten Person Plural übersetzt wird, Alastair bevorzugt einen unpersönlichen Ausdruck.

Bezüglich der Stilfiguren lässt sich feststellen, dass Vergleiche oft in beiden Übersetzungen aus dem Original übernommen werden. Alastair transferiert gelegentlich Vergleiche in Metaphern oder umgekehrt. Dies kommt bei Vollmann auch vor, aber nicht so häufig wie dies bei der älteren Übersetzung der Fall ist. Auf Reim und Wortspiele wird in Alastairs Fassung mehr Rücksicht genommen. Sprichwörter werden in beiden Versionen bis auf wenige Ausnahmen sehr am Original orientiert wiedergegeben. Bei im Deutschen nicht gebräuchlichen Redewendungen, wird in beiden Versionen entweder nach Alternativen gesucht oder die Redewendung wird durch einen nichtidiomatischen Ausdruck in den Zieltext eingebaut. Personifikationen werden von beiden Übersetzern im Allgemeinen aus dem Originaltext übernommen.

Bei Diminutiva verwendet Alastair häufig die Verkleinerungssilbe *-chen*, manchmal erzeugt er eine doppelte Verkleinerung, indem er das Adjektiv klein vor das Wort stellt und ein *-chen* hinzufügt. Vollmann hält sich bei den Verkleinerungsformen am französischen Original an und umschreibt genauso mit dem Adjektiv klein ohne *-* bis auf wenige Ausnahmen - eine Verkleinerungssilbe zu gebrauchen.

Bezüglich der Übersetzung von Ironie erkennen beide Übersetzer die Intention der Aussage und können sie sinngemäß transferieren.

Bei der Übertragung von sprachlichen Bildern, die im Originaltext benützt werden, kann es zu sehr großen Unterschieden kommen. Viele Bilder sind unübersetzbar, die Übersetzer greifen zu anderen Mitteln, um diese wiederzugeben. Beide Übersetzer ersetzen manche Bilder, die im Deutschen nicht gebräuchlich sind, durch andere.

Alastairs Übersetzung wirkt allgemein an vielen Stellen wie eine Interpretation, er streicht Stellen, die allerdings nicht sinntragend sind, und verändert den semantischen Gehalt eines Ausdrucks oder einer Wendung.

## Résumé

Dans ce mémoire, il s'agit de l'œuvre *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier. Deux traductions allemandes de ce roman sont également présentées et comparées. On présente d'abord un bref aperçu théorique de la traduction, puis la vie de l'auteur et l'œuvre originale en se penchant sur le contenu et l'interprétation, et en décrivant les personnages principaux avant de donner l'analyse des deux traductions par rapport au roman original.

Le mot *traduire* (*übersetzen* en allemand) a son origine au latin et vient de *traducere* ou *transfere*. Le procédé de la traduction transforme un texte source d'une langue en un texte cible d'une autre langue. Les traductions aident les lecteurs dont la langue maternelle est une autre que celle du texte original à mieux comprendre le document. Afin de pouvoir créer un produit de traduction, il faut d'abord comprendre le texte. Traduire signifie également une interprétation d'un texte.

Traduire, en général, a un lien avec la culture de la langue source et avec les personnes pour lesquelles le texte a été écrit. Quelques traditions culturelles sont très présentes au sein d'une culture mais une autre culture ne les connaît pas forcément. Il est impossible d'évoquer les mêmes associations en utilisant une traduction littéraire dans des cultures très différentes. Les lecteurs ont toujours quelques attentes en lisant un texte. Leurs attentes peuvent dépendre de plusieurs facteurs, par exemple la formation et le savoir individuel.

Théoriquement, on distingue plusieurs modèles qui discutent de la pratique de traduction.

Dans un premier temps, il existe la *Skopostheorie* de Vermeer. Ce modèle indique que la traduction a toujours un but, un *skopos* en grec, qu'il faut atteindre. La réussite d'une traduction dépend du *skopos* et de la culture ciblée.

Dans un second temps, on montre un modèle de Wilss qui dit que le procédé de traduction a toujours plusieurs étapes, en général deux ou trois étapes.

Dans le modèle de communication de Werner Koller un émetteur code les informations. Le destinataire déchiffre le message à l'aide d'un code. Ce procédé est valable pour la communication quotidienne ainsi que pour la communication multilingue. Selon ce modèle, on divise le procédé de la traduction en trois étapes. Tout d'abord, l'émetteur, qui correspond à l'auteur du texte original, communique avec le traducteur à l'aide du texte source. Le traducteur est son destinataire, et celui-ci produit un nouveau texte en transformant le document original dans une autre langue. Puis, on mentionne la communication entre le traducteur et le destinataire du texte cible.

On revient également aux modèles de Werner Koller concernant l'idée de l'équivalence entre différentes langues. Il distingue plusieurs sortes d'équivalences, comme *denotive Äquivalenz*, *konnotative Äquivalenz*, *textnormative Äquivalenz*, *pragmatische Äquivalenz* et *formalästhetische Äquivalenz*. Koller utilise l'expression *denotive Äquivalenz* en tenant compte de la ressemblance que peut avoir une expression d'une langue avec celle d'une autre langue. Quelques mots n'existent que dans une langue et il manque l'équivalent dans une autre langue. Parfois, le traducteur trouve un mot dans la langue ciblée. Pourtant, cette expression n'est pas un équivalent exact mais un équivalent partiel qui ne peut pas couvrir toutes les désignations de la langue source. Il faut également mentionner les synonymes, dans certains contextes il est possible de choisir entre plusieurs expressions en raison du vocabulaire plus riche dans ce domaine dans la langue ciblée.

Selon Katharina Reiß, le choix de la méthode afin de créer un texte équivalent dépend toujours de la nature des textes. Elle montre plusieurs types de textes, soit informatifs, soit expressifs, soit opératifs, soit audio-médiaux.

Si l'on veut traduire un texte informatif la transmission de l'information est la plus importante. La forme, par exemple les figures de style, n'est pas essentielle pour un tel texte. Au contraire, pour un texte expressif, il faut faire attention à la forme du texte. Le facteur esthétique joue également un grand rôle. Quant au texte opératif, son but est de produire plusieurs réactions aux lecteurs. Par exemple, la publicité fait partie de ce groupe. Les textes audio-médiaux sont transmis en utilisant un autre média, il faut ajouter à ce groupe les opéras et les comédies musicales.

D'après Katharina Reiß, en produisant une traduction, il faut toujours prendre en compte le contexte linguistique et le contexte extralinguistique. Elle utilise l'expression « contexte de la situation » (Situationskontext) pour regrouper les facteurs qui font partie du contexte extralinguistique et considère dans ce groupe les éléments lexicaux, grammaticaux, stylistiques, le temps où le texte a été écrit, le lieu, les expressions qui sont liées à une certaine culture, les destinataires, le langage des figures fictives et les réactions émotionnelles que le texte doit évoquer.

Le procédé de la traduction peut toujours être lié à certaines difficultés concernant la sémantique, la syntaxe, les particules, les noms, les pronoms, et les figures de style car les systèmes linguistiques de plusieurs langues ne sont jamais les mêmes. Pour la sémantique, il faut constater que les systèmes lexicaux de plusieurs langues ne sont pas identiques. Les mots sont liés à certaines associations qui dépendent de la culture et de l'individu. De plus, il faut faire attention aux faux-amis car quelques mots peuvent se ressembler même si en réalité ils n'ont aucun lien.

Dans la syntaxe, il faut nommer le phénomène des constructions participiales dans les langues romaines. Une traduction littérale est possible mais pour des raisons stylistiques on choisit en allemand plutôt la périphrase. Concernant l'actif et le passif dans la langue française et la langue allemande, on trouve, en général, dans les textes allemands plutôt le passif contrairement aux textes français.

Un autre problème serait la mise en relief, en allemand il est possible de mettre un mot en valeur en changeant l'ordre des mots tandis qu'en français il existe d'autres constructions pour mettre l'accent sur un mot.

En traduisant le numérus, le traducteur doit connaître la fonction d'un mot dans le texte source afin de pouvoir donner une traduction plausible. En effet, quelques mots français peuvent produire un pluriel qui n'a pas d'équivalent en allemand.

Il faut aussi mentionner la phrase verbale qui est plutôt traduite en utilisant des adjectifs mais il n'existe pas d'équivalents exacts en allemand. Les verbes à particules en allemand peuvent aussi poser des problèmes car cette forme n'existe pas dans les textes français.

On utilise les particules très souvent en allemand, c'est une grande différence par rapport à la langue française. Pour les particules françaises comme *donc* et *bien* il existe plusieurs traductions possibles en allemand.



Quant à la traduction des noms, il n'est pas nécessaire de traduire les noms des personnes car on peut garder leur vrai nom dans la langue source. Autrefois, on avait plutôt la tendance de traduire leurs noms ou de chercher des équivalents dans d'autres langues, mais aujourd'hui, c'est moins le cas.

Pour les formules d'appel en français comme *Monsieur*, *Madame* et *Mademoiselle* il n'existe pas d'équivalent en allemand. Dans les traductions récentes, on garde souvent cette forme. Transférer un mot d'une langue à une autre peut poser des problèmes à cause de son article car le genre de ce mot n'est pas le même dans toutes les langues.

En ce qui concerne les pronoms, il faut souligner qu'ils sont très importants pour la cohésion des textes. Le problème pour la traduction est leur homonymie car un pronom français peut avoir plusieurs équivalents en allemand.

La traduction des figures de style comme les métaphores ou les jeux de mots, dépend toujours de la nature du texte. Pour un texte informatif, la traduction littéraire de ce type de texte n'est pas très importante tandis qu'elle l'est pour un texte expressif. Les jeux de mots sont, en général, difficile à traduire car les images peuvent être différentes selon la langue ciblée.

Le dialecte ou les particularités de la langue parlée dans un texte écrit peuvent poser problème pour les traducteurs, ainsi que les accents étrangers.

En outre, le traducteur peut rencontrer des difficultés concernant l'intertextualité, car le lecteur ne comprend pas forcément la citation dans le texte source. Le traducteur pourrait par exemple expliquer le phénomène dans une note de bas de page. Une autre possibilité serait de montrer la citation avec une autre citation appropriée dans la langue ciblée.

L'auteur de l'œuvre choisie, Pierre Jules Théophile Gautier, est né le 30 août 1811 à Tarbes. A l'âge de trois ans, il a dû déménager avec sa famille à Paris en raison de la mutation de son père. Entre les deux villes, il a toujours préféré Tarbes et n'a jamais pu oublier la ville où il était né. Il était un enfant très doué qui s'est intéressé à l'art ainsi qu'à la littérature et qui a dévoré toutes sortes de livres. Gautier était un bon ami de l'écrivain Gérard de Nerval qui l'a présenté aux écrivains connus comme Victor Hugo ou Pétrus Borel.

Il a consacré sa vie à différents genres littéraires comme le journalisme, la poésie, la dramaturgie, les nouvelles et les romans. Étant journaliste, il écrit entre autres pour les journaux *le Figaro*, *le Cabinet de lecture* et *la France littéraire*. D'autres œuvres connues en dehors de *Mademoiselle de Maupin* sont les poèmes *Émaux et Camées* et *Albertus ou l'Âme et le Péché*, les romans *le Capitaine Fracasse*, *les Jeunes-France* et *Fortunio*. Dans ses

premières œuvres, les contes *La Cafetière* et *Onuphrius Wphly*, on peut déjà constater une certaine proximité à l'époque littéraire du romantisme.

Un événement remarquable dans sa vie s'est produit en 1830. Il était invité à assister à une représentation *d'Hernani* de Victor Hugo. Lors de cette représentation, il a choqué toute l'audience en portant un gilet rouge alors qu'il fallait s'habiller en noir. C'est la raison pour laquelle il a porté le nom *homme au gilet rouge* depuis ce soir-là.

Concernant sa vie privée, on sait seulement qu'il a eu beaucoup de relations avec différentes femmes, parmi lesquelles se trouvaient les sœurs Carlotta et Ernesta Grisi. Avec la dernière, il avait deux filles.

Ses nombreux voyages l'ont inspiré. Ses destinations préférées étaient la Belgique, les Pays-Bas, la Suisse, l'Italie, Constantinople, la Russie et l'Égypte.

Gautier a essayé plusieurs fois de devenir membre de l'Académie Française mais il a toujours échoué. Cependant, il est devenu bibliothécaire de la princesse Mathilde.

La guerre de 1870 lui a produit un grand choc. Le 26 octobre 1870, il a été enterré au cimetière de Montmartre.

Son roman « *Mademoiselle de Maupin* » a été publié en deux tomes en 1835 et 1836. Les deux premiers tomes portaient le sous-titre *Double Amour*. On admet que Gautier se mette à écrire en été 1833 car il avait un contrat avec la maison d'édition Renduel dans la même année. Il paraît que le sujet des travestis, qui est très présent dans le roman, était un sujet d'actualité pour l'époque. Son roman est inspiré par la vie de Mademoiselle de Maupin, un personnage historique.

Au début du livre, on trouve la préface de Gautier datée en mai 1834 dans laquelle il critique surtout le journal *le Constitutionnel*. Dans cette préface, le lecteur trouve beaucoup de noms d'auteurs célèbres ou de leurs œuvres auxquels Gautier se réfère. De surcroît, il critique l'utilité et les utilitaristes. La préface a été influencée par le principe de *l'art pour l'art*, la pensée que toutes les choses artistiques ne servent à rien. Il montre cette idéologie déjà dans la préface de son poème *Albertus* de 1832.

Les deux personnages principaux du roman sont d'Albert et Madeleine de Maupin. D'Albert est un jeune chevalier qui s'ennuie et dont le plus grand rêve est d'avoir une maîtresse. Ses fantasmes de la maîtresse parfaite sont très précis et impossibles à réaliser. Il commence une liaison avec la jolie Rosette avec laquelle il s'entend, bien qu'elle ne soit pas l'incarnation de son idéal. En revanche, Théodore, un autre jeune chevalier qui entre dans la vie de d'Albert peut satisfaire son fantasme. Quoiqu'il soit un homme, d'Albert tombe follement amoureux de Théodore et perd toute sa raison. Le petit page Isnabel de Théodore se révèle plus tard comme Ninon, une fille de quinze ans. Lors de la représentation de la pièce de théâtre *Comme il vous plaira* de Shakespeare, Théodore incarne le rôle de Rosalinde qui se déguise en homme. La première entrée en scène de Théodore se déroule dans les habits d'une femme. Selon le rapport de d'Albert, lui-même et le reste de la salle ont été très bouleversés par la beauté de Théodore. D'Albert écrit une lettre d'amour à Théodore espérant qu'il s'agisse vraiment d'une femme.

Deux semaines plus tard, Théodore entre dans la chambre de d'Albert. Il révèle sa vraie identité, il s'appelle Madeleine de Maupin et il est réellement une femme. Elle s'est déguisée en homme pour mieux connaître le monde des hommes avant de se donner à un homme. Les deux passent une nuit ensemble et Madeleine se dirige également dans la chambre de Rosette mais le narrateur ne raconte pas ce qui se déroule dans cette pièce entre les deux femmes. Le lendemain, elle écrit une lettre d'adieu à d'Albert et à Rosette.

La fin est une triste surprise. Elle témoigne que l'état de perfection qu'on peut voir dans une nuit entre d'Albert et Madeleine ne peut jamais être éternelle.

L'œuvre se constitue de dix-sept chapitres. La majeure partie du livre est composée de lettres écrites par d'Albert à son ami d'enfance Silvio ou des lettres écrites par Madeleine de Maupin à son amie d'enfance Graciosa. On ne trouve pas de réponses des amis dans le livre. L'œuvre est composée d'une structure parallèle, on peut constater deux grandes parties, la première du chapitre 1 à chapitre 9, la seconde du chapitre 10 à chapitre 17. La première partie raconte l'histoire de d'Albert, et la seconde celle de Madeleine de Maupin.

Le mobile principal pour le déguisement de Madeleine est qu'elle veut connaître le monde des hommes avant d'avoir un amant. Le mode de vie des hommes est nouveau pour elle, et elle ne peut pas ignorer un certain dégoût concernant leurs habitudes. Elle est une jeune femme, désespérée de sa situation dans la société.

Après sa métamorphose, elle ressent un certain regret d'avoir quitté les habits d'une femme. Dans le livre, on trouve plusieurs insinuations bisexuelles, une conséquence des vœux de Maupin d'être aimé sans limites. Le rôle de Maupin devient pour elle la réalité, son comportement est maintenant celui d'un homme. Elle critique les circonstances de vie des jeunes filles et le fait qu'elles soient toujours défavorisées et jouent un rôle passif dans la société.

Ses pensées sont marquées par les contradictions. D'une part, elle veut être aimée par un homme, d'autre part, elle maudit le mode de vie des hommes et ressent un certain dégoût concernant leurs habitudes et leur comportement par rapport aux femmes. Pour elle, le proverbe *l'habit fait le moine* représente la vérité, elle décrit qu'elle prend plutôt le rôle de ses habits et se comporte comme un homme.

Sa deuxième métamorphose se déroule au moment où elle se présente devant d'Albert dans les vêtements d'une femme. Elle est passée d'une jeune fille naïve à une jeune femme confidente. Les lettres de Maupin contiennent des éléments d'un roman d'éducation, elles décrivent comment une jeune femme devient une adulte.

D'Albert a vingt-deux ans et, comme pour Maupin, son mobile principal est également l'amour et être aimé. Il a des idées très précises concernant sa maîtresse future, particulièrement sur son âge et son apparence physique. Pour lui, la beauté est très importante. Il a grandi dans une famille qui a veillé sur lui, mais il ne trouve pas sa place dans sa famille et se sent étranger.

Dans un salon avec son ami C\*\*\* il rencontre Rosette et il décide d'avoir une relation amoureuse avec elle, même si elle n'incarne pas l'image de son fantasme. Elle l'aide à ne plus s'ennuyer mais elle ne peut pas lui faire oublier son rêve.

Après être tombé amoureux de Théodore, même s'il a trouvé maintenant son idéal, il ne peut pas être content car son amant idéal est un homme ce qui est une contradiction à l'égard des normes de la société. Il est encore plus malheureux car il sait qu'il ne pourra jamais réaliser ses rêves. L'espoir que Théodore est peut-être une femme est le seul moyen pour d'Albert, partisan du puritanisme, de se réconcilier avec le monde et ses fantasmes.

Après avoir vu Théodore dans les habits d'une femme lors de la représentation de *Comme il vous plaira*, il sait qu'il a trouvé son idéal. Le personnage d'Albert est doublé, son âme est son corps ne s'entendent pas.

Le fait que ce personnage s'appelle d'Albert rend possibles plusieurs interprétations. D'un côté, l'amant de Maupin historique avait le même nom, de l'autre côté les amis de Gautier utilisent ce nom pour lui depuis la publication de son poème *Albertus*.

Les métamorphoses de Maupin et de d'Albert sont pareilles, elles sont inhibées par des scrupules religieux et moraux. Les deux personnages ont plusieurs points communs, ils écrivent des lettres à leurs amis d'enfance, ils font une ou plusieurs métamorphoses ou ont envie de les faire. Les métaphores sont un élément qui revient dans le livre à plusieurs reprises. Pour les deux, la beauté c'est l'idéal. Ils trouvent Rosette jolie et passent une nuit avec elle. Pour eux, au début de l'œuvre il n'est pas possible de trouver une place dans la société, ils se sont retrouvés comme prisonniers dans une vie bourgeoise.

Le sujet d'androgynie est toujours présent dans l'œuvre. D'une part, Madeleine de Maupin ne se sent ni du genre des femmes, ni du genre des hommes. D'autre part, pour d'Albert il est impossible de savoir avec certitude le sexe de Maupin. De plus, songe plusieurs fois à être une femme.

On peut réaliser quelques traits autobiographiques dans l'œuvre de Gautier. Les personnages dans l'œuvre sont prétendument des représentants des personnes qui jouent un rôle important dans la vie de Gautier. En outre, on peut observer son opinion concernant les salons.

Rosette n'est pas le véritable nom de l'amante de d'Albert. Théodore est pour elle le premier homme qu'elle aime vraiment, elle a été très jeune mariée avec un jeune homme pour lequel elle n'avait jamais de sentiments amoureux. Comme il est mort, elle est dans le roman une jeune veuve de vingt-trois ans.

Ninon ou Isnabel est le petit page de Maupin de l'âge de quinze ans. Il est comme Maupin une fille déguisée dans les habits d'un homme. Entre elle et son maître Théodore, on peut observer des insinuations d'une relation sexuelle. Son personnage est surtout marqué par une grande naïveté.

Gautier utilise plusieurs références à des personnes célèbres. Sa langue est riche de figures de style, surtout des comparaisons. La représentation de la pièce « Comme il vous plaira » est un théâtre dans le théâtre. Le déroulement de l'action se passe en deux étapes de fiction : l'intrigue du roman et la pièce de théâtre.

Dans quelques chapitres du roman, un narrateur omniscient raconte l'histoire et- commente le déroulement des actions. Il laisse des lacunes que le lecteur doit remplir lui-même. Il ne mentionne pas de noms du personnage en entier mais il efface des lettres et fait des acronymes, par exemple C\*\*\*.

Les descriptions du décor sont omniprésentes dans le livre. Parfois les décors existent seulement dans l'imagination de d'Albert.

Après avoir été publié, le livre n'avait au début pas un grand succès, il polarise le public : il y a eu beaucoup de critiques surtout négatives mais aussi quelques voix positives. Parmi les partisans se trouvent des auteurs connus comme par exemple Charles Baudelaire ou Victor Hugo.

La première traduction est écrite par Alastair dont le vrai nom est Hans Henning Voigt et dont la profession était illustrateur et traducteur. Sa traduction a été publiée en 1926. On trouve dans la traduction l'œuvre intégrale sauf la préface.

La seconde traduction a été publiée par Caroline Vollmann en 2011. A part la traduction de *Mademoiselle de Maupin*, elle a également traduit des œuvres connues comme *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Sa traduction contient l'œuvre intégrale avec la préface. La raison pour laquelle on a traduit l'œuvre encore une fois était le 200<sup>ème</sup> anniversaire de Théophile Gautier.

En comparant les deux traductions, on peut remarquer plusieurs différences. Concernant les noms des personnages, Alastair a plutôt essayé de trouver un nom allemand qui correspond tandis que Vollmann a gardé le nom original. A l'exception de quelques-uns, les noms chez Vollmann sont les mêmes que dans l'œuvre original. Vollmann a aussi gardé la formule de salut dans sa traduction. D'Albert termine sa lettre en disant adieu tandis qu'il utilise l'expression allemande *Lebewohl* dans la version d'Alastair. Le texte de Vollmann est également marqué par une insertion des expressions françaises. C'est pourquoi, dans sa traduction, le lien avec la culture française est plus visible que dans celle d'Alastair.

En somme, Alastair modifie le sens à plusieurs reprises et il utilise plutôt des mots ou des expressions qui se distinguent par rapport à l'original. Il est plus libre dans les formulations

tandis que Vollmann reste plus proche de l'original. Le niveau de langue dans la traduction d'Alastair est parfois confus car il mélange des particularités de la langue parlée et les paroles typiques d'un allemand soutenu. Toutefois, il ne faut pas oublier, en considérant cette traduction, la distance temporelle. La traduction d'Alastair se sert d'une langue qui a l'air d'être démodée, mais ce n'était peut-être pas le cas autrefois. La suppression de l'article dans la version d'Alastair donne surtout une impression un peu antique pour un lecteur de nos jours. En plus, l'ordre et la structure des phrases sont très libres chez Alastair. Caroline Vollmann garde souvent la structure de la phrase originale.

Concernant les exclamations, il existe de grandes différences parmi les deux traductions. Alastair, parfois, supprime complètement les exclamations. Les constructions de participe et de gérondif sont résolues dans les deux versions. Les deux traducteurs se servent de différentes stratégies afin de les résoudre en utilisant par exemple la phrase causale ou modale.

Les temps du passé sont transmis différemment dans les deux langues. Vollmann préfère le temps du parfait et Alastair le temps de l'imparfait. C'est la raison pour laquelle quelques passages de la traduction de Vollmann ont l'air d'être plutôt orientés à la langue parlée.

Quant aux particules, on peut constater des ajouts dans les deux traductions. Pour la traduction des particules françaises il existe plusieurs interprétations possibles dont les deux traducteurs utilisent chacun des traductions différentes.

Alastair utilise plutôt des expressions impersonnelles afin de transmettre une formule d'appel. Caroline Vollmann emploie plutôt la première personne ou deuxième personne du pluriel pour transmettre la forme polie *vous* en allemand.

Les comparaisons sont souvent gardées dans les deux traductions. Parfois on peut constater une transformation d'une métaphore dans une comparaison et l'inverse chez Alastair. Ce qui arrive également dans la traduction de Vollmann mais moins souvent. Concernant d'autres figures de style comme la rime ou le jeu de mot, on peut voir qu'Alastair fait plus attention à la forme que Vollmann. Les proverbes sont gardés dans les deux traductions sauf rares exceptions. Si Gautier utilise une expression idiomatique pour laquelle il n'existe pas d'équivalent en allemand, les deux traducteurs cherchent une autre expression idiomatique en allemand ou ils transmettent le contenu sans traduire la forme, voire sans figure de style. En général, les personnifications sont gardées dans les deux textes. La transmission de l'anaphore et des répétitions est semblable dans les deux traductions.

Quant aux diminutifs, Alastair utilise souvent la syllabe allemande *-chen* qui marque un diminutif. Vollmann se tient encore une fois plus à l'original en utilisant *klein*, qui est la

traduction littéraire de *petit* comme dans le texte de Gautier. Parfois dans la version d'Alastair on peut observer un doublage du diminutif en utilisant la syllabe *-chen* et aussi le mot *klein*.

Les deux traducteurs comprennent l'ironie dans quelques passages du texte et peuvent la transformer dans une façon compréhensible pour le lecteur.

Le langage de Gautier contient plusieurs images. En traduisant ces images linguistiques, on peut constater de très grandes différences dans les textes. Quelques images sont impossibles à traduire. Par conséquent, les traducteurs cherchent des alternatives pour transmettre le même contenu.

En somme, il faut constater que la traduction d'Alastair fait souvent l'impression d'une interprétation en raison des plusieurs suppressions ou des changements de sens dans la traduction. La traduction de Vollmann reste plus fidèle bien que la distance temporelle par rapport à l'original soit plus grande que dans le texte d'Alastair.



## **Quellenverzeichnis**

### **Primärliteratur**

Gautier, Théophile: Mademoiselle de Maupin. Texte présenté et annoté par Michel Crouzet. Paris : Gallimard 1973.

Gautier, Théophile : Mademoiselle de Maupin. Vollständige Übertragung von Alastair. Illustrationen von Karl Walser. Erstmals gedruckt 1926. Stuttgart: Goverts 1965.

Gautier, Théophile : Mademoiselle de Maupin. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Caroline Vollmann. Nachwort von Dolf Oehler. Zürich: Manesse 2011. a.

### **Sekundärliteratur**

Beaumarchais, Jean Pierre de, Daniel Couty u.a. : Dictionnaire des écrivains de langue française. Paris : Larousse 2001.

Beaumarchais, Jean Pierre de, Daniel Couty, u.a.: Dictionnaires des œuvres littéraires de langue française. Paris: Bordas 1994.

Cenerelli, Bettina B. : Dichtung und Kunst. Die transposition d'art bei Théophile Gautier. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000.

Crouzet, Michel: Avertissement de l'éditeur. In : Théophile Gautier : Mademoiselle de Maupin. Texte présenté et annoté par Michel Crouzet. Paris : Gallimard 1973. S 425.

Cullmann, Tanja: Modalpartikeln in der Literatur: Ein Übersetzungsvergleich der Modalpartikeln in Ionescos Dramen. In: Rudi Keller: Linguistik und Literaturübersetzen. Tübingen: Narr 1997. S 119-139.

Eilers, Vera: Lexikalische Wiederholung und syntaktischer Parallelismus als Problem der Übersetzung französischer literarischer Texte ins Deutsche. In: Jörn Albrecht, u.a. (Hgg.): Sprachvergleich und Übersetzungsvergleich. Leistung und Grenzen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Frankfurt am Main / Wien: Lang 2001. S 244-278.

Fuchs, Volker : Der oder die Place de la Concorde. Zum Problem der Genusdeterminierung bei der Übernahme französischer Eigennamen und Termini in deutsche Texte. In : Fremdsprachen 26. S 241-243.

Gautier, Théophile : Histoire du romantisme. Suivi de Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française. Préface d'Olivier Schefer. Paris: Le Félin 2011. b.

Gautier, Théophile: Portraits contemporains. Paris 1874.

Gautier, Théophile : Poésies complètes. Publiées par René Jasinski. Nouvelle édition revue et augmentée. Tome I. Paris : Nizet 1970.

Hamon, Philippe (Hg.): Le Robert des grands écrivains de langue française. Paris : Dictionnaires Le Robert 2000.

Helbig, Gerhard: Lexikon deutscher Partikeln. Leipzig 1988.

Henschelmann, Käthe : Problem-bewußtes Übersetzen. Französisch – Deutsch. Ein Arbeitsbuch. Tübingen: Narr 1999.

Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 8. neubearbeitete Auflage. Tübingen: Francke 2011.

Kullmann, Dorothea: Description: Theorie und Praxis der Beschreibung im französischen Roman von Chateaubriand bis Zola. Heidelberg: Winter 2004.

La Salvia, Adrian: Der Übersetzer als Dichter des Dichters. In: Willi Hirdt (Hg.): Übersetzen im Wandel der Zeit. Probleme und Perspektiven des deutsch-französischen Literaturausstausches. Tübingen: Stauffenburg 1995. S 139-161.

Oehler, Dolf : Nachwort. In : Théophile Gautier : Mademoiselle de Maupin. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Caroline Vollmann. Nachwort von Dolf Oehler. Zürich: Manesse 2011. S 605-625.

Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. M-Z. 2. Auflage, durchgesehen und ergänzt von Wolfgang Pfeifer. Berlin: Akademie Verlag 1993.

Reiß, Katharina: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Hueber 1971.

Reiß, Katharina: Texttyp und Übersetzungsmethode: der operative Text. 2. unveränderte Auflage. Heidelberg : Groos 1983.

Savalle, Joseph : Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier. Paris : Minard 1981.

Schreiber, Michael: Zum Umgang mit fremdsprachigen Eigennamen im Französischen und Deutschen (mit einem Ausblick auf das Spanische und Italienische). In: Jörn Albrecht, u.a. (Hgg.): Sprachvergleich und Übersetzungsvergleich. Leistung und Grenzen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Frankfurt am Main / Wien: Lang 2001. S 314-339.

Schreiber, Michael: Grundlagen der Übersetzungswissenschaft. Französisch. Italienisch. Spanisch. Hg. von Volker Noll und Georgia Veldre. Tübingen: Niemeyer 2006. (= Romanistische Arbeitshefte 49).

Senneville, Gérard de : Théophile Gautier. Paris: Fayard 2004.

Snell-Hornby, Mary (Hg.): Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg 1998.

Stein, Dieter : Bedeutungsgleichheit (oder nicht) in der Syntax als Problem beim Übersetzen. In: Rudi Keller (Hg.): Linguistik und Literaturübersetzen. Tübingen: Narr 1997. S 103-118.

Steinwachs, Burkhard: Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung. München: Fink 1986.

Übersfeld, Anne : Théophile Gautier. Paris: Stock 1992.

Vermeer, Hans: Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. In: Lebende Sprachen 23. 1978. S 99-102.

Wilss, Wolfram: Methodische Aspekte des Übersetzungsprozesses. In: Kirsten Gomard (Hg.): Stand und Möglichkeiten der Übersetzungswissenschaft. Aarhus : Det Lærde Selskab 1978. S. 15-26.

Zuschlag, Katrin: Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung. Tübingen: Narr 2002.

### **Internetquellen**

<http://www.theophilegautier.fr/romans/> (eingesehen am 20.12.2013).

<http://www.dictionnaire-des-illustreurs.com/Alastair.html> (eingesehen am 21. 10. 2013)

<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/madamebovery-r.htm> (eingesehen am 21.10.2013)

[http://www.randomhouse.de/Autor/Caroline\\_Vollmann/p169407.rhd](http://www.randomhouse.de/Autor/Caroline_Vollmann/p169407.rhd) (eingesehen am 21.10.2013)

<http://www.randomhouse.de/Buch/Mademoiselle-de-MaupinRoman/TheophileGautier/e357455.rhd> (eingesehen am 21. 10. 2013)

## Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit hat sich mit zwei verschiedenen deutschen Übersetzungen des Werkes *Mademoiselle de Maupin* von Théophile Gautier befasst. Dabei sollen die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede zwischen den beiden Übersetzungen und dem Originalwerk herausgearbeitet werden. Das Originalwerk stammt aus dem Jahr 1835, die Übersetzungen wurden 1926 und 2011 publiziert. Die ältere stammt von Alastair, die jüngere von Caroline Vollmann.

Im Hauptteil der Arbeit wurde zunächst ein allgemeiner Überblick über das Übersetzen präsentiert, bevor das Originalwerk vorgestellt wurde. Der Roman wurde dabei hinsichtlich inhaltlicher und interpretatorischer Aspekte analysiert.

Danach erfolgte der Vergleich der beiden Übersetzungen, wobei zunächst die beiden Übersetzer kurz präsentiert wurden. Der Vergleich der beiden Übersetzungen mit dem Originalwerk hatte zum Ergebnis, dass sich die beiden Übersetzungen in vielen Bereichen stark unterscheiden. Im Allgemeinen nimmt sich Alastair beim Übersetzen viel mehr Freiheiten und veränderte die semantische Bedeutung in vielen Fällen oder streicht Passagen. Vollmanns Übersetzung bleibt vor allem Wortstellung und Semantik betreffend näher am Originaltext. Allerdings nimmt Alastair auf die Form des Originaltexts, nämlich auf die Stilfiguren mehr Rücksicht. Das Sprachniveau bei Alastair klingt aufgrund einiger unüblicher Formulierungen eher gehoben, durch Verkürzungen entsteht aber auch eine Nähe zur gesprochenen Sprache, während durch Vollmann eine Orientierung an der gesprochenen Sprache durch die Verwendung des Perfekts erreicht wird. Der zeitliche Abstand zwischen den beiden Translaten darf bei der Analyse nicht außer Acht gelassen werden.

## **Lebenslauf**

### **Persönliche Daten**

Name	Sabine Krebs
Nationalität	Österreich
Geburtsdatum	26.04.1992
Geburtsort	Wien

### **Ausbildung**

2002 – 2010	Privatgymnasium Friesgasse, Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
Seit 10/2010	Lehramtsstudium an der Universität Wien
Seit 10/2012	Studium der transkulturellen Kommunikation an der Universität Wien
2013	Anrechnung des Bachelorstudiums Deutsche Philologie. Erhalt des Titels Bachelor of Arts

### **Berufliche Erfahrung**

09/2010	Praktikum bei Mindshare GmbH Co KG
07-08/2011	Au-Pair-Aufenthalt in Sainte-Maxime (Frankreich)
03-05/2012	Schulpraktikum im Unterrichtsfach Deutsch im Evangelischen Gymnasium Wien
Seit 04/2012	Nachhilfeunterricht (Deutsch, Französisch) und Maturavorbereitung beim Institut „Lernen 8“
09/2012	Französischkurs in Nizza mit Zertifikat auf Niveau C1
10/2013-03/2014	Tätigkeit als Sprachassistentin in Tours (Frankreich)