

Clainefousse, Grossetittes und Besetzung hautnah: Zur Sichtbarkeit der deutschen Übersetzer beim Umgang mit Namen und Kulturspezifika in *Zazie dans le métro*

Ursula Reutner / Philipp Heidepeter, Universität Passau

1 Einleitung

Mit *Zazie dans le métro* veröffentlichte Raymond Queneau 1959 seinen erfolgreichsten Roman. Durch Louis Malles Verfilmung (1960) erreichte dieser auch cineastischen Kultstatus und mit über 1 Million verkauften Exemplaren hält er sich in Frankreich bis heute als Longseller. Er handelt von der pubertären Zazie, die ein Wochenende bei ihrem Onkel Gabriel in Paris verbringt, damit ihre Mutter Zeit für ihren Liebhaber hat. Gabriel, ein philosophischer wie prügelfreudiger Koloss, arbeitet als Balletttänzer in einer Homosexuellenbar – seine eigene sexuelle Identität bleibt aber offen, genau wie die seiner Frau Marceline, die am Ende plötzlich Marcel heißt. Gleich am ersten Morgen haut Zazie ab, trifft auf einen potenziellen Kinderschänder, der ihr Bluejeans kauft, auf eine Touristengruppe, die ihren Onkel entführt, und dann noch auf eine liebeswütige Witwe und einen ebenso falschen wie unfähigen Polizisten. Ihr dringlichster Wunsch, einmal mit der Metro zu fahren, erfüllt sich am Ende des Romans, jedoch verläßt Zazie die Fahrt.

Der Inhalt scheint nicht nur wirr, er ist es auch: Die Identität der Protagonisten ist widersprüchlich, die Handlung sprunghaft, ein roter Faden, eine Entwicklung der Charaktere oder „Erlebnistiefe“ (Berger 2005: 74) sind kaum erkennbar. Mona Wodsak konstatiert bei Queneau eine „Lust an der Umkehrung, der Aufhebung, der Infragestellung aller vermeintlichen Sicherheiten“ (Wodsak 1994: 296) und kommt zu dem Schluss,

daß der Roman keine ernsthafte Evokation einer wie auch immer gearteten ‚außerliterarischen Realität‘ sein will, daß er kein politisches, sozialkritisches, philosophisches

etc. Anliegen vertritt und keine Botschaften dieser Art vermitteln will (Wodsak 1994: 296).

Durch diese systematische inhaltliche Verunklarung „wird der Blick des Lesers auf den Ausdruck, das ‚Wort‘, die ‚Sprache an sich‘ gelenkt“ (Wodsak 1994: 297). Queneau experimentiert hier mit der Sprache und setzt damit seine theoretischen Überlegungen zur Reform der Literatursprache um (vgl. Bigot 1994: 21). Das von ihm entworfene *néo-français* orientiert sich grammatikalisch und vor allem orthographisch an der Sprechsprache (*ortograpfonétik*, vgl. Blank 1991: 192–224). Im Roman führt dies etwa zur graphischen wie phonetischen Agglutination von Wörtern (vgl. 293 ff.), französisierten Schreibung von Fremdwörtern, (teils bewusst falschen) Verschriftlichung der Liaison (vgl. Bigot 1994: 24 f.), Kürzung und Ersetzung von Graphemen sowie zu weiteren Zugeständnissen an das *français parlé* in Grammatik und Syntax (vgl. Blank 1991: 295–303). Im lexikalischen Bereich verleiht die Verwendung von Argot und Umgangssprache der Sprechsprache mehr Raum. Zusätzlich rückt Queneau die Sprache durch Neologismen und Wortspiele ins Zentrum. Als spielerisches textprägendes Element kommen intertextuelle Bezüge hinzu, mit denen Queneau vereinzelt auf eigene und vor allem auf fremde Werke anspielt (vgl. Bigot 1994: 171–185).

Der Roman stellt damit inhaltlich wie sprachlich eine Herausforderung für die Übersetzung dar, der sich im deutschsprachigen Raum zwei Personen stellen. Schon 1960 legte Eugen Helmlé, der später u. a. mit *Le Chiendent* (1972, Original 1933) auch noch weitere Werke Queneaus übersetzte, mit *Zazie in der Metro* eine auf dem Buchmarkt erfolgreiche Übersetzung vor (vgl. Wodsak 1994: 315), die von der Übersetzungswissenschaft aber stark kritisiert wurde (vgl. u. a. Rauch 1982: 286; Wodsak 1994: 315; Berger 2005: 85). 2019 erschien eine von der Presse positiv bewertete und etwa von Thea Dorn im Literarischen Quartett als „brillant“ geadelte, von der Übersetzungswissenschaft bislang noch nicht behandelte Neuübersetzung durch Frank Heibert. Dieser konnte durch die Ko-Übersetzung der *Exercices de style* (2016, Original 1947) zuvor bereits Erfahrung mit der Wiedergabe von Queneau sammeln und erklärt die Neuübersetzung von *Zazie* zugleich als Reaktion auf die auch von ihm diplomatisch kritisierte Erstübersetzung (vgl. Heibert 2019b: 237). Dass zu einem Ausgangstext zwei zumal sehr unterschiedliche Versionen vorliegen, ist für die Übersetzungswissenschaft ein Glücksfall. Vergleiche der Zieltexte mit dem Ausgangstext münden zwangsläufig in eine Gegenüberstellung beider Übersetzungen und lassen so Unterschiede hervortreten.

Beide deutschen *Zazie*- Fassungen erschienen im Suhrkamp-Verlag, der mit der Veröffentlichung von Übersetzungen prominenter Werke nicht zuletzt aus den romanischen Sprachen die Vermittlung fremder Literaturen und Kulturen

fördert. Dies gilt auch dann, wenn wie hier im deutsch-französischen Übersetzungskontext Ausgangs- und Zielkultur historisch eng und seit dem Versöhnungsprozess nach dem Zweiten Weltkrieg auch freundschaftlich verbunden sind, sodass in Deutschland ein zuverlässiges Interesse an französischer Literatur besteht und bei der deutschen Leserschaft ein gewisses Allgemeinwissen über Frankreich vorausgesetzt werden kann, was im Übersetzungsprozess zu berücksichtigen ist.

Entsprechend gut ansetzen kann ein Vergleich zweier Übersetzungen gerade dort, wo zur sprachlichen eine kulturelle Übersetzungsdimension hinzutritt, im Ausgangstext also eine starke kulturelle Einbettung vorliegt (vgl. Reutner 2011: 13f.). So erfordert die ausgangskulturelle Bindung in der Übersetzung jeweils Entscheidungen, ob und wie Kulturspezifika bewahrt werden können oder sollen (vgl. 14), was beträchtlichen Einfluss auf das Ausmaß und das Gelingen von Fremdheitsvermittlung im Zieltext haben kann (vgl. Kujamäki 2004: 924). Schon Friedrich Schleiermacher ([1813] 2009: 65f.) stellt dabei die einbürgernde der verfremdenden Übersetzung gegenüber und bietet damit die Vorlage für Lawrence Venuti's Trennung zwischen „domesticating“ und „foreignizing“ (Venuti 2008: 15). Juliane House (u. a. 2005) unterscheidet im Anschluss an Schleiermacher ähnlich dichotom zwischen *overt*- und *covert*-Übersetzung, wobei erstere „den Einfluss einer fremden Sprache und Kultur“ (House 2005: 82) deutlich werden lässt, während die *covert*-Übersetzung stärker einbürgert, indem sie das Original durch einen „kulturellen Filter“ (85) laufen lässt und so weniger Fremdheit vermittelt.

Ist ein Übersetzer nun dann besonders sichtbar, wenn sich der Zieltext nicht flüssig liest? Sichtbarkeit würde sich demnach in sprachlichen Ungereimtheiten manifestieren und zumindest einen nicht bewusst mit Brüchen in der Idiomaticität arbeitenden Übersetzer eher negativ hervortreten lassen. Oder wird Sichtbarkeit eher in Abhängigkeit vom Ausmaß der bewussten Fremdheitsvermittlung verstanden? Sie bezöge sich dann auf einen Übersetzer, der die divergierende Herkunftskultur seines Textes nicht verschleiert, sondern mit dem Übersetzungscharakter spielt und dezidiert den ‚Stachel der Fremdheit‘ setzt. Beide Interpretationen von Sichtbarkeit sind möglich; der vorliegende Beitrag geht jedoch von der zuletzt genannten, mit ihrer entschiedenen Fremdheitsvermittlung durchaus positiv zu wertenden Deutung aus und legt dabei die folgende Prämisse zugrunde: Je stärker ein Übersetzer einbürgernd vorgeht, die Illusion der Vertrautheit erzeugt und somit fremdkulturelle Elemente des Originals verschwinden lässt, desto weniger wird bei spontaner Lektüre sein Wirken und damit er selbst sichtbar. Umgekehrt gilt, dass bei einer ausgeprägten Wahrung von Fremdheitselementen das Original und damit auch der Übersetzer sichtbarer bleiben.

Leitend für den vorliegenden Beitrag sollen nun zwei Fragen sein: Welches Maß an Fremdheit vermitteln die Zieltexte in der Wiedergabe kulturspezifischer Inhalte? Wie stark werden dabei die Übersetzer sichtbar? Dafür setzt die Analyse fünf Kategorien an, die in Anlehnung an die Kategorisierung von Lehnwort von Ursula Reutner (2011: 27–35, vgl. auch 2013: 453–455) für die Übersetzungsforschung entwickelt wurden: Eine direkte Übernahme (i.i) liegt vor, wenn ein ausgangstextuelles Element ohne Änderung übernommen wird, was im Folgenden Ausdrücke einschließt, bei denen lediglich die französischen Minuskeln zu deutschen Majuskeln wurden (z.B. *brie* zu *Brie*); die Kategorie entspricht im Entlehnungsschema dem Fremdwort. Die Einordnung als angepasste Übernahme (i.ii) erfolgt, wenn der ausgangssprachliche Ausdruck mit graphischen, phonetischen oder morphologischen Änderungen übernommen wird, wobei bereits die Tilgung von Akzenten als Anpassung gewertet wird, zumal die Akzentwahrung die französische Ausgangskultur im Zieltext auch graphisch stärker hervortreten lässt und mit der Tilgung häufig Ausspracheunterschiede einhergehen (z.B. *Pantheon* statt *panthéon*); diese Kategorie entspricht im Entlehnungsschema dem Lehnwort. Eine direkte Übersetzung (ii.i) tritt ein, wenn ein ausgangssprachlicher Ausdruck in allen semantischen Einheiten eins zu eins übersetzt wird; lediglich Veränderungen beim Numerus bleiben unberücksichtigt (z.B. im Namen *Clainefousse* ‚Kleinfuß‘ für *Petits-Pieds* ‚kleine-Füße‘); diese Kategorie entspricht der Lehnübersetzung. Die angepasste Übersetzung (ii.ii) umfasst zielsprachliche Ausdrücke, die keine direkte Übersetzung mehr darstellen, wohl aber formale und/oder denotative Nähe wahren und damit der Lehnübertragung entsprechen, wobei die semantische Nähe bei der Übersetzungsanalyse auch durch den Gebrauch eines in der Zielsprache geläufigen Standardäquivalents gegeben sein kann (z.B. *Dornröschen* statt *La Belle au bois dormant*). Zur Adaption (iii) kommt es, wenn der ausgangssprachliche Ausdruck nicht wie in (i) und (ii) ganz oder teilweise übernommen oder übersetzt, sondern durch einen im Zieltext mehr oder minder wirkungsäquivalenten Begriff ersetzt wird. Die Einordnung als Kompensation (iv) erfolgt, wenn Anspielungen, die als solche im Ausgangstext an gleicher Stelle nicht enthalten sind, im Zieltext frei und zielsprachengerecht ergänzt werden. Keine Berücksichtigung (v) liegt vor, wenn die mit dem ausgangssprachlichen Ausdruck einhergehende Kulturspezifität im Zieltext nicht mehr erkennbar ist.

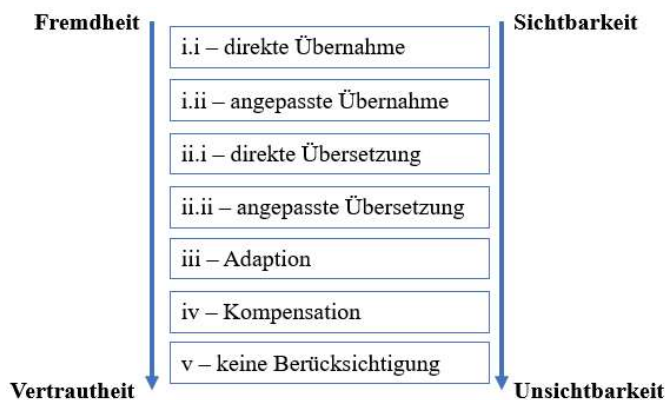


Abbildung 1: Vertrautheits- und Sichtbarkeitskontinuum

Die Abbildung 1 zeigt mit Blick auf das Maß an Fremdheit und Sichtbarkeit im Gegensatz zu den eingangs skizzierten Positionen keine Dichotomie, sondern ein Kontinuum: Die Fremdwirkung des Zieltexts ist bei der direkten Übernahme von Ausdrücken des Ausgangstexts in der Regel besonders hoch, was den Übersetzungscharakter hervortreten und damit die Sichtbarkeit des Übersetzers steigen lässt. Hieran ändert auch eine eventuell bereits zuvor erfolgte Übernahme der entsprechenden Ausdrücke wenig, die beim deutschen Leser zu unterschiedlichen Graden der Fremdheitserfahrung führen kann (vgl. z. B. beinahe schon fest eingedeutschte Ausdrücke wie *Bouillon* oder *Aperitif* gegenüber nicht allen Lesern geläufige Ausdrücke wie *Consommé*), zumal diese Varianz auch bereits für den Leser des französischen Originals gegeben ist (vgl. z. B. die bekannten Parfüm- und Getränkenamen *Eau de Cologne* und *Beaujolais* gegenüber den weniger bekannten oder gar fiktionalen Namen *Chartreuse* oder *Barbouze*, berühmte Persönlichkeiten wie Parmentier gegenüber weniger berühmten wie Vermot, existierende literarische Werke wie *La dame aux camélias* gegenüber inexistenten wie *Mémoires du général Vermot* oder innerhalb der Toponymie einen geläufigen Ort wie *Sacré-Cœur* gegenüber Orten wie *Saint-Montron*). Angewandt auf die deutschen Übersetzungen von *Zazie dans le métro* definiert sich Fremdheitsvermittlung also nicht primär durch die ohnehin eher subjektive Frage, wie gut ein Ausdruck dem Leser bekannt ist, sondern dadurch, wie stark er den Leser auf den französischen Ursprung des Romans hinweist. Mit der zunehmenden Einbürgerung steigt die Vertrautheitswirkung und sinkt zugleich die Sichtbarkeit des Übersetzers. Dies gilt besonders für kreative übersetzerische Akte, die den Übersetzer durch eine zielsprachengerechte Adaption (*Neckermannrechnung* für *facture Levitan*) oder gar durch kompensatorische Ergänzung zielkultureller Elemente (*Neandertal* für *première homini-*

sation ‚erste Menschwerdung‘) in der höheren Vertrautheitswirkung seines Textes aufgehen oder zumindest zurücktreten lassen, und für die ausbleibende Fremdheitsvermittlung an Stellen, an denen die ausgangskulturelle Einbettung im Zieltext unberücksichtigt bleibt, der Übersetzungscharakter damit verschleiert wird und die Sichtbarkeit des Übersetzers gegen null tendiert.

Der Beitrag analysiert in Kapitel 2 den Umgang der Übersetzungen mit Namen und kulturspezifischen Bezeichnungen und betrachtet dafür die Namen der Romanfiguren (2.1) sowie der erwähnten (historischen) Persönlichkeiten und Personengruppen (2.2), Orte, Marken und Institutionen (2.3), Zeitungen und Werke (2.4) sowie Speisen und Getränke (2.5). In Kapitel 3 wird der Umgang mit intertextuellen (3.1) und historischen Anspielungen (3.2) untersucht. Die Unterkapitel präsentieren jeweils zuerst das Vorkommen im Ausgangstext und erläutern dann das Vorgehen beider Zieltexte anhand von Beispielen, die nach den oben erklärten Kategorien gegliedert sind, wobei aus Platzgründen in manchen Bereichen nur ausgewählte Stellen zur Illustration herangezogen werden. Kapitel 4 liefert einen quantitativen Überblick der vollständigen Analyse des Romans in Tabellenform und stellt das Gesamtergebnis der Auswertung dar.

2 Namen

2.1 Romanfiguren

Ausgangstext – Viele Protagonisten tragen ‚sprechende‘, d. h. bedeutungstragende Namen, die häufig auf Körper- oder Charaktereigenschaften der Figuren schließen lassen und teils auch intertextuelle Bezüge mit sich bringen; Queneaus Namenswahl ist damit ein wichtiges Element seines doppelbödigen Sprachwitzes.

Direkte und angepasste Übernahme – Der Kneipenwirt, dessen Namen beide Zieltexte direkt übernehmen, trägt mit *Turandot* den Namen der Prinzessin aus Giacomo Puccinis gleichnamiger Oper (1924) und lässt so Gendergrenzen verschwimmen (vgl. Berger 2005: 83). Solch international bekannte ‚sprechende‘ Namen sind auch für nicht-frankophone Leser meist erfassbar, während in anderen Fällen die Zusatzbedeutung bei der Übersetzung leicht verloren geht. Dies gilt zum Beispiel für die direkte Übernahme des Schusternamens *Gridoux* (< *gris* ‚grau‘) und des Papageiennamens *Laverdure* (< *verdure* ‚Grünes‘) in beiden Übersetzungen sowie im Falle von *Fédor Balanovitch* (wörtlich ‚Sohn des Balan‘, mit *ballant* ‚baumelnd, schlenkernd‘, vgl. Heibert 2019b: 234), dessen Name Heibert direkt und Helmlé mit Akzenttilgung angepasst übernehmen. Heibert kommentiert für diese drei Fälle: „[D]as Sprechende an den Eigennamen [ist] bestenfalls herzig, in diesen Fällen habe ich keinen Bedarf empfunden, die Wirkung

der sprechenden Namen zu erhalten“ (ebd.). Über diese verschmerzba- ren Verluste hinaus übernimmt Helmlé auch stärker bedeutungsgeladene Namen direkt: den Namen von Zazies freizügiger Mutter, *Jeanne Lalochère* (< ugs. *loches* ‚Brüste‘), der im Original auf eine entsprechende Oberweite verweist,¹ den der Kellnerin *Mado Ptits-pieds*, der auf kleine Füße (*petits pieds*) schließen lässt, den der Witwe *Mouaque* (< *moi que*), der sich aus ihren Sterbeworten ergibt („Moi qu’avais des rentes“ ‚Ich, die ich Zinserträge hatte‘, O: 234),² den des erfolglos mit Marceline flirtenden Polizeiinspektors *Bertin Poirée*, der auf das Argotwort *poirer* ‚erwischen‘ verweist (vgl. 222), und den des Polizisten *Trouscaillon*, hinter dem sich laut Günter Berger (2005: 75) *trousser* ‚flachlegen‘ und *caille* ‚Hure‘ verbergen.³ Mit der angepassten Übernahme von *Aroun Arachide* als *Harun Al-raschid* bewahrt Helmlé zudem den literarischen Verweis auf die Figur Harun ar-Raschid (frz. *Hâroun ar-Rachîd*) aus *Tausendundeine Nacht* (vgl. Heibert 2019a: 222), nicht aber das Wortspiel, das im Original durch die Homophonie von *ar-Rachîd* und *arachide* ‚Erdnuss‘ entsteht.

Direkte und angepasste Übersetzung – Der mutmaßliche Kinderschänder, mit dem Zazie den Flohmarkt besucht, stellt sich Gabriel als Händler namens *Pédro-surplus* vor (< *Pédro* + *surplus* ‚Restbestand, Warenstock‘); Helmlé übersetzt den Namen mit *Warenstock-Pedro* direkt, ebenso tut dies mit *Reste-Pedro* Heibert, der zudem *Mado Ptits-Pieds* als *Mado Clainefousse* (< *Kleinfuß*) direkt übersetzt. Bei der Wiedergabe von *Jeanne Lalochère* als *Jeanne Grossetittes* (< *große Titte(n)*),⁴ von *Mouaque* als *Dassemire* (< *Das mir*), von *Trouscaillon* als *Ramlère* (< *Rammler*) und von *Bertin Poirée* als *Bertin Airtappe Poirée* (< *ertapp(t)*) arbeitet er mit angepassten Übersetzungen. Der Name der Witwe *Dassemire* richtet sich wie im Original nach ihren Sterbeworten: „Und dasse mire‘, murmelte sie, ‚mit meinen schönen Zinsen, sowas Blödes‘ Sie stirbt“ (Ü2: 196). Im Fall von *Bertin Airtappe Poirée* ergänzt Heibert mit *Airtappe* einen Zweitnamen zur Übertragung der Bedeutung von *poirer* ‚erwischen‘, sodass hier sowohl eine direkte Übernahme als auch eine direkte Übersetzung vorliegt. Bemerkenswert ist dabei nicht nur, dass Heibert die Figurennamen überhaupt übersetzt, sondern vor allem, dass er zwar deutsche Wörter nutzt, ihnen aber

1 Bigot (1994: 168) vermutet hier stattdessen das Verb *locher* ‚schütteln‘, das im Argot auch die Bedeutung ‚masturbieren‘ trägt.

2 Die Kurzangabe *O* bezieht sich auf den französischen Originaltext von Queneau (1959), die Angaben *Ü1* auf die deutsche Erstübersetzung von Helmlé (1960) und *Ü2* auf die deutsche Neuübersetzung von Heibert (2019).

3 Denkbar ist darüber hinaus auch die verbürgte sexuelle Lesart von *rouscailler* (vgl. Delvau [1874] 1968, s.v., wörtlich ‚meckern‘).

4 Heibert hierzu: „Übersetzer müssen ebenso geschmacklos sein dürfen wie ihre Autoren“ (Heibert 2019b: 234).

ein französisch wirkendes Klang- und Schriftbild gibt. So bleiben die Namensbedeutungen direkt oder angepasst bestehen und behalten zugleich ihre französische Verankerung. Heibert kommentiert, dass

hier, um eine äquivalente Wirkung zu erzielen, etwas [geschah], das man beim Literaturübersetzen eigentlich nie tut: Die Eigennamen wurden verändert, neue sprechende ‚französische‘ Namen geprägt. Denn französisch klingen sollen sie schon, schließlich sind wir in Paris (Heibert 2019b: 234).

Zwar ist die Übersetzung sprechender Namen gar nicht so ungewöhnlich, wie etwa ein Blick auf die verschiedenen Sprachversionen der *Astérix*-Reihe zeigt. Dessen ungeachtet gelingt es Heibert hier, durch die französisierte Schreibung Fremdheit zu vermitteln und durch die Übertragung der Namensbedeutungen zugleich Informationen zu wahren und Vertrautheit zu generieren; in der schwierigen Gratwanderung zwischen Fremdheits- und Vertrautheitswirkung findet Heibert somit für diese Fälle eine goldene Mitte, die beides vereint.

Adaption – Die Übersetzung von *Aroun Arachide* vollzieht Heibert durch eine angepasste Übernahme und Adaption zugleich: *Harunn Ara Schitt* orientiert sich nur noch phonetisch am Original, aber nicht mehr semantisch, da nun ornithologische (*Ara*) und skatologische (*Schitt*) Komponenten im Namen enthalten sind.

2.2 (Historische) Persönlichkeiten und Personengruppen

Ausgangstext – Queneau verweist vereinzelt auf überwiegend historische Persönlichkeiten Frankreichs sowie auf Personengruppen, die insbesondere mit Bezug zum Militär und/ oder zum Zweiten Weltkrieg zu sehen sind.

Direkte und angepasste Übernahme – Bei (historischen) Personennamen und Personengruppen neigen beide Zieltexte zur Übernahme. Direkt übernommen werden die Namen der Schauspielerin *Michèle Morgan* (1920–2016; O: 85; Ü1: 67; Ü2: 70), des Agronomen *Antoine Parmentier* (1737–1813; O: 169; Ü1: 135; Ü2: 141) sowie der französischen Königin *Louise de Vaudémont* (1553–1601; O: 100; Ü1: 79; Ü2: 83) und von Heibert zudem der Königsname *Henri Trois* (eigentlich *Henri III*, 1551–1589; O: 100; Ü2: 83). Aus dem Bereich der Personengruppen übernehmen beide Zieltexte mit *Clochards* (Ü1: 165; Ü2: 173) den französischen Ausdruck zur Bezeichnung städtischer Obdachloser direkt. Eine angepasste Übernahme liegt bei *Helmlé* phonetisch und bei Heibert auch graphisch wie morphologisch vor, wenn die herablassende Bezeichnung für deutsche Soldaten „les Fridolins“ (O: 48) in der Erstübersetzung mit „[d]ie Fridolins“ (Ü1: 37) und in der Neuübersetzung mit „[d]ie Fridoline“ (Ü2: 38) wiedergegeben wird. Als „General Vermot“ angepasst übernommen wird in beiden Zieltexten auch der

Name der fiktiven Figur des *général Vermot* (O: 15), die Zazie mit Joseph Vermot (1828–1893) verwechselt, dem Begründer des humoristischen *Almanach Vermot* (u. a. Ü1: 11; Ü2: 11). Angepasst übernimmt Heibert zudem den Nachnamen des Regisseurs *Albert Lamorisse* (1922–1970), der bei Queneau in „marchande de ballons Lamoricière“ (O: 55) deriviert erscheint, in „Lamoriss’sche Ballonverkäuferin“ (Ü2: 45).

Direkte und angepasste Übersetzung – Helmlé übersetzt den Königsnamen *Henri Trois* als „Heinrich der Dritte“ (Ü1: 79) direkt und Heibert als „Jottdreis“ (< *Jot* + *drei*, Ü2: 60) Queneaus „*jitrouas*“ (< *ji* + *trois*, O: 73), eine phonetisch geschriebene Abkürzung, die in der regulären Schreibung *J3* ab 1941 ursprünglich Lebensmittelkarten für Jugendliche (vgl. Heibert 2019a: 220) und hier in erweiterter Bedeutung Jugendliche im Allgemeinen bezeichnet. Auch das fiktive Reitbataillon der „*spahis jurassiens*“ (O: 232), das auf einheimische Soldaten der französischen Kolonialtruppen (*spahi*) und das Juragebirge (*jurassien*) verweist, übersetzt Heibert mit „Spahis aus dem Jura“ (Ü2: 194) direkt. Angepasste Übersetzungen liegen vor, wenn neben *Fridolins* eine weitere Bezeichnung für deutsche Soldaten, „*les Frisous*“ (O: 48), bei Helmlé erneut mit „die *Fridolins*“ (Ü1: 37) und bei Heibert mit „die *Fritze*“ (Ü2: 38) wiedergegeben wird.

Keine Berücksichtigung – Helmlés unspezifische Übersetzung von *jitrouas* mit „Halbstarke“ (Ü1: 57) bewahrt den Bezug zur Jugend, nicht aber den zur historischen Personengruppe. Die *spahis jurassiens* werden von Helmlé generalisierend mit „Gebirgsreiter“ (Ü1: 185) wiedergegeben, sodass der historisch-geographische Bezug verschwindet. Das Namensadjektiv in Queneaus „marchande de ballons Lamoricière“ entfällt bei Helmlés „Ballonverkäuferin“ (Ü2: 43) vollständig.

2.3 Orte, Marken, Institutionen

Ausgangstext – Bei aller Unberechenbarkeit der Handlung ist der Roman zumindest insofern stereotyp französisch, als regelmäßige Kneipenbesuche und der Konsum von Genussmitteln thematisiert werden, was die Verwendung von Marken- und Restaurantnamen mit sich bringt; auch Pariser Straßen und Sehenswürdigkeiten sowie Polizeiwagen, Fußballvereine und Parfümnamen finden Erwähnung.

Direkte und angepasste Übernahme – Beide Zieltexte übernehmen u. a. die Ortsnamen *Sainte-Chapelle* (Ü1: 94; Ü2: 99), *Saint-Montron* (Ü1: 51; Ü2: 53) und *Sacré-Cœur* (Ü1: 85; Ü2: 89) sowie die Getränkemarken *Fernet-Branca* (Ü1: 142; Ü2: 149) und *Chartreuse* (Ü1: 50; Ü2: 52) direkt; ebenso den im Deutschen relativ geläufigen Parfümnamen *Eau de Cologne* (Ü1: 72; Ü2: 75), obwohl hier mit *Kölnisch Wasser* eine äquivalente und dem Zielpublikum vertraute deutsche Be-

zeichnung vorläge, auf die beide Übersetzer jedoch zugunsten der Fremdheitswirkung verzichten. Darüber hinaus übernimmt Helmlé den fiktiven Fußballverein *Stade Sanctimontrais* direkt (Ü1: 52), Heibert die Restaurant- und Barnamen *La Cave* (Ü2: 16), *Brasserie du Sphéroïde* (Ü2: 136) und *Mont-de-Piété* (Ü2: 148) sowie u. a. die Ortsnamen *Place de la République* (Ü2: 96) und *Panthéon* (Ü2: 12). Zur morphologischen Anpassung greift er mit der Auslassung des Teilungsartikels beim Namen *café du Vélocipède* (*café Vélocipède*, Ü2: 133), der bei Helmlé mit *Café Volicipede* (Ü1: 127) auch graphisch und phonetisch angepasst wird. Die Auslassung von (Teilungs-)Artikeln sowie die teilweise graphische Anpassung findet bei Helmlé auch bei den Restaurantnamen *Cave* (Ü1: 15; O: *La Cave*), *Brasserie Spheroides* (Ü1: 127; O: *Brasserie du Sphéroïde*) und *Nyctalopes* (Ü1: 172; O: *Aux Nyctalopes*) statt.

Direkte und angepasste Übersetzung – Übersetzungen liegen in diesem Bereich nur selten vor: Der (weitere fiktive) Fußballverein *Étoile-Rouge de Neuflize* wird in beiden Zieltexten direkt mit *Roter Stern von Neuflize* (Ü1: 52; Ü2: 54) übersetzt. Helmlé übersetzt zudem den *Place de la République* mit „Platz der Republik“ (Ü1: 91) und den Parfümnamen *Barbouze, un parfum de chez fior* (*Barbouze* < *barbe*, ‚Bart‘, O:12) mit „Bartuse, ein Parfüm von Fior“ (Ü1: 7) direkt, Heibert hingegen *facture Levitan* mit „Möbelrechnung von Levitan“ (Ü2: 175), wobei der Zusatz, dass es sich um ein Möbelunternehmen handelt, ein explikatives Mediations-element darstellt. Angepasste Übersetzungen liegen in beiden Zieltexten je einmal vor: Helmlé übersetzt die Bar *Mont-de-Piété* historisch korrekt⁵ mit „Pfandhaus“ (Ü1: 141), Heibert macht aus *Stade Sanctimontrais* das eng am Ausgangssprachlichen Ausdruck orientierte „Stadion Saint-Montron“ (Ü2: 54).

Adaption – Zur Adaption kommt es in beiden Zieltexten, wenn der umgangssprachlich als *panier à salade* (wörtl. ‚Salatkorb‘) bezeichnete französische Polizeiagentyp durch die ebenfalls umgangssprachlichen deutschen Wagentypen *Grüne Minna* (Ü1: 177) bzw. *Bullenwanne* (Ü2: 185) wiedergegeben wird. Helmlé ersetzt zudem den Namen des französischen Unternehmens *Levitan* durch den der deutschen Firma *Neckermann* (Ü1: 166) und die französische Lackmarke *Ripolin* durch die deutsche Marke *Becolin* in „becolangelackt“ (Ü1: 30). Heibert ersetzt den Parfümnamen *Barbouze, un parfum de chez fior* durch „Gorilla, ein Parfüm aus dem Hause Myves St. Fleurant“ (Ü2: 7) so, dass durch die Verfremdung der französischen Marke *Yves St. Laurent* trotz semantischen Ersatzes die Fremdheitswirkung erhalten bleibt; zudem entsteht durch die Paronymie zwischen *Myves* und *Mief* ein neues Wortspiel. Die Schaffung eines

5 Historisch bezieht sich *mont-de-piété* (< it. *monte di pietà* ‚(wörtl.) Berg der Barmherzigkeit‘, wohlthätige Einrichtung, die Geld verleiht) auf mildtätig ausgerichtete Banken, die gegen Pfand Kredite an Bedürftige verleihen (vgl. TLFi 2019, s.v.).

(diesmal anzüglichen) Wortspiels ist als Motivation auch hinter dem Ersatz des Barnamens *Aux Nyctalopes* (< *nyctalope* ‚nachtsichtig‘) durch „Les sextantes“ (< *Sex* + *Tante*, Ü2: 180) zu vermuten.

Keine Berücksichtigung – Nicht berücksichtigt wird in beiden Zieltexten die französische Halsbonbonmarke *Valda* in der Fügung „boîte de Valdas“ (O: 98), die als „Bonbonschachtel“ (Ü1: 77) bzw. „Eukalyptusbonbonschachtel“ (Ü2: 80) wiedergegeben wird. Bei Heibert findet zudem die französische Lackmarke *Ripolin* in der Übersetzung des abgeleiteten Adjektivs „ripoliné“ (O: 40) mit „picobello“ (Ü2: 32) keine Berücksichtigung.

2.4 Zeitungen und Werke

Ausgangstext – Auch die explizite Nennung von Zeitungs-, Film-, Musik-, Ballett- und Buchtiteln verstärkt die kulturelle Einbettung, zumal die genannten Titel allesamt aus Frankreich stammen oder im Fall der russischen Ballettkomposition *La mort du cygne* (1905) zumindest auf französischer Musik beruhen.

Direkte Übernahme – Direkte Übernahmen werden in beiden Übersetzungen je einmal verwendet: Helmlé übernimmt den Zeitungstitel *Argus de la Presse* direkt (Ü1: 52), Heibert den Titel der fiktiven Zeitung *Sanctimontronnais du dimanche*, den er um den explikativen Zusatz „[unser] Sonntagsblättchen“ ergänzt, sodass auch hier ein Mediationselement vorliegt (Ü2: 93).

Direkte und angepasste Übersetzung – Direkt übersetzt werden in beiden Zieltexten der Werkstitel *La dame aux camélias* mit „Kameliendame“ (Ü1: 67; Ü2: 70), die fiktiven *Mémoires du général Vermot*, bei denen Michel Bigot (1994: 176) einen Verweis auf die Memoiren von Charles de Gaulle (1954–1959) vermutet, mit „Memoiren des General Vermot“ (Ü1: 11; Ü2: 11), und das auf Simone de Beauvoir *Le deuxième sexe* (1949) verweisende „les personnes du deuxième sexe“ (O: 78) mit „die Personen des zweiten Geschlechts“ (Ü1: 61; Ü2: 64). Helmlé übersetzt außerdem zwei Titel von Militärmelodien direkt: Die im Original mit *l’extinction des feux* ‚das Auslöschung der Feuer‘ betitelte Melodie wird singularisch mit „das Auslöschung des Feuers“ übersetzt, der *salut au drapeau* wird zum „Flaggengruß“ (O: 32; Ü1: 24). Angepasst übersetzen beide Zieltexte den Titel des von Gabriel dargebotenen Balletts *La mort du cygne* ‚der Tod des Schwans‘ mit dem im Deutschen üblichen Titel *Der Sterbende Schwan* (O: 101; Ü1: 79; Ü2: 83). Auch der Name von Charles Perraults Märchen *La belle au bois dormant* ‚die schlafende Schöne im Wald‘ (1697; O: 40) wird angepasst übersetzt: Mit *Dornröschen* (Ü1: 31; Ü2: 32) wählen beide Zieltexte den aus Grimms Märchen bekannten Titel für das aus dem Französischen ins Deutsche übernommene Märchen. Den Titel einer weiteren Militärmelodie, *caporal conconcon* (O: 32), geben Helmlé mit „den Gefreiten Oberdepp“ (Ü1: 24) und Heibert mit „das Lied vom

Leutnant La-La-Loch“ (Ü2: 25) als angepasste Übersetzungen wieder, wobei nur Heibert den alliterativen Charakter wahrt.⁶

Adaption – Die oben erwähnte Melodie *l’extinction des feux* adaptiert Heibert zum „Zapfenstreich“ (Ü2: 32). Zudem übersetzt er den Filmtitel *Les visiteurs du soir* ‚die Besucher des Abends‘ (1942; O: 38) mit dem Titel des deutschen Schlagers „Freunde der Nacht“ (Ü2: 30).

Keine Berücksichtigung – Vier beiläufige und eher versteckte Nennungen von Film- und Buchtiteln sind in beiden Zieltexten nicht als solche erkennbar. Dies betrifft Roger Ferdinands Theaterstück *Les 73* (1946; O: 73), George Batailles Roman *Le bleu du ciel* (1935; O: 127), André Bretons Gedichtband *Le Mont de Pitié* (1919; O: 154) und den Film *L’affaire est dans le sac* der Brüder Prévert (1932; O: 178). Ein weiterer Fall findet sich bei Helmlé: Er übersetzt *Les visiteurs du soir* zwar korrekt mit „die Abendbesucher“ (Ü1: 29); der deutsche Filmtitel lautet jedoch *Die Nacht mit dem Teufel* (vgl. Heibert 2019a: 219), sodass der Bezug zum Film verloren geht.

2.5 Speisen und Getränke

Ausgangstext – Neben den bereits in Kapitel 2.3 behandelten mit Lebensmitteln verbundenen Markennamen, die hier nicht erneut erfasst werden, verstärkt auch die Erwähnung weiterer spezifisch französisch konnotierter Speisen und Getränke im Ausgangstext und in den Zieltexten die Verankerung in der französischen Kultur.

Direkte und angepasste Übernahme – Helmlé übernimmt im Bereich der alkoholischen Getränke Ausdrücke wie *Apéritif* und *Beaujolais* direkt (O: 20; Ü1: 15f.), Heibert *Muscadet* (u. a. O: 216; Ü2: 180), *Beaujolais* (u. a. Ü2: 16) und zudem die Käsesorte *Gruyère* (O: 225; Ü2: 188), die Ausdrücke *Consommé* und *Bouillon* für ‚Brühe‘ (O: 28; Ü2: 21) sowie den französischen Ausdruck *Croûton* für ‚gerösteter Brotwürfel‘ (O: 223; Ü2: 187). Die *pâté de campagne* wird zur „Landpâté“ (O: 161; Ü2: 135), womit der erste Teil des zweigliedrigen Ausdrucks übernommen, der zweite direkt übersetzt und zugleich die romanische Konstituentenabfolge in eine germanische übertragen wird. Angepasst übernimmt Helmlé das zu „Panaschee“ geänderte *panaché* des Originals (O: 23; Ü1: 16), während Heibert den *apéritif* zum „Apéro“ kürzt (Ü2: 15) und die „Croutons“ (O: 102; Ü2: 84), anders als in der oben genannten Singularform, nun unsystematischerweise ohne Akzent schreibt. In beiden Zieltexten liegt zudem eine angepasste Übernahme vor, wenn *grenadine*

6 Frz. *con* ist polysem und bedeutet in vulgärer Markierung ‚weibliches Geschlechtsorgan‘, in umgangssprachlicher Markierung ‚doof, bescheuert‘. Helmlé spielt auf die letztgenannte Bedeutung an, Heibert auf die erstgenannte.

au kirsch (O: 28) als „Grenadine mit Kirsch“ (Ü1: 20; Ü2: 21) wiedergegeben wird, wobei das Lehnwort *Kirsch* hier ins Deutsche zurückkehrt.

Direkte und angepasste Übersetzung – Bei Heiberts oben genannter „Landpâté“ stellt *Land* eine direkte Übersetzung von *campagne* dar. Eine angepasste Übersetzung liegt vor, wenn Helmlé *gruyère* zu „Schweizerkäse“ (Ü1: 179) generalisiert.

Adaption – Helmlé greift dreifach zur Adaption: So ist die provenzalische Bonbonsorte *berlingots* (O: 161) ebenso wenig mit den immerhin noch französisch konnotierten „Karamellbonbons“ (Ü1: 129) gleichzusetzen wie die *pâté de campagne* mit der deutschen „Hausmacher-Leberwurst“ (Ü1: 129) oder der aus dem Loiretal stammende *Muscadet* mit der immerhin ähnlich klingenden Rebsorte „Muskateller“ (Ü1: 172).

Keine Berücksichtigung – Die Einbettung in die Ausgangskultur geht verloren, wenn die Zieldtexte das Gericht *bœuf mironton* (O: 167) mit „Zwiebelrindfleisch“ (Ü1: 133) bzw. „gekochtem Rindfleisch mit Zwiebeln“ (Ü2: 139) wiedergeben; auch die erwähnten *berlingots* verlieren mit der Generalisierung „Bonbons“ (Ü2: 135) bei Heibert die kulturelle Einbettung. Gleiches gilt bei Helmlé für die Übersetzung von *bouillon* und *consommé* mit „Fleischbrühe“ (Ü1: 20) und die von *croûton(s)* mit „Semmelbrocken“ (Ü1: 178) bzw. „geröstete[n] Semmelbrocken“ (Ü1: 81). Die Wiedergabe von *foie gras* als „Leberpastete“ (O: 28; Ü1: 20; Ü2: 21) lässt zwar inhaltlich an Frankreich denken, nicht aber sprachlich. Im Gegensatz zu Helmlé ist auch bei Heiberts Übersetzung von *panaché* mit „Radler“ (Ü2: 16) kein Frankreichbezug mehr erkennbar.

3 Anspielungen

3.1 Intertextualität

Ausgangstext – Intertextuelle Bezüge liegen nicht nur in der bereits behandelten direkten Nennung von Werktiteln (vgl. 2.4) und vereinzelt bei den Namen von Romanfiguren (vgl. 2.1) oder (historischen) Persönlichkeiten und Personen-gruppen vor (vgl. 2.2), sondern auch in Anspielungen, die andere Texte in Form von verfremdeten Werktiteln, Textzitataten oder zitatähnlichen Passagen evozieren. Queneau nimmt dabei vor allem auf französische Lieder und Bücher Bezug; mit Zitaten u. a. aus der Bibel, von Aristoteles, Martial, Pedro Calderón, Robert Burns oder William Shakespeare gehen Queneaus Anspielungen jedoch auch über den frankophonen Raum hinaus. Die Analyse stützt sich hier auf die bei Bigot (1994: 171–185) gelisteten intertextuellen Elemente.

Direkte Übernahme – Die direkte Übernahme erfolgt in den Zieldtexten neben dem einleitenden Aristoteleszitat „ὁ πλάσας ἠφάνισεν“ (Verkürzung von ὁ δὲ πλάσας ποιητῆς ἠφάνισεν ‚der, der sie schuf, ließ sie wieder verschwinden‘) vor allem im

Bereich der mündlichen Rede. So wird etwa das lateinische Martialzitat „Male bonas horas collocamus“ ‚wir verlieren unsere Zeit‘ (O: 117; Ü1: 93; Ü2: 97) ebenso übernommen wie die inhaltlich wenig sinnbehaftete Zitatkollage „Ne sutor ultra crepidam usque non ascendam anch’io son pittore“ (O: 99; Ü1: 78; Ü2: 81f.), die Zitate des griechischen Malers Apelles (4. Jh. v. Chr., „ne sutor ultra crepidam“ ‚Der Schuster steht nicht über dem Schuh‘), des französischen Finanzministers unter Ludwig XIV., Nicolas Fouquet (1615–1680, „usque non ascendam“ ‚was ich nicht alles erreichen werde‘), und des italienischen Malers Antonio da Correggio (1489–1534, „anch’io son pittore“ ‚auch ich bin Maler‘) vereint (vgl. Heibert 2019a: 220).

Direkte und angepasste Übersetzung – Die Verfremdung des Titels von Jean-Paul Sartres existenzialistischem Hauptwerk *L’être et le néant* (1943, dt. *Das Sein und das Nichts*) in „L’être ou le néant“ (O: 115) wird in beiden Zieltexten mit „Das Sein oder das Nichts“ (Ü1: 91; Ü2: 95) direkt übersetzt. Bei Heibert ist zudem die direkte Übersetzung der „marchande de ballons Lamoricière“ (O: 55) erwähnenswert, die auf den Film *Le ballon rouge* von Albert Lamorisse (1956, vgl. Heibert 2019a: 220) anspielt und die Heibert mit „Lamoriss’sche Ballonverkäuferin“ (Ü2: 45) wiedergibt, wobei das aus dem Namen des Regisseurs abgeleitete Adjektiv zugleich eine angepasste Übernahme darstellt (vgl. 2.2).

Eine angepasste Übersetzung liegt bei Helmlé und Heibert vor, wenn beide Queneaus *Hamlet*-Zitat „voilà le problème“ (O: 115) mit der üblichen deutschen Formulierung „das ist hier die Frage“ (Ü1: 91; Ü2: 95) wiedergeben. Beide Zieltexte übersetzen zudem Queneaus Anspielung auf das schlüpfrige Volkslied *Les trois orfèvres* ‚die drei Goldschmiede‘ angepasst: Die Passage „parce que le chat lui-même y aurait passé. Comme dans la chanson. Vous connaissez?“ (O: 66) wird bei Helmlé zu „denn da hätte er sogar die Katze gegriffen. Wie in dem Lied. Kennen Sie es?“ (Ü1: 52) und bei Heibert zu „da wär auch die Katze der drei Goldschmiede nicht vor ihm sicher gewesen. Kennen Sie das Lied?“ (Ü2: 54), wobei Heibert durch die Ergänzung „der drei Goldschmiede“ den Liedtitel explizit nennt und mit diesem Mediationselement der deutschen Leserschaft die Anspielung verständlicher macht (vgl. auch Heibert 2019a: 219). Diese Mediationsstrategie verwendet Heibert auch bei der Anspielung auf das Volkslied *Aux marches du Palais* ‚auf den Stufen des Palastes‘, wenn er „on tire un coup, sur les marches du palais“ (O: 97) mit „dann schieben wir ne Nummer, auf den Stufen zum Palast, wie im Lied“ (Ü2: 80, eigene Hervorhebung) übersetzt.

Im Vergleich neigt Heibert deutlich stärker zur angepassten Übersetzung. So übersetzt er etwa „cracher sur nos bombes glacées“ ‚auf unsere Eisbomben spucken‘ (O: 168), das bei Queneau durch Paronymie auf den Roman *J’irai cracher sur vos tombes* (1946) von Boris Vian verweist, mit „auf unsere Leber spucken“

(Ü2: 141), womit die Anspielung auf den deutschen Titel *Ich werde auf eure Gräber spucken* gewährleistet ist (vgl. Heibert 2019a: 221 f.). Ähnlich verhält es sich mit den „voies du silence“, ‚Straßen der Stille‘ (O: 118), die bei Queneau durch die Homophonie von *voies* ‚Straßen‘ und *voix* ‚Stimmen‘ auf den Titel des kunsttheoretischen Essais *Les voix du silence* (1951) von André Malraux anspielt und die Heibert in Anlehnung an die deutsche Malraux-Übersetzung *Stimmen der Stille* mit „stimmende Stille“ angepasst übersetzt (Ü2: 99, vgl. auch Heibert 2019a: 220).

Adaption – Queneaus Passage „je ne puis illico, bellicose l’uniforme“, ‚ich kann nicht sofort, wegen der Uniform‘ (O: 160) nutzt den Rhythmus des in Frankreich verbreiteten Volkslieds *Sur le pont d’Avignon*. Heibert adaptiert den Sprechrhythmus so, dass er in „Stande pede keine Rede, Uniform nicht konform“ (Ü2: 133) dem des in Deutschland und Frankreich bekannten Kanons *Bruder Jakob/ Frère Jacques* entspricht (vgl. Heibert 2019a: 221).

Keine Berücksichtigung – Viele textuelle Anspielungen finden in beiden Zieltexten keine Berücksichtigung, darunter Verweise auf Lieder wie *Malbrough s’en va-t-en guerre*, *Le Roi Renaud* („tenant ses tripes dans ses mains“, ‚ihre Eingeweide in den Händen haltend‘, O: 234) oder *La tour, prends garde*. Auch Verweise auf François Rabelais durch das direkte Gargantua-Zitat „substantifique moelle“ ‚(wörtl.) substantielles Knochenmark, (fig.) Quintessenz‘ (O: 193) oder auf Victor Hugo durch die einen Vers seines Gedichts *Booz endormi* (1859) verfremdende Passage „avant l’heure où les gardiens de musées vont boire“, ‚vor der Stunde, wo die Museumswächter trinken gehen‘ (O: 125) sind jeweils nicht mehr erkennbar. Die Tendenz zur Nicht-Berücksichtigung ist bei Helmlé stärker als bei Heibert; paradigmatisch für Helmlés Vorgehen ist wie etwa bei „auf unsere Eisbomben spucken“ (Ü1: 135) die wörtlich korrekte, aber gänzlich anspielungsfreie Wiedergabe.

3.2 Historizität

Ausgangstext – Verfremdende Anspielungen auf Sprichwörter und nicht-literarische historische Anspielungen sind bei Queneau ausschließlich frankreichzentriert und zielen vor allem auf die beiden Weltkriege ab.

Direkte Übernahme – Beide Zieltexte übernehmen den Schlachtruf *Montjoie Sainte-Chapelle* (Ü1: 105; Ü2: 109) direkt, eine Verfremdung des ab dem 12. Jahrhundert verwendeten französischen Schlachtrufs *Montjoie Saint Denis* (vgl. Heibert 2019a: 221).

Direkte und angepasste Übersetzung – Direkte Übersetzungen liegen in beiden Zieltexten vor, wenn Zazie ihre Muscheln bei Queneau mit einer „férocité mérovingienne“ (O: 63), bei Helmlé mit „merowingischer Wildheit“ (Ü1: 50) und

bei Heibert mit „merowingischer Grausamkeit“ (Ü2: 52) verschlingt. Auch „la libération du territoire“ (O: 76), das auf das Ende des Zweiten Weltkriegs verweist, wird bei Helmlé mit „[die] Befreiung des Gebiets“ (Ü1: 60) und bei Heibert mit „[die] Befreiung des Territoriums“ (Ü2: 63) jeweils direkt übersetzt.

Eine angepasste Übersetzung wählt Heibert für die Stelle, an der Jeanne Lalochères deutschsprachige Antwort durch die Besatzungszeit erklärt wird: In „Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée“ ‚Natürlich, sagt Jeanne Lalochère, die besetzt gewesen war‘ (O: 14), ist *occuper* ‚besetzen‘ sowohl militärisch als auch sexuell lesbar und deutet so Jeannes Promiskuität auch während des Krieges an. Die Passage übersetzt Heibert mit „Natürlich, sagt Jeanne Grossetittes, sie hat die Besatzung hautnah miterlebt“ (Ü2: 9) so, dass mit dem metaphorisch wie nicht-metaphorisch lesbaren „hautnah“ die sexuelle Polysemie erhalten bleibt, wobei die deutsche wörtliche Rede des Originals auch in der Übersetzung deutsch bleibt, aber mit einem französischen Akzent versehen wird („Natürlich“) und so die Einbettung in die französische Kultur sogar verstärkt. Heibert übersetzt ferner das verfremdete französische Sprichwort *Je vous vois venir avec vos pataugas* ‚Ich sehe Sie kommen mit ihren Wanderstiefeln‘ (eigentlich mit *gros sabots* ‚dicke Holzschuhe‘ statt *pataugas*) angepasst durch das funktionsäquivalente berlinerische *Nachtigall, ick hör dir trapsen*, hier elliptisch wiedergegeben durch „Nachtigall, Nachtigall“ (Ü2: 48).

Adaption – Eine historisch unzutreffende Adaption vollzieht Helmlé, wenn Jeanne Lalochère statt Deutsch nun Englisch spricht und er die deutsche Besatzung Frankreichs während des Zweiten Weltkriegs durch eine amerikanische ersetzt, wodurch vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Besatzung manch deutscher Regionen nach dem Zweiten Weltkrieg zumindest für einen Teil der deutschen Leserschaft ein mögliches Vertrautheitselement entsteht: „Naturally, sagt Jeanne Lalochère, die amibesetzt gewesen war“ (Ü1: 9). Plausibler erscheinen Heiberts Adaptionen: Mit Zazies Frage, ob der Taxifahrer Charles sein Fahrzeug „sur les bords de la Marne“ ‚an den Ufern der Marne‘ (O: 20) gefunden habe, verweist Queneau auf die offizielle Nutzung von Pariser Taxis für Truppentransporte durch die Regierung im Ersten Weltkrieg, wodurch die Bezeichnung *taxis de la Marne* aufkam (vgl. Heibert 2019a: 219); Heibert wahrt den Verweis, indem er die Erwähnung des Marne-Ufers durch „Stammt wohl noch von 14/18, das Ding?“ (Ü2: 14) ersetzt. Bei Queneaus Verweis auf den Möbelstil der Neorenaissance *Henri II* in „buffet genre hideux“ ‚Anrichte von grässlicher Art‘ (O: 199), das diesen durch die Klangähnlichkeit zwischen *genre hideux* und *Henri II* evoziert (vgl. Heibert 2019a: 222), rettet Heibert mit der angepassten Übersetzung „die Anrichte, die die Neorenaissance angerichtet hat“ (Ü2: 167) sowohl die Anspielung auf den Möbelstil als auch den wortspielerischen Charakter.

Kompensation – An einer Stelle wird Heibert in diesem Bereich kompensierend aktiv. „Depuis l’homínisation première, ça n’avait jamais arrêté“ ‚Seit der ersten Menschwerdung hatte das niemals aufgehört‘ (O: 12; Ü1: 8) fokussiert die menschliche Evolution und bietet sich somit gut für Heiberts alliterative Ergänzung „Nichts Neues seit Neandertal“ (Ü2: 8) an. Durch den Verweis auf den deutschen Ort und die dort gemachten fossilen Funde erzielt Heibert eine Vertrautheitswirkung und verwebt zugleich Ausgangs- und Zielkultur.

Keine Berücksichtigung – Die meisten Fälle von Nicht-Berücksichtigung betreffen Helmlés Übersetzung. Exemplarisch zu nennen sind der im Original durch den Verweis auf das Marne-Ufer gegebene und bei Helmlé fehlende Weltkriegsbezug in „Haben Sie den nicht zufällig auf dem Autofriedhof gefunden?“ (Ü1: 14) oder die nicht berücksichtigte Anspielung auf den Möbelstil *Henri II*, wo Helmlé die Klangähnlichkeit übersieht und mit „das häßliche Buffet“ (Ü1: 159) erneut bloß wörtlich übersetzt.

4 Fazit und Ausblick

Die quantitative Gesamtschau in Abbildung 2 fasst die verschiedenen Strategien zusammen und verdeutlicht so das Ausmaß der Fremdheitsvermittlung und der entsprechenden Sichtbarkeit der Übersetzer.

Die Namen der Romanfiguren übernimmt Helmlé häufiger direkt. Heibert wird zwar durch die Übersetzung und Adaption einiger Namen stärker einbürgernd aktiv, trägt jedoch durch die Wahrung des französischen Schriftbildes trotzdem zur Fremdheitsvermittlung bei (2.1). Im Bereich (historischer) Personen und Personengruppen sind insgesamt nur geringe Unterschiede mit einer leicht höheren Fremdheitswirkung bei Heibert festzustellen (2.2). Mit Blick auf die Namen von Orten, Marken und Institutionen neigt Heibert mehr zur direkten Übernahme als Helmlé und verstärkt so die ausgangskulturelle Einbettung, die jedoch auch durch die bei Helmlé häufiger gewählte angepasste Übernahme noch gegeben ist. Durch eine leicht stärkere Adaption und Nicht-Berücksichtigung erweist sich Heibert hier als etwas einbürgernder und somit als geringfügig weniger sichtbar (2.3). In der Nennung von Zeitungs- und Werktiteln sind die meisten Strategien ähnlich häufig vertreten; Heibert schafft durch leichte Adaptionstätigkeit Vertrautheit, Helmlé noch stärker durch etwas häufigere Nicht-Berücksichtigung (2.4). Bei den Speisen und Getränken ergibt sich durch Unterschiede in der direkten Übernahme ein Übergewicht an Fremdheitsvermittlung bei Heibert, während Helmlés häufigere Nicht-Berücksichtigung Vertrautheit schafft und die Sichtbarkeit des Übersetzers minimiert (2.5).

	Namen										Anspielungen				gesamt	
	Romanfiguren		(Historische) Personen und Personengruppen		Orte, Marken, Institutionen		Zeitungen und Werke		Speisen und Getränke		Intertextualität		Historizität			
	Ü1	Ü2	Ü1	Ü2	Ü1	Ü2	Ü1	Ü2	Ü1	Ü2	Ü1	Ü2	Ü1	Ü2		
direkte Übernahme	11	8	4	5	17	23	1	1	3	9	5	5	1	1	42	52
angepasste Übernahme	2	1	2	3	10	4	0	0	3	3	0	0	0	0	17	11
direkte Übersetzung	1	3	1	2	8	6	5	3	0	1	5	4	3	2	23	21
angepasste Übersetzung	0	3	1	1	1	1	4	5	1	0	5	11	3	6	15	27
Adaption	0	1	0	0	3	4	0	2	3	0	0	1	1	2	7	10
Kompensation	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
keine Berücksichtigung	0	0	3	0	1	2	5	4	6	4	27	20	5	2	47	32

Abbildung 2: Quantitative Auswertung der Fremdheitsvermittlung

Im Bereich der intertextuellen Anspielungen ist bei Heibert eine stärkere Tendenz zur angepassten Übersetzung festzuhalten. Dies bewirkt im Vergleich zu Helmlé, der mehr Anspielungen unberücksichtigt lässt, ein höheres Maß an fremdkultureller Vermittlung, die zudem durch die als deutlich sichtbares Element einzuordnende Kommentierung vieler Anspielungen durch Heibert im Anmerkungsteil (vgl. Heibert 2019a: 219–223) sowie durch gelegentliche Mediationselemente ergänzt und erleichtert wird. Die zahlreichen Nicht-Berücksichtigungen lassen sich den Übersetzern kaum anlasten, und Heibert selbst zeigt sich nachsichtig mit Helmlés höherer Auslassung von Anspielungen, da „deren genaues Verständnis erst oft durch die literaturwissenschaftliche Forschung möglich wurde“ (Heibert 2019b: 237): Queneaus Anspielungen sind erstens oft schwer zu erkennen und verweisen zweitens auch auf Titel, die selbst in Frankreich kaum bekannt und damit umso schwerer als Anspielung übersetzbar sind (3.1). Auch im Bereich der historischen Anspielungen, wo Heibert durch die häufigere Verwendung von angepasster Übersetzung, Adaption und Kompensation zwar ebenfalls einbürgert, sticht Helmlé durch eine auffallend häufige Nicht-Berücksichtigung hervor, die der Fremdheitsvermittlung entgegensteht und so eine noch geringere Sichtbarkeit generiert (3.2).

Wie die letzte Tabellenspalte zeigt, übernimmt Heibert häufiger direkt (Ü2: 52 > Ü1: 42); auch summiert mit der angepassten Übernahme, zu der Helmlé häufiger greift (Ü1: 17 > Ü2: 11), überwiegt Heibert in der Überkategorie der lexikalischen Übernahme (Ü2: 63 > Ü1: 59). Helmlé weist etwas mehr direkte Übersetzungen auf (Ü1: 23 > Ü2: 21), in der stärker einbürgenden angepassten

Übersetzung überwiegt hingegen sehr deutlich Heibert (Ü2: 27 > Ü1: 15), ebenso in der Summe von direkter und angepasster Übersetzung (Ü2: 48 > Ü1: 38). Heibert ist in Adaption (Ü2: 10 > Ü1: 7) und Kompensation (Ü2: 1 > Ü1: 0) stärker einbürgernd aktiv und wird dadurch weniger sichtbar. Eine noch geringere Sichtbarkeit im Sinne ausbleibender Fremdheitsvermittlung liegt jedoch durch die stärkere Nicht-Berücksichtigung bei Helmlé vor (Ü1: 47 > Ü2: 32).

Insgesamt gelingt Heibert somit trotz des ausgeprägteren Adaptions- und Kompensationsverhaltens im Bereich der Übersetzung von Namen, kulturspezifischen Bezeichnungen und intertextuellen wie historischen Anspielungen eine stärkere Vermittlung ausgangskultureller Fremdheit. Dies gilt umso mehr für Namen, die in der Tabelle jeweils nur einfach gezählt werden, im Roman aber häufig vorkommen, ihn damit prägen und so für die Fremdheitsvermittlung stärker zu gewichten sind als Ausdrücke, die nur einmalig erscheinen. Im Vergleich zu Helmlé wird Heibert also seinem Anspruch gerecht, „dem Lesepublikum mehr Komplexes und Fremdes [zuzumuten]“ (Heibert 2019b: 237), während die Fremdheitsvermittlung bei Helmlé häufiger komplett entfällt. Gerade durch diese Nicht-Berücksichtigung bleibt Helmlé im Unterfangen der Fremdheitsvermittlung weniger sichtbar als Heibert, dessen Übersetzung durch die stärkere Präsenz der Ausgangskultur des Originals deutlicher erkennen lässt und damit stärker *overt* ausfällt als die von Helmlé.

Dies beantwortet die Frage der Sichtbarkeit der Übersetzer in der Fremdheitsvermittlung der deutschen *Zazie*- Fassungen. Nicht näher berücksichtigt werden konnte an dieser Stelle die translatorische Umsetzung von Queneaus sprachexperimenteller und -spielerischer Stilistik, die die Lektüre des Originals durch die offensive Infragestellung sprachlicher Gewohnheiten zu einem gleichermaßen fordernden wie anregenden Erlebnis macht. Da das Maß an stilistischer Treue bei Helmlé und Heibert sehr unterschiedlich auszufallen scheint, sind entsprechende Untersuchungen ausdrücklich wünschenswert.

Literaturverzeichnis

- Berger, Günter. 2005. *Der Roman in der Romania. Neue Tendenzen nach 1945*. Tübingen: Narr.
- Bigot, Michel. 1994. *Michel Bigot, avec la collaboration de Stéphane Bigot, présente Zazie dans le métro de Raymond Queneau*. Paris: Gallimard.
- Blank, Andreas. 1991. *Literarisierung von Mündlichkeit. Louis-Ferdinand Cécile und Raymond Queneau*. Tübingen: Narr.
- Delvau, Alfred. 1968 [1874]. *Dictionnaire érotique moderne*. Genf: Slatkine.

- Heibert, Frank. 2019a. „Anmerkungen des Übersetzers.“ In: Raymond Queneau. *Zazie in der Metro. Aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Frank Heibert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 219–223.
- . 2019b. „Frechheit siegt. Aus dem Sprachlabor des Übersetzers.“ In: Raymond Queneau. *Zazie in der Metro. Aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Frank Heibert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 225–238.
- House, Juliane. 2005. „Offene und verdeckte Übersetzung: Zwei Arten, in einer anderen Sprache ‚das Gleiche‘ zu sagen.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 139, 76–101.
- Kujamäki, Pekka. 2004. „Übersetzung von Realienbezeichnungen in literarischen Texten.“ In: Harald Kittel et al. (Hg.). *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Band 1. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 920–925.
- Queneau, Raymond. 1959. *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard.
- . 1960. *Zazie in der Metro*, übers. Eugen Helmlé. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2019. *Zazie in der Metro. Aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Frank Heibert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rauch, Bruno. 1982. *Sprachliche Spiele – Spielerische Sprache. Sammlung, Erklärung und Vergleich der Wortspiele in vier ausgewählten Romanen von Raymond Queneau und in den entsprechenden Übersetzungen von Eugen Helmlé*. Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft.
- Reutner, Ursula. 2011. „Kulturspezifika in der Synchronisation. Zur Kunstsprache in *Willkommen bei den Sch'tis*.“ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 121 / 1, 13–38.
- . 2013. „Spécificités culturelles et traduction: l'exemple de *Bienvenidos al Norte*.“ In: Emili Casanova Herrero / Cesáreo Calvo Rigual (Hg.). *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. Valencia 2010*, Band 8. Berlin: De Gruyter, 445–456.
- Schleiermacher, Friedrich. 2009 [1813]. „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens.“ In: Josefine Kitzbichler / Katja Lubitz / Nina Mindt (Hg.). *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*. Berlin: De Gruyter, 59–81.
- TLFi. 2019. *Trésor de la langue Française informatisé*. Nancy: ATILF – CNRS & Université de Lorraine. Online verfügbar unter: <http://atilf.atilf.fr/> [29.07.2020].
- Venuti, Lawrence. 2008 [1995]. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London / New York: Routledge.
- Wodsak, Mona. 1994. „Un délire tapé à la machine par un romancier idiot? Zum Problem der Übersetzung von Raymond Queneaus *Zazie dans le métro*.“ In: Henning Krauß (Hg.). *Offene Gefüge. Literatursystem und Lebenswirklichkeit. Festschrift für Fritz Nies zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 295–316.

Birgit Neumann (Hrsg.)

Die Sichtbarkeit der Übersetzung

Zielsprache Deutsch