



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

Year : 2018

Pseudoübersetzungen : zwischen Binarität und Bitextualität.  
Analyse der Übersetzungs- und Genderrepräsentationen in der  
pseudoübersetzerischen Praxis von Guilleragues, Mérimée,  
Pierre Louÿs und Raymond Queneau.

Camille Logoz

Camille Logoz, 2018, Pseudoübersetzungen : zwischen Binarität und Bitextualität.  
Analyse der Übersetzungs- und Genderrepräsentationen in der pseudoübersetzerischen  
Praxis von Guilleragues, Mérimée, Pierre Louÿs und Raymond Queneau.

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.  
<http://serval.unil.ch>

#### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

#### **Copyright**



**UNIL** | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE  
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en allemand

# Pseudoübersetzungen: zwischen Binarität und Bitextualität

Analyse der Übersetzungs- und Genderrepräsentationen  
in der pseudoübersetzerischen Praxis von Guilleragues, Mérimée,  
Pierre Louÿs und Raymond Queneau

par

Camille LOGOZ

sous la direction de la Professeure

Irene WEBER HENKING

Session d'automne 2018



<b>I. EINLEITUNG: VORSPIEGELUNG DER ÜBERSETZUNG, „ECRITURE D'UNE FEMME“: EINE PSEUDOÜBERSETZERISCHE SZENOGRAPHIE</b>	<b>3</b>
<b>II. PSEUDOÜBERSETZUNGEN ALS LITERARISCHES DISPOSITIV</b>	<b>15</b>
II.1. Übersetzungen ohne Originale	15
II.2. Das imaginierte Original	20
II.3. Übersetzung als Fiktion	28
<b>III. DAS KORPUS</b>	<b>37</b>
„Elle me confiait le soin de traduire en français un manuscrit qu'elle savait impubliable dans sa langue originale“ – projizierte Autorinnen	
III.1. Übersetzungs- und Genderrepräsentationen: die performative Macht der Pseudoübersetzung	38
III.2. Präsentation der Texte	46
III.2.1. Guilleragues, <i>Lettres portugaises</i> (1669)	46
III.2.2. Prosper Mérimée, <i>Théâtre de Clara Gazul</i> (1825)	51
III.2.3. Pierre Louÿs, <i>Chansons de Bilitis</i> (1894)	56
III.2.4. Raymond Queneau, <i>On est toujours trop bon avec les femmes</i> (1947)	59
<b>IV. ANALYSE DES KORPUS</b>	<b>63</b>
IV.1. „Je ne puis quitter ce papier, il tombera entre vos mains, je voudrais bien avoir le même bonheur“ – Körperlichkeit	63
IV.2. „Engendrée par toi-même, conçue de toi-même, issue de toi seule“ – Reproduzierbarkeit	69
IV.3. „Je n'ai rien d'un fantôme, à la corpulence près“ – Leerstellen	78
IV.4. „Si vous preniez la peine de lire cette lettre“ – Lesbarkeit	88
<b>V. „QUE VOTRE EMPLOI EST PLUS SAVANT QUE TRADUIRE!“ – SCHLUSSBEMERKUNGEN</b>	<b>99</b>
<b>VI. DANKSAGUNG</b>	<b>105</b>
<b>VII. LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>107</b>



## **I. Einleitung: Vorspiegelung der Übersetzung, „écriture d’une femme“: eine pseudoübersetzerische Szenographie**

Als Pierre Louÿs 1895 seine Übersetzungen von der griechischen Dichterin Bilitis veröffentlicht, ist er ein noch junger und relativ unbekannter Autor und Sprachwissenschaftler der Antike. Für diese erste französische Ausgabe der *Chansons de Bilitis*, die als wichtige Entdeckung im Feld der griechischen Antike und der Gräzistik erscheint, bekommt der junge Übersetzer Lob von einigen der grössten Spezialisten der Zeit des klassischen Griechenlands (Boehring in Louÿs 2014 [1895] : 18-21; Goujon 1988 : 140-5). In seiner Glückwunschkarte gibt ihm Gustave Fougère, damals Professor an der Université de Lille (Boehring in Louÿs 2014 [1895] : 19; Goujon 1988 : 144), noch einige Ratschläge und fügt darunter Übersetzungsvarianten hinzu. Als Pierre Louÿs den Brief liest, fragt er sich, auf welche Quelle sich der Professor bei seinen Verbesserungsvorschlägen stützt. Denn was Gustave Fougère nicht weiss, ist, dass es keinen Originaltext gibt: Die *Chansons de Bilitis*, sowie Bilitis selbst, hat es in Altgriechisch und im antiken Griechenland nie gegeben. Die Figur der Dichterin, die vermeintliche archäologische Entdeckung ihrer Texte, ihre angebliche Übersetzung ins Französische, alles ist eine Erfindung von Pierre Louÿs (Boehring in Louÿs 2014 [1895] : 11).

Was der Kommentar von Gustave Fougère an Pierre Louÿs verrät, ist eine gängige Haltung einem übersetzten Text gegenüber: das Misstrauen der Kapazität der Übersetzung gegenüber, das Original „genau“ wiederzugeben. Eine Übersetzung bezeichnet den Prozess des Übergehens von einem Text aus einer Sprache A in eine andere Sprache B. Was während diesem Transfer verloren gehen könnte, ist in einer traditionellen, nach der Quelle gerichteten Übersetzungsvorstellung und -kritik ein besorgniserregender Gedanke. Der Übersetzer, mit seiner eigenen Textarbeit, wird als filternde Instanz gesehen, die zwangsläufig nicht alle Komponenten vom Originaltext vermitteln kann.

Was passiert aber, wenn es den Gegenstand dieser literarischen Fürsorge nicht mehr gibt? Wie geht man mit einer Übersetzung um, wenn man sie mit keinem Original vergleichen kann? Ist eine Übersetzung ohne Original, wie im Fall von *Les Chansons de Bilitis*, immer noch eine Übersetzung?

Die wissenschaftliche Literatur weist eine Vielfalt an Begriffen auf, die dieses Phänomen benennen sollen: Pseudoübersetzungen, fiktive Übersetzungen, falsche Übersetzungen, Übersetzungen ohne Original, usw. Trotz der negativen Konnotation seines Präfixes wird in der vorliegenden Arbeit von Pseudoübersetzungen gesprochen, da der Begriff in jeder Sprache anwendbar ist (*pseudotranslation*, *seudotraducción*, *pseudo-translation*), sich letztlich in der Wissenschaft durchgesetzt zu haben scheint<sup>1</sup> und wenigstens etymologisch (aus dem Griechischen falsch, unecht, vorgetäuscht, scheinbar)<sup>2</sup> inhaltlich das definiert, worum es geht: ein Text, der sich als Übersetzung ausgibt, obwohl er eigentlich keine ist.

In einer Pseudoübersetzung fehlt also, im Vergleich zur üblichen Übersetzungsdefinition, die A-Komponente: der Ausgangstext und die Ausgangssprache. Es gibt nur einen Text, der gleichzeitig das Original und die Übersetzung ist, und es gibt nur einen Schreiber, der gleichzeitig der Autor und der Übersetzer ist. Eine Übertragung, im Sinne von einer Transposition von einem System (z.B. einem sprachlichen) in ein anderes, gibt es auch nicht.

Der Wegfall dieser Komponente sollte für eine auf die Quelle gerichtete Übersetzungsauffassung als ein Glücksfall angesehen werden: Zwischen dem Original und der Übersetzung kann es keinen Unterschied geben. Unter dieser Perspektive sollte eine Pseudoübersetzung den Idealfall der Übersetzung verkörpern. In David Martens' Worten: „[les fausses traductions] réalisent l'idéal suicidaire de la traduction, soit l'identification parfaite et [...] sans reste de la traduction à son original“ (Martens 2010b : 78). Sie sind das perfekte Äquivalent von ihrem Original. Man muss demnach nicht mehr fürchten, dass sie bloss eine metonymische Repräsentation von ihm sind. Da kein Übersetzungsakt stattgefunden hat, hat sich auch kein Übergangsbereich, der Ort aller möglichen Verluste, zwischen die zwei Texte geschoben. Diese Zwischenstelle ist aufgehoben worden. Für eine wertende, auf die Quelle gerichtete Übersetzungsauffassung mag das als eine beruhigende Perspektive erscheinen. Für eine kreative, auf den Zieltext fokussierte Übersetzungsauffassung (wie man sie nach dem

---

<sup>1</sup> vgl. Collombat 2003, Jenn 2013, Lombez 2005, Martens & Vanacker 2013, Rambelli 2009, Rath 2014, Robinson 1998, Vanacker & Toremans 2016, Watier 2017.

<sup>2</sup> „pseudo“, in *Duden Online-Wörterbuch*. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/pseudo> (letzter Zugriff 8. Mai 2016).



„creative turn“ in der Übersetzungswissenschaft kennt)<sup>3</sup> ist es aber auch ein positiver Ausblick:

La poétique de ce type de textes brouille la frontière entre traduction et écriture à proprement parler, montrant, notamment, que toute traduction constitue, d'un certain point de vue, un original à part entière. (Martens 2010b : 79)

Es ist scheinbar einfach, Unterschiede zwischen einer Übersetzung und ihrem Original zu finden. Ist es aber genau so einfach, den Unterschied zwischen einer Übersetzung und *einem* Original zu machen? Woher soll man wissen, dass es sich bei einem Text um einen übersetzten Text handelt?

Zwischen einem Original und einer Übersetzung gibt es keinen strukturellen oder formellen Unterschied. Man ist sich erst bewusst, dass man eine Übersetzung liest, wenn es im Paratext angekündigt wird. Eine Übersetzung wird also als solche wahrgenommen, sobald sie sich als eine auszeichnet. Wenn eine Selbstkennzeichnung einer Übersetzung für deren Identifikation unerlässlich ist, ist dann folglich jeder Text eine Übersetzung, der sich als solche ausgibt? Und wenn ja, was sagt dieses Etikett über den Text aus?

„Übersetzung“ heisst nicht nur, dass ein Text von einer Sprache in eine andere übertragen wird. Eine Übersetzung bezeichnet auch das Ergebnis von dieser Aktion: den übersetzten Text. Wenn bei einer Pseudoübersetzung keine Übersetzung im Sinne des Aktes des Übersetzens stattfindet, kann man sich die Frage stellen, ob man es nicht immerhin mit einer Übersetzung als Text zu tun hätte. Carol O'Sullivan macht dies in ihrer Begriffserklärung der Pseudoübersetzung im *Handbook of Translation Studies* deutlich: „pseudotranslations may not be reducible to an absence of translation“ (O'Sullivan 2011 : 124). Akzeptiert man die Möglichkeit, einen nicht übersetzten Text als Übersetzung zu betrachten, muss man eine neue Definition der Übersetzung als Text entwickeln. Denn wenn man sich fragt, was eine Pseudoübersetzung ist, fragt man sich gleichzeitig, was eine Übersetzung ist.

Wenn man sich mit einer Pseudoübersetzung befasst, hat man es also mit zwei sehr unterschiedlichen Textarten zu tun: einerseits einem gedruckten Text, zu welchem

---

<sup>3</sup> Vgl. z.B. Susan BASSNETT, *Translation Studies*, London, Routledge, 1980; Susan BASSNETT & André LEFEVERE (Hrsg.), *Constructing Culture: Essays on literary translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998; Martine HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE & Irene WEBER HENKING, *La Traduction comme création / Translation and creativity*, Cahiers du Centre de Traduction Littéraire de Lausanne, 2016.

wichtige Peritexte<sup>4</sup> gehören, andererseits einem zweiten, fiktiven, unzugänglichen, nicht existierenden Text: ein Hypotext,<sup>5</sup> ein Prototext,<sup>6</sup> das angebliche Original. Je nach Forschungsgegenstand und -perspektive fokussieren sich die Theoretiker entweder auf den einen oder den anderen, um ihre eigene Definition der Pseudoübersetzung vorzuschlagen. Jan Herman spricht von einem „texte qui produit la source qu’il feint de reproduire par traduction“ (Herman 2013 : 369) und stellt dabei die angebliche Quelle in den Mittelpunkt. Paolo Rambelli schreibt von einer „target-oriented practice of imitative composition which results in texts that are perceived as translations but which are not, as they usually lack an actual source text“ (Rambelli 2009 : 208-9) und konzentriert sich demnach eher auf den geschriebenen, materiell gegenwärtigen Text. Dagegen richten andere wie Brigitte Rath den Blick auf die Beziehung zwischen beiden, besser gesagt auf die Art, wie der geschriebene Text den Fehlenden evoziert und (re)konstruiert: „I propose thinking of pseudotranslation as a *mode of reading* that oscillates between seeing the text as an original and as a translation pointing towards an *imagined* original, produced in a different language and culture for a different audience“ (Rath 2014).

---

<sup>4</sup> In der Terminologie von Gérard Genette sind Peritexte Paratexte, die sich innerhalb des Buches befinden (Titel, Cover, Zusammenfassung, Fussnoten, Vorworte, usw.). Paratexte sind Texte, die etwas zu einem Text, den sie umrahmen, aussagen. Damit bedingen sie seine Rezeption. Paratexte, die keine Peritexte sind, und sich also ausserhalb des Buches befinden, heissen Epitexte (Interviews, Rezensionen, usw.). In Genettes eigenen Worten: „Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement, que l’on peut situer par rapport à celui du texte lui-même: autour du texte, dans l’espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes; j’appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale [...]. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l’origine, à l’extérieur du livre: généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d’une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C’est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte*“ (Genette 2002 [1987] : 10-1).

<sup>5</sup> Nach Gérard Genette, der diesen Begriff im Rahmen seiner Untersuchung zur „Hypertextualität“ (im Buch *Palimpsestes*, 1982) entwickelt. Die „Hypertextualität“ definiert er so: „toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire“ (Genette 1982 : 13). Ein Hypertext ist also ein Text, der auf irgendwelche Weise von einem anderen Text abgeleitet worden ist (Übersetzung, Intertextualität, usw.), oder der sich auf einem vorigen Text stützt. Dieser „erste“ Text ist das, was Genette als Hypotext bezeichnet.

<sup>6</sup> Terminus, den Paolo Rambelli in seiner Definition einer Pseudoübersetzung benutzt: „What characterizes pseudotranslations is therefore the reference to a source or prototext, or rather, to a group of texts to which the alleged source text belongs“ (Rambelli 2009 : 209).

Pseudoübersetzungen werden erst seit einigen Jahren im akademischen Umfeld wahrgenommen, sie sind aber keine neue Erscheinung.<sup>7</sup> Eine solche Praxis haben Autoren oft aufgegriffen, wenn sie das literarische Gattungsfeld in Bewegung bringen,<sup>8</sup> gegen die Zensur agieren, eine relativierte Sichtweise in die Reiseliteratur einführen wollten<sup>9</sup> oder um ihr Debüt als Schriftsteller zu geben.<sup>10</sup> Pseudoübersetzungen waren bereits der Gegenstand von zahlreichen Fallstudien<sup>11</sup> und theoretische Studien.<sup>12</sup> Die vorliegende Arbeit setzt es sich zum Ziel, eine Überlegung zu den Funktionen und der Lektüremöglichkeiten von Pseudoübersetzungen als literarisches Dispositiv vorzuschlagen, indem sie verschiedene Pseudoübersetzungen in Betracht nehmen wird, die eine gemeinsame Komponente haben: Sie alle inszenieren nicht nur die Übersetzung, sondern auch ein vermeintlich weibliches Schreiben.

Der Band *Les Chansons de Bilitis* beinhaltet eine Sammlung erotischer Gedichte, die vorgeben, in der Epoche von Sappho geschrieben worden zu sein. Pierre Louÿs ist aber nicht der einzige Schriftsteller, der auf eine pseudoübersetzerische Praxis für das Schreiben des Intimen, der Liebe und der Erotik gegriffen hat. Schon im Jahr 1669 erfand Guilleragues eine weibliche Figur, deren Stimme die lustvollen Liebesbriefe seines Briefromans übernahm. Mit dem *Théâtre de Clara Gazul* (1826) übersetzt Mérimée vermeintlich das Werk einer jungen spanischen Dramaturgin, deren Stücke um listige, verführerische und freche weibliche Figuren konstruiert sind und fatale Liebesgeschichten inszenieren. 1947 erscheint bei les Éditions du Scorpion der Roman *On est toujours trop bon avec les femmes*, eine Übersetzung aus dem Gälischen. Die Schriftstellerin, die junge Sally Mara, erzählt darin eine Episode der irischen Rebellion

---

<sup>7</sup> Vgl. Herman 2013, der in seinem Aufsatz zeigt, wie schon die frühen französischen Romane de Thèbes, de Brut, d'Énée et de Troie nach diesem Muster aufgebaut sind, oder die Artikeln von Louis Watier (2016; 2017; 2018b), der über Pseudoübersetzungen im Zeitalter der Renaissance gearbeitet hat.

<sup>8</sup> Vgl. Gideon TOURY, „Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations“, in Eva Hung (Hrsg.), *Translation and Cultural Change, Studies in History, Norms and Image-projection*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2005, S. 3-18.

<sup>9</sup> In der französischen Literaturwissenschaft als *littérature de décentrement* bekannt (18. Jahrhundert). Die *Lettres persanes* von Montesquieu oder *Zadig* von Voltaire sind Beispiele davon.

<sup>10</sup> Wie z.B. Mérimée, vgl. *infra* das Kap. III.2.2, S. 51.

<sup>11</sup> Vgl. u.a. die folgenden Zeitschriftenausgaben: Beatrijs VANACKER & Tom TOREMANS (Hrsg.), *Interférences littéraires* 19, „Pseudo-traduction. Enjeux métafictionnels/Pseudotraduction and Metafictionality“, 2016; David MARTENS & Beatrijs VANACKER (Hrsg.), *Les Lettres romanes* 67 (3-4), „Scénographies de la pseudo-traduction“, 2013.

<sup>12</sup> Emily APTER, „Traductions sans originaux: le scandale de la reproduction textuelle“, in *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée*, Übers. Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015 [2006], S. 395-315; Thomas O. BEEBEE, *Transmesis. Inside Translation's Black Box*, New York, Palgrave Macmillan, 2012; Ronald JENN, *La Pseudo-traduction, de Cervantès à Mark Twain*, Louvain, Peeters, 2013; Gideon TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995.

gegen die Briten, die gleichzeitig Rahmen für die sexuelle Initiation der jungen Protagonistin bildet. 1962 wird aber der Text im Band *Les Oeuvres complètes de Sally Mara* unter den Namen seines wahren Autors, Raymond Queneau, neu herausgegeben.

Alle Texte dieses Korpus sind angeblich ursprünglich von einer Frau verfasst und dann von einem Mann übersetzt worden, wobei es diese Frau und ihre Schriften nie gegeben hat. Der Text bringt die Erschreibung und Schrift einer Frau („l'écriture d'une femme“, wie Alain Brunn es sagt)<sup>13</sup> zum Ausdruck – sei es im Sinne von einer von einer Frau erarbeiteten Schreibweise oder von einer durch den Text erfundenen Frau. Angesichts dieser Feststellung kann es so aussehen, als würde vom Akt des Übersetzens wie auch von der weiblichen Geschlechtsidentität <sup>14</sup> problematischer und opportunistischer Gebrauch gemacht. Ist in diesem Zusammenhang die Alterität, welche die Pseudoübersetzungen inszenieren, nichts als die Schaffung einer Stimme, die Diskurse übernimmt? Geht es bei der pseudoübersetzerischen Arbeit nur um die Neuschaffung einer enunziativen Heterogenität? Warum greifen diese Texte für das Schreiben der Intimität auf eine pseudoübersetzerische Praxis zurück, die eine weibliche Autorinnenfigur impliziert?

Letzteres ist die Ausgangsfrage für die vorliegende Arbeit. Diese Texte habe ich demzufolge als Gegenstand für eine tiefere Untersuchung über die Parallelen und Konvergenzpunkte zwischen Übersetzungs- und Genderrepräsentationen nehmen wollen. Dass Diskurse zur Übersetzung ähnliche Paradigmen wie die Diskurse zu Gender mobilisieren, haben schon zahlreiche Forscherinnen und Forscher gezeigt.<sup>15</sup> Lori Chamberlain hat in einem bedeutenden Artikel ausgeführt, wie Kategorien des

---

<sup>13</sup> „Le livre manifeste l'écriture d'une femme: l'ambiguïté du génitif, entre écriture élaborée par une femme et femme inventée par l'écriture, dit toute l'hésitation du lecteur innocent.“ (Brunn 2009 : 28)

<sup>14</sup> Ich übernehme diesen Begriff aus der deutschen Übersetzung von *Gender Trouble* (Judith Butler) von Katharina Menke, *Das Unbehagen der Geschlechter* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991). Dieser Begriff erlaubt es, auf Deutsch den Unterschied zwischen *sex* und *gender* markieren zu können, wie Judith Butler es in ihren Konferenzen und Artikeln zur „(Un)Übersetzbarkeit“ von *gender* selber reflektiert („Is gender (un)translatable?“, Université de Lausanne, 13 novembre 2013; Judith BUTLER, „Gender and gender trouble“, in Barbara Cassin (Hrsg.), *Dictionary of Untranslatables. A philosophical Lexicon*, Princeton University Press, 2014, S. 377-379).

<sup>15</sup> Vgl. u.a. Susan BASSNETT, „Translation and gender“, in *Translation*, London, Routledge, 2014, S. 59-80; Lori CHAMBERLAIN, „Gender and the metaphors of translation“, in *Signs* 13 (3), 1988, S. 454-472; Eleonora FEDERICI (Hrsg.), *Translating Gender*, Berne, Peter Lang, 2011; José SANTAEMILIA (Hrsg.), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*, Manchester, St. Jerome, 2005; Sherry SIMON, *Gender in translation. Cultural identity and the politics of transmission*, London/New York, Routledge, 1996; Louise VON FLOTOW (Hrsg.), *Translating Women*, University of Ottawa Press, 2011; Louise VON FLOTOW, *Translation and Gender*, University of Ottawa Press, 1997.

Genderdiskurses vom Übersetzungsdiskurs und in der Übersetzungsrepräsentation übernommen werden: „it is used to mark the distinction between writing and translating – marking, that is, the one to be original and ‚masculine‘, the other to be derivative and ‚feminine‘“ (Chamberlain 1988 : 455). Als Beispiel für diese metaphorische Sexualisierung des Aktes des Übersetzens gibt sie den Theoretiker George Steiner an (Chamberlain 1988 : 463), der die Übersetzung wie eine Invasion, eine Ausbeutung, ja fast wie eine Kolonisation oder eine Vergewaltigung beschreibt:

L'agression succède à l'élan. Le traducteur aborde une étape d'incursion et d'extraction. [...] La compréhension, comme le prouve l'étymologie, comprend non seulement selon les mécanismes de la connaissance mais également par encerclement et ingestion. Dans les cas de traduction d'une langue à l'autre, cette stratégie est invasion et exploitation jusqu'à l'épuisement. Saint Jérôme donne une image célèbre de la signification ramenée captive par le traducteur. On pénètre un code: on déchiffre par dissection, la coque a été brisée, les muscles sont à nu. (Steiner Übers. Lotringer & Dauzat 1998 [1975] : 404-5)

Er spricht – als ob es sich von einer *femme fatale* handeln würde – von einer „'altérité' hostile ou enchanteresse“ (Steiner Übers. Lotringer & Dauzat 1998 [1975] : 405) und sagt, dass das Verhältnis zwischen dem Übersetzer und seinem Text ein Verhältnis von „pénétration-annexion“ und von „transfert-appropriation“ ist (Steiner Übers. Lotringer & Dauzat 1998 [1975] : 406).

Ein weiteres Beispiel für diese Sexualisierung der Übersetzung ist nach Lori Chamberlain die Bezeichnung *les belles infidèles* (Chamberlain 1988 : 455). Nach dieser Übersetzungsauffassung, die im 17. Jahrhundert herrschte,<sup>16</sup> kann eine Übersetzung entweder treu sein – d.h. das Original „respektieren“, ihm so genau wie möglich zu folgen – oder schön: Beides zugleich ist nicht möglich. Macht der Übersetzer eine nahe, wortwörtliche Übersetzung des Originals, wird er nicht in der Lage sein, einen guten, angenehmen Text zu produzieren. Versucht er hingegen den Text in der Zielsprache aufzuwerten, wird seine Übersetzung dem Original nicht mehr entsprechen.

Diese *impossibilité théorique* ist das Ergebnis einer wertenden, nach der Quelle gerichteten Übersetzungsauffassung, die bis heute noch die Lektüre und die Kritik von Übersetzungen bestimmt.<sup>17</sup> Ihr zufolge wird die Übersetzung mit Bildern des Fehlens, des Mangels und des Verlusts charakterisiert. Eine Übersetzung soll die Bedeutung des Originals einkapseln, jedoch ohne seine Fremdheit durchschimmern zu lassen. Denn genau das ist, was die Lektüre des Zielpublikums beeinträchtigen könnte und was die Übersetzung als „schlecht“ erscheinen lassen könnte. Den Lesern muss man einen Text

---

<sup>16</sup> Vgl. Roger ZUBER, *Les „Belles Infidèles“ et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995; Georges MOUNIN, *Les belles infidèles*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1994 [1955].

<sup>17</sup> Vgl. Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

anbieten, der ihren Lesegewohnheiten entspricht. Diese Rezeptionslogik bezeichnet Arno Renken als „territoriale stable et subsumable“ (Renken 2012 : 35). Sie führt dazu, dass übersetzerische Prozesse in einer binären und hierarchisierenden Perspektive, die nur zwei Polen (das Original und die Übersetzung) berücksichtigt, beschrieben werden: „Ce qui est sans cesse mis en avant, ce qui donne *sens* à ces images de déplacement et leur confère leur caractère normatif, c'est le point de départ, l'origine et l'original d'une part, l'arrivée, le résultat, la conclusion d'autre part“ (Renken 2012 : 30). Was sich diesem normativen Übersetzungsdenken widersetzen würde, wäre ein Verständnis der Übersetzung, welches diese unabhängig und unbestimmbar werden lassen würde. Dieses Denken, das sich einer „seriösen“ Übersetzung (Renken 2012 : 30) widersetzen würde, nennt Arno Renken „la dérive“:

La dérive, parce qu'elle se dérobe à la valorisation de l'origine et de l'arrivée ainsi qu'à la logique comptable par laquelle on risque de réduire l'entre-deux, subvertit l'idée d'un transport et de rives préétablies. La dérive, mouvement en mouvement, fait et défait inlassablement les rives auxquelles elle se dérobe, elle cesse d'être évaluable à partir d'un lieu sûr et s'autonomise. (Renken 2012 : 30)

Ausgehend von dieser Feststellung kann hier eine neue Analogie zwischen den vorherrschenden Übersetzungs- und Genderdiskursen etabliert werden. Auch Geschlechtsidentitäten werden als fest und natürlich beschrieben – „en des termes stables ou permanents“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 60), „comme si elles étaient leurs propres *origine* et *cause* alors qu'elles sont en fait les *effets* d'institutions, de pratiques, de discours provenant de lieux multiples et diffus“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 53). Mit ihrer Performanz-Theorie hat Judith Butler aber gezeigt, dass die Legitimation einer Geschlechtszugehörigkeit nicht von einer transzendenten Ordnung abhängt: „ce que nous invoquons comme du savoir naturalisé sur le genre est, en fait, une réalité qui peut être changée et transformée“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 46). Warum diese Realität so wandelbar ist, erklärt Judith Butler wie folgt:

*Le genre* n'est pas un nom, pas plus qu'il n'est un ensemble d'attributs flottants, car nous avons vu que dans le cas du genre l'effet de substance est produit par la force performative des pratiques régulant la cohérence du genre. En conséquence, dans la tradition héritée de la métaphysique de la substance, le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire. (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 96)

Das Vorzeigen einer Geschlechtsidentität hängt von einer Performanz ab: *On donne à lire quelque chose*.<sup>18</sup> Das gleiche kann man von Übersetzungen sagen: Man liest eine Übersetzung als solche nur, weil sie sich als Übersetzung zum Lesen anbietet. Die Systeme der Geschlechts- wie der Übersetzungsidentifikation bauen auf einer stereotypisierenden Wahrnehmung des Anderen auf und werden dank einem autoinstituierenden performativen Mechanismus fortgeführt. Meine These ist, dass es aufgrund dieser Vergleichspunkten möglich ist, in Bezug auf ein literarisches Korpus von Pseudoübersetzungen eine gemeinsame Analyse der Übersetzungs- und Genderrepräsentationen zu machen. Pseudoübersetzungen sind Texte, welche die performative Macht der Übersetzung zum Vorschein bringen und die sich einem binären Verständnis widersetzen. In David Martens' und Beatrijs Vanacker Worten:

Les pseudo-traductions semblent remettre en cause toute compréhension étroitement *binnaire* de l'acte de traduction et de l'objet „traduction“, qui repose sur le clivage traditionnel entre le texte-source et le texte-cible, entre l'original et sa transposition dans une autre langue. (Martens & Vanacker 2013 : 482)

Pseudoübersetzungen haben einen unentschlossenen Status und sind ambivalent. Sie ermöglichen nicht nur eine subvertierte Lektüre, sie insistieren darauf und eröffnen einen reflexiven Zwischenbereich.

Im untersuchten Korpus gibt es demnach eine ambivalente Geste der Pseudoübersetzung: Einerseits ist sie ein Mittel um binäre Instanzen einzusetzen, den Abstand zwischen ihnen klar zu markieren und die Rolle der Übersetzung wie auch eine weibliche Geschlechtsidentität und Ausdrucksform zu begrenzen. Andererseits kann sie auch als Drehinstrument oder -dispositiv dienen und diese Spaltung (zwischen männlich und weiblich, zwischen Original und Übersetzung) als prekär und eigentlich sich wandelnde enthüllen, um ein spielerisches und emanzipatorisches Bild der Übersetzung und der Geschlechterunterscheidung in den Vordergrund zu drängen.

---

<sup>18</sup> Ihr Konzept der „Lesbarkeit“ einer Geschlechtsidentität entwickelt Judith Butler in ihrem Buch *Gender Trouble – Trouble dans le genre* auf Französisch (Übers. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005), *Das Unbehagen der Geschlechter* auf Deutsch (Übers. Katharina Menke, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991). Sie fasst es in ihrer Konferenz „Faire et défaire le genre“ (verfügbar unter <http://www.passant-ordinaire.com/revue/50-701.asp#>, letzter Zugriff: 8. Mai 2017), gut zusammen: „Se conformer à une certaine conception du genre équivaudrait alors précisément à garantir sa propre lisibilité en tant qu'humain. À l'inverse, ne pas s'y conformer risquerait de compromettre cette lisibilité, de la mettre en danger. [...] Le ‚je‘ que je suis se trouve simultanément constitué par des normes et assujetti à ces normes. Mais il s'efforce également de vivre en maintenant une relation critique et transformatrice avec elles. Ce qui n'a rien de facile, car ce ‚je‘ devient jusqu'à un certain point ‚indéchiffrable‘“ (Butler 2004).

Meine Fragestellung beinhaltet eine Reihe von nicht unproblematischen Annahmen, welche im Verlauf dieser Arbeit analysiert und diskutiert werden. Diese setzen voraus, dass:

- 1) a) man eine Übersetzung anders als ein Original liest.<sup>19</sup>
  - b) diese Leseart durch den Peritext konstruiert und bedingt wird<sup>20</sup> – was wiederum heisst, dass man den Text als Original vs. als Übersetzung anders lesen würde, wobei der Inhalt sich überhaupt nicht ändert.
  - c) der Rezeptionsmechanismus der Pseudoübersetzung paradoxal ist: wenn man in der Lage ist, eine Pseudoübersetzung als solche zu bezeichnen, heißt es, dass man ihren echten Produktionsmodus durchschaut hat, und dass ihre Übersetzungsvorstellung somit nicht mehr hundertprozentig effektiv ist. Dennoch bleibt die Fälschung wirksam, dank dem, was man „effet de traduction“<sup>21</sup> nennen könnte.<sup>22</sup>
- 2) für diese Texte das Weibliche als Lektürehorizont beansprucht wird, was den Glauben an eine weibliche vs. männliche Schreib- oder Ausdrucksweise – oder zumindest eine weibliche vs. männliche Perspektive – voraussetzt.
- 3) die Pseudoübersetzung nicht (nur) eine ontologische Geste ist, die auf bestimmte literarische und soziologische Kontexte zurückgeführt werden kann, sondern (auch) eine intellektuelle und poetisch ästhetische Praxis, die zudem wiederholbar ist.

Demzufolge wird im theoretischen Teil dieser Arbeit in einem ersten Schritt (II.1.) der Status von Übersetzungen ohne Originale hinterfragt. Wie bildet sich der Übersetzungsstatus eines Textes trotz fehlendem Original aus? Wir werden sehen inwieweit Pseudoübersetzungen dazu beitragen, den Begriff des Originals in Frage zu stellen und die Beziehung zwischen Übersetzung und Original neu zu definieren.

Dann wird analysiert, wie Pseudoübersetzungen mit der Heterogenitätskomponente, auf welche sie sich berufen, umgehen (II.2.). Ist die Übersetzung nur eine Ausrede, ein Impuls für einen inhaltlich exotischen Text? Wie wird diese Exotik des projizierten Ausgangstexts in der Pseudoübersetzung angesprochen?

---

<sup>19</sup> Vgl. *infra* S. 89.

<sup>20</sup> Vgl. *infra* S. 30-1.

<sup>21</sup> Nach Roland BARTHES, „L’Effet de Réel“, in *Communications* 11, 1968, S. 84-89. Vgl. *infra* S. 32.

<sup>22</sup> Vgl. *infra* S. 33-4.



Gleichzeitig werden wir uns auch fragen, ob dieses putative Original nicht auch eine Öffnung, eine Antrieb für neue Formen oder für andere Texte sein kann.

In einem dritten Schritt (II.3.) wird untersucht, mit welchen textuellen Mitteln diese Heterogenitätskomponente und die Übersetzungsfassade im Text gegenwärtig gemacht werden und welchen Anteil der Leser daran hat. Wie funktioniert eine Pseudoübersetzung? Wie wird die Übersetzung performt?

Nach der Erörterung dieser verschiedenen Aspekte der Pseudoübersetzung wird dann im zweiten Teil den gewählten Korpus gerechtfertigt und vorgestellt. Dabei wird es darum gehen, diese Pseudoübersetzungen, die nicht nur den Akt des Übersetzens, sondern auch eine Autorinnenfigur inszenieren, als Gegenstand für eine neue Untersuchung der Parallelen zwischen Gender- und Übersetzungsrepräsentationen vorzuschlagen. Wir werden sehen, wie sie als literarisches Dispositiv zu einer Überlegung über die Gemeinsamkeiten zwischen den Diskursen zu Übersetzung und Geschlechtsidentitäten führen können (III.1.). Im Anschluss daran werden dann die einzelnen Texte präsentiert (III.2.).

Der analytische Teil dieser Arbeit wird sich auf Konzepte stützen, die sowohl für die Analyse des Gender- wie auch des Übersetzungsdiskurses interessant sein können und die erlauben, Übersetzungs- und Gendervorstellungen unter einem gemeinsamen Blickwinkel zu untersuchen. Mit dem Thema der Körperlichkeit (IV.1.) werden wir sehen, wie sich diese Pseudoübersetzungen einerseits als übersetzte Texte und andererseits als Substitute einer Frauenfigur zum Lesen geben. Im folgenden Kapitel (IV.2.) wird untersucht, wie diese Pseudoübersetzungen ein vielfältiges Verständnis der Reproduzierbarkeit anbieten, die gleichwohl als Kennzeichen der Übersetzung wie des weiblichen Geschlechts angesehen werden kann. Dann werden wir sehen, wie die Leerstellen der Pseudoübersetzungen (die z.B. auf ein abwesendes, unzugängliches Original hinweisen) dazu beitragen, neue Lektüren zu ermöglichen (IV.3.). Schliesslich wird die Frage der Lesbarkeit Thema eines ganzen Kapitels sein (IV.4.), in welchem wir herauszufinden versuchen werden, inwieweit Pseudoübersetzungen eine eigene Lektürenart verlangen. Zum Abschluss (V.) werden wir vor dem Hintergrund der Ergebnisse dieser Analyse einige Überlegungen darüber anstellen, inwiefern es möglich ist, im Bezug auf diesen Korpus von Pseudoübersetzungen von einer Erotik der Übersetzung zu sprechen.



## II. Pseudoübersetzungen als literarisches Dispositiv

### II.1. Übersetzungen ohne Originale

Eine Pseudoübersetzung ist ein Text, der sich als Übersetzung ausgibt, obwohl er eigentlich keine ist. Um ihren Übersetzungsstatus zu simulieren, muss eine Pseudoübersetzung sich als solche proklamieren. Pseudoübersetzungen mobilisieren demnach textuelle Mittel, um auf ihren vorgetäuschten Status hinzuweisen. Diese Mittel können einerseits in Peritexten (Titel, Vorwort, Nachwort, Buchcover, Fussnoten, usw.), andererseits in metafictionellen und metalinguistischen Kommentaren oder autoreflexiven Passagen im Fliesstext bestehen. Auf diese Weise richten Pseudoübersetzungen ein autoreferentielles und autoinstituierendes Bezeichnungssystem ein, auf welchem sie ihren Übersetzungsstatus aufbauen. Sie suggerieren so, dass eine Übersetzung nur als solche etabliert wird, weil sie selber sich als solche ausgibt und in ihren Peritexten diesen besonderen Aussagemodus gestattet. Nach David Martens wird jede Übersetzung nur als solche instituiert und gelesen „*parce qu'elle s'autorise d'elle-même en configurant une scène d'énonciation d'un type particulier*“ (Martens 10b : 77). Eine Übersetzung ist immer eine autoinstituierende Performanz.

Es stellt sich demzufolge die Frage, ob wir eine Pseudoübersetzung als „*forgerie*“<sup>23</sup> bezeichnen können – einen Begriff, der Jean-François Jeandillou so definiert: „[un texte] aussi ressemble que possible sans rien qui attire l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique“ (Jeandillou 1994 : 142). Denn genau da liegt das Spielerische an einer Pseudoübersetzung: Sie ahmt eine Übersetzung nach, aber statt den Imitationsvorgang so unauffällig wie möglich zu gestalten, stellt sie ihn offenliegend dar. Eine interessante Eigenschaft der Pseudoübersetzungen ist tatsächlich, dass sie ihr „Übersetzungsdasein“ nie auf eine schlichte Weise vorzeigen, z.B. mit einer einfachen Erwähnung auf der Titelseite. Sie werden immer von Vorworten, Übersetzersfussnoten und sonstigen Peritexten, die den Akt des Übersetzens kommentieren, begleitet.

---

<sup>23</sup> Dieser literarische Begriff, der auf das Verb „schmieden“ auf Französisch anspielt, bezeichnet einen literarischen Konstrukt – also einen Text, der etwas nachahmt, der in die Irre führt, der *falsch* ist. Vgl. „*forgerie*“ in *CNRTL – Centre national de ressources lexicales*. URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/forgerie> (letzter Zugriff: 8. August 2018).

So ergibt sich aus einer Pseudoübersetzung der Prototyp einer Übersetzung. Um sich als Übersetzung ausgeben zu können, schaffen Pseudoübersetzungen ein exemplarisches Bild der Übersetzung und eines übersetzten Textes, welches die Form eines materiellen gegenwärtigen Textes annimmt. Ronald Jenn spricht in diesem Zusammenhang von einem „paroxysme de la traduction“ (Jenn 2013 : 23): Eine Pseudoübersetzung suggeriert nicht einfach, dass sie eine Übersetzung sein soll, sie zeigt es auf eine explizit exhibitionistische Weise. Die Pseudoübersetzung „démultiplie ce qui fait l'essence de la traduction“ (Jenn 2013 : 23), sie ist das Konzentrat einer Übersetzung – und macht somit die Übersetzung überaus sichtbar. In diesem Sinne kann man behaupten, dass Pseudoübersetzungen eine Ironisierung,<sup>24</sup> eine Utopie, sogar eine Heterotopie<sup>25</sup> der Übersetzung vorschlagen. Nach Michel Foucault sind Heterotopien realisierte, lokalisierbare Utopien, die eine Gegebenheit repräsentieren, in Frage stellen und umwerfen. Sie sind Orte, die einen abweichenden Raum oder Krisenraum eingrenzen. Pseudoübersetzungen sind tatsächlich literarische Orte, die eine Repräsentation der Übersetzung anbieten und diese möglicherweise umstürzen können.

Eine Pseudoübersetzung suggeriert zwei mutmassliche Tatsachen: Einerseits dass es einen Ausgangstext gibt, andererseits dass der materiell gegenwärtige Text übersetzt worden ist. Der angebliche Ausgangstext oder die angebliche Quelle ist kein zugängliches und physisch fassbares Material. Sie wird vom angeblich übersetzten Text postuliert und gehört somit zum Bereich der „möglichen Texte“.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Nach dem Titel von David MARTENS, „Au miroir de la pseudo-traduction. Ironisation du traduire et traduction de l'ironie“, in *Linguistica Antverpiensa* 9, 2010, S. 195-211. David Martens erklärt seinen Vorschlag, Pseudoübersetzungen wie eine Ironisierung des Übersetzens zu sehen, wie folgt: „En raison du simulacre en fonction duquel elles se donnent à lire, les pseudo-traductions littéraires apparaissent comme un lieu de rencontre privilégié des poétiques de l'ironie et de la traduction. A travers une mise en œuvre factice des caractères formels de la traduction et de ses protocoles paratextuels conventionnels, ces supercheries posent la question de l'identité de la traduction en ironisant à plaisir, et en mettant ainsi en question certaines des propriétés caractéristiques du type de textes auquel ils feignent d'appartenir“ (Martens 2010a : 195-6).

<sup>25</sup> Vgl. Michel FOUCAULT, „Des Espaces autres. Hétérotopies“, in *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, S. 46-49. Vortrag ursprünglich im Cercle d'études architecturales am 14. März 1967 gehalten, online verfügbar unter <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html> (letzter Zugriff: 8. Mai 2016).

<sup>26</sup> Vgl. Marc ESCOLA (Hrsg.), *Crin* 57, „Théorie des textes possibles“, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012; Atelier „Textes possibles“ auf *Fabula*. URL: [http://www.fabula.org/atelier.php?Textes\\_possibles](http://www.fabula.org/atelier.php?Textes_possibles) (letzter Zugriff: 8. August 2018). Die „Théorie des textes possibles“ hat auch zu einer Untersuchung der „imaginären“, „unsichtbaren“, „vergessenen“ und „verschwundenen“ Texten (nach dem Inhaltsverzeichnis der 13. Ausgabe von *LHT* auf *Fabula*, Referenz folgt) geführt, die unter dem Begriff „textes fantômes“ gesammelt werden können. Vgl. Michel CHARLES, „Enoncés fantômes“, in *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, S. 176-210; Marc ESCOLA & Laure DEPRETTO (Hrsg.), *LHT* 13, „La Bibliothèque des

Die Pseudoübersetzung fungiert als Substitut des in der Originalsprache nicht vorhandenen Textes. Dieser wird meistens als verloren oder als in seiner Ausgangssprache und in seinem verbundenen sozialen Kontext unveröffentlichbar (etwa aus Zensurgründen) ausgegeben. Diese Unmöglichkeit, den Text in seiner Originalsprache zu lesen, wird als Verlust vorgestellt, der ausgeglichen werden soll. Dass der Text entsprechend übersetzt werden *musste*, ist ein Topos, der oft zu den einleitenden Peritexten einer Pseudoübersetzung gehört.<sup>27</sup> Die Szenographie<sup>28</sup> einer Pseudoübersetzung führt immer einen Text ein, der unbedingt gelesen werden muss und der durch die Übersetzung vor dem Verschwinden sozusagen gerettet wird. Die Pseudoübersetzung bildet somit eine sehnsüchtige Evokation des verschwundenen Originals dar, das als solche nie zu lesen gegeben wird. Sie bietet sich als dessen notwendigen Ersatz an.

Die Verschmelzung von der vermeintlichen und normalerweise exogenen Quelle mit der eigentlichen endogenen Quelle der Pseudoübersetzung (Herman 2013 : 361) erlaubt eine Infragestellung der konventionellen Charakterisierung der Beziehung zwischen Original und Übersetzung. Generell gilt das Original als Ursprung, welcher eine Autorität auf den übersetzten Text ausübt. Entsprechend versteht man die Übersetzung als die Ableitung davon, eine „mühsame“ Kopie, eine Dienstleistung dem Original gegenüber. Wie Antoine Berman es sagt, „le texte traduit paraît affecté d’une tare originaire, sa *secondarité*“ (Berman 1995 : 42). Dieser Gemeinplatz des übersetzten Texts als sekundäre und minderwertige Textversion wird von den Pseudoübersetzungen durch die Löschung einer der zwei Bestandteile, zwischen welchen der Übersetzungsprozess stattfinden soll, ins Wanken gebracht. Da das Original nur noch als Projektion vom

---

textes fantômes“, 2014. URL: <http://www.fabula.org/lht/13/> (letzter Zugriff: 8. August 2018); Atelier „Textes fantômes“ auf *Fabula*. URL: <http://www.fabula.org/atelier.php?Textes-fantomes> (letzter Zugriff: 8. August 2018), mit vor allem den Artikeln von Marie CAPEL („Les chimères du spécialiste ou le complexe de Marcellus: textes fantômes et point de vues théoriques (Michel Charles, Roger Chartier, Pierre Bayard)“; „Spectres de Derrida. Pour une hantologie de la littérature“) und Louis WATIER („Manquant-place’: ou d’une poétique de la pseudo-traduction“). In dieser Arbeit wird ein Kapitel der Frage nach den „gespenstigen Texten“ im Bezug auf die Pseudoübersetzungen gewidmet (vgl. *infra* Kap. IV.3., S. 78).

<sup>27</sup> Vgl. *infra* S. 21; 29.

<sup>28</sup> Szenographie: die Art, wie ein Text sich autolegitimiert, und wie er sein Existenzmodus definiert (vgl. *infra* S. 26). Dieser Begriff wurde von Dominique Maingueneau ausgearbeitet. Eine ausführliche Definition davon kann auf seiner persönlichen Webseite gefunden werden: <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Senon> (letzter Zugriff: 8. August 2018). Dass er für die Bezeichnung und Analyse des Pseudoübersetzungsphänomens besonders geeignet ist, haben David Martens und Beatrijs Vanacker mit der 67. Ausgabe von *Lettres romanes* (2013), die sie „Scénographies de la pseudo-traduction“ genannt haben, bereits gezeigt.

Zieltext existiert, gibt es keine Verschiebung vom einen zum anderen. Die beiden sind eins.<sup>29</sup>

[Ces] textes apparaissent à certains égards comme étant à eux-mêmes leur propre traduction, c'est-à-dire la réduction à rien de leur être-traduction; le passage qu'ils subissent du statut de traduction à celui d'original ne modifie en rien leur lettre: en tant qu'originaux, ils coïncident parfaitement avec la traduction pour laquelle ils se sont fait passer. (Martens 2010b : 78)

Anstatt den Fokus auf die Quelle zu richten, gerät bei den Pseudoübersetzungen der Zieltext verstärkt in den Mittelpunkt. Hier wird die Übersetzung – und ihr Verantwortlicher, der Übersetzer – nicht verheimlicht, totgeschwiegen, unsichtbar gemacht, sondern ganz im Gegenteil als Autorität dekretiert.<sup>30</sup> Das binäre Prinzip, das Ausgangs- und Zieltext spaltet, trifft nicht mehr zu: „L'expérience de la pseudo-traduction pointe que toute traduction constitue à plusieurs égards un original“ (Martens & Vanacker 2013 : 483).

Eine interlinguale Übersetzung (Übertragung eines Textes von einer Sprache in eine andere) findet in einer Pseudoübersetzung nie statt. Dies führt dazu, dass die Konzipierung einer Übersetzung als hermeneutischer Prozess, als Verständnisakt in der Pseudoübersetzung aufgelöst wird. Auf diese Feststellung stützt sich der amerikanische Professor Thomas O. Beebee, als er sein Buch *Transmesis – Inside Translation's Black Box* betitelt. Zu „Transmesis“, die er als „literary's author use of fiction to depict acts of translation“ (Beebee 2012 : 3) definiert, zählt er unter anderem auch Pseudoübersetzungen.<sup>31</sup> „Black box“ bezeichnet einen Prozess, von dem man weiss, wozu er dient, jedoch nicht *wie* er funktioniert, folglich einen Prozess mit „known function but unknown method/algorithm“ (Beebee 2012 : 6). In dieser Hinsicht bieten sich Pseudoübersetzungen als Kristallisationspunkte, als ideale

---

<sup>29</sup> Durch diese perfekte Identifikation realisieren Pseudoübersetzungen nach David Martens „l'idéal suicidaire de la traduction“. Vgl. David MARTENS, „De la mystification à la fiction. La poétique suicidaire de la fausse traduction“, in Sophie Klimis, Isabelle Ost & Stéphanie Vanasten (Hrsg.), *Translatio in fabula. Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, S. 63-81.

<sup>30</sup> Heutzutage erscheint diese Tatsache als eine Umdrehung einer fixen Ordnung. Im Mittelalter war es aber eher die herrschende Denkweise, wie Louis Watier es zeigt: „Comprise comme un passage, la *translatio* est donc avant tout un mode privilégié de la perpétuation du passé: elle est historique. À ce titre, la traduction est une activité valorisée et nombre de prologues mettent en avant l'obligation morale pour le clerc de divulguer son savoir. D'autre part, la traduction repose aussi sur une hiérarchie des langues: d'un côté les langues sacrées grec latin et hébreu, intangibles, grammaticales et porteuses de vérité. De l'autre les langues vulgaires (Lusignan 1986 : 31). La traduction, aussi étonnant que cela nous paraisse aujourd'hui, est un gage d'authenticité. C'est pourquoi nombre de scribes médiévaux allèguent une source imaginaire: se prétendre traducteur, permet d'attester la vérité d'un récit à travers le prestige d'une langue ancienne“ (Watier 2018b).

<sup>31</sup> Weitere von ihm aufgelistete Fälle von Transmesis sind: „texts whose mimetic object is the act of translation; texts that claim to be translations, though no 'original' exists (pseudotranslations); texts that mime a language reality; texts that make standard language strange to itself“ (Beebee 2012 : 6).

Untersuchungsgegenstände für die Fragen und Probleme des literarischen Übersetzens und dessen Repräsentation an. Sie entwerfen eine eigene Übersetzungsauffassung und lösen dadurch eine Infragestellung der Grundlagen und der Stereotypen aus, auf die das Bild der Übersetzung und deren Beziehung zum literarischen Schaffen basieren. Eine Abhängigkeitsbeziehung gibt es immer noch, nur ist sie in ihr Gegenteil verkehrt: Die greifbare (Pseudo)Übersetzung ist die Voraussetzung eines möglichen Originals.

## II.2. Das imaginierte Original

Um die Übersetzungsszenographie zu legitimieren und wahrscheinlich zu machen, setzen Pseudoübersetzungen auf eine grundsätzliche Heterogenität. Je fremder die Sprache und das zugehörige Land, desto einfacher ist es, eine Erklärung für die Unverfügbarkeit des Originals zu finden. Der Alteritätsfaktor dient den Pseudoübersetzungen als Existenzgrundlage: Ohne diese Fremdheitskomponente, die es in die Zielsprache und -kultur zu übertragen gilt, kann es keine (Pseudo)Übersetzung geben. Pseudoübersetzungen postulieren eine real inexisterende Alterität, die aber im Text omnipräsent ist. In ihrem Buch zu Vergegenwärtigungsformen verlorener Texte (*Présence d'oeuvres perdues*, 2010) spricht Judith Schlanger von „ce qui nous échappe tout en s'imposant à nous“ (Schlanger 2010 : 7): Das projizierte Original ist auch – wie alles, was unzugänglich ist – eine Anziehungskraft.

Die Darstellung des Fremden, welches als Garant für die Pseudoübersetzung fungiert, wird durch einen ritualisierten Umgang mit der Alterität ermöglicht. Nach Paolo Rambelli ist nicht so sehr das vermeintliche Original als Text das, was wichtig ist, sondern dessen vermeintliche Zugehörigkeit zu einer gewissen Literatur oder Kultur:

[Pseudotranslation] refers to a relationship of imitation which does not link a target text to a specific source text but rather to an ideal one, possibly abstracted from a group of texts identifying a particular genre. [...] What characterizes pseudotranslations is therefore the reference to a source or proto-text, or rather, to a group of texts to which the alledged source text belongs (Rambelli 2009 : 209)

Diese „*Mise en scène de l'altérité*“ (Collombat 2003) geschieht einerseits durch die Inszenierung von kulturellen und sprachlichen Eigenschaften, andererseits aber vor allem durch deren Gegenüberstellung mit einer Ziel- oder Rezeptionskultur. Da das vermeintliche Original eine „*existence sollicitudinaire*“<sup>32</sup> hat, d.h. nur auf Anspruch der Pseudoübersetzung existiert, kann dieser Umgang mit dem Anderen bis zur unverstellten Anwendung von kulturellen Stereotypen gehen. Da eine Pseudoübersetzung ein mimetischer Text ist, der keine Sprachäusserung (*énoncé*), sondern eine Sprechweise reproduziert („*un dire, un modus dicendi sans dictum*“, Jeandillou 1994 : 150), kann es in einer übertriebenen Form einem Pastiche gleichen, also einem Werk, in dem der Autor eine Schreibweise imitiert.

---

<sup>32</sup> Diesen Begriff entnehme ich aus dem Artikel „*Indiscipline littéraire et textes possibles. Entre présomption et sollicitude*“ von Yves Citton (Citton 2012 : 221).



David Martens und Beatrijs Vanacker haben untersucht, wie die Produktion von diesen stereotypisierenden Merkmalen auf eine Alteritätsherstellung („fabrique de l'autre“) hinausläuft und inwiefern es Teil einer vereinhaltenden („accaparatrice“) Strategie ist (Martens & Vanacker 2013 : 487).<sup>33</sup> Aus diesem Grund wird in den Pseudoübersetzungen das Andere auf eine differentielle Weise produziert, durch diese antithetische und oppositionelle Einrichtung als Spiegel konstruiert. Wie Martens und Vanacker es sagen, scheint das Andere in den Pseudoübersetzungen nichts mehr als eine monokulturelle Konstruktion zu sein: „Dans nombre de pseudo-traductions, la traduction fictive de l'Autre est indéniablement mise au service d'un reflet du Même“ (Martens & Vanacker 2013 : 487).

Dies ist eine Eigenschaft, die von den Wissenschaftlern Antoine Berman und Lawrence Venuti im Bezug auf die Übersetzung bereits erörtert worden ist. Antoine Berman spricht von „ethnozentrischer Übersetzung“ (*traduction ethnocentrique*): „Ethnocentrique signifiera ici: qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture“ (Berman 1999 : 29). Nach ihm entspricht es einer „visée appropriatrice et annexionniste qui caractérise l'Occident“ (Berman 1999 : 75). Für ihn gleicht es einer utilitaristischen Vorstellung der Übersetzung: „la traduction pour...“, „la traduction comme impératif“, „une impulsion à la traduction“ (Berman 1999 : 33). Das entspricht der Rhetorik der Pseudoübersetzungen, welche die Übersetzung immer als eine Notwendigkeit, als ein *passage obligé* erscheinen lassen, weil der Text angeblich unbedingt gelesen werden muss. Beatrijs Vanacker nennt das eine „proto-lecture émotive“: In einem Metakommentar macht der Text deutlich, warum er unbedingt gelesen werden soll. Er hebt seine eigene „force émotive“ hervor und stellt sie als einen ihm inhärenten Wert

---

<sup>33</sup> „Dans la mesure où les pseudo-traductions se présentent comme écrites par un autre, appartenant à une culture exogène, ce type de dispositif engage la mise en scène de traits relatifs à une ou plusieurs altérités culturelles et linguistiques, et à leur rencontre avec une culture d'accueil. La représentativité de semblables altérités [...] résulte par principe d'une fabrique de l'autre dans la perspective de laquelle la part des stéréotypes culturels joue un rôle considérable. A cet égard, si l'on peut poser à la suite d'Antoine Berman que toute traduction est au fond 'ethnocentrique', c'est-à-dire 'ramène tout à sa propre culture, à ses normes de valeurs', il semble que la pseudo-traduction pousse la logique de cette axiomatique dans ses retranchements. Elle y prend la forme d'une stratégie littéraire à la fois *parasitaire* – car mettant à profit (le plus souvent du moins) le prestige d'une autre culture et/ou son attrait pour une autre – et *accaparatrice* – en ce qu'elle présente des images construites au gré de la culture-cible comme des témoignages fiables d'une altérité préexistante.“ (Martens & Vanacker 2013 : 487)

vor: „L’ouvrage se légitime en raison de ses qualités inhérentes“ (Vanacker 2013 : 207).<sup>34</sup> Ironischerweise präsentieren Pseudoübersetzungen die Übersetzung nie als eine Freude an sich, als einen Prozess, den um der Übersetzungs Willen (weil sie den besagten Text gerne übersetzen wollten) unternommen wurde – und dies obwohl die Pseudoübersetzung eine sehr spielerische und vor allem immer freigewählte<sup>35</sup> Praxis ist.

Ähnlich wie Antoine Berman spricht Lawrence Venuti von der „ethnocentric violence“ der Übersetzung. Wenn Berman eine Lösung zu dieser Tendenz der Übersetzung in der „visée éthique du traduire“<sup>36</sup> sieht, ist Gewalt für Venuti ein unvermeidlicher Bestandteil, egal ob die Übersetzung *domesticating* ist (d.h. versucht, die Unterschiede auszugleichen um den übersetzten Text umso besser in der Zielsprache, -kultur und -literatur zu integrieren) oder im Gegensatz dazu *foreignizing*, das er wie folgt definiert:

Foreignizing translation is a dissident cultural practice, maintaining a refusal of the dominant by developing affiliations with marginal linguistic and cultural values in the receiving situations, including foreign cultures that have been excluded because their differences effectively constitute a resistance to dominant values. On the one hand, foreignizing translation enacts an ethnocentric appropriation of the foreign text merely by using a discourse in the translating language to render that text, but also by enlisting it in a political agenda in the translating culture, like dissidence. On the other hand, it is precisely this dissident stance that enables foreignizing translation to signal the linguistic and cultural differences of the foreign text and perform a work of cultural restoration, admitting the ethnodeviant and potentially revising literary canons in the translating language. (Venuti 2008 [1995] : 125)

Da Pseudoübersetzungen, um als Übersetzungen wahrgenommen zu werden, ihre vermeintliche fremde Herkunft bekannt geben müssen und die Andersartigkeit im Text durchschimmern lassen, könnten sie als *foreignizing translations* angesehen werden. Indem sie aber ihre eigene Quelle zeugen, sind sie auch das perfekte Beispiel einer *domesticating translation*: Bei ihnen ist die Andersartigkeit so gezähmt, dass sie nicht einmal wirklich fremd ist. Da auf die Unterschiede insistiert und die Heterogenität übertrieben wird, könnte man Pseudoübersetzungen sogar als exotisierende Texte bezeichnen. Venuti definiert die Auswirkung von *exoticizing* Übersetzungen wie folgt:

---

<sup>34</sup> Vgl. *supra* S. 17 & *infra* S. 29.

<sup>35</sup> Ausser in dem Fall, wo die Pseudoübersetzung auch ein Mittel ist, um gegen die Zensur zu agieren.

<sup>36</sup> Bermans „visée éthique du traduire“, die er einer aneignenden und reduzierenden Anordnung widersetzt, definiert er so: „l’essence de la traduction est d’être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n’est rien“ (Berman 1984 : 16). Die Übersetzung ist ein Mittel, die Andersartigkeit und das Fremde als solche in einer Zielsprache und -kultur einführen und annehmen zu können. Nach dieser Idee benennt Antoine Berman sein Buch „l’auberge du lointain“. Anstatt die Andersartigkeit zu verschlingen und sie im Eigenen aufzulösen, kann ein übersetzter Text sich auch nach dem Anderen richten und ein dialogisches Verhältnis mit ihm einrichten.

producing a translation effect that signifies a superficial cultural difference, usually with reference to specific features of the foreign culture ranging from geography, customs, and cuisine to historical figures and events, along with the retention of foreign place names and proper names as well as the odd foreign word. (Venuti 2008 [1995] : 160)

Diese möglich reduzierende, karikaturistische Auswirkung der (Pseudo)Übersetzung ist auch das, worauf sich Martens und Vanacker beziehen, wenn sie von einem „effet de distanciation“ und „d'exotisme“ der Pseudoübersetzungen sprechen (Martens & Vanacker 2013b : 488). Es handelt sich nach ihnen dabei um eine gestellte Annäherung („rapprochement factice“), die eigentlich eine Verwerfung der Alterität verbirgt (Martens & Vanacker 2013b : 488). Dieser literarische Vorgang erlaubt, das Andere in seinen eigenen Worten aufzufassen und zu definieren, um sich hinterher umso besser davon distanzieren zu können. Muss man daraus schliessen, dass Pseudoübersetzungen nur die Offenbarung einer ausbeutenden, kolonisierenden und ethnozentrischen literarischen Tradition sind?

Auf diese Frage scheint Jean-Marc Gouanvic eine positive Antwort zu geben. Er geht tatsächlich so weit, Pseudoübersetzungen als eine Form von Neokolonialismus zu bezeichnen. Das erklärt er wie folgt: „Pseudotranslations are cultural practices that assume all the appearances of trickery, and which are therefore subject to moral condemnation. In fact, nothing prohibits the transgression of other, otherwise untouchable, social boundaries by way of this alienated form of translation“ (Gouanvic 2000 : 109). Die Parallele zwischen pseudoübersetzerischen Praxis und kolonialen Denken ist auf jeden Fall nicht irrelevant. Sie bildet einen guten Ausgangspunkt für die Diskussion der Pseudoübersetzungen und deren Umgang mit dem Anderen. Dies ist aber keineswegs eine neue Frage in der Übersetzungswissenschaft: Wie Lori Chamberlain daran erinnert, „translation has also been figured as the literary equivalent of colonization, a means of enriching both the language and the literature appropriate to the political needs of expanding nations“ (Chamberlain 1988 : 459).<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Dies ist auch, was Antoine Berman mit der „visée appropriatrice et annexionniste qui caractérise l'Occident“ (Berman 1999 : 75) deutlich machte (vgl. *supra* S. 21). Viele Forscherinnen und Forscher haben sich mit der Frage beschäftigt, inwieweit die Übersetzung zur Kolonisation beigetragen hat und vor allem damit, wie die Übersetzung jetzt in Zusammenhang mit dem Postkolonialismus neu gedacht werden kann: vgl. u.a. Susan BASSNETT & Harish TRIVEDI, *Post-colonial Translation. Theory and practice*, London/New York, Routledge, 1999; Sherry SIMON & Paul ST-PIERRE (Hrsg.), *Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era*, University of Ottawa Press, 2000; Douglas ROBINSON, *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, Manchester, St. Jerome, 1997; Maria TYMOCZKO & Edwin GENTZLER (Hrsg.), *Translation and Power*, University of Massachusetts Press, 2002.

Die Tendenz, Andersartigkeit nur benutzen zu wollen, um das Eigene aufzuwerten, ist eine Tradition, die in der okzidentalen Kulturgeschichte tatsächlich sehr präsent ist. Sie hat gewisse Bewegungen in der bildenden Kunst und der Literatur über Jahrhunderte hinweg bestimmt, wie z.B. der Orientalismus. In seinem Buch *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, gibt Edward Said eine knappe Definition von dieser Denkart: Der Orientalismus sei ein „style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre 'l'Orient' et (le plus souvent) 'l'Occident'“ (Said Übers. Malamoud 2005 [1978] : 31). Hier findet sich also diese oppositionelle Logik wieder, welche wir bei den Pseudoübersetzungen identifiziert haben: eine kulturelle Identität durch den Unterschied zu verstärken, indem man eine Andersartigkeit aufbaut, die nichts Weiteres als eine verdrängte Form des Eigenen ist (Said Übers. Malamoud 2005 [1978] : 33).<sup>38</sup> Ferner ist für Said der Orientalismus eine:

manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale. [...] *L'orientalisme* exprime et représente cette partie, culturellement et même idéologiquement, sous forme d'un mode de discours, avec, pour l'étayer, des institutions, un vocabulaire, un enseignement, une imagerie, des doctrines et même des bureaucraties coloniales et des styles coloniaux. (Said Übers. Malamoud 2005 [1978] : 30)

Der Orientalismus ist also eine Dominations- und Strukturierungsform des Westens. Für unsere Fragestellung und unseren Untersuchungsgegenstand sind zweierlei Sachen daran interessant: Erstens, dass der Orientalismus – indem er einen Diskurs produziert – auf einer systematischen Weise funktioniert, die erlaubt, Repräsentationen zu verwalten und zu produzieren; Zweitens, dass das Objekt eines solchen Diskurses dessen Auswirkungen nie entgehen kann. Er bildet ein Paradigma, ausserhalb dessen es unmöglich ist, dieses Objekt zu denken.<sup>39</sup> Nach Edward Said, „l'Orient n'a jamais été, et n'est pas un sujet de réflexion ou d'action libre“ (Said Übers. Malamoud 2005 [1978] : 32).

Was aus diesen Überlegungen mitgenommen werden soll, ist, inwiefern Übersetzungen Repräsentationen von fremden Kulturen beeinflussen, verwalten und sogar konstruieren können. Nach Lawrence Venuti kann die Übersetzung auf verschiedene Weisen wirksam sein: „assisting in the positioning of domestic subjects, equipping them with specific reading practices, affiliating them with specific cultural values and constituencies, reinforcing or crossing institutional limits“ (Venuti 1998 : 68).

---

<sup>38</sup> Vgl. *supra* S. 21.

<sup>39</sup> Judith Butler macht in Bezug auf Geschlechtsidentitäten die hegemonische Macht eines solchen Diskurses auch deutlich (vgl. *infra* S. 40).

Übersetzungen können also, um einen Begriff von Stanley Fish zu übernehmen, Interpretationsgemeinschaften bilden.<sup>40</sup>

Translations patterns that come to be fairly established fix stereotypes for foreign cultures, excluding values, debates, and conflicts that don't appear to serve domestic agendas. In creating stereotypes, translation may attach esteem or stigma to specific ethnic, racial, and national groupings, signifying respect for cultural difference or hatred based on ethnocentrism, racism, or patriotism. In the long run, translation figures in geopolitical relations by establishing the cultural grounds of diplomacy, reinforcing alliances, antagonisms, and hegemonies between nations. (Venuti 1998 : 68)

Zusammenfassend bemerkt Venuti: „translations thus position readers in domestic intelligibilities that are also ideological positions, ensembles of values, beliefs, and representations that further the interests of certain social groups over others“ (Venuti 1998 : 78). Das heisst aber nicht, dass Pseudoübersetzungen und Übersetzungen Normen ausschliesslich verstärken können; Sie können auch eine gegensätzliche Wirkung haben: „Translation is a cultural practice that is deeply implicated in relations of domination and dependence, equally capable of maintaining or disrupting them“ (Venuti 1998 : 158). Wie Pseudoübersetzungen ihr vermeintliches Original konstruieren und wie sie mit seiner vermeintlichen Andersartigkeit umgehen, ist also eine grundlegende Frage. Werden die Unterschiede adressiert oder ignoriert? Wie positioniert sich der Text dazu?

Dominique Maingueneau, ein französischer, in der Diskursanalyse spezialisierter Linguist, hat eine Reihe interessanter Begriffe entwickelt, die dazu helfen können, diese Frage zu beantworten. Seine Verarbeitung des antiken Konzepts von Ethos ist sehr nützlich, um eine diskursive Positionierung eines literarischen Textes zu analysieren. Das Ethos ist ein Begriff, der ursprünglich aus der antiken Rhetorik stammt. Er bezeichnet „la construction d'une image de soi destinée à garantir le succès d'une entreprise oratoire“ (Amossy 1999 : 10), also das Konstrukt eines Bildes des Selbst, das einen oratorischen Diskurs begleitet und diesen umrahmt. Ein solches Bild baut man auf, um einen erfolgreichen, d.h. wirkungsvollen Diskurs zu liefern. In ihrer Einleitung zum Band *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, der einen Artikel von Maingueneau beinhaltet, fasst Ruth Amossy Maingueneaus Erweiterung von diesem Begriff so zusammen: „l'énonciateur doit se conférer, et conférer à son destinataire, un

---

<sup>40</sup> Vgl. Stanley FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, 1982. Mit diesem Begriff macht Stanley Fish klar, dass wir für die Lektüre und Interpretation von Texten zwangsläufig von unserer Kultur und sozialer Herkunft usw. bedingt werden. Eine Interpretationsgemeinschaft ist eine Gruppe von Personen, die, weil sie soziokulturelle Züge teilen, ähnliche Interpretationen von einem Text machen werden.

certain *statut* pour légitimer son dire: il s'octroie dans le discours une position institutionnelle et marque son rapport à un savoir" (Amossy 1999 : 17).

Interessant für unsere Untersuchung zu Pseudoübersetzungen sind in diesem theoretischen Vorschlag zahlreiche Aspekte: Erstens, dass Maingueneau von „statut“ spricht. Wir haben gesehen, dass Pseudoübersetzungen ihren Übersetzungsstatus tatsächlich selber (in den Peritexten und im Fliesstext) konstruieren.<sup>41</sup> Zweitens, dass Maingueneau in dieser Konstruktion dem „énonciateur“ (also die Instanz, die die Sprachäusserung – in diesem Fall den literarischen Text – übernimmt) eine genauso wichtige Rolle wie auch dem Leser („le destinataire“) zugesteht.<sup>42</sup> Interessant für unsere Analyse wird auch noch sein, dass nach Maingueneau das Konstrukt des Ethos oder eines Selbstbildes den Entwurf eines Tons, einer Stimme und entsprechend einer Körperlichkeit impliziert.<sup>43</sup>

Um eben diesen Ethos zu analysieren, bietet Maingueneau eine ausführliche Terminologie an. Nach ihm wird die „scène d'énonciation“, also der diskursive Ort, aus welchem die Sprechinstanz sich in einem Text äussert, von drei Faktoren bestimmt. Sie ist das Ergebnis der Kombination erstens der „scène englobante“, die den pragmatischen Status des Diskurses angibt (literarischen, religiösen, usw.), zweitens der „scène générique“, die von der Gattung determiniert wird (Editorial, Predigt, Reiseführer, usw.) und schliesslich der Szenographie (Maingueneau 1999 : 82-3). Letztere wird für uns am Interessantesten sein, da sie die Art bezeichnet, wie ein Text sich selber inszeniert, seine eigene Sprechinstanz konstruiert – also die Art, wie ein Text sich autolegitimiert und wie er sein Existenzmodus definiert. „La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient et ce qu'engendre le discours“ (Maingueneau 1999 : 85). Sie ist gleichzeitig ein Rahmen und ein laufender Prozess (Maingueneau 1999 : 84).

Diese Begriffe aus dem Bereich der Diskursanalyse sind also ein gutes Werkzeug, um beobachtbar zu machen, wie eine Pseudoübersetzung sich im Bezug auf das Andere positioniert, wie sie es konstruiert, und schliesslich wie sie ihr „Original“ schafft. Da das Original nur eine Projizierung ist, müssen Pseudoübersetzungen ihre „Quelle“ von Grund auf erfinden. In diesem Sinne sind sie auch ein Beweis für Karen Emmerichs These, die

---

<sup>41</sup> Vgl. *supra* S. 15.

<sup>42</sup> Mit dem Anteil des Lesers am pseudoübersetzerischen Konstrukt werden wir uns im nächsten Kapitel ausführlicher beschäftigen (vgl. *infra* S. 32-3).

<sup>43</sup> Vgl. *infra* das Kap. IV.1. zu Körperlichkeit, insb. S. 67-8.

in ihrem Buch *Literary Translation And the Making of Originals* erklärt, wie ein Original immer nur durch die Übersetzung (oder genereller gesagt: durch irgendeinen derivativen Text) als solches bestimmt werden kann. Sie sagt: „the ‘source’, the presumed object of translation, is not a stable ideal, not an inert gas but a volatile compound that experiences continual textual fragmentations“ (Emmerich 2017 : 2). Was eine Übersetzung demzufolge macht, ist immer sein eigenes Original einzugrenzen und zu gestalten. Karen Emmerich arbeitet mit Beispielen aus dem verlegerischen Bereich. Sie fundiert ihre These auf Fällen von Übersetzungen von antiken Texten (wo man manchmal eine Vorlage, ein „Original“ wählen muss) oder von Übersetzungen, die gleichzeitig eine Editionsarbeit implizieren (eine Auswahl von Auszügen). Mir scheint es, dass Pseudoübersetzungen eine weitere, metaphorische Auslegung ihrer These darbieten können.

I argue that each translator creates her own original, fixes a particular text as the „prior” text to be translated – fixes it sometimes before translating, and sometimes during and even by way of the process we tend to think of as „translation proper”. So-called originals are not given but made, and translators are often party to that making. [...] My point [...] is that a particular text becomes an „original” only when another, derivative text comes along to *make* it so. [...] Translations *are* derivative, of course – but so are so-called originals. If we begin to recognize the extent to which translations are not only shaped by but also shape those “originals”, we may finally be able to let go of the rhetoric and ideology of faithfulness, and to replace an outdated understanding of translation as a transfer or transmission of some semantic invariant with a more reasonable understanding of translation as a further textual extension of an already unstable literary work. (Emmerich 2017 : 13-4)

In Karen Emmerichs Argument finden wir wieder die prozessuale Komponente, auf welche Dominique Maingueneau uns aufmerksam gemacht hatte. Maingueneau erklärte, dass ein Text sich als das, wofür er genommen werden möchte, in seiner eigenen Entfaltung selber instituiert; Ähnlich sagt Emmerich, dass eine Übersetzung bei ihrer eigenen Entstehung und Ausdehnung ihr Original selber schafft. Höchst interessant ist, wie sie Übersetzung und Original auf die gleiche Ebene setzt. Übersetzung und Original können nur als solche identifiziert werden, weil sie sich gegenseitig bedingen. In diesem Sinne gibt es keine textuelle Entität, die einer anderen überlegen oder vorangehend ist. Übersetzung *und* Original existieren nur in dem Moment, wo ihr „Pendant“ zeitgleich existiert. Übersetzung und Original sind nur in ihrer Beziehung zueinander denkbar.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Die gleiche Überlegung führt Arno Renken: „On peut dire d’un objet qu’il est l’original à condition qu’il se *distingue* d’autres objets qui en sont la copie, l’imitation, la traduction, etc. Ce qui amène à penser que le qualificatif ‘original’ ne désigne pas à proprement parler cet objet en tant que tel, mais bien plus une relation qu’il entretient avec d’autres objets qui diffèrent de lui“ (Renken 2002 : 19).

### II.3. Übersetzung als Fiktion

Pseudoübersetzungen sind reine Zieltexte. Sie gehören zu einer nach der Wirkung orientierten Literatur. Sie werden geschrieben, damit sie auf eine bestimmte Weise bei dem Leser ankommen, sei es um ihn zu unterhalten oder um ihn zu täuschen, um eine amüsierende Szenographie vorzuschlagen oder um eine literarische Irreführung in Gang zu setzen. In diesem Sinne bezeichnet sie Jean-François Jeandillou als „littérature de confection ou *sur mesure*“ (Jeandillou 1994 : 132).

Pseudoübersetzungen bauen eine Papieridentität (*identité de papier*) auf.<sup>45</sup> Ihre vorgetäuschte Identität wird nicht nur von den Peritexten konstituiert: Diese wird zuerst im Vorwort und dann in Metakommentaren oder Fussnoten bekannt gemacht. Das *modus operandi* einer Pseudoübersetzung ist es, die Grenzen der Fiktion sowohl auszuweiten als auch zu verwischen. Genau das zeigt Charlotte Frei in ihrem Buch *Übersetzung als Fiktion* – eine Untersuchung zu Rilkes Lektüre von den *Lettres portugaises*, dessen Titel ich für dieses Kapitel übernommen habe. Indem sie ihre textuelle Gestalt als Fiktionsobjekt annehmen, sprechen Pseudoübersetzungen gegen die Polarisierung von Fiktion und nicht-Fiktion als zwei sich einander ausschliessenden Feldern. Anstatt dieser Opposition bringen sie eine Verhandlung zwischen beiden in Gang. Sie „oszillieren“ vom einen zum anderen, um den Begriff von Brigitte Rath zu übernehmen (Rath 2014).

Wie bereits mehrmals erwähnt, impliziert eine Pseudoübersetzung zwei Täuschungen. Einerseits die eigene Natur: die Pseudoübersetzung gibt vor, ein Text zu sein, der übersetzt worden ist. Andererseits eine externe Komponente: die Vorspiegelung einer Alterität in einer spielerischen und/oder trügerischen Weise. Hierbei übertreibt die Pseudoübersetzung eine Eigenschaft, die man eigentlich bei allen Übersetzungen findet, oder besser gesagt, sie übertreibt einen Wunsch, der den zumindest anfänglichen Antrieb für jede Übersetzung gibt: eine Andersartigkeit in einer adaptierten oder neu entworfenen Form (dem Zieltext) zum Lesen zu geben und so zu tun, als ob mit der Übersetzung ein unmittelbarer Zugang zu dieser Andersartigkeit

---

<sup>45</sup> Nach dem Titel von Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006. Mireille Huchon führt in ihrem Buch aus, warum man von der Idee ausgehen kann, dass Louise Labé keine echte Schriftstellerin gewesen ist, sondern ein literarischer Konstrukt. Auf diesen Vorschlag reagierte Christine Planté mit ihrem Artikel „Tout.e écrivain.e est ‘de papier’“, in Michèle Clément & Janine Incardona (Hrsg.), *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, S. 257-272.



(dem Ausgangstext) geschaffen worden sei (Apter Übers. Quiniou 2015 [2006] : 308).<sup>46</sup> In diesem Kapitel werde ich schildern, mit welchen literarischen Mitteln die Andersartigkeit im Text anwesend gemacht wird. Wie wird sie im Text verschriftlicht? Wie macht der Text sichtbar, dass er (angeblich) von einem anderen abgeleitet wurde?

Pseudoübersetzungen setzen eine Reaktualisationsrhetorik ein, wie Richard Saint-Gelais hervorhebt (Saint-Gelais 2014). Sie tun so, als ob der Text eine Vergegenwärtigung von einer verlorenen Präsenz – das verschwundene Original – wäre. Da sie eine Übersetzung sein sollen, wird die Andersartigkeit als eine inhärente Komponente vom Text angegeben: „une latence dont le texte serait déjà porteur“ (Saint-Gelais 2012 : 170). Die Pseudoübersetzung stellt sich vor, als wäre sie eine Überlebensform von einem untergegangenen, wertvollen Text, als wäre sie ein Relikt.<sup>47</sup> Ihr Erscheinungsmodus ist die *subsistance*, das Fortbestehen. Diese Rhetorik hat zwei Implikationen: Auf der einen Seite setzt die Pseudoübersetzung ironischerweise den Verlustdiskurs, der traditionell den Übersetzungsdiskurs begleitet, fort. Die Pseudoübersetzung präsentiert sich als das, was übriggeblieben ist, was man hat retten können, im Gegensatz zu dem, was tatsächlich verloren gegangen ist. Auf der anderen Seite stellt die Pseudoübersetzung die Übersetzung als eine Notwendigkeit dar: Sie präsentiert sich als eine Handlung, die unternommen werden *musste*. Das vermeintliche Original ist ein Text, der nach der Übersetzung verlangt, „qui appelle la traduction“ (Saint-Gelais 2012 : 170) – „une impulsion à la traduction“ sagt Antoine Berman (Berman 1999 : 33).<sup>48</sup> Die Pseudoübersetzung gibt vor, einen Mangel zu löschen, wobei der besagte Mangel jedoch von der Pseudoübersetzung selber kreiert wurde. Judith Schlanger formuliert das schön: „le regret apparaît en même temps que sa compensation“ (Schlanger 2010 : 31).

Die Vorstellung der Pseudoübersetzungen als Texte, die unbedingt übersetzt werden mussten, ist ein Topos, den man regelmässig wiederfinden kann. Ein weiterer Topos, der zum Zuge kommt, ist derjenige des Unveröffentlichten. Das Unveröffentlichte, und die Gründe, die dazu geführt haben, sind fester Bestandteil der

---

<sup>46</sup> „[L]a révélation de la mystification attire l'attention du lecteur sur la dimension de tromperie épistémologique et sur la contrefaçon de l'altérité inhérente à toute traduction. L'entreprise de traduction est vouée à escamoter sa propre mystification si elle veut persuader le lecteur qu'elle lui rend (et vend) le service de remplacer adéquatement l'original, en lui offrant une rencontre authentique avec une littérature étrangère dans la langue propre.“ (Apter Übers. Quiniou 2015 [2006] : 308)

<sup>47</sup> Vgl. *supra* S. 17.

<sup>48</sup> Zur Übersetzung als Notwendigkeit vgl. *supra* S. 17; 21.

pseudoübersetzerischen Diegese: Damit eine Übersetzung eine *Pseudoübersetzung* ist, darf sie kein Original haben, und damit es kein Original gibt, muss es einen Grund für seine Abwesenheit geben.<sup>49</sup> In einem spannenden Artikel behauptet Louis Watier, dass die fiktive Übersetzung ein Topos an sich selbst sei, der die Entwicklung der Gattung des Romans stark mitbestimmt hat.<sup>50</sup>

Es gibt zahlreiche weitere Bedeutungsmodi, die zur Szenographie der Pseudoübersetzung beitragen und die Rezeption auf diese Weise einleiten. Pseudoübersetzungen können z.B. die Geschichte ihres Ursprungs erzählen, eine „Unübersetzbarkeit“ (einen weiteren Topos) des Originals simulieren (indem sie in Fussnoten erklären, was nicht wiedergegeben werden konnte),<sup>51</sup> oder zusätzlich ihre Ausgangskultur (oder Protokultur, wie Paolo Rambelli sagt)<sup>52</sup> evozieren, indem sie Realia (Ortsnamen, Redewendungen, Eigennamen usw.) angeblich beibehalten. Einen Präsentationsmodus haben sie aber alle gemeinsam: die einführenden Peritexte (also die Titelseiten und die Vorworte), welche die (Pseudo)Übersetzung ankündigen.

In seinem bekannten Buch *Seuils* (1987) führt Gérard Genette wichtige Werkzeuge für die Analyse von Vorworten ein. Er listet zuerst auf, wozu Vorworte dienen können: Nach ihm sind sie dazu da, um das jeweilige Thema des Buches

---

<sup>49</sup> Ein oft mitenthaltener Topos der Pseudoübersetzung ist das gefundene Manuskript: vgl. David MARTENS, „Du Manuscrit à l'imprimé – La pseudo-traduction comme rite d'institution auctorial“, in David Martens & Beatrijs Vanacker (Hrsg.), *Les Lettres romanes* 67 (3-4), 2013, S. 431-446.

<sup>50</sup> Vgl. Louis WATIER, „La mode était alors que ces sortes d'ouvrages ne devaient pas être originaux...’ La traduction fictive: motifs d'un *topos* romanesque“, in Beatrijs Vanacker & Tom Toremans (Hrsg.), *Interférences littéraires* 19, 2016, S. 139-154: „C'est donc dans la perspective de cette 'hypertextualité agonistique', dont la tonalité parodique n'est finalement qu'un aspect, que doit se comprendre la fiction de la traduction: sous la reprise de la matière antique se lit la promotion d'une création littéraire en langue vulgaire. Et c'est bien là en définitive que nous semble résider l'enjeu de la traduction fictive: déplacer la source permet de la surpasser. La traduction supposée, en attestant un texte dont l'origine se refuse dans le même moment, semble alors permettre de revendiquer un héritage, de s'inscrire dans une tradition, tout en s'affranchissant par le jeu d'une fiction. Si la traduction en langue vulgaire s'approprie les techniques savantes de la glose et se réclame des arts poétiques pour fonder une démarche qui permette de se mesurer au texte original, et de s'aventurer vers l'invention, elle n'en demeure pas moins toujours soumise à l'autorité de la lettre latine. D'où ce paradoxe de traductions qui délaissent souvent la lettre et s'y tiennent tout autant. Avec la traduction fictive, le modèle antique demeure, mais il n'est plus *enclos en un texte*. L'artifice consiste, d'une certaine manière, à faire de l'original une page blanche. Le 'traducteur' libéré de l'emprise de la lettre peut alors s'autoriser toutes les inventions. Un trop grand respect du texte source contraint toujours la traduction, et restreint nécessairement l'émulation, mais une fois l'original devenu une fiction, la 'traduction' peut se penser radicalement sur le mode de la rivalité inventive et retrouver la valeur romanesque de *l'imitatio aemulatio*: ainsi se nouent fiction et traduction pour faire advenir l'invention romanesque“ (Watier 2016 : 153). Louis Watier hat zu diesem Thema promoviert: *La traduction fictive: motifs d'un topos romanesque (1496-1617)*, unter der Betreuung von Jean-Yves Masson an der Sorbonne – Paris IV (vgl. <http://theses.fr/2017PA040165>, letzter Zugriff: 10. August 2018). Die Dissertation ist noch nicht publiziert worden.

<sup>51</sup> Wie z.B. Mérimée, vgl. *infra* S. 54.

<sup>52</sup> Vgl. *supra* S. 6, Note 6.

aufzuwerten, um seine Relevanz zu zeigen, um die Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit des Textes zu unterstreichen, um als „Blitzableiter“ (*paratonnerre*) zu fungieren (sprich um den Text vor möglichen Kritiken zu schützen), um die Lektüre einzuleiten und dem Leser wichtige Informationen zu geben, um die Entstehung zu kommentieren, um ein Publikum einzugrenzen, um einen Lesevertrag aufzubauen, um Informationen zum Kontext zu geben, um eine Absichtserklärung zu machen oder um eine Terminologie und Definitionen anzugeben (Genette 1987 : 199-239).

Er definiert auch, was er eine „vorwörtliche Instanz“ („instance préfacielle“) nennt und schlägt dafür eine Typologie vor, die in unserer Untersuchung anwendbar ist. Er unterscheidet zwischen zwei Achsen: dem Regimen („authentique“, „fictif“, „apocryphe“) und der Rolle („auctorial“, „allographe“, „actorial“). Alle Attribute sind kombinierbar, was in Kategorien wie „allographe fictif“ oder „auctorial fictif“ resultieren kann. Die Kategorie „auctorial authentique“ ist die einzige, die er nochmals unterteilt: „préface auctoriale assumptive“ und „préface auctoriale dénégative“ (Genette 1987 : 164-198).

Dank dieser Typologie können wir die Vorworte unseres Korpus charakterisieren: Raymond Queneau hat, indem er das Wort seiner vermeintlichen Autorin gibt, eine „préface auctoriale fictive“ geschrieben. Dieses Vorgehen erlaubt ihm, sich ironisch zu seiner literarischen Täuschung und zur angeblichen Übersetzung zu äussern. Er macht damit die spielerische Komponente seines Projektes sichtbar.<sup>53</sup> Mérimée hat eine „préface allographe fictive“ geschrieben, indem er es von Joseph L'Estrange, einer fiktiven Figur, dem Übersetzer und literarischen Vormund von Clara Gazul (die vermeintliche Autorin), unterschreiben lässt.<sup>54</sup> Die Vorworte von Pierre Louÿs und Guilleragues kann man als „préfaces dénégatives“ identifizieren, die Genette so definiert: „elle penche vers la fiction (par sa dénégation fictionnelle du texte), et aussi vers l'allographie, qu'elle simule en prétendant, tout aussi fictionnellement, n'être pas de la main de l'auteur du texte“ (Genette 1987 : 190). Nach Genette dienen „verleugnenden Vorworte“ typischerweise dazu, die Umstände zu erzählen, die zur Herausgabe des Textes geführt haben, also wie der Pseudoverleger die Texte bekommen oder gefunden hat – was Guilleragues und Pierre Louÿs tatsächlich machen<sup>55</sup> (Genette 1987 : 283-7). Alle diese Vorworte haben aber in Genettes Typologie gemeinsam, fiktional (und nicht

---

<sup>53</sup> Vgl. *infra* S. 60.

<sup>54</sup> Vgl. *infra* S. 54.

<sup>55</sup> Für Guilleragues vgl. *infra* S. 50; für Pierre Louÿs vgl. *infra* S. 57-8.

fiktiv) zu sein, was heisst, dass sie eine spielerische und attributive Funktion haben (Genette 1987 : 280-2).

Diese Peritexte haben die Aufgabe, die Lektüre vorzubereiten und sie zu bedingen. Sie geben an, wie man an den Text herangehen soll und haben das Ziel, einen „Übersetzungseffekt“ zu produzieren – ein Konzept, das man von Barthes’ „effet de réel“ ableiten kann.<sup>56</sup> Richard Saint-Gelais spricht auch von „effet en trompe-l’oeil“ (Saint-Gelais 2014). Wie funktionieren aber diese Übersetzungseffekte, und wie kann man sprachlich den spürbaren Eindruck geben, dass ein Text übersetzt worden ist? Nach Sherry Simon sind diese Effekte „the result of the incompleteness of translation. In this encounter of disparate idioms, meaning cannot be immediate. Language becomes partially opaque, only suggesting potential meaning“ (Simon 1996 : 164). Übersetzungseffekte sind also Textstellen, die von einer differenzierten Bedeutung zeugen („meaning cannot be immediate“). In diesem Zitat wird die „Unvollständigkeit“ einer Übersetzung nicht im negativen Sinne verstanden. Es geht darum, dass diese Textstellen spüren lassen, dass der Text wegen dieser Differenzierung auch anders hätte werden können, und dass nur eine mögliche Version des Textes tatsächlich geschrieben wurde („suggesting potential meaning“).<sup>57</sup>

Die Lektüre hat einen grossen Anteil an der Konstituierung von Pseudoübersetzungen. Pseudoübersetzungen sind Werke, welche den Akt des Lesens antizipieren: Sie möchten als Übersetzungen gelesen werden, und hinterlassen entsprechend regelmässige Zeichen, die auf eine solche Lektüre hinweisen sollen. Sie begleiten somit den Leser bei diesem Prozess und versuchen, ihn zu einer bestimmten Art des Lesens zu animieren. Wir sehen also, dass der Leser eine wichtige Rolle spielt, sowohl als Komplize als auch als herrschende Autorität über den Text, da er die Szenographie sozusagen validieren muss. Bei der Vorstellung von Maingueneaus Begriffen haben wir gesehen, welche Teilnahme der Leser an der Konstruktion des Ethos hat.<sup>58</sup> Dies ist ein Phänomen, das auch Beatrijs Vanacker festhält: „A l’ethos du narrateur se lie l’ethos du lecteur“ (Vanacker 2013 : 210). Während die Sprechinstanz ihren eigenen Status konstruiert, weist sie gleichzeitig dem Leser einen zu: „Le lecteur s’identifie à la mise en mouvement

---

<sup>56</sup> Roland BARTHES, „L’Effet de Réel“, in *Communications* 11, 1968, S. 84-89; vgl. *infra* S. 76.

<sup>57</sup> In Sherry Simons Definition des Übersetzungseffektes findet man viele Elemente der Definition eines Gespensttextes wieder, wie das Suggestieren oder die Möglichkeit eines anderen Textes (vgl. *infra* das Kap. IV.3., insb. S. 78-9).

<sup>58</sup> Vgl. *supra* S. 25-6.

d'un corps“ (Maingueneau 1999 : 80). Sie gibt an, wie der Leser sich positionieren soll, damit der Text auf gewünschter Weise bei ihm ankommt. In diesem Sinne schlägt die Pseudoübersetzung eine Lektüreart vor, die durch ihre eigene Inszenierung (der Pseudoübersetzung) konfiguriert wird. Sie konstruiert ein Bild des idealen Lesers, einem fiktionalen Leser, den sie als prototypisch erscheinen lässt.

Der reale Leser erfüllt aber mindestens zwei unterschiedliche Rollen. Die pseudoübersetzerische Konstellation verlangt es, dass der Leser in zwei unterschiedlichen Momenten an den Text herangeht: Er wird zuerst getäuscht, und dann eingeweiht, „d'abord abusé puis initié“ (Martens 2013 : 439). Diese zwei Lektüremomente – der Betrug und die Enthüllung – werden von Jean-François Jeandillou in seinem Buch zu literarischen Täuschungen<sup>59</sup> als das Kennzeichen des Mystifizierungsgestus identifiziert. Auch Judith Schlanger spricht von dieser „réception en deux temps“: „Quand la source apocryphe prétend être une copie ou une traduction d'un original disparu, la temporalité zigzague entre l'ancienneté prétendue, l'âge effectif du document et la date de la retrouvaille“ (Schlanger 2010 : 120). Nach Jeandillou ist diese Bewegung das Ergebnis einer „manipulation déceptive“<sup>60</sup>. „Déceptif“ kann nicht gleich mit „enttäuschend“ übersetzt werden, denn die *déceptivité* bezeichnet etwas anderes als die Enttäuschung, la *déception*. Jedoch spielen beide in diesem literarischen Phänomen eine Rolle:

La *déception* caractérise le processus (toujours inachevé) du dévoilement sémantique, mais aussi l'attente insatisfaite du lecteur: en quête de signification stable, ce dernier n'aboutit jamais qu'à une incertitude, à une indécision face à la vacance d'un sens qui n'est pas non-sens mais questionnement perpétuel. (Jeandillou 1994 : 201, ich unterstreiche)

Considérée comme médiation constitutive d'un rôle actanciel, ou, plus largement, comme principe de simulation, la *déceptivité* se traduit par l'ouverture de chaque texte sur un transtexte latent, par la duplicité des partenaires de la mystification, enfin par le péril incessant de la contradiction. (Jeandillou 1994 : 212, ich unterstreiche)

Als *deceptiver* Text ist also die Pseudoübersetzung ein Text, der nie in einer festen Form erscheint, der immer destabilisiert und immer hinterfragbar bleibt. Diese textuelle Erscheinungsform kann wegen ihrer Unsicherheit zugleich entweder als Drohung oder als Eröffnung empfunden werden. Diese ambivalente und zweideutige Konsistenz

---

<sup>59</sup> Vgl. Jean-François JEANDILLOU, *Supercheries littéraires. La Vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Genève, Droz, 2001 [1989].

<sup>60</sup> Der Begriff „déceptif“ kommt aus dem Englischen „deceptive“, der wiederum aus dem Altfranzösischen stammt: Damals hiess „deception“ noch Betrug, Irreführung (und nicht Enttäuschung) (<http://www.academie-francaise.fr/deceptif>, letzter Zugriff: 8. August 2018). Diese Bedeutung wird im Neologismus „déceptif“ behalten, der etwas Irreführendes bezeichnet (<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/d%C3%A9ceptif>, letzter Zugriff: 8. August 2018). Dieser Begriff wird vor allem in literarischen und literaturwissenschaftlichen Kontexten gebraucht.

erinnert an die vorhin erwähnte verdoppelte Zeitlichkeit, die David Martens so zusammenfasst: „La stratification à laquelle une mystification est soumise par la révélation de sa nature marque les textes en jeu d’une temporalité qui les dédouble d’emblée et préserve en eux une part d’altérité, irréductible par principe“ (Martens 2011b : 163).

Diese wesentliche Ambivalenz ist für ihn der Grund, warum Pseudoübersetzungen auch nach dem Moment der Enthüllung als Übersetzungen gelesen werden. Auch wenn sie als solche aufgedeckt worden sind, verlieren die Pseudoübersetzungen ihren Übersetzungsstatus für die Rezeption nicht. Sie werden weiterhin unter dem Einfluss dieses Paradigmas gelesen. Die Situation ist nach David Martens die folgende:

Dévoilée comme telle, la mystification élaborée au sein du paratexte est en principe lue comme une fiction, un récit dont la feintise ludique est désormais partagée. Cette transformation n’implique cependant pas que ces dispositifs mystificateurs puissent être lus comme n’importe quelle fiction. Dans la mesure où leur statut fictif procède de la révélation d’une supercherie, ils présentent une spécificité, qui repose sur un déplacement – et non une simple résorption – des altérités scripturaires en jeu. (Martens 2011a : 89)

Die Erklärung von dieser andauernden Wirkung der Mystifizierung und dem Fortbestehen des übersetzerischen Paradigmas ist nach ihm das Resultat einer Überlagerung, der vorhin erwähnten doppelten Zeitlichkeit:

Ces textes préservent nécessairement la mémoire de leur premier statut, et diffèrent *toujours déjà* d’avec eux-mêmes. [...] Cette mémoire du texte confronte le lecteur à deux versions différentes. [...] Le procédé de dévoilement modifie certes le mode de lecture de la fausse traduction en donnant désormais à lire un original. Toutefois, il institue simultanément la coexistence de deux versions concomitantes, qui cohabitent au sein d’un „même“ texte. (Martens 2011a : 90)

Wenn die Pseudoübersetzung dauerhaft – auch nachdem sie sich als eigentliches Original entpuppt hat – als Übersetzung gelesen wird, ist das nach David Martens so, weil das Moment der Enthüllung eine Differenzierung in der Vergegenwärtigungsform und der Greifbarkeit des Textes instituiert. Diese Differenz, obwohl sie sich nicht auf das gleiche bezieht (einerseits den Unterschied Übersetzung-Original, andererseits den Unterschied zwischen zwei Arten, den Text aufzufassen – als Übersetzung oder als Pseudoübersetzung, sprich als Original), ergibt eine grundsätzliche Differenzierung (*différencialité*, also die Differenz als Eigenschaft), die diesen besonderen Lektüremodus erlaubt: „La traduction est dissipée, mais revient hanter le texte, en tant que fiction, mais aussi en tant que schème relationnel entre textes“ (Martens 2011a : 91).<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Auch der theoretische Vorschlag von Brigitte Rath erlaubt, in den Pseudoübersetzungen die Inszenierung der Übersetzung als eine Beziehungsform zwischen zwei Texten zu sehen (vgl. *infra* S. 90).

Die Frage stellt sich, warum die (fiktive) Übersetzung sich für diese Texte als ein günstiger oder sogar notwendiger Umweg erweist. Die Übersetzung wird als unabdingbar für die Veröffentlichung vom Manuskript vorgestellt. Es braucht sie, um veröffentlicht zu werden, um gelesen zu werden, d.h. um überhaupt *lesbar* zu werden. Was dieser Vorgang verrät, ist, dass das, was gesagt werden muss, scheinbar woanders geholt und in einen anderen Kontext versetzt werden muss, um das Objekt eines Diskurses oder eines literarischen Textes zu werden. Nur in diesem Zusammenhang – umgestellt und importiert – kann es angesprochen werden. Martial Martin spricht von „ce quelque chose qui ne peut être dit ailleurs mais qui doit y être dit pour être rapporté ici et y faire son œuvre“ (Martin 2013 : 385). Es kann nur im Hier gesagt werden, aber es muss von Dort kommen. So wird der Umweg über die Übersetzung zur unerlässlichen Bedingung für die Existenz des Textes gemacht. „Der Übersetzungsvorgang ermöglicht demnach die Darstellung von etwas, das ohne diesen Umformungsprozess nicht, oder nicht gleichermassen ausdrückbar ist“, sagt Charlotte Frei (Frei 2004 : 9).





### III. Das Korpus

#### **„Elle me confie le soin de traduire en français un manuscrit qu'elle savait impubliable dans sa langue originale“ – projizierte Autorinnen**

In diesem Korpus sind alle „Originale“ angeblich von einer Frau verfasst und dann von einem Mann übersetzt worden, wobei es diese Frau und ihre Schriften nie gegeben hat.<sup>62</sup> Auf diese Weise werden weibliche Figuren produziert, „des créatures de papier“<sup>63</sup>, deren Eigenständigkeit nicht nur im sozialen Feld, sondern auch in dem vom Text eröffneten literarischen Raum eingeschränkt wird (Martens 2013 : 443): zum einen weil sie Frauen sind, zum anderen weil sie alle<sup>64</sup> zudem als besonders junge, manchmal sogar minderjährige Frauen geschildert werden. Im Rahmen der Veröffentlichung ihrer Werke tritt dann eine männliche Figur hervor, die in ihrer Übersetzer- und Herausgeberrolle als Mentor und Beschützer sowohl der jungen Frau wie auch ihrer Texte fungiert. In diesem Licht erscheint die vermeintliche Übersetzung als ein Mittel, das Sprechen von dieser beaufsichtigten Figur zu fördern – aber auch zu kontrollieren.<sup>65</sup>

Angesichts dieser Feststellung kann es so aussehen, als würde vom Akt des Übersetzens wie auch von der weiblichen Geschlechtsidentität ein problematischer und opportunistischer Gebrauch gemacht. Indem sie als legitimierende Voraussetzung für einen Diskurs über das Intime, den weiblichen Körper, die Liebe und eine weibliche Sexualität vorgeschoben werden, kann ihr Einsatz als usurpatorisch angesehen werden.

---

<sup>62</sup> Das Zitat im Titel dieses Kapitels stammt aus Raymond Queneau, *Œuvres complètes de Sally Mara*, vgl. *infra* S. 60.

<sup>63</sup> Nach dem Buchtitel von Mireille Huchon, *Louise Labé: Une créature de papier*, Genève, Droz, 2006 (vgl. *supra* S. 28 Note 41).

<sup>64</sup> *Les Chansons de Bilitis* ist der einzige Text aus dem Korpus, in welchem die imaginierte Autorin nicht ausschliesslich als eine junge Frau geschildert wird. Das Buch soll ja das Lebenswerk der Dichterin wiedergeben. Der erste Teil betrifft aber die Texte, die sie eben als junges Mädchen und als junge Frau geschrieben haben soll.

<sup>65</sup> Wie Lawrence Venuti es für den Fall Pierre Louÿs gezeigt hat, zeugt dieses Verhältnis von einem homosozialen Begehren (*homosocial desire*, einem Begriff der amerikanischen Professorin Eve Kosofsky Sedgwick). Diesen Mechanismus fasst Judith Butler so zusammen: „relation entre hommes qui porte finalement sur les liens entre hommes, mais qui ne s'établit qu'à travers l'échange hétérosexuel et le partage des femmes“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 122). In Bezug auf die *Chansons de Bilitis* von Pierre Louÿs führt Venuti aus: „Louÿs exemplifies the connection that exists in male-dominated societies between homosocial desire and the structures that maintain and transmit patriarchal power (see Sedgwick 1985 : chap. 1). He is the author of his text by virtue of his competition with other male poets, his emulative rivalry with them, and the arena in which they compete is the representation of female sexuality“ (Venuti 1998 : 35). Für eine längere Untersuchung und Erarbeitung dieses Begriffes, vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, 1985.

Weil sie eine Komponente der einleitenden Szenographie und somit Teil der Diegese sind, werden sie mehr als Objekt als als Subjekt wahrgenommen.

So genommen scheint die Inszenierung sowohl einer weiblichen Figur als auch der literarischen Übersetzung einem abwertenden, utilitaristischen Vorhaben zu entsprechen. Es sieht so aus, als wären beide Komponenten nur dazu da, den Diskurs zu fördern und delegieren – und sich gleichzeitig davon zu distanzieren. Auf der diegetischen Ebene werden die Geschlechterunterscheidung und die Übersetzung nebeneinander gestellt. Beide erscheinen als Voraussetzung für den vorgestellten Text: ein Text, der ursprünglich von einer Frau stammt, und der übersetzt werden sollte. Sowohl die vermeintliche weibliche Autorschaft wie auch die vermeintliche fremde Herkunft des Textes werden als Lektürehorizont dargeboten. Judith Schlanger merkt an, dass Pseudoübersetzungen, indem sie auf ein vermeintliches Original verweisen, auf ein „point d’attache, une clé de compréhension, une donnée d’approche“ (Schlanger 2010 : 81) hinweisen. Mit diesem Verweis antizipieren sie den Bedarf des Lesers, den Text im literarischen Feld und innerhalb seinen eigenen literarischen Kenntnissen zu situieren.

### **III.1. Übersetzungs- und Genderrepräsentationen: die performative Macht der Pseudoübersetzung**

In den letzten Kapiteln haben wir gesehen, was Pseudoübersetzungen zum Funktionieren der Übersetzung aussagen können, und wie sie sich als literarisches Dispositiv dazu anbieten, eine traditionelle Übersetzungsauffassung (die das Original als überlegene und bestimmende Instanz sieht) umzudrehen, um das kreative und intellektuelle Potential der Übersetzung zum Vorschein zu bringen. Meine Hypothese für diese Arbeit ist, dass eine Pseudoübersetzung, die sowohl die übersetzerische als auch die geschlechtliche Komponente in ihrer Szenographie integriert, Vergleichbares zum System der Geschlechterunterscheidung bewirken kann. Die Pseudoübersetzungen in meinem Korpus sollen als Untersuchungsgegenstand dienen, um die Parallelen zwischen Übersetzungs- und Genderdiskurs erneut zu belegen, und um ihr Potential als gleichzeitiges Verstärkungs- und Drehinstrument ans Licht zu bringen. Auf diese Weise sollen Überlegungen zu der repräsentativen, performativen und rhetorischen Macht der Pseudoübersetzung entstehen, die eventuelle Möglichkeiten hervorbringen sollen, wie diese Binaritäten dekonstruiert werden können.

Im ersten Teil dieser Arbeit habe ich gezeigt, wie Pseudoübersetzungen den performativen und autoinstituierenden Charakter der Übersetzung deutlich machen. Die Performativität ist ein Begriff, den Judith Butler im Bezug auf die Geschlechtsidentitäten ausführlich theorisiert hat. Ihr Buch *Gender trouble* zeigt, inwiefern das Vorzeigen einer Geschlechtsidentität das Ergebnis einer Performanz ist, und einen iterativen Charakter hat: „elle est répétition, réitération, citation“ (Fassin in Butler 2005 [1990] : 14).

De tels actes, gestes et accomplissements (*enactments*), au sens le plus général, sont *performatifs*, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications*, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 259)

Was Judith Butler mit ihrem Buch widerlegen möchte, ist, dass nur einige genderspezifischen Ausdrucksformen eine Imitation wären, während andere den Wert eines Originals haben (Butler 2005 [1990] : 26). Was die „pratiques de genre dans les cultures gaies et lesbiennes“, oder was z.B. die Transvestiten eher aufdecken, ist, dass wir alle an dieser „Parodie“, an „la construction performative d'un sexe original et vrai“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 53) teilnehmen. „*En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence*“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 261). Interessanterweise übernimmt Judith Butler an dieser Stelle eine literarische und übersetzerische Terminologie, um die Performativität von Geschlechtsidentitäten nachzuweisen:

Que des cultures non hétérosexuelles reproduisent la matrice hétérosexuelle fait ressortir le statut fondamentalement construit de ce prétendu original hétérosexuel. Le gai ou la lesbienne est donc à l'hétérosexuel-le *non pas* ce que la copie est à l'original, mais plutôt ce que la copie est à la copie. La répétition parodique de l' 'original' [...] révèle que l'original n'est rien d'autre qu'une parodie de l'*idée* de nature et d'original. (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 107)

Genau das haben wir in den vorigen Kapiteln im Bezug auf Pseudoübersetzungen und das inszenierte Verhältnis zwischen Übersetzungen und Originale festgestellt: Pseudoübersetzungen verraten, dass Übersetzungen in einer gewissen Hinsicht immer Originale sind<sup>66</sup> – und Originale in einer gewissen Hinsicht immer derivative Texte.<sup>67</sup> Pseudoübersetzungen zeigen, dass die Entitäten von Original und Übersetzung eigentlich nur existieren, wenn sie in Verhältnis zueinander gebracht werden. Original und Übersetzung bestimmen sich gegenseitig. Diese Tatsache lassen Pseudoübersetzungen, wie die „cultures non hétérosexuelles“, deutlich werden: „En tant qu'imitations déstabilisant en effet la signification de l'original, elles imitent le mythe

---

<sup>66</sup> Vgl. *supra* S. 5; 11; 18.

<sup>67</sup> Vgl. *supra* S. 26-7.

même de l'originalité“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 262). In dieser Hinsicht ist das Vorzeigen von Geschlechtsidentitäten wie die Pseudoübersetzung (oder nach Karen Emmerich alle Übersetzungen)<sup>68</sup> ein Beispiel von etwas, das eigentlich das produziert, was es angeblich reproduziert. Es gibt kein Original, das einer Pseudoübersetzung vorangeht. Genauso wenig gibt es eine Geschlechtsidentität, die ein Subjekt determiniert. Beide werden von den Entitäten konstruiert, die sie angeblich vorbestimmen:

En ce sens, *le genre* n'est pas un nom, pas plus qu'il n'est un ensemble d'attributs flottants, car nous avons vu que dans le cas du genre l'effet de substance est produit par la force performative des pratiques régulant la cohérence du genre. En conséquence, dans la tradition héritée de la métaphysique de la substance, le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le faire d'un sujet qui précéderait ce faire. (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 96)

Aus diesem Grund spricht Judith Butler von der Geschlechterunterscheidung als eine „regulierende Fiktion“ (Butler 2005 [1990] : 95). Ein solcher Prozess führt vor, inwiefern Diskurse, obwohl sie auch emanzipatorisch sein können, immer innerhalb von unvermeidlich scheinenden Machtstrukturen enthalten sind: „L'action du genre requiert une performance répétée réalisée avec le but stratégique de maintenir le genre à l'intérieur de son cadre binaire“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 264-5). Judith Butler spricht von der Geschlechterunterscheidung als einer „économie de la signification auto-suffisante qui exerce son pouvoir en délimitant ce qui peut ou ne peut pas être pensé dans le cadre de l'intelligibilité culturelle“ (Butler 2005 [1990] : 177), also als einem binären Rahmen, dem man nicht entkommen kann und der alles bestimmt. Folglich stellt sich die Frage, was unternommen werden kann, um diese binären Machtstrukturen ins Schwanken zu bringen. Nach Judith Butler wäre das Ziel eines solchen Unternehmens, die definierenden Instanzen zu subvertieren, „de se dé-centrer – et de déstabiliser – de telles instances de définition: le phallogocentrisme et l'hétérosexualité obligatoire“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 53). Wenn Judith Butler von obligatorischer Heterosexualität spricht, geht es ihr vor allem darum, dass diese Anordnung die Geschlechterunterscheidung impliziert und somit kreiert, und damit ein binäres Machtverhältnis fortsetzt:

L'institution d'une hétérosexualité obligatoire et naturalisée a pour condition nécessaire le genre et le régule comme un rapport binaire dans lequel le terme masculin se différencie d'un terme féminin, et dans lequel cette différenciation est réalisée à travers le désir hétérosexuel. L'acte de différencier les deux moments antagonistes dans le rapport binaire a pour effet de consolider l'un et l'autre terme, la cohérence interne du sexe, du genre et du désir propre à chacun. (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 93)

---

<sup>68</sup> Vgl. *supra* S. 26-7.

Die Geschlechterunterscheidung schafft ein Schema, das erlaubt, Körper, Geschlechtsidentitäten und Begehungsformen erfahrbar und verständlich zu machen. Butler nennt dies die „heterosexuelle Matrix“ (Butler 2005 [1990] : 66). Diese Matrix nimmt die Form eines diskursiven hegemonischen Modells an, das die Existenz eines stabilen Geschlechts voraussetzt: In diesem Rahmen können dann Geschlechtsidentitäten Sinn machen (Butler 2005 [1990] : 66).

Wenn man sich der Bestimmungsmacht eines solche binären Prinzips bewusst wird, wird auch klar, wie wenig Handlungsspielraum für subversive Repräsentationsformen übrig bleibt. „Repräsentation“ kann vieles zugleich heissen:<sup>69</sup> Erstens kann es auf eine Vertretung hinweisen, also eine symbolische Erscheinungsform von etwas Anderem. Zweitens bedeutet der Akt der Repräsentation, dass etwas ausgewählt wird, um einen gewissen Eindruck von etwas zu vermitteln. Schliesslich kann man noch sagen, dass die Repräsentation in einer exhibitionistischen Art auf etwas aufmerksam macht. Weil die Repräsentation diese drei Aspekte – Symbolisierung, Konstrukt und Zurschaustellung – zusammenbringt, kann man ihr eine ideologische Macht verleihen, sagt Maria Tymoczko.

As a form of definition that involves substitution in the symbolic realm, representation creates images that have an ideological aspect. It is the power inherent in representation, the potential for speaking with authority on behalf of another, and the ability to make statements that have legal or political standing, as well as the inescapability of a perspective and purpose, that have led to the crisis of representation in the social sciences. (Tymoczko 2006 : 28)

Diese ideologische Macht kann entweder einem befestigenden oder einem subversiven Projekt entsprechen. Was Pseudoübersetzungen zu dieser Problematik beitragen können, ist, dass sie die Repräsentation<sup>70</sup> selbst inszenieren, und damit auch die Mechanismen ihrer Herstellung. In diesem Zusammenhang bezeichnet Thomas O. Beebee Pseudoübersetzungen als „Antirepräsentationen“:

Transmesis, then, can be seen as antirepresentation, an attempt to reverse the process that replaces translation with its representation. Transmesis restores context, positionality, and

---

<sup>69</sup> Vgl. „Repräsentation“, in *Duden Online-Wörterbuch*. URL:

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Repraesentation> (letzter Zugriff: 8. August 2018).

<sup>70</sup> Wenn die Pseudoübersetzung so tut, als ob sie eine Übersetzung wäre, tut sie eigentlich so, als ob sie ihr vermeintliches Original wäre. Damit ahmt sie das Funktionieren einer Übersetzung nach. Eine Übersetzung ist also auch ein Text, der etwas simuliert: Eine Übersetzung tut so, als ob sie ihr Original wäre. Sie repräsentiert es, im Sinne dass sie es vertritt. In dieser Perspektive ist es möglich, von Inszenierung der Repräsentation, also von Repräsentation der Repräsentation, in Bezug auf Pseudoübersetzungen zu sprechen. Auch wenn es lapidar scheinen kann, von Übersetzung als Simulation – als etwas, das so tut als ob – zu sprechen, hat es den Vorteil, das erfolgreiche Funktionieren der Pseudoübersetzung erklären zu können. Was eine Pseudoübersetzung demnach macht, ist nur diese Eigenschaft der Übersetzung zu verschärfen: Sie insistiert auf ihre Ersatzfunktion (vgl. *supra* S. 17).

process to translation and interrogates communication, 'national language', and the principle of equivalence between linguistic utterances. (Beebee 2012 : 10)

Thomas O. Beebee nennt das Phänomen der fiktiven Übersetzung „Transmesis“, weil sie die „Mimesis einer Übersetzung“<sup>71</sup> ist. Was Pseudoübersetzungen insofern kombinieren, ist einerseits die Übersetzung als „the creation of meaning in one language on the basis of meaning in another“, und andererseits die Mimesis als „re-presentation, the reproduction of an original 'with a difference'“ (Beebee 2012 : 11). Diese Idee von Reproduzierung, nur mit *einer* Differenz ist das, was Homi Bhabha „l'ambivalence du mimétisme“ nennt: „presque le même, *mais pas tout à fait*“ (Bhabha Übers. Bouillot 2007 [1994] : 149). Ähnlich stellt Arno Renken fest: „La représentation est donc à la fois un rendre-présent, une création d'unité et une transformation de la chose représentée“ (Renken 2002 : 76). Ferner kann man hinzufügen, dass diese Verwandlung dem übersetzerischen,<sup>72</sup> und erst recht dem pseudoübersetzerischen Prozess inhärent ist: „Le comme-si introduit nécessairement un élément de différence entre ce qui est représenté et sa représentation“ (Renken 2002 : 86). Diese Differenzierung bietet einen Zwischenraum für Experimente und Wandlungen an.<sup>73</sup>

Wir haben gesehen, dass Judith Butler dem Performativen einen iterativen Charakter zuschreibt: „Le sujet n'est pas *déterminé* par les règles qui le créent, parce que la signification n'est *pas un acte fondateur, mais un processus régulé de répétition*“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 271). Der performative Effekt stützt sich also auf eine Wiederholung, die nicht isoliert, sondern kollektiv ist: „Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 109-10). Die Produktion von Geschlechtsidentitäten ist das Ergebnis einer allseitigen Re-Iteration, die einen gegenseitig verstärkenden und normalisierenden Effekt hat. Es stellt sich also die Frage, wie man dieser scheinbar sich ewig fortsetzenden Macht entgegenkommen könnte:

Cela ne veut pas dire qu'il faudrait mettre un terme à la répétition en tant que telle – comme si c'était possible. Si la répétition est vouée à se répéter comme mécanisme de reproduction culturelle des identités, la question décisive est de savoir quel genre de répétition subversive

---

<sup>71</sup> „Transmesis is thus the mimesis of the interrelated phenomena of translation, multilingualism, and code-switching.“ (Beebee 2012 : 6)

<sup>72</sup> Vgl. *supra* S. 41 Note 70.

<sup>73</sup> Vgl. *infra* das Kap. IV.3., S. 78.

pourrait remettre en question la pratique régulatrice de l'identité. (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 108)

Für unser Thema ist diese Frage interessant, denn man kann auch das Übersetzen als eine Form der Wiederholung sehen. Gibt es Wiederholungsmodi, die nicht einfach eine Imitation und Konsolidation sind? Kann die Reproduktion einer Geste auch etwas Umstürzerisches sein? Für Judith Butler ist die Wiederholbarkeit sogar ein unabdingbarer Bestandteil einer subversiven Bewegung:

En un sens, toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition; il faut donc voir dans la „capacité d'agir“ la possibilité d'une variation sur cette répétition. Si les règles gouvernant la signification ne sont pas purement restrictives, mais qu'elles permettent aussi d'affirmer d'autres domaines d'intelligibilité culturelle, c'est-à-dire d'ouvrir de nouvelles possibilités en matière de genre qui contestent les codes rigides des binarités hiérarchiques, alors ce n'est que *dans* les pratiques répétées de la signification qu'il devient possible de subvertir l'identité. (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 271)

Nach Judith Butler muss man von den jeweilig existierenden Systemen ausgehen, um diese dekonstruieren zu können: „Si le genre est le mécanisme par lequel la notion de masculin et de féminin est produite et naturalisée, il pourrait tout autant être l'appareillage par lequel ces termes sont déconstruits et dénaturalisés“ (Butler 2004). Ähnlich kann man sagen, dass wenn eine Pseudoübersetzung ein Dispositiv sein kann, das textuelle und geschlechtliche Identitäten produzieren kann, kann es genau so gut ein Dispositiv sein, das diese Identitäten dekonstruieren kann. Die Widerstandsmöglichkeiten einer binären, hegemonischen Machtbeziehung liegen in den Ambivalenzen derselben. Diese Ambivalenzen werden in der Literatur von einem Dispositiv wie den Pseudoübersetzungen ans Licht gebracht, denn das, was sie parodieren, ist die Idee eines Originals<sup>74</sup> – und bei den Pseudoübersetzungen meines Korpus gleichzeitig die Idee eines originellen Geschlechts:

La parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original. Plus précisément, on a affaire à une production dont l'un des effets consiste à se faire passer pour une imitation. Cette déstabilisation permanente des identités les rend fluides et leur permet d'être signifiées et contextualisées de manière nouvelle. (Butler 2005 [1990] : 261)

Indem sie die Grenzen von Originalität und Übersetzung, von Produktion und Imitation auslösen, indem sie befestigte Identitäten destabilisieren und fließender machen, kann man von einem transgressiven Potential der Pseudoübersetzung sprechen.

Ich schlage folglich vor, Pseudoübersetzungen als ein literarisches Dispositiv zu sehen, das uns helfen kann, binäre Denkweisen im Bezug auf die literarische Übersetzung und

---

<sup>74</sup> Vgl. *supra* S. 39.

den Genderdiskurs zu umgehen und neue Beziehungsformen hervorzubringen. Da sie Original und Übersetzung zugleich sind, eröffnen Pseudoübersetzungen einen Zwischenraum, in welchem sich Ambivalenzen und Ungewissheiten als fruchtbar erweisen. Pseudoübersetzungen führen binäre Verhältnisse auf, und lassen zugleich die Möglichkeit bestehen, sie zu subvertieren. Indem sie die Begegnung von zwei Texten (Original und Übersetzung) inszenieren, präsentieren sie sich als Ort, aus dem man die Beziehung, die Anspannung und die Anziehungskräfte zwischen den beiden neu denken kann. In diesem Sinne schlage ich vor, die Pseudoübersetzung als literarisches Dispositiv zu untersuchen, das eine Form der Erotik in der Herangehensweise an die Texte suggeriert.<sup>75</sup> Pseudoübersetzungen sind immer mindestens zwei Texte zugleich: die (Pseudo)Übersetzung selbst und das vermeintliche, projizierte Original. Pseudoübersetzungen kann man also als Texte sehen, die von der Übersetzung determiniert werden, „en ce sens qu'ils laissent transparaître, entrevoir ou deviner la présence d'un texte premier“ (Jenn 2013 : 12). Somit weisen Pseudoübersetzungen eine bitextuelle Natur auf. Indem sie das Original als unrealisierten Text darstellen und als unzugängliche, aber überall herrschende Präsenz erscheinen lassen, lassen Pseudoübersetzungen eine Form von Begehren auftauchen. Sie erzählen, wie das Unberührbare faszinieren und orientieren kann, und tragen somit ein erotisches „narrative of translation“<sup>76</sup> vor, das Jacques Derrida in anderen Worten so beschreibt:

En s'approchant d'aussi près que possible pour renoncer au dernier moment à menacer ou à réduire, à consumer ou à consommer, en laissant l'autre corps intact mais non sans avoir, sur le bord même de ce renoncement ou de ce retrait, fait paraître l'autre, non sans avoir réveillé ou animé le désir de l'idiome, du corps original de l'autre, dans la lumière de la flamme ou selon la caresse d'une langue. (Derrida 2005 : 9)

---

<sup>75</sup> Wie wir es in der Einleitung mit der Vorstellung von George Steiners Übersetzungsauffassung gesehen haben, ist es nicht neu, über Übersetzungen und den Akt des Übersetzens mit Metaphoren und Begriffe der Erotik zu sprechen. Erotische „metaphorics of translation“, um den Titel von Lori Chamberlain zu übernehmen, heißen aber nicht gleich eine Erotik der Übersetzung. Robert Kahn hat z.B. in einem Artikel untersucht, inwieweit Walter Benjamins Denken der Übersetzung sich einer „pensée de l'Eros“ (Kahn 2010) nähert. Auch Louis Watier schlägt vor, in der Pseudoübersetzung von Pierre Louÿs ein „érotisme de la traduction“ zu sehen (Watier 2018a; vgl. *infra* S. 103, Note 168). Eine Erotik der Übersetzung heißt nicht oder nicht nur eine Sexualisierung der Übersetzung – die nur die Ebene der Metaphorik betreffen würde. Eine Erotik der Übersetzung bezieht sich, wie Robert Kahn oder Louis Watier es analysiert haben, auf ein Denken der Übersetzung – das die Übersetzung demnach in Bezug auf die Erotik konzipieren würde, d.h. über die Übersetzung mit Prinzipien der Erotik nachdenken würde (wie das Begehren, das Anziehen, die Entschleierung, usw.).

<sup>76</sup> Vgl. Fiona DOLOUGHAN, „Translation, Storytelling and Multimodality“, in Beatrijs Vanacker & Tom Toremans (Hrsg.), *Interférences littéraires* 19, 2016, S. 110. Dieser englische Begriff hat den Vorteil, einen erzählerischen und einen repräsentativen Aspekt zu vermischen, zusammen mit „a way of presenting or understanding a situation or series of events that reflects and promotes a particular point of view or set of values“ (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/narrative>, letzter Zugriff: 8. August 2018). In diesem Sinne eignet er sich besonders für die Analyse von Pseudoübersetzungen, die nicht nur die Übersetzung „erzählen“ und repräsentieren sondern auch eine eigene Übersetzungsauffassung entwerfen.



Dieser immer bestehende Zwischenraum zwischen dem Original und der Übersetzung bietet sich als textueller Ort an, in dem alles noch möglich ist, und alles offen bleibt. Nach Aarón Lacayo ist ein solches Intervall die Demonstration von „the possibility of translation itself, the promise of multiplicity and endless variations among them“ (Lacayo 2014 : 226).

Für eine solche Untersuchung wäre es unzureichend schlicht zu behaupten, dass eine Pseudoübersetzung ein Original sei. Man würde somit nicht sehen, dass eine Pseudoübersetzung eben das Konzept von Original in Frage stellt. Man würde nicht sehen, dass sie diesen Zwischenraum eröffnet, „une zone grise et de va-et-vient contrariant la notion même d’original“ (Jenn 2013 : 17). Dieser Schritt ist wichtig, weil er vieles über Machtverhältnisse im Bereich der Übersetzung wie auch der Geschlechterunterscheidung aussagen kann. Wie Lori Chamberlain es ausdrückt, hat die Unterscheidung zwischen Produktion und Reproduktion einen wesentlichen Anteil an der Machteinrichtung und -ausübung.<sup>77</sup> Das Ziel ist nicht, das Dominierende und das Dominierte einfach auszutauschen: „Even where the model of dominant original and subservient translation has been challenged, the idea of some kind of hegemonic original still remains – either in the source or target language“ (Bassnett 1998 : 39). Was eher aufgewertet werden sollte, ist eine Destabilisierung, eine Unsicherheit, wie Arno Renken es sagt: „[un] texte qui s’ouvre à la possibilité d’être différent“ (Renken 2012 : 13-4).

Für die Fortsetzung dieser Arbeit nehme ich mir nach einer Vorstellung der einzelnen Texte vor, eine inhaltliche Analyse meines Korpus zu machen. Aus diesen Texten möchte ich herausarbeiten, wie sie Konzepte, die dem Übersetzungs- und dem Genderdiskurs gemein sind, behandeln und inwiefern sie binäre Vorstellungen davon verstärken oder im Gegensatz dazu ins Schwanken bringen.

---

<sup>77</sup> „[T]he reason translation is so overcoded, so overregulated, is that it threatens to erase the difference between production and reproduction which is essential to the establishment of power. Translations can, in short, masquerade as originals, thereby short-circuiting the system.“ (Chamberlain 1988 : 466)

## III.2. Präsentation der Texte

### III.2.1. Guilleragues, *Lettres portugaises* (1669)

#### *Text*

Die *Lettres portugaises* erscheinen 1669 bei Claude Barbin in Paris ohne Autorenangabe – mit Ausnahme derjenigen, die der Titel enthält: Sie sollen von einer portugiesischen Nonne geschrieben worden sein. Der schmale Band wird sofort nach seinem Erscheinen zu einem literarischen Erfolg des 17. Jahrhunderts (Deloffre in Guilleragues 1990 [1669]: 11-3). Beweis dafür ist ein Kommentar von Madame de Sévigné, die in einem Brief schreibt, eine „portugaise“ stünde für einen exemplarischen Liebesbrief, der von einer wahren Leidenschaft zeugt, „une passion que rien ne peut excuser que l'amour même“.<sup>78</sup>

Die fünf Briefe, die der Band umfasst, sind der schriftliche Ausdruck der Liebe einer verführten, und dann verlassenen, jungen, portugiesischen Nonne. Sie erzählen nicht viel mehr als diese Liebe selbst: Wir erfahren sehr wenig über die Umstände dieser Liebesgeschichte oder deren Ende. Die Hauptinformationen nimmt das verlegerische Vorwort vorweg: Die fünf Briefe sind einem Edelmann, „un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal“,<sup>79</sup> geschrieben worden. In den Briefen erfährt man, dass die Nonne von ihm verführt, und bald auch wieder verlassen wurde, weil er angeblich nach Frankreich zurückkehren musste. In ihren Briefen teilt ihm die unglückliche Nonne ihre Enttäuschung mit. Sie macht klar, dass sie zuerst aus Liebeskummer schreibt („J'avoue cependant que l'occasion que mon frère m'a donnée de vous écrire a surpris en moi quelques mouvements de joie“, Guilleragues 77-8), dann der Liebe selbst wegen, um das Gefühl an sich zu preisen („et je connais, dans le moment où je vous écris, que j'aime bien mieux être malheureuse en vous aimant, que de ne vous avoir jamais vu“, Guilleragues 87), und schliesslich nur für sich selbst, weil sie Gefallen daran findet („j'écris plus pour moi que pour vous“, Guilleragues 97).

---

<sup>78</sup> Madame de Sévigné zitiert in François TRÉMOLIÈRES, „Lettres de la religieuse portugaise“, *Encyclopédie Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lettres-de-la-religieuse-portugaise/> (letzter Zugriff: 12. Juli 2018).

<sup>79</sup> GUILLERAGUES, *Lettres portugaises*, Vst. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, 1990 [1669], S. 73. Ab jetzt werden alle Zitate aus den *Lettres portugaises* mit dem Autorennamen und der Seitennummer im Fliesstext direkt angegeben. Diese Edition ist die Referenzedition für alle Seitenangaben dieses Textes.

Erst seit Ende der 50-Jahre kann man behaupten, den wahren Autor der *Lettres* zu kennen: Gabriel-Joseph de Lavergne, vicomte de Guilleragues (1628-1685), war ein französischer Diplomat und Schriftsteller, der eine gute Stellung am Hof von Louis XIV hatte.<sup>80</sup> Die Frage der Zuordnung des Textes, der anonym erschienen ist, hat die Wissenschaft während Jahrhunderten beschäftigt.<sup>81</sup> Im 20. Jahrhundert wurde aber ein *privilège* entdeckt, also eine königliche Publikationsgenehmigung, die es erlaubte, Guilleragues als Verfasser der *Lettres* zu identifizieren. Im 17. Jahrhundert, zur Zeit der Veröffentlichung, schien die Frage weniger wichtig zu sein: Zum einen, weil das Konzept von Originalität in jener Zeit eine geringere Rolle spielte als heute;<sup>82</sup> zum anderen, weil es gut sein kann, dass das Zielpublikum (der Hof von Louis XIV) darüber ganz im Klaren war, wer das Buch eigentlich übersetzt (oder eben geschrieben) hatte (Deloffre in Guilleragues 1990 [1669]: 13-5).<sup>83</sup> Das Vorwort gibt aber an, der Verfasser sei unbekannt: „Je ne sais point le nom de celui qui auquel on les a écrites, ni de celui qui en a fait la traduction“ (Guilleragues 73).

### **Kontext**

Die *Lettres portugaises* sind emblematisch für die französische Literatur des 17. Jahrhunderts. Schon in ihrer Form: Damals war „l'esthétique épistolaire“ (Brunn in Guilleragues 2009: 34) besonders beliebt.<sup>84</sup> Diese literarische Form, die von

---

<sup>80</sup> Vgl. François TRÉMOLIÈRES, „Lettres de la religieuse portugaise“, *Encyclopédie Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lettres-de-la-religieuse-portugaise/> (letzter Zugriff: 12. Juli 2018).

<sup>81</sup> Eigentlich nicht nur die Wissenschaft: Bekannte Schriftsteller haben in der Debatte auch Stellung genommen, wie z.B. Rousseau, der der Meinung war, eine Frau könne einen so guten Text nicht schreiben (vgl. Rousseau zit. von Deloffre in Guilleragues 1990 [1669]: 20-1), oder Rainer Maria Rilke, der die *Lettres* ins Deutsche übersetzte und überzeugt war, es handle sich um ein spontanes, unbewusstes Meisterwerk einer echten portugiesischen Nonne (vgl. Charlotte FREI, *Übersetzung als Fiktion. Die Rezeption der Lettres Portugaises durch Rainer Maria Rilke*, Berne, Peter Lang, 2004). Für eine Geschichte der Rezeption und der Zuordnungshypothesen von den *Lettres portugaises*, vgl. das Vorwort von Frédéric Deloffre in GUILLERAGUES, *Lettres portugaises* suivi par *Guilleragues par lui-même*, Paris, Gallimard, 1990 [1669], S. 11-69.

<sup>82</sup> Vgl. *infra* S. 49.

<sup>83</sup> Erst in der Ausgabe von 1690 wurde den Namen des (Pseudo)übersetzers, Guilleragues, angegeben. Vgl. die einführende Notiz von Alexandre Piedagnel, in *Lettres portugaises*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1876 [1669], S. VII.

<sup>84</sup> In seinem Vorwort erklärt Alain Brunn, wie die Kurzformen (die Briefen, die „nouvelles galantes“, die „nouvelles historiques“) in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts als „nouveau roman“ erscheinen (Brunn in Guilleragues 2009 [1669]: 25). In diesem Zeitraum der Klassik (1660-1680) entwickelt sich die Literatur „sous les formes mêmes d'écriture que pratiquent réellement ses lecteurs, mémoires ou lettres“ (Brunn in Guilleragues 2009 [1669]: 25). Sie erscheinen nach einer langen Periode, wo man eher sehr lange Romane gelesen hat („romans pastoraux“, usw.) – darum werden sie als

fragmentarischem Naturell ist und die Alain Brunn als „esthétique lacunaire“ (Brunn in Guilleragues 2009 : 30) bezeichnet, bringt die ganze Dramatik in das Buch: Die Nonne bekommt keine Antwort. Dies führt auch dazu, dass die Schrift zum eigentlichen Thema des Buches wird:<sup>85</sup> Die Nonne entwickelt einen Metadiskurs über die Gründe, die sie zum Schreiben führen („Je veux vous écrire une autre lettre, pour vous faire voir que je serai peut-être plus tranquille dans quelques temps“, Guilleragues 105), über den Prozess des Schreibens („je vous écris des lettres trop longues“, Guilleragues 88), über den Austausch, den kaum geführt wird („vous demeurez dans une profonde indifférence, sans m’écrire que des lettres froides, pleines de redites“, Guilleragues 93), usw. Auch in ihrer Ästhetik (die *galanterie*<sup>86</sup>) und in ihren Themen (z.B. die *retraite*<sup>87</sup>) sind die *Lettres* für die klassische Französische Literatur äusserst repräsentativ (Brunn in Guilleragues 2009 [1669] : 29). Zudem sind sie mitsamt ihrer Rezeption ein wunderbares Beispiel eines literarischen Konzepts aus dem 17. Jahrhundert: „la vraisemblance“. Dieser Eckstein des klassischen Denkens kann uns vieles über den damaligen Status der Fiktion lehren: Etwas, das „vraisemblant“ ist, ist etwas, das man allgemein für wahrscheinlich halten würde. Es muss wie ein Exempel von einem allgemeinen Gesetz sein. Etwas, das nicht „vraisemblant“ ist, ist etwas Unerhörtes, etwas völlig Ausserordentliches.<sup>88</sup> Wie Alain Brunn es bemerkt, kann man von den *Lettres* sagen, dass sie dermassen „vraisemblantes“ sind, dass sie es fast zu sehr gewesen sind, um *nicht* von einem

---

„nouveau“ betrachtet (vgl. Georges FORESTIER & Emmanuel BURY, „La société à l’école de la littérature“, im Kapitel „XVIIe siècle“, in Tadié 2007 : 542-567).

<sup>85</sup> „Dans le renouvellement romanesque du dernier XVIIe siècle, on voit donc le rôle essentiel qu’a pu jouer la forme épistolaire, surtout dans cette version monodique: le choix d’un discours amoureux incomplet, troué, donné comme fragmentaire et en deuil de sa totalité, impose une vision de l’amour qui est aussi, inséparablement, réflexion sur la littérature même et sur son manque. Le changement de point de vue, d’un narrateur extérieur et souvent fort savant à un personnage interne au récit et sans prise sur le cours des événements, permet à l’écriture même de devenir le sujet sensible du livre – mais non pas l’écriture abstraite: l’écriture comme deuil intime, comme souffrance et jouissance mêlées, l’écriture comme naissance douloureuse du moi.“ (Brunn in Guilleragues 2009 [1669] : 33-4)

<sup>86</sup> Die Galanterie ist eine Ästhetik, die den „beau style“ schätzt, d.h. ein gewisser Esprit, eine feine (und „präziose“) Rhetorik, die zum Ziel hat, zu gefallen (Brunn in Guilleragues 2009 : 37). In dieser Ästhetik erweisen sich Liebesbriefe, die im 17. Jahrhundert Mode waren, fast als Unterlagen für eine Liebesdoktrin: Sie demonstrieren eine Lebensart.

<sup>87</sup> Das Topos, und in dem Fall auch die Szenographie der Zurückgezogenheit (hier mit dem Rahmen eines Klosters) war sehr geläufig in der klassischen, literarischen Ästhetik. Es erlaubte, die Pietät, aber auch einen Reflexionsort, von der Gesellschaft zurückgezogen, zu inszenieren. Die Figur der Verlassenen war auch ein regelmässiges Motiv (Brunn in Guilleragues 2009 [1669] : 37).

<sup>88</sup> Vgl. Georges FORESTIER & Emmanuel BURY, „De la rhétorique à la conversation“, im Kapitel „XVIIe siècle“, in Tadié 2007 : 527-41. Ein fundamentaler Artikel zu diesem Konzept ist derjenige von Gérard GENETTE, „Vraisemblance et motivation“, in *Communications* 11, 1968, S. 5-21.

höfischen Edelmann geschrieben worden zu sein: Sie entsprechen allen Topoi und literarischen Gemeinplätzen der Zeit.<sup>89</sup>

Die *Lettres* sind auch zu einer Zeit erschienen, wo eine Menge Übersetzungen aus dem Spanischen publiziert wurden: sentimentale, pastorale, satirische Romane, der *Don Quichotte*, Geschichtsbücher, Erzählungen, usw. (Cointre in Cherel *et all.* 2014 : 1125-1140). Als Pseudoübersetzung sind sie auch das Beispiel eines Phänomens, das später im 18. Jahrhundert üblich wird, vor allem in Bezug auf die orientalische Kultur: *Zadig*, die *Lettres persanes*, die *Tausend und eine Nacht*, usw. In diesem Sinne kündigen die *Lettres* auch die Welle von Pseudoübersetzungen des 18. Jahrhunderts an, die die englische Literatur bzw. gotische Romane imitieren werden.<sup>90</sup>

Wenn man von Pseudoübersetzungen der klassischen Zeit spricht, muss man sich daran erinnern, dass die Leser damals weder das gleiche Verständnis von Original und Übersetzung noch die gleiche Herangehensweise an Fiktion wie wir heutigen Leser hatten:

Il est probable que la plupart des lecteurs français ne faisaient pas la différence entre auteur et traducteur, ni entre original et traduction: „Une traduction est un ouvrage original pour ceux qui n’entendent pas le texte“ („Dialogue qui n’est pas une préface“, *Roland, ou l’Héritier vertueux*, tr. L. A. Marquand de *The Old Manor House* de Charlotte Smith, impr. Gratiot et Cie, 1799). La mention „traduit de [telle ou telle langue]“ suffisait à faire vendre un roman et pouvait fréquemment dispenser le libraire de toute mention du nom de l’auteur, pour peu que celui-ci fût encore inconnu, et même de toute indication sur le nom du traducteur. (Cointre in Cherel *et all.* 2014 : 1199)

Genau das ist der Fall der *Lettres portugaises*: Sie erscheinen unter dem einfachen Titel „Lettres portugaises traduites en français“, also mit der Erwähnung der Übersetzung und mit der Angabe der Herkunft im Titel. Diese Präsentierungsweise entspricht der damaligen Übersetzungspraxis, die man unbekümmert als Aneignungsmittel ansah.<sup>91</sup> Vor diesem Hintergrund sind die Pseudoübersetzungen nur ein Bestandteil einer weiteren übersetzerischen Praxis. Man hatte allgemein ein anderes Verhältnis zu Texten: Sogar in der Schule lernte man damals zu schreiben, indem man andere Texte imitierte. Texte wurden als Vorlagen für weitere Texte gesehen.

---

<sup>89</sup> „Le récit de Guilleragues, qui exploite ainsi les attendus des sexes et des nations, est par là si parfaitement vraisemblable qu’il a passé pour vrai – alors même que cet excès de vraisemblance peut bien être un indice décisif de sa nature mensongère.“ (Brunn in Guilleragues 2009 [1669] : 29)

<sup>90</sup> Vgl. Shelly CHARLES, „Les livrées de la perfection: la pseudo-traduction du roman anglais au XVIIIe siècle“, in *Les Lettres romanes* 67 (3-4), 2013, S. 395-416.

<sup>91</sup> Im 17. Jahrhundert herrschte die Vorstellung der französischen Sprache als einer überlegenen Sprache und Kultur an, die sich als passendstes Repräsentationsmittel anbot. Entsprechend waren viele Übersetzungen das Ergebnis einer schweren verlegerischen Arbeit und einer Neuschreibung. Texte wurden ergänzt, gekürzt, teilweise erfunden, verbessert, mit Metakommentaren umgeben, usw., alles, um sich an den französischen „bon goût“ anzupassen (Cointre in Cherel *et all.* 2014 : 1186-1188).

## **Peritext**

Das Vorwort der *Lettres portugaises*, das wir schon in Bezug auf manche Aspekte erwähnt haben, ist noch in einer letzten Hinsicht interessant. Er richtet sich „au lecteur“, und adressiert sich so unmittelbar nicht nur an die tatsächliche Leserschaft dieses Textes sondern auch dieser Art von Texten im Allgemeinen:

J'ai trouvé les moyens, avec beaucoup de soin et de peine, de recouvrer une copie correcte de la traduction de cinq Lettres portugaises qui ont été écrite à un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal. J'ai vu tous ceux qui se connaissent en sentiments, ou les louer, ou les chercher avec tant d'empressement, que j'ai cru que je leur ferais un singulier plaisir de les imprimer. (Guilleragues 73)

„Tous ceux qui se connaissent en sentiments“ bezeichnet die höfische Gesellschaft, denen die Ästhetik der Galanterie bekannt war. Spannend ist auch, wie die Figur des Verlegers im Vorwort die Publikation als das Löschen eines längst bestehenden Mangels vorstellt.<sup>92</sup> Indem er die *Lettres* als eine prädiskursive Realität präsentiert (alle versuchen, sie zu finden, und es gibt sogar manche, die sie schon gelesen haben),<sup>93</sup> schafft er gleichzeitig den Mangel, den er hinterher gleich aufdeckt: „j'ai cru que je leur ferais un singulier plaisir de les imprimer“.

Über die Jahre wurden die *Lettres portugaises* in vielen Arten und Gestalten herausgegeben. In einer Edition von 1876 kann man nicht nur beobachten, wie das Vorwort auf den „ehrlichen“ Charakter dieser Briefe insistiert (so sehr, dass es einen fast misstrauisch machen könnte),<sup>94</sup> sondern auch, wie der gleiche Text unter dem gleichen Titel mit einer Folge publiziert wurde: „Voyant le vif succès des cinq premières lettres, Barbin [der Verleger], sous le titre de *Seconde partie*, s'empressa (en 1669 également) d'en publier sept autres, non plus d'une religieuse, mais d'une *Dame portugaise*“.<sup>95</sup> Lustigerweise warnt der Herausgeber vor diesem zweiten Teil: „Ces dernières lettres, que nous publions à titre de curiosité littéraire, sont de pure invention“, was die Wahrhaftigkeit der ersten Ausgabe noch zu steigern scheint.

---

<sup>92</sup> Vgl. *supra* S. 29.

<sup>93</sup> Bei Pierre Louÿs und Mérimée werden wir den gleichen Vorgehen analysieren, vgl. *infra* S. 64.

<sup>94</sup> „La pauvre religieuse de Beja a peint avec tant de chaleur, avec une émotion si communicative, l'état de son coeur blessé, ses défaillances, ses espoirs éphémères, sa passion persistante, ses déceptions nombreuses et si cruelles, ses colères si légitimes que l'on relit volontiers une correspondance dont les pages, ardentes et touchantes à la fois, restent jeunes parce qu'elles sont absolument vraies. Ce qui augmente encore le charme des lettres de Marianna Alcaforado, c'est que l'on reconnaît sans peine qu'elles ne furent pas écrites en vue d'une publication. Oh, non! Ces élans, ces tristesses, ces aveux, ces plaintes amères, n'ont rien d'apprêté.“ Vgl. Alexandre Piedagnel in *Lettres portugaises*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1876 [1669], S. II.

<sup>95</sup> Vgl. Alexandre Piedagnel in *Lettres portugaises*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1876 [1669], S. VIII.

### III.2.2. Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul* (1825)

#### *Text*

*Théâtre de Clara Gazul* ist das erste Buch von Prosper Mérimée (1803-1870).<sup>96</sup> Dennoch kann man nicht einfach sagen, die Pseudoübersetzung sei ein Mittel gewesen, um „geschützt“, hinter einer Maske versteckt, sein Debüt zu machen: Zum einen weil es nicht die einzige Pseudoübersetzung von Prosper Mérimée ist,<sup>97</sup> und zum anderen weil er eigentlich nicht vorhatte, die Leser ernsthaft zu täuschen. Als Beweis dafür kann man die Illustration in Betracht ziehen, die in der aktuellen Ausgabe der Pléiade (Gallimard) beibehalten wurde und die sich schon in der ersten Ausgabe von dem *Théâtre* befand: ein Porträt von Clara Gazul, hinter welches sich ein Porträt von Mérimée versteckt. Wenn man das Porträt von Clara Gazul umblättert, sieht man, dass anstelle ihres Gesichtes ein Loch besteht, in dem das Gesicht des hinteren Porträts erscheint: Beide Figuren teilen also ein einziges Gesicht, wie um klar zu machen, dass Clara und Mérimée eigentlich die gleiche Person sind.<sup>98</sup>

Das *Théâtre de Clara Gazul* beinhaltet mehrere Stücke. Alle finden in Spanien statt, oder haben spanische Figuren. Viele dieser Stücke geben ein sehr ironisches und zynisches Bild der Inquisition und von Frömmeln wieder. In *Une femme est un diable* wird Fray Antonio, ein Inquisitor, verrückt, weil er der Sicht einer Frau nicht widerstehen kann. Ein anderes übergreifendes Thema ist die Liebe: Sie wird als eine triumphierende Kraft geschildert – über das Schlimmste wie auch über das Beste. Das wird im Dyptichon *Inès Mendo* am besten geschildert, in welchem don Esteban de Mendoza zuerst gegen den Willen von allen Inès, eine Bäurin, heiratet, und somit „le préjugé vaincu“ illustriert, um sie dann im zweiten Teil für eine Herzogin zu verlassen, was „le triomphe du préjugé“ repräsentiert. In den inszenierten Intrigen spielen Briefe

---

<sup>96</sup> Vgl. David MARTENS, „Sous la robe de Clara Gazul: comment Prosper Mérimée est entré en littérature“, in Jean-Philippe Beaulieu & Andrea Oberhuber (Hrsg.), *Jeux de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, S. 157-168.

<sup>97</sup> Mérimée ist auch der Autor von *La Guzla* (ein Buch, das übrigens fast den gleichen Namen hat wie seine erste „Pseudoautorin“). Dieser Band von „illyrischen Gedichten“ wurde zwei Jahre später publiziert (1827) und als das Werk eines gewissen Hyacinthe Maglanovitch vorgestellt.

<sup>98</sup> Vgl. die Notiz von Patrick Berthier am Ende seiner Ausgabe des *Théâtre*, in welcher er die Originalausgabe von 1825 kommentiert: „par-dessus la lithographie représentant Mérimée en mantille, un autre portrait en redingote et ‚en cheveux‘ où l'emplacement de la tête était découpé pour laisser apparaître le ‚vrai‘ Clara Gazul: c'était avouer la supercherie“. Da Mérimée seine Texte auch vor der Herausgabe in „salons“ selber vorgelesen hatte, fügt Patrick Berthier noch hinzu, ist es sehr unwahrscheinlich, dass er seine Leserschaft („ce petit monde littéraire“) ernsthaft in die Irre führen wollte (Berthier in Mérimée 1985 [1825] : 342-3).

eine wichtige Rolle. Sie verursachen grosse Überraschungen, ändern den Lauf der Geschichte, sind das Subjekt vieler Diskussionen zwischen den Figuren, kurzum: Sie sind als schriftliche und zu interpretierende Objekte wichtige Elemente der Diegese. In *Les Espagnols au Danemarck*, in welchem die Figuren sich gegenseitig spionieren und falsche Identitäten angeben, sind die Briefe ein wichtiges Kommunikationsmittel. Gleichzeitig setzten sie ihre Autoren der Gefahr eines Verrats aus. In *L'Occasion* besteht das ganze Drama darin, dass Mariquita ihren Brief Fray Eugenio am falschen Moment gibt.

### **Kontext**

Das *Théâtre* erscheint zu einer Zeit, in welcher Mystifizierungen in Mode waren.<sup>99</sup> Gleichzeitig wurden auch viele dramatische spanische Texte ins Französische übersetzt. Sie wurden sowohl in Anthologien als auch in Monografien publiziert. Die Peritexte, welche sie begleiteten, machten deutlich, inwieweit sie „typische spanische“ Texte waren (Ferry & Humbert-Mougin in Chevrel *et al.* 2012 : 508).<sup>100</sup> Der Verleger Ladvocat insbesondere gibt eine Reihe heraus, die auf das ausländische Theater spezialisiert ist:

---

<sup>99</sup> „Les mystifications étaient d'ailleurs à la mode depuis le début du siècle, avec Clotilde de Surville, Le Troubadour, ou certains textes de Stendahl“ (Jeandillou 2001 [1989] : 151-2). Clotilde de Surville und Le Troubadour de l'Espérou waren vermeintliche französische Autoren aus dem Ende des Mittelalters. Als Beispiel für eine Mystifizierung von Stendahl nennt Jeandillou den Text *Armance* (Jeandillou 2001 [1989] : 156).

<sup>100</sup> Generell war damals das Interesse in Europa allgemein für die ausländische Literatur gross: Madame de Staël hatte bereits 25 Jahren zuvor ihr Buch *De la littérature* publiziert, das den Anfang einer Überlegung über die nationalen Literaturen stellt, und die zu einer neuen Vorgehensweise in den Übersetzungen dem Fremden gegenüber führen wird: „respecter la couleur de l'œuvre originale sans l'affubler d'ornements qui lui sont étrangers“ (Weinmann in Chevrel *et al.* 2012 : 67).

Es ist auch die Zeit des Entstehens des Begriffes der „Weltliteratur“ (die Goethe ab 1827 verwendete), die die Literatur bezeichnet, die – obwohl sie nationale Züge haben kann – nationenübergreifende Fragen stellt und eine universelle Leserschaft anspricht (vgl. Pierre BRUNEL, „Littérature – La littérature comparée“, in *Encyclopedia Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/litterature-la-litterature-comparee/>, letzter Zugriff: 8. August 2018).

Dieses Denken führte zur Ausweitung der nationalen und literarischen Grenzen. Damalige Zeitschriften wie *Le Globe* oder *Le Mercure du XIXe siècle* leisteten einen grossen Beitrag zu dieser Zirkulation von Texten. *Le Globe* war eine liberale Zeitschrift, die sich gegen den Konservatismus und den Klassizismus in der Kunst positionierte (vgl. Pierre ALBERT, „Le Globe“, in *Encyclopédie Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/le-globe/>, letzter Zugriff: 8. August 2018). *Le Mercure* war damals schon seit Jahrzehnten (sie wurde 1672 gegründet) eine der bedeutendsten literarischen Zeitschriften Frankreichs (vgl. Bernard CROQUETTE, „Le Mercure Galant“, in *Encyclopédie Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/le-mercure-galant/>, letzter Zugriff: 8. August 2018). Mérimée war sehr nah von *Le Globe*, in welcher er 1824 vier Artikeln zum spanischen Theater veröffentlichte (vgl. Mérimée 1985 [1825] : 344-53). Beide Zeitschriften, *Le Globe* und *Le Mercure*, freuten sich über die Tatsache, dass Mérimée Stücke veröffentlichte, die sich den klassischen Regeln der Dramatik widersetzen und die subversive Themen inszenierten (vgl. das Vorwort von Patrick Berthier in Mérimée 1985 [1825] : 7-23, das die Rezeption des *Théâtre* beleuchtet).



„Collection Chefs-d’oeuvres des théâtres étrangers“. Diese Publikationen werden immer mit Vorworten, Biografien und Fussnoten versehen<sup>101</sup> – eine Vorgehensweise, die Mérimée fast genau gleich übernehmen wird.

Mérimée schreibt in der Epoche der Prämissen der französischen Romantik. Im Aufbau seiner Stücke kann man die romantischen Richtlinien der Dramatik erkennen: „l’écriture en prose, le non-respect des unités de temps et de lieu, répondaient parfaitement aux règles édictées par la nouvelle école littéraire“ (Jeandillou 2001 [1989] : 150) – und dies nicht nur formell, sondern auch inhaltlich: „recherche de la couleur locale, mélange des genres et des tons, action stylisée et menée tambour battant, tout ce qui allait faire l’objet de la bataille romantique était déjà chez Clara Gazul“ (Jeandillou 2001 [1989] : 153). Manche Stücke aus *Clara Gazul* erinnern auch an das Theater „de vaudeville“, das sich durch eine burleske, triviale Ästhetik und eine grosszügige Verwendung von Klischees auszeichnet.

Es gibt viele Aspekte, die das Interesse von Mérimée für die pseudoübersetzerische Praxis in einer sozioliterarischen Hinsicht erklären können.<sup>102</sup> Zum einen hatte er ein grosses Interesse für die Geschichte. Daraus wird er sogar seinen Beruf machen: Zwischen 1834 und 1860 wird er Inspektor für schützenswerte Denkmäler (Mélonio, Marchal & Noiray in Tadié 2007b : 317). Pseudoübersetzungen erlauben ihm, seine Geschichten in eine vergangene Zeit zu versetzen, die er dann mit beliebig vielen Details beschreiben kann. Mérimée war auch eine sehr gelehrte Person, die von der Literaturwissenschaft begeistert war: Die Theaterreihe von *Ladvocat* bekam er zwei Mal im Monat nach Hause geschickt (Berthier in Mérimée 1985 [1825] : 10). Vielleicht auch deswegen hatte er Freude daran, eine wissenschaftliche Ausgabe eines dramatischen Werkes nachzuahmen. Schliesslich war es auch für ihn ein Mittel, die Zensur zu umgehen: Mérimée war ein antiklerikaler Liberaler, und das pseudoübersetzerische Dispositiv erlaubte ihm, eine Satire der Inquisition zu

---

<sup>101</sup> Daran erkennt man, dass die Übersetzung als eine gebildete Tätigkeit, die viele sprachlichen und wissenschaftlichen Kompetenzen verlangte, angesehen wurde: „Comprendre le texte de départ est une question de connaissances et non d’interprétation. Ils partent du principe que l’original crée un effet constant qu’il convient d’identifier et de reproduire“ (Weinmann in Chevrel *et all.* 2012 : 141). Diese Übersetzungsauffassung wird sich aber mit dem Romantismus ändern und wird zu ihrem genauen Gegenteil: eine Übersetzungspraxis, wo die Interpretation eine grosse Rolle spielt (Weinmann in Chevrel *et all.* 2012 : 64-75).

<sup>102</sup> „[P]hénomène de mode, lectures récentes de textes de théâtre, occasion politique et données historiques, tout convergeait pour favoriser le choix par le jeune Mérimée de l’Espagne comme cadre dominant de sa première entreprise de librairie.“ (Berthier in Mérimée 1985 [1825] : 12-3)

präsentieren ohne sich dabei selber in Gefahr zu bringen (Berthier in Mérimée 1985 [1825] : 12).

### ***Peritext***

In seiner Präsentation ist das *Théâtre de Clara Gazul* einer Ausgabe von den „Chefs-d’oeuvres des théâtres étrangers“ von Ladvoat sehr ähnlich. Das Buch fängt auch mit einer Biografie von der vermeintlichen Autorin an, wobei dieser Übersetzungsanschein überall fortgesetzt wird: Jedes Stück ist mit einem Zitat aus einem spanischen Klassiker versehen, viele Stücke fangen mit einem „avertissement“ an, das noch zusätzliche Informationen zur Entstehung und zur Intention der Autorin gibt, und punktuell werden Fussnoten gesetzt, in denen der Übersetzer sich zu den Schwierigkeiten seiner Arbeit äussert, z.B. um eine wörtlich übersetzte Redewendung zu erklären<sup>103</sup> oder zu der Tatsache, dass eine der Figuren eigentlich einen spanischen Dialekt spricht, und er nicht weiss, wie er diesen auf Französisch wiedergeben soll (Mérimée 160).

Der Pseudoübersetzer, welcher das Vorwort unterschreibt, ist selber eine erfundene Figur. Er trägt einen Namen, der sofort stutzig macht: Joseph L’Estrange, *étranger* (fremd) und *étrange* (verdächtig) zugleich. Das Vorwort erklärt zuerst, warum in den Stücken die Inquisition und die klerikale Ordnung ausgelacht werden. Es wird Fray Roque, der Vormund von Clara Gazul vorgestellt, der ihr angeblich das Leben unmöglich gemacht haben soll: „De là vient, je crois, la haine de l’auteur pour ces membres d’un ordre religieux que la sagesse du roi d’Espagne vient de supprimer“ (Mérimée 27). Die Ironie bleibt im ganzen Vorwort spürbar: Weiter stellt sich der sogenannte Joseph L’Estrange als eine besonders passende Figur vor, um über Clara Gazul zu berichten: „plus qu’un autre je suis en état de démêler la vérité d’une foule de mensonges que l’on débite dans son pays sur le compte de cette femme singulière“ (Mérimée 27). Auch der Übersetzung könne man vertrauen, denn sie wurde „sous les yeux de doña Clara“ angefertigt. Diese Formulierung macht wieder darauf aufmerksam, dass es sich dabei um die gleiche Person handeln könnte. Das Fiktionale an diesem Vorwort scheint wieder durch, als Clara Gazul als eine Person präsentiert wird, die ihre eigene Biografie erfunden habe: „Quant à sa généalogie, elle s’en est fabriqué une à sa

---

<sup>103</sup> Prosper MÉRIMÉE, *Théâtre de Clara Gazul*, Vst. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, Folio classique, 1985 [1825], S. 189. Ab jetzt werden alle Zitate aus dem *Théâtre* mit dem Autorennamen und der Seitennummer im Fliesstext direkt angegeben. Diese Edition ist die Referenzedition für alle Seitenangaben dieses Textes.

manière“ (Mérimée 28). Ganz am Schluss gibt der Übersetzer den Grund vor, warum diese Übersetzung die einzige existierende Version des Textes ist: „On avait fait à Cadix une édition de ses Œuvres complètes en deux volumes petit in-quarto; mais, aussitôt après la déconfiture des constitutionnels, les juntes royalistes se hâtèrent de la mettre à l’index. Aussi l’original est-il extrêmement rare“ (Mérimée 31). Durch die Erwähnung der Unzugänglichkeit des Originals bekommt die Übersetzung einen besonderen Status: Es wird als etwas Spezielles vorgestellt, dass es überhaupt eine Übersetzung dieses Werkes gibt.<sup>104</sup> Interessant ist, wie dadurch die Referenz auf das Original seine gespenstige Präsenz noch verstärkt: Das Original ist *fast* erreichbar, aber eben nur *fast*.

---

<sup>104</sup> Man kann dies als eine Variante des „Notwendigkeitstopos“ der Pseudoübersetzung sehen (vgl. *supra* S. 17; 21; 29).

### III.2.3. Pierre Louÿs, *Chansons de Bilitis* (1894)

#### *Text*

Die *Chansons de Bilitis* ist ein Gedichtband, der sinnliche Texte sammelt. Die Natur spielt darin eine grosse Rolle – als Umgebung, welche die Gedichte wie eine pastorale Welt schildern, und als natürlicher Zustand des Körpers, den die Texte bewundern und ehren. Der Band soll das Lebenswerk der antiken griechischen Autorin Bilitis enthalten, wobei es unterschiedene Stationen aus ihrem Leben anbietet. Es ist eine Art biographische Erzählung, die, da Bilitis schon als Kind anfang zu schreiben, auch etwas von einem Bildungsroman hat. Der Gedichtband ist eine Ode an die Liebe, und könnte wie ein Führer durch alle Liebesbefindlichkeiten und -praxen der griechischen Antike gelesen werden. Vielleicht widmet Pierre Louÿs (1870-1925) in diesem Sinne sein Buch den jungen Frauen: „Ce petit livre d’amour antique est dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future“.<sup>105</sup> Die vier Teile des Buches entsprechen sowohl je einer Lebensphase als auch einem Alter von Bilitis: die Kindheit (mit den ersten Aufregungen und den ersten Enttäuschungen in heterosexuellen Beziehungen), die Jugend (mit der Entdeckung der lesbischen Liebe, die für Bilitis eine glückliche Erkenntnis ist), das Reifealter (mit der dazugehörigen zynischen Desillusionierung und mit der Prostitution, die Bilitis mit beiden Geschlechtern und mit Freiheit und Vergnügen betreibt, jedoch ohne darin die Liebe zu finden), und der Tod (der die drei Gedichte wiedergibt, die auf dem Sarg von Bilitis gefunden worden sein sollen).

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, ist aber Bilitis keine echte antike Dichterin, sondern eine Erfindung von Pierre Louÿs, einem damals noch jungen, französischen Schriftsteller, der später einerseits ein vom Symbolismus und von den Parnassiers geprägtes Werk als Dichter<sup>106</sup> und andererseits erotische, mit der Libertinage verbundene Romane hinterlassen wird.<sup>107</sup> Als er die *Chansons* publiziert, ist Pierre

---

<sup>105</sup> Pierre LOUÏS, *Chansons de Bilitis*, Vst. Sandra Boehringer, Paris, Payot & Rivages, 2014 [1894], S. 53. Ab jetzt werden alle Zitate aus den *Chansons* mit dem Autorennamen und der Seitennummer im Fliesstext direkt angegeben. Diese Edition ist die Referenzedition für alle Seitenangaben dieses Textes.

<sup>106</sup> Vgl. Antoine COMPAGNON, „Louys Pierre Louis dit Pierre“, in *Encyclopedia Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/louys-pierre-louis-dit-pierre/> (letzter Zugriff: 8. August 2018).

<sup>107</sup> Als Pierre Louÿs starb, hat man noch eine Menge unveröffentlichte Texte entdeckt, zusammen mit Nacktphotos, eine erotologische Bibliothek, ein erotisches Lexikon usw. (Boehringer in Louÿs 2014 [1894]: 21-2). Manche dieser Texte sind in dem dicken Band *Œuvre érotique* (Robert Laffont, 2012) gesammelt worden. In diesem Band findet man einige „Chansons secrètes de Bilitis“, die keine völlig neue Texte sind, sondern noch erotischere, ja fast pornographische Versionen von Gedichten, die sich in den

Louÿs erst 23 Jahre alt und hat bereits für seinen ersten Gedichtband (*Asarté*, 1892, mit antiken und orientalischen Inspirationen) und für zwei Übersetzungen aus dem Griechischen (diesmal echte Übersetzungen von Werken Meleagros und Lukians)<sup>108</sup> erstes Ansehen erhalten (Boehringer in Louÿs 2014 [1894] : 21).

### **Kontext**

Als Pierre Louÿs seine *Chansons* Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlicht, ist die Sexualität ein aktuelles Thema des öffentlichen Diskurses geworden (Boehringer in Louÿs 2014 [1894] : 33-40). Vor allem sind aber die *Chansons* die Offenbarung der Entwicklung der wissenschaftlichen Philologie zu dieser Zeit. Tatsächlich werden am Ende des 19. Jahrhunderts zahlreiche Papyri z.B. in Ägypten gefunden. Viele Texte aus der Antike werden zum ersten Mal übersetzt; *Bilitis* präsentiert sich als einer von ihnen. In dieser für die Entdeckung der altgriechischen Literatur fruchtbaren Epoche versucht man, eine neue Lektüre der Klassiker auszuüben. Die Übersetzungen setzen sich zum Ziel, diese Texte samt deren ganzen Fremdheitspotential, mit deren „étrangeté“ wiederzugeben.

Si l'Antiquité gréco-latine n'est donc pas une découverte pour le XIXe siècle, son accès en est renouvelé: d'un côté les nouvelles exigences de la philologie tendent à en faire des corpus pour spécialistes; de l'autre, et en partie en réaction contre cette évolution savante, école et édition mettent peu à peu en place les conditions d'une connaissance vernaculaire des classiques. L'héritage antique se trouve de deux façons historicisé, par la science, mais aussi par son implication dans les évolutions et révolutions du siècle. (Le Blanc in Chevrel *et all.* 2012 : 229-30)

### **Peritext**

1894 erscheint die erste Ausgabe mit dem Untertitel „traduites du grec pour la première fois“ mitsamt zwei Seiten erklärender Notizen (Boehringer in Louÿs 2014 [1894] : 12-3). 1898 wird der Text neu herausgegeben, und die Notizen verschwinden. Pierre Louÿs fügt dafür eine längere Biografie von *Bilitis* hinzu. Den beiden Versionen bleibt die Bibliographie am Ende des Buches gemein (Boehringer in Louÿs 2014 [1894] : 17). Pierre Louÿs, der Scherze mochte und das Vergnügen hatte feststellen zu können, dass sein literarisches Experiment erfolgreich irreführend war, fügte zu dieser fiktiven Bibliographie in der Neuausgabe die Referenz auf eine zweite französische Version von

---

publizierten *Chansons de Bilitis* befinden (vgl. Pierre Louÿs, *Œuvre érotique*, Robert Laffont, 2012, S. 38-48). Der Umfang dieser Arbeit erlaubt es leider nicht, diese Texte hier auch noch zu untersuchen.

<sup>108</sup> *Poésies de Méléagre*, 1893, und *Scènes de la vie des courtisanes de Lucien*, 1894 (Boehringer in Louÿs 2014 [1894] : 21).

einer Madame Jean Bertheroy hinzu. Tatsächlich hatte diese Frau 1896 einige Gedichte für die *Revue des Jeunes Filles* neu übersetzt und in ihrem Kommentar davon vermerkt, dass die Edition von G. Heim mit einem „lexique qui en facilit[ait] singulièrement l'interprétation“ (Bertheroy zit. in Goujon 1988 : 144) kam – und dabei wie Gustave Fougère angegeben, das (inexistierende) Original gelesen zu haben, das übrigens den Titel *Bilitis' saemmtliche Lieder zum ersten Male herausgegeben und mit einem Woerterbuche versehen* (Louÿs 223) trug.

Ausser der Bibliographie und der einführenden Biografie signalisiert ein letzter Peritext, dass die *Chansons* eine Übersetzung sein sollen: Das Inhaltsverzeichnis, welches die Seitennummer der Gedichte als ebenfalls zwölf unübersetzte Gedichte verzeichnet, weist nicht nur auf ein projiziertes Original, sondern auch auf erfundene, unübersetzte Texte. In seinem Vorwort, in dem er sich als Übersetzer ausgibt, liefert Pierre Louÿs viele ernsthafte Hinweise auf die Epoche und das Land, in welchem Bilitis gelebt haben soll. Darin führt er aber auch die Figur ein, die die Texte gefunden haben soll: der Professor G. Heim, dessen Namen man nicht lesen kann, ohne misstrauisch zu werden. In „G. Heim“ hört man sowohl das Geheime – als ob man uns das Geheimnis des wahren Ursprungs der (Pseudo)Übersetzung anvertrauen würde – wie auch das Heimliche – ein weiterer Hinweis darauf, dass es keine tatsächliche Fremdheit gibt, sondern dass der Text „daheim“ entstanden ist. Als Teil dieser Szenographie drückt er auch sein Bedauern darüber aus, dass man nicht mehr von Bilitis wisse und dass so wenige Informationen über sie verfügbar seien: „Je regrette seulement qu'on n'en ait pas parlé davantage et que les auteurs anciens, ceux du moins qui ont survécu, soient si pauvres de renseignements sur sa personne“ (Louÿs 62). Als Pierre Louÿs die Szene ausführt, in der der deutsche Professor G. Heim die Grabstätte findet und öffnet, endet er seine Beschreibung mit einem Hinweis auf das Skelett, „si doux et si fragile qu'au moment où on l'effleura, il se confondit en poussière“ (Louÿs 65), als wäre es nur eine Luftspiegelung gewesen, als hätte es nie wirklich existiert.

### III.2.4. Raymond Queneau, *On est toujours trop bon avec les femmes* (1947)

#### **Text**

Raymond Queneau (1903-1976) ist unter den vier aus diesem Korpus der bekannteste Schriftsteller. Er ist vor allem für sein Werk als Oulipist<sup>109</sup> bekannt. Als *On est toujours trop bon avec les femmes* 1947 erscheint, steht sein Name nirgends: Der Text wird als das Werk von Sally Mara, einer jungen irischen Schriftstellerin vorgestellt. Sie soll von einem gewissen Michel Presle übersetzt worden sein. Erst 1962 erscheint der Roman in den *Œuvres complètes de Sally Mara* von Raymond Queneau gezeichnet, zusammen mit dem vermeintlichen Journal von Sally Mara (Erstausgabe 1950) und „Sally plus intime“, einer Reihe von „foutaises“, die Queneau zwischen 1944 und 1959 geschrieben haben soll.<sup>110</sup> Schon bei der Erstausgabe erwies sich aber seine Schreibweise als leicht erkennbar. In der Tat findet man in dieser Erzählung viele Elemente wieder, die Queneaus Stil ausmachen: die Übertreibung, die den Text immer an die Grenze zum Absurden führt, die verbogene französische Sprache, die trivialen Details, die burleske Ästhetik, usw.

*On est toujours...* erzählt eine Episode der irischen Rebellion: die Belagerung einer Poststelle. Als die Rebellen das Postamt stürmen, bleibt eine junge Arbeiterin, Gertie, in den Toiletten eingeschlossen. Die Geschichte erzählt das Verhältnis, das sich zwischen dieser jungen Frau und den Rebellen entwickelt. Es ist auch die Geschichte einer sexuellen Einweihung, da die junge Frau ihre Jungfräulichkeit und ihre Sexualität ausnutzen wird, um Handlungen und Kohäsion der Rebellengruppe durcheinander zu bringen.

#### **Kontext**

Dass Raymond Queneau auf die pseudoübersetzerische Praxis zurückgreift, kann als passend zum Projekt von Oulipo – „l'écriture à contrainte“, das Schreiben unter selbst gewählten Beschränkungen, die sich als Erfindungs- und Befreiungsprinzip erweisen –

---

<sup>109</sup> Mitglied von Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle). Diese Gruppe von Autoren setzte sich zum Ziel, die kreativen Schreibprozesse zu untersuchen, indem sie sich für die Verfassung von Texten selbst Beschränkungen (*contraintes*) setzten (wie etwa das Lipogramm, das Palindrom, die Listen, usw.). Die Gruppe beinhaltete auch Mathematiker. Bekannte Mitglieder, ausser Raymond Queneau, sind z.B. Georges Perec, Italo Calvino oder Jacques Roubaud. Vgl. Jacques JOUET, „OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle)“, in *Encyclopédie Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oulip/> (letzter Zugriff 9. August 2018).

<sup>110</sup> In den *Œuvres complètes* werden die Titel nach ihrem angeblichen Entstehungsmoment geordnet.

angesehen werden. Das Ziel eines solchen literarischen Unternehmens ist es, das Arbiträre und die Kontingenz in der Literatur sichtbar zu machen, anstatt unbewusst Konventionen zu folgen.

### **Peritext**

Das Vorwort der *Œuvres complètes* reproduziert das Vorwort, welches man in der Erstausgabe von *On est toujours...* unter dem Namen vom fiktiven Übersetzer Michel Presle finden konnte. In diesem Kurztext wird ein Topos vieler Pseudoübersetzungen gebraucht: Die Unmöglichkeit, den Text in seiner Originalsprache und -fassung erscheinen zu lassen. „[Sally] me confiait le soin de traduire en français un manuscrit qu'elle savait impubliable dans sa langue originale.“<sup>111</sup> Das, was durch die Übersetzung vermittelt werden muss, musste übersetzt werden, um überhaupt gesagt werden zu können.<sup>112</sup> Ausser dem Vorwort gibt es in *Les Œuvres complètes* keinen anderen Peritext, der die Übersetzung signalisieren würde. In *On est toujours...* gibt es lediglich auf einer Seite drei Übersetzernoten, die auf eine absurde Art den gleichen Begriff drei Mal in eine andere Sprache übersetzen.<sup>113</sup>

Ironischerweise wird das Vorwort von der nicht existierenden Autorin unterschrieben, die ihren Konstruktcharakter überhaupt nicht verbirgt: „Il n'est pas souvent donné à un auteur prétendu imaginaire de pouvoir préfacier ses œuvres complètes, surtout lorsqu'elles paraissent sous le nom d'un auteur soit-disant réel“ (Queneau 7). Folglich entwickelt sich das Vorwort auf eine spielerische Weise, die es unmöglich macht, irgendeine Identität als klar und fest zu betrachten: Sally spricht von einem „auteur soit-disant réel“, der nicht unbedingt der „véritable auteur des oeuvres parues précédemment sous le nom d'un auteur prétendu imaginaire“ (Queneau 7) ist; von einem Queneau, der vielleicht nicht die gleiche Person wie der Autor „soit-disant réel“ ist, von einem Michel Presle, der ihr Übersetzer ist, und von einem Michel Presle, der in ihrem Journal erscheint, „seulement voilà, ce n'est pas le même!“ Am Ende macht sich Sally Mara selber darüber lustig, dass ihr Vorwort unverständlich geworden ist: „mon bon imaginaire maître Michel Presle qui tenait cette doctrine d'un soi-disant

---

<sup>111</sup> Raymond QUENEAU, *Les Oeuvres complètes de Sally Mara*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1962, S. 8. Ab jetzt werden alle Zitate aus *On est toujours...* mit dem Autorennamen und der Seitennummer im Fliesstext direkt angegeben. Diese Edition ist die Referenzedition für alle Seitenangaben dieses Textes.

<sup>112</sup> Vgl. *supra* S. 35.

<sup>113</sup> Vgl. *infra* S. 95-6.



auteur soi-disant réel qui maintenant... ah, misère!“ (Queneau 9). Wie Jean-François Jeandillou es sagt:

La fiction prend définitivement le pas sur le souci d'authenticité, sur la mise au point historico-littéraire. [...] [L]a recherche outrée de l'invraisemblance infère à ces préliminaires une transparence, une lisibilité supérieures; par delà les reniements, Sally en vient à se présenter ouvertement comme un être de pure invention. (Jeandillou 2001 [1989] : 346)

Tatsächlich macht Sally deutlich, dass sie selber nie mehr als eine literarische Virtualität gewesen ist: „Je serais née le lundi de Pâques 1916, jour de l'insurrection irlandaise? Rien de plus *faux*: *je ne suis jamais née*. Je serais morte, obscurément à Cork en 1943? Rien de plus *faux*: j'écris cette préface dix-huit ans plus tard et je n'ai rien d'un fantôme, à la corpulence près“ (Queneau 9). Weil sie die körperliche Gestalt eines Gespenstes hat, heisst es aber nicht, dass sie unsichtbar und unspürbar ist, behauptet Sally. In diesem Sinne hat sie „rien d'un fantôme“: Sie ist immerhin eine wahrnehmbare Präsenz.



## IV. Analyse des Korpus

### IV.1. „Je ne puis quitter ce papier, il tombera entre vos mains, je voudrais bien avoir le même bonheur“ – Körperlichkeit

Pseudoübersetzungen bieten sich als Lektüre eines Substituts eines Werkes an.<sup>114</sup> Als einziger materiell gegenwärtiger Text haben sie die Funktion, das vermeintliche (verschwundene) Original zu vertreten. Pseudoübersetzungen sind somit auch die einzige übriggebliebene Manifestation der vermeintlichen Autorin. Wie wir es gesehen haben, bringt der Text „l'écriture d'une femme“ (Brunn in Guilleragues 2009 : 28) zum Ausdruck – sei es in dem Sinne von einer weiblichen Schreibweise oder von einer weiblichen Gestalt, die der Übersetzer durch sein Schreiben zum Leben erweckt.<sup>115</sup> Insofern werden der Schrift sinnliche Eigenschaften verliehen, sie fungiert als Körperersatz, sie wird versinnlicht.

In seiner einführenden Szenographie erzählt Pierre Louÿs, wie die Leiche von Bilitis in ihrem Grabmal gefunden wurde:

C'était là que reposait l'amie de Mnasidika, dans un grand cercueil de terre cuite, sous un couvercle modelé par un statuaire délicat qui avait figuré dans l'argile le visage de la morte: les cheveux étaient peints en noir, les yeux à demi fermés et prolongés au crayon comme si elle eût été vivante, et la joue à peine attendrie par un sourire léger qui naissait des lignes de sa bouche. Rien ne dira jamais ce qu'étaient ces lèvres, à la fois nettes et rebordées, molles et fines, unies l'une à l'autre, et comme enivrées de se joindre. [...] Une petite Astarté nue, relique à jamais précieuse, veillait toujours sur le squelette orné de tous ces bijoux d'or et blanc comme une branche de neige, mais si doux et si fragile qu'au moment où on l'effleura, il se confondit en poussière. (Louÿs 65)

Pierre Louÿs bietet eine sinnliche Schilderung des Körpers von Bilitis an, die bis zur Erotik tendiert. Gleichzeitig macht er aber klar, dass er nur von einem Bild dieses Körpers spricht, indem die Haare als „peints“ und die Augen als „prolongés au crayon“ beschreibt. Mit dieser Wortauswahl schafft er gleichzeitig einen metatextuellen Kommentar: Er erinnert daran, dass die Konsistenz dieser Figur der Konsistenz des Bleistifts und der Farbe auf dem Papier gleicht, und dass Bilitis nichts als eine „créature de papier“ ist.<sup>116</sup> Der Körper der Autorin wird als verfügbar dargestellt, in Reichweite, als könne man sich ihm annähern. Jedoch wird er vernichtet sobald jemand versucht, ihn anzufassen. Damit scheint Louÿs deutlich machen zu wollen, dass es sich dabei immer um ein ungreifbares Bild gehandelt hat, ein *mirage* oder eine Projizierung. Er scheint

---

<sup>114</sup> Das Zitat im Titel dieses Kapitels stammt aus Guilleragues, *Lettres portugaises*, vgl. *infra* S. 66.

<sup>115</sup> Vgl. *supra* S. 8.

<sup>116</sup> Vgl. *supra* S. 28, Note 45.

auch den gefürchteten Gestus von Derrida vollzogen zu haben, der die Übersetzer davor warnte, dem Original zu nah kommen zu wollen: „En s’approchant d’aussi près que possible pour renoncer au dernier moment à menacer ou à réduire, à consumer ou à consommer, en laissant l’autre corps intact“ (Derrida 2005 : 9).<sup>117</sup>

In den *Chansons de Bilitis* prägt die Bewunderung des Körpers den ganzen Band. Manche Gedichte widmen sich einzeln dem Lob des weiblichen Körpers, der immer in einer gesteigerten Sinnlichkeit beschrieben wird. Sie bringen eine weibliche Gestalt hervor, deren Körper durch die Schrift und Lektüre gebaut wird:

1 – L’arbre

Je me suis dévêtue pour monter à un arbre; mes cuisses nues embrassaient l’écorce lisse et humide; mes sandales marchaient sur les branches.

Tout en haut, mais encore sous les feuilles et à l’ombre de la chaleur, je me suis mise à cheval sur une fourche écartée en balançant mes pieds dans le vide.

Il avait plu. Des gouttes d’eau tombaient et coulaient sur ma peau. Mes mains étaient tachées de mousse, et mes orteils étaient rouges, à cause des fleurs écrasées.

Je sentais le bel arbre vivre quand le vent passait au travers; alors je serrais mes jambes davantage et j’appliquais mes lèvres ouvertes sur la nuque chevelue d’un rameau. (Louÿs 69)

77 – L’amour

Hélas, si je pense à elle, ma gorge se dessèche, ma tête retombe, mes seins durcissent et me font mal, je frissonne et je pleure en marchant.

Si je la vois, mon cœur s’arrête, mes mains tremblent, mes pieds se glacent, une rougeur de feu monte à mes joues, mes tempes battent douloureusement.

Si je la touche, je deviens folle, mes bras se raidissent, mes genoux défailent. Je tombe devant elle, et je me couche comme une femme qui va mourir.

De tout ce qu’elle me dit je me sens blessée. Son amour est une torture et les passants entendent mes plaintes... Hélas! Comment puis-je l’appeler Bien-Aimée? (Louÿs 141)

Was Pierre Louÿs im Vorwort mit seiner Beschreibung schafft, ist den Körper als eine prädiskursive Angabe darzubieten. Indem die Präsentation des Körpers der vermeintlichen Autorin vor der Präsentation ihrer Schriften stattfindet, schafft er den Eindruck, dass eine weibliche Gestalt den Texten tatsächlich vorausgeht. Mérimée geht gleich vor, als er in seinem von Joseph L’Estrange signierten Vorwort nicht nur die Biografie, sondern auch das Aussehen von seiner vermeintlichen Autorin beschreibt: „l’expression un peu sauvage de ses yeux, ses cheveux longs et d’un noir de jais, sa taille élancée, ses dents blanches et bien rangées, et son teint légèrement olivâtre, ne démentent pas son origine“ (Mérimée 28). Queneau jedoch ironisiert über die virtuelle, spektrale Gestalt seiner Autorin: „Je serais morte, obscurément à Cork en 1943? Rien de plus faux: j’écris cette préface dix-huit ans plus tard et je n’ai rien d’un fantôme, à la corpulence près“ (Queneau 9).

---

<sup>117</sup> Vgl. *supra* S. 44-5.

Was die Texte von Mérimée und Queneau aber auch verdeutlichen, ist, dass der geschlechterspezifische Anschein eigentlich austauschbar, und nichts Fixes ist. Die Stücke von Mérimée beinhalten viele Szenen, wo die Figuren vorschlagen, sich als Mann oder Frau zu verkleiden:

MARIQUITA [über Fray Rafael]: Je vais prendre sa robe, et nous passerons sans être reconnus. (Mérimée 142)

DOÑA URRACA: Pablo, je suis grande, tu vas prendre mes habits et te sauver. (Mérimée 252)

DOÑA URRACA [über Fray Bartolomé]: Arrachons-lui sa robe avant que le sang ne la tache. Prends son chapeau, sa lanterne... suis-moi. (Mérimée 254)

Queneau macht seinerseits an verschiedene Stellen darauf aufmerksam, wie die Kleider an der Geschlechtsidentität teilhaben. Viele Szenen von *On est toujours...* beinhalten eine detaillierte Beschreibung nicht nur von der Kleidung von Gertie, sondern auch von der Reaktion der Männer darauf:

Ses mains continuaient à explorer le corps de cette fille, et lui il trouvait curieux qu'elle fût si peu habillée sous sa robe; certains détails, même, le surprirent étrangement. Par exemple, elle ne portait pas de pantalon, pas de dessous à froufrous et dentelles au point d'Irlande. C'était bien la seule jeune fille bien élevée de Dublin qui méprisât ainsi les déshabillés à étages et complications. Peut-être, se dit Callinan, était-ce une mode nouvelle, venue de Londres ou de Paris. (Queneau 262)

- Laissez-moi vous regarder.
- Vous voyez. Je ne porte pas de corset.
- Cela m'intéresse passionnément... Vous êtes la première...
- Femme.
- ... Jeune fille.
- Non: femme.
- ...que je vois à cette nouvelle mode. [...]
- Alors vous ne vous extasiez pas devant ma gaine? Une gaine qui vient de France, de Paris. Et en pleine guerre encore j'ai réussi à me la procurer. Vous ne vous extasiez pas?
- Si. Tout compte fait ce n'est pas mal.
- Et mon soutien-gorge?
- Très élégant. D'ailleurs, vous semblez avoir de jolis seins. (Queneau 310-1)

Queneau und Mérimée machen mit ihren Hinweisen auf die Kleidung und auf die Mode nochmals klar, inwiefern die Geschlechtsidentität stylisiert und performiert wird. Diese Stellen kann man auch als Überlegung zum Status des eigenen Textes lesen: Die Pseudoübersetzung erlaubt, genau so wie die Kostüme, eine Maskerade. Man könnte aber auch erwidern, dass diese Textstellen durch die Darstellung der Geschlechtsidentitäten als leicht karikarkierbar deren Binarität von „weiblich“ und „männlich“ noch unterstreichen. In diesem Sinne kann man sagen, dass diese Texte eine Poetik der Geschlechterunterscheidung einsetzen. In einem Dialog kommen die Figuren von Queneau auf diese Unterschiede zurück. Interessanterweise wird dabei die

Werteskala, nach welcher die Geschlechter traditionell hierarchisiert werden, umgestellt:

[Nachdem Larry mit Wachs enthaart wird]

- Les femmes font moins de manières, dit Kelleher, du moins d'après ce que raconte Dillon.
- Tout compte fait, remarqua Gallagher, en mâchant son poisson à l'huile, elles ont la peau plus dure que nous.
- Faut reconnaître, dit Mac Cormack, que lorsqu'elles s'y mettent, elles peuvent être plus coriaces. [...]
- Nous, les hommes, dit Mac Cormack, on rouscaille quand il s'agit de souffrir. Les femmes, elles, souffrent tout le temps. On peut même dire qu'elles sont faites pour ça. [...]
- Nous, les hommes, reprit Mac Cormack, pour ce qui est de la chose capitale, vous m'entendez... [...]
- [...] Eh bien, c'est toujours du plaisir pour nous. Tandis que pour les femmes, les histoires ça ne s'arrête pas depuis le moment où elles cessent d'être filles... (Queneau 316-7)

Die Frage, die Queneau und Mérimée mit ihrer Aufwertung der Rolle der Bekleidung in den Beziehungen Mann-Frau auch aufwerfen, ist, was passiert, wenn es diesen Filter nicht mehr gibt, wenn die Körper nackt sind. Queneau schildert es als ein Moment, der statt eine Begegnung zwischen den Körpern zu ermöglichen, die Distanz umso mehr wachsen lässt:

- Ô grand saint Joseph, ô grand saint Joseph, je n'ai pas pu résister, je n'ai pas pu résister, me voilà maintenant devant cette femme qui me paraît être dans un état de nudité complète, et j'étais venu lui avouer mon amour, mon chaste, chevaleresque et éternel amour, mais en réalité ce sont les autres salauds que je veux imiter. [...]
- Gertie se leva d'un bond et se tourna vers lui.
- Vous êtes complètement cinglé, dit-elle durement. Vous ne savez donc pas que vous allez mourir?
- Larry ne l'écoutait pas. Il la voyait maintenant. Et non seulement elle était nue, mais encore elle ne portait qu'une gaine et des bas. O'Rourke béait. (Queneau 316-7)

Die Sicht von einem weiblichen, entblößten Körper macht den männlichen Protagonisten verrückt. Der weibliche Körper wird sozusagen angeboten, aber seine Nacktheit, die Unmittelbarkeit seiner Erscheinung, bringt sein Gegenüber durcheinander. O'Rourke scheint nicht in der Lage zu sein, einen fruchtbaren Austausch mit der weiblichen Figur anzuknüpfen, obwohl sie ihm ausgesetzt ist. Da er nur noch an ein gewalttätiges Verhältnis denken kann („en réalité ce sont les autres salauds que je veux imiter“), scheint er sich somit alle Möglichkeiten eines Zusammenkommens zu verbauen – das entsprechend respektvoll und produktiv sein sollte.

Bei Guilleragues wird die weibliche Körperlichkeit anders dargestellt. Die Briefe fungieren nicht nur als vermeintlicher Beweis der Existenz der Autorin, sondern auch als Substitut für den weiblichen Körper, was die vermeintliche Autorin selber betont: „Adieu, je ne puis quitter ce papier, il tombera entre vos mains, je voudrais bien avoir le même bonheur“ (Guilleragues 78). Das Schreiben wird in des *Lettres portugaises* nicht

nur in dem Sinne erotisiert, dass die Nonne den Lesern wie ihrem Liebhaber in einer Bewegung der Hingabe freien Zugang auf ihre Intimität und auf den Ausdruck ihrer Gefühle gibt. Es wird auch in dem Sinne erotisiert, dass Mariane, die portugiesische Nonne, selber im Schreiben ein Mittel sieht, ihrem Liebhaber näher zu kommen:

Il y a longtemps qu'un officier attend votre lettre; j'avais résolu de l'écrire d'une manière à vous la faire recevoir sans dégoût: mais elle est trop extravagante, il faut la finir. Hélas! il n'est pas en mon pouvoir de m'y résoudre, il me semble que je vous parle, quand je vous écris, et que vous m'êtes un peu plus présent. (Guilleragues 96)

Wie Alain Brunn es vermerkt, nimmt das Schreiben sogar den körperlichen Rhythmus auf: „Je suis au désespoir, votre pauvre Mariane n'en peut plus, elle s'évanouit en finissant cette lettre. Adieu, adieu, ayez pitié de moi“ (Guilleragues 83).

Par son caractère charnel, la lettre, empreinte de Mariane, trace réelle de sa présence, de la main qui l'a écrite, devient un substitut de son corps. C'est en ce sens aussi que le roman est un roman d'amour, un roman sensible. Il ne cesse en effet de rendre présent le corps même de Mariane, dont le rythme marque son discours. (Brunn in Guilleragues 2009 : 41)

Diese Art, durch die Schrift den Körper zu veranschaulichen und ihn als bedeutsam erscheinen zu lassen, entspricht auch einer klassischen physiologischen Konzeption, nach welcher die Empfindung über den Körper herrscht (Deneys-Tunney zit. in Chabut 2009 : 505). Insofern können die körperlichen Reaktionen vieles aussagen: „le corps – dans les romans – se met à investir les sentiments, la sociabilité, et surtout le langage, le discours: le corps devient éloquent“ (Deneys-Tunney zit. in Chabut 2009 : 505).<sup>118</sup>

In der Präsentation von Maingueneaus Vorstellung des Konzepts von Ethos haben wir schon erwähnt, dass die Körperlichkeit – der Sprechinstanz wie auch des Lesers – einen Anteil an der Schaffung eines Selbstbildes und einer enuntiativen Stimme hat:<sup>119</sup> „Cette détermination de la vocalité implique une détermination du corps de l'énonciateur“ (Maingueneau 1999 : 79). Damit diese körperlichen Repräsentationen wirksam werden, müssen sie aber als solche wahrgenommen werden. Indem er sie validieren muss, konstruiert der Leser diese Bilder:

L'ethos implique ainsi une police tacite du corps appréhendé à travers un comportement global. Caractère et corporalité du garant s'appuient donc sur un ensemble diffus de représentations

---

<sup>118</sup> Diese Vorstellung eines bedeutsamen Körpers, der durch den Text herübergebracht werden kann, spiegelt sich auch in der damaligen Übersetzungsauffassung wieder. Yen-Mai Tran-Gervat erklärt, dass die damaligen Übersetzer ein personifiziertes Bild der Übersetzung entwarfen, die so weit gehen konnte, als dass sie ihre Aktivität als „la présentation directe d'un corps“ betrachteten, „dont la beauté n'est pas tant une exigence esthétique, qu'un impératif de cohérence et d'harmonie, voire d'une forme de fidélité. Dans cette optique, la traduction se propose de restituer pour le lecteur français le corps du texte original, quand ce n'est celui de l'auteur même“ (Tran-Gervat in Cherel *et al.* 2014 : 398).

<sup>119</sup> Vgl. *supra* S. 25-6; 32-3.

sociales valorisées ou dévalorisées, de stéréotypes, sur lesquels l'énonciation s'appuie et qu'elle contribue en retour à conforter ou à transformer. (Maingueneau 1999 : 79)

Was noch zu beschreiben bleibt, ist die Art, wie der Leser oder „co-énonciateur“ eine Beziehung zu diesem diskursiven Ethos entwickelt. Dieses Phänomen nennt Maingueneau „l'incorporation“ (Maingueneau 1999 : 79). Der Leser muss sich in diesem diskursiven Bild wiederfinden. Der „énonciateur“ und der Leser zusammen ermöglichen die Konstitution eines Körpers, der für eine ganze diskursive Gemeinschaft steht (Maingueneau 1999 : 80).<sup>120</sup> Genau von diesem Phänomen scheint das Vorwort einer 1876 publizierten Edition der *Lettres portugaises* zu zeugen:

Voilà qui est dit à merveille! Heureusement, pour venger la mémoire de Marianna, les femmes se sont liguées, et pas une lectrice n'a pardonné encore au marquis de Chamilly ses mensonges amoureux et sa coupable légèreté – disons mieux: sa trahison!  
Il faut lire avec attention ces lettres naïves et éloquentes, à cause de leur simplicité même. Que d'exquise tendresse, que de douleur profonde; et aussi, comme au souvenir des douces heures – à jamais disparues, – la pauvre délaissée se ranime d'une façon touchante, oubliant soudain, pour un instant trop court, l'ingratitude, la perfidie de son amant!  
*Amour, regrets*: voilà tout ce petit livre, – qui ne mourra pas, car il est imprégné d'un suave parfum de jeunesse, de passion et de larmes sincères.<sup>121</sup>

Dieses Vorwort stellt Marianna als eine Figur dar, in welcher alle Frauen sich wiederfinden. Ihren Name wird hier vom Verfasser nach der portugiesischen Aussprache geschrieben, wie um ihre Herkunft zu unterstreichen – und dies obwohl sie im Text „Mariane“ heisst. Interessant ist auch, wie der Verfasser hier einen Vorgehen des Originals übernimmt, das er als „un petit livre [...] imprégné d'un suave parfum de jeunesse, de passion et de larmes sincères“ bezeichnet: Die metonymische Beziehung zwischen dem Körper der (erfundenen) Autorin und ihren Briefen wird in diesem Vorwort weitergezogen.

---

<sup>120</sup> Dieser Prozess wird von Maingueneau so zusammengefasst: „L'énonciation du texte confère une corporalité au garant, elle lui donne corps; Le co-énonciateur incorpore, assimile ainsi un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps; Ces deux premières incorporations permettent la constitution d'un corps, de la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent à un même discours“ (Maingueneau 1999 : 80).

<sup>121</sup> Alexandre Piedagnel in *Lettres portugaises*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1876 [1669], S. V.



## IV.2. „Engendrée par toi-même, conçue de toi-même, issue de toi seule“ – Reproduzierbarkeit

Das Konzept der Reproduzierbarkeit ist kein neues Prinzip in der Übersetzungswissenschaft. Walter Benjamin hat einen grossen Teil seines berühmten Vorworts „Die Aufgabe des Übersetzers“ dieser Frage gewidmet.<sup>122</sup> Für ihn gibt es zwischen Original und Übersetzung „einen natürlichen Zusammenhang“, „einen Zusammenhang des Lebens“ oder besser gesagt des „Überlebens“ (Benjamin 1972 [1921] : 10). Benjamin schlägt vor, die Übersetzung als möglichen Reproduktionsmodus eines Textes zu betrachten. In seiner Konzeption folgt die Übersetzung dem Original, und somit bietet sie sich ihm als die Möglichkeit an, „fortzuleben“: „In ihnen [den Übersetzungen] erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung“ (Benjamin 1972 [1921] : 11). Dies heisst aber nicht, dass der Text einfach dupliziert wird, und dass das Original dabei dasselbe bleibt. „Denn in seinem Fortleben, das so nicht heissen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original“ (Benjamin 1972 [1921] : 12).<sup>123</sup> Die Übersetzung bildet somit „die Nachreife des fremden Wortes“ (Benjamin 1972 [1921] : 13).

In „Die Aufgabe des Übersetzers“ wird das Prinzip der Reproduzierbarkeit von Benjamin als mögliche Art für einen Text fortzuleben analysiert. Die Übersetzung gibt einem Text die Möglichkeit, seine Existenz in der Zeit erstrecken zu können, weiter wirken zu können. Diese lineare und vertikale Vorstellung, nach welcher die Übersetzung vom Original abstammt, wird von Pseudoübersetzungen durcheinandergebracht. Eine Pseudoübersetzung ist kein Ergebnis von einer Fortpflanzung. Eigentlich dreht die Pseudoübersetzung dieses Verhältnis sogar um: Sie zeugt ihre eigene Quelle. Trotzdem kann man sagen, dass sie ihr Original überlebt. Normalerweise vertritt eine Übersetzung ihr Original; Eine Pseudoübersetzung aber ist tatsächlich die letzte, oder eben die erste und einzige Bekundung davon.

Benjamins Begriff von „Fortleben“ ist aber auf jeden Fall ein guter Ausgangspunkt, um über den dynamischen und produktiven Charakter der Übersetzung nachzudenken. Auch Thomas O. Beebee überlegt, auf welche Weise eine Übersetzung einen Text

---

<sup>122</sup> Das Zitat im Titel dieses Kapitels stammt aus Pierre Louÿs, *Chansons de Bilitis*, vgl. *infra* S. 75.

<sup>123</sup> Die Tatsache, dass die Repräsentation und die Reproduktion einen Neuentwurf des gleichen bedeuten, und somit eine Differenz, eine Wandlung desselben implizieren, haben wir bereits mit Homi Bhabha und Arno Renken festgestellt (vgl. *supra* S. 42).

reproduziert, und spricht in diesem Zusammenhang von „translation as extension“. Er übernimmt die These von Walter Benjamin, nach welcher die Übersetzung sogar eine Notwendigkeit ist, wenn ein Text aktuell bleiben soll: „Meaning and formulation must constantly receive translation if they are to remain a living force“ (Beebee 2012 : 42).

Die Reproduzierbarkeit kann auch andere Implikationen als nur die Abstammung haben. Die Beziehung zwischen einem Original und seiner Übersetzung kann auf verschiedene Weisen fruchtbar sein. Antoine Berman selber weist darauf hin, indem er Gérard Genettes Begriff der Hypertextualität<sup>124</sup> übernimmt, um das Verhältnis zwischen einer Übersetzung und ihrem Original neu zu definieren. Dabei vermeidet er eine zu strenge Auffassung der textuellen Reproduktion:

La relation hypertextuelle est celle qui unit un texte *x* avec un texte *y* qui lui est antérieur. Un texte peut en imiter un autre, le pasticher, le commenter, ou être un mélange de tout cela. [...] Tous ces rapports hypertextuels se caractérisent par un lien d'engendrement libre, quasi ludique, à partir d'un 'original'. (Berman 1999 : 36)

In diesem Kapitel werden wir mithilfe der Texte von Guilleragues, Mérimée, Louÿs und Queneau über weitere Formen der Reproduzierbarkeit eines Textes und über das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung nachdenken. Für unsere Fragestellung ist dieser Aspekt besonders interessant, da damit auch eine Überlegung zur weiblichen, reproduktiven Funktion ermöglicht wird.

Die Betrachtung der weiblichen Reproduktionsfähigkeit als das Kennzeichen der weiblichen Geschlechtsidentität stützt sich auf eine notwendige Heterosexualität, und verstärkt somit ein problematisches binäres Verhältnis zwischen den Geschlechtsidentitäten.<sup>125</sup> Was Pseudoübersetzungen auf der Ebene der textuellen Reproduzierbarkeit verursachen, ist eine Umstürzung der gültigen Normen, die die Reproduktion bestimmen: Das vermeintlich Abgeleitete produziert erst seinen eigenen Ursprung. Damit scheinen sie das transgressive Potential, das Lori Chamberlain den Übersetzungen zuschreibt, auszuführen: „The reason translation is so overcoded, so overregulated, is that it threatens to erase the difference between production and reproduction which is essential to the establishment of power. Translations can, in

---

<sup>124</sup> Wir haben gesehen, dass Gérard Genette die Hypertextualität so definiert: „toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire“ (Genette 1982 : 13, vgl. *supra* S. 6, Note 5). Weiter fügt er hinzu: „J'appelle donc *hypertexte* tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*“ (Genette 1982 : 16).

<sup>125</sup> Vgl. *supra* S. 40-1.

short, masquerade as originals, thereby short-circuiting the system“ (Chamberlain 1988 : 466).

Ein erster Schritt, um die binäre Anordnung, die einem Reproduktionsgestus inhärent ist, abzuschaffen oder zumindest flexibler zu machen, wäre es, die Bereiche der Sexualität und der Reproduktion zu trennen. In seinem Buch *On est toujours trop bon avec les femmes* erzählt Raymond Queneau mit viel Ironie von der Entfaltung des sexuellen Lebens von Gertie, der jungen, irischen Frau. In Gerties Sozialwelt ist es noch üblich, zu heiraten, bevor man seine Jungfräulichkeit verliert. Als Verlobte von Cartwright, einem britischen Kommodore, hat sie vor, genau diesen Weg zu gehen. Aus keinem ersichtlichen Grund entscheidet Gertie aber, mit jedem Rebellen, mit dem sie im belagerten Postamt eingeschlossen ist, Geschlechtsverkehr zu haben.

Il abaissa lentement son arme. Mac Cormack avait tort de la conserver en vie, cette folle, mais lui, Callinan, n'avait pas le droit de l'abattre. Il appuya son fusil dans l'angle du mur. Il avait les deux mains libres. Gertie s'avança vers lui les bras tendus dans l'obscurité. Elle était assez grande. Elle prit contact à la hauteur des aisselles. Callinan, son veston était déboutonné, il ne portait pas de gilet. Gertie commença à lui pétrir les côtes, descendant tout doucement jusqu'à la taille. Alors, les bras de Callinan se refermèrent sur l'Anglaise. [...]

- Tu es aussi con que le roi d'Angleterre, murmura Gertie.

Callinan le pensait aussi, car il n'avait pas une haute idée du monarque britannique, et d'autre part, il estimait prodigieusement coupable et sot de tenir dans ses bras une Anglaise cause de tous les malheurs de sa nation et trouble-émeute en diable. Sans elle, tout serait si simple dans ce petit bureau de poste. (Queneau 258-9)

Die Verführungsszenen tauchen dermassen unvorhergesehen auf, dass sie die Protagonisten genau so überraschen wie die Leser: „Mac Cormack ne savait plus où donner de la tête. La (pour lui) surprenante activité de Gertie conjointe à cette injure lui coupait la parole aussi bien que les jambes“ (Queneau 274). Gertie scheint diese sexuellen Beziehungen nicht einmal aus Vergnügen haben zu wollen, sondern einfach nur um Chaos und Verwirrung zu schaffen. Und es funktioniert:

[*Als sie über die Möglichkeit diskutieren, Gertie frei zu setzen*]

- Donc, il faut pas qu'elle puisse dire des choses. Donc il faut qu'il se soit rien passé. Et tout à l'heure, vous avez tous dit que vous aviez été corrects avec elle. Tous, sauf Caffrey, qui n'était pas là, Larry qui posait la question et...

- Et toi, dit Kelleher.

- Oui: et moi. Eh bien moi je ne l'ai pas dit parce que si je l'avais dit, j'aurais menti. Moi, je n'ai pas été correct avec elle.

Larry, éberlué, regarda Mac Cormack comme une monstruosité singulière et incroyable. Il le crut cinglé. Il ne l'avait pas quitté un seul instant. Comment cela aurait-il pu se faire?

- Ou plutôt, il faut dire le vrai de la chose, c'est elle qui n'a pas été correcte avec moi.

Larry, certain maintenant de la folie de Mac Cormack, s'inquiéta aussitôt de questions pratiques: [...]

- Seulement, continua Mac Cormack, rien ne le prouvera. C'est un truc que je peux pas donner de détails dessus. C'est un truc que j'avais jamais vu. [...]

- Tu vas un peu vite, dit Gallagher, et j'ai pas compris. Mais c'est bien inutile ta confession emberlificotée. Si cette fille veut, elle ouvrira la bouche. Parce que la preuve, elle existe sûrement. Il y a un de nous qui l'a violée.

- Quelle horreur! s'écria Larry en oubliant soudain ses ambitions dernières.
- Et qui donc? demanda Callinan d'une voix pâle.
- Caffrey, proféra Gallager d'une voix sombre. Que Saint Patrick ait son âme! [...]
- Caffrey, répéta Callinan. Caffrey? Caffrey? Caffrey? Caffrey? Caffrey? Caffrey Caffrey? Comment ça, Caffrey? Comment ça, Caffrey? Mais c'est moi qui l'ai violée.
- Il se laissa choir sur les genoux et continua à faire de vastes moulinets. Il en suait.
- Ou plutôt, ajouta-t-il en s'essuyant le visage avec son beau mouchoir vert à harpes d'or, ou plutôt c'est elle qui m'a possédé. (Queneau 301-2)

Ohne einen Kontext, der diese sexuellen Szenen einrahmen würde, haben die männlichen Protagonisten – die auch nicht verstehen, wie eine Frau einen Geschlechtsverkehr initiieren kann – überhaupt keine Ahnung, wie sie sie einordnen müssen. Indem Gertie die Sexualität aus deren Verständnisrahmen – der Reproduktion – löst, und als Initiatorin die Rollen umstellt, stürzt sie die bestehende Ordnung.

In einem erstaunlichen Artikel<sup>126</sup> weist die Forscherin Ulrika Orloff weitere Parallelen zwischen den menschlichen und textuellen Reproduktionssystemen und den dazugehörigen Machtverhältnissen auf: „There is a close relationship between how we perceive and describe artistic creativity and originality on the one hand and parenthood on the other, not least in relation to legal issues“ (Orloff 2005 : 149). Sie zeigt, wie sich die gesetzlichen Vorgaben mit den Veränderungen in den Elternschaftsformen entwickelt haben. Sie sagt, dass gesetzliche Systeme immer mehr dazu bereit sind, die Elternschaft „as a contextual relationship between supportive, temporary and *authoritative* caretakers/custodians and a developing and (in-)dependent being, the child“ (Orloff 2005 : 160) zu sehen. Nach ihr ist es eine Entwicklung, die auf die gesetzlichen Vorschriften, welche die Texte betreffen, ausgeweitet werden müsste. Man müsste sich von einem „property law“ lösen, bei dem die Produktion und das Eigentum die übergreifenden und bestimmenden Konzepte sind, und eher überlegen, wie man die „notion of care“ im Bezug auf die Texte anwenden könnte:

If writers were to be regarded as temporary but responsible „caretakers“ of words and ideas rather than long-term owners of intellectual offspring, the appeals to increase the appreciation and value of the translator's efforts, both on a discourse level and a financial level, could become more persuasive. (Orloff 2005 : 160)

Vor diesem Hintergrund ist es interessant zu sehen, wie Prosper Mérimée die Produktion von Texten und die elterlichen Beziehungen in der Szenographie vom *Théâtre de Clara Gazul* inszeniert. Clara Gazul ist eine Figur, die anstelle von einem

---

<sup>126</sup> Ulrika ORLOFF, „Who Wrote This Text and Who Cares? Translation, Intentional ‘Parenthood’ and New Reproductive Technologies“, in José Santaemilia (Hrsg.), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*, Manchester, St. Jerome, 2005, S. 149-160.

Elternpaar viele verschiedene vormundschaftliche Instanzen gehabt hat. Die fünf ersten Jahre ihres Lebens hat sie mit ihrer Mutter verbracht, hat dann bei ihrem Onkel gelebt, und als er starb litt sie unter der Autorität eines anderen Betreuers, bevor sie sich von ihm befreite. Man kann sogar sagen, dass auch Joseph L'Estrange, ihr Pseudoübersetzer, für sie eine Art väterliche Figur gewesen ist: „J'avais dans mon bagage trois ou quatre volumes dépareillés; je les donnai à Clara, et ce cadeau, qui lui parut fort précieux, commença notre connaissance. Je l'ai cultivée toujours avec soin pendant le long séjour que je fis en Espagne“ (Mérimée 27). Clara Gazul ist also von einem Aufseher zum anderen gekommen, die alle verschiedentlich versucht haben, ihre Autorität auf sie auszuüben.

Wir haben schon gesehen, dass die Pseudoübersetzung von Mérimée nicht das Ziel hatte, seine Zeitgenossen in die Irre zu führen.<sup>127</sup> Ein weiteres Anzeichen dafür ist, dass er ständig die Grenzen zwischen Fiktion und nicht-Fiktion auflöst: So integriert er Clara Gazul als Figur in den Prolog eines ihrer eigenen Stücke, und lässt am Ende jedes Stückes die Figuren sagen: „Ainsi finit cette comédie; excusez les fautes de l'auteur“ (Mérimée 254). Diese ständigen Hinweise können ausserdem darauf aufmerksam machen, wie sich Texte ihren Lesern darbieten, und mit wieviel Sorgfalt sie behandelt werden müssen. In seinen Peritexten unterstreicht Mérimée regelmässig, was die Intention von der vermeintlichen Schriftstellerin gewesen ist. Er warnt zum Beispiel am Anfang von *Inès Mendo*:

Cette comédie étrange fut composée par Clara Gazul à la requête d'une dame de ses amies, passionnée pour les romans larmoyants et improbables.

L'auteur, qui s'est étudié à imiter les anciens comiques espagnols, n'a nullement cherché à éviter leurs défauts ordinaires, tels que le trop de rapidité dans l'action, le manque de développements, etc. Il faut lui savoir gré de n'avoir pas copié aussi le style *culto*, si fatigant pour les lecteurs de ce siècle.

Au reste, l'intention de Clara Gazul, en composant cette comédie, n'a été que d'en faire une espèce de prologue pour la seconde partie, ou *Le Triomphe du préjugé*. (Mérimée 159)

Diese Bemühungen scheinen unter anderem die Funktion zu haben, einen gewissen Umgang mit den Texten zu empfehlen. Die Szenographie vom *Théâtre de Clara Gazul* führt demnach verschiedene Modelle dafür vor, wie man als „caretaker/custodian“ (Orloff 2005 : 160) die Verantwortung für einen Text übernehmen kann: Entweder man nimmt die Einstellung von Claras Hauptvormund Fray Roque an, und man begegnet dem Text autoritativ und unempfänglich; Oder man folgt den Angaben der Peritexte, die eine offene und rücksichtvolle Behandlung der Texte empfehlen. Einen solchen fürsorglichen

---

<sup>127</sup> Vgl. *infra* S. 51.

und vertrauensvollen Umgang mit den Texten demonstriert Clara Gazul selber, als sie ihrem (Pseudo)übersetzer noch einen unveröffentlichten Text anbietet: „La traduction que nous donnons aujourd’hui peut être considérée comme très fidèle, ayant été faite en Angleterre sous les yeux de doña Clara, qui a même eu la bonté de me donner une de ses pièces inédites pour joindre à son recueil“ (Mérimée 31).

Pierre Louÿs ist der Einzige, der in seinem Text die Reproduktion im klassischen Sinne anspricht, er tut dies jedoch eher beiläufig. In allen Gedichten hat nur eins das Kind zum Thema, das Bilitis gehabt haben soll, bevor sie die Pamphylie verlassen hat.<sup>128</sup> An anderen Stellen wird Mutterliebe evoziert, jedoch nur als Spielform<sup>129</sup> oder Kosenamen zwischen Bilitis und ihren Liebhaberinnen („Ma petite enfant, si peu d’années que j’aie de plus que toi-même, je t’aime, non pas comme une amante, mais comme si tu étais sortie de mes entrailles laborieuses“, Louÿs 143). Diese Gedichte geben ein konventionelles Bild der Reproduzierbarkeit und der Mutterschaft wieder, das überall zu herrschen scheint: Sogar Frauen in lesbischen Beziehungen setzen diese konventionelle Verhältnisform fort. Bei Pierre Louÿs kann man aber auch lesen, wie Mutterschaft und Reproduzierbarkeit als Konzepte vorgestellt werden, die beliebig angewendet werden können.

99 – Hymne à Astarté

Mère inépuisable, incorruptible, créatrice, née la première, engendrée par toi-même, conçue de toi-même, issue de toi seule et qui te réjouis en toi, Astarté!

Ô perpétuellement fécondée, ô vierge et nourrice de tout, chaste et lascive, pure et jouissante, ineffable, nocturne, douce, respiratrice du feu, écume de la mer!

Toi qui aimes, toi qui saisis d’un furieux désir les races multipliées des bêtes sauvages, et joins les sexes dans les forêts,

---

<sup>128</sup> „45 – Berceuse

Dors: j’ai demandé à Sardes tes jouets, et tes vêtements à Babylone. Dors, tu es fille de Bilitis et d’un roi du soleil levant.

Les bois, ce sont les palais qu’on bâtit pour toi seule et que je t’ai donnés. Les troncs des pins, ce sont les colonnes; les hautes branches, ce sont les voûtes.

Dors. Pour qu’il ne t’éveille pas, je vendrais le soleil à la mer. Le vent des ailes de la colombe est moins léger que ton haleine.

Fille de moi, chair de ma chair, tu diras quand tu ouvriras les yeux, si tu veux la plaine ou la ville, ou la montagne ou la lune, ou le cortège blanc des dieux.“ (Louÿs 111)

<sup>129</sup> Z.B. „63 – La poupée

Je lui ai donné une poupée, une poupée de cire aux joues roses. Ses bras sont attachés par de petites chevilles, et ses jambes elles-mêmes se plient.

Quand nous sommes ensemble elle la couche entre nous et c’est notre enfant. Le soir elle la berce et lui donne le sein avant de l’endormir.

Elle lui a tissé trois petites tuniques, et nous lui donnons des bijoux le jour des Aphrodisies, des bijoux et des fleurs aussi.

Elle a soin de sa vertu et ne la laisse pas sortir sans elle; pas au soleil, surtout, car la petite poupée fondrait en gouttes de cire.“ (Louÿs 130)

Ô Astarté irrésistible, entends-moi, prends-moi, possède-moi, ô Lune! et treize fois, chaque année, arrache à mes entrailles la libation de mon sang! (Louÿs 165)

Dieses Gedicht gibt ein Bild der Reproduktion als ein unabhängiger, einsamer Prozess wieder, der keinen zweiten Bestandteil braucht. Indem Pierre Louÿs eine Repräsentation der Reproduktion als autogenerative Kraft macht – also als Fähigkeit, sich auszubreiten und sich zu vermehren – bricht er den binären Pakt, der eingesetzt wird, sobald die Reproduktion im Sinne der biologischen Abstammung eingeschränkt wird. In diesem Sinne spricht Emily Apter in Bezug auf das Gedicht von „reproductibilité contraceptive“. Damit bezeichnet sie „un paradigme sexuel idéal d’une fécondité sans reproduction biologique“ (Apter Übers. Quiniou 2015 [2006] : 303), das nach ihr in *Les Chansons* vom Lesbianismus vertreten wird. Auf jeden Fall wird hier die Reproduzierbarkeit als eine Qualität geschildert, die nicht zwangsläufig einer Zweckmässigkeit zu gehorchen hat. Die Reproduzierbarkeit erweist sich in diesem Gedicht als ein dauerhafter, fruchtbarer Zustand, der auf eine stetige Erneuerungsmöglichkeit hinweist.

Darin kann man eine letzte Form von Reproduktion sehen, die wir als überquellende, diskursive Kraft der Pseudoübersetzung bezeichnen können: Wir wir es gesehen haben, gibt sich eine Pseudoübersetzung mit der schlichten Angabe, es soll sich um eine Übersetzung handeln, nicht zufrieden.<sup>130</sup> Ihre Szenographie erfolgt immer in mindestens einem Peritext, der sich ausführlich über die Tatsache, dass der Text übersetzt worden sein soll, äussert. Judith Schlanger sagt dasselbe über diejenigen Texte, die das Topos vom gefundenen Manuskript einsetzen (ein Topos, das in Pseudoübersetzungen geläufig ist):<sup>131</sup> „Pour être accueillie, la découverte controuvée a grand besoin du renfort d’une narration“ (Schlanger 2010 : 84). Aarón Lacayo spricht in diesem Zusammenhang von „thick translation“:<sup>132</sup> eine Übersetzungspraxis, die „annotations, accompanying glosses“

---

<sup>130</sup> Vgl. *supra* S. 15.

<sup>131</sup> Vgl. *supra* S. 30, Note 49.

<sup>132</sup> Der Begriff von „thick translation“ übernimmt Aarón Lacayo von Kwame Anthony Appiah und seinem Artikel „Thick Translation“, dessen Definition Lacayo so zusammenfasst: „an ethics of reading that acknowledges the other through a position of respect in the cross-cultural exchange that characterizes translation“ (Lacayo 2014 : 217). Auch Theo Hermans hat diesen Begriff in seinem Artikel „Cross-Cultural Translation Studies as Thick Translation“ entwickelt, in welchem es nach Lacayo um „thick translation as cultural and linguistic explication“ (Lacayo 2014: 218) geht. Eigentlich wurde der Begriff „thick translation“ ursprünglich vom Begriff „thick description“ abgeleitet, den der Ethnologe Clifford Geertz entwickelt hat. Geertz sagt: „l’ethnographie c’est de la description dense. Ce à quoi l’ethnologue est en fait confronté [...] c’est à une multiplicité de structures conceptuelles complexes, dont nombre sont superposées les unes sur les autres et nouées entre elles; des structures étranges, irrégulières et

und weitere Mechanismen enthält, welche das Ziel haben, den Text zu verankern (Lacayo 2014 : 217). Interessanterweise ist diese „Diskursüberquellung“ oder diese Detailsproliferation nach Barthes auch ein Kennzeichen der „effets de réel“, die er als „*luxé de la narration*“ beschreibt, „prodigue au point de dispenser des détails ‘inutiles’ et d’*élever ainsi par endroits le coût de l’information narrative*“ (Barthes 1968 : 84).

Diese selbst-reproduktive Kraft des Diskurses ist etwas, mit dem Mariane beim Schreiben auch experimentiert. Am Ende jedes Briefes macht sie deutlich, wie schwer es ihr fällt, den Endpunkt zu setzen:

Adieu, il me semble que je vous parle trop souvent de l’état insupportable où je suis: cependant je vous remercie dans le fond de mon cœur du désespoir que vous me causez, et je déteste la tranquillité où j’ai vécu avant que je vous connusse. Adieu, ma passion augmente à chaque moment. Ah! que j’ai de choses à vous dire! (Guilleragues 88)

Je mehr sie schreibt, desto mehr hat sie zu sagen. Diese überquellende Kraft des Diskurses wird dazu führen, dass ihr Schreiben immer eigenständiger wird: Die Nonne schreibt zuerst für ihren Adressaten allein, dann nur um ihre Liebe als Gefühl auszudrücken, und schliesslich nur für sich selber:<sup>133</sup>

Vous ne m’écrivez point, je n’ai pu m’empêcher de vous dire encore cela; je vais recommencer, et l’officier partira; qu’importe qu’il parte, j’écris plus pour moi que pour vous, je ne cherche qu’à me soulager, aussi bien la longueur de ma lettre vous fera peur, vous ne la lirez point; (Guilleragues 97)

Es wird klar, dass das Schreiben fortgesetzt wird, weil die Nonne daran Vergnügen findet. Dieser Genuss am Schreiben trägt auch zur Erotisierung der Schrift bei, die bereits analysiert wurde.<sup>134</sup> Dieser Antrieb des Schreibens bietet sich ihr als eine sich stets erneuernde Kontinuitätsform an. Es bleibt also zum Schluss offen, ob die Nonne weiterschreiben wird. Sie bemerkt lediglich, dass sie nicht mehr ihren ehemaligen Liebhaber anschreiben möchte, und vor allem nicht mehr *nur* das gleiche wiederholen – womit den differenzierenden und wandelbaren Charakter der Reproduktion ein letztes Mal deutlich gemacht wird:<sup>135</sup> „Mais je ne veux plus rien de vous, je suis une folle de redire les mêmes choses si souvent, il faut vous quitter et ne penser plus à vous, je crois

---

implicites, qu’il doit arriver à saisir de quelque manière pour ensuite en rendre compte“ (Geertz Übers. Mary 1998 : 13. Absatz). Bei der „thick description“ oder „thick translation“ geht es also darum, eine Komplexität zu ergreifen und sichtbar zu machen und sie im Text einzuschreiben. Für eine ausführliche Beschreibung dieses Konzepts vgl. Clifford GEERTZ, „La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture“, Übers. André Mary, in *Enquête* 6, 1998. Online verfügbar unter: <https://journals.openedition.org/enquete/1443> (letzter Zugriff: 9. August 2018).

<sup>133</sup> Vgl. *supra* S. 46.

<sup>134</sup> Vgl. *supra* S. 66-7.

<sup>135</sup> Vgl. *supra* S. 42; 69.



même que je ne vous écrirai plus; suis-je obligée de vous rendre un compte exact de tous mes divers mouvements?“ (Guilleragues 106)

### IV.3. „Je n’ai rien d’un fantôme, à la corpulence près“ – Leerstellen

Pseudoübersetzungen sind fiktive Übersetzungen, d.h. Übersetzungen ohne Original, besser gesagt ohne materiell gegenwärtiges Original.<sup>136</sup> Das Original wird von den Pseudoübersetzungen selber konstruiert; Es existiert dementsprechend nur als Projizierung von ihnen.<sup>137</sup> Das Original mag zwar real inexistent sein, es bleibt aber eine Autorität, die im Text omnipräsent ist. Pseudoübersetzungen brauchen die Abschirmung von einem vermeintlichen Original, um ihre vorgetäuschte übersetzerische Natur zu rechtfertigen. Die Rhetorik einer Pseudoübersetzung basiert auf der Reaktualisierung einer angeblich verschwundenen Präsenz (Saint-Gelais 2014).<sup>138</sup> Pseudoübersetzungen simulieren den Ausgleich eines Verlustes: der Unverfügbarkeit des (projizierten) Originals. Pseudoübersetzungen thematisieren nie die kontingenten Elemente, die zu ihrer Entstehung als Übersetzung geführt haben könnten. Sie argumentieren immer mit der Idee von Notwendigkeit und von Fatalität.<sup>139</sup> In diesem Sinne nimmt in Pseudoübersetzungen das Original die Form einer diffusen Präsenz an, die eine gespenstige Körperlichkeit hat und Spuren im (pseudoübersetzerischen) Text hinterlässt. So kann man in Bezug auf das Original einer Pseudoübersetzung von einem „texte fantôme“, einem Phantomtext sprechen.

Dieser Begriff, den sie auch als „Spektralität in der Literatur“ bezeichnet, wurde von Marie Capel, die sich auf Texte von Derrida, Michel Charles und Marx stützt, in zwei Artikeln erläutert.<sup>140</sup> Die Phantomelemente eines Textes werden von Michel Charles so definiert: „On appellera éléments fantômes ces éléments d’un texte qui, tout en étant doués d’efficacité, demeurent en quelque sorte cachés pour laisser au texte sa lisibilité“ (Charles 1995: 176). Diese Definition kristallisiert die Haupteigenschaft der Pseudoübersetzung heraus: Auch sie weist tatsächlich auf einen verborgenen (weil inexistenten) Textbestandteil hin.<sup>141</sup> Ein Gespenst, erinnert Capel indem sie Derrida

---

<sup>136</sup> Das Zitat im Titel dieses Kapitels stammt aus Raymond Queneau, *On est toujours trop bon avec les femmes*, vgl. *supra* S. 64.

<sup>137</sup> Vgl. *supra* das Kap. II.2. S. 20.

<sup>138</sup> Vgl. *supra* S. 29.

<sup>139</sup> Vgl. *supra* S. 17; 21; 29.

<sup>140</sup> Vgl. Marie CAPEL, „Les chimères du spécialiste ou le complexe de Marcellus: textes fantômes et point de vues théoriques (Michel Charles, Roger Chartier, Pierre Bayard)“ und „Spectres de Derrida. Pour une hantologie de la littérature“, beide 2015 online publiziert auf *Fabula*, Atelier, dossier „Textes fantômes“. URL: [http://www.fabula.org/atelier.php?Complexe\\_de\\_Marcellus](http://www.fabula.org/atelier.php?Complexe_de_Marcellus) und [http://www.fabula.org/atelier.php?Spectres\\_de\\_Derrida](http://www.fabula.org/atelier.php?Spectres_de_Derrida) (letzter Zugriff: 8. Mai 2017).

<sup>141</sup> Wie sie trotz dieser Abwesenheit „lesbar“ bleibt und wie sie sich zur Lektüre anbietet wird weiter in diesem Kapitel erläutert (vgl. *infra* S. 83-4).

zitiert, ist etwas, das man sieht, ohne es wirklich zu sehen: „c’est une forme, une figure spectrale, qui hésite de façon tout à fait indécidable entre le visible et l’invisible“ (Derrida zit. v. Capel 2015b). Es stellt somit den Blick und die Wahrnehmungsformen in Frage (Capel 2015b). Als gespenstiger Text ist das Original einer Pseudoübersetzung also eine Virtualität, die unseren Umgang mit Originalen widerspiegelt und zugleich in Frage stellt. Was die Gespenstigkeit, die Derrida als eine „une présence à soi différée“ (Derrida zit. v. Capel 2015b) zusammenfasst, in der Literatur schafft, ist eine generelle Infragestellung der textuellen Ordnung, die Texte nach ihrer Materialität, Zugänglichkeit und Unmittelbarkeit hierarchisiert. Besagte Ordnung hat als Konsequenz, dass man traditionell eine Übersetzung als einen dubiosen Text betrachtet,<sup>142</sup> weil sie als Umweg zu einem anderen Text genommen wird.

S’il y a quelque chose comme de la spectralité, il y a des raisons de douter de cet ordre rassurant des présents, et surtout de la frontière entre le présent, la réalité actuelle ou présente du présent et tout ce qu’on peut lui opposer: l’absence, la non-présence, l’ineffectivité, l’inactualité, la virtualité ou même le simulacre en général, etc. Il y a d’abord à douter de la contemporanéité à soi du présent. (Derrida zit. v. Capel 2015b)

Die Pseudoübersetzungen meines Korpus sind voller solcher gespenstiger Instanzen, und dies nicht nur indem sie ihr eigenes Original produzieren. Das klarste Beispiel dafür bilden die *Lettres portugaises*, denn sie inszenieren nicht nur die Abwesenheit eines Originals, sondern auch der Antwortschreiben des Edelmanns. Die fehlenden Briefe sind aber nicht nur für den Leser spürbar absent, sondern auch für die Nonne, die verzweifelt auf eine Meldung wartet:

Je ne laisserais pas d’être bien malheureuse, si vous ne m’aimiez que parce que je vous aime, et je voudrais tout devoir à votre seule inclination; mais je suis si éloignée d’être en cet état, que je n’ai pas reçu une seule lettre de vous depuis six mois. J’attribue tout ce malheur à l’aveuglement avec lequel je me suis abandonnée à m’attacher à vous; ne devais-je pas prévoir que mes plaisirs finiraient plus tôt que mon amour? (Guilleragues 80)

Unzureichend sind aber nicht nur die Briefe, die sie schlicht nicht bekommt. Diejenigen, die ihr trotz allem zugeschrieben werden, bieten ihr nur eine umso gespenstigere und unergreifbarere Gestalt an:

J’envoie mille fois le jour mes soupirs vers vous, ils vous cherchent en tous lieux, et ils ne me rapportent, pour toute récompense de tant d’inquiétudes, qu’un avertissement trop sincère que me donne ma mauvaise fortune, qui a la cruauté de ne souffrir pas que je me flatte, et qui me dit à tous moments: cesse, cesse, Mariane infortunée, de te consumer vainement, et de chercher un amant que tu ne verras jamais; [...] Mais non, je ne puis me résoudre à juger si injurieusement de vous, et je suis trop intéressée à vous justifier: je ne veux point m’imaginer que vous m’avez oubliée. [...] J’ai été si charmée de tous ces soins, que je serais bien ingrate si je ne vous aimais avec les mêmes emportements que ma passion me donnait, quand je jouissais des témoignages de la vôtre. Comment se peut-il faire que les souvenirs des moments si agréables soient devenus si

---

<sup>142</sup> Wie Berman es sagte: „le texte traduit paraît affecté d’une tare originaire, sa *secondarité*“ (Berman 1995 : 42) (vgl. *supra* S. 17).

cruels? et que faut-il que, contre leur nature, ils ne servent qu'à tyranniser mon cœur? Hélas! votre dernière lettre le réduisit en un étrange état (Guilleragues 76)

Je seltener und inhaltlich leerer die Briefe des Edelmanns werden, desto immaterieller und verschwommener scheint der Nonne seine Figur. Was ihm Gestalt gab, war nicht seine tatsächliche Präsenz; vielmehr war es die Regelmässigkeit und Ehrlichkeit seines Schreibens. Entsprechend bereut Mariane, dass sie nur noch „des lettres froides, pleines de redites“ (Guilleragues 93) bekommt.<sup>143</sup>

Bei Mérimée werden auch viele Briefe als diegetisches Element inszeniert. Seine Stücke drehen sich oft um Schriften, welche die Macht haben, den Lauf der Erzählung zu ändern. Der Inhalt dieser Briefe wird fast nie wiedergegeben: Sie werden nur als textuelle Objekte dargestellt, die produziert und vermittelt werden. Dies reicht, um ihnen einen beunruhigenden Aspekt zu verleihen:

LA DUCHESSE, *l'embrassant*: Idole de mon cœur!... dis-moi, veux-tu écrire au gouverneur d'Avis?...  
DON ESTEBAN: Je t'en conjure, Sérafine, ne l'exige pas de moi!  
LA DUCHESSE: Non, mais je t'en supplie.  
DON ESTEBAN: Tu le veux... Oui, je te sacrifierai tout...  
LA DUCHESSE: Un baiser pour la peine?  
DON ESTEBAN: Mais que dire?... Je ne puis écrire...  
LA DUCHESSE: Dis-lui qu'il n'a pas de secours à attendre de l'Espagne... Est-ce vrai, oui ou non?  
DON ESTEBAN: Oui... mais...  
LA DUCHESSE: Tu ne veux pas que je t'embrasse?  
DON ESTEBAN: Tiens, écris toi-même... je signerai. Es-tu contente?  
LA DUCHESSE, *après avoir écrit*: Ô mon unique bien! (*Elle l'embrasse.*) Oui, maintenant je crois à ton amour! (Mérimée 222-3)

Was zu ihrem gespenstigen Aspekt beiträgt, ist, dass diese Briefe selten in dem Moment, da sie gelesen werden, inszeniert werden. Sie sind einfach bedrohliche Gegenstände, die wie ein Gespenst über den Text herrschen. Ihre Präsenz ist spürbar und macht unruhig. Jedoch werden diese Briefe nie vollständig sichtbar, noch wird klar gemacht, wie sie agieren oder was genau sie verursachen könnten. Sie bleiben eine ungeformte Gestalt, mit einer potentiellen Auswirkungskraft.

DOÑA MARIA, *tirant une lettre de son sein*: Ce que je n'ose vous dire.. cette lettre...  
FRAY EUGENIO, *tendant la main*: Que contient cette lettre? Donnez.  
DOÑA MARIA, *retenant la lettre*: Au moins promettez-moi de ne pas la lire tant que vous serez dans cette maison. Lisez-la ce soir, ce soir seulement. Vous me le promettez? Et demain... Non, ne m'en parlez jamais... Si vous me la rendez... ne me faites pas de reproches... ils seraient inutiles... Rendez-la-moi seulement... je me punirai moi-même de ma folie... Mais, au nom de Dieu, vous ne me ferez pas de reproches.

---

<sup>143</sup> Übrigens sprechen in diesem Zusammenhang nicht nur die Literaturwissenschaftler von gespenstigen Präsenzen und Texten. Heutzutage würde man den brieflichen Verhalten vom französischen Edelmann „ghosting“ nennen. Das Ghosting ist ein Begriff, der aus der Begegnung zwischen der Dating-Kultur und den modernen technologischen Kommunikationsmitteln entstanden ist. Wenn jemand auf Nachrichten und SMS nicht mehr antwortet, und einfach verschwindet, ohne irgendeinen Grund dafür zu geben, wird die andere Person gehostet (vgl. „Ghosting“ in *Urban Dictionary*. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Ghosting>, letzter Zugriff: 9. August 2018).

FRAY EUGENIO, *prenant la lettre*: Donnez.

DOÑA MARIA: Ayez pitié de moi, je vous en supplie... J'ai résisté tant que j'ai pu... Surtout ne l'ouvrez pas ici! (*Fray Eugenio brise le cachet.*) Ah! Dieu! que faites-vous! Fray Eugenio... Je vous en conjure... par pitié... rendez-la-moi, Fray Eugenio... Vous me tuez... Ah! ne la lisez pas ici.

FRAY EUGENIO: Que faites-vous? remettez-vous, quelqu'un vient.

DOÑA MARIA: Ne la lisez pas ici... ou rendez-la moi.

RITA, *entrant*: Monsieur l'abbé, madame la supérieure vous attend pour prendre le chocolat.

FRAY EUGENIO: Je viens. (*A doña Maria.*) Je lirai cela tantôt. (Mérimée 268)

Die Gedichte von Pierre Louÿs inszenieren an mehreren Stellen gespenstige Präsenzen, diesmal aber im wörtlichen Sinne: Sie sprechen von Kreaturen der Mythologie oder Göttern, die, obwohl sie für die Menschen nie klar sichtbar werden, Teil ihres Lebens sind.

13 – La rivière de la forêt

Je me suis baignée seule dans la rivière de la forêt. Sans doute je faisais peur aux naïades car je les devinais à peine et de très loin, sous l'eau obscure.

Je les ai appelées. Pour leur ressembler tout à fait, j'ai tressé derrière ma nuque des iris noirs comme mes cheveux, avec des grappes de giroflées jaunes.

D'une longue herbe flottante, je me suis fait une ceinture verte, et pour la voir je pressais mes seins en penchant un peu la tête.

Et j'appelais: „Naïades! naïades! jouez avec moi, soyez bonnes.“ Mais les naïades sont transparentes, et peut-être, sans le savoir, j'ai caressé leurs bras légers. (Louÿs 81)

Bei Pierre Louÿs wird aber die Gespenstigkeit nicht als etwas dargestellt, was einen unruhig und ängstlich machen sollte. Sie wird eher als eine mögliche Lebensform geschildert, die wohltuend sein kann – und nicht vom Rest der Wesen getrennt werden müsste. Jedoch sieht man schon hier, wie sie auch eine Erscheinungsform sein kann, die das Sehen und die Perspektive herausfordern kann („je les devinais à peine et de très loin“) – eine Tatsache, die von diesem anderen Gedicht inszeniert wird:

46 – Le tombeau des naïades

Le long du bois couvert de givre, je marchais; mes cheveux devant ma bouche se fleurissaient de petits glaçons, et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.

Il me dit: „Que cherches-tu? – Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau blanc.“ Il me dit: „Les satyres sont morts.

„Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau.“

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux froids, et, les soulevant vers le ciel pâle, il regardait au travers. (Louÿs 112)

Was dieses Gedicht zuerst zu zeigen scheint, ist, wie trügerisch Spuren sein können. Trotzdem bedeutet das nicht, dass man nicht weiter nach Zeichen suchen sollte. Das Gedicht scheint darauf aufmerksam machen zu wollen, wie vorsichtig und sorgsam man mit dem Blick und allem, was evident erscheint, umgehen sollte.

Auch bei Queneau stellt sich die Frage der Hinterlassung von Spuren. Als den Rebellen klar wird, dass Gertie nicht mehr Jungfrau ist, ist es nicht so sehr die Frage nach der korrekten Behandlung ihrer Geisel die ihnen beschäftigt. Was ihnen Sorgen

macht, ist eher die Frage, ob der geschlechtliche Verkehr durch hinterlassene Spuren detektierbar wird.

- Tu nous casses les pendeloques, dit Gallager. Puisque je t'ai dit que j'ai vu Caffrey dessus.
- Peut-être. Peut-être. Mais après. Après mon passage. Et puis, j'ai des preuves. Des preuves à n'en plus finir. Des preuves à n'en plus savoir qu'en faire. Ça d'abord (et il agita son tire-jus, comme un étendard). Et puis, le chat. Et puis, et puis par exemple: je sais comme elle est mise par en dessous. Ça je peux le dire. Alors ça, c'est une preuve. Oui, les gars, je peux vous dire ce qu'elle porte sous sa robe. (Queneau 304-5)

Diese Passage vermischt ironischerweise einerseits den Willen der Männer, Gertie würde weiterhin als Jungfrau erscheinen, und andererseits ihren Wunsch, als Entjungferer anerkannt zu werden. Daraus entsteht eine Diskussion über die Gültigkeit von Zeichen und über eventuelle valide Beweise. Diese Debatte über die Zuverlässigkeit der Erscheinungsformen wird von Gertie unterbrochen, indem sie hervorhebt, alles sei eine Frage der Perspektive: „- Tu m'entends? Rien ne s'est passé. Rien ne s'est passé. Rien ne s'est passé. - Un homme peut prétendre cela, répondit Gertie avec un sourire immodeste. Une femme, c'est différent“ (Queneau 332). Gertie macht mit diesem Satz erneut deutlich, wie unterschiedlich Lektüren sein können. Die Sichtbarkeit und die Feststellbarkeit kommen da kaum in Frage; Es geht vielmehr um Instinkt, Interpretation und um die Bereitschaft, Zeichen wahrzunehmen.

Indem Pseudoübersetzungen ihr Original durch eine Projektion sichtbar werden lassen, geben sie ihm eine virtuelle Gestalt. Die ständigen Hinweise darauf, oder generell auf die fehlenden Texte der Erzählung (die Briefe bei Guilleragues und Mérimée), eröffnen einen neuen literarischen Bereich: der Bereich der möglichen Texte.<sup>144</sup> Bei Mérimée kann man sagen, dass dieser Bereich mehrere Schubladen hat, da er ihn nicht abschliessen zu wollen scheint. In seinem pseudoübersetzerischen Vorwort weist er noch auf ein mögliches Original hin, das er nie übersetzen und seiner Anthologie hinzufügen konnte: „Clara se proposait de faire représenter la seconde partie d'*Une femme est un diable*; mais son confesseur, aumônier du régiment de la Constitution, en fut tellement choqué, qu'il obtint d'elle que ce petit ouvrage serait jeté au feu“ (Mérimée 31).<sup>145</sup> Dabei zieht Mérimée das Spielerische bis zum Ende durch, denn der Konditional in seinem Satz lässt diesen Verlust als wahrscheinlich, jedoch nicht als bestätigt erscheinen. Den erwähnten Text erscheint dadurch als umso potentieller.

---

<sup>144</sup> Vgl. *supra* S. 16 Note 26.

<sup>145</sup> Damit setzt er den gleichen Vorgehen wie Pierre Louÿs ein, der in seinem Inhaltsverzeichnis auf unübersetzte Gedichte hinweist, die sich im Bereich der möglichen Texte dem postulierten Original beifügen (vgl. *supra* S. 58).

Diese Leerstellen der Erzählung, die auf abwesende Texte hinweisen, sind aber nicht als eine Lücke im Werk zu betrachten: Sie eröffnen vielmehr ein Bereich, der vom Leser in Beschlag genommen werden, und zur Sinngebung des Textes beitragen kann. Mit diesem Potential experimentiert Mariane selber, im Moment, da sie das Schweigen ihres ehemaligen Liebhabers akzeptiert hat. Schliesslich geben ihr die mangelnden Antworten des Edelmanns die Freiheit, ihre Leidenschaft und ihr Schreiben ohne Einschränkung zu entfalten:

Quoi! vous avez connu le fond de mon cœur et de ma tendresse, et vous avez pu vous résoudre à me laisser pour jamais, et à m'exposer aux frayeurs que je dois avoir, que vous ne vous souvenez plus de moi que pour me sacrifier à une nouvelle passion? Je vois bien que je vous aime comme une folle; cependant je ne me plains point de toute la violence des mouvements de mon cœur, je m'accoutume à ses persécutions, et je ne pourrais vivre sans un plaisir que je découvre, et dont je jouis en vous aimant au milieu de mille douleurs. (Guilleragues 92)

Paradoxerweise sind es die fehlenden Nachrichten des Edelmanns und die Ungewissheit über die Trennung (er ist weggegangen, hat sich aber nie offiziell von ihr getrennt), die das Fortbestehen der Liebesbeziehung ermöglichen: „j'avais même pensé à quelques faibles projets de faire tous les efforts dont je serais capable pour me guérir, si je pouvais connaître bien certainement que vous m'eussiez tout à fait oubliée“ (Guilleragues 84). Marianes Akzeptierung des Liebesgefühls wird ihr bald die Kontrolle über ihre Leidenschaft wiedergeben, was ihr erlauben wird, das Schreiben, das anfangs dem Edelmann gewidmet war, ihr Eigenes zu machen. Um dies zu beweisen, hegt sie die Absicht, ihrem ehemaligen Liebhaber bald einen Brief zu schreiben, der nicht mehr von ihrer Leidenschaft und ihren Liebeskummer sprechen wird: „Je veux vous écrire une autre lettre, pour vous faire voir que je serai peut-être plus tranquille dans quelques temps“ (Guilleragues 105).

Obwohl sie sinngebend sind, schaffen diese Leerstellen zugleich Diskontinuitäten im Text: „Ces textes possibles produisent inévitablement des dysfonctionnements: suscités par le texte, pris en charge par le lecteur qui ne sait pas où il va, ils sont abandonnés à mesure que le texte progresse, laissant cependant des traces, peut-être ineffaçables“ (Charles 1995: 169). Wir müssen uns also mit der Frage beschäftigen, ob sie die Lesbarkeit des Textes beeinträchtigen. In den *Lettres portugaises* haben wir gesehen, dass sich diese Leerstellen sogar als Bedingung für die Fortsetzung des Schreibens erweisen, also als Grundbedingung für die Produktion eines lesbaren Inhlats überhaupt. Nach Michel Charles werden diese Stellen aber problematisch, sobald sie mehreren

möglichen Texten erlauben, nebeneinander zu existieren: „Ces esquisses, ces ‘brouillons’ qui environnent le texte vont en perturber la lisibilité, car ils sont par excellence le lieu où le lecteur construit difficilement son propre texte au plus près de l’autre“ (Charles 1995 : 170). Vor diesem Hintergrund ist es interessant zu bemerken, dass die Pseudoübersetzungen nie die Tatsache ansprechen, dass sie als Übersetzung auch nur *eine* mögliche Version des Textes sind: Eine Übersetzung ist ja immer das Ergebnis einer Reihe von Entscheidungen, was bedeutet, dass sie auch ein ganz anderer Text hätte werden können. Pseudoübersetzungen bieten sich immer als einzig mögliche Übersetzung an – als *die* Übersetzung, die gefehlt hatte.<sup>146</sup> Nach Michel Charles müssen also diese möglichen Texte verschwinden, damit ein einzelner, sinnvoller Text entsteht, den man weiterlesen möchte („ces textes possibles [...] sont abandonnés à mesure que le texte progresse“, Charles 1995 : 169). Es handelt sich demnach eher um vergängliche textuelle Möglichkeiten: „Chargés d’un effet considérable, ils disparaissent pourtant dès qu’on veut assurer au texte sa lisibilité. En d’autres termes, ils sont un obstacle au bon fonctionnement de la mémoire contextuelle. Ils produisent une diffraction provisoire du texte“ (Charles 1995 : 177). Dieser Zwang, die Möglichkeit anderer Texte aufgeben zu müssen, um die Erzählung voranschreiten zu lassen, ist eine Erfahrung, die Inès Mendo im *Théâtre de Clara Gazul* selber macht:

DON ESTEBAN, *lisant haut*: „Cher baron...“

INES, *riant*: „Cher baron...“ lis tout bas.

DON ESTEBAN, *haut*: „Cher baron, je quitte Madrid ou plutôt je m’enfuis. Je vais passer en Portugal pour des raisons que je vous détaillerai, si vous ne craignez pas de vous compromettre en recevant pour quelques heures seulement une proscriée dans votre château de l’Estramadure. – Vous avez donc fait la folie de vous marier, et si le bruit public...“ (*Il lit bas.*)

INES: Pour le coup, lisez haut, cher baron.

DON ESTEBAN, *feignant de lire*: Brr... brr... „et si le bruit public est vrai, vous vous êtes marié. Adieu, Sérafine“.

INES: Oh! tu n’es pas assez fin, Esteban. „Vous avez donc fait la folie de vous marier, et si le bruit public est vrai, vous vous êtes marié.“ Est-ce là du style de duchesse? Ma foi, il me semble que moi, j’écrirais une lettre mieux que cela.

DON ESTEBAN, *mettant la lettre dans sa poche*: C’est une folle. Mais Inès, elle arrive aujourd’hui, je le suppose; peut-être tout à l’heure. Allez vous habiller. (Mérimée 192-3)

Obwohl es Inès klar wird, dass sich unter dem vorgelesenen Text ein anderer Text verbirgt, insistiert sie nicht, und gibt sich mit dem Ersteren zufrieden, damit die Geschichte ihren Lauf nehmen kann.

Im Bezug auf die Genderfrage spricht auch Judith Butler von Diskontinuitäten: „la permanence d’un soi genré est structurée par des actes répétés visant à s’approcher de

---

<sup>146</sup> Zur Rhetorik der Notwendigkeit der Pseudoübersetzungen vgl. *supra* S. 17; 21; 29.



l'idéal du fondement substantiel pour l'identité, mais qui, à l'occasion de *discontinuités*, révèlent l'absence, temporelle et contingente, d'un tel fondement" (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 265). Laut ihr werden die Diskontinuitäten in Schemen verhüllt, da man mit dem Vorzeigen von Geschlechtsidentitäten nach einer vorgetäuschten Kohärenz strebt. Wenn sie aber sichtbar werden, bilden sie einen Anschlusspunkt für die Hinterfragung des natürlichen Anscheins und des normativen Schemas der Geschlechterunterscheidung. Im vorigen Kapitel haben wir gesehen, wie in *On est toujours trop bon avec les femmes* Gertie Girdle mit ihren Handlungen die angetroffene Geschlechts- und Sexualitätsordnung aufricht, und somit zu einer für die Geiselnahmer unverständlichen Figur wird.<sup>147</sup> Da sie in kein Schema mehr passt, wird sie für diese Männer generell ungreifbar: „Elle le regarda. Il ne savait pas interpréter son regard. Elle ne bougeait pas“ (Queneau 267). Es ist diese Unverständlichkeit, die aus Gertie bald eine beunruhigende, drohende Figur macht: „son regard croisa celui de Gertie et il ne sut le comprendre, alors, il frissonna“ (Queneau 298). Man sieht also, wie Momente, die sich einer binären Ordnung entziehen, und somit Diskontinuitäten innerhalb dieser Schemen ans Licht bringen, eine Auflösung der Gewissheiten und Mehrdeutigkeit schaffen. Diese Momente eröffnen Zwischenräume, welche die Zweideutigkeit als Ort, wo Beziehungen sich aufbauen, aufwerten.

In ihrem Text *Ethique de la différence sexuelle*, definiert Luce Irigaray Zwischenräume als Ort des Begehrens: „Le *désir* occupe ou désigne le lieu de l'*intervalle*. Lui assigner une définition permanente revient à le supprimer comme *désir*. Désirer exige un attrait: la modification de l'*intervalle*, le déplacement du sujet ou de l'objet dans leurs rapports de proximité ou d'éloignement“ (Irigaray 1984 : 15). Aarón Lacayo schlägt in seiner Lektüre von diesem Text vor, Irigarays Überlegung zum Abstand und zum Begehren auf die Übersetzung anzuwenden. Er sagt, dass nach Irigaray das Begehren entstehen kann, wenn einem Körper durch Abstand dazu seine Eigenständigkeit garantiert wird (Lacayo 2014 : 221). Abstand und Eigenständigkeit sind also Voraussetzungen für das Begehren, das aber nicht deswegen als Sehnen nach einer Erfüllung wahrgenommen werden muss. Ein Zwischenraum als Raum der Möglichkeiten muss immer offen bleiben: „In [Irigaray's] ethics of distance, wonder is inextricably linked to autonomy, to the extent that wonder beholds without seizing, conquering, or imposing“ (Lacayo 2014 : 222). Da dieser immer bestehende Abstand das

---

<sup>147</sup> Vgl. *supra* S. 71-2.

Begehren ermöglicht, kann man nach Lacayo hier von „erotics of distance“ sprechen (Lacayo 2014 : 223). Dieser Zwischenraum ist aber auch ein Übersetzungsraum. Nach ihm bedeutet der Zwischenraum „the possibility of translation itself, the promise of multiplicity and endless variations among them“ (Lacayo 2014 : 226). In dieser Hinsicht erscheint der Akt des Übersetzens als Ort aller Möglichkeiten, „a mode of possibility toward an ever-opening, ever-unfolding space of becoming via language“ (Lacayo 2014 : 228). Eine „erotics of distance“ bedeutet für die Übersetzung, diese als Anziehungs-, Seduktions- und Beziehungsmodus zu betrachten, der sich vor Differenzen nicht fürchten würde (Lacayo 2014 : 224-5):

Because translation is an act of maintaining the distance between texts as much as of approaching an encounter, Irigaray's ethics of irreducibility allows for thinking a new ontology of translation moving away from a hierarchy of fidelities and failures, and toward an open, embodied configuration. (Lacayo 2014 : 226)

Diese „erotics of distance“ ist auch passend, um die Poetik der Briefe von Mariane zu charakterisieren. Wir haben gesehen, dass es die mangelnden Antworten sind, die ihrer Leidenschaft erlauben, sich weiter zu entfalten.<sup>148</sup> Mariane macht klar, dass ihr die Ungewissheit über die Gefühle des Edelmanns ihr gegenüber die Möglichkeit gibt, ihre Liebesbeziehung aufzuprojizieren, und sie besteht darauf:

L'orgueil ordinaire de mon sexe ne m'a point aidée à prendre des résolutions contre vous. Hélas! j'ai souffert vos mépris, j'eusse supporté votre haine et toute la jalousie que m'eût donnée l'attachement que vous eussiez pu avoir pour une autre, j'aurais eu, au moins, quelque passion à combattre, mais votre indifférence m'est insupportable; vos impertinentes protestations d'amitié et les civilités ridicules de votre dernière lettre m'ont fait voir que vous aviez reçu toutes celles que je vous ai écrites, qu'elles n'ont causé dans votre cœur aucun mouvement, et que cependant vous les avez bien lues. Ingrat, je suis encore assez folle pour être au désespoir de ne pouvoir me flatter qu'elles ne soient pas venues jusqu'à vous, et qu'on ne vous les ait pas rendues! Je déteste votre bonne foi, vous avais-je prié de me mander sincèrement la vérité? Que ne me laissez-vous ma passion? Vous n'aviez qu'à ne me point écrire; je ne cherchais pas à être éclaircie; ne suis-je pas bien malheureuse de n'avoir pu vous obliger à prendre quelque soin de me tromper, et de n'être plus en état de vous excuser? Sachez que je m'aperçois que vous êtes indigne de tous mes sentiments, et que je connais toutes vos méchantes qualités. Cependant, si tout ce que j'ai fait pour vous peut mériter que vous ayez quelques petits égards pour les grâces que je vous demande, je vous conjure de ne m'écrire plus, et de m'aider à vous oublier entièrement; si vous me témoignez, faiblement même, que vous avez eu quelque peine en lisant cette lettre, je vous croirai peut-être; et peut-être aussi votre aveu et votre consentement me donneraient du dépit et de la colère, et tout cela pourrait m'enflammer: ne vous mêlez donc point de ma conduite, vous renverseriez, sans doute, tous mes projets, de quelque manière que vous voulussiez y entrer; je ne veux point savoir le succès de cette lettre; ne troublez pas l'état que je me prépare, il me semble que vous pouvez être content des maux que vous me causez, quelque dessein que vous eussiez fait de me rendre malheureuse. Ne m'ôtez point de mon incertitude; j'espère que j'en ferai, avec le temps, quelque chose de tranquille. (Guilleragues 99-101)

Obwohl die Briefe des Edelmanns keine klare Mitteilung beinhalten („vos protestations d'amitié...“), sind sie für Mariane klar genug („...m'ont fait voir que vous aviez reçu toutes

---

<sup>148</sup> Vgl. *supra* S. 83.

[les lettres] que je vous ai écrites, qu'elles n'ont causé dans votre coeur aucun mouvement"). Diese Eindeutigkeit wirft sie ihm vor, denn sie verbietet ihr, sich weiter in diese Beziehung zu projizieren und aus dem Abstand, den eine Ungewissheit weiter bestehen lassen würde, ihre Leidenschaft zu nähren. Gegen die scheinbare Nähe, die der Edelmann ihr anbietet („les civilités ridicules de votre dernière lettre“), erweist sich die Ungewissheit als einziges Mittel, um über den Sinn, den sie ihrer Liebe geben will, selbständig zu entscheiden. Vor diesem Hintergrund versteht man, dass sie sich nicht vor der Leere fürchtet, welche die fehlenden Antworten oder die Abwesenheit ihres Liebhabers hinterlassen haben. Stattdessen fürchtet sie sich einerseits vor einer Situation, in der sie keine solche leidenschaftliche Liebe zu erleben hätte („je déteste la tranquillité où j'ai vécu avant que je vous connusse“, Guilleragues 88, „Ce vide et cette insensibilité ne peuvent me convenir“, Guilleragues 92), und andererseits vor der Inkonsistenz der erhaltenen Briefe, die sie als wortwörtlich leer beschreibt: „tout le monde est touché de mon amour, et vous demeurez dans une profonde indifférence, sans m'écrire que des lettres froides, pleines de redites; la moitié du papier n'est pas remplie, et il paraît grossièrement que vous mourez d'envie de les avoir achevées“ (Guilleragues 93).

#### IV.4. „Si vous preniez la peine de lire cette lettre“ – Lesbarkeit

Pseudoübersetzungen sind Texte, die einen gewissen Anschein vermitteln, um sich in einer gewissen Form zum Lesen zu geben.<sup>149</sup> Diese Formulierung ist die gleiche, die Judith Butler verwendet, um von der Lesbarkeit der Geschlechtsidentitäten zu sprechen: Man bietet sich als etwas zum Lesen an.<sup>150</sup> Indem man eine Geschlechtsidentität annimmt, wird man verständlich: „les ‘personnes’ ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (*becoming gendered*) selon les critères distinctifs de l’intelligibilité de genre“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990] : 83). Im vorletzten Kapitel (IV.2.) haben wir gesehen, wie es den irischen Rebellen im Roman *On est toujours trop bon avec les femmes* schwerfällt, sich ein Bild von Gertie zu machen, sobald sie sich den normalerweise herrschenden Regeln der Geschlechtsidentitäten entzieht.<sup>151</sup> Im letzten Kapitel (IV.3.) haben wir dann gesehen, wie Leerstellen und Zwischenräume die Lektüre zwar erschweren, aber auch dazu beitragen, Sinn zu schaffen.<sup>152</sup>

In diesem Kapitel schlage ich vor, Pseudoübersetzungen als Experiment für die Lektüre von Übersetzungen und von Texten im Allgemeinen zu sehen. Pseudoübersetzungen sind Texte, die die Lektüre auf mehreren Ebenen inszenieren. Indem sie sich als Übersetzungen präsentieren, inszenieren sie die erste Lektüre, die zu ihrer Entstehung geführt hat: diejenige des Übersetzers. Indem sie sich als Übersetzungen vorstellen, erwarten sie auch vom Leser, als solche gelesen zu werden, und fordern somit einen bestimmten Lesemodus von ihm; Schliesslich ist das, was die Autoren dieses Korpus zum Lesen anbieten, nicht nur ein Text, der als Übersetzung gelesen werden soll, sondern auch eine Lektüre des Weiblichen. Indem sie eine textuelle Identität vortäuschen, sind Pseudoübersetzungen Texte, die ihre Lektüre und die dazugehörige Herangehensweise nicht nur inszenieren, sondern diese auch grundsätzlich in Frage stellen.<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Das Zitat im Titel dieses Kapitels stammt aus Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, vgl. *infra* S. 93.

<sup>150</sup> Vgl. *supra* S. 11.

<sup>151</sup> Vgl. *supra* S. 71-2.

<sup>152</sup> Vgl. *supra* das Kap. IV.3., insb. S. 78; 83-4.

<sup>153</sup> Die Art, wie ein Buch die oder eine Lektüre suggeriert und/oder theorisiert, nennt Michel Charles die „rhétorique de la lecture“: „Dans le grand jeu des interprétations, les forces du désir et les tensions de l’idéologie ont un rôle décisif. *Il reste* que ce jeu n’est possible que dans la mesure où les textes le permettent. Cela ne signifie pas qu’un texte autorise n’importe quelle lecture, mais simplement qu’il est marqué d’une essentielle *précarité*, qu’il a lui-même du *jeu*. [...] Il s’agit d’examiner comment un texte expose, voire ‘théorise’, explicitement ou non, la lecture ou les lectures que nous en faisons ou que nous pouvons en faire; comment il nous laisse libres (*nous fait libres*) ou comment il nous contraint“ (Charles 1977 : 9). Kurz gesagt geht es um die Tatsache, dass der Text „ordonne“ sa lecture. [...] La lecture fait

Die erste Frage, die eine Pseudoübersetzung hinsichtlich der Lektüre stellt, ist, ob man eine Übersetzung anders als ein Original liest. Man möchte dies bejahen, denn sonst wäre die ganze Mystifizierung umsonst. Nach Arno Renken kann man ein Original nicht als Original lesen: Man liest es einfach. Die Frage nach der Herangehensweise an den Text stellt sich nur, wenn sie von den Peritexten aufgeworfen wird.

S'il n'y a pas de données péritextuelles (ou si elles sont là mais que le lecteur ne sait pas les décoder), le texte ne peut pas être lu comme un texte original car la question de l'originalité ne se pose pas. Celle-ci n'existe que si la potentialité de la non-originalité est évoquée. Quand nous lisons un texte et que rien ne nous amène à penser qu'il puisse être un texte-traduction ou un texte original, nous ne nous posons pas la question; nous ne lisons pas le texte comme un original: nous le lisons tout court. (Renken 2002 : 80-1)

Im Fall der Pseudoübersetzungen, die ihre vorgetäuschte Natur von Übersetzungen nur zu deutlich machen,<sup>154</sup> stellt sich also weiter die Frage, *wie* sich die Lektüre von Übersetzungen von einer Lektüre „tout court“ unterscheidet. In seiner Antwort darauf spricht Arno Renken das vermeintliche Ideal der Übersetzung an, das darauf basiert, von ihrem Original nicht unterscheidbar, sondern im Gegenteil mit ihm überaus identifizierbar zu sein.<sup>155</sup>

La traduction travaille alors à son propre effacement. Dans l'ordre qui lie la littérature aux originaux, la lecture d'une traduction est donc exclue. Soit la traduction est inapparente, „bonne“ et l'expérience qu'en aura le lecteur ne comportera aucune spécificité, soit elle est „mauvaise“, opaque et sa lecture n'a aucun intérêt. La traduction paraît illisible. (Renken 2012 : 13)

Was demnach an den Pseudoübersetzungen interessant zu sein scheint, ist, dass sie zu einer Lektüre der Übersetzung zwingen. Arno Renken bemerkt, dass „une traduction n'est plus une traduction si – par un processus d'identification – elle est l'original. Sa réalisation serait sa disparition en tant que traduction“ (Renken 2002 : 18). Wir haben aber gesehen, wie eine Pseudoübersetzung weiterhin als Übersetzung gelesen wird, auch nachdem sie sich als ihr eigenes Original enthüllt hat.<sup>156</sup> Dass das Übersetzungsparadigma fortbestehen bleibt, kann man nicht nur als Argument dafür sehen, dass Pseudoübersetzungen als Übersetzungen gelesen werden und somit eine bewusste Lektüre *einer* Übersetzung ermöglichen; Man kann es auch als Argument dafür sehen, dass Pseudoübersetzungen einer Lektüre *der* Übersetzung möglich machen, indem sie die Übersetzung in ihre Diegese integrieren.

---

partie du texte, elle y est inscrite“ (Charles 1977 : 9). Nach Michel Charles ist es hier geeignet, von Rhetorik zu sprechen, weil es um „une théorie de l'efficacité du discours“ geht: „poser le problème de la lecture, c'est inévitablement envisager un processus où des forces sont en jeu“ (Charles 1977 : 10).

<sup>154</sup> Vgl. *supra* die „überquellende“ diskursive Kraft der Pseudoübersetzung S. 76-7.

<sup>155</sup> Vgl. *supra* S. 4; 18 (Note 29).

<sup>156</sup> Vgl. *supra* S. 33-4.

Damit sind wir beim theoretischen Vorschlag von Brigitte Rath gelandet, welche die Pseudoübersetzungen als „a mode of reading“ definiert (Rath 2014).<sup>157</sup> Laut ihr bedeutet dies, dass man eine Pseudoübersetzung gleichzeitig „as a translated text and simultaneously as an original one“ liest (Rath 2016: 185). Diese „oszillierende“ Bewegung ermöglicht eine breite Reihe von Interpretationsmöglichkeiten. Interessant an diesem Vorschlag ist, dass die binäre Unterscheidung Original/Übersetzung für solch einen Lektüremodus gleichzeitig umgestürzt und eingefordert wird: „the distinction original-translation is both a precondition for such a reading and subverted by it“ (Rath 2016: 185). Wenn man Brigitte Raths theoretischen Vorschlag übernimmt, entwickelt sich zwischen Original und Übersetzung eine neue Beziehung, die man als „Oszillation“ zwischen diesen zwei Polen bezeichnen könnte. Interessanterweise wird dabei keines dieser Paradigmen je völlig ausgeschlossen: Eine Pseudoübersetzung wird immer etwas von beidem sein. Es gibt keinen Ausgangstext, keine Ausgangsprache, keinen Ausgangspunkt mehr; Es gibt keine vertikale, derivative Beziehung zwischen Original und Übersetzung. Diese beide Bezeichnungen werden vielmehr zu Momenten, die der Text nacheinander erlebt. Original und Übersetzung werden zu Eigenschaften, zwischen welchen ein Text sich bewegen kann, oder die ein Text sogar gleichzeitig ausfüllen kann. Die Situierung von Original und Übersetzung folgt nicht mehr zwangsläufig einer zeitlichen Reihenfolge. Sie sind eher Zustände, die beliebig von einem Text erlebt werden können. Wenn man sie als textuelle Erscheinungsformen versteht, werden Original und Übersetzung nicht mehr durch eine derivative und hierarchisierende Beziehung verbunden. Sie werden auf die gleiche Ebene gesetzt: Original und Übersetzung werden zu Wahrnehmungsformen, die sich aneinander reihen oder sich sogar überlagern können. Sie haben einen komplementären Charakter; Sie schliessen sich nicht mehr aus. Pseudoübersetzungen schlagen demnach vor, die Übersetzung als Verhältnisform zwischen den Texten zu denken.

Wenn Pseudoübersetzungen einen Lektüremodus inszenieren, um diesen von ihren Lesern zu erfordern, erfüllen sie gleichzeitig den gegenteiligen Zweck: Die Lektüren inszenieren, die man besser nicht nachmachen sollte. Wir haben gesehen, wie die Männer in *On est toujours trop bon avec les femmes* sich als unfähig entpuppten, die

---

<sup>157</sup> Vgl. *supra* S. 6.

Handlungen von Gertie zu verstehen.<sup>158</sup> Mac Cormack, der sich dessen bewusst ist, hat sich entschieden, diese Situation zu ändern:

Avec cette drôlesse parmi nous, ça fout tout en l'air, faut prendre une décision, une décision bien claire et bien nette, sacré bordel de Dieu, et puis c'est pas seulement ça, mais faut s'expliquer à son sujet, faut se dire des vérités à son sujet. Voilà ce que je pense: moi, je suis le chef et j'ai pris une décision: d'abord de prendre une décision, tout comme un chef que je suis, et puis ensuite ou plutôt tout d'abord, de se dire la vérité pour ce qui est quant à ce qui concerne cette personne du sexe féminin que je viens de boucler dans ce petit bureau. (Queneau 298)

Damit scheint sich Mac Cormack dem Vorschlag von Brigitte Rath, von einer Interpretation zur anderen zu gehen, entgegenzusetzen. Ihm scheint es effizienter, sich für *eine* Möglichkeit zu entscheiden, um dem Durcheinander ein Ende zu bereiten. Man könnte meinen, dass er wie ein Übersetzer handelt, der sich stets für *eine* Interpretation und *eine* Formulierung entscheiden muss, wenn er seine Übersetzung schreibt.<sup>159</sup> Dabei läuft er aber Gefahr, eine reduzierende Interpretation zu machen und eine Komplexität zu ignorieren. Davor scheint Gertie ihren Kameraden warnen zu wollen: „Ce n'est pas tout à fait exact, [...] et je crois que vous simplifiez ma pensée“ (Queneau 242).

Auch Mérimée scheint in seinen Stücken die Anforderung zu haben, immer Platz für die Mehrdeutigkeit offen zu lassen. In einer Passage, die wir schon zitiert haben, entscheidet sich doña Maria endlich dazu, ihren Liebesbrief Fray Eugenio zu geben.<sup>160</sup> Dieselbe Stelle zeigt, wie Fray Eugenio mit einer erstaunlichen Gewalt versucht, den Text in Besitz zu nehmen, anstatt zu warten bis er ihm ausgehändigt wird: „FRAY EUGENIO, *tendant la main*: Que contient cette lettre? Donnez. [...] DOÑA MARIA: Ayez pitié de moi, je vous en supplie... J'ai résisté tant que j'ai pu... Surtout ne l'ouvrez pas ici! (*Fray Eugenio brise le cachet.*)“ (Mérimée 268). Vor allem die Regieanweisungen machen klar, welche autoritäre, zugreifende und aneignende Geste Fray Eugenio dem Text gegenüber hat – womit er uns an die „visée appropriatrice et annexionniste de la traduction“ (Berman 1999 : 75) von Antoine Berman<sup>161</sup> oder an George Steiners Vorstellung des Übersetzens („Le traducteur envahit, extrait et rapporte“, Steiner Übers. Lotringer & Dauzat 1998 [1975] : 405) erinnert: „DOÑA MARIA, *tirant une lettre de son sein* [...] FRAY EUGENIO, *tendant la main* [...] DOÑA MARIA, *retenant la lettre* [...] FRAY EUGENIO, *prenant la lettre* [...]“ (Mérimée 268).

---

<sup>158</sup> Vgl. *supra* S. 71-2.

<sup>159</sup> Jean-René Ladmiral nennt es „le théorème de la dichotomie“: „De façon schématique: il s'agit du fait qu'en traduction on doit toujours faire des choix et prendre des décisions“ (Ladmiral 2006 : 61).

<sup>160</sup> Vgl. *supra* S. 80-1.

<sup>161</sup> Vgl. *supra* S. 21.

Die Haltung der Figuren (doña Maria und Frau Eugenio) dem Brief gegenüber bringen zwei entgegengesetzten Herangehensweisen an den Text ans Licht. Fray Eugenio erwartet, dass der Brief ihm eine unmittelbare, eindeutige Nachricht überbringen wird („Que contient cette lettre? Donnez“). Weiter ist er gegenüber den Lektüreeinweisungen doña Marias („Au moins promettez-moi de ne pas la lire tant que vous serez dans cette maison. Lisez-la ce soir, ce soir seulement“) völlig unsensibel, obwohl er schliesslich auf die gleiche Vorgehensweise kommen wird, als ob er als Erste die Idee dazu bekommen hätte („Je lirai cela tantôt“). Seine Eindringlichkeit scheint doña Maria wie eine Vergewaltigung zu erleben: „Ah! Dieu! que faites-vous! Fray Eugenio... Je vous en conjure... par pitié... rendez-la-moi, Fray Eugenio... Vous me tuez... Ah! ne la lisez pas ici“. Hier sehen wir erneut, wie eine Parallele zwischen dem weiblichen Körper und dem Text, der sich nach George Steiner für die Übersetzung einem Verhältnis von „pénétration-annexion, transfert-appropriation“ (Steiner Übers. Lotringer & Dauzat 1998 [1975] : 406) fügen muss, gezogen werden kann. Fray Eugenio erweist sich als so stumpfsinnig, dass er nicht nur doña Marias Vorwarnungen ignoriert, sondern auch folglich ihre starke Reaktion auf seine Beharrlichkeit als unverständlich denunziert („Que faites-vous? remettez-vous, quelqu'un vient“).

Nach doña Marias Konzeption wird sich hingegen der Sinn des Textes schon ergeben: Sie scheint eher für eine respektvolle, empathische und aufnehmende Sinnwahrnehmung und Verständigung zu plädieren. Dank einer solchen Haltung dem Text gegenüber können Sachen kommuniziert werden, die sonst nicht gesagt werden können („Ce que je n'ose vous dire... cette lettre...“). Zudem ist auch noch interessant, wie doña Maria davon auszugehen scheint, dass der Text selbstgenügend sein wird. Sie scheint es für völlig unnötig oder sogar kontraproduktiv zu halten, den Sinn des Textes hinterher zu diskutieren („Et demain... Non, ne m'en parlez jamais... Si vous me la rendez... ne me faites pas de reproches... ils seraient inutiles...“).<sup>162</sup> Die Bedeutung eines

---

<sup>162</sup> Ein Wunsch, der übrigens Fray Eugenio wieder nicht respektieren wird: „FRAY EUGENIO, *lui rendant sa lettre ouverte*: Doña Maria, voici votre lettre, je l'ai lue. DOÑA MARIA: Vos reproches sont inutiles, Fray Eugenio; vous pouvez me les épargner. FRAY EUGENIO: Non, doña Maria, je ne vous ferai pas de reproches, car je suppose que votre conscience a déjà parlé, et que vous vous repentez au fond de votre âme que de m'avoir écrit cet étrange billet. La confusion que je lis sur votre visage me prouve que le cœur n'est point corrompu chez vous, et que la tête seule, qui est folle par trop de jeunesse, vous a conseillé cette étourderie. Je pourrais vous faire sentir combien il est mal, je dirais presque impie, de tenir un langage aussi... mondain à un ministre du Seigneur, qui est lié par des vœux solennels. Il faut que ma conduite ait été bien légère et bien répréhensible pour que vous ayez pu douter à ce point de ma piété. Je suis sans doute aussi coupable que vous, et je n'ai pas le droit de me plaindre. Mais, ma pauvre enfant, je ne veux que vous montrer quelle était votre folie. Je suppose, pour un instant, que j'eusse pu oublier les



Textes wird also als etwas präsentiert, das sich ergibt, solange es nicht dazu gezwungen wird und solange es unausgesprochen bleiben kann. „Geheim“ wäre jedoch ein zu starker Begriff dafür; Wichtig ist, dass die Lektüre hinter geschlossenen Türen geschieht („Surtout ne l’ouvrez pas ici!“) und ein intimes Verhältnis zwischen dem Text und dem Leser ermöglicht.

Wie Raymond Queneau macht sich auch Mérimée an weiteren Stellen in seinen Stücken über die Figuren lustig, die nicht nur schlecht interpretieren können, sondern sich auch nicht einmal die Mühe geben, eine ausführliche Lektüre – oder überhaupt irgendeine Lektüre – zu machen:

MADAME DE COULANGES: Monsieur, veuillez avoir la bonté de lire cette lettre.

LE RESIDENT: Madame, avant tout, prenez la peine de vous asseoir.

MADAME DE COULANGES: Monsieur...

LE RESIDENT: Ah! De grâce, prenez ce fauteuil.

MADAME DE COULANGES: Si...

LE RESIDENT, *sans lire la lettre*: Madame arrive de Paris, sans doute?

MADAME DE COULANGES: Oui, monsieur. Cette lettre...

LE RESIDENT, *de même*: J’ose à peine espérer, madame, que vous daignerez prolonger votre séjour dans cet affreux pays!...

MADAME DE COULANGES: Je ne sais; mais si vous preniez la peine de lire cette lettre... (Mérimée 47-8)

Obwohl Madame de Coulanges ihm der Brief vor Augen hält, und ihn stets darauf aufmerksam macht, indem sie ihm den dringenden Charakter des Inhalts bekannt macht, weigert sich der Resident, den Brief zu lesen. Was hier dargestellt wird, ist nicht nur die Stumpsinnigkeit des Residents und seine Unfähigkeit, Offensichtlichkeiten zu erkennen; Es ist auch sein forciertes Verständnis der Verhältnisse zwischen Männern und Frauen. Was ihn davon abhält, direkt zum Wesentlichen zu kommen, ist seine Sicherheit, das Gespräch mit Madame de Coulanges mit einem galanten (also oberflächlichen und inkonsistenten) Verhalten begegnen zu müssen. Indem er sich weigert, den Brief anzunehmen und eine (neue) Lektüre anzufangen, festigt er die bereits existierende Situation und die dazu gehörende Rollenverteilung.

Ein Lektüremodus, der sich dieser abweisenden und erzwingenden Herangehensweise an den Text entgegensetzt, wäre eine Lektüre, die Zeichen erkennen würde, die sich

---

serments que j’ai prononcés à la face des autels, que je me fusse rendu coupable d’une action criminelle pour tout homme, sacrilège et abominable pour un prêtre; à quelle suite de malheurs ne vous seriez-vous pas condamnée! Un homme du monde qui séduit une jeune fille peut toujours réparer sa faute: un prêtre ne le peut. Le mystère et la prudence cachent un temps le crime aux yeux du monde, mais tôt ou tard le secret est connu, et le scandale est énorme. Votre réputation, le bien le plus précieux d’une femme, serait perdue à jamais; et, pour quelques jours passés au milieu de faux plaisirs, vous vous seriez préparé des années de regrets et de remords. DOÑA MAIRA: Fray Eugenio, pourquoi ne vous êtes-vous pas souvenu de toutes ces belles réflexions quand vous avez parlé d’amour à Francisca?“ (Mérimée 290-1)

begleiten lassen und sich somit auf ein inniges, Komplizenhaftes Verhältnis mit dem Text einlassen würde. Eine solche Lektüre wird typischerweise von ironischen Texten verlangt.<sup>163</sup> In dieser Hinsicht ist noch nicht genug Nachdruck darauf gelegt worden, wie zynisch und im Grunde lustig Mariane in ihren Briefen schreiben kann:

[V]otre passion me paraissait fort ardente et fort sincère, et je n'eusse jamais pensé que mes faveurs vous eussent assez rebuté pour vous obliger à faire cinq cent lieues, et à vous exposer à des naufrages pour vous en éloigner; [...] L'officier qui doit vous porter cette lettre me mande pour la quatrième fois qu'il veut partir; qu'il est pressant! il abandonne sans doute quelque malheureuse en ce pays. (Guilleragues 96)

Mit diesen Bemerkungen, die am Ende des vierten Briefes auftauchen und die ihren Adressaten verspotten, zeigt Mariane, wie ihr Schreiben sich von ihm emanzipiert hat. Mit genau soviel Sarkasmus kommentiert sie am Schluss die Briefe ihres ehemaligen Liebhabers, der laut ihr so schlechte Briefe geschrieben hat, dass sie abstoßend sind: „En vous renvoyant vos lettres, je garderai soigneusement les deux dernières que vous m'avez écrites, et je les relirai encore plus souvent que je n'ai lu les premières, afin de ne retomber plus dans mes faiblesses“ (Guilleragues 106). Vielmehr als das Verlassen und das vernachlässigende Verhalten des Edelmanns sind schließlich diese inkonsistenten und ausweichenden Briefe der Grund dafür, warum ihre Leidenschaft immer schwächer wird bis sie gar verschwindet. Was sie sich im Gegensatz dazu gewünscht hätte, wären Briefe mit Worten gewesen, deren Kraft sie nicht hätte entkommen können – also eine Lektüre, die sie hingerissen hätte, wie diejenige der ersten Briefe des Edelmanns:

Hélas! votre dernière lettre réduisit [mon cœur] en un étrange état: il eut des mouvements si sensibles, qu'il fit, ce semble, des efforts pour se séparer de moi, et pour vous aller trouver; je fus si accablée de toutes ces émotions violentes, que je demeurai plus de trois heures abandonnée de tous mes sens: je me défendis de revenir à une vie que je dois perdre pour vous, puisque je ne puis la conserver pour vous; je revis enfin, malgré moi, la lumière, je me flattais de sentir que je mourais d'amour; et d'ailleurs j'étais bien aise de n'être plus exposée à voir mon cœur déchiré par la douleur de votre absence. (Guilleragues 76-7)

Es ist die Lektüre des Textes (und der Text an sich), die eine so starke physiologische Reaktion verursachen. Zwischen dem Text und seinem Leser – in diesem Fall seiner Leserin – etabliert sich ein sehr inniges Verhältnis. Sowohl die Lektüre als auch der Sinnempfang und seine Interpretation werden nicht als rein intellektuelle Aktivitäten

---

<sup>163</sup> Vgl. Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996. In seiner einleitenden Definition der Ironie und ihres Funktionierens, die er auf ein Foto von Robert Doisneau („Le regard oblique“, 1948) stützt, sagt er: „tout est organisé par et pour le regard des personnages sur la scène, et surtout par et pour le regard d'un complice dans la salle“. Dieser Komplize ist „regardeur-voyeur (ob-scène) de la photo, décalé, mis en recul critique par rapport à la 'scène', sollicité aussi dans son regard oblique“. Er ist, wenn man nicht mehr von einem Bild, sondern von einem Text spricht, der Leser: „'Pragmatiquement' parlant, toute communication ironique sollicite-t-elle le lecteur comme un complice partageant quelque chose – et notamment un système de valeurs – avec l'émetteur de cette communication ainsi montée?“ (Hamon 1996 : 11-2)

geschildert, sondern sie mobilisieren den ganzen Körper. Damit scheinen die *Lettres portugaises* der „somatic theory of language“ von Douglas Robinson eine Illustrierung darzubieten, die er 1991 in seinem Buch *The Translator's Turn* entwickelt hat und so zusammenfasst:

That our understanding of language, our memories of language, our use and reuse of language, our language related choices and decisions are all „somatically marked“. That we have a *feeling* for words and phrases, registers and styles, either when someone else is speaking or writing or when we are doing ourselves, either when we are working in a single language or when we are engineering a transfer from one to another; and that all of our decisions about language, including what word or phrase would be best or what would be most „equivalent“, are channeled through these feelings. (Robinson 2003 : 70-1)

Nach Robinson ist das Übersetzen demnach ein körperlicher Akt, weil er auf eine interpretative Aktivität beruht, die zwangsläufig sinnlich ist. Eine Interpretation zu machen heisst also eine sinnliche Lektüre zu machen, die dem Instinkt vertrauen würde, wie es in dieser Szene von Raymond Queneau geschildert wird:

L'esprit irlandais, on le sait, n'obéit pas aux règles du raisonnement cartésien, non plus qu'à celles de la méthode expérimentale. Ni français, ni anglais, mais assez voisin du breton, il procède donc par „intuition“. Caffrey ne pouvant ouvrir la lourde, eut donc l'*ankou*<sup>1</sup> que quelqu'un se trouvait là, enfermé! Cette *anschauung*<sup>2</sup> lui boucla immédiatement les tripes. Essayant la sueur qui lui dégoulinait encore de la tronche, il oublia ses troubles égocentriques et, découvrant son devoir *d'un seul coup d'un seul*<sup>3</sup>, il résolut de rendre compte à Mac Cormack de la découverte qu'il venait de faire.

<sup>1</sup> Celticisme pour „intuition“. (N.d.T.)

<sup>2</sup> Germanisme pour „ankou“. (N.d.T.)

<sup>3</sup> Gallicisme pour „anschauung“. (N.d.T.) (Queneau 222)

Interessanterweise ist das genau die Textstelle, in welcher Queneau entschieden hat, eine andere Spur (als das Vorwort) von der vermeintlichen übersetzerischen Aktivität zu hinterlassen: die *notes du traducteur*, in welchen Queneau drei Varianten des französischen Wort „intuition“ in drei verschiedenen Sprachen gibt, indem er von einer Sprache in die andere übersetzt, um schliesslich wieder beim Französischen zu landen. Dass Queneau diesen Begriff der Intuition (oder auf Deutsch eben auch „Anschauung“) so stark unterstreicht indem er ihm eine dreifache Tiefgründigkeit gibt, kann als spielerische Anweisung auf die von seinen Texten geforderte Herangehensweise gesehen werden. Wir haben es im Vorwort gesehen: Queneau verkompliziert gerne die Repräsentationen in seinen Texten, bis es nicht mehr verständlich wird, was für was steht und was eine Abspiegelung von was ist: „[j']ai toujours appelé avec candeur un chat un chat et un con un con, ainsi que me l'avait si bien appris mon bon imaginaire maître Michel Presle qui tenait cette doctrine d'un soit-disant auteur soit-disant réel qui maintenant... ah, misère!“ (Queneau 9). Mit seiner Schreibweise annulliert Queneau jegliche eifrige, nachweisende Wort für Wort Lektüre: Er macht es grundsätzlich

unmöglich, ihm zu folgen. Durch diese Poetik scheint er vielmehr vom Leser einzufordern, dass er sich auf diesen spielerischen Umgang mit der Sprache einlässt. Durch dieses Experimentieren wird sich der Sinn ergeben.

In diesem Zitat von Queneau ist auch bemerkenswert, dass das endgültige Wort auf Französisch („d'un seul coup d'un seul“) nicht das gleiche wie das erste ist (nach dem Prinzip der Flüsterpost, auf Französisch *le téléphone arabe*). Was er damit sichtbar macht, ist, dass es in der Übersetzung keine perfekte Äquivalente geben kann: Worte sind nicht austauschbar. Wenn man einfach versucht, ein Wort aus einer Sprache durch ein Wort aus einer anderen zu ersetzen, kann sich am Ende etwas ganz Anderes ergeben. Man könnte es als Plädoyer für die Wahrnehmung der Differenz lesen: Wenn man annimmt, dass Wörter nie identisch sein können sondern dass ihre Bedeutungen sich eher überschneiden werden, akzeptiert man, dass sie sich immer voneinander unterscheiden werden. Ausgehend von dieser Feststellung wird man eher das Vorhaben entwickeln, einen Text zu produzieren, anstatt ihn schlicht zu reproduzieren. Dieses Zitat verrät auch, wie kontraproduktiv eine strikt derivative Auffassung der Übersetzung sein kann – denn dies ist tatsächlich was Queneau in diesem Auszug inszeniert: *intuition* > *ankou* > *anschauung* > *d'un seul coup d'un seul*: Die Begriffe werden schlicht voneinander abgeleitet. Das Ergebnis ist ein Sinn, der umso vernebelter und nicht eigenständig ist, da in dieser Zusammenstellung jeder Begriff den Verweis auf dem vorigen braucht, um verständlich zu werden.

An manchen Stellen scheint auch Pierre Louÿs für eine vertrauensvolle und intuitive Herangehensweise an den Text, für eine solch direkte und verstellungslose Beziehungsform zu sprechen.

38 – Bilitis

Une femme s'enveloppe de laine blanche. Une autre se vêt de soie et d'or. Une autre se couvre de fleurs, de feuilles vertes et de raisins.

Moi je ne saurais vivre que nue. Mon amant, prends-moi comme je suis: sans robe ni bijoux ni sandales voici Bilitis toute seule.

Mes cheveux sont noirs de leur noir et mes lèvres rouges de leur rouge. Mes boucles flottent autour de moi, libres et rondes comme des plumes.

Prends-moi telle que ma mère m'a faite dans une nuit d'amour lointaine, et si je te plais ainsi n'oublie pas de me le dire. (Louÿs 105)

In diesem Gedicht kann man ein Lob der Blöße lesen, welche als Authentizitätsform präsentiert wird. Sie wird Verkleidungsformen entgegengestellt, indem sie mit einem Ursprungsideal verbunden wird („telle que ma mère m'a faite dans une nuit d'amour

lointaine“). Die Blösse wird an sich als Aufforderung beschrieben: Sie ist eine Einladung auf eine Vertiefung der Beziehung.

In diesem weiteren Gedicht wird eine andere Art von Verkleidung suggeriert. Wenn hier Sélénis die Form von Lykas annimmt, ist es nicht um Bilitis zu täuschen. Sie formuliert es eher wie einen Vorschlag, auf den Bilitis freiwillig eingeht:

26 – L'amie complaisante

L'orage a duré toute la nuit. Sélénis aux beaux cheveux était venue filer avec moi. Elle est restée de peur de la boue. Nous avons entendu les prières et serrées l'une contre l'autre nous avons empli mon petit lit.

Quand les filles couchent à deux, le sommeil reste à la porte. „Bilitis, dis-moi, dis-moi qui tu aimes.“ Elle faisait glisser sa jambe sur la mienne pour me caresser doucement.

Et elle a dit, devant ma bouche: „Je sais, Bilitis, qui tu aimes. Ferme les yeux, je suis Lykas.“ Je répondis en la touchant: „Ne vois-je pas bien que tu es fille? Tu plaisantes mal à propos.“

Mais elle reprit: „En vérité, je suis Lykas, si tu fermes les paupières. Voilà ses bras, voilà ses mains...“ Et tendrement, dans le silence, elle enchantait ma rêverie d'une illusion singulière. (Louÿs 93)

Interessant ist hier, dass die Maskerade als einen Prozess dargestellt wird, der über die Zustimmung von den zwei Betroffenen laufen soll. Es ist also etwas, worauf sich beide Parteien eingelassen haben, und vor allem etwas, wovon alle Kenntnis haben. Es gibt keine irreführende Vorspiegelung. Diese Darstellung erinnert natürlich an die Mystifizierung der Pseudoübersetzung, die, um als solche erkannt zu werden, von allen erkannt werden muss.<sup>164</sup> Eine Pseudoübersetzung kann man erst als solche bezeichnen, wenn man sich über die Täuschung im Klaren ist. Ohne dieses Bewusstsein kann die Pseudoübersetzung nur als Übersetzung betrachtet werden. Eine Pseudoübersetzung kann man also auch als textuelle Verkleidungsform sehen, die einerseits ein Mitwissen voraussetzt, und andererseits fordert, dass der Leser bei dieser Täuschung mitmacht. Wie im Gedicht von Pierre Louÿs, erfolgt demnach in den Pseudoübersetzungen des ausgewählten Korpus die Erschreibung der simulierten Figur (der vermeintlichen Autorin) durch das Imaginäre: „En vérité, je suis Lykas, si tu fermes les paupières“. Was dieses Einverständnis bringen kann, ist ein *enchantement*: eine Verzauberung und eine antreibende Geschichte.

Pseudoübersetzungen provozieren mit ihrer textuellen Gestalt eine Destabilisierung. Diese Destabilisierung kann entweder als Lüge angesehen werden, die mit einer gewissen Beunruhigung begangen wird. Oder sie kann als spielerische Einladung genommen werden, auf die man mit Vertrauen und Vergnügen eingeht. Eine

---

<sup>164</sup> Vgl. *supra* S. 33. Louis Watier erinnert in seinem Artikel über die *Chansons de Bilitis* auch daran: „la mystification, consistant à laisser croire plutôt qu'à faire croire, n'est pas à proprement parler un mensonge; à l'inverse de la falsification toute mystification programme son démenti et fait du lecteur un initié potentiel“ (Watier 2018a).

Pseudoübersetzung ist ein Text „qui s’ouvre à la possibilité d’être différent“ (Renken 2012 : 13-4). Sie ist ein Text, der die Übersetzung als Teil der Diegese zu lesen gibt, und somit zu einer Lektüre der Übersetzung einlädt. Sie ist ein Text, der sich einer normierten Ordnung zwischen übersetzten und originalen Texten entzieht. Sie ist, man könnte meinen, die Illustrierung von Arno Renkens emanzipierenden und subversiven Auffassung der Übersetzung:

La traduction déconcerte ainsi le discours à partir duquel elle se donne à penser. *Lire la traduction*, c’est alors se livrer à une lecture qui se laisse subvertir par la traduction. [...] Un plaisir de la traduction est alors celui de rouvrir inlassablement ce que nous croyions savoir de la littérature, sans pour autant ajouter une pierre supplémentaire à la tour poétique: c’est du creux de la lecture que la littérature et la traduction sont à inventer. (Renken 2012 : 14-5)

## V. „Que votre emploi est plus savant que traduire!“ – Schlussbemerkungen

Il y avait une vierge en Carie et elle s'appelait Hermaphrodite, car elle était fille de Hermès et de Kypris Owanienne. Et elle vit la nymphe Salmakis accoudée à sa fontaine, et elle en devint amoureuse.

Or, comme elle pleurait, disant: „Si j'étais homme!“ elle fut par sa mère exaucée, et s'unit à Salmakis, mais si passionnément, hélas! que la petite nymphe tout entière s'engloutit dans son étreinte.

Hermaphrodite s'éveilla, dépouillée de l'un et de l'autre sexe, et de quoi lui eussent-ils servi puisqu'ayant été confondue, selon le rêve des amants, elle avait goûté tout l'amour et ne recommencerait plus.

Comme elle se penchait sur l'eau, elle se vit: et la grâce de Salmakis était répandue sur elle. Et elle mourut là, sans bouger, de l'horreur d'être un tombeau.<sup>165</sup>

Mit dieser Arbeit habe ich ausgehend von einem Korpus mit vier Texten eine Analyse der Pseudoübersetzung als eine nicht nur sozioliterarische, sondern auch poetische und rhetorische Geste vorgeschlagen. Indem sie eine Repräsentation der Übersetzung schaffen, enthüllen sich Pseudoübersetzungen als Texte, die vieles über „practices of domination and subversion“ (Chamberlain 1988: 472) aussagen. Die Pseudoübersetzung ist ein literarisches Dispositiv, das auf die binäre Unterscheidung zwischen Original und Übersetzung basiert. Sie verstärkt diese einerseits, indem sie den Abstand zwischen der (Pseudo)Übersetzung und dem unzugänglichen Original klar markiert. Andererseits stürzt sie sie um, indem sie dieselbe Unterscheidung als vorgetäuscht – und somit zwecklos – enthüllt. Dies führt zu einer Neubetrachtung und Neudefinition der zwei Instanzen Original und Übersetzung und generell zu der Infragestellung von Kategorien und fixen Identitäten. Aus diesem Grund scheint im Rahmen der Pseudoübersetzungen eine gemeinsame Analyse der Übersetzungs- und Genderdiskurse zusammen interessant.

Zuerst haben wir gesehen, wie Pseudoübersetzungen Konzept und Begriff der Originalität in Frage stellen (II.1.). Pseudoübersetzungen zeigen uns, dass eine Übersetzung nur als solche gelesen wird, wenn sie sich selbst als solche ausgibt.

---

<sup>165</sup> Gedicht in „Chansons nouvelles“, in Pierre LOUÏS, „Les Chansons de Bilitis traduites du grec, suivies de chansons modernes“, in *Œuvres complètes de Pierre Louÿs*, Editions Montaigne, Paris, 1929, S. 177.

Pseudoübersetzungen sind zudem nicht nur eine Übersetzung (wie sie es selbst behaupten), sondern auch das dazugehörige Original, da sie ihre eigene vermeintliche Quelle produzieren. Pseudoübersetzungen suggerieren auch, dass es Übersetzungen ohne Originale geben kann. Vor diesem Hintergrund wird es schwieriger zu behaupten, dass es das sogenannte Original ist, welches die Übersetzung bestimmt: Pseudoübersetzungen zeigen, dass sich diese beiden textuellen Entitäten eigentlich gegenseitig bedingen, und nicht ausserhalb dieser Beziehung zu denken sind.

Ausgehend von der Feststellung, dass Pseudoübersetzungen ihr eigenes Original, die dazugehörige Autorinnenfigur, Ausgangssprache und –kultur produzieren, haben wir dann untersucht, auf welche Weise Pseudoübersetzungen diese Fremdheitskomponente im Text erscheinen lassen (II.2.). Diese Alteritätsinszenierung (Collombat 2013) ist dazu da, den Text als vermeintliche Übersetzung zu legitimieren. Aus diesem Grund könnte man sagen, dass es in Pseudoübersetzungen einen utilitaristischen und usurpatorischen Einsatz der Alterität gemacht wird. Da die Repräsentation der Alterität in Pseudoübersetzungen nur das Ergebnis einer Projektion ist, nimmt sie die Form von vermeintlich hinterlassenen Spuren an, d.h. von textuellen Hinweisen, die ihre Abwesenheit umso deutlicher werden lassen. Aus einem anderen Blickwinkel kann man behaupten, dass diese Leerstellen (das fehlende Original, die erfundene Autorinnenfigur, die angebliche Übersetzung usw.) auch die Gelegenheit dazu bieten, diese Instanzen neu zu denken und ein neues Verständnis davon vorzuschlagen.

Schliesslich haben wir im ersten Teil noch gesehen, wie die Pseudoübersetzung funktioniert, wie sie eine Repräsentation der Übersetzung schafft und welchen Anteil der Leser an diesem Konstrukt haben kann (II.3.). Wir haben das *modus operandi* und die verschiedenen Bedeutungsmodi der Pseudoübersetzung untersucht, um uns zu fragen, wie und warum diese Texte als Übersetzungen gelesen werden, obwohl den Lesern klar ist, dass die Übersetzung nur eine vorgetäuschte textuelle Identität ist.

Im Rahmen des ausgewählten Korpus – Texte, die sowohl die Übersetzung als auch eine weibliche Autorinnenfigur inszenieren – haben wir uns die Frage gestellt, warum gerade diese zwei Komponenten für diese Texte angewendet wurden (III.1.). Ausserdem haben wir uns der Frage gewidmet, warum die pseudoübersetzerische Praxis genau in diesen Texten, die auch ein Schreiben der Intimität produzieren (Liebesbriefe, Verführungsszenen, erotische Gedichte usw.), eingesetzt wurde. Die Tatsache, dass es



den eigentlichen Autoren erlaubte, einer weiblichen Figur die Verantwortung zu überzugeben, um einen Diskurs über spezifische Themen wie die Liebe oder die Sexualität zu produzieren, schien unzureichend.

Wir sind also von einem theoretischen Standpunkt ausgegangen, um erste weitere Gemeinsamkeiten zwischen dem Gender- und dem Übersetzungsrepräsentationssystem zu erarbeiten. Mit Hinweis auf die theoretischen Texte von Judith Butler haben wir festgestellt, dass sowohl Geschlechtsidentitäten wie auch Übersetzungsbezeichnungen einen performativen Charakter haben. Sie sind das Ergebnis eines Vorzeigens und haben einen natürlichen Anschein, weil diese Handlung (das Vorzeigen) stets wiederholt wird (Fassin in Butler 2005 [1990]: 14). Was Pseudoübersetzungen und subversive „pratiques de genre“ (Butler Übers. Kraus 2005 [1990]: 53) praktizieren, ist eine Parodie der Originalität. Übersetzungs- und Genderdiskurse stützen sich beide auf ein binäres System, und beide besitzen in diesem binären System die Möglichkeit, es zu stürzen. Indem beide Systeme so tun, als würden sie etwas reproduzieren (ein originelles Geschlecht, oder einen originalen Text), das sie eigentlich produzieren, verursachen sie eine Ambivalenz, die diese binäre Unterscheidung durcheinanderbringen kann. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, neue *narratives*<sup>166</sup> zu entwickeln, welche die „conditions dans lesquelles le sujet peut apparaître dans l'ordre du discours“ (Tennenini 2016 : 53) neubestimmen können.

Darauffolgend haben wir versucht, in der Analyse der Texte von Guilleragues, Mérimée, Pierre Louÿs und Raymond Queneau Themen herauszuarbeiten, die sowohl für die Analyse des Übersetzungs- wie auch des Genderdiskurses interessant sind. Im Bereich der Körperlichkeit haben wir gesehen, wie diese Texte, die alle ein weibliches Schreiben postulieren, diese angebliche Präsenz in den Text einzuprägen versuchen (IV.1.). Die Schrift wird versinnlicht, fast erotisiert, um diese körperliche Gestalt in den Text zu übertragen. Durch die Lektüre wird dieser Prozess der Schaffung eines diskursiven Bildes vollzogen.

Die Reproduzierbarkeit ist eine Funktion, die angeblich sowohl das Anerkennungszeichen der Übersetzung wie auch der weiblichen Geschlechtsidentität sein soll (IV.2.). Da in diesem Zusammenhang die Reproduzierbarkeit im Sinne der Fortpflanzung – also der Reproduktion in einem linearen Zeitverlauf und Verhältnis –

---

<sup>166</sup> Vgl. *supra* S. 44, Note 76.

verstanden wird, impliziert dies automatisch eine binäre, hierarchische Ordnung. Wir haben gesehen, wie die Texte aus dem gewählten Korpus auch andere Formen der Reproduzierbarkeit in Betracht ziehen, wie z.B. die Autogenerativität oder das Fortleben. Dies sind zwei Konzepte, die nicht mehr zwangsläufig eine Hierarchisierung und ein Dienst einbeziehen, sondern eine neue Auffassung von Fruchtbarkeit erscheinen lassen.

Im Kapitel zu den Leerstellen haben wir die Pseudoübersetzungen als Texte untersucht, die auf einen weiteren, real inexistenten Text hinweisen (das angebliche Original) (IV.3.). Damit lassen sie eine gespenstige Präsenz über den Text herrschen: unerreichbar aber wirkungsvoll. Diese gespenstige Erscheinungsform, sichtbar und unsichtbar zugleich, lässt uns unsere visuelle Realität hinterfragen und stellt somit die Frage nach der Gültigkeit von Repräsentationen. Leerstellen eröffnen einen Zwischenraum, in welchem sich Spannungen entwickeln können. Sie sind offene Stellen, die Platz für neue Sinngebungen und neue Erzählweisen schaffen.

Da sie die Übersetzung in ihre Diegese integrieren, sind Pseudoübersetzungen schliesslich Texte, die auf eine Lektüre der Übersetzung einladen (IV.4.). Sie schlagen vor, die Übersetzung als eine Beziehungsform zwischen Texten anzusehen. Sie suggerieren eine offene Lektüre, welche die Gewalt von erzwungenen Interpretationen ausschliesst; eine vertrauensvolle, sinnliche Lektüre, die ein inniges Verhältnis zwischen dem Leser und dem Text einrichtet; eine instinktive, komplizenhafte und spielerische Lektüre, die an Jean-Marie Schaeffers Definition der Fiktion denken lässt: *une feintise ludique partagée*<sup>167</sup> – eine „geteilte Vortäuschung“, die also auf ein gemeinsames, klares Bewusstsein davon aufbaut.

In Anbetracht dieser Überlegungen ist es mir möglich, in Bezug auf Pseudoübersetzungen von Bitextualität zu sprechen. Pseudoübersetzungen sind Texte, die gleichzeitig zwei Texte inszenieren: sich selber (durch die Szenographie) und ihr vermeintliches Original. Das Präfix bi- soll hier nicht lediglich auf eine Doppelheit aufmerksam machen, sondern auf die Möglichkeit einer Verfielfachung. Die Bitextualität zeigt auf eine Unabgeschlossenheit und auf Erneuerungsmöglichkeiten. Sie ermuntert zu einer ständigen Infragestellung und erinnert somit an Sherry Simons Definition der Übersetzung als „a difficult and never-ending transaction“ (Simon 1996 : 165).

---

<sup>167</sup> Vgl. Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris, 1999.

In diesem Sinne scheint es mir auch möglich zu behaupten, dass die Pseudoübersetzungen vom ausgewählten Korpus eine Erotik der Übersetzung zu lesen geben. Sie verleihen dem Text körperliche Eigenschaften, die dem Leser durch die Lektüre wie eine Hingabe angeboten werden. Indem sie ihre eigene Quelle zeugen, widerstehen sie einem traditionellen Verständnis der reproduktiven Funktion. Sie basieren auf ein geteiltes Bewusstsein einer Vortäuschung, auf welche jeder freiwillig eingehen kann.<sup>168</sup> Sie eröffnen einen reflexiven Zwischenbereich und setzen eine Komplizenrhetorik ein, die einen spielerischen und vergnüglichen Umgang mit dem Text verlangt. Sie inszenieren die Begegnung zwischen zwei Texten und enthüllen sich als die Verschmelzung von beiden. Indem sie ein unzugängliches Original erscheinen lassen, strahlen sie eine Anziehungskraft aus, die Walter Benjamin in Bezug auf die Übersetzung so beschreibt:

Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen. (Benjamin 1972 [1921] : 20)

Pseudoübersetzungen verfielfachen diese Anspannung, indem sie ein unstillbares Begehren wecken: Es gibt kein Original, welches man „berühren“ könnte, wie „flüchtig“ es auch sein mag. Genau das Gegenteil bewirkt die bitextuelle Natur der Pseudoübersetzungen: Indem diese den Platz des Originals leer stehen lassen, machen sie die Erfüllung dieses Begehrens unmöglich. Denn in dem Moment der „Berührung“ von Original und Übersetzung, hat letztere auch keine Berechtigung mehr; Ohne diesen Abstand kann sie nicht mehr ihre kontinuierliche Suche nach dem Sinn fortsetzen und somit auch nicht versuchen, einen eigenen Text zu produzieren. Die Gefahr, den Sinn aufzufangen und auszuschöpfen, macht die Pseudoübersetzung mit ihrem unzugänglichen Original zunichte. Denn hier liegt die Grenze der Übersetzung: Wie Hermaphrodite im oben zitierten Gedicht, die durch die komplett vollzogene Verwandlung von Frau zu Mann das Objekt ihres Begehrens „berühren“ konnte, würde die Übersetzung, wenn sie ihr Original ganz, ohne jegliche Spur des Übersetzungsprozesses, werden würde, einfach verschwinden: „elle mourut là, sans bouger, de l’horreur d’être un tombeau“. Mit diesem Gegenbeispiel scheint Pierre Louÿs

---

<sup>168</sup> Dazu sagt Louis Watier: „la mystification ne vaut pour celui qui s’y livre que dans la mesure où il pourra se découvrir au moment qu’il aura choisi. Le travestissement n’est plaisant que si l’on peut s’en défaire. Ainsi définie, la mystification repose donc sur un principe qui est celui même de tout érotisme bien entendu: cacher pour mieux révéler“ (Watier 2018a).

ein letztes Mal vor der Abgeschlossenheit und der Ausschöpfung („Elle avait goûté tout l’amour“) warnen zu wollen. Vielleicht hat er, um sich davor zu schützen, die *Chansons de Bilitis* als eine Pseudoübersetzung geschrieben. Vielleicht hat er sie deshalb noch im Inhaltsverzeichnis mit vermeintlich unübersetzten Gedichten versehen, vielleicht deshalb sie noch in eine erotischere Sprache „übersetzt“,<sup>169</sup> und vielleicht hat er sich deshalb jedes Mal so gefreut, wenn er Vorschläge für eine Neuübersetzung bekommen hat. Durch den Einsatz einer Pseudoübersetzung ist es ihm gelungen, einen „creux“<sup>170</sup> – einen Hohlraum – zu schaffen, den er immer wieder aufmachen kann um daraus unendliche Auslegungen zu schöpfen, und aus welchem Beziehungen (zwischen Geschlechtsidentitäten, zwischen Original und Übersetzung, zwischen Text und Leser usw.) neugedacht werden können. Vielleicht hatte Mallarmé genau das eingesehen, als er ihn zu seinem Vorhaben beglückwünschte: „Comme votre emploi est plus savant que traduire!“<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Vgl. *supra* S. 56 Note 107.

<sup>170</sup> Vgl. *supra* das Zitat von Arno Renken S. 98.

<sup>171</sup> Mallarmé zit. in Jeandillou 2001 [1989] : 14.

## VI. Danksagung

Mes remerciements les plus vifs vont à ma directrice de mémoire, la Prof. Irene Weber Henking, pour ses relectures minutieuses, ses conseils riches et précieux et son intérêt pour ce projet dès sa première conception. Je remercie également chaleureusement mes professeures de l'Université de Lausanne Angela Sanmann-Graf, Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Valérie Cossy, qui m'ont donné l'occasion de présenter une partie de ce travail au colloque *Fémin/in/visible* (2017) et qui m'ont fait bénéficier de leurs conseils pour la suite de mes recherches. J'adresse également mes sincères remerciements à tous les spécialistes de la pseudo-translation qui ont bien voulu répondre à mes questions avec gentillesse et intérêt : David Martens, Beatrijs Vanacker, Brigitte Rath et Louis Watier. Merci infiniment à Alexandra Zoller et Valentin Decoppet, ma relectrice et mon relecteur, pour leur patience et leur attention. Merci à mes parents, à Claire et à Olivier. Merci de tout cœur à Sébastien, Pauline, Aude, Chloé, Domitille.



## VII. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Pierre LOUÏS, *Chansons de Bilitis*, Vst. Sandra Boehringer, Paris, Payot & Rivages, 2014 [1894].

– , „Les Chansons de Bilitis traduites du grec, suivies de chansons modernes“, in *Œuvres complètes de Pierre LouÏs*, Editions Montaigne, Paris, 1929.

– , *Chansons de Bilitis*, Paris, Albin Michel, 1949 [1894].

– , *Chansons de Bilitis*, Ill. Maurice Leroy, Paris, Mornay, 1948 [1894].

Prosper MÉRIMÉE, *Théâtre de Clara Gazul*, Vst. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, Folio classique, 1985 [1825].

– , *Théâtre de Clara Gazul*, Jean Mallion & Pierre Salomon (Hrsg.), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1978 [1825].

X, *Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*, Paris, A. Sautelet et Cie Libraires, 1825.

GUILLERAGUES, *Lettres portugaises*, Vst. Alain Brunn, Paris, GF Flammarion, 2009 [1669].

– , *Lettres portugaises* suivi par *Guilleragues par lui-même*, Vst. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, 1990 [1669].

X, *Lettres portugaises*, Vst. Alexandre Piedagnel, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1876 [1669].

Raymond QUENEAU, *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, Vst. Jean-Yves Puilloux, in *Romans II (Œuvres complètes III)*, Henri Godard (Hrsg.), Paris, Gallimard, 2006 [1962, 1947 pour *On est toujours trop bon avec les femmes*].

– , *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, Paris, Gallimard, 1962.

### Sekundärliteratur

Ruth AMOSSY (Hrsg.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

Emily APTER, *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée*, Übers. Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015 [2006].

Srinivas ARAVAMUDAN, „Fiction/Translation/Transnation: The Secret History of the Eighteenth-Century Novel“, in Paula Backscheider & Catherine Ingrassia (Hrsg.), *A companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2005, S. 48-74.

Rosemary ARROJO, „Feminist ‚orgasmic‘ theories of translation and their contradictions“, in *TradTerm* 2, 1995, S. 67-75.

Roland BARTHES, „L'Effet de Réel“, in *Communications* 11, 1968, S. 84-89.

Susan BASSNETT, „Translation and gender“, in *Translation*, London, Routledge, 2014, S. 59-80.

– , „Translation, Gender and Otherness“, in *Perspectives: Studies in Translatology* 13 (2), 2005, S. 83-90.

– , „When is a Translation not a Translation“, in Susan Bassnett & André Lefevere (Hrsg.), *Constructing Cultures. Essays on literary translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, S. 25-40.

– , „Writing in No Man's Land: Questions of Gender and Translation“, in *Ilha do Desterro* 28, 1992, S. 63-73.

Susan BASSNETT & André LEFEVERE, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.

Susan BASSNETT & Harish TRIVEDI, *Post-colonial Translation. Theory and practice*, London/New York, Routledge, 1999.

Pierre BAYARD, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Minuit, 2007.

Jean-Philippe BEAULIEU & Andrea OBERHUBER, „Portraits de femmes en écrivain“, in *Jeux de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, S. 7-20.

Thomas O. BEEBEE, *Transmesis. Inside Translation's Black Box*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Walter BENJAMIN, „Die Aufgabe des Übersetzers“, in *Gesammelte Schriften IV/1*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972 [1921], S. 9-21.

– , „La tâche du traducteur“, in *Mythe et violence*, Übers. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, S. 261-275.

– , „L'abandon du traducteur“, Übers. Alexis Nouss & Laurent Lamy, in *TTR* 10 (2), 1997, S. 13-69.

Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.



– , *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

– , *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Übers. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994].

Silvia BOVENSCHEN, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1979.

Renée-Claude BREITENSTEIN, „Entre allégories et auteur(e)s: le façonnement de voix féminines dans les apologies du sexe féminin au XVIe siècle“, in Jean-Philippe Beaulieu & Andrea Oberhuber (Hrsg.), *Jeux de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, S. 37-50.

Judith BUTLER, „Faire et défaire le genre“, Konferenz in Paris X-Nanterre (Mai 2004), online verfügbar unter: <http://www.passant-ordinaire.org/revue/print.asp?id=701> (letzter Zugriff: 8. August 2018).

– , *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Übers. Cynthia Kraus, Vst. Eric Fassin, Paris, La Découverte, 2005 [1990].

– , „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in *Theater Journal* 40 (4), 1988, S. 519-531.

Marie CAPEL, „Les chimères du spécialiste ou le complexe de Marcellus: textes fantômes et point de vues théoriques (Michel Charles, Roger Chartier, Pierre Bayard)“, 2015, online publiziert auf *Fabula*, Atelier, dossiers „Textes fantômes, textes possibles“. URL: [http://www.fabula.org/atelier.php?Complexe\\_de\\_Marcellus](http://www.fabula.org/atelier.php?Complexe_de_Marcellus) (letzter Zugriff: 10. Mai 2017).

– , „Spectres de Derrida. Pour une hantologie de la littérature“, 2015, online publiziert auf *Fabula*, Atelier, dossiers „Textes fantômes“. URL: [http://www.fabula.org/atelier.php?Spectres\\_de\\_Derrida](http://www.fabula.org/atelier.php?Spectres_de_Derrida) (letzter Zugriff: 10. Mai 2017).

Barbara CASSIN (Hrsg.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004.

Marie-Hélène CHABUT, „Le corps équivoque dans quelques romans de femme au XVIIIe siècle“, in Monique Moser-Verrey, Lucie Desjardins et Chantal Turbide (Hrsg.), *Le Corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime. Actes du XXe colloque de la SATOR*, Presses de l'Université de Laval, 2009, S. 505-520.

Lori CHAMBERLAIN, „Gender and the metaphors of translation“, in *Signs* 13 (3), 1988, S. 454-472.

Michel CHARLES, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

– , *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

Shelly CHARLES, „Les livrées de la perfection': la pseudo-traduction du roman anglais au XVIIIe siècle“, *Les Lettres romanes* 67 (3-4), 2013, S. 395-416.

Yves CHEVREL, Lieven D'HULST & Christine LOMBEZ (Hrsg.), *Histoire des traductions en langue française – XIXe siècle – 1815-1914*, Paris, Verdier, 2012.

Yves CHEVREL, Annie COINTRE & Yen-Maï TRAN-GERVAT (Hrsg.), *Histoire des traductions en langue française – XVIIe et XVIIIe siècles – 1610-1815*, Paris, Verdier, 2014.

Yves CITTON, „Indiscipline littéraire et textes possibles. Entre présomption et sollicitude“, in Marc Escola (Hrsg.), *Crin* 57, „Théorie des textes possibles“, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, S. 215-229.

Isabelle COLLOMBAT, „Pseudo-traduction: la mise en scène de l'altérité“, in *Le Langage et l'Homme* 38 (1), 2003, S. 145-156.

Monique DAVID-MÉNARD, Pénélope DEUTSCHER & Judith BUTLER, „Gender“, in Barbara Cassin (Hrsg.), *Dictionary of Untranslatables. A philosophical Lexicon*, Princeton University Press, 2014, S. 375-380.

Herbert DE LEY, „'Dans les reigles du plaisir...' Transformation of sexual knowledge in seventeenth-century France“, in Wolfgang Leiner (Hrsg.), *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tübingen/Paris, Narr/Editions Place, 1984.

Jacques DERRIDA, *Qu'est-ce qu'une traduction „relevante“?*, Paris, L'Herne, 2005.

– , „Des Tours de Babel“, in Joseph F. Graham (Hrsg.), *Difference in Translation*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1985, S. 209-248.

Rebecca DEWALD, „Extraordinary tales of Authenticity and Pseudotranslations. Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares's *Cuentos breves y extraordinarios*“, in Beatrijs Vanacker & Tom Toremans (Hrsg.), *Interférences littéraires* 19, 2016, S. 123-138.

Fiona DOLOUGHAN, „Translation, Storytelling and Multimodality“, in Beatrijs Vanacker & Tom Toremans (Hrsg.), *Interférences littéraires* 19, 2016, S. 107-122.

Karen EMMERICH, *Literary Translation And the Making of Originals*, New York, Bloomsbury, 2017.

Marc ESCOLA (Hrsg.), *Crin* 57, „Théorie des textes possibles“, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.

– , „L'auteur comme fiction: Guilleragues“, online publiziert auf *Fabula*. URL: [http://www.fabula.org/atelier.php?L'auteur\\_comme\\_fiction\\_%3A\\_Guilleragues](http://www.fabula.org/atelier.php?L'auteur_comme_fiction_%3A_Guilleragues) (letzter Zugriff: 7 mai 2017).

Jennifer EVANS, „Why queer history?“, *OUPblog*, 28. Februar 2017. URL: <https://blog.oup.com/2017/02/queering-history/> (letzter Zugriff: 6. Mai 2018).

Itamar EVEN-ZOHAR, „Position of Translated Literature within the Literary Polysystem“, in *Poetics Today* 11 (1), 1990, S. 45-51.

Eleonora FEDERICI (Hrsg.), *Translating Gender*, Berne, Peter Lang, 2011.

Michel FOUCAULT, „Des espaces autres. Hétérotopies“, in *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, S. 46-49. Online verfügbar unter: <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html> (letzter Zugriff: 10 mai 2017).

– , *Histoire de la sexualité III – Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

– , *Histoire de la sexualité II – L’usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

– , *Histoire de la sexualité I – La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Charlotte FREI, *Übersetzung als Fiktion. Die Rezeption der Lettres Portugaises durch Rainer Maria Rilke*, Berne, Peter Lang, 2004.

Clifford GEERTZ, „La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture“, Übers. André Mary, in *Enquête* 6, 1998. Online verfügbar unter: <https://journals.openedition.org/enquete/1443> (letzter Zugriff: 9. August 2018)

Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

– , *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

Patricia GODBOUT, „Pseudonymes, traductionnymes et pseudo-traductions“, in Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert (Hrsg.), *Voix et images. Littérature québécoise* 88, „Le Pseudonyme au Québec“, 2004, S. 93-103.

Jean-Marc GOUANVIC, „Legitimacy, *Marronage* and the Power of Translation“, in Sherry Simon & Paul St-Pierre (Hrsg.), *Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era*, University of Ottawa Press, 2000, S. 101-112.

Jean-Paul GOUJON, *Pierre Louÿs, une vie secrète (1870-1925)*, Paris, Seghers, 1988.

James GRANTHAM TURNER, „The Erotics of the Novel“, in Paula Backscheider & Catherine Ingrassia (Hrsg.), *A companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2005, S. 214-234.

George E. HAGGERTY, „Queer Gothic“, in Paula Backscheider & Catherine Ingrassia (Hrsg.), *A companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2005, S. 383-98.

Martin HALL, „Gender and Reading in the Late Eighteenth Century: The *Bibliothèque Universelle des Romans*“, in *Eighteenth-Century Fiction* 14 (3-4), 2002, S. 771-790.

Sandra HALVERSON, „Prototype Effects in the ‘Translation’ Category“, in Andrew Chesterman, Natividad Gallardo San Salvador & Yves Gambier (Hrsg.), *Translation in Context*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2000, S. 3-16.

Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

Martine HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE & Irene WEBER HENKING, *La Traduction comme création / Translation and creativity*, Cahiers du Centre de Traduction Littéraire de Lausanne, 2016.

Jan HERMAN, „Les premiers romans français, entre traduction et pseudo-traduction“, in David Martens & Beatrijs Vanacker (Hrsg.), *Les Lettres romanes* 67 (3-4), 2013, S. 359-377.

– , „Le procès de Prévost traducteur: traduction et pseudo-traduction au 18<sup>ème</sup> siècle en France“, in *Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 25 (1), 1990, S. 1-9.

Mireille HUCHON, *Louise Labé: une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

Luce IRIGARAY, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984.

Jean-François JEANDILLOU, „Pseudogynies hétéronymiques“, in *Poétique* 162, 2010, S. 177-186.

– , *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, 1994.

– , *Supercherries littéraires. La Vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Genève, Droz, 2001 [1989].

Ronald JENN, *La Pseudo-traduction, de Cervantès à Mark Twain*, Louvain, Peeters, 2013.

Robert KAHN, „‘Une volonté explosive de bonheur’: Walter Benjamin et l'Eros de la traduction“, in *Loxias* 29, 2010. Online verfügbar unter: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6181> (letzter Zugriff: 24. Juni 2018).

Peggy KAMUF, „Writing like a woman“, in Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker & Nelly Furman (Hrsg.), *Women and language in literature and society*, New York, Praeger, 1980, S. 284-299.

Eve KOSOFKY SEDGWICK, *Epistémologie du placard*, Übers. Maxime Cervulle, Paris, Editions Amsterdam, 2008 [1990].

Aarón LACAYO, „A Queer and Embodied Translation: Ethics of Difference and Erotics of Distance“, in *Comparative Literature Studies* 51 (2), 2014, S. 215-230.

Jean-René LADMIRAL, „Le *Salto Mortale* du traduire: éléments culturels et psycholinguistiques de théorie de la traduction“, in Viviana Agostini-Ouafi & Anne-Rachel Hermetet (Hrsg.), *Transalpina* 9, 2006, S. 55-73.

Antonio LAVIERI, „Mises en scène du traduire: quand la fiction repense la traduction“, in *Transalpina* 9, 2006, S. 87-101.

Sylvain LEDDA, „Stratégies de la pseudo-traduction: Mérimée et Musset“ in David Martens & Beatrijs Vanacker (Hrsg.), *Les Lettres romanes* 67 (3-4), 2013, S. 417-430.

Christine LOMBEZ, „La ‘traduction supposée’ ou la place des pseudotraductions poétiques en France“, in Dirk Delabastita & Rainer Grutman (Hrsg.), *Linguistica Antverpiensa* 4, „Fictionalising Translation and Multilingualism“, 2005, S. 107-121.

Dominique MAINGUENEAU, „Ethos, scénographie, incorporation“, in Ruth Amossy (Hrsg.), *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, S. 75-100.

Trina MARMARELLI, „Other Voices: Strategies of spatial, temporal, and psychological distancing in the early French prose poem“, in *Pacific Coast Philology* 40 (1), 2005, S. 57-76.

David MARTENS, „Du Manuscrit à l’imprimé – La pseudo-traduction comme rite d’institution auctorial“, in David Martens & Beatrijs Vanacker (Hrsg.), *Les Lettres romanes* 67 (3-4), 2013, S. 431-446.

– , „Sous l’invocation de l’autre: traduction et pseudonymie“, in Francesca Manzari & Fridrun Rinner (Hrsg.), *Traduire le même, l’autre et le soi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, S. 83-93.

– , „Sous la robe de Clara Gazul: comment Prosper Mérimée est entré en littérature“, in Jean-Philippe Beaulieu & Andrea Oberhuber (Hrsg.), *Jeux de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2011, S. 157-168.

– , „Au miroir de la pseudo-traduction. Ironisation du traduire et traduction de l’ironie“, in *Linguistica Antverpiensa* 9, 2010, S. 195-211.

– , „De la mystification à la fiction. La poétique suicidaire de la fausse traduction“, in Sophie Klimis, Isabelle Ost & Stéphanie Vanasten (Hrsg.), *Translatio in fabula. Enjeux d’une rencontre entre fictions et traductions*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, S. 63-81.

– , „Pseudonymie et différences sexuelles“, article non publié, gracieusement mis à disposition par l’auteur.

David MARTENS & Beatrijs VANACKER (Hrsg.), *Les Lettres romanes* 67 (3-4), „Scénographies de la pseudo-traduction“, 2013.

– , „Scénographies de la pseudo-traduction I – Enjeux littéraires d'un dispositif marginal“, in *Les Lettres romanes* 67 (3-4), 2013, S. 347-358.

– , „Scénographies de la pseudo-traduction II – Usages et enjeux d'un infra-genre dans la littérature française“, in *Les Lettres romanes* 67 (3-4), 2013, S. 479-495.

Martial MARTIN, „La complexification de la scénographie de la pseudo-traduction dans la littérature militante de la première modernité (1520-1620)“, in David Martens & Beatrijs Vanacker (Hrsg.), *Les Lettres romanes* 67 (3-4), 2013, S. 379-394.

M. Rosario MARTIN, „Gender(ing) Theory. Rethinking the Targets of Translation Studies in Parallel with Recent Developments in Feminism“, in José Santaemilia (Hrsg.), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*, Manchester, St. Jerome, 2005, S. 27-37.

Mary McALPIN, „Poststructuralist feminism and the imaginary woman writer: the *Lettres portugaises*“, in *Romanic Review* 90, 1999, S. 27-44.

Mary Helen MCMURRAN, *The Spread of Novels. Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2010.

Marie MINGER, „Possibles amours. Lire comme si l'on écrivait“, online publiziert auf *Fabula*, 2015. URL: [http://www.fabula.org/atelier.php?/Possibles\\_amours](http://www.fabula.org/atelier.php?/Possibles_amours) (letzter Zugriff: 1. Mai 2017).

Marie Jo MURATORE, „Loveless letters: narrative deceits in Guilleragues's *Lettres portugaises*“, in *Symposium* 47 (4), 1994, S. 289-300.

Alain NIDERST, *Essai d'histoire littéraire: Guilleragues, Subligny et Challe: des Lettres portugaises aux Illustres françaises*, Saint-Genouph, Nizet, 1999.

Carol O'SULLIVAN, „Pseudotranslation“, in Yves Gambier & Luc Van Doorslaer (Hrsg.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 2, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011, S. 123-125.

– , „Translation, Pseudotranslation and Paratext: the Presentation of Contemporary Crime Fiction set in Italy“, in *EnterText* 4 (3) Supplement, S. 62-76.

Ulrika ORLOFF, „Who Wrote This Text and Who Cares? Translation, Intentional 'Parenthood' and New Reproductive Technologies“, in José Santaemilia (Hrsg.), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*, Manchester, St. Jerome, 2005, S. 149-160.

Christine PLANTÉ, „Tout.e écrivain.e est 'de papier'“, in Michèle Clément & Janine Incardona (Hrsg.), *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, S. 257-272.

Paul B. PRECIADO, „Appelle-moi par mon (autre) nom“, *Libération*, 23 février 2018. URL: [http://www.liberation.fr/debats/2018/02/23/appelle-moi-par-mon-autre-nom\\_1631959](http://www.liberation.fr/debats/2018/02/23/appelle-moi-par-mon-autre-nom_1631959) (letzter Zugriff: 11. März 2018).

– , „Lettre d'un homme trans à l'ancien régime sexuel“, *Libération*, 15 janvier 2018. URL: [http://www.liberation.fr/debats/2018/01/15/lettre-d-un-homme-trans-a-l-ancien-regime-sexuel\\_1622570](http://www.liberation.fr/debats/2018/01/15/lettre-d-un-homme-trans-a-l-ancien-regime-sexuel_1622570) (letzter Zugriff: 11. März 2018).

Paolo RAMBELLI, „Pseudotranslation“, in Mona Baker & Gabriela Saldanha (Hrsg.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London/New York, Routledge, 2009, S. 208-211.

– , „Pseudotranslations, Authorship and Novelists in Eighteenth-Century Italy“, in Theo Hermans (Hrsg.), *Translating Others*, Manchester, Saint Jerome Publishing, 2006, S. 181-210.

Brigitte RATH, „'No sham, but a reality'. Thomas Carlyle's ‚Count Cagliostro‘ and the translation of facts into truth“, in Beatrijs Vanacker & Tom Toremans (Hrsg.), *Interférences littéraires* 19, 2016, S. 181-200.

– , „Pseudotranslation“, online publiziert auf *ACLA – State of the Discipline Report*, April 2014. URL: <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/pseudotranslation> (letzter Zugriff: 16. April 2016).

Arno RENKEN, *La Représentation de l'étranger. Une réflexion herméneutique sur la notion de traduction*, Cahiers du Centre de Traduction Littéraire de Lausanne, 2002.

– , *Babel heureuse: pour lire la traduction*, Paris, Van Dieren, 2012.

Arno RENKEN & Boris VEJDOVSKY, „Translation and Strangeness, or, the Strangeness of Translation“, in *Genre* 43, 2012, S. 459-465.

Joan RIVIERE, „Womanliness as a Masquerade“, in *The Inner Word and Joan Riviere. Collected Papers 1920-1958*, London, Karnac Books, 1991, S. 90-101.

Douglas ROBINSON, *Performative Linguistics. Speaking and translating as doing things with words*, London/New York, Routledge, 2003.

– , „Pseudotranslation“, in Mona Baker & Kirsten Malmkjaer (Hrsg.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London-New York, Routledge, 1998, S. 183-185.

– , *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, Manchester, St. Jerome, 1997.

Edward W. SAID, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Übers. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2005 [1978].

Richard SAINT-GELAIS, „La lecture des œuvres imaginaires: enjeux et paradoxes“, in *LHT* 13, „La Bibliothèque des textes fantômes“, 2014. URL: <http://www.fabula.org/lht/13/saint-gelais.html> (letzter Zugriff: 13. Mai 2018)

– , „La transfictionnalité en critique littéraire“, in Marc Escola (Hrsg.), *Crin* 57, „Théorie des textes possibles“, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, S. 157-173.

José SANTAEMILIA, „Sex and translation: On women, men and identities“, in *Women's Studies International Forum* 42, 2014, S. 104-110.

Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.

Judith SCHLANGER, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010.

Carolyn SHREAD, „Metamorphosis or Metramorphosis? Towards a Feminist Ethics of Difference in Translation“, in *TTR* 20 (2), 2007, S. 213–242.

Sherry SIMON, *Gender in translation. Cultural identity and the politics of transmission*, London/New York, Routledge, 1996.

Sherry SIMON & Paul ST-PIERRE (Hrsg.), *Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era*, University of Ottawa Press, 2000.

Gayatri Chakravorty SPIVAK, „Politics in Translation“, in *Outside in the Teaching Machine*, London/New York, Routledge, 1993, S. 179-200.

George STEINER, *Après Babel*, Übers. Lucienne Lotringer & Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 1998 [1975].

Jean-Yves TADIE (Hrsg.), *La littérature française: dynamique et histoire I*, Paris, Gallimard, 2007.

– , (Hrsg.), *La littérature française: dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, 2007.

Şehnaz TAHIR GÜRÇAGLAR, „Scouting the borders of translation. Pseudotranslation, concealed translations and authorship in twentieth-century Turkey“, in *Translation Studies* 3 (2), 2010, S. 172-187.

Roberta TENNENINI, „Les fêlures de l'identité. Jeux et enjeux de la pseudo-traduction dans la poésie de Juan Gelman“, in Beatrijs Vanacker & Tom Toremans (Hrsg.), *Interférences littéraires* 19, 2016, S. 39-53.

Gideon TOURY, „Enhancing Cultural Changes by Means of Fictious Translations“, in Eva Hung (Hrsg.), *Translation and Cultural Change, Studies in History, Norms and Image-projection*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2005, S. 3-18.

– , *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995.



– , „Translation, Literary Translation and Pseudo-translation“, in *Comparative Criticism* 6, 1984, S. 73-85.

François TRÉMOLIÈRES, „Lettres de la religieuse portugaise“, *Encyclopédie Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lettres-de-la-religieuse-portugaise/> (letzter Zugriff: 12. Juli 2018).

Maria TYMOCZKO, „Reconceptualizing Translation Theory. Integrating Non-Western Thought about Translation“, in Theo Hermans (Hrsg.), *Translating Others*, Manchester/Kinderhook, St. Jerome Publishing, 2006, S. 13-32.

Maria TYMOCZKO & Edwin GENTZLER (Hrsg.), *Translation and Power*, University of Massachusetts Press, 2002.

Beatrijs VANACKER, „La ‘fiction à l’anglaise’. Au sujet des stratégies préfacielles dans l’œuvre de deux romancières françaises du XVIIIe siècle“, in *Les Lettres romanes* 67 (1-2), 2013, S. 199-218.

Beatrijs VANACKER & Tom TOREMANS (Hrsg.), *Interférences littéraires* 19, „Pseudo-traduction. Enjeux métanfictionnels/Pseudotranslation and Metafictionality“, 2016.

Lawrence VENUTI, *The Scandals Of Translation*, London/New York, Routledge, 1998.

– , *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge, 2008 [1995].

Luise VON FLOTOW „Translating Women: From Recent Histories and Re-translations to ‘Queerying’ Translation, and Metramorphosis“, in *Quaderns* 19, 2012, S. 127-139.

– (Hrsg.), *Translating Women*, University of Ottawa Press, 2011.

– , „Contested Gender in Translation: Intersectionality and Metramorphics“, in *Palimpsestes* 22, 2009.

– , *Translation and Gender*, University of Ottawa Press, 1997.

Luise VON FLOTOW & Carolyn SHREAD, „Metramorphosis in Translation: Refiguring the Intimacy of Translation beyond the Metaphysics of Loss“, in *Signs* 39 (3), 2014, S. 592-595.

Louis WATIER, „*Les Chansons de Bilitis*: séduction de l’exotisme, érotisme de la traduction“, in *Érotisme et frontières dans la littérature française du xx<sup>e</sup> siècle*, Actes du Colloque tenu à l’Université Paris-Sorbonne, 14-15 avril 2016, Paris, Éditions Classiques Garnier (noch nicht erschienen).

– , „Imaginaire philologique et pseudo-traduction: vers une redéfinition de la fiction au xvi<sup>e</sup> siècle“, in *Itinéraires – Littérature, Textes, Cultures* 2018-3, 2018 (noch nicht erschienen).

– , „À l’encre sympathique. Pseudo-translation et histoire littéraire“, *Canadian Review of Comparative Literature* 44 (4), 2017, S. 755-768.

– , „‘La mode était alors que ces sortes d’ouvrages ne devaient pas être originaux...’ La traduction fictive: motifs d’un *topos* romanesque“, in Beatrijs Vanacker & Tom Toremans (Hrsg.), *Interférences littéraires* 19, 2016, S. 139-154.

– , „‘Manquant-place’: ou d’une poétique de la pseudo-translation“, online publiziert auf *Fabula*, Atelier, dossiers „Textes fantômes“, „Textes possibles“, „Traduction“. URL: <http://www.fabula.org/atelier.php?Pseudo-translation> (letzter Zugriff: 12. Mai 2017).

Michaela WOLF, „The *Third Space* in Postcolonial Representation“, in Sherry Simon & Paul St-Pierre (Hrsg.), *Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era*, University of Ottawa Press, 2000, S. 127-145.

Shelly YAHALOM, „Le système littéraire en état de crise. Contacts intersystémiques et comportement traductionnel“, in *Poetics Today* 2 (4), 1981, S. 143-160.

Atelier „Textes fantômes“ auf *Fabula*. URL: <http://www.fabula.org/atelier.php?Textes-fantomes> (letzter Zugriff: 4. August 2018).