

2 Internationale Zirkulation: Einflussfaktoren

2.1 Sprache

In seiner Studie *Translation and the Reception and Influence of Latin American Literature in The United States* aus dem Jahr 2010 hat James Remington Krause, ein Schüler von Earl Fitz und in dessen Tradition verankert (Lowe/Fitz 2009), ein wichtiges Referenzwerk publiziert, um Fragen danach zu klären, welchen Einfluss das brasilianische Portugiesisch als Exklusionsfaktor für die internationale Anerkennung von Clarice Lispectors Werk gehabt haben könnte. Remington Krause fragt danach, welchen Einfluss Übersetzungen auf die Erfolgsgeschichte lateinamerikanischer Autoren in den USA zur Zeit des *Boom* lateinamerikanischer Literatur auf dem US-amerikanischen Buchmarkt hatten. Er orientiert sich in seinem Übersetzungsbegriff an Earl Fitz' Arbeiten sowie an Edith Grossmanns Studie *Why translation matters*, in der sie schreibt: „And the very concept of world literature as a discipline fit for academic study depends on the availability of translations“ (Grossmann 2010: 13). Diese Überlegung ist auch hinsichtlich der Arbeit zu Lispectors Weltliteratur-Werdung entscheidend: Natürlich muss im Rahmen der aktuellen Weltliteraturdebatte die Praxis des Übersetzens mit seinen westlich geprägten, institutionellen Strukturen kritisch gesehen werden. Fragen danach, wie es überhaupt zu Übersetzungen kommt oder dazu, dass etwas nicht übersetzt wird, wer die entscheidenden Akteure sind, die Übersetzungen anstoßen, diese Fragen sind natürlich von großem Interesse. Remington Krause insistiert hier auf einem weiteren, sehr entscheidenden Punkt: Nicht nur die Frage, ob und wann ein Text übersetzt wurde, ist zentral, sondern ebenso die so entscheidende wie heikle Frage, wie die Qualität der Übersetzung zu bewerten ist. Er schreibt: „Translation mediates the exchange of literature in the Americas, the success of which depends upon reliable translations. But what happens when a translation distorts the most salient aspects of the original text?“ (Remington Krause 2010: 1).

Rezeption brasilianischer Literaturen in den USA: Zur Qualität von Übersetzungen

In seiner Studie untersucht er, wie ‚schlechte‘ englische Übersetzungen kanonischer lateinamerikanischer Texte deren Rezeption in den USA beeinflussten und lenkt damit die Perspektive erstmals in dieser Weise auf Übersetzungsprozesse und -qualität. Auch wenn der *Boom* lateinamerikanischer Literaturen in den USA sehr beforscht ist, ist diese Perspektive auf die Übersetzungsleistung

relativ neu. Zwei Annahmen, von denen Remington Krause ausgeht, sollen auch im Hinblick auf die Arbeit mit Übersetzungen Clarice Lispectors in den folgenden Teilen dieser Studie als relevant erachtet werden: (1) „translation matters. I do not view it as an impossible task“ (Remington Krause 2010: 12), sowie (2) die Annahme „that both good and bad translations exist, a point that helps us understand the overall problem of translation failure“ (Remington Krause 2010: 13). Remington Krause kommt in seiner Studie zu dem weitreichenden Schluss, dass brasilianische Literaturen insgesamt, bedingt durch cqazschlechte Übersetzungsleistungen, auf dem US-amerikanischen Buchmarkt marginalisiert worden sind. Seinen Ausführungen zur US-amerikanischen Rezeption jeweils verschiedener Werke der Autoren Borges, Neruda und Machado de Assis zufolge ist der Erfolg eines Werkes in den USA in den späten 1960er Jahren, in denen auch der erste Lispector-Roman in die USA übersetzt wurde (*A maçã no escuro*, 1967 erschienen bei Knopf als *The Apple in the Dark*), direkt von der Qualität der jeweiligen Übersetzung abhängig.

Vorab sei gesagt, dass ein Pauschalurteil im Sinne einer ‚Marginalisierung durch schlechte Übersetzungen‘ Lispectors Geschichte nicht gerecht würde, da sie – ungewöhnlicherweise – gerade mit der genannten ersten Übersetzung ins Englische durch Gregory Rabassa eine ihrem Werk vergleichsweise sehr gut gerecht werdende Übersetzung erfuhr und dieser Fall dementsprechend nicht unter die von Krause analysierten Fälle gefasst werden kann. Interessant sind hier die Einschätzungen, die Rabassa selbst vorgenommen hat. In *If This Be Treason. Translation and Its Dyscontents: A Memoir* schildert der Übersetzer seine Sicht auf „untranslatable words“ und „the impossibilities of translation“, und rückt etwa „regionalisms“ in den Fokus: „Regional and local literature has a flavor that is immediately sensed in the original language. [...] The transfer of local or regional idiom into another language, therefore, must be listed as another of the impossibilities of translation“ (Rabassa 2005: 24). Zu „expletives“ schreibt er: „If any form of word can be called untranslatable, meaning having a close adherence to the word-for-word meaning of the original, it is the expletive“ (Rabassa 2005: 25). Über „insults“: „The fact that insults cannot be rendered so closely as we might like means that while words can be translated directly, cultures themselves cannot be without grotesque distortion“ (Rabassa 2005: 26). Auch in den Teilen „Words Cannot Express ...“ und „You Can’t Say ‘Ain’t’ in Spanish“ thematisiert Rabassa die Schwierigkeit, Sprache von ihrem kulturellen Kontext zu lösen. Zu seiner Übersetzungserfahrung mit Lispector hat er, anders als manche der späteren Übersetzer (auch ins Englische) kommentiert, es sei nicht übermäßig schwierig gewesen, ihren Roman zu übersetzen, gerade weil sie eine Sprache verwende, die nicht von Regionalismen lebe. Rabassas Übersetzungsleistung sticht aus dem Bild, das Remington zeichnet, positiv heraus, was die Beobachtung unterstützt, dass es in Lispectors

Fall um ein komplexes Ineinander verschiedener Faktoren geht, die bedingt haben, dass sie nicht erfolgreicher kanonisiert worden ist. Verfehlte Übersetzungen haben ihre Rezeptionsgeschichte dabei aber generell so sehr bedingt, dass es Sinn macht, Remingtons Analyse noch etwas weitergehender zu bedenken. Was macht eine, gute' oder ,schlechte' Übersetzung aus? Remington bietet folgende, auch für die Arbeit mit Lispectors Texten richtungsweisende Antwort: „Although occasional stylistic missteps are inevitable, a translation truly fails, I will argue, only when it consistently misinterprets and, consequently, misrepresents the source text.“ (Remington Krause 2010: 1–2). Er räumt ein, dass es dabei natürlich eine Bandbreite gebe: „translation ,failure' occurs along a sliding scale; there are different levels and kinds of failure“ (Remington Krause 2010: 2).

Was dies im Detail bedeutet, lässt sich nur anhand konkreter Texte herausarbeiten. Positiv gewertet wird bei Remington Krause das Beispiel von *The Aleph and Other Stories 1933–1969*, bei dem Borges selbst dem Übersetzer Norman Thomas di Giovanni als Co-Übersetzer zur Seite stand, ein Werk, das nach Remington Krause „had no perceived negative effect on Borges' reception in the United States“ (2010: 6). Als Beispiel für „translation failure“ wiederum wird Robert Scott-Buccleuchs Übersetzung von *Dom Casmurro* analysiert. Remington Krause begründet sein Urteil einer „translation failure“ in der Zusammenfassung seiner Analyse wie folgt:

The translator here excises nine chapters, realigns others, and subsequently blunts the English-speaking reader's ability to access the crucial metanarrative structure, which is fundamental in understanding the overall brilliance of the novel. The excision of these chapters weakens the relationships between author, narrator, and reader that one finds throughout the novel, which converts an exceptionally original narrative into a very conventional one.

(Remington Krause 2010: 7)

Er beschreibt, wie diese Übersetzung eine angemessene Rezeption des Werkes in den USA verhindert habe und Machado de Assis' Reputation auf dem Feld der Inter-American Studies zerstört habe, „because the unsuspecting reader takes the Scott-Buccleuch version of this Brazilian masterpiece as a reliable translation“ (Remington Krause 2010: 7). Dieser Effekt, dass Defizite einer Übersetzung der Autorin selbst bzw. dem Original zugeschrieben werden, weil kein Bewusstsein für mögliche Übersetzungsfehler bzw. überhaupt für Übersetzungsprozesse vorhanden ist und ganz einfach auch keine Kenntnis der Originalsprache, lässt sich bei Lispector anhand von anderen Übersetzungen ebenfalls beobachten (vgl. Kapitel 4). Wichtig in Bezug auf Lispector ist Remington Krauses Argumentation hinsichtlich der Frage, was „gute“ Übersetzungen ausmache (vgl. insbesondere Remington Krause 2010: 13–19), ganz besonders aber ein Punkt, an dem er Edith Grossman hinzuzieht: Der Leser einer gelungenen Übersetzung „will perceive the text, emotionally and artistically, in a manner that parallels and corresponds to

the aesthetic experience of its first readers“ (Grossmann 2010: 7, vgl. Remington Krause 2010: 14–15). Auf Grossmann geht auch seine Überzeugung zurück, dass es nicht unbedingt einer wortgetreuen Übersetzung bedarf, um eine gelungene zu erzeugen:

Fidelity is the noble purpose, the utopian ideal, of the literary translator, but let me repeat: faithfulness has little to do with what is called literal meaning. [...] A translator's fidelity is not to lexical pairings but to context – the implications and echoes of the first author's tone, intention, and level of discourse. Good translations are good because of they are faithful to this contextual significance. They are not necessarily faithful to words or syntax, which are peculiar to specific languages and can rarely be brought over directly [...].

(Grossmann 2010: 70–71)

Walter Benjamin diskutiert den Effekt, der sich ergibt, wenn ein Übersetzer Text gewissermaßen manipuliert, um ihn dem Leser zugänglich zu machen, ein in Lispectors Übersetzungsgeschichte immer wieder auftretender Fall. Die Essenz eines Textes sei aber niemals Information. Remington verweist auf Benjamin, um zu einem Begriff dessen vorzudringen, was er als „Essenz“ bezeichnet: „But do we not generally regard as the essential substance of a literary work what it contains in addition to information – as even a poor translator will admit – the unfathomable, the mysterious, the „poetic“, something that a translator can reproduce only if he is also a poet?“ (Benjamin 1968: 71–72, zitiert nach Remington Krause 2010: 16)

Anhand dieser Herleitung von Benjamin kommt Remington Krause zu folgender Definition der Übersetzungsarbeit:

The literary translator, therefore, is not a mere messenger or cipher of codes; he or she is a co-creator with the author. The translator must render the aesthetic aspects of the work as well as impart the information transmitted in the content. (Remington Krause 2010: 16)

Er kommt zu dem Schluss, dass das Problem nicht nur einzelne Übersetzungen betrifft, sondern dass die gesamte Rezeption brasilianischer Literaturen in den USA nach dem Boom spanischsprachiger Literaturen bis auf wenige Ausnahmen gescheitert ist:

Certainly, there are other factors involved, as well as examples that serve as an exception to this trend, such as Jorge Amado. Regardless, poor translations lead to poor reception and, in the case of Brazil, these „failed“ translations have involved some of Brazil's greatest writers and have, as a consequence, seriously compromised the reputation of Brazilian letters in the United States and in the developing field of Inter-American literature.

(Remington Krause 2010: 8)

Weitere „failed translations“, auf die Remington Krause näher eingeht, sind englischsprachige Übersetzungen von *O cortiço* von Aluisio Azevedo, *Macunaíma*

von Mario de Andrade, und *Grande sertão: verdedas*, von João Guimarães Rosa. Sie alle seien aus unterschiedlichen Gründen gescheitert, zeigen aber durchgängig ein hohes Maß an Fehlinterpretation grundlegender Charakteristika, oder ihrer „Essenz“, um mit Benjamin zu sprechen, sodass es zu einer Rezeption zentraler Werke der brasilianischen Literatur in den USA in vielen Fällen nicht gekommen sei (Remington Krause 2010: 8). Dieser Kontext ist sicher sehr entscheidend, um Lispectors Publikationsgeschichte außerhalb Brasiliens zu verstehen, auch wenn ihr Fall nicht leicht einzuordnen ist. Immerhin war die erste Übersetzung ins Englische durchaus gelungen, wenn man Remington Krauses Argumentationsweise der Übersetzung als Übertragung einer ästhetischen Essenz folgt, auch hinsichtlich der Innovationskraft des Textes. Es gab aber in der Folge auch ‚schlechte‘ englische Übersetzungen, so hat es zumindest Benjamin Moser bemängelt, als er nach dem Erfolg seiner 2009 in den USA erschienenen Lispector-Biographie bei dem amerikanischen Verlag New Directions durchsetzte, einige von Lispectors Romanen neu übersetzen und teilweise auch mit Vorworten versehen zu lassen (vgl. Morgan Teicher 2011) – auch letzteres sicher ein Bestreben, einen Kontext, ein Verständnis für das Eigene, Ungewohnte an Lispectors Literatur zu schaffen. In den verschiedenen Zielsprachen ist das Ausmaß der Auswirkungen dessen, dass hier Literatur aus dem brasilianischen Portugiesisch übersetzt werden sollte und musste, natürlich unterschiedlich. Bevor nun auch Fragen nach anderen Einflussfaktoren für Exklusionseffekte besprochen werden sollen, soll an dieser Stelle noch kurz auf Besonderheiten des französischen und deutschen Rezeptionskontextes für brasilianische Literatur zu Lispectors Lebzeiten eingegangen werden.

Übersetzungen brasilianischer Literatur in Frankreich und Deutschland

Brasilianische Literatur insgesamt erfuhr in Frankreich erstmals im Kontext der Buchmesse 1982 in Paris eine breitere öffentliche Aufmerksamkeit (vgl. Einert 2018: 124). Sondernummern des *Magazine Littéraire*, von *Bicéphale* und *Europe* erschienen zum Thema. In Deutschland setzten erste Bemühungen, brasilianische Autoren zu etablieren, bereits etwas früher ein: Ungewöhnlich detailliertes Material dazu ist durch den umfangreichen Nachlass des Suhrkamp-Verlegers Siegfried Unseld zugänglich. Aus Katharina Einerts Archivstudien (Einert 2018) zum Siegfried-Unseld-Nachlass bzw. dem Lateinamerikaprogramm des deutschen Suhrkamp Verlages in den 1960er und 1970er Jahren geht hervor, dass es durchaus Bemühungen der Beraterinnen und Berater des Verlegers Unseld gab, neben Autorinnen und Autoren aus dem spanischsprachigen Lateinamerika auch brasilianische Literatur zu publizieren und zu fördern.

Auf Initiative des Übersetzers Meyer-Clason, der auch Lispector in den 1960er Jahren bereits ins Deutsche übersetzte, seien in den 1960er Jahren bereits einige Brasilianer im Verlag erschienen (u. a. Adonias Filho), in den 1960er Jahren wird der von verschiedenen deutschen Verlagen publizierte Jorge Amado zum bekanntesten brasilianischen Autor in deutscher Übersetzung. Als man sich bei Suhrkamp daranmachte, eigens ein Lateinamerika-Programm zu erstellen und auf der Buchmesse 1976 in Frankfurt auch entsprechend zu bewerben, befand sich allerdings unter den zu diesem Anlass zusammengestellten 17 Autoren nur ein Brasilianer: Osman Lins. An Maria Dessauer, die zuständige Suhrkamp-Lektorin, habe Unselds Lateinamerika-Beraterin Michi Strausfeld im November 1975 bezüglich des Bandes *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur* geschrieben, dass sie die brasilianische Literatur erstmal ausklammere (Einert 2018: 121). Der zur Buchmesse erschienene Materialienband bezieht sich also allein auf spanischsprachige Literaturen, ein Band *Brasilianische Literatur*, herausgegeben von Michi Strausfeld, erschien dann 1984. Obwohl es schon einige brasilianische Autoren im Verlag gab, entschied man sich in den 1970er Jahren, den Schwerpunkt auf die hispanoamerikanischen Romane zu legen.

Die brasilianische Literatur, so kann man mit Blick auf das Archivmaterial zusammenfassend sagen, galt als eine wertvolle, aber weitgehend unbekannte Literatur, die schwer zu vermitteln sein würde. Zumal es, im Vergleich etwa zu den spanischsprachigen Literaturen, noch weniger in Frage kommende Übersetzerinnen und Übersetzer gab.

2.2 Ästhetik

Zu den Einflussfaktoren, die die weltweite Zirkulation und Rezeption von Clarice Lispectors Werk geprägt haben, zählt sicherlich auch ihre einzigartige Ästhetik, ihr Bruch mit den Lesegewohnheiten ihrer Zeit. Sehr allgemein gesagt war wohl gerade das erzählerisch Innovative, durch das ihr Werk überhaupt eine solch übergeordnete Bedeutung erlangen konnte, gleichzeitig eine der größten Hürden, wenn es darum ging, es überhaupt im Ausland und dann noch einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Dies gilt insbesondere, wenn man das Zusammenwirken der hier zunächst getrennt besprochenen Faktoren bedenkt: brasilianisches Portugiesisch als Ausgangssprache, eine in höchstem Maße unkonventionelle Ästhetik und Clarice Lispectors Sonderstellung als Frau in einem zutiefst machistisch geprägten Literaturbetrieb. Das konkrete Zusammenwirken solcher Faktoren kann anhand von Auszügen aus der Übersetzungs-, Zirkulations- und Rezeptionsgeschichte in den verschiedenen Sprachräumen (zunächst in Brasilien selbst, dann in Frankreich, in Deutschland und in der englischsprachigen Welt)

nachvollzogen werden. Doch zunächst einmal soll hier die Frage verhandelt werden: Was an ihrer Ästhetik trug dazu bei, dass die Vorbedingungen für eine internationale Rezeption ihres Werkes nicht gerade günstig waren?

Bruch mit Konventionen: Auf der Suche nach einer Sprache

Clarice Lispectors Prosa ist geprägt von der Suche nach ‚Worten hinter den Worten‘, nach einer Sprache, die konventionalisierte Muster aufbricht und dahinter etwas anderes, Essentielles hervorholt. „Müsste ich meinem Leben einen Titel geben, er lautete: Auf der Suche nach dem Ding selbst“, schrieb sie einmal (Moser 2013a: 331). Aus der Sicht ihrer Leserinnen und Leser ließe sich sagen: Sie formulierte in Worten, was als Ahnungen, als Gefühle vorher nur vage zugänglich gewesen war.

Als Illustration für dieses sprachliche Vordringen in unwegsames Gelände mag der Band *Água viva* dienen, dessen Erzählstimme der Lispector-Spezialist Antonio Maura so beschreibt: „[...] se introduce en aquello que late detrás del pensamiento, en un lugar donde no hay palabras ni silencio, un espacio frontero donde se mueven nebulosas de sensaciones que son algo más que vacío y aún no han recibido un nombre que las identifique“ (Maura 2014: 75). *Água viva* stammt aus einer späten Schaffensphase der Autorin und erschien im Original 1973. Das Werk, das heute zu ihren zentralen Texten gezählt wird, sollte in einer ersten Fassung der Autorin einen anderen, auf ihre Suche nach einer Sprache anspielenden Titel tragen: „Atrás do pensamento: Monólogo com a vida“ (Maura 214: 69). Wenn man bedenkt, dass Clarice Lispector zeitlebens nach Ausdrucksformen für etwas suchte, das sie als Essenz des Lebendigen empfand, nach „la palabra que pesca lo que no es palabra“, wie Maura angelehnt an eine Lispector-Formulierung aus *Água viva* schreibt (Maura 2014: 78), dass Lispector zu lesen immer auch ein wenig ist ‚wie in unbekannten Gewässern fischen‘ – dann wird ein Stück weit deutlich, wie es möglich war, dass diese Autorin bei manchen Lesern eine immense Faszination auslöste, während sie von anderen als schwer zugänglich und unverständlich, als ‚hermetisch‘ abgelehnt wurde. Für ihre Rezeption in Brasilien lässt sich der Vorwurf der Hermetik ihrer Literatur bis in die 1970er Jahre hinein als sehr dominant belegen. Lispector selbst stimmte es vor diesem Hintergrund skeptisch, dass sie in ihrem letzten Lebensjahrzehnt in Brasilien so populär wurde: Offenbar verstand sie nicht, wieso man sie plötzlich zu verstehen glaubte.⁵

⁵ Vgl. ihre diesbezüglichen Kommentare in einem Interview mit Julio Lerner für TV Cultura: <https://www.youtube.com/watch?v=w1zwGLBpULs>.

Die deutsche Übersetzerin Sarita Brandt äußerte sich in einem Briefwechsel mit dem zuständigen Lektor beim Suhrkamp-Verlag über ihre Übersetzungsarbeit an einem Auszug von *Aqua viva* einmal wie folgt:

Ich muß gestehen, am liebsten hätte ich einfach weiter übersetzt, da war etwas, das mich nicht mehr losließ. Während des Übersetzens habe ich oft an unser Gespräch auf der Buchmesse gedacht, an die Schwierigkeiten vieler, einen Zugang zu Lispectors Schreibweise/Lebensform zu finden. Dabei geht es wohl kaum um „verstehen“, sondern eher um „übersetzen“. Jeder für sich selbst.

(Brief von Sarita Brandt an Jürgen Dormagen, 23.10.91, SUA)

Interessant in diesem Zusammenhang sind gerade auch die frühen Reaktionen auf Lispectors Werk in Brasilien, die den Sonderstatus unterstreichen, den Lispector nicht nur im Hinblick auf ihre Literatur, sondern auch biographisch zeitlebens hatte. Benjamin Moser beschreibt in seiner Biographie, wie sehr immer wieder betont worden sei, dass Lispector Brasilianerin sei – in einem Maße, wie es einem in Brasilien geborenen Autor wohl niemals widerführe. Clarice Lispector selbst machte ihrem Biographen zufolge unzutreffende Angaben zu dem Alter, in dem sie Anfang der 1920er Jahre mit ihrer Familie vor dem Bürgerkrieg in der Ukraine⁶ floh, um nach Brasilien zu emigrieren: Sie sei erst zwei Monate alt gewesen, habe sie behauptet, „ein Versuch, sich auf das niedrigste glaubwürdige Alter festzulegen“, tatsächlich sei sie aber schon ein Jahr alt gewesen, woraus ihr Biograph folgert: „Clarice Lispector wünschte sich nichts sehnlicher, als die Geschichte ihrer Geburt neu zu schreiben“ (Moser 2013a: 23). Zweifellos fühlte sich die erwachsene Autorin Clarice Lispector als Brasilianerin, und das brasilianische Publikum hat sie, davon zeugt die Moser-Biographie eindrucksvoll, als brasilianische Autorin verehrt und angenommen (Moser 2013a: 25). „Aber von Beginn an begriffen die Leser, dass sie eine Außenseiterin war“, schreibt er weiter. Der Dichter Lêdo Ivo hat sich zu dem eigentümlichen Verhältnis von Lispectors Literatur zum Brasilianischen sehr treffend geäußert:

Eine greifbare und annehmbare Erklärung für das Geheimnis von Lispectors Sprache und Stil wird es zweifellos nicht geben. Die Fremdheit ihrer Prosa ist eine der schlagendsten Erscheinungen in der Geschichte unserer Literatur, ja, in der Geschichte unserer Sprache.

⁶ Es handelt sich um einen Bürgerkrieg im Kontext des Ersten Weltkriegs: 1917 hatte die gesamtsukrainische Ratsversammlung die Macht über die Volksrepublik beansprucht, mit dem „Brotfrieden“ zwischen den Mittelmächten und der Ukrainischen Volksrepublik im Februar 1918 entstand für kurze Zeit ein unabhängiger ukrainischer Staat. Kiew wurde von Bolschewiken besetzt, aber durch einen wiederum von den Deutschen unterstützten Staatsstreich entstand ein Machtvakuum, das in einen Bürgerkrieg mündete. Im Dezember 1918 begannen schwere Pogrome gegen die jüdische Bevölkerung.

Diese Grenzprosa im Zeichen von Auswanderung und Einwanderung verweist uns auf keinen unserer berühmten Vorläufer. [...] Man ist geneigt zu sagen: Sie, die eingebürgerte Brasilianerin, hat eine Sprache eingebürgert.⁷

Ästhetik und Lesarten. Emotionale Resonanz

Wie lassen sich nun diese so stark divergierenden Reaktionen auf Lispectors Literatur genauer skizzieren? Wie lässt sich die Kluft verstehen zwischen großer Resonanz bei den einen und ebenso ausgeprägtem Unverständnis, großem Unwillen zur Auseinandersetzung mit ihren Texten bei den anderen?⁸ In einem Interview hat sich die Autorin dazu selbst einmal geäußert:

Am 1. Februar 1977 gab Clarice Lispector ein Interview für den brasilianischen Sender TV Cultura, was schon deshalb bemerkenswert ist, weil sie sonst keine Fernsehinterviews gab. Bemerkenswert ist weiterhin, in welcher Weise sie im Gespräch mit dem Journalisten Júlio Lerner Bezug auf das Ermüden ihrer Schaffenskraft nahm, ja, wie sie das Ende ihrer schöpferischen Arbeit und ihres Lebens zu spüren schien, was nicht zuletzt in dem viel zitierten Satz „Ich spreche aus meinem Grab“ seinen Ausdruck fand.⁹ Sie war 56 Jahre alt. Noch im selben Jahr, im Dezember dann starb sie. Clarice Lispector geht in diesem Gespräch neben Passagen, in denen sie lange schweigt, auf einige grundlegende Fragen zu ihrem Werk ein, und nimmt dabei auch Stellung zur hier aufgeworfenen Frage nach den so disparaten Leserreaktionen. Lerner fragt sie in diesem Interview: „Welches Ihrer Bücher erreicht das junge Publikum am besten?“ Darauf Lispector: „Kommt darauf an. Das kommt wirklich darauf an. Mein Buch *Die Passion nach G.H.* zum Beispiel – einmal besuchte mich ein Portugiesischlehrer vom Instituto Pedro II und sagte, er habe das Buch viermal gelesen und könne nicht sagen, worum es darin geht. Am nächsten Tag kommt eine junge Frau von siebzehn Jahren, eine Studentin, und sagt, das sei ihr Lieblingsbuch. Man wird einfach nicht schlau daraus.“ Lerner: „Und ist Ihnen das auch bei anderen Ihrer Arbeiten passiert?“ Antwort Lispector: „Ja. Entweder berühren sie die Leute oder eben nicht.

⁷ Hier zitiert nach Moser (2013a: 25), vgl. auch <https://www.youtube.com/watch?v=LlcKiZIMw7o>.

⁸ Diese beiden Reaktionsweisen lassen sich in ganz unterschiedlichen Kontexten belegen, etwa in Deutschland und Brasilien, vgl. Lispector (2013), <https://www.youtube.com/watch?v=w1zwGLBpULs>.

⁹ Offenbar hatte Clarice Lispector auch in den Jahren zuvor (u. a. 1972, vgl. Moser 2013a: 455) darüber gesprochen, dass sie sterben könnte, sie glaubte offenbar über mehrere Jahre, dass sie an Krebs erkranken würde. Moser (2013a) schreibt, im Juni 1977 habe sie krankheitsbedingte Beschwerden entwickelt.

Also, mir scheint, daß Verstehen keine Frage der Intelligenz ist, sondern davon, dass man etwas fühlt, daß man in Verbindung tritt. So sehr, daß der Lehrer, der Portugiesisch, Literatur, unterrichtet und bestens geeignet sein müsste, mich zu verstehen, mich eben nicht verstand, die Siebzehnjährige hingegen las das Buch ein ums andere Mal. Anscheinend gewinne ich durchs mehrmalige Lesen, was für mich eine Erleichterung ist.“¹⁰ So könnte man es vielleicht auf den Punkt bringen: Lispectors literarische Texte erfordern eine zeitaufwändige, manchmal mehrmalige Lektüre,¹¹ und nur, wer einen starken emotionalen Zugang zu diesen Texten hat, wird diesen Aufwand betreiben.

Dieser Aspekt der sich einstellenden oder aber ausbleibenden emotionalen Resonanz hat zu Effekten geführt, die sich auf die Übersetzungsgeschichte der Autorin ausgewirkt haben, aber nicht immer einfach zuzuordnen sind. Ein Beispiel hierfür wäre die Auswahl Lispectors für das Verlagsprogramm des amerikanischen Verlagshauses Alfred A. Knopf, ohne dass eine kontinuierliche Zusammenarbeit zustande gekommen wäre. Der Verleger Alfred A. Knopf hatte 1967 zunächst die Wirkung von Clarice Lispectors Literatur auf andere zur Grundlage für seine Publikationsentscheidung gemacht und *A maçã no escuro* als *The Apple in the Dark* publiziert, eine Entscheidung, die auf eine Empfehlung des Übersetzers Gregory Rabassa zurückgeht (Rabassa 2005), sowie auf den Umstand, dass in Knopfs Augen Lispector zusammen mit Guimarães Rosa die ‚Autorin der Stunde‘ in Brasilien zu sein schien. Dort wurde sie in intellektuellen Kreisen hoch gelobt, was Knopf im Zuge einer Brasilienreise und auf der Suche nach brasilianischer Literatur für sein Programm zu Ohren kam. Allerdings wird Knopf auch zitiert mit einer Aussage, nach der er bei seiner eigenen Lektüre „nichts verstanden“ habe (Moser 2009: 259; Shakespeare 2014) – eine Erfahrung, die an die Lektüreerlebnisse des von Lispector erwähnten Portugiesischdozenten erinnern mag.

Ganz anders äußerte sich wiederum der Übersetzer, der ihren Roman für Knopf ins Englische brachte: Gregory Rabassa, der Lispector fast zeitgleich mit Julio Cortázers *Hopscotch* übersetzte, fertigte mit *The Apple in the Dark* eine unter Experten sehr anerkannte, erste umfangreiche Übersetzung Lispectors ins Englische an. Rabassa empfand das Übersetzen als nicht übermäßig fordernd und scheint keine Schwierigkeiten mit Lispectors Literatur gehabt zu haben, wie er in *If This Be Treason* (2005) berichtet, vielmehr wunderte er sich über Kommentare, die auf die vermeintliche Unvereinbarkeit männlicher und weiblicher Perspektiven

¹⁰ Hier zitiert nach Lispector (2013: 49), vgl. auch <https://www.youtube.com/watch?v=w1zwGLBpULs>.

¹¹ Vgl. dazu auch die Ausführungen des Übersetzers Luis Ruby (2013).

abzielten, ging danach jedoch zu neuen Aufgaben und Autor/innen über. Lange blieb dies der einzige Roman Clarice Lispectors auf Englisch. Über solche punktuellen, aber zunächst nicht nachhaltigen Kontakte zu potentiellen *Gatekeepern* (Marling 2016) auf internationaler Ebene hinaus – was bedeutet nun Lispectors Ästhetik einer ‚Suche nach Worten hinter den Worten‘ für die Übersetzung?

Ästhetik und Übersetzung. Das ‚Irrationale‘

Clarice Lispector hat in vielen ihrer Texte daran gearbeitet, etwas zu öffnen, wozu die Sprache zuvor keinen Zugang hatte. Es ging ihr darum, mittels Sprache Verborgenes, Unterbewusstes an eine rezipierbare Oberfläche zu transportieren.¹² Im Zusammenhang mit diesem zentralen Thema ihrer Literatur muss eine besondere Herausforderung mitgedacht werden, die ihre Texte für Übersetzungen mit sich brachten: Zwar handelte es sich um Prosa, diese jedoch wich oftmals sehr stark von etablierten sprachlichen Regeln und Konventionen ab. Dies begann bereits bei Aspekten wie der Wortstellung oder der Zeichensetzung, die in der Übersetzung bzw. im Lektorat der Verlage nicht selten auf Anpassungsversuche an eine vermeintlich ‚literarischem‘ oder ‚korrekteren‘ Ausdrucksweise in der Zielsprache stießen. Die ‚Fremdheit‘ des Lispector’schen Textes sollte dabei eliminiert werden.¹³ Der Argentinier Julio Cortázar, der in Bezug auf Übersetzungen, wenngleich mit ganz anders angelegten Texten, auf ähnliche Schwierigkeiten stieß, hat in seinem Text „Musicalidad y humor en la literatura“ sehr treffend beschrieben, was er als ‚das Irrationale eines Textes‘ bezeichnet.¹⁴ Dieses ‚Irrationale‘ trifft dabei einen für das Verständnis von Lispectors Übersetzungsgeschichte sehr wesentlichen Aspekt literarischer Texte. Julio Cortázar ist auch deshalb ein wertvoller Bezugspunkt, weil er zeitgleich zu Clarice Lispector publizierte, weil er selbst Übersetzer war und mehrere Zielsprachen der Übersetzungen seines eigenen Werkes beherrschte und nicht zuletzt auch weil einige Übersetzungsprozesse zu Cortázar-Übersetzungen ungewöhnlich

¹² Vgl. dazu den Band *Clarice Lispector* in der Reihe „Leben in Bildern“ des Deutschen Kunstverlags (Meyer-Krentler 2019).

¹³ Vgl. zu dem sehr wegweisenden Aspekt der ‚Fremdheit‘ in der Übersetzung Esther Kinskys Band *Fremdsprechen* (2019).

¹⁴ Der Text ist Teil der *Lecturas de Berkeley*, die Cortázar 1980 gehalten hat. Vgl. zu einer kritischen Sicht auf deren Publikation Joaquín Marco 2014. In dem hier hergestellten Zusammenhang erscheint es nichts desto trotz sinnvoll, diese recht spontanen Äußerungen des Autors zu seinem Schreiben heranzuziehen.

gut dokumentiert sind.¹⁵ Cortázar berichtet, er habe bezüglich seiner Erzählungen oft erlebt, dass Texte korrekt übersetzt worden seien, dass nichts an Information fehle, aber doch etwas Wesentliches nicht übermittelt werden konnte:

Mi problema es cuando me traducen: cuando se traducen cuentos míos a un idioma que conozco, muchas veces me encuentro con que la traducción es impecable, todo está dicho y no falta nada pero no es el cuento tal como yo lo viví y lo escribí en español porque falta esa pulsación, esa palpitación a la cual el lector es sensible porque si a algo somos sensibles es a las intuiciones profundas, a las cosas irracionales; lo somos aunque muchas veces la inteligencia se pone a la defensiva y nos prohíbe, nos niega ciertos accesos.¹⁶

(Cortázar 2016: 153–154)

Die Annahme, dass so etwas wie der ‚Pulsschlag‘ eines Textes existiert, kann Hinweise darauf geben, was es im Kern eigentlich ist, das in Lispectors Übersetzungsgeschichte immer wieder verfehlt worden ist. Cortázar ist sich bewusst darüber, wie schwer dieser Aspekt der Übersetzungsarbeit zu greifen und auch Übersetzern zu vermitteln ist, wenn er schreibt: „Sobre cosas como el humor en la literatura y en mis cosas, la música, el juego, lo lúcido, uno tiene más una intuición que un concepto, más una práctica que una teoría, y cuando los quiere atrapar teóricamente tienden a escapar” (Cortázar 2016: 149). Es gebe Fälle, wo man in einer Übersetzung exakte Entsprechungen wiederfinde, im Sinne der Übertragung eines Inhaltes, aber der Übersetzung dennoch das Entscheidende fehle:

[...] es muy difícil explicarlo a ciertos traductores porque se quedan asombrados. “¡Sí, pero está bien traducido!” Tu dijiste esto, aquí dice así: es exactamente lo mismo. “Sí, es exactamente lo mismo pero le falta algo.” Es exactamente lo mismo en el plano de la prosa, como transmisión de un mensaje, pero le falta esa aura, esa luz, ese sonido profundo que no es un sonido auditivo sino un sonido interior que viene con ciertas maneras de escribir prosa en español.”

(Cortázar 2016: 154)

Das Verhältnis zwischen Musikalität und Irrationalem beschreibt Cortázar so:

[E]l sentimiento más que la conciencia, la intuición de que la prosa literaria [...] puede darse como pura comunicación y con un estilo perfecto pero también con cierta estructura, cierta arquitectura sintáctica, cierta articulación de las palabras, cierto ritmo en el uso de la puntuación o de las separaciones, cierta cadencia que infunde algo que el oído interno del lector va a reconocer de manera más o menos clara como elementos de carácter musical.

(Cortázar 2016: 150–151)

¹⁵ Vgl. Gregory Rabassa (2005) zur englischsprachigen Übersetzung, sowie zur besonders gut dokumentierten deutschen Übersetzung bei Suhrkamp den Band von Katharina Einert (2018).

¹⁶ Katharina Einert hat auf die Gemeinsamkeiten von Cortázars Verständnis der irrationalen Seite eines Textes mit Walter Benjamins übersetzungstheoretischen Ausführungen hingewiesen (Einert 2018: 198).

Dieser Rhythmus, die Musikalität, der Sound eines Textes können stark von ungewohnten grammatischen Strukturen und insbesondere von der Interpunktion geprägt sein. Dies lässt sich sowohl im Spanischen verschiedener lateinamerikanischer Länder wie im brasilianischen Portugiesisch beobachten. Über nicht regelkonforme Verwendung von Interpunktion sind verschiedene Auseinandersetzungen zwischen Verlagen und lateinamerikanischen Autor/innen in dieser Phase belegt. Cortázar selbst berichtet von Problemen mit Verlagen wegen Korrekturen an seiner Interpunktion – in einem Fall seien auf einer Seite 37 Kommata ergänzt worden (Cortázar 2016: 152). An anderer Stelle hat sich Cortázar bezüglich einer Lezama Lima-Übersetzung an dessen Übersetzer Meyer-Clason gewandt, um auf die besondere Interpunktion Lezama Limas hinzuweisen. Katharina Einert verweist in ihrer Dissertationsschrift auf Korrespondenzen, aus denen hervorgeht, laut Cortázar setze Lima „die Kommata dort, wo der an der Lunge erkrankte kubanische Autor sie atemtechnisch für notwendig hielt, während ja Cortázar [...] die Interpunktion als ein Mittel nutzt, dem Text einen eigenen Pulsschlag zu verleihen.“ (Einert 2018: 199). Wegweisend ist das Interpunktions-Problem für die Übersetzungen von Lispector-Texten, weil es auf ein generelles Problem der Übersetzungspraxis verweist und im Falle dieser Autorin gleichzeitig auch ein besonders wichtiges Charakteristikum literarischen Schreibens markiert, bewegt sich doch Lispectors Interpunktion immer wieder geradezu programmatisch jenseits grammatischer Korrektheit.

Die erste Übersetzung, die ein Text Lispectors überhaupt erfuhr, war die Übersetzung ihres Debuts ins Französische bei Plon in Paris. Ihre Reaktion auf die Übersetzungsfahnen und ihre diesbezügliche Korrespondenz mit dem französischen Verleger verweisen darauf, dass Fragen der Interpunktion zu den ersten markanten Punkten gehörten, in denen sich Lispector bezüglich der Übersetzungen ihres Werkes überhaupt äußerte (vgl. dazu ausführlich Kapitel 4.1.2). Man gewinnt angesichts der offensichtlichen Fehlleistung dieser Übersetzung den Eindruck: Nur wer ihr Werk und ihren sprachkritischen Anspruch verstanden und verinnerlicht hätte, wäre in der Lage, eine Übersetzung zu finden für ihre eigenwilligen Texte, denen es wesentlich eingeschrieben ist, eine gewisse Irritation hervorzurufen. Gerade bei einem solchen Werk wäre es von Vorteil, würde ein Übersetzer viele Texte einer Autorin übersetzen, sich in dieses Werk und seinen sehr eigenen Charakter¹⁷ hineindenken und – ja, insbesondere

17 Im Folgenden wird immer wieder vom „Charakter“ oder den „Charakteristika“ eines Werkes gesprochen. Die Übersetzerin Esther Kinsky verwendet mit Blick auf die Übersetzungsherausforderung in einem ähnlichen Sinne in ihrem Band *Fremdsprechen. Gedanken zum Übersetzen* die Wendung „den Text zur Geltung bringen“ (Kinsky 2019: 72), sowie den Begriff „Wesen des Textes“ (Kinsky 2019: 59), verweist aber auch darauf, dass es keine einheitliche

auch -fühlen, wie es Cortázar fordert, wenn er Aufmerksamkeit für das „Irrationale“ literarischer Texte einfordert. Benjamin Moser, der den Roman *The Hour of the Star* ins Englische übersetzte, nachdem er über ein Jahrzehnt hinweg sehr intensiv an seiner Biographie über Clarice Lispector gearbeitet hatte, spricht von den Echos der anderen Texte, die beim Übersetzen wichtig gewesen seien:

So one of the professional skills I have developed is not just translating from Portuguese, which is hard enough, but translating Clarice Lispector's Portuguese, which is a very strange, allusive, and poetic language. Doing it well requires knowing what she means when she uses certain words in certain contexts. A lot of them wouldn't be obvious if you weren't familiar with the rest of her work – but it's very important to keep the echoes there.

(Esposito 2011)

Es ist sicher für jede Autorin und jeden Autor günstig, eine Kontinuität mit guten Übersetzer/innen zu erleben, die sich demnach dann in das gesamte Werk oder in große Teile davon einarbeiten. In Clarice Lispectors Fall lässt sich bereits festhalten, dass häufige Übersetzerwechsel im Zusammenspiel mit den besonderen, durch ihre Ästhetik bedingten Anforderungen als besonders problematisch gelten müssen.

In seiner stilistischen und linguistischen Studie *A frase caótica (estrutura da prosa moderna)* analysiert Francisco de Assis Dantas Lispectors Debut *Perto do coração selvagem* sowie drei andere Romane von Cornélio Pena, Antônio Callado und Autran Dourado, um die Funktion einer ‚neuen Sprache‘ zu erfassen, die introspektive Romane aus Brasilien präge und von der oft gesagt wurde, sie habe die Brasilianische Prosa verändert. Er betont die besondere Bedeutung der Zeichensetzung in diesen Romanen, insbesondere in der Inszenierung des Fragmentarischen und des Inneren Monologs (Dantas 1991). Ein solches Verständnis brachten, so könnte man vereinfacht sagen, nur die wenigsten Übersetzer mit, wenn sie vereinzelt einmal einen Lispector-Text übersetzten. Und die Schwierigkeit liegt nicht nur bei den Übersetzern, wie man sieht, wenn man noch einmal auf den Fall der Neuübersetzung von *The Hour of the Star* (ausführlicher dazu Kapitel 4.3.3) eingeht. Die zuständige Verlegerin Barbara Epler beschreibt die Zusammenarbeit mit dem Übersetzer Benjamin Moser – wohlgemerkt im Jahr 2011, vor dem Hintergrund einer langen, wenn auch nicht sehr erfolgreichen internationalen Übersetzungsgeschichte Lispectors seit 1954:

übersetzungstheoretische Begrifflichkeit für die hier gemeinten wesentlichen Eigenheiten eines literarischen Textes gebe, die es in der Übersetzung zu respektieren gilt.

I am bent on fixing grammar and addressing various rough spots and making the English read as smoothly as possible (up to a point, of course, especially with a writer as radical as Clarice). So, while I loved the energy and verve of his new translation, I still had many little fixes. And then I had to unbend my mind and, yes, bend my backbone. Because 95 percent of my edits were rejected: as we spent a couple of hours on the telephone (after he'd read my scanned edit), a colleague was in my office as I gave up point after point; Ben would reply when I fixed a point of grammar: "Barbara, Clarice knew proper Portuguese; she chose to splinter that construction" or "Barbara, Clarice could have made that grammatically correct: she chose not to!" I'd concede, muttering, "OK, OK ..." and I well remember how my co-worker looked at me with pity as I was swatted down again and again. Though in spots here and there Ben would remark, "Oooh, that's a good one! That's my mistake! Yes please fix that!" Ben is after the most radical and close-to-the-bone reproduction of Clarice's original oddities. And for me, it took a new talent to accept that: having worked through the new translation overnight, fixing things, and then to meet with such resistance, and then decide to be open-minded. (Esposito 2011)

Wenn ein Text sehr stark über die von Cortázar so benannte irrationale Ebene funktioniert – ist es besonders herausfordernd, ihn zu übersetzen? Oder, um die Erfahrung der zitierten Verlegerin aufzugreifen – ist es besonders herausfordernd, solche Übersetzungen zu respektieren? Die Übersetzerin Esther Kinsky kommentiert in ihrem Band *Fremdsprechen. Gedanken zum Übersetzen* ihre Erfahrung mit Verlagen bzw. Lektor/innen:

Die Frage, wie viel Bodensatz der Fremde in einer Übersetzung bleiben darf, wird selten gestellt. Einig ist man sich allgemein, dass das Urteil „Hört sich gar nicht übersetzt an!“, als höchstes Lob zu verstehen ist. Sollte das wirklich so sein, dass die Illusion der „Hiesigkeit“ eine Garantie für Qualität ist? (Kinsky 2019: 73)

Wie zentral das Thema des fremd Klingenden, des Irrationalen, des ‚Pulsschlags‘ eines Textes, der oftmals mit Fragen nach Satzbau und Interpunktion einhergeht, für Lisor-Übersetzungen ist, vermittelt der von Diane E. Marting herausgegebene Band *Clarice Lispector. A Bio-Bibliography*, erschienen in der Reihe „Bio-Bibliographies in World Literature“. Darin finden sich kurze Kritiken zu den verschiedenen Übersetzungen von Lispectors Texten (die vor dem Publikationsjahr des Bandes 1993 erschienen sind). Sieht man sich darin einmal die Kommentare bzw. Kurzkritiken zu den Übersetzungen von *A hora da estrela* an, lässt sich dies deutlich nachvollziehen. Der Text erschien im Oktober 1977, kurz bevor Clarice Lispector im Dezember desselben Jahres starb. Er gehört international zu den meistbesprochenen der Autorin (Peixoto 1993: 42).

1984 erscheint der Text zunächst in Paris bei Éditions des femmes in einer Übersetzung von Marguerite Wünscher als *L'heure de l'étoile*. In einem Kommentar zur Übersetzung, verfasst von der kanadischen Literaturwissenschaftlerin,

Journalistin und Übersetzerin Claire Varin, heißt es in Anspielung auf die Übersetzungsgeschichte in Frankreich:

This is another ethnocentric version which employs an excessive French and constantly tends to clarify the original by adding precision where vagueness is called for, by adding paraphrasing and by the imposition of a logical order of the writer's thought. Lispector's abrupt syntax has been smoothed out and her language is unnecessarily enriched. The literariness and endless embellishing are opposed to the author's bare style of writing.

(Peixoto 1993: 43)

„Lispector's abrupt syntax has been smoothed out“ – diesen Kommentar findet man so oder ähnlich bei vielen Kommentaren zu Übersetzungen von Lispector-Texten, insbesondere ins Französische, aber auch ins Englische. Dass ein abrupter, irritierender Rhythmus ausgeglichen wird – die Tendenz ist das, was Lispectors Texten wohl am häufigsten als Eingriff im Sinne einer ‚schlechten‘, den ‚Pulsschlag‘, das ‚Irrationale‘ ihrer Texte nicht respektierenden Übersetzung widerfahren ist.¹⁸ In einer weniger ausgeprägten Form findet sich diese Tendenz laut Kurzkritik von Tanya T. Fayen in der englischsprachigen Version *The Hour of the Star*, die 1986 erstmals in der Übersetzung von Giovanni Pontiero erschien. Fayen schreibt:

The translation faithfully reproduces the succinct prose and masculine voice of the original. However, Pontiero's policy of reparagraphing and condensing or reordering Lispector's abrupt, staccato paragraphs and sentences is widespread and creates a smoother, yet altered English version. Occasionally, pronoun shifts misattribute phrases. Nonetheless, Lispector's unique style and vision shine through.

(Peixoto 1993: 43)

Die Rezeptionsgeschichte im englischen Sprachraum zeigt das Potential dieses Textes, dem nach dem frühen Tod der Autorin 1977 noch einmal besondere Aufmerksamkeit des Lesepublikums zuteil wurde. Wie sieht die Kritik der Übersetzung dieses Textes ins Spanische aus? Gibt es auch dort die Tendenz, den Text in bestehende Sprachkonventionen einzupassen, ihn „smoother“ zu gestalten und damit wesentliche Charakteristika des Originals nicht mit zu übersetzen?

1989 erschien in Madrid bei Siruela die spanischsprachige Übersetzung aus der Feder von Ana Poljak. Tanya T. Fayen schreibt diesbezüglich: „Poljak's transparent translation, in a lovely hardbound edition, is a pleasure to read. The Spanish flows as smoothly or roughly as the Portuguese; the original rhythm,

¹⁸ Der Roman ist bereits 1985 auch auf deutsch in Curt Meyer-Clasons Übersetzung erschienen als *Die Sternstunde*. Der Kommentar dazu bei Marting ist allerdings sehr oberflächlich und mehr auf Fragen der „Korrektheit“ der Übersetzung bezogen, ähnlich wie der Kommentar zur 1988 auf Holländisch erschienenen Ausgabe ist dies bezüglich der hier behandelten Aspekte nicht weiter aussagekräftig.

emphasis and punctuation are left intact. Only rarely does Portuguese word choice pass into Spanish: this is Clarice Lispector as she would have written in Spanish” (Peixoto 1993: 43).

Unter Rückbezug auf die bereits ausführlich dargelegte These Remington Krauses – Misserfolge in den USA beruhen im Falle mehrerer lateinamerikanischer Autoren auf schlechten Übersetzungen, brasilianische Literatur sei in bestimmten Fällen besonders unzureichend übersetzt – ist es zumindest interessant zu sehen, dass im spanischsprachigen Bereich – dem einzigen Sprachraum, in dem Lispector teilweise (vgl. Argentinien) ähnlichen Erfolg hatte wie in Brasilien selbst – offenbar zu diesem wichtigen Zeitpunkt eine besonders gute Übersetzung vorlag.

2.3 Gender

Zu der Zeit, als man in den USA gerade begonnen hatte, Clarice Lispector neu zu entdecken und die US-amerikanische Rezeptionswelle ihrem Höhepunkt entgegenstrebte, erschien der Roman *The Blazing World* (2014) der US-amerikanischen Autorin Siri Hustvedt. In diesem fiktiven, teils essayistischen Text (dt.: *Die gleißende Welt*, 2015) befasst sich Hustvedt mit dem männlich dominierten New Yorker Kunstbetrieb. Der deutsche Verlag schreibt auf dem Buchumschlag über den Inhalt des Romans:

“Die gleißende Welt” ist der Titel eines utopischen Romans von Margaret Cavendish, die im 17. Jahrhundert als eine der ersten Frauen überhaupt unter ihrem eigenen Namen publizierte. Als frühe Universalgelehrte ist sie Vorbild und Idol von Harriett Burden, der Witwe eines einflussreichen New Yorker Galeristen. Nach dessen vorzeitigem Tod in den siebziger Jahren beginnt Harriett – in der öffentlichen Wahrnehmung nichts als die Frau an der Seite des berühmten Mannes, aber in Wahrheit hochtalentiert – ein heimliches Experiment: eine Karriere als Installationskünstlerin, die sich hinter dem angeblichen Werk dreier männlicher “Masken” verbirgt, das in Wahrheit sie selbst erschaffen hat.

(Hustvedt 2015)

Tatsächlich feiern alle drei Künstler schon bald beträchtliche Erfolge, während Harriet Burden unbekannt bleibt, allerdings erzählt Hustvedt nicht nur von der Marginalisierung, sondern auch von der Selbstsabotage der dahinterstehenden Künstlerin, die letztlich mit ihrem Experiment scheitert und das Geschaffene nicht mehr für sich reklamieren kann. Neben der Romanhandlung sind vor allem die ausführlichen Recherchen und Reflexionen zu Gender-Dynamiken in der New Yorker Kunst- und Literaturszene von Bedeutung, in deren Kontext man die Rezeption von Clarice Lispector problemlos einfügen könnte. Auch sie ist zu Lebzeiten in den USA nicht weiter beachtet worden – Lispector lebte viele

Jahre in Washington, nicht in New York, und schrieb auf Portugiesisch, allerdings gab es Übersetzungen – bevor es zu einem postumen Erfolg 30 Jahre nach ihrem Tod kam. Rosemary Lerner, eine (ebenfalls fiktive) Wissenschaftlerin, die sich mit Harriet Burdens Werk beschäftigt, schreibt:

Dann ist da noch die Sache mit dem Geschlecht. Frauen haben oft länger gebraucht als Männer, um in der Kunstszene Fuß zu fassen. Die außergewöhnliche Alice Neel arbeitete ohne viel Beachtung, bis sie über siebzig war. Louise Bourgeois hatte ihren Durchbruch mit der Ausstellung im MOMA 1982. Da war sie siebzig. Wie Burden wurden diese Frauen nicht ignoriert, erlangten aber erst spät in ihrer Karriere herausragende Anerkennung.

(Hustvedt 2015: 98)

Diese Worte treffen sehr genau auch die Situation von Clarice Lispector, die 1977 einen Tag vor ihrem 57. Geburtstag starb, kurz nachdem sie in der portugiesischsprachigen Welt als Autorin breitere Anerkennung erfahren hatte und viele Jahre, bevor sie zu internationaler Bekanntheit gelangte. Allerdings ist es nicht einfach, Lispectors Rezeptionsgeschichte aus dem hier dargestellten allgemeinen und in Hustvedts Bearbeitung ja auch teils fiktiven Kontext herauszulösen und ganz konkret die Frage zu beantworten, welche Rolle es für ihre Rezeptionsgeschichte spielte, dass sie eine Frau war. Die Frage danach, wie sehr und auf welche Weise es bei den Verzögerungen und Schwierigkeiten in der internationalen Zirkulation und Rezeption von Clarice Lispectors Werk um Gender-Themen ging, ist also so zentral wie schwer zu beantworten. Genau genommen stellen sich zwei Fragen. Zum einen: In welcher Weise bedingte die postume Rezeption und Verbreitung von Clarice Lispectors literarischem Werk durch feministische Netzwerke und Verlage ihre Publikations- und Rezeptionsgeschichte im Ausland? (Damit zusammenhängend auch: War Clarice Lispector selbst Feministin?) Zum anderen: Welche Rolle spielte Lispectors Sonderstellung als Frau zu ihren Lebzeiten in einem machistisch geprägten System?

Feministische Ästhetik? Labels und Lispectors ‚Antibelletristik‘

In einem Interview mit verschiedenen Lispector-Expert/innen hat Scott Esposito die viel besprochene Frage nach dem Feminismus Lispectors vor einigen Jahren neu aufgeworfen:

On the one hand, her books seem extremely well-suited to the ideas typically associated with feminist thought. But on the other hand, her work seems like such an outlier – and her life itself was so strange – that I’m hesitant to lump her in there with authors who were working more consciously as feminists. So I’d like to ask you how you see her work – feminist or not.

(Esposito 2011)

Die antwortenden Expert/innen sind sich einig darüber, dass es *Lispectors* Literatur nicht entspreche, sie mit politischen Labels zu versehen, das Feminismus-Label und *Lispector* seien wie „a cage in search of a bird“, meint die Verlegerin Barbara Epler. Benjamin Moser, der ebenfalls zu der Runde der Interviewten gehört, räumt ein:

That said, she was most definitely a feminist. She was one of the very first women law graduates in this country. She was one of the very first female journalists. She was Brazil's first great woman writer and a great deal of her work centers on women and women's lives. But I think that her feminism came more from a general belief in the dignity and equality of all people – powerfully engrained, and based on the early experience of seeing her family destroyed by racism – than to the kind of political feminism that one sees in writers who were her contemporaries. (I'm thinking of people like Simone de Beauvoir.)

(Esposito 2011)

In Frankreich war man diesbezüglich zeitweise ganz anderer Meinung. Die Vereinnahmung durch den französischen Feminismus insbesondere in den 1980er Jahren ist inzwischen, zumindest in Ansätzen, kritisch aufgearbeitet worden. Ab 1980 erfolgt laut Russotto gleichzeitig die

[...] consagración internacional, y una relectura en clave feminista. Se insiste en la 'genderización' de su temática, de acuerdo a los modos de significar el mundo, y al evidenciar obsesivamente el mismo lugar de enunciación desde el cual se emite la voz narrativa. Se hace cada vez más referencia a la representación de conflictos identitarios, a la presencia constante del orden femenino no sólo en la anécdota sino en la misma técnica compositiva radial, descentrada, y en una visión de la sexualidad cósmica e indiferenciada.

(Russotto 2013: 28–29)

Russotto beschreibt diese Rezeption im Kontext des Feminismus und die Details der verschiedenen Ansätze bzw. Rezipient/innen, dann kommt sie zu der, gerade was die *Lispector*-Rezeption angeht, in Frankreich sehr einflussreichen Autorin und feministischen Literaturwissenschaftlerin Hélène Cixous: Russotto fasst sie unter die Rubrik der „diálogos cómplices, identificaciones, escenas y recreaciones de su mismo universo transpuesto a otros ámbitos“ (Russotto 2013: 32). Sehr bekanntes Beispiel ist die Arbeit *Vivre l'Orange* (1979) von Hélène Cixous.

Cixous spielte zu dieser Zeit eine herausragende Rolle im französischen akademischen und literaturkritischen Feld und ist *Lispectors* bekannteste Fürsprecherin in diesen Jahren. Sie entwickelte ihr Konzept der „écriture féminine“ inspiriert von *Lispectors* Werk, oder wie Russotto formuliert: „basándose en la instrumentalización creativa de varios textos de Clarice“ (Russotto 2013: 32). Das Stichwort „Instrumentalisierung“ ist hier zentral, denn genau die Instrumentalisierung dieser Inspirationen an *Lispector* ist es, was der Autorin letztlich geschadet hat, weil sie eine einseitige Rezeption durch Autorinnen mit

feministischen Positionen befördert hat und es nur noch vermeintlich die Texte von Lispector sind, die hier im Zentrum stehen. Kommentiert hat diesen Effekt auch Rosemary Arrojo:

Cixous's feminist approach to reading which professes to treat the texts as well as the authorial name of Clarice Lispector with 'extreme fidelity' and outside the traditional opposition between dominant and subaltern, is far from letting the alterity of Lispector's work speak as such and, in fact, ends up celebrating its own interests and goals.

(Arrojo 1999: 144)

Ebenfalls in diese Richtung eines mangelnden Respekts gegenüber den Urheberrechten der Autorin geht folgende allgemeine Feststellung zur Publikationspraxis: „Las antologías, por ejemplo, suelen ser una fiesta de la máxima libertad, con fechas y títulos libremente alterados“ (Russotto 2013: 27).

Zu Recht fragt Arrojo allerdings auch: „[...] is it possible for a self-professed pacifistic, protective reading not to be also an interfering translation?“ (Arrojo 1999: 144). Es ist sicher richtig und auch sehr wichtig, die so wirkungsmächtige Rezeption durch Hélène Cixous unter diesen beiden Aspekten, zwischen diesen Polen zu sehen: Es gibt Aspekte der ganz klaren Instrumentalisierung und solche, die mehr in Richtung einer interferierenden Übersetzung gehen. Inzwischen liegen hervorragende Arbeiten zu den Texten Lispectors vor, die im Kontext des französischen Feminismus rezipiert worden sind. So hat etwa Ottmar Ette (2021) eine sehr aufschlussreiche Perspektive auf Lispectors Text *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* von 1969 formuliert. Er schreibt: „Was Clarice Lispector an dieser frühen Stelle ihres Experimentaltextes einführte, ist die Sprache des Körpers, mehr noch, des weiblichen Körpers, welche in den Diskursen der sechziger und siebziger Jahre unter dem Druck neuer feministischer Theoriebildungen in der Tat von größter Bedeutung wurde“ (Ette 2021: 714). Er verweist darauf, dass sich solche Ansätze nicht nur bei weiblichen Autorinnen finden und macht Parallelen zu Theoremen von Roland Barthes aus. Weiterhin erläutert er einige Punkte, die weit über diesen spezifischen Text Lispectors charakteristisch für ihr Schaffen sind:

Auf diese kunstvolle Weise enthält der Text schon von seiner experimentellen literarischen Form her ungeheuer viele Unbestimmtheits- und Leerstellen, was viele Feministinnen der sechziger und siebziger Jahre nicht zufriedenstellen konnte, richtet dieser autofiktionale Roman doch keinerlei Kampfansage an den patriarchalischen, männlichen Diskurs in einem offenen, militanten Sinne. Der männliche Diskurs zielt [...] vermittels des männlichen Blicks ja nicht weniger als der weibliche auf den weiblichen Körper, der zentral gestellt wird. Allerdings sind die Formen der Distanzierung – also der Ironie, des Pastiche und der Parodie – so kunstvoll in diesen Text eingewoben, dass es schwerfällt, ihn in einen Thesenroman zurückzuübersetzen. Denn dafür taugt Clarices starker autofiktionaler Roman über komplexe Selbstfindungsprozesse nicht!

(Ette 2021: 717)

Dass Lispectors Ästhetik nur sehr bedingt als ‚feministisch‘ bezeichnet werden kann, bedeutet nicht, dass das Label ‚Feminismus‘ für ihre Publikationsgeschichte nicht sehr entscheidend gewesen wäre. Wäre sie international überhaupt bekannt geworden ohne den französischen Verlag Édition des femmes? Auch in Deutschland war es ein Frauenbuchverlag, der in Reaktion auf die französische Ausgabe als erster die Rechte an ihrem Roman *Die Passion nach G.H.* kaufte – und hier zeigt sich, wie sehr das Label des Feminismus ihr auch geschadet hat: Nicht nur, weil sie bei Lilith in Berlin nicht sehr professionell übersetzt wurde, sondern auch wegen der Hindernisse, die dieser Rechtekauf für den nächsten interessierten Verlag bedeuten sollte, für Suhrkamp – dort musste man jahrelange Verhandlungen um die Rechte und aufwändige Überarbeitungen bestehender Übersetzungen in Kauf nehmen. 2011 stellte ein Literaturkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* entsetzt fest, dass kein einziger der Texte Clarice Lispectors – die sowohl bei Suhrkamp als auch bei Rowohlt erschienen waren – auf deutsch mehr lieferbar sei, und befasste sich mit den Hintergründen dessen. „Der militante französische Feminismus vereinnahmte sie ebenso fahrlässig wie effizient als wegbereitende Vordenkerin“ schreibt Felix Philipp Ingold (2011), „während sie in Deutschland vorab als Exponentin der in der in den achtziger Jahren neu erschlossenen Kunstprosa Südamerikas wahrgenommen wurde“. Dieser Kommentar spielt auch auf programmatische Entscheidungen des Suhrkamp-Verlages in den 1970er/80er Jahren hinsichtlich einer Auswahl lateinamerikanischer Literatur für das deutschsprachige Publikum an, in dessen Kontext Lispector verlegt wurde. Die genannten Zuordnungen haben nicht „funktioniert“, sie passten nicht zu dem Wesen ihrer Texte. Diese Beobachtung versucht Ingold in mehreren Anläufen, so könnte man sagen, zu konkretisieren. 2011 schildert er zunächst die missglückte Rezeptionsgeschichte, der er die Einzigartigkeit des Lispector’schen Werkes gegenüberstellt, das er als kunstskeptisch beschreibt:

Lispector selbst hat sich derartigen Zuordnungen stets widersetzt, war keiner Schule, keinem Trend verpflichtet, und lehnte das Gemachte, das ‚Literarische‘ an der Literatur konsequent ab, da ihr die Authentizität, Sensualität, Spontaneität des Schreibens wichtiger war als der Kunstcharakter des Geschriebenen. Zu den staunenswerten Qualitäten ihrer Texte gehört gerade die Tatsache, dass sie in stilistischer wie kompositorischer Hinsicht zwar mangelhaft ausgearbeitet sind, dass aber ebendiese künstlerische Unbedarftheit so frisch und dreist und wahrhaftig zur Wirkung kommt wie in manchen Werken der so genannten primitiven Kunst. (Ingold 2011)

Als anlässlich des Länderschwerpunktes Brasilien der Frankfurter Buchmesse 2013 eine Übersetzung von Mosers Lispector-Biographie sowie zwei Romane im deutschen Verlag Schöffling & Co erscheinen, spricht Ingold (2013) von einem „Werk, das in seiner Antibelletristik einzigartig dasteht“, nennt es „ihr

sperriges, dunkles, unmittelbar faszinierendes und doch kaum fassbares Werk“. Er zitiert Lispector aus einem Essay:

„Ich erzählte niemandem davon“, gestand sie in einem kleinen Essay über ihre literarische Arbeit: „Ich durchlebte diesen Schmerz allein. Das Schreiben ist mir immer schwergefallen, auch wenn der Ausgangspunkt das war, was man eine Berufung nennt. Man kann eine Berufung haben, aber keine Begabung, das heißt gerufen werden, aber nicht wissen, wie man den Weg zurücklegen soll.“

(Ingold 2013, vgl. auch Moser 2013a: 107–108)

Das ist das Zentrum von Lispectors Ästhetik, könnte man vereinfachend sagen: Das Ringen um einen neuen, noch unbeschrittenen Weg. Es spielt dabei eine „antibelletristische“ Haltung von Clarice Lispector sicherlich eine wesentliche Rolle, ein Bruch mit tradierten belletristischen Erzählweisen, der dazu beigetragen hat, dass der Erfolg beim breiteren Lesepublikum so lange ausblieb.

Lispectors Biographie und die Marginalisierung von Frauen

Als 1967 zum ersten Mal eine Monographie Clarice Lispectors auf Englisch erschien, wurde die Sonderstellung, die sie als Frau innehatte, in den Reaktionen der Literaturkritik deutlich. Bei dem Band handelt sich um die bei Alfred A. Knopf erschienene Übersetzung des Romans *A maçã no escuro*, in dem die Identitätssuche der zentralen Figur Martim verhandelt wird. Auch wenn sehr viele von Lispectors Texten um Frauenfiguren kreisen, ist sie sowohl in Frankreich als auch in der englischsprachigen Welt von namhaften Verlagen (Gallimard, Knopf) erstmals mit einem Text publiziert worden, dessen zentrale Figur ein Mann ist. Man sehe sich einmal an, was *The New York Times Book Review* unter dem Titel „Afraid to be Afraid“ publizierte: Der Autor und Journalist Courtlandt Dixon Barnes Bryan sieht Lispector zwar als „inspired and, at times, beautiful writer“ aber bemängelt unter anderem, dass keine weibliche Schriftstellerin in der Lage sei, eine männliche Identitätssuche zu porträtieren (Bryan 1967). Von ähnlichen Vorbehalten berichtet der Übersetzer Rabassa, wenn er beschreibt, welches Unverständnis ihm entgegengebracht wurde, weil er die Prosa einer Frau übersetzte: „As we entered the age of assorted chauvinism I was continually asked if I had found any problems in translating a female author“ (Rabassa 2005: 73). Darüber hinaus erzählt er:

I heard that the editor at Knopf was outraged at the audacity of a female writer to have a male protagonist (actually, the two women involved in the story could be said to share that role to a large extent). I wondered why he wasn't upset that I, a male, dared to translate a

novel written by a female author, and shouldn't recrimination have been directed at Tolstoi and Flaubert among so many others? (Rabassa 2005: 73)

Es gab, das wird anhand dieses kurzen Beispiels deutlich, im Alltag ungeheure Hürden und Vorbehalte zu überwinden, die mit Clarice Lispectors Literatur selbst zunächst einmal sehr wenig zu tun hatten. Spätere Kommentare zu diesem einzigen Roman, der zu Clarice Lispectors Lebzeiten ins Englische übersetzt wurde, haben die immense sprachliche Innovationskraft des Romans gewürdigt, ein Aspekt, der offenbar lange von genderbedingten Vorbehalten verdeckt und kaum wahrgenommen worden ist.¹⁹ Die vereinzelt Publikationen von Übersetzungen zu *A maçã no escuro* in renommierten Verlagen der westlichen Welt sind ohne größere Aufmerksamkeit zu erzeugen wieder in Vergessenheit geraten.²⁰ Erst mit dem kontinuierlichen Engagement des feministischen Pariser Verlages Éditions des femmes ab dem Ende der 1970er Jahre (und übrigens auch mit Texten, die die Perspektiven von Frauen transportieren, *A maçã no escuro* ist dort nicht erschienen) geriet Lispectors Gesamtwerk mehr in den Blick.

Unter den wenigen Autorinnen und Autoren, die sich überhaupt mit der Bedeutung von Genderaspekten hinsichtlich der Verbreitung von Lispectors Werk beschäftigt haben, sticht Lispectors englischsprachiger Biograph Benjamin Moser deutlich heraus. Moser, der nach dem Erfolg seiner Biographie Lispectors *The Hour of the Star* selbst neu übersetzte und zudem zum Herausgeber ihres Werkes in den USA wurde, kombiniert eine immense Detailkenntnis zu Leben und Werk Lispectors mit Einschätzungen zu den globalen, den weltliterarischen Zusammenhängen, in denen dieses Werk zu sehen ist. Unter anderem reflektiert er die im Kontext dieser Studie so unumgängliche wie schwer zu beantwortende Frage: Was bedeutete es für Clarice Lispectors Werk und für seine Rezeption, dass sie eine Frau war? Eine Frage, die unter anderem deshalb nur unzureichend beantwortet werden kann, weil es kaum sinnvolle Vergleichsmöglichkeiten gibt. Zwar wird Lispector mitunter als eine „vergessene Autorin des Boom“ lateinamerikanischer Literaturen im 20. Jahrhundert bezeichnet, mitunter zusammen mit der mexikanischen Autorin Elena Garro genannt (Thays 2012), letztlich gibt es aber keine weiterreichenden Untersuchungen

¹⁹ Nancy Gray Diaz schreibt: „Some of the best criticism of ME [*A maçã no escuro*, Anmerkung LMK] focuses on Clarice's innovative use of language and on her thematics of language. ME like PGH [*The Passion according to G.H.*, Anmerkung LMK], problematizes the spoken – and, by extension, the written – word as that which coincides with cognition of otherness, but since that otherness is made dramatically unfamiliar by the character's existential crisis, the word is no longer adequate to express the sensation or the thing.“ (Marting 1993: 95).

²⁰ Sehr vereinzelt wird der Roman allerdings auch im 21. Jahrhundert noch übersetzt, so etwa 2019 ins Schwedische (Tranan, Stockholm).

zu Clarice Lispector in diesem Kontext und auch keine andere Frau aus Lateinamerika, die zeitgleich ein ähnlich komplexes und innovatives Werk geschaffen hätte wie Clarice Lispector. Moser schreibt an einer Stelle, er habe nie herausgefunden, woran es gelegen habe, dass Lispector nicht früher erfolgreicher auch im Ausland publiziert und bekannt wurde. Sie werde allein in Brasilien und Lateinamerika „gebührend gewürdigt“:

Außerhalb Lateinamerikas sieht das bedauerlicherweise ganz anders aus, und ich habe mich lange gefragt, warum sie im Rest der Welt so unbekannt ist. Das ist auch deswegen ungewöhnlich, weil Clarice Lispector als Ehefrau eines Diplomaten viele Jahre im Ausland verbrachte, in der Schweiz, Italien, England und den USA, wo viele ihrer Romane und Erzählungen entstanden. Liegt es etwa daran, dass sie auf Portugiesisch schrieb, einer Sprache, deren literarische Werke außerhalb ihres eigenen Verbreitungsgebiets so wenig wahrgenommen wurden, dass man sie als „Grab des Geistes“ schalt? Oder liegt es daran, dass man eine Frau und Mutter zweier Söhne, die sich nach ihrer Scheidung gelegentlich mit Schönheitstipps ihr Geld verdiente und deren Chanel-Kostüme und modische Sonnenbrillen sie als Dame der High Society von Rio auswiesen, nicht als mystisches Genie und Intellektuelle erkannte? Oder liegt es vielmehr gerade daran, dass sie als Jüdin so wenig dem literarischen Klischee entsprach, demzufolge ein lateinamerikanischer Autor jemand mit einem Schnurrbart zu sein hat, der Geschichten vom Urwald und aus den Favelas erzählt? Warum der gewöhnliche Leser Clarice Lispector nicht kennt, habe ich nicht herausgefunden, aber während meiner Recherchen entdeckte ich, dass viele berühmte Schriftsteller oft über Jahre eine heimliche Leidenschaft für sie hegten. (Moser 2013b: 25)

Mit dieser Haltung – er wisse nicht, woran es letztlich liege, dass sie international nicht bekannter wurde – beugt Moser einer einseitigen Darstellung der ungewöhnlichen Erfolgs-/Misserfolgsgeschichte Lispectors als gänzlich auf ihren Sonderstatus als Frau in einer damals noch fast ausschließlich von Männern dominierten Verlagswelt zu Recht vor. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch, auf welche Weise er selbst hier wie auch an anderen Stellen die Frau Lispector mit ihrem Werk vermischt (Moser 2015 a/b) und „Clarice“ als Synonym für beides als ‚Geliebte‘ inszeniert. In einem Roundtable-Gespräch mit der amerikanischen Verlegerin Barbara Epler (New Directions) und dem britischen Filmproduzenten David Randall erläutert er gegenüber dem Journalisten Scott Esposito: „When you read for a living, so as you and I do, it’s sometimes hard to remember how meeting a book can be like meeting a lover, but that is what I felt. From the very first lines [...] I just fell in love with her.“ (Esposito 2012). Moser nutzt die Effekte einer solchen Inszenierungsweise der Frau Lispector, um Aufmerksamkeit für die längst verstorbene und vielerorts vergessene Autorin zu erzeugen. Dabei inszeniert er nicht nur das eigene Verhältnis zu der Autorin als Liebesgeschichte, er wählt unter den prominenten Verfechtern von Lispectors Werk auch andere Männer aus, die ihre Bewunderung ähnlich emotional und genderspezifisch formulieren. Als Beleg für ihre

Relevanz führt er keine Frau, aber zwei Männer an: Orhan Pamuk, der *The Passion according to G.H.* gelesen habe und von der Autorin fasziniert sei. „Und der berühmte mexikanische Romancier und Drehbuchautor Guillermo Arriaga ist davon überzeugt, dass man Clarice Lispector nicht lesen kann, ohne sich in sie zu verlieben“ (Moser 2013: 25).

Clarice Lispector hat 85 Kurzgeschichten geschrieben, die 2015 erstmals gesammelt in einem Band in einer englischen Übersetzung erschienen (Lispector 2015). Moser, der Herausgeber dieses Bandes ist, hat darauf hingewiesen, dass diese Zusammenschau ihrer Erzählungen von entscheidendem Interesse für das Verständnis ihres Werkes und seiner literaturgeschichtlichen Bedeutung sei, weil sie eine besondere Charakteristik und Leistung Lispectors sichtbar mache:

It is an accomplishment of whose historical significance the author herself cannot have been aware, for it could only appear retrospectively. And its force would be considerably diminished if it was an ideological expression rather than a natural outgrowth of the author's experiences. This accomplishment lies in the second woman she conjures. Clarice Lispector was a great artist; she was also a middle-class wife and mother. If the portrait of the extraordinary artist is fascinating, so is the portrait of the ordinary housewife, whose life is the subject of the stories. As the artist matures, the housewife, too, grows older. When Lispector is a defiant adolescent filled with a sense of her own potential – artistic, intellectual, sexual – so are the girls in her stories. When, in her own life, marriage and motherhood take the place of precocious childhood, her characters grow up, too. When her marriage fails, when her children leave, these departures appear in her stories. When the author, once so gloriously beautiful, sees her body blemished by wrinkles and fat, her characters see the same decline in theirs; and when she confronts the final unravelling of age and sickness and death, they are there beside her. (Moser 2015a: 12–13)

Moser zieht aus all dem eine weitreichende Schlussfolgerung: „This is a record of woman's entire life, written over a woman's entire life. As such, it seems to be the first such total record written in any country“ (Moser 2015a: 13).

Er präzisiert diese Beobachtung noch:

A wife and a mother; a bourgeois, Western, heterosexual woman's life. A woman who was not interrupted: a woman who did not start writing late, or stop for marriage or children, or succumb to drugs or suicide. A woman who, like so many male writers, began in her teens and carried on to the end. A woman who, in demographic respects, was exactly like most of her readers. Their story had only been written in part. Before Clarice, a woman who wrote throughout her life – *about* that life – was so rare as to be previously unheard-of. (Moser 2015a: 13–14)

Moser selbst kommentiert: “The claim seems extravagant, but I have not identified any predecessors” (Moser 2015a: 14). Er gibt einige Beispiele erfolgreicher Frauen, von denen er Lispector abgrenzt: “Edith Wharton was far from middle-class; Colette hardly lived, or wrote about, a conventional bourgeois life. Others

– Gabriela Mistral, Gertrude Stein – had, like many male writers, wives of their own.” Moser kommentiert, wie sich Lispector mit den Schwierigkeiten weiblicher Rollenvorgaben und auch mit praktischen Auseinandersetzungen, die eine Doppelrolle als Mutter und Schriftstellerin mit sich brachte, in ihren Erzählungen auseinandersetzt. Er kommentiert auch einen Zusammenhang ihrer Publikationsschwierigkeiten mit ihrem Geschlecht:

Like so many women writers everywhere, Clarice was ignored by publishers, agonizingly, for years on end. As even the greatest women were, she was consistently placed in a separate (lower) category by reviewers and scholars. (As late as the 1960s, Virginia Woolf herself was rarely found on syllabi). Clarice persisted anyway, once remarking that she did not enjoy being compared to Virginia Woolf because Woolf *had* given up: “The terrible duty is to go to the end.” (Moser 2015a: 14–15)

Sucht man nach Vergleichspunkten oder auch einer Möglichkeit zur Überprüfung von Mosers Thesen innerhalb der brasilianischen Literatur, stößt man auf den 2016 erschienenen Band *Elas por Elas. Histórias de mulheres contadas por grandes escritoras brasileiras*, der folgende Autorinnen vorstellt, die in ihren Texten Erfahrungen von Frauen literarisieren: Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Nélida Piñon, Adriana Falcão, Lygia Fagundes Telles, Ana Cristina Cesar, Maria Valeria Rezende, Adélia Prado, Cíntia Moscovich, Pagu, Livia Garcia-Roza (Strausz 2016). Vergleichbar wäre Lispector im Hinblick auf ihre Biographie am ehesten mit Nélida Piñon, Rachel de Queiroz, Adélia Prado und Lygia Fagundes Telles. Luisa Trias Floch hat Lygia Fagundes Telles als „hermana literaria“ von Clarice Lispector bezeichnet (Trias Floch 2006: 309), was die Inszenierung weiblicher Innensichten betrifft. Antonio Maura zeigt auch die Grenzen dieses Vergleichs auf innerliterarischer Ebene auf, die beiden Autorinnen unterscheiden sich, so Maura, fundamental in der „problemática de sus personajes“ (Maura 2014: 87); er verweist auf die Transzendenz-Thematik bei Lispector. Selbstverständlich gibt es unter den vielen Publikationen zu Lispectors Werk auch andere Vergleiche mit weiblichen Intellektuellen/Autorinnen, wie z. B. eine Studie von Myriam Jiménez Quenguan, die Maura erwähnt und die Lispector mit Teresa de Jesús und María Zambrano kontextualisiert (Maura 2014: 56). Allerdings findet sich keine Autorin, die in eben solcher Weise wie von Moser beschrieben die für Lispector benannten, charakteristischen biographischen Merkmale zusammenbrachte und zugleich eine Kontinuität im Schreiben erreichte.

Sicher ist einer der Gründe für dieses Durchhalten, dieses Nicht-Verstummen Clarice Lispectors im Gegensatz zu so vielen anderen Frauen ihrer Zeit auch in den ganz konkreten Umständen ihrer Biographie zu suchen. Kurz nachdem ihr Debutroman erschienen war, heiratete sie einen Diplomaten, durch dessen Beruf bedingt sie viele Jahre in Europa und den USA lebte. Zwar konnte

sie in Brasilien an ihren frühen schriftstellerischen Erfolg zunächst nicht anknüpfen und geriet eine Zeitlang in Vergessenheit, gleichzeitig hatte sie aber anders als viele andere Frauen ihrer Zeit die Möglichkeit, auch nach der Geburt ihrer Kinder weiterhin zu schreiben – ein dringendes Bedürfnis, gerade im Ausland, wo sie sich oft sehr einsam fühlte. Auch wenn sie unter ihrem Exil als Diplomatenfrau gelitten hat, hatte sie in den 15 Jahren ihrer Abwesenheit von Brasilien (1944–1959) täglich die Möglichkeit und den Raum, zu lesen und zu schreiben, weil sie Vollzeit-Angestellte hatte und weil sie keinem Brotberuf nachgehen musste. Moser stellt ganz richtig fest, dass es schwer vorstellbar wäre, dass das in dieser Zeit entstandene literarische Werk einer Mutter von zwei Kindern neben einer Berufstätigkeit als Journalistin hätte entstehen können. Später, nach der Trennung von ihrem Mann und mit den beiden Söhnen zurück in Brasilien, arbeitete sie dann als Journalistin, daher diese Überlegung: „But despite its disadvantages, perhaps exile – this series of exiles – explains how she managed to write” (Moser 2015a: 18). Sie selbst berichtete nach ihrer Scheidung von Geldschwierigkeiten, trotz ihrer Arbeit als Journalistin und der monatlichen Überweisungen ihres Exmannes. Diese Umstände von außen und im Nachhinein einzuschätzen ist sicher nicht einfach, gerade durch die schwere Krankheit ihres älteren Sohnes – er litt an Schizophrenie und benötigte enge Betreuung – fast unmöglich. Feststellen lässt sich aber doch: Sie hatte und nutzte die Möglichkeit, weiterzuschreiben, zumal Lispector eine erfahrene Schriftstellerin und Journalistin geworden war und auch ihre literarischen Texte in der Regel sehr viel schneller verfasste als in den ersten Jahren. Maura betont die Tragweite eines weiteren Konventionsbruch unter vielen in Lispectors Leben, indem er darauf verweist, dass es in den 1950er Jahren in Brasilien in bestimmten Gesellschaftsschichten zwar akzeptiert gewesen sei, dass eine Frau ihren Mann für einen anderen verlasse, dass sie aber mit ihrer Entscheidung, allein zu leben bzw. auch um ihrer Arbeit willen eine Trennung zu forcieren, ein gesellschaftliches Tabu gebrochen habe und keinerlei gesellschaftliche Anerkennung erwarten konnte (Maura 2014: 60).

Auch literarisch, das betont Moser wie so viele andere Kritiker auch, war Lispector ungewöhnlich stark auf sich gestellt: „Clarice was fundamentally without a tradition. She was an immigrant, and though she had the ancient European Jewish Tradition behind her, that world, particularly in the tiny shtetl where she was born, was not easily adaptable to modern urban lives. And in the literature of the language she wrote, the subject of modern women no more existed than did woman writers themselves” (Moser 2015a: 16). Die große Faszination und auch die Irritation, die ihr Debut auslöste, ist immer mit der Innovationskraft zusammenzudenken, die Lispector damals mitbrachte.

Moser versucht auch eine Art Vergleich: Die beschriebenen Lebensumstände – keine Notwendigkeit des Broterwerbs über viele entscheidende Jahre, die Freiheit

zum Schreiben, eine fundierte Bildung²¹ – hatten auch andere Frauen ihrer Zeit in Brasilien:

Why, then, did so few develop their talents? Most were trapped inside the structures that blocked women everywhere: lack of education and forced motherhood topped the list. But they were also blocked by a generalized unconcern with what they might have to say, an unspoken attitude that women didn't do certain things. To be a foreigner, on the other hand, meant an exemption from the normal ways of doing things. It was a productive cultural alienation, and the other side of alienation is freedom. (Moser 2015a: 18–19)

Gerade die Erfahrung des Fremdseins, des Nicht-Dazugehörens, die ihr in ihrem Erwachsenenleben so sehr zu schaffen machte, so klingt hier an, befähigte Clarice Lispector auch, ihr einzigartiges literarisches Werk auf den Weg zu bringen. Was bedeutete dieser Status als ‚Fremde‘ nun im Detail für Prozesse des *Gatekeeping*?

2.4 Gatekeeping

Es ist bereits angekommen, wie stark Rezeptionswellen und auch Phänomene ausbleibender Rezeption in Lispectors Fall offensichtlich mit dem Agieren bestimmter Figuren einhergingen – Verlegerinnen und Verleger, Übersetzerinnen und Übersetzer, Herausgeberinnen und Herausgeber. Wie lässt sich nun das Potential von Akteur/innen und Begegnungen theoretisch fassen, die die Zirkulation eines literarischen Werkes wie das Clarice Lispectors befördert haben? Wie lässt sich der Einfluss bestimmter Figuren im Netzwerk einer Autorin belegen, die in einem weltliterarischen Sinne relevant sind – oder hätten sein können? Während ein Netzwerk, das um Alfred A. Knopf und Gregory Rabassa in den USA anlässlich der Publikation von *The Apple in the Dark* 1967 hätte entstehen können, kein tragendes Potential entfaltete, steht hinter dem internationalen Durchbruch Clarice Lispectors mit den Übersetzungen ihrer Werke in Frankreich ab 1978 bei Éditions des femmes ein Frauennetzwerk, das ihr Werk nachhaltig und erfolgreich förderte, wenngleich auch teils stark vereinnahmte. Von grundlegender Bedeutung für die Analyse von *Gatekeeping*-Prozessen ist William Marling (2016): *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Marling analysiert darin den Prozess, in dem das Werk der vier Autoren Gabriel García Márquez, Charles Bukowski, Paul Auster und Haruki Murakami zu ‚Weltliteratur‘ wurde. Dabei arbeitet er – aufbauend auf den Theorien insbesondere von Bourdieu, Randall Collins und David Damrosch – mit sehr umfangreichem

²¹ Für ihre Bildung hatte Lispectors Vater unter schwierigsten ökonomischen Umständen gesorgt, sie hatte wie sehr wenige andere Frauen damals Jura studiert. Vgl. Moser 2013: 111–129.

Archivmaterial zu den vier Autoren und tritt damit dem Dilemma einer rein theoretischen Weltliteraturdebatte ohne konkrete Materialanalysen entgegen, wenngleich auf eine extrem anglozentrische Art, die wiederum theoretisch nicht unproblematisch ist. Nichtsdestotrotz: Einige Fragen zum Prozess der Kanonisierung als Weltliteratur lassen sich nur anhand ganz konkreter Materialien diskutieren, etwa die wichtige Frage: „To what extent does it depend on individual agency as opposed to a/historic forces?“ (Marling 2016: 3).

An dieser Stelle soll es vorwiegend um die „individual agency“ von gatekeeper-Figuren gehen, die man auch in *Lispectors* im Vergleich zu jemandem wie García Márquez sicher wenig paradigmatisch gelagertem Fall sehr viel gezielter beleuchten kann als es die bisherige Forschung getan hat. Marling fragt anschließend an Damroschs „What is world literature?“, „Who makes world literature circulate and how?“ (Marling 2016: 3). Zu Recht verweist Marling auf die Komplexität dieser Frage und auf die Schwierigkeiten, die Dynamiken literarischer oder ökonomischer Systeme, die zeitgleich interagieren, wenn Weltliteratur entsteht, überhaupt zu erfassen. Er löst dies, indem er wie Damrosch eine stark westliche bzw. US-amerikanische Perspektive einnimmt, mit der Begründung, die angloamerikanische Verlagsindustrie sei entscheidend für die Entstehung von Weltliteratur und die Datenlage, was Archivmaterial und Statistiken angehe, sei hier herausragend gut (Marling 2016: 4). Er untersucht also das Feld der Weltliteratur mit Fokus USA zwischen 1960 und 2010 und zeigt, wie kulturelles Kapital entsteht, das dann genutzt wird, um Grenzen zu überwinden. Auch wenn es auf einer theoretischen Ebene nicht weiter an erster Stelle darum gehen kann, ob nun Paris (Pascale Casanova) oder New York (Marling) im Zentrum der Analyse stehen sollte (vgl. Marling 2016: 6), ist die Analyse von Marling eine sehr ertragreiche, was bestimmte Aspekte von Weltliteratur-Fragen angeht – eben wegen der Grundlage einer belastbaren Materialbasis.

Marling dokumentiert und interpretiert unter anderem García Márquez' Entwicklung seit den 1960er Jahren im Kontext eines sich globalisierenden Buchmarktes und beleuchtet insbesondere auch seine ästhetische Entwicklung im Zusammenhang seines Gatekeeper-Netzwerkes, aus dem Marling acht Figuren/Kontexte herausgegriffen hat, unter anderem den Übersetzer Rabassa, der auch *Lispector* übersetzte, sowie García Márquez' Freund und Förderer Plinio Apuleyo Mendoza. Darüber hinaus finden auch bisher zu wenig beachtete Einflüsse wie die von García Márquez' Agentin Carmen Balcells neu festgelegten Lizenzbedingungen für den globalen Buchmarkt Beachtung – zwar ist die Beziehung zwischen García Márquez und Balcells sehr bekannt, aber sie ist zuvor nicht eingehender bearbeitet worden, so wie es bei Marling der Fall ist. Festhalten lässt sich, dass *Lispector* in Bezug auf Rabassa/Knopf/Balcells (von der sie ab Mitte der 1970er Jahre vertreten wurde) mit einigen zentralen Figuren zusammenarbeitete,

die in anderen Fällen den Erfolg von lateinamerikanischen Autoren am internationalen Buchmarkt massiv befördert haben. Marling löst sich, auch das ist ein äußerst wichtiger Punkt, radikal von der Annahme, Prozesse der weltliterarischen Selektion seien im Wesentlichen von Vorbedingungen nationalliterarischer Kontexte abhängig: „Local failure is not limiting and local success guarantees little. Success in World Literature is about gatekeeping“ (Marling 2016: 2).

Einige Beobachtungen zu Lispectors Kontakten und Förderern sind in diesem Kontext von Bedeutung: Zum einen agierten ihre kontinuierlichen Förderer zu Lebzeiten hauptsächlich im brasilianischen, teils auch im argentinischen Kontext, der lokale Erfolg nahm auf die internationale Rezeption in mehreren Phasen wenig Einfluss, was Marlings These bestätigt. Zum anderen waren Beziehungen zu Schlüsselfiguren für eine internationale Zirkulation bei Clarice Lispector von einer deutlich größeren Distanz zwischen den Akteuren geprägt, als es für die von Marling untersuchten vier Autoren dokumentiert ist. Weiterhin ist festzuhalten: Die beiden stärksten Beispiele eines vergleichsweise „erfolgreichen“ *Gatekeeping*, was die Rezeption in den für eine internationale Zirkulation entscheidenden Zentren bzw. den europäischen und US-amerikanischen Buchmarkt angeht, traten nach Clarice Lispectors vergleichsweise frühem Tod auf – nachdem sie im Dezember 1977 mit nicht einmal 57 Jahren gestorben war. In den 1970er und 1980er Jahren waren dies in erster Linie Helène Cixous und das Netzwerk um Éditions des femmes, sowie nach der Jahrtausendwende ihr Biograph, Übersetzer und Herausgeber Benjamin Moser. Auch Übersetzerinnen wie Elisabeth Bishop in den USA oder Sarita Brandt in Deutschland könnte man unter diese Förderer fassen – oder die Literaturwissenschaftlerin und Autorin Claire Varin in Kanada. Gemeinsam haben diese so verschiedenen Personen, dass sie jeweils kaum oder keinen persönlichen Kontakt zu der Autorin unterhielten, dafür eine innige Verbundenheit mit dem Werk bekundet haben. Im Umkehrschluss bedeutet dies, ein weiterer wichtiger Unterschied zu den von Marling untersuchten Netzwerken: Clarice Lispector hat das Wirken ihrer Gatekeeper nicht mehr selbst beeinflussen können.

Die ‚doppelte Isolation‘ zu Clarice Lispectors Lebzeiten

Es gab, anders gesagt, unter den entscheidenden Förderern auf internationaler Ebene niemanden, der oder die nennenswert viel Zeit mit Lispector verbrachte – anders als etwa bei García Márquez, der beispielsweise mit Plinio Apuleyo Mendoza reiste und eine Zeit des Exils gemeinsam verlebte. Die ‚persönlichen Bande‘, die so entstehen, fehlten bei Lispector weitgehend, was sicherlich mit vielen

Faktoren zu tun hat, sicher aber auch mit den ganz äußerlichen, dass Lispector zunächst (1946–1959) als Diplomatenfrau die Wege und Stationen ihrer Auslandsaufenthalte nicht selbst bestimmte und diese sich nicht nach ihren literarischen Ambitionen richteten, anders als bei zahlreichen anderen lateinamerikanischen Autoren der Zeit, die sich in Barcelona oder Paris niederließen (vgl. z. B. García Márquez oder Cortázar). Später, zurückgekehrt nach Rio de Janeiro und getrennt von ihrem Mann (1959–1977), lebte Lispector dann als alleinerziehende Mutter zweier Kinder, eines davon schwer krank, ein völlig anderes Leben als ihre überwiegend männlichen brasilianischen Autorenkollegen und die Förderer, die es durchaus gab: 1964 beispielsweise, als sich für Clarice Lispector eine große Erleichterung dadurch ergab, dass sie erstmals im Verlag ihrer Freunde Fernando Sabino und Rubem Braga publizieren konnte und lange Jahre der permanenten Verlagssuche in Brasilien endlich beendet waren. Auch Érico Veríssimo und Lucio Cardoso waren entscheidende Förderer, die Liste ließe sich lang fortschreiben. Starke Förderer hatte Clarice Lispector aber vor allem auf nationaler Ebene in Brasilien, teilweise auch im spanischsprachigen Lateinamerika.

Es entstand eine doppelte, gewissermaßen über Kreuz liegende Isolation:

Zum einen eine (teilweise selbst bestimmte) Isolation der Autorin zu ihren Lebzeiten im internationalen Kontext: Was *Gatekeeping*-Beziehungen auf internationaler bzw. auf den westlichen europäischen und US-amerikanischen Literaturbetrieb bezogener Ebene angeht, war Clarice Lispector wenig vernetzt und dabei vor allem auch wenig nachhaltig vernetzt. In manchen Fällen muss die Zusammenarbeit mit ihr schwierig und kraftraubend gewesen sein, man denke etwa an ihr unzuverlässiges Verhalten gegenüber der Autorin Elisabeth Bishop, die einige Erzählungen ins Englische übersetzte und ein hilfreicher Kontakt für sie hätte sein können – der Autor Colm Tóibín berichtet davon in seinem Vorwort zu der US-amerikanischen Neu-Übersetzung von *The Hour of the Star* (Tóibín 2011: viii).

Zum anderen entstand eine von Kritikern beförderte Isolation ihres Werkes im brasilianischen Kontext, sodass sie früh und ohne Bezüge innerhalb der Nationalliteratur allein auf weltliterarischer Ebene verortet wurde. Dies stand in gewissem Kontrast zu ihrer Vernetztheit in der Welt der brasilianischen Kunst- und Literaturszene, gerade auch nach ihrer Rückkehr nach Brasilien 1959.

Was bedeutet nun diese Konstellation: wenig Kontakte auf internationaler Ebene bei gleichzeitig fehlender Einordnung in die brasilianische Literatur? Was bedeutet, um es konkreter zu fassen, *Gatekeeping* im Hinblick auf bei Lispectors Gatekeepern immer wieder auftretende Tendenzen der vermeintlichen ‚Vervollständigung‘ und der Vereinnahmung von Clarice Lispectors Werk, gerade wenn dieses Werk nur in Übersetzungen rezipiert werden konnte? Auch hier ist der Bezug zu Marling interessant: Die Arbeit von Marling skizziert anhand von

Materialien, wie verschiedene Gatekeeper García Márquez zu einer einzigartigen Ästhetik verholfen haben und wie er gewissermaßen als Teil eines Netzwerkes zu einer Gründungsfigur der Weltliteratur im 20. Jahrhundert wurde. *Gatekeeping*- Prozesse können auch literarische Ästhetik betreffen, das zeigt das Beispiel deutlich.²² Es ist natürlich immer und für jeden Autor, jede Autorin eine sehr interessante und oft auch schwer zu beantwortende Frage, wie diese Aspekte zusammenhängen. Während Marling für García Márquez beschreibt, wie Gatekeeper die Ästhetik des späteren Nobelpreisträgers entscheidend mitgeprägt haben, ist der interessante Punkt bei Clarice Lispector eher im postumen Geschehen verankert: Es gab offenbar eine Tendenz, ihre literarische Arbeit ‚vervollständigen‘ zu wollen, das heißt, die Rolle der Übersetzer/innen, Receptor/innen und Kritiker/innen ging über das Vermittelnde in mehreren Fällen weit hinaus. Das hat zu starken Verfälschungsaspekten geführt, wie insbesondere das viel diskutierte, französische Beispiel der Rezeption durch Hélène Cixous gezeigt hat. Russotto schreibt zu diesem Thema ganz allgemein: „Apropiación, recodificación, vampirización incesante del texto clariciano, es lo que parece evidenciarse en buena parte de la recepción crítica” (Russotto 2013: 33). Russotto thematisiert darüber hinaus die starke emotionale Bindung vieler Kritiker/innen, Wissenschaftler/innen und Förderer an Lispectors Werk:

Creo que existe una comunidad de obsesivos clariceanos y clariceanas como yo, dispersa por el mundo, que en ciertos momentos de su vida piensa ardientemente en Clarice como en una „cosa“ propia; en un idiolecto que nos da un cierto „aire de familia“. ¿Estudiar esta obra nos hará diferentes? ¿Nos habrá cambiado por efectos del ensimismamiento que produce? ¿Seremos, como ella, carcomidos internamente por la misma búsqueda, y por nuestros vacíos, placeres, abandonos? Tal vez seamos víctimas del “efecto boomerang”, otra notable consecuencia para la crítica cuando dirige sus baterías al texto clariceano y las preguntas le son devueltas con poder mortífero y recedido, cuestionando el mismo acto de lectura. [...] Tal vez detenernos en sus páginas nos ha educado en un “estilo” singular y un modo de hacer crítica diferente: pasión, tolerancia, independencia de códigos limitantes y terminología marcada, y felicidad al emprender la propia búsqueda sobre todo.

(Russotto 2013: 37–38)

Das Zitat zeigt einige Parallelen dieser Lektüre-Erfahrung mit der persönlichen zwischenmenschlichen Begegnung und Auseinandersetzung, wie sie *Gatekeeper*-Beziehungen oft prägt. In Marlings Darstellung von García Márquez’ *Gatekeeper*-Kontakten spielt ein Aspekt der *Nähe* eine wesentliche Rolle, ein Charakteristikum in der Beziehung, das es möglich macht, dass Krisen überwunden werden können,

²² Allerdings ist Marlings Darstellung zu dem Einfluss verschiedener Gatekeeper auf García Márquez’ ästhetische Entwicklung in einigen Aspekten nicht überprüfbar, was die Stärke seines Arguments etwas schmälert.

ohne dass der Kontakt nachhaltig gestört wird. Dies beinhaltet gleichzeitig einen Aspekt des nicht Zweckmäßigen, nicht rein Materialistischen, nicht allein am eigenen Profit gemessenen. Deutlich wird bei Russotto darüber hinaus eine hohe Intensität der Bedürfnisse, die mit Lektüreerfahrungen verbunden sein können: Es geht um Identität, um Identifikation auch, um Aneignung, um die Suche nach einem ureigenen persönlichen Stil, um die Integration von Ängsten und Fragen und die damit verbundene Abkehr von Fremdbestimmtheit. All dies macht sicherlich einen Hintergrund für das ‚postume *Gatekeeper*-Potential‘ bei Clarice Lispector aus.

Bei Lúcia Peixoto Cherem (2013) findet sich ein Kapitel mit der Überschrift: „Leitura de Clarice Lispector na França e no Brasil: Uma leitura de identificação máxima?“. Diese starke Identifikation hat es zweifellos gegeben, aber es fällt auch auf, dass Kritiker solcher Positionen, wie Claire Varin in Kanada, die etwa Hélène Cixous’ Haltung kritisiert und ein Stück weit korrigiert hat, ein ungewöhnlich emotionales Verhältnis zu Lispectors Literatur haben. Clarice Lispectors brasilianischer Zeitgenosse Guimarães Rosa hat ein Zitat geprägt, das sie selbst nachweislich sehr mochte, weil sie ihren literarischen Ansatz darin verstanden fand, und das auch in diesem Kontext der emotional aufgeladenen Rezeption wegweisend sein mag. Er schrieb ihr: „Clarice, eu não leio você para a literatura, mas para a vida“ (Montero 1999: 231). Diese emotionale, lebensbezogene Ebene in der Rezeption, die dann postum relativ starke *Gatekeeper* hervorgebracht hat, stark, was die kontinuierliche Bindung an ein Werk und Förderung auch über Krisenmomente und Verkaufsschwierigkeiten hinweg betrifft, hat Peixoto Cherem in Bezug auf Claire Varins Positionierung sehr pointiert herausgearbeitet. In Bezug auf Claire Varins wertvolle, kritische Relativierung der Position von Cixous und ihren Hinweis auf die Gefahren von identifikatorischer Rezeption schreibt Peixoto Cherem:

Claire Varin nos mostra que foi necessário precaver-se dessa identificação que poderia contaminar, e assim, prejudicar seu trabalho. Ao mesmo tempo, percebe que o texto de Clarice Lispector exige um tratamento diferenciado. Não acredita que os moldes da crítica tradicional possam dar conta dos mistérios presentes nos textos da autora brasileira, que, segundo Claire, desconcerta. Suas imagens, sua sintaxe são estranhas.

(Peixoto Cherem 2013: 36)

Varin schreibt zur Rezeption Lispectors weiterhin: „ou se entra em contato com ela ou não se entra“ (Varin 1995: 17). Peixoto Cherem versucht dies als einen Rezeptionsaspekt des „Telepathischen“ genauer zu greifen. Was zunächst esoterisch klingen mag, hat im Kontext der Lispector-Rezeption durchaus erhellen-den, präzisierenden Charakter. Lispector selbst hatte Olga Borelli gegenüber einmal ihre Haltung zu ihren Kritikerinnen und Kritikern wie folgt kommentiert: „Eu não entendo o que eles falam, mas lamento esse falso vanguardismo,

cheio de modismos, frio, calculista, pouco humano. A melhor crítica é aquela que entra em contato com a obra do autor quase telepaticamente” (Borelli 1988: xxiii). Begreift man „Telepathie“ im Sinne der Wortschöpfung von Frederic W. H. Myers aus dem Jahr 1882, dann geht es um eine Bezeichnung für die Fähigkeit, Gedanken, Antriebe, Empfindungen oder Gefühle über eine räumliche Distanz hinweg von sich auf eine andere Person oder von einer anderen Person auf sich zu übertragen. Man beobachtet diese im Telepathie-Begriff anklingende, intime Nähe zwischen Text und Rezipient/in – oder die völlige Abwesenheit von Nähe, dieses entweder/oder, in Kommentaren zu Lispectors Werk immer wieder, auch in der Abgrenzung zu ihren Texten: Es ist dann oftmals eine gänzliche Ablehnung, ein Unverständnis, als sei keinerlei Zugang möglich. Das Bild der „Kontaktlosigkeit“ passt dazu durchaus. Die Autorin selbst hat diese Erfahrung, dass es bestimmte Bedingungen braucht, damit ihre Literatur verstanden werden kann, einmal in einer Widmung aufgegriffen. In ihrem Roman *Die Passion nach G.H.*, den sie als besonders zentral für ihr Oeuvre empfand (Maura 2014: 59), wendet sie sich „A possíveis leitores“, „An mögliche Leser“:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fôsse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aqueles pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. C.L. (Lispector 1964: 5)

Sarita Brandt übersetzt dies für die deutsche Suhrkamp-Ausgabe so:

Dieses Buch ist wie jedes andere auch. Trotzdem würde ich mich freuen, wenn es nur von denen gelesen würde, deren Seele bereits geformt ist. Von denen, die wissen, dass die Annäherung an etwas – was immer es auch sein möge – sich Schritt für Schritt und auf steinigem Weg vollzieht, indem man selbst das Gegenteil dessen durchlebt, dem man sich annähert. Von denen allein, die nach und nach verstehen werden, daß dieses Buch niemandem etwas wegnimmt. Mir zum Beispiel gab die Figur G.H. allmählich eine schwierige Freude; aber dennoch eine Freude. (Lispector 1990: 5)

Hier ist vieles bereits angelegt: insbesondere der Hinweis, dass es Zeit braucht, sich einen Text von Clarice Lispector anzueignen, weiterhin auch, dass es dabei darum geht, sich regelrecht auf diese Erfahrung einzulassen und nicht zuletzt, dass nur bestimmte Leserinnen und Leser für diese Erfahrung geeignet sein werden.

2.5 Clarice Lispectors Werk weltweit

Um die für die folgenden Kapitel getroffene Auswahl von Sprachen und Übersetzungen einschätzbar zu machen, mag ein kurzer Überblick über Clarice Lispectors Werk in den verschiedenen Sprachräumen hilfreich sein. Laut Index translationum der Unesco, der Übersetzungen ab 1979 verzeichnet, sind die Sprachen, in die Lispector am häufigsten übersetzt wurde (in der dargestellten Reihenfolge): Spanisch, Französisch, Englisch, Deutsch und Italienisch. Eine Durchsicht aller erschienenen Übersetzungen vor 1979 – vergleichsweise sehr viel weniger Titel – ändert an diesem Verhältnis nichts. Im spanischsprachigen Raum ist Lispectors Werk zunächst ausschließlich in Lateinamerika erschienen, vor allem in Argentinien und Kolumbien, bevor nach dem Ende der Franco-Diktatur in den 1980er Jahren dann spanische Verlage dazukamen. Die wichtigsten argentinischen Verlage in den 1970er Jahren sind Sudamericana in Buenos Aires (hier erschienen allein zwischen 1973 und 1977 vier Lispector-Monographien), sowie Corregidor und Santiago Rueda. *A paixão segundo G.H.* erschien 1979 in spanischer Übersetzung zunächst in Caracas (Monte Avila). 1977 hatte erstmals ein Verlag mit Sitz in Spanien eine Lispector-Übersetzung gebracht (Alfaguara) – den Debutroman *Perto do coração selvagem*. Die Rezeption Clarice Lispectors außerhalb Lateinamerikas erfolgte im Wesentlichen nach ihrem Tod im Dezember 1977. Ab den späten 1980er Jahren erschienen eine ganze Reihe von Lispector-Titeln recht kontinuierlich bei Siruela in Madrid, wo zuletzt anlässlich ihres 100. Geburtstages im Jahr 2020 eine ganze Reihe ihrer Titel im Rahmen einer „Biblioteca Clarice Lispector“ neu aufgelegt wurden. Sehr wesentlich für die Rezeption in der gesamten westlichen Welt war die Publikation ihres Werkes durch den französischen Verlag Éditions des femmes ab 1978, durch den ihr Werk erstmals breiter zirkulierte, nachdem die frühere Übersetzung eines Romans für die renommierten Verlage Alfred A. Knopf (USA) und Gallimard (Frankreich) 1967 bzw. 1970 nicht den gewünschten Erfolg gebracht hatte. Für die französischen, englischsprachigen und deutschen Verlage, die das Werk Clarice Lispectors publiziert haben, finden sich in diesem Band jeweils detaillierte, mit Kommentaren versehene Übersichten, weshalb hier nicht im Detail darauf eingegangen wird. In mehreren Sprachräumen hat sich die Rezeption Clarice Lispectors in ausgeprägten Wellen abgespielt, in Deutschland beispielsweise wurde ihr Werk phasenweise von den beiden Verlagen Suhrkamp und Rowohlt verlegt, um dann mit dem Ende der 1990er Jahre wieder vollständig (und für viele Jahre) vergriffen zu sein. Der wichtigste Verlag, der Lispector in Italien vertrat, war Feltrinelli, wenn auch

mit sehr viel weniger Texten.²³ Die meisten italienischen Lispector-Ausgaben erschienen zwischen 1986 und 2003.

Neben den oben genannten Sprachen erschienen auch in nordeuropäischen Ländern seit den 1980er Jahren einige Lispector-Texte (in dieser Reihenfolge, was die Zahl der Übersetzungen ihres literarischen Werkes angeht): in Schweden, den Niederlanden, Finnland, Dänemark und Norwegen. Zwei Bände Lispectors (*A paixão segundo G.H.* und Erzählungen) wurden bereits 1984 – ungewöhnlicherweise – ins Japanische übersetzt.

Weiterhin erschienen vereinzelte Texte auf Hebräisch, Tschechisch (auf Tschechisch u. a. im Vergleich mit anderen Sprachen 1973 recht früh das Debut Lispectors) und Polnisch. In der Zeit seit 2009, als Lispector auf dem US-amerikanischen Buchmarkt neue Aufmerksamkeit zuteil wurde, kommen wieder Sprachen hinzu, in die zuvor noch nicht übersetzt worden war: etwa Griechisch, Kroatisch und Chinesisch. Im Jahr 2020, als Clarice Lispectors Geburtstag sich zum 100. Mal jährte, erschienen in verschiedenen Ländern zudem Jubiläumsausgaben bereits publizierter Werke.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die vorliegenden Übersetzungen lassen eine Perspektive auf Übersetzungs-Dynamiken hinsichtlich von Süd-Süd-Achsen, wie sie im Zuge der Kritik an eurozentrischen Modellen der Weltliteraturbetrachtung in den vergangenen Jahren verstärkt eingefordert worden sind, nicht zu. Es wäre in diesem Fall durch die Materiallage bedingt schlicht nicht möglich, hier zu fundierten Ergebnissen zu kommen, wobei abzuwarten bleibt, ob nach der Erfolgswelle in den USA und der Verleihung des PEN Translator Prize 2016 für die Übersetzung der gesammelten Erzählungen von Clarice Lispector an die amerikanische Übersetzerin Katrina Dodson zum Beispiel in China in einigen Jahren genügend Übersetzungen vorliegen werden, um die hier vorgenommene Forschung um diese Dimension erweitern zu können.²⁴

²³ Lieferbar sind 10 Titel (Recherche am 26.11.2017).

²⁴ Zu den aktuellen Entwicklungen im chinesischen Verlagswesen ist die Arbeit von Yehua Chen (2020) sehr aufschlussreich. Nach Auskunft von Frau Chen, für die ich mich herzlich bedanke, liegen im Chinesischen folgende Ausgaben vor (Zeitpunkt der Anfrage 18.12.2019): 2016 erschien eine Übersetzung des Erzählungsbandes *Felicidade clandestina*: 《隐秘的幸福》(Yinmi de xingfu) in der Übersetzung von Min Xuefei im Verlag Shanghai 99 Readers/Shanghai Literature and Art Publishing House. Eine Neuausgabe erschien 2018 bei People's Literature Publishing House. Bereits 2013 hatte Min Xuefei *A hora da estrela* für Shanghai 99 Readers übersetzt, ebenfalls in Reaktion auf den Erfolg in der englischsprachigen Welt: 《星辰时刻》(Xingchen shike, Neuausgabe 2019: People's Literature Publishing House).