

DE GRUYTER

Leonie Meyer-Krentler

**CLARICE
LISPECTOR –
WELTLITERATUR?**

ÜBERSETZUNGS- UND REZEPTIONSDYNAMIKEN
IM 20. UND 21. JAHRHUNDERT

LATIN AMERICAN LITERATURES IN THE WORLD
LITERATURAS LATINOAMERICANAS EN EL MUNDO

DE
G

Leonie Meyer-Krentler

Clarice Lispector – Weltliteratur?

Latin American Literatures in the World

Literaturas Latinoamericanas en el Mundo



Edited by / Editado por
Gesine Müller

Volume 10 / Volumen 10

Leonie Meyer-Krentler

Clarice Lispector – Weltliteratur?



Übersetzungs- und Rezeptionsdynamiken
im 20. und 21. Jahrhundert

DE GRUYTER

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation programme – Grant Agreement Number 646714.



ISBN 978-3-11-074839-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-074840-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-074853-6
ISSN 2513-0757
e-ISSN 2513-0765
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110748406>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2021941840

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2021 Leonie Meyer-Krentler, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published with open access at www.degruyter.com.

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Dank

Der vorliegende Band ist im Rahmen des von Prof. Dr. Gesine Müller geleiteten und vom European Research Council geförderten Consolidator Grant Projekts „Reading Global – Constructions of World Literature and Latin America“ an der Universität zu Köln entstanden. Mein herzlicher Dank gilt allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Projekts sowie insbesondere Gesine Müller selbst für die vielen wertvollen Anregungen und Gespräche während der Arbeit an diesem Band.

Inhalt

Dank — V

- 1 **Clarice Lispector – Weltliteratur? — 1**

- 2 **Internationale Zirkulation: Einflussfaktoren — 11**
 - 2.1 Sprache — 11
 - 2.2 Ästhetik — 16
 - 2.3 Gender — 27
 - 2.4 Gatekeeping — 38
 - 2.5 Clarice Lispectors Werk weltweit — 45

- 3 **Verlagssuche und Rezeption in Brasilien — 47**
 - 3.1 Kommentierter Überblick: Erstausgaben in Brasilien — 47
 - 3.2 Clarice Lispectors aufreibende Verlagssuche in Brasilien — 49
 - 3.3 Zur Rezeption in Brasilien — 55
 - 3.4 Zur Rezeption im spanischsprachigen Lateinamerika — 59

- 4 **Übersetzung und Rezeptionslinien — 61**
 - 4.1 Kommentierter Überblick: Erstausgaben in Frankreich — 61
 - 4.1.1 Wie Lispector übersetzen? *Près du cœur sauvage* — 64
 - 4.1.2 Das lange Ringen um eine angemessene Übersetzung — 76
 - 4.1.3 Netzwerkbildung in Frankreich — 79
 - 4.2 Von Frankreich nach Deutschland: Übersetzen und neu übersetzen — 82
 - 4.2.1 Kommentierter Überblick: Erstausgaben in Deutschland — 82
 - 4.2.2 *Die Passion nach G.H.* – ein aufwändiger Überarbeitungsprozess — 88
 - 4.2.3 Übersetzungen und Literaturkritik in Deutschland — 99
 - 4.3 Übersetzung und Rezeption in der englischsprachigen Welt — 105
 - 4.3.1 Kommentierter Überblick: Erstausgaben in den USA/ England — 105
 - 4.3.2 *The Apple in The Dark* – „I didn’t understand a word of it“ — 112
 - 4.3.3 *The Hour of the Star* – Zur physischen Dramatik in der Neuübersetzung — 116
 - 4.3.4 Nach 2009: Rezeptionswelle in den USA — 123
 - 4.3.5 Eine Neubewertung des Werkes — 125

VIII — Inhalt

- 5 **Ausblick: Weltliterarische Resonanzräume — 129****
- 5.1 Neuausgaben und Rezeptionslinien in weiteren Sprachen — **129**
- 5.2 Übersetzungen als Widerparte von Clarice Lispectors
 Werk — **135**

Bibliographie — 139

1 Clarice Lispector – Weltliteratur?

Zahlreiche Literaturkritikerinnen und -kritiker in Ländern wie den USA, England, Deutschland oder Schweden nahmen die Autorin Clarice Lispector (1920–1977) in der Phase zwischen 2010 und 2020 zum ersten Mal zur Kenntnis und erfuhren, bei der Brasilianerin handele es sich um eine der Größen der Weltliteratur. Mit ihrem Werk aber schien niemand von ihnen vertraut zu sein. Wie war das möglich? Immerhin wurde sie in vielen Ländern Lateinamerikas und insbesondere in Brasilien seit langem von einem breiten Lesepublikum verehrt und galt weltweit als die bedeutendste Autorin in portugiesischer Sprache. Ihr Werk wurde phasenweise auch im Ausland rezipiert, geriet aber immer wieder in Vergessenheit. Über Lateinamerika hinaus bekannt wurde Clarice Lispector in den Jahren nach ihrem Tod 1977 über eine intensive Rezeption in Frankreich. In einige weitere Länder strahlte dies aus, so nach Deutschland, wo sie nach zwei Jahrzehnten der Übersetzung und Publikation ihres Werkes wieder vollständig in Vergessenheit geriet. Nach dem Erfolg der ersten englischsprachigen Biographie (Moser 2009) und der Neuübersetzung einiger Romane sowie der Herausgabe der gesammelten Erzählungen in den USA (2015) kamen Kritikerinnen und Kritiker der großen englischsprachigen Organe plötzlich nicht mehr um sie herum und erzeugten eine neue, weitreichende Aufmerksamkeit für Clarice Lispectors Werk – über 30 Jahre nach ihrem Tod. „Schon wieder entdeckt!“ titelte *ZEIT ONLINE* zu ihrem 100. Geburtstag im Dezember 2020 und stellte Clarice Lispector dem deutschen Publikum als eine Autorin vor, „die schon zu Lebzeiten als bedeutendste brasilianische Schriftstellerin galt und dennoch in Brasilien sowie im Ausland immer wieder als Geheimtipp gehandelt wurde“ (Sales Prado 2020).

Der Frage nach den Zusammenhängen für diese immer wieder in Frage stehende, diskontinuierliche Wahrnehmung als Weltliteratur geht der vorliegende Band nach, indem er die Publikations-, Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte der Autorin anhand konkreter Materialien zugänglich macht und Schlüsselphasen herausstellt: in Brasilien und Lateinamerika, im feministischen Frankreich der 1980er Jahre, in den USA, wo sie zunächst wenig oder wenig gut übersetzt wurde und erst im 21. Jahrhundert mit skurriler Verspätung zum *shooting star* der Weltliteratur geworden ist, und in Deutschland, wo sich verschiedene Verlage neu um ihr Werk bemühen, nachdem eine Reihe von Veröffentlichungen insbesondere aus den 1980er und 1990er Jahren lange vergriffen sind.

Diese hier so kurz angerissene Rezeptionsgeschichte macht Clarice Lispector zu einer zentralen Figur, wenn es um Fragen danach geht, wie Weltliteratur überhaupt gemacht wird und welche Faktoren dazu beitragen, wenn ein Werk international nicht oder nur phasenweise rezipiert wird. Welche Rolle spielen

Übersetzungen? Eigneten sich Lispectors Texte weniger für eine weiterreichende Zirkulation als andere, die von Experten als ähnlich relevant eingeschätzt wurden – und falls ja, warum? Und was hat sich im Laufe der Zeit daran geändert? Natürlich gibt es viele Fälle von Autorinnen und Autoren, die in ihrem Ursprungskontext weit bekannter wurden als in anderen Sprachräumen: „local success guarantees little“ schreibt William Marling (2016: 2) über das Verhältnis nationaler und internationaler Erfolge von Autoren auf dem Weg weltliterarischer Kanonisierung in den 1960er Jahren. Die extreme Form dieses Phänomens, die sich bei Clarice Lispector beobachten lässt, ist hingegen selten. Darüber hinaus wurde sie seit dem sensationellen Debut, das sie 1943 im Alter von 23 Jahren in Rio de Janeiro veröffentlichte, auch im Ausland von der Literaturkritik immer wieder sehr selbstverständlich zur Weltliteratur gezählt, allerdings nur in kurzen Wellen rezipiert. Ob die jüngste Rezeptionswelle insbesondere in den USA nachhaltiger sein wird, bleibt abzuwarten.

Mehrere Faktoren spielen für die Rezeptionsgeschichte von Clarice Lispectors literarischem Werk eine wesentliche Rolle. Erst einmal ist da die Frage, welchen Einfluss es hatte, dass Clarice Lispector auf Portugiesisch schrieb, eine zu ihren Lebzeiten (und weit darüber hinaus) außerhalb Lateinamerikas und Portugals für viele Verlage exotische, schwer rezipierbare Sprache. Bekanntlich hatten in der Phase nach 1959 portugiesischsprachige Autorinnen und Autoren keinen nennenswerten Anteil am weltweiten *Boom* lateinamerikanischer Literaturen, ein Umstand, der sich mit Blick auf die zu diesem Zeitpunkt auf Portugiesisch vorliegenden literarischen Texte nicht rechtfertigen lässt (Remington Krause 2010). Zweitens stellt sich natürlich die ebenso zentrale Frage, welche Rolle es spielte, dass Lispector eine Frau war – gerade im machistischen Brasilien der 1940er Jahre, wo ihre Karriere begann, ein immens einflussreicher Faktor, wenngleich schwer zu beforschen, weil es kaum Vergleichsmöglichkeiten gibt. Wie viele Frauenfiguren in der internationalen Kunst- und Literaturszene ihrer Zeit wurde sie zwar nicht vollkommen ignoriert, brauchte aber deutlich länger als männliche Kollegen, um rezipiert zu werden, und wurde außerhalb Brasiliens insbesondere im Kontext der Revision einer fehlenden Beachtung in der Vergangenheit bekannt. Wie sind die Zusammenhänge dessen bei näherer Betrachtung zu bewerten, was lässt sich aus verschiedenen Rezeptionskontexten zu diesem Thema zusammenführen?

Als dritter Aspekt, der hier genannt werden muss, stellt sich die Frage nach dem Einfluss von Clarice Lispectors eigenwilliger, die Erwartungen ihrer Leserinnen und Leser häufig irritierender Ästhetik auf Übersetzungs-, Zirkulations- und Rezeptionsdynamiken. Die Lektüre von Lispectors Romanen und Erzählungen, deren erzählerische Kraft nicht zuletzt in einer permanenten Suche nach einer Sprache ‚hinter den Worten‘, jenseits der sprachlichen Konventionen liegt, ist

aufgrund ihrer einzigartigen Ästhetik schließlich schon in der Ausgangssprache kein leichtes Unterfangen. Ihr Schreiben sei „wie in unbekanntem Gewässern fischen“,¹ schreibt Antonio Maura angelehnt an die poetischen Bilder der Autorin, die immer wieder mit literarischen Konventionen brach, um das Neue hervorzuholen. Manchen ihrer Leserinnen und Leser hat Lispector damit offenbar etwas sehr Wesentliches eröffnet, wie zahlreiche Aussagen von Künstler/innen, Autor/innen und Wissenschaftler/innen bezeugen. Die Schweizer Schriftstellerin Zoë Jenny, um dieses Beispiel herauszugreifen, schreibt im Winter 2018: „Der Roman *Nahe dem wilden Herzen* (Schöffling & Co) der brasilianischen Schriftstellerin Clarice Lispector gehört zu den Büchern, die immer in meiner Nähe sein müssen. Er ist Trost, Beruhigungsmittel und Aufforderung zugleich. Jeder Satz kristalline Poesie. Geheimnisvoll, radikal, tiefgründig. Eine einzige Seite reicht aus, mich wieder zu versöhnen.“² Clarice Lispector selbst ging davon aus, dass sich nur bestimmte Menschen für eine solche, immer auch sehr ins Emotionale gehende Erfahrung der Lektüre ihrer Texte eigneten – sie hat in den Jahren vor ihrem Tod mehrfach darüber gesprochen, wie erstaunt sie darüber war, dass manchmal wenig belesene oder sehr junge Menschen ihre Texte zu verstehen und intensiv zu rezipieren in der Lage waren, während sich unter Expert/innen für portugiesischsprachige Literatur neben begeisterten Fürsprecher/innen immer auch solche fanden, die ihre Erzählliteratur als hermetisch ablehnten (vgl. Lispector 2013). Ein wichtiges Charakteristikum – auch dies ist in Zoë Jennys Kommentar bereits angeklungen – scheint weiterhin zu sein, dass sich einige ihrer Texte erst in der mehrmaligen Lektüre ganz entfalten – ein Effekt, der in Bezug auf Lyrik weithin bekannt und etabliert war, für Erzähltexte allerdings nicht.

Was bedeutet all dies – damit kommen wir zum vierten Punkt der Faktoren oder ‚Vorbedingungen‘, die die Rezeptionsgeschichte beeinflussen sollten – was bedeutet dies für so genannte *Gatekeeping*-Prozesse und für Dynamiken der Netzwerk-Bildung, die für andere Autorinnen und Autoren der Zeit nachweislich sehr wichtig waren, um zu weltliterarischen Erfolgen zu gelangen (vgl. Marling 2016, Müller 2020)? Zwar gab es zu Clarice Lispectors Lebzeiten keine klar nachzuzeichnende, erfolgreiche internationale Kanonisierungsgeschichte – diese findet sich erst postum – aber es gibt Ansatzpunkte, die in diese Richtung gehen. Warum blieb ein ‚Durchbruch‘ in solchen Phasen aus, etwa als 1967 der renommierte amerikanische Verleger Alfred A. Knopf ihren von Gregory Rabassa ins

1 „Clarice Lispector propone escribir como quien pesca en aguas desconocidas y se arriesga en la tarea“ (Maura 2014: 78).

2 In einer Buchempfehlung für welt.de vom 18.12.2018: <https://www.welt.de/kultur/literari-schewelt/article185719284/Last-Minute-Ideen-26-Buchtipps-von-Leuten-die-es-definitiv-wissen-muessen.html>.

Englische übersetzten Roman *A maçã no escuro* als *The Apple in the Dark* in sein Programm aufnahm, zu einer Zeit, zu der in Rabassas Englisch mehrere Texte des *Boom* lateinamerikanischer Autoren um die Welt gingen? Hinsichtlich solcher Dynamiken lohnt ein genauer Blick gerade auf die Verflechtungen zwischen verschiedenen Prozessen: denen der Netzwerkbildung, die für einen Erfolg auf weltliterarischer Ebene entscheidend waren, zwischen Dynamiken der Lesererwartung, gerade auch hinsichtlich der sehr spezifischen Ästhetik Lispectors und eben auch der Übersetzungsprozesse, die einer internationalen Wahrnehmung ihres Werkes notwendigerweise vorausgingen. Zu beobachten ist ein Phänomen, das sich als ‚doppelte Isolation‘ Clarice Lispectors zu ihren Lebzeiten verdeutlichen lässt: Eine Isolation, was zum einen Netzwerke innerhalb des internationalen Literaturbetriebs angeht – hier war Lispector trotz vieler Jahre in Europa und den USA recht stark auf Kontakte in Brasilien bzw. Lateinamerika beschränkt. Zum anderen wurde sie auf einer Ebene der literarischen Bezüge und der literarischen Ästhetik allein in einem nicht brasilianischen, ‚weltliterarischen‘ Kontext verortet und nahm eine Einzelstellung innerhalb der brasilianischen Literatur ein. In besonderer Weise hing dadurch von Beginn an viel von den Übersetzungen ihrer Bücher ab, die extrem unterschiedlich ausfielen, was ihre Qualität betrifft.

Doch bevor es näher um diese übersetzerischen Zusammenhänge gehen soll, drängt sich eine weitere Frage auf: Worüber sprechen wir überhaupt, wenn wir von Weltliteratur sprechen? Und können wir angesichts der aktuellen Kritik an einem allzu sehr mit politischen und ökonomischen Globalisierungsdynamiken einhergegangenen, wissenschaftlichen Begriff von Weltliteratur (vgl. dazu Müller 2019b) überhaupt noch von einer solchen sprechen?

Um solche Fragen für diesen Band zu klären, ist eine kurze Positionsbestimmung innerhalb der in den Kulturwissenschaften seit etwa zwei Jahrzehnten mit neuer Intensität geführten Debatte um Weltliteratur vonnöten. Der vorliegende Band ist im Kontext des Projektes „Reading Global – Constructions of World Literature and Latin America“ des European Research Council unter der Leitung von Gesine Müller entstanden. Dabei sind Müllers Arbeiten zum Konstruktionscharakter von Weltliteratur (vgl. Müller 2019a/b, Müller 2020) von grundlegender Bedeutung, wenn es um die Frage nach den Bedingungen globaler Rezeption lateinamerikanischer Literaturen und um materialbasierte Zugänge zu Weltliteraturfragen geht. Weltliteratur wird – wenngleich es in der literaturkritischen Praxis bis heute oftmals anders zu beobachten ist – nicht mehr „als statischer Kanon einer Reihe herausgehobener und verbindlicher Werke“ betrachtet, sondern „als komplexer und dynamischer Prozess im Sinne historisch variierender, weltweiter Rezeptionsvorgänge“ (Müller 2020: 11).

Pascale Casanovas *La République Mondiale des Lettres* (1999) fasst Weltliteratur mit Bourdieu als autonomes globales Feld auf, literarisches Kapital wird nicht durch ästhetische Verfahren oder ideologische Aspekte von Texten generiert, sondern durch die netzwerkartige Interaktion historischer, materieller und ökonomischer Faktoren und diskursiver Praktiken (vgl. Casanova 2004: 17–21; Müller 2020: 11–13). In eine ähnliche Richtung geht David Damrosch, wenn er schreibt, Weltliteratur sei in erster Linie „a mode of circulation and reading“ (2003: 5). Vor dem Hintergrund der von Theoretikern wie Casanova, Damrosch und auch Franco Moretti (2000) erarbeiteten Analysen des Zirkulations- und Prozesscharakters von Weltliteratur wendet sich diese Studie insbesondere den Schattenseiten, den Bruchstellen und Ausschlussmechanismen ‚klassischer‘ weltliterarischer Kanonisierung anhand eines konkreten Fallbeispiels zu.³ Denn wenn es gelingt, anhand konkreter Materialien zu zeigen, welche Einschränkungen eine Autorin auf einem solchen Kanonisierungsweg erfahren hat, die – trotz der auf- und abebbenden Wellen, in denen sie rezipiert worden ist – als weltliterarisch kanonisiert gelten muss, wird eine neue Perspektive auf die Problematiken solcher Prozesse im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert möglich. Dass dabei immer auch ein kritischer Blick auf nicht reflektierte eurozentrische bzw. US-amerikanische Perspektivverhaftungen sehr wesentlich ist, liegt auf der Hand und ist in den vergangenen Jahren vielfach hervorgehoben worden – ebenso wie die Tatsache, dass solche Perspektivverhaftungen aufgrund der Materiallage nicht immer vermeidbar sind. Dieser Band richtet sich im Bewusstsein dieser Diskussionen auf die Rezeption einer Autorin aus dem ‚Globalen Süden‘⁴ hinsichtlich klassischer Denominationszentren in den USA und in Europa – denn hier findet sich, was internationale Kanonisierungsprozesse außerhalb Lateinamerikas angeht, eine konkrete Grundlage für einen materialbasierten Nachvollzug von Kanonisierungsprozessen in Lispectors Fall. In mancher Hinsicht ist dies selbstverständlich ein Einzelfall, der nicht ohne weiteres verallgemeinert werden kann. Zu übergeordneten Fragen nach weltliterarischer Kanonisierung bzw.

3 Vgl. in diesem Kontext auch Jorge Locanes Studie *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*, in der sich Locane mit Bezug auf soziologische Ansätze von Boaventura de Sousa Santos explizit auch der Forschung an „escenarios latinoamericanos desconectados del marco mundial“ widmet (Locane 2019: 12).

4 Der Begriff des Globalen Südens ist in den vergangenen Jahren bekanntlich stark diskutiert worden. In dem von Caroline Levander und Walter D. Mignolo verantworteten Sonderheft von *The Global South* (2011) findet sich folgende, für den hier ausgeführten Kontext wegweisende Begriffsbestimmung: „The ‚Global South‘ is not an existing entity to be described by different disciplines, but an entity that has been invented in the struggle and conflicts between imperial global domination and emancipatory and decolonial forces that do not acquiesce with global designs“ (Levander/Mignolo 2011: 3).

von Anschluss- und Ausschlussdynamiken im literarischen Feld bietet Clarice Lispectors Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte ungeachtet dessen einen außerordentlich wertvollen Zugang.

Für diese Studie ist dabei die These zentral, dass sich Lispectors langer Weg zu einer breiteren internationalen Rezeption exemplarisch an Texten nachvollziehen lässt, die mehrmals in die gleiche Sprache übersetzt wurden. Neben der Quantität der vorliegenden Übersetzungen in eine bestimmte Sprache war das Vorliegen solcher Übersetzungsvarianten daher ein zentrales Kriterium für die Auswahl der Sprachräume und Rezeptionskontexte, die hier gesondert besprochen werden. Dazu zählen insbesondere (1) Übersetzungsvarianten zu Clarice Lispectors Debut *Près du cœur sauvage* in Frankreich, (2) Übersetzungen ihres in der englischsprachigen Welt (neben den Erzählungen) am intensivsten rezipierten Romans *The Hour of the Star*, sowie (3) der Roman *Die Passion nach G.H.*, der als Schlüsseltext zu ihrem Werk gilt, in verschiedenen Varianten im Deutschen.

Für die Frage nach Lispectors steinigem Weg zu weltliterarischer Anerkennung außerhalb Brasiliens spielen übersetzungstheoretische Fragen im Kontext der Weltliteratur-Debatte immer wieder eine Rolle. Grundlegend ist sicher die Frage, ob ein neuer, auf anderen Prämissen fußender Weltliteratur-Kanon angestrebt werden sollte, oder ob es nicht eher darum geht, wie Doris Bachmann-Medick formuliert hat, „die Verflechtung von Weltliteratur, Übersetzung und Kanonbildung aufzubrechen“ (Bachmann-Medick 2004: 176). Wertvoll sind bei einem solchen Bestreben die Impulse einer kulturwissenschaftlich orientierten Übersetzungsforschung, die Perspektiven auf kulturelle Hybridisierungsphänomene ehemals national definierter Literaturgeschichtsschreibung im Hinblick auf Weltliteratur-Geschichte vorantreibt. Übersetzungsherausforderungen, von denen Lispectors Zirkulations- und Rezeptionsgeschichte in hohem Maße zeugt, müssen „in einem konfliktreichen Spannungsfeld der Auseinandersetzung und Verhandlung zwischen kulturellen Differenzen aufgegriffen“ werden (Bachmann-Medick 2004: 183). Lispector ist einerseits ein gutes Beispiel für die Notwendigkeit, die modernisierungstheoretische Grundannahme einer bruchlosen Internationalisierung bzw. eines gelingenden internationalen Kulturaustauschs massiv in Frage zu stellen, wie es bereits im postkolonialen Diskurs vorgeprägt ist, andererseits zeigt ihr Fall auch die Problematiken kulturrelationalistischer Vorannahmen, die einen auf den Ursprungskontext beschränkten Erfolg literarischer Werke theoretisch rechtfertigen. Es geht hier nicht zuletzt um die Frage nach der (Un-) Übersetzbarkeit von Literatur, die die Weltliteraturdebatte der vergangenen Jahre intensiv geprägt hat und immer wieder zu starken Polarisierungen geführt hat. Während Damrosch von einer grundsätzlichen Übersetzbarkeit als fundamentalem Faktor ausgeht (World Literature als „writing that gains in translation“, 2003: 281), postuliert Emily Apter (2006; 2013) eine Theorie

der Unübersetzbarkeit. Sie wendet sich gegen eine Weltliteratur, die homogenisierenden Dynamiken Vorschub leiste und kulturelle Diversität unterdrücke, wobei die Annahme von Übersetzbarkeit nicht losgelöst von Marktkonditionen gedacht werden könne, weil es immer grundlegend um eine Konkurrenz nationaler Logiken gehe (Apter 2008: 593). Von einer grundlegenden Unübersetzbarkeit von Literatur kann und soll hier nicht ausgegangen werden. Interessant ist aber eine Relativierung, die Damrosch formuliert: „It is more accurate to say that some works are not translatable without substantial loss, and so they remain largely within their local or national context, never achieving an effective life as world literature“ (2003: 288–289). Dies ist ein wesentlicher Punkt, wiewohl noch viel zu wenige bzw. zu ungenaue Aussagen dazu getroffen worden sind, wie solche Prozesse genau ablaufen und worin der „substantial loss“ jeweils konkret besteht. Man kann sich angesichts all dessen durchaus fragen: Konnte eine Clarice Lispector auf dem Parkett der Weltliteratur überhaupt Erfolg haben? Auf den ersten Blick mag ihre Literatur wie ein Beispiel für eine hoch komplexe und experimentelle, im Sinne von Damroschs Einschätzung nur mit sehr erheblichem „substantial loss“ übersetzbare Literatur erscheinen. Wird aber eine solche Annahme der anhand konkreter Materialien nachvollziehbaren Publikations-, Zirkulations- und Rezeptionsgeschichte von Clarice Lispector tatsächlich gerecht? Wenn Franco Moretti schreibt, Übersetzbarkeit definiere sich über Marktkonditionen, über die Zirkulation bestimmter Werke, über ihre Marktfähigkeit, und habe damit fundamental Anteil an einem globalen Kapitalismus (vgl. dazu Apter 2008: 592) – ist es dann nicht geradezu vorhersehbar, dass ein Werk wie Lispectors in der Übersetzung auf massive Probleme stößt? Und träfe dies, sollten sich solche Annahmen bei näherem Hinsehen bestätigen, auf alle ihre Erzähltexte gleichermaßen zu? Anhand dieser Fragen wird offensichtlich, wie zentral die Arbeit am Material ist, um zugrundeliegende Dynamiken benennen und belegen bzw. Annahmen konkret widerlegen zu können. Gerade vor dem Hintergrund, dass die Debatte um Weltliteratur bzw. um Rekonzeptualisierungsversuche des Begriffs im Kontext aktueller Dynamiken von Globalisierung und Post-Globalisierung immer mehr darauf drängt, in Frage zu stellen, bis zu welchem Punkt etablierte Weltliteraturkonzepte überhaupt noch tragen, um weltweite literarische Phänomene und Prozesse zu beleuchten, wird die genaue Kenntnis darüber, wie Selektions-, Zirkulations- und Kanonisierungsprozesse ganz konkret ablaufen, sehr zentral. Ergänzt werden Forderungen nach materialbasierten Ansätzen aktuell durch philosophische Debatten für und wider die Legitimität von „Welt“-Perspektiven auf Literatur (Apter 2013, Cheah 2016, Mufti 2016). Zum Teil wurde der Begriff „Welt“ durch alternative Konzepte wie z. B. das der „planetary“ (Spivak 1999), des „globe“ (Ferdinand, Villaescusa-Illán, Peeren 2019) oder einer „earth literature“ (Stockhammer 2018) erweitert. Deutlich

ist, dass die seit nunmehr über 20 Jahren mit neuer Intensität und Dichte geführte Debatte um „Weltliteratur“ heute verstärkt aus Perspektiven unternommen werden muss, die nicht mehr (allein) rückgebunden sind an die althergebrachten Zentren der Konstruktion von Weltliteratur. Eurozentrische Prägungen müssen, auch was epistemologische Aspekte betrifft, nach wie vor erkannt und überwunden werden – ein Anspruch, der mit diesem Band nur teilweise eingelöst werden kann, da nur wenig geeignete Materialien vorliegen, die Auskunft über die Zirkulationen von Clarice Lispectors Werk jenseits der etablierten verlegerischen Zentren in Europa und den USA (in diesem Band insbesondere Paris, New York und Frankfurt am Main, aber auch Rom und Stockholm) geben könnten.

Clarice Lispectors Übersetzungs- und Zirkulationsgeschichte – insbesondere in Frankreich – zeugt über solche Problemstellungen hinaus von der langen Tradition des europäischen Übersetzungsprivilegs: Auch Lispector wurde zunächst als Autorin einer fremden, außereuropäischen Literatur in den europäischen Kontext hineinübersetzt. Die nach Lambert „bewußte Strategie des neuen internationalen Diskurses, Übersetzungen unsichtbar zu machen“ (Lambert 2004: 86) ist in Lispectors Fall dabei besonders problematisch, weil bereits die bloße Tatsache, dass so wenige potentielle Verleger/innen, Lektor/innen, Kritiker/innen und Leser/innen in den genannten Kontexten des etablierten, westlichen Literaturbetriebes portugiesischsprachige Texte rezipieren konnten, diese Unsichtbarkeit bzw. die Nicht-Thematisierbarkeit der Übersetzungsleistung massiv beförderte. All dies ist im Kontext postkolonialer Ansätze zu sehen, die die gegenwärtige Weltliteratur-Debatte sehr geprägt haben, wie die Arbeiten von Peng Cheah zu *Postcolonial Literature as World Literature* (2016), von Aamir R. Mufti zum Thema *Forget English! Orientalismo and World Literatures* (2016), oder von R. Venkat Mani (*Recoding World Literature*, 2017) zeigen.

Von besonderer Bedeutung ist hier über die aktuelle Debatte hinausgehend die Arbeit des US-amerikanischen Übersetzers und Translationswissenschaftlers Lawrence Venuti, der bereits in einer Studie von 1995 *The Translator's Invisibility*, eine Unsichtbarkeit des Übersetzers auf verschiedenen Ebenen beschreibt: Auf der Textebene durch das Kriterium der Flüssigkeit („fluency“) des Textes in der Zielsprache, das anderen Aspekten übergeordnet wird und auch für eine ganze Reihe von Lispector-Übersetzungen so maßgeblich wie zerstörerisch war, auf rechtlicher Ebene bei der Frage nach (fehlenden) Autorenrechten für Übersetzer und auf einer sozialen Ebene bei den prekären Arbeitsbedingungen für Literaturübersetzer (Venuti 1995: 1–15). Er schreibt:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it

reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the „original“.

(Venuti 1995: 1)

Invisibilisierungstendenzen, wie sie von Verlagen und insbesondere auch von der Literaturkritik ausgehen, wenn Übersetzernamen nicht genannt werden oder Übersetzungsleistungen nur bei erheblichen Übersetzungsproblemen besprochen werden, spiegeln sich auch in dem hier beforschten Material. Clarice Lispectors teils verzögerte, teils erfolgreiche, in Bezug auf einige ihrer Romane aber auch bis heute nicht erfolgte Kanonisierung hat sich dabei im Wesentlichen zunächst in einem Feld abgespielt, das von US-amerikanischen und europäischen literarischen Institutionen dominiert ist. Zahlreiche Theoretiker haben diese Dominanz des Westens problematisiert, auch im Zusammenhang mit der Machtstellung einzelner Personen in einem System der literarischen Produktion, das fundamental durch kapitalistische soziale Beziehungen bestimmt wird (vgl. Brouillette 2016).

Lawrence Venuti (2012) hat im Zusammenhang der zuletzt aufgeworfenen Fragen darauf hingewiesen, dass Übersetzung die Rezeption von Literatur auf internationaler Ebene erst möglich macht, gleichzeitig aber eine fundamental lokalisierende Praxis ist:

Every step in the translation process, starting with the selection of a source text, including the development of a discursive strategy to translate it, and continuing with its circulation in a different language and culture, is mediated by values, beliefs, and representations in the receiving situation. Far from reproducing the source text, a translation rather transforms it by inscribing an interpretation that reflects what is intelligible and interesting to receptors.

(Venuti 2012: 180)

Er geht weiterhin darauf ein, dass die interkulturellen Relationen, in denen sich dies abspielt, hierarchisch strukturiert sind und unterscheidet im Zuge unterschiedlicher Tradierungen und auch den Übersetzungsprozess prägender Machtverhältnisse im globalen Feld „major“ von „minor“ literatures (Venuti 2012: 180–181). Als Beispiel für interkulturelle Hierarchien, die Übersetzungsprozesse beeinflussen, nennt er die Publikationsgeschichte von Borges' Erzählliteratur in den USA, die von US-amerikanischen Verlagen erst abgelehnt worden sei, bis dann Gallimard in Frankreich ihn publiziert habe und er von einer Gruppe von Verlagen mit Sitz in den westlichen Metropolen 1961 den Prix Formentor erhalten habe (Venuti 2012: 181).

In seinem Aufsatz „World Literature and Translation Studies“ von 2012 trifft er weiterhin eine sehr zentrale und wegweisende Feststellung: „Clearly, the formal and semantic gain that enables translation to define world literature cannot be perceived without close reading, without a detailed analysis that examines shifts between the source and translated texts“ (Venuti 2012: 186). Im Falle der

Arbeit mit Übersetzungen Clarice Lispectors betrifft dies nicht nur das Verhältnis Original-Übersetzung, sondern auch Aspekte mehrerer und dadurch vergleichbarer Übersetzungsversuche in die Traditionen der *major literatures*, wie etwa des Französischen. Und Venuti arbeitet noch etwas heraus, was für die Arbeit mit Lispectors Übersetzungsgeschichte sehr zentral ist, denn eine eingehende Arbeit gerade mit Übersetzungsvarianten muss auch den Aspekt von Übersetzung als „nuanced interpretation“ (Venuti 2012: 191) einbeziehen, die nicht allzu leichtfertig als fehlerhaft missverstanden werden darf:

The idea that close reading „necessarily depends on an extremely small canon“ (Moretti 2000: 151) is false; the problem is rather that close reading continues to be performed on a limited canon of original compositions, betraying, I would argue, an unexamined investment in a romantic concept of authorial originality that marginalizes a second-order practice like translation. (Venuti 2012: 186)

Inwiefern legt nun Clarice Lispectors ganz konkreter Weg durch klassische Zentren westlicher Denominationsmacht Argumente für oder gegen die hier angerissenen theoretischen Positionierungen nahe? Die hier so kurz skizzierte theoretische Debatte um Weltliteratur bzw. um die (Un-) Übersetzbarkeit von Literatur kann einerseits wichtige Hinweise liefern, andererseits aber auch den Blick auf die ganz konkreten Schwierigkeiten im Umgang mit einem komplexen, nicht immer leicht zugänglichen Werk wie dem von Clarice Lispector verstellen. In der vorliegenden Studie wird es darum gehen, von ihrem konkreten Fallbeispiel ausgehend Thesen zu entwickeln, die anhand recherchierbaren Materials dazu beitragen, Forschungslücken in einem Feld zu schließen, das theoretisch hoch aufgeladen ist und gleichzeitig noch sehr viel genauere Kenntnis darüber verlangt, wie Selektions-, Zirkulations- und Kanonisierungsprozesse konkret ablaufen.

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-Buckleuchs 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-Buckleuch 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 unbekanntere 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 fronterizo 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 2014: 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 unbekanntem 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 gesamtukrainische 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 Lektüererlebnisse 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 Cortázar's *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 ‚literarischerer‘ oder ‚korrekterer‘ 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 wesenhaft 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 Lisorator-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 Helène 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 Helène 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 unbeschrifteten 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 auseinandersetzte. 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 angeklungen, 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 *Lispector* 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 Verissimo 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, Rezipienten/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 Héléne 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 recocado, 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 Chereim (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 Héléne 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 Chereim 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 Chereim:

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 Chereim 2013: 36)

Varin schreibt zur Rezeption Lispectors weiterhin: „ou se entra em contato com ela ou não se entra“ (Varin 1995: 17). Peixoto Chereim versucht dies als einen Rezeptionsaspekt des „Telepathischen“ genauer zu greifen. Was zunächst esoterisch klingen mag, hat im Kontext der Lispector-Rezeption durchaus erhellenden, 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“:

Êste 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 êste 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 Weltliteraturbeachtung 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).

3 Verlagssuche und Rezeption in Brasilien

3.1 Kommentierter Überblick: Erstausgaben in Brasilien

Die folgende Übersicht über Erstausgaben des literarischen Werkes Clarice Lispectors in Brasilien (ohne Kinderbücher, ohne *Crônicas*²⁵, Interviews, Briefe) ermöglicht einen ersten Überblick²⁶, auch über die Verlagswechsel in ihrer Publikationsgeschichte. Die kurzen Kommentare, die die Übersicht begleiten, bieten eine erste Orientierung zum Thema Verlagssuche und Verlagswechsel. Im Folgenden werden dann einige zentrale Episoden aus dieser Übersicht herausgegriffen und im Detail kommentiert.

Der erste Roman der damals 23-jährigen Autorin erschien bei A Noite und wurde in Brasilien als Sensation gefeiert:

1943 *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: A Noite.

Clarice Lispector hoffte, auch ihren zweiten Roman im gleichen Verlag unterbringen zu können, was ihr aber nicht gelang. Sie musste sich nach ihrer Hochzeit mit dem Diplomaten Maury Gurgel Valente 1943 und der Ausreise der beiden im darauffolgenden Jahr (zu den Stationen ihrer Auslandsaufenthalte vgl. Meyer-Krentler 2019: 62–68) nun vom Ausland aus um ihre Publikationen in Brasilien bemühen. Schließlich veröffentlichte der Verlag Agir den Text:

1946 *O lustre*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.

Der dritte Roman erschien erneut bei A Noite.

1948 *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: A Noite.

Einige Zeit später erschien Lispectors erster Band mit Kurzgeschichten in einer 52-seitigen Ausgabe des Ministério de Educação e Saúde:

²⁵ Eine Sammlung ihrer *Crônicas* erschien erstmals unter dem Titel *A descoberta do mundo* 1984 bei Nova Fronteira – Lispector hatte diese sehr persönlich gehaltenen literarischen Kolumnen für das *Jornal do Brasil* verfasst und dort zwischen August 1967 und Dezember 1976 publiziert. Es bestehen teilweise sehr direkte thematische Zusammenhänge zu ihren literarischen Texten im engeren Sinne, manches spräche dafür, sie hier zu berücksichtigen. Aus Gründen der Übersichtlichkeit – insbesondere auch, was den noch folgenden Überblick über mehrere andere Sprachräume betrifft – sind sie in dieser Studie ausgeklammert.

²⁶ Neben den Erstausgaben erschienen in mehreren Fällen innerhalb relativ kurzer Zeitspannen weitere Ausgaben desselben Titels in unterschiedlichen brasilianischen Verlagshäusern, die hier der Übersichtlichkeit halber nicht aufgeführt sind (vgl. dazu Marting 1993).

1952 *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde.

Danach vergingen viele Jahre, in denen Lispector große Schwierigkeiten hatte, Verlage für ihre Texte zu finden. Erst 8 Jahre später erschien die erste umfangreichere Sammlung mit Kurzgeschichten:

1960 *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Dies ist die erste Erzählsammlung, die später ins Englische übersetzt wurde (für University of Texas Press, 1972 übersetzt von Giovanni Pontiero). Lispectors Ruhm als Autorin von Kurzgeschichten wird sich in erster Linie auf diesen Band gründen, aus dem zahlreiche Texte auch einzeln in Brasilien erschienen waren (in Zeitungen/Zeitschriften, u. a. *Senhor*). Im auf den Erzählband folgenden Jahr erschien auch endlich ihr Roman *A maçã no escuro*, um dessen Publikation sie lange gekämpft hatte.

1961 *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Auf diesen Band wurde der US-amerikanische Verleger Alfred A. Knopf aufmerksam und kaufte die Rechte. Es folgte eine im Hinblick auf die Verlagssuche und die Qualität der Ausgaben vergleichsweise entspannte Zeit, in der Lispectors Texte im neu gegründeten Verlag ihrer Freunde Fernando Sabino und Rubem Braga erschienen und sorgfältig verlegt wurden: Der Verlag hieß zunächst Editôra do Autor, dann nach einer Trennung der beiden Verleger von dem dritten Verlagsgründer ab 1967 Sabiã. In dieser Phase erschien der 1963 entstandene Text *A paixão segundo G. H.*, nach Meinung verschiedener brasilianischer Experten ihr bedeutendster Roman, der jedoch zunächst von der Literaturkritik fast gänzlich unbeachtet blieb.

1964 *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editôra do Autor.

Der darauffolgende Band vereint „contos e crônicas“:

1964 *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editôra do Autor.

Die darauffolgenden Texte erschienen dann bei Sabiã:

1969 *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiã.

1971 *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Sabiã.

Sabiã wurde 1972 an den Verlag José Olympio verkauft, Lispector gewann für ihren Text *Água viva*, einen der zentralen, längeren Erzähltexte ihres Schaffens, den Verleger Álvaro Pacheco von Artenova, der im folgenden mehrere Bände publizierte:

1973 *Água viva*. Rio de Janeiro: Editôra Artenova.

1973 *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro: Editôra Artenova.

1974 *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova.

1974 *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Artenova.

Auch diese Zusammenarbeit war nicht von Bestand und endete mit einem Zerwürfnis zwischen Autorin und Verleger (vgl. Kap. 3.2). Der letzte zu Lebzeiten publizierte Roman Lispectors – der zu einem Erfolg insbesondere bei der US-amerikanischen Literaturkritik werden sollte – erschien bei José Olympio.

1977 *A hora da estrela*, Rio de Janeiro: José Olympio.

Postum veröffentlichte ihre Lektorin und Vertraute Olga Borelli Lispectors letzten Prosatext bei Nova Fronteira:

1978 *Um sopro da vida: Pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Dieser Text entstand zwischen 1974 und 1977 und ist der einzige postum veröffentlichte, längere Erzähltext Lispectors. Vorangestellt ist ein Kommentar Olga Borellis. Ihr zufolge entstand der Text gleichzeitig mit dem letzten zu Lebzeiten entstandenen Roman *A hora da estrela*. Lispector habe, so Borelli, an *Um sopro da vida* bis zu ihrem Tod gearbeitet.

Bezüglich *Um sopro da vida*, so lässt sich nachlesen, gelte es demnach in besonderer Weise als unklar, wie „vollständig“ oder „abgeschlossen“ der Text sei (vgl. Marling 1993: 143). Die verlegerische Meinung, Lispectors Texte seien nicht vollständig bearbeitet und man könne unautorisierte Veränderungen daran vornehmen, hat allerdings auch die Übersetzungs- und Publikationsgeschichte anderer Texte ihres umfangreichen, nach innovativen ästhetischen Maßstäben entwickelten Werkes geprägt, wie die folgenden Kapitel zeigen.

3.2 Clarice Lispectors aufreibende Verlagssuche in Brasilien

Um Eindrücke davon zu vermitteln, was die Verlagssuche in Brasilien für Clarice Lispector bedeutete, werden hier drei entscheidende Phasen herausgegriffen und detailliert besprochen. Im Kontext der Themen des vorliegenden Bandes werden 1. ihre Publikationsschwierigkeiten in den 1950er Jahren geschildert, 2. ihr erster Publikumserfolg bei *Senhor* ab 1959 herausgegriffen, der mit der Rückkehr der Autorin nach Brasilien einherging, und 3. die verlegerische Situation 1975/76 wenige Jahre vor Clarices Tod. Alle drei Stationen zeugen davon, wie aufreibend die Verlagssuche für Clarice Lispector in ihrem eigenen Sprachraum, in ihrer Heimat Brasilien für sie war – was leicht in Vergessenheit gerät, wenn man bedenkt, wie sehr sie in Brasilien heute verehrt wird. Die Recherche zum Thema Verlagssuche speist sich aus unterschiedlichen Quellen, in besonderer Weise jedoch aus Benjamin Mosers fast ein Jahrzehnt umfassenden Recherchen im Zuge der Vorbereitung seiner 2009 erschienenen Biographie, die im Hinblick auf die hier dargestellten Inhalte besonders wertvoll sind.

Publikationsschwierigkeiten im Brasilien der 1950er Jahre

Im März 1956 beendete Clarice Lispector die Arbeit an *A maçã no escuro* nach einem langen und mühsamen Entstehungsprozess – Moser schreibt von 11 Entwürfen (Moser 2013a: 287) des in der Erstausgabe bei Rocco (1961) 336-seitigen Bandes. Sie schickte Kopien an Érico Veríssimo und Fernando Sabino, der sich darum bemühte, das Manuskript an einen passenden Verlag zu vermitteln und im Juni desselben Jahres die Nachricht übermittelte, dass Ênio Silveira von Civilização Brasileira das Buch im Oktober oder November herausbringen wolle (vgl. Brief vom 7. Mai 1956 von Clarice Lispector an Fernando Sabino und Antwortbrief vom 8. Juni 1956, in: Lispector/Sabino 2016: 139–142). Der Verleger, der gerade große Erfolge mit Fernando Sabinos *Schwarzer Mittag* feierte, war zunächst begeistert (Lispector/Sabino 2016: 141), allerdings verstrich der geplante Publikationstermin aus offenbar auch für Fernando Sabino undurchsichtigen Gründen (vgl. Brief von Fernando Sabino an Clarice Lispector vom 26.9.1956, in: Lispector/Sabino 2016: 161). Moser verweist darauf, dass das Verlagsgeschäft in dieser Zeit in Brasilien eigentlich boomte: „Bis 1945 hatte man in Brasilien durchschnittlich zwanzig Millionen Bücher pro Jahr veröffentlicht; diese Zahl sollte sich bis 1962 mehr als verdreifachen: auf sechshundsechzig Millionen“ (Moser 2013a: 288). Silveira kommentierte ungeachtet dieser Entwicklungen dann wohl später, das Buch werde nicht leicht zu verkaufen sein, aus Prestige Gründen werde er es aber veröffentlichen und wolle es spätestens bis Juni 1957 herausbringen (Moser 2013a: 288, FN 7). Clarice Lispector gefiel dieser Umgang mit ihrem Text gar nicht, die unsichere Warteposition, die für sie damit einherging, widerstrebte ihr. Dies ist natürlich ohnehin verständlich, für Clarice Lispector bedeuteten solche Erlebnisse aber offenbar eine besondere Belastung, eine Einschränkung in ihrer Art, zu arbeiten.

Aus den Unterlagen in ihrem Archiv in der Fundação Casa de Rui Barbosa in Rio de Janeiro geht, Marlene Gomes Mendes' Arbeit zufolge, hervor, dass sie sich nicht mehr mit Texten beschäftigte, die sie aus der Hand gegeben hatte (Gomes Mendes 2007). Mit einer einzigen Ausnahme (*Água viva*) bewahrte sie keine Original-Manuskripte zu ihrem fiktionalen Werk auf. Zu ihrer Arbeitsweise passte es daher am besten, Texte schnell in einem Verlag unterzubringen, nachdem sie fertiggestellt waren, und sie dann nicht mehr zur Hand zu nehmen. Abgesehen davon, dass für jede Autorin und jeden Autor das Warten auf eine verschobene Publikation belastend ist, muss es für Lispector eine besondere Einschränkung ihrer Arbeit an neuen Texten bedeutet haben, fertiggestellte nicht publizieren zu können. Lispectors Arbeitsprozess betreffend, übersetzt Gomes Mendes in ihrem Vorwort zu der spanischen Ausgabe *Para no olvidar* mit verschiedenen Crônicas und anderen Kurztexten der Autorin einen

Kommentar Lispectors zu diesem Thema, leider ohne Nachweis des Originals. Er stammt offensichtlich aus einem Brief an Olga Borelli (mit der die Autorin sich in ihren letzten Lebensjahren sehr detailliert zu ihren Texten beriet): „... No he podido esperarte, me estaba muriendo de cansancio, porque he estado trabajando sin interrupción desde las cinco de la mañana. Desgraciadamente tengo que hacer yo la copia de *Detrás del pensamiento*, siempre he hecho la última copia de mis libros anteriores por que cada vez que copio voy modificando, aumentando, en definitiva modificando.“ (zitiert nach Gomes Mendes 2007: 13–14).²⁷ Mendes zitiert weiterhin aus einem Gespräch Lispectors mit Affonso Romano de Sant’Anna vom 20. Oktober 1976 (ein Interview im Auftrag des Museu da Imagem e do Som, Gomes Mendes 2007: 14). Der Interviewer: „Tienes tus textos escritos en la cabeza. Y una vez dijiste una cosa impresionante: que nunca lees un texto tuyo.“ Daraufhin Clarice Lispector: „No. Me da náuseas. Cuando se publica es un libro muerto. No quiero saber nada más de él.“ Olga Borelli, so Mendes, habe diese Haltung Lispectors auf Anfrage bestätigt: „Clarice no revisaba sus textos después de haber mandado los originales a la editorial“ (Gomes Mendes 2007: 14).

Während Clarice Lispector 1957 vergeblich auf die Publikation von *A maçã no escuro* wartete und sich über das Verhalten von Ênio Silveira ärgerte, gab sie eine Fassung des Manuskriptes Rubem Braga, der sie in Washington besuchte und es, zurück in Brasilien, dem renommierten Verlag José Olympio in Rio zur Publikation vorschlug – mit der Reaktion, man wolle es „sofort veröffentlichen“ (Moser 2013a: 288). Aber es gab keine konkrete Zusage. Lispector wollte nun nicht länger warten und erwog sogar, das Buch im Selbstverlag zu veröffentlichen – was laut Benjamin Moser aus ihrer Bitte an Fernando Sabino hervorgehe, den Kontakt zu Druckereien herzustellen (Moser 2013a: 288). Moser beschreibt, wie entmutigt Lispector zu dieser Zeit durch die so schwierige Verlagssuche in Brasilien gewesen sei, zumal es ähnliche Schwierigkeiten mit mehreren Projekten gab. 1954 hatte sie von Fernando Sabinos Freund José Simeão Leal, der bereits *Alguns contos* publiziert hatte, erstmals einen Vorschuss für einen literarischen Text erhalten: Er hatte einen vollständigen Erzählband in Auftrag gegeben, an dem Lispector parallel zu *A maçã no escuro* schrieb, er wurde im März 1955 fertig: *Laços de família*, ein Text, der später zu den wichtigsten Texten der Autorin gezählt werden sollte, der zunächst aber nur von einzelnen Freunden begeistert aufgenommen wurde, während sich die Publikation auch hier auf undurchsichtige Weise verzögerte und der Text nicht an ein breiteres Publikum gelangte. Im Juni 1956 informierte der Verleger Fernando Sabino, der in Brasilien weiterhin als Clarices Agent auftrat,

²⁷ *Detrás del pensamiento* ist die spanische Übersetzung des Arbeitstitels für den später als *Aqua viva* (*Agua viva*) publizierten Text.

darüber, dass das Buch bereits gesetzt sei. Ein knappes Jahr später war es immer noch nicht erschienen. Im März 1957 bemühte sich erneut Rubem Braga, in der Sache zu helfen und die Rechte zurückzuholen, um die Geschichten in der Zeitung *O Estado de S. Paulo* unterzubringen (Moser 2013a: 289). Gleichzeitig bot Fernando Sabino sie dem Verlag Agir an, der bereits Clarices *Lüster* publiziert hatte. Dann, so schildert Moser weiter die Ergebnisse seiner diesbezüglichen Recherchen, vergingen „weitere demütigende anderthalb Jahre“. Anderthalb Jahre! Und dies während, so Moser, *Civilização Brasileira* sonst sehr produktiv war und nur wenige Jahre später nachweislich *an jedem Arbeitstag* einen neuen Titel publizierte. Es wiederholte sich dann die Geschichte: Érico Veríssimo fand einen neuen brasilianischen Verlag für beide Bücher: Globo. Leal wollte die Originale der Erzählungen, die bereits im Druck seien, aber auf keinen Fall herausgeben, und gerade, als man bei Globo für den Roman zugesagt hatte, tauchte dieser im Katalog von *Civilização Brasileira* auf. Der angekündigte Termin verstrich aber wieder, ohne dass das Buch publiziert wurde. „Das erschöpfende Hin und Her der Erwartungen und der enttäuschten Hoffnungen und die niederdrückende Tatsache, im mittleren Alter und in der Mitte ihrer Karriere gezwungen zu sein, um einen Verlag zu betteln, taten Clarices Gemütsverfassung nicht gut“, kommentiert Moser (Moser 2013a: 289).

So also sah die Situation in Brasilien für Clarice Lispector in den für sie so wichtigen 1950er Jahren aus, in denen erstmals auch ein Text von ihr ins Ausland übersetzt werden sollte. Später entspannte sich die Situation, zunächst durch die Verlagsgründung der Editora do Autor ihrer Freunde Fernando Sabino und Rubem Braga im Jahr 1960, die nach einem Streit mehrerer Verlagsleiter ab 1966 gemeinsam den Verlag Sabiã führten, dann auch durch ihren zunehmenden Bekanntheitsgrad in Brasilien. Verschont blieb sie aber zeitlebens nicht von dieser Art von Auseinandersetzungen um Publikationsmöglichkeiten und den damit verbundenen Zweifeln an ihren Texten, denen ein Element des Offenen, des oftmals als unvollendet Missverstandenen inhärent war. Zu Affonso Romano de Sant’Anna hatte sie nur ein Jahr vor ihrem Tod zu Re-Lektüre ihrer Texte gesagt: „Me da náuseas. Quando se publica es un libro muerto. No quiero saber nada más de él. Y cuando lo leo me suena extraño, me parece malo. No los leo, ¡qué va!“ (zitiert nach Gomes Mendes 2007: 14).

Erster Publikumserfolg bei *Senhor* ab 1959 und Clarices Rückkehr nach Brasilien

In den geschilderten Jahren zwischen 1956 und 1958 muss Clarice Lispector sehr unter ihrer Isolation, unter der immer wieder scheiternden Verlagssuche gelitten haben. Am 12. Juli 1956 schrieb sie an Fernando Sabino: „Ich erlebe gerade etwas sehr Unerfreuliches. Je mehr Zeit vergeht, desto mehr bekomme ich das Gefühl, dass ich an keinem Ort lebe, und dass kein Ort ‚mich will‘.“ (Brief an Fernando Sabino vom 12.7.1956, in: Lispector/Sabino 2016: 145). Moser kommentiert dies in seiner Biographie so:

Die traurige Wahrheit war, dass Clarice teilweise recht hatte. Außerhalb des Kerns von Künstlern und Intellektuellen, die seit dem Erscheinen von *Perto do coração selvagem* mehr als ein Jahrzehnt zuvor von ihr fasziniert waren, hatte man Clarice inzwischen fast völlig vergessen. Ihre späteren Romane hatten den Ruhm, den sie sich mit dem ersten verdient hatte, nicht vermehrt; zudem lebte sie seit vielen Jahren im Ausland. Sie hatte keinen Namen mehr, und wie die Briefe, die sie von Fernando erhielt, immer deutlicher machten, brannte kein Verlag darauf, sich auf eine schwierige, vierhundert Seiten lange kabbalistische Allegorie von einer unbekanntem Autorin einzulassen, gleichgültig, welchen Ruf sie bei gewissen Intellektuellen genoss. (Moser 2013a: 290)

Diese Situation veränderte sich 1958 ein wenig, als sie eine Anfrage von dem jungen Journalisten Nahum Sirotzky erhielt, einem Cousin ihres Freundes Samuel Wainer, der eine neue Kulturzeitschrift herausbringen wollte, die in den darauffolgenden Jahren in Brasilien sehr anerkannt werden würde: *Senhor*. In Abgrenzung zu bestehenden Zeitschriften wie *Dom Casmurro* und mit Blick auf die großen ausländischen Organe wie den *New Yorker* würden Texte dort redigiert werden, so schwebte es Sirotzky vor. Paulo Francis, der für diese redaktionelle Arbeit in der Sparte Literatur zuständig war, kommentierte einmal, wie weitreichend dieser Wandel gewesen sei. Die fruchtbare Zusammenarbeit mit Clarice Lispector, die nicht nur in der ersten Ausgabe vertreten war, sondern fortan sehr regelmäßig und die seit 1961 eine Kolumne für jedes Heft schrieb, ist nicht zuletzt wohl auf ihr Verhältnis zu ihren Texten zurückzuführen, auf eine Offenheit für das Überarbeiten und Ergänzen eigener Texte mit den verschiedenen Überarbeitungsgängen. Paulo Francis schreibt darüber: „Clarice reagierte völlig normal und schrieb manchmal Passagen um, die, wie sie einräumte, unklar waren. In der brasilianischen Literatur ist das tabu ... man rührt die Texte der großen Namen nicht an“ (Francis 1987). Bei *Senhor* passierte nun interessanterweise etwas in gewisser Weise Umgekehrtes im Vergleich zu den Verhältnissen in der brasilianischen Verlagsbranche: Während die Zusammenarbeit mit Lispector funktionierte und sie sehr regelmäßig publiziert wurde, lehnte die Zeitschrift mit ihren strengen Qualitätsansprüchen an hervorragende künstlerische Leistungen namhafte oder

einflussreiche Autoren mitunter ab, wie Érico Veríssimo in einem Fall oder den späteren brasilianischen Präsidenten Jânio Quadros, der literarische Ambitionen hatte und mehrere Artikel einreichte, wie Moser berichtet (Moser 2013a: 290). Seiner Darstellung zufolge war die Publikation in Senhor „die erste Begegnung mit echter Popularität“ für Lispector, sie wurde zur Inspiration für Leser/innen und insbesondere auch für Künstler/innen verschiedener Sparten, die einen „modernen“ Stil, eine neue Ästhetik suchten und in mehreren Fällen Lispector genauso als Einfluss nannten wie João Gilberto und den Bossa Nova. Ungefähr zu der Zeit, so schreibt Moser, als ihre ersten Erzählungen bei Senhor erschienen, traf sie „Vorbereitungen, ihren Mann zu verlassen und, diesmal endgültig, nach Rio de Janeiro zurückzukehren“ (Moser 2013a: 290). Damit ging einher, dass sie sich fortan nicht mehr aus der Ferne und mittels Vermittlerfiguren um ihre Publikationen kümmern musste. Wie stark die Situation, in der sie als Autorin war – einerseits in Vergessenheit geraten zu sein und größte Schwierigkeiten zu haben, ihre Manuskripte in Verlagen unterzubringen, andererseits aber durch die Erfahrungen mit Senhor zu erleben, dass eine Veränderung, ein „gesehen werden“ möglich wäre, zu diesem Entschluss beigetragen haben mögen, lässt sich nicht sagen. Nur dass sich Lispector in genau dieser Konstellation zu einer Rückkehr entschloss, ist eine Tatsache: In einer Konstellation, in der sie sich von Brasilien schmerzlich getrennt und als Autorin nicht beachtet fühlte, erstmals aber auch in einem wichtigen Punkt gesehen: Sirotzky hatte ihr in seinem ersten Brief geschrieben: „Wir möchten gern Ihre Erzählungen lesen, die wir nie für *verständlich* gehalten haben“ (Brief von Nahum Sirotzky an Clarice Lispector, 12.11.1958, zitiert nach Moser 2013a: 290).

Die verlegerische Situation 1975/76

Was geschah nun, nachdem Lispector sich 1959 von ihrem Mann scheiden ließ und nach Rio de Janeiro zurückkehrte, hinsichtlich der Publikationsprobleme mit ihren Texten? Die gesamte Publikationsgeschichte Lispectors in Brasilien kann und soll hier nicht für jeden Band aufgearbeitet werden. Um die lebenslangen Schwierigkeiten Lispectors mit brasilianischen Verlegern in den Blick zu nehmen, ist es aber wesentlich, zu sehen, was in den Jahren ihres größten Erfolges zu Lebzeiten in Brasilien, in der Zeit ab der Jahreswende 1975/76 geschah. Moser bezeichnet das Ende des Jahres 1975 als „Ende eines aufreibenden Jahres, in dem sie wie so oft Schwierigkeiten mit Verlegern gehabt hatte“ (Moser 2013a: 441). Er berichtet von einer Publikation im Verlag Artenova mit dem Verleger Álvaro Pacheco, der eine Sammlung der Interviews herausgebracht hatte, die sie im Laufe der Jahre mit berühmten brasilianischen Persönlichkeiten geführt hatte. Pacheco

war laut Mosers Darstellung in Clarices Augen Jahre zuvor ein Wagnis eingegangen, als er *Aqua viva* publizierte, weshalb sie sich ihm verbunden fühlte, dann allerdings zunehmend unzufrieden wurde wegen der mangelnden Sorgfalt, mit der ihre Bücher bei Artenova publiziert wurden. „Aber Clarice drückte ein Auge zu, bis sie das Gefühl hatte, um ihre Tantiemen betrogen zu werden“, schreibt Moser. Nach den Aussagen von Alberto Dines habe es dem Verleger, der mehr eine Druckerei als einen Verlag betrieben habe, widerstrebt, Autoren für ihre Arbeit zu bezahlen: „Er glaubte, Schriftstellern dadurch, dass er sie veröffentlichte, einen Gefallen zu tun“ (Moser 2013a: 441). Die Autorin Lispector sei, was auch die Biographie von Nadia Battella Gotlib (1995) nahelegt, geschäftlich trotz ihrer juristischen Ausbildung recht inkompetent gewesen: „Aber nun, als ihre Honorarabrechnungen beleidigend niedrig wurden, noch sogar sie Lunte“ (Moser 2013a: 442). Dass sie nie von der Literatur leben können, führte Lispector selbst auf einen kontinuierlichen Missbrauch der Verleger an ihrem Werk zurück (Battella Gotlib 2007: 436–437) – auch noch, als sie zu den bekanntesten Schriftsteller/innen Brasiliens zählte und Übersetzungen in Portugal, Frankreich und den USA vorlagen.

Olga Borelli (1981) berichtet, wie auch Moser (2013a) und Manzo (1998), von der Szene, die sich im Winter 1975/76 im Verlag abspielte, als sie Pacheco um ein Gespräch bat – im gleichen Jahr, in dem Lispector in Brasilien große Erfolge feierte und ungeheuer populär wurde. Pacheco hatte sie im Verlag zuerst lange warten lassen, um ihr dann 140 Cruzeiros in bar auszuhändigen, ihre Tantiemen für ein halbes Jahr und alle fünf bei Artenova erschienenen Bücher. Olga Borelli schreibt, sie habe Clarice Lispector noch nie so wütend gesehen: sie sei hinausgelaufen und habe das Geld einem Bettler geschenkt (Borelli 1981: 47–48).

Erst als ihre Freundin und Schriftstellerkollegin Nélida Piñon sie mit der Literaturagentin Carmen Balcells in Barcelona zusammenbrachte, die bekanntlich bereits zu dieser Zeit viele lateinamerikanische Autor/innen aus dem spanischsprachigen Bereich sehr erfolgreich vertrat, wurde Clarice Lispector erstmals professionell vertreten – ihre positiven Publikationserfahrungen in Brasilien in der Zeit davor, etwa bei der Editora do Autor und später bei Sabiá, waren bis dahin immer nur vereinzelte. Durch ihre Krebserkrankung und ihren frühen Tod 1977 konnte Clarice Lispector selbst die Vorteile eines professionellen Umgangs mit ihrem Werk in der Verlagsbranche allerdings nicht mehr genießen.

3.3 Zur Rezeption in Brasilien

In literaturgeschichtlichen Darstellungen des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts zu Brasilien erfolgt oftmals eine scheinbar problemlose Einordnung

Lispectors in die brasilianische Literaturgeschichte. Antonio Maura liefert in seiner gerade auch was Charakteristiken von Lispectors Schaffen betrifft sehr wertvollen *Cartografía Literaria de Brasil* (2014) eine solche: Seiner Darstellung zufolge seien brasilianische Autor/innen Mitte des 20. Jahrhunderts in zwei Hauptströmungen einteilbar. Zum einen ist da die „novela regionalista“, zum anderen „una narrativa de carácter psicológico-existencial“, der er Lispector zusammen mit Autoren wie Lucio Cardoso, Lygia Fagundes Telles und Osman Lins zurechnet. Luisa Trias Folch geht in ihrer *Literatura brasileña* noch einen Schritt weiter und parallelisiert gewissermaßen Lispector mit der nur 3 Jahre jüngeren Lygia Fagundes Telles: die beiden teilen, so Trias Folch, „el análisis psicológico, realizado a través de técnicas como el flujo de conciencia y el monólogo interior“ (Trias Folch 2006: 309) – die sehr grundlegenden Unterschiede zwischen diesen Autorinnen, die den Vergleich problematisch machen, bleiben dabei unterbelichtet. Neben den genannten Grundströmungen nennt Maura, als dritten Punkt, „a medio camino“: João Guimarães Rosa „que explora tanto el aspecto regional-mítico del sertão mineiro como ahonda en la profunda significación de la vida humana“ (Maura 2014: 85). Nach anderen Darstellungen, z. B. von José Paulo Paes gehört Lispector in erster Linie zur so genannten 45er-Generation, das heißt, zu einer Gruppe brasilianischer Autorinnen und Autoren, die nach dem 2. Weltkrieg zu publizieren beginnen (unter anderem: Clarice Lispector, Murilo Rubião, José J. Veiga, Osman Lins) und die sowohl von den Erfahrungen der Kriegsjahre als auch von den französischen Existenzialisten beeinflusst seien (vgl. Maura 2014: 85–86). All dies mag hilfreich sein, um die Autorin grob in ihrem Kontext zu verorten, aber es darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Lispector lange Jahre in Brasilien als völliger Sonderfall wahrgenommen wurde.

Márgara Russotto hat in ihrer Essaysammlung *Sustentación del enigma. Cuatro ensayos sobre Clarice Lispector* (2013) Rezeptionslinien herausgearbeitet, die gerade mit Blick auf die frühe Rezeption in Brasilien und die dadurch geprägten Vorbedingungen für eine internationale Rezeption sehr interessant sind. Russotto beschreibt die Sonderposition von Lispectors Werk im brasilianischen Kontext ausgehend von einigen Grundzügen ihres literarischen Denkens: „Para Clarice, como se sabe, la representación misma constituye un territorio en crisis y un acto fallido en todos los casos. Por lo tanto, el poder de la mimesis es constantemente problematizado“ (Russotto 2013: 21–22). Russotto verweist auf eine Erzählung Lispectors, die nur aus einem einzigen Satz besteht: „Tinha uma vez um pássaro, meu Deus!“, um dann auszuführen:

Si la descripción de un pájaro es imposible, siquiera como un simple ejercicio escolar y convencional, ¿cómo representar la complejidad del mundo? La confianza en la representación y en sus respectivos instrumentos es algo completamente ajeno al pensamiento

Clariceano. El artificio la enerva, y el lenguaje se le presenta siempre con el rostro desfigurado y atormentado de sus propios límites y perplejidades. (Russotto 2013: 22)

Vor diesem Hintergrund sei es verständlich, so Russotto, dass im Kontext der Erwartungen der brasilianischen Literaturkritik in den 1940er Jahren, die von politischen und sozialen Sorgen und Fragen geprägt waren, und auch vor dem Hintergrund des kritischen Realismus der 1930er Jahre, dass man da das Werk *Lispector* als ‚anders‘ deklarierte. Ästhetisch wie ideologisch sei ihr Schaffen zudem weit von den Stereotypen entfernt gewesen, die die internationale Kritik Literatur aus Brasilien zugeschrieben habe. Russotto führt aus:

Debido a la vigencia de dichos estereotipos, parcialmente internalizados por buena parte de la crítica local como suele ocurrir en la dinámica de las relaciones interliterarias, su primera novela, *Perto do Coração Selvagem* de 1943, fue percibida bajo una óptica extraña, como si se hubiese gestado en terreno foráneo, ajeno a los grandes núcleos del imaginario brasileño con su carácter diferenciado dentro del conjunto de las literaturas del mundo. (Russotto 2013: 22)

Nach Russotto hätte es einen zu großen Widerspruch zu diesen tradierten Stereotypen bedeutet, hätte man *Lispector* stärker im Kontext der zeitgenössischen Literaturen aus Brasilien verortet. Sie beschreibt die Anknüpfungsmöglichkeiten von *Lispector* Literatur zu anderen brasilianischen Texten und die Ähnlichkeiten oder Verbindungslinien, die durchaus bestanden. So sei es im brasilianischen Kontext der Zeit Kritiker/innen offenbar nicht möglich gewesen, den Debutroman innerhalb der brasilianischen Literatur zuzuordnen:

No a los movimientos mesiánicos protagonizados por colectividades surgidas de mundos aislados; ni a la gesta anónima de *cangaceiros*, *retirantes*, iluminados, y tantos otros personajes colectivos perdidos en los enormes espacios de la pre-modernidad brasileña. Y aunque el tiempo demostraría lo contrario con la llegada de la nordestina Macabea en *A hora da estrela* (1977), nada parecía vincularla a las formas monumentales de dicha tradición, a la guerra por la tierra de Euclides da Cunha, a las sensualidades inestables y atormentadas de José Lins do Rego, a los humillados y ofendidos de Graciliano Ramos. Tampoco podía vincularse a esa picaresca urbana que ofrecían, cada uno a su modo, los relatos del desarraigo urbano y existencial de João Antonio, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino y otros, en una suerte de crónicas de la “supervivencia malandra”. Para esto último le faltaba el necesario sentido de superioridad irónica ante la desorientación moderna, y le sobraba patetismo y grotesco. (Russotto 2013: 23)

Russotto kommt zu dem Schluss, die Erwartungen und Vorprägungen der brasilianischen Literaturkritik seien so bestimmend gewesen, dass das Werk von Clarice *Lispector* “un verdadero problema de la clasificación“ darstellte: „Ni historia, ni geografía, ni psicología, ¿cual era entonces el rostro de Clarice?“ (Russotto 2013: 23) So kam es, dass viele Kritikerinnen und Kritiker, wie Sergio Milliet, ihr Abseitigsein, ihre Isolation und Andersartigkeit herausstellten:

Essa harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo, a autora alcançou magistralmente. De uma maneira que só observamos até agora em certos escritores franceses ou ingleses, num Gide, num Morgan, por exemplo, o que de resto não implica em comparações deslocadas, muito embora, o romance de estréia de Clarice Lispector a eleve de chofre a um plano de absoluto destaque em nossa literatura. (Milliet 1987: 4)

Eine Zeitlang, so Russotto, sei diese Randseitigkeit als formale Unzulänglichkeit missverstanden worden (Russotto 2013: 24). Jahrzehntlang sei von Seiten nicht nur der brasilianischen Kritik das Augenmerk auf das Unvollkommene, auf die Ambiguitäten gelegt worden, immer wieder ging es um vermeintlich nicht realisierte oder unvollkommene Aspekte ihrer Arbeiten.

In diesem Kontext des Unklassifizierbaren und dramatisch Vereinzelten habe man sie in der literarischen Welt von James Joyce – „por la presencia reiterada de lo epifánico“, von Virginia Woolf – „por el uso indeterminado y relacionante del tiempo“ und von Franz Kafka verortet – „por la doble marca del absurdo y la parábola al mismo tiempo“ (Russotto 2013: 24). Außerhalb Brasiliens war diese Perspektive besonders stark, was nicht weiter erstaunlich ist, war dort doch das Wissen um brasilianische Literaturen viel weniger verbreitet als unter brasilianischen Kritiker/innen und Kommentator/innen. Aber auch Brasilien-Experten wie Earl Fitz (Vanderbilt) schreibt Russotto dieser Perspektive auf Lispectors Schaffen zu, unter anderem bezüglich der Einflüsse von Gide, Hesse und Djuna Barnes. Benjamin Moser stellt in seiner Biographie heraus, dass und warum bereits Lispectors Debutroman ungewöhnlich selten mit den Werken anderer brasilianischer Autor/innen verglichen wurde:

Es ist bemerkenswert, wie selten Kritiker das Buch mit denen anderer brasilianischer Schriftsteller verglichen. Stattdessen erwähnten sie Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Dostojewski, Proust, Gide und Charles Morgan. Das lag nicht einfach daran, dass die ganze Frage Brasiliens – jener ‚sichere Instinkt für Nationalität‘, den Machado de Assis für den Kern der brasilianischen Literatur hielt – in *Nahe dem wilden Herzen* fehlt. Es lag daran, dass die Sprache des Romans nicht brasilianisch klang. [...] Später sollte sich diese Sprache als die einer großen brasilianischen Künstlerin einbürgern, doch zunächst klang sie exotisch. (Moser 2013a: 165)

Diese Grundtendenz der Verortung ihres Werkes außerhalb der brasilianischen Literatur lässt sich sicher bestätigen, auch wenn es Ausnahmen gegeben hat, wie Antonio Candido, der eine (ausschließliche) Bezugnahme auf Einflüsse jenseits der brasilianischen Tradition bereits vermied, als er den Debutroman besprach (Candido 1945). Im Kontext einer solchen Linie der Interpretation innerhalb des brasilianischen Kontextes ist auch eine sehr treffende Einschätzung zu sehen, die Candido 1988 in einem Text über Clarice Lispectors Werk vornahm:

Ora, em 1943 e 1946 apareceram dois escritores que retomaram o esforço de invenção da linguagem, coisa rara e perigosa, que quando dá certo eleva o perfil das literaturas: Clarice Lispector e João Guimarães Rosa. Para eles, o problema parecia consistir em obter um equilíbrio novo entre tema e palavra, de modo que a importância de ambos fosse igual. (Candido 1988: XVIII)

Eine weitere, sehr bemerkenswerte Beobachtung schildert Russotto, wenn sie schreibt, es habe bei einer Reihe von Kritikerinnen und Kritikern die Tendenz gegeben, immer wieder auf Lispectors Schaffen zurückzukommen, indem man eigene Forschungsansätze revidiere oder in ungewöhnlich intensiver Weise neu bearbeite und vertiefe:

[...] en los casos de Benedito Nunes, Olga de Sá, Berta Waldman, Vilma Arêas y Affonso Romano de Sant'Anna, entre muchos otros, parece darse un cierto estado de constante insatisfacción interpretativa que obliga a relecturas correctivas o más profundas, como si hubiera siempre un excedente por desplazar a nuevas lecturas de efectos retroactivos y resemantizadores. (Russotto 2013: 25)

Die „consagración canónica definitiva“ (Russotto 2013: 26) in Brasilien sei mit der Publikation der – tatsächlich hervorragenden und sehr umfassenden – Biographie von Nadia Battella Gotlib eingetreten: *Clarice – Uma Vida que se Conta*. 1995 erschien diese Biographie in drei Auflagen. Der Effekt, dass das so bedeutsame wie schwer zu fassende literarische Werk Lispectors erst durch die Publikation einer Biographie wichtige und weiterreichende Aufmerksamkeit gewinnen konnte, war später auf internationaler Ebene noch einmal zu beobachten, als Benjamin Moser 2009 seine Biographie *Why this World* (Oxford University Press) publizierte und als Finalist des renommierten *National Book Critics Circle Award* in den USA ausgezeichnet wurde, was in den Feuilletons viel Beachtung fand – weit über den englischsprachigen Raum hinaus.

3.4 Zur Rezeption im spanischsprachigen Lateinamerika

Während Russotto für die Rezeption zu Lebzeiten der Autorin und insbesondere in Brasilien gewisse Linien ausmacht, die orientierend wirken, beschreibt sie die internationale Rezeption im Detail, ohne eine klare Entwicklung solcher Linien zu konstatieren. Es würde zu weit gehen, all die verschiedenen Ansätze der internationalen Kritik in den verschiedenen Sprachräumen nebeneinanderzustellen, wie sie sich bei Russotto findet (Russotto 2013: 27–38). Zwei Beobachtungen zur Rezeption in Lateinamerika, die auch darüber hinaus prägend waren, sollen hier aber herausgegriffen werden. Das spanischsprachige Lateinamerika, und insbesondere Argentinien, sind die Regionen, in denen Lispector

neben Brasilien selbst ein teilweise vergleichbares Renommee als Autorin erlangte. Wichtig ist bei Russotto zum einen eine Bemerkung, die sich auf weibliche Autorschaft und Einflüsse unter Autorinnen bezieht: „En Hispanoamérica empieza el solitario diálogo entre iguales: la secreta y mutua inspiración entre escritoras que es un rasgo específico de filiación de género, un aspecto de la autoría femenina que va evidenciando un canon diferenciado en constante problematización” (Russotto 2013: 28). Das wirkungsmächtigste und bekannteste Beispiel für weibliche Netzbildung entsteht, wie bereits angesprochen, in Frankreich (vgl. Kap. 4.1) – mit allen Vor- und Nachteilen einer Rezeption im Kontext des französischen Feminismus. Für die Netzbildung in Lateinamerika sind vergleichbare negative Effekte nicht belegt worden – hier erschien Lispectors Werk allerdings auch nicht in reinen Frauenbuchverlagen.

Die zweite interessante Beobachtung von Russotto in diesem Zusammenhang bezieht sich auf die besondere Förderung Lispectors durch zwei Einzelpersonen, die als wichtige *Gatekeeper* im Kontext des Boom spanischsprachiger Literatur aus Lateinamerika ab den 1960er Jahren gelten. Sie schreibt: „Dos críticos uruguayos comentan y difundan su obra de manera distinta: Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama“ (Russotto 2013: 28, vgl. auch Strausfeld 1984). Die große Einflussnahme von Schlüsselfiguren auf die Zirkulation und (internationale) Rezeption schriftstellerischer Arbeiten ist hinsichtlich einer *Gatekeeping*-Theorie in diesem Band bereits thematisiert worden. Sie ist für verschiedene lateinamerikanische Autor/innen der Zeit anhand von Archivmaterialien belegt worden (vgl. Marling 2016; Einert 2018; Müller 2020). Auch auf Lispectors Rezeption im spanischsprachigen Lateinamerika scheint es zuzutreffen, dass viel davon abhing, ob bestimmte Schlüsselfiguren ihr Werk befürworteten und förderten. Monegal hatte dabei offenbar früh eine Strategie, die später in der gesamten englischsprachigen Welt und darüber hinaus sehr entscheidend wurde: „[...] recuperó su figura humana a través de encuentros y testimonios, bordeando la leyenda en la cual había comenzado a convertirse, comentando las relaciones entre esa leyenda y el contenido de sus textos” (Russotto 2013: 28). Ángel Rama hatte als weitere Schlüsselfigur, als akademischer *Gatekeeper* großen Einfluss auf die Verbreitung und Etablierung von Lispectors Werk im akademischen Kontext: „Rama, por su parte, difundió su obra en las aulas universitarias del continente, la latinoamericanizó, y la convirtió en referencia obligada en todos los congresos y encuentros internacionales dándole estatuto universal” (Russotto 2013: 28). Die 1970er Jahre markieren in Lateinamerika den Beginn einer breiteren internationalen Anerkennung des Werkes von Clarice Lispector, für die Frankreich in der darauffolgenden Phase eine Schlüsselrolle spielen sollte.

4 Übersetzung und Rezeptionslinien

4.1 Kommentierter Überblick: Erstausgaben in Frankreich

Die internationale Rezeption von Clarice Lispectors Werk intensivierte sich in den Jahren nach ihrem Tod im Winter 1977 insbesondere dadurch, dass in Paris Éditions des femmes ab 1978 die Übersetzung und Publikation fast des gesamten Werks verantwortete, wodurch dem französischen Sprachraum eine besondere Bedeutung für die Übersetzungsgeschichte ihres Werkes zufiel. In den 1980er Jahren wurde ihr Werk durch die französischen Publikationen auch weit über den französischen Kontext hinaus rezipiert, es folgten vermehrt Übersetzungen auch in andere Sprachen.

Die Übersetzungsgeschichte Clarice Lispectors in Frankreich beginnt allerdings sehr viel früher: Bereits im Jahr 1954 war ihr Debutroman ins Französische übersetzt worden – eine Übersetzung, der ebenfalls eine besondere Bedeutung zukommt, weil es sich um die erste Übersetzung einer ihrer Monografien überhaupt handelte. Aus der Phase, als der französische Verlag Plon diese Übersetzung vorbereitete, liegen einige Briefe Clarice Lispectors vor. Insbesondere ein Briefwechsel mit ihren Schwestern sowie mit ihrem Verleger bei Plon zeugen von der großen Frustration, die für Clarice Lispector mit dieser Übersetzung verbunden war. Als sie die französischen Druckfahnen erhielt, die voller Fehler waren, versuchte sie zwar in mehreren Nachschichten, die Übersetzung zu retten, gelungen ist es ihr nicht: Der Text erschien in einer für sie nicht akzeptablen Form. Diese auch aus heutiger Perspektive verfehlte frühe Übersetzung enthielt in extremer Form Tendenzen, zu denen auch spätere Übersetzer (wenn auch nicht in diesem Ausmaß), mitunter neigten, daher lohnt sich der nähere Blick darauf (vgl. Kapitel 4.1.2). Benjamin Moser nennt eine dieser Tendenzen unter Bezug auf einen Ausspruch Claire Varins „[to] pluck the spines from the cactus“ (Moser 2011: 80): Es geht um eine Tendenz, sehr umfassend zu glätten, auch frei hinzuzufügen und zu ersetzen, wo Clarice Lispectors Sätze von unkonventioneller Grammatik oder Syntax, von ungewohnten Wortschöpfungen geprägt waren. Diese erste Übersetzung bei Plon ist zum einen von Übersetzungsfehlern geprägt, zum anderen von einem sehr weitreichenden Bemühen, den Text in den Kontext der Zielsprache und in die Erzählkonventionen einzufügen, die die französischen Leserinnen und Leser gewöhnt waren:

1954 *Près du cœur sauvage*. Übersetzt von Denise-Teresa Moutonnier. Paris: Plon.

1970 erscheint, 3 Jahre nach der englischsprachigen Ausgabe desselben Romans bei Alfred A. Knopf, *A maçã no escuro* in französischer Übersetzung:

1970. *Le bâtisseur de ruines (A maçã no escuro)*. Übersetzt von Violante do Canto. Paris: Gallimard.

Auch diese Übersetzung ist von Versuchen des Glättens nicht normgerechter Syntax und von Hinzufügungen geprägt (Marting 1993: 98). Es bleibt der einzige Titel Lispectors bei Gallimard. Einige Jahre später bringt der feministische Verlag Éditions des femmes den Roman *A paixão segundo G. H.* in französischer Übersetzung. Die Übersetzerin ist eine Studentin von Hélène Cixous, der Professorin, die Lispectors Werk im Kontext ihrer Arbeiten zu einer feministischen Literaturwissenschaft bearbeitet. Für viele spätere Lispector-Experten wird dies der erste Text sein, den sie von der Autorin kennenlernen. Im Unterschied zu der Gallimard-Publikation ist hier eine gewisse Resonanz in intellektuellen Kreisen zu verzeichnen:

1978 *La passion selon G.H.* Übersetzt von Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Éditions des femmes (Réédition 2014).

Nach Lispectors Tod 1977 kauft Éditions des femmes die Rechte an ihrem Werk. Zum ersten Mal in Lispectors Publikationsgeschichte widmet sich ein Verlag der Herausgabe ihres Werkes in seinem Zusammenhang, in den folgenden Jahren erscheinen zahlreiche Lispector-Texte. Zunächst erscheint der in Frankreich ebenfalls recht bekannt gewordene Text *Água viva*:

1980 *Água Viva*. Übersetzt von Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Éditions des femmes (Édition bilingue brésilien-français).

Zu Beginn der 1980er Jahre rückt Brasilien in der literarischen Welt Frankreichs erstmals stärker in den Fokus, etwa im Kontext der Buchmesse 1982 in Paris.²⁸ Es erscheinen Sondernummern verschiedener Zeitschriften: *Magazine Littéraire*, *Bicéphale*, *Europe*. In dieser Zeit erscheint bei Éditions des femmes eine Neuübersetzung des Debutromans, der 1954 in so katastrophaler Übersetzung bei Plon publiziert worden war.

1982 *Près du cœur sauvage*. Übersetzt von Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Éditions des femmes (Réédition 1998).

Bei der Arbeit an diesem Text in den Jahren 1981/82 war die Übersetzerin Regina Helena de Oliveira Machado nach Meinung einzelner Expert/innen (insbesondere Claire Varin, vgl. Kapitel 4.1.3) gewissermaßen in das gegenteilige Extrem einer allzu wortgetreuen Übersetzung verfallen, die zwar nicht so erschreckend war wie die Plon-Übersetzung, aber doch zentrale Charakteristika, das ‚Irrationale‘ dieses Textes ein weiteres Mal nicht zu transportieren vermochte. Andere – etwa Lúcia Peixoto Cherem (2013) – heben eher die Leistung hervor, in einem französischen Kontext der langen Tradition ethnozentrischer Übersetzungen zu einer deutlich charakteristischeren Übersetzung des Romans gekommen zu sein.

²⁸ Vgl. einen Messebericht von Michi Strausfeld aus Paris: „Paris steht im Zeichen der Entdeckung brasilianischer Literatur“, Messebericht Michi Strausfeld, Oktober 1982, SUA, zitiert nach Einert 2018: 124.

An den bei Éditions des femmes publizierten Lispector-Übersetzungen lässt sich über einige Jahre hinweg ein regelrechtes Ringen um eine angemessene Übersetzung dieser Autorin ablesen, eine Entwicklung, die mit einer fortlaufenden Übersetzersuche von Seiten des Verlags einherging. In dieser ersten Phase der Übersetzungen bei des femmes wechseln die Übersetzer/innen von Text zu Text:

1984 *La Belle et La Bête*. Übersetzt von Claude Farny und Sylvie Durastanti. Paris: Éditions des femmes (Réédition 2012).

1985 *Où étais-tu pendant la nuit*. Übersetzt von Geneviève Leibrich und Nicole Biros. Paris: Éditions des femmes.

1985 *L'heure de l'étoile*. Übersetzt von Marguerite Wünscher. Paris: Éditions des femmes.

In Frankreich erreichte Clarice Lispector inzwischen bereits ein etwas größeres Publikum – beispielsweise wurden neue Lispector-Publikationen seit der Neuübersetzung des Debutromans 1982 regelmäßig in *Le Monde* besprochen (allerdings mit Ausnahmen, z. B. *Le lustre* 1990). Man beauftragte nun den erfahrenen Literaturübersetzer Jacques Thiériot, der unter anderem Guimarães Rosa erfolgreich ins Französische übersetzt hatte, mit der Übersetzung eines Lispector-Erzählungsbandes. Er übersetzte die Autorin zusammen mit seiner Frau Teresa Thiériot, u. a. auch einige ihrer *Crônicas* – journalistische Arbeiten, die hier aber analog zu den anderen Sprachen nicht aufgeführt sind.

1989 *Liens de famille*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.

Ab 1989 übersetzt das Übersetzerpaar Thiériot sehr kontinuierlich literarische Texte Lispectors, darunter mehrere Erzählbände:

1990 *Le lustre*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.

1991 *La ville assiégée*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.

1992 *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.

1993 *Corps séparés*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.

1998 *Un souffle de vie*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.

Damit lag ein Großteil des Gesamtwerkes vor. 1990 sowie 2004/5 erschienen jeweils Bände mit Kindergeschichten, 2015/2016 zwei Bände mit Briefwechseln. Ein Band mit

Briefen (*Le Seul Moyen de vivre*, 2012) erschien auch in einem anderen französischen Verlag, bei Rivages in Paris.

Analog zur englischsprachigen Gesamtausgabe der Erzählungen, die Benjamin Moser zusammengestellt und in kommentierter Form herausgegeben hat, folgt 2017 auch bei Éditions des femmes eine Gesamtausgabe der Erzählungen auf Französisch, an der acht verschiedene Übersetzer/innen beteiligt sind:

2017. *Nouvelles*. Hg. Benjamin Moser. Paris: Éditions des femmes.

Zum 100. Geburtstag der Autorin im Jahr 2020 erscheint ein *Coffret anniversaire*, das neben ihren beiden meistbeachteten Romanen mit einigen Bildern und unveröffentlichten Faksimiles ihrer Manuskripte versehen ist.

2020. *La Passion selon G.H., L'Heure de l'étoile*. Übersetzt von Paulina Roitman und Didier Lamaison (*La Passion selon G.H.*), sowie Marguerite Wünscher und Sylvie Durastanti (*L'Heure de l'étoile*). Paris: Éditions des femmes.

4.1.1 Wie Lispector übersetzen? *Près du cœur sauvage*

Bei seinem Erscheinen 1943 hatte das Debut *Perto do coração selvagem* der damals 23-jährigen Clarice Lispector in der literarischen Welt Brasiliens für eine Sensation gesorgt. Jurema Finamour schrieb im Rückblick im *Jornal de letras* im September 1960: „Wir entsinnen uns an kein sensationelleres Debut, das einen Namen, der kurz vorher noch völlig unbekannt war, zu solcher Prominenz erhob“ (zitiert nach Moser 2013a: 164). Die „Sensation“ hing nicht nur mit der Qualität des Textes und dem Alter der Autorin zusammen, sondern auch damit, dass diese Art der Literatur und der tabulosen Schilderung weiblicher Innenwelten völlig neu war, man in Brasilien nichts Vergleichbares kannte. Sérgio Milliet, einer der, wenn nicht *der* einflussreichste brasilianische Literaturkritiker zum Zeitpunkt des Erscheinens von Lispectors Debutroman, kommentierte das Buch im brasilianischen Kontext als „ernsthaftesten Versuch, den introspektiven Roman zu schreiben“ [...]. Zum ersten Mal dringe ein brasilianischer Autor in die Tiefen der psychologischen Vielschichtigkeit der modernen Seele vor (zitiert nach Moser 2013a: 165).

Was war das Ungewohnte an diesem Debut, das so sehr missverstanden wurde, als Anfang der 1950er Jahre ein französischer Verlag erstmals eine Übersetzung in Auftrag gab? Leserinnen und Leser des Originals haben diesen Text offenbar nicht nur als erfrischend kraftvoll, sondern in manchen Passagen auch als sehr schwer verständlich erlebt, weil er an keinem äußeren Handlungsverlauf orientiert ist, bzw. nur sehr grob. Ihn durchziehen und strukturieren

Reflexionen über das Gefühlsleben, das Werden eines Mädchens bzw. einer jungen Frau: Joana. Diese Joana, die sich – und andere – zu ergründen sucht, hat eine Gegenspielerin, Lídia, ehemalige Kindheits- und Jugendgefährtin von Joanas Ehemann Otavio. Der Leser erfährt: Otavio verließ Lídia für Joana, fasziniert von der Freiheit, die er mit Joana empfand. „Als hätte er Joana erzählt, was er nur im Dunkeln fühlte. Und das Überraschendste an allem war: als hätte sie zugehört und danach verzeihend gelacht – nicht wie Gott, sondern wie der Teufel – und ihm weit die Tore geöffnet, durch die er gehen konnte.“ (Lispector 2016: 123). Otavios neu gewonnene Freiheit ist in diesen Passagen sehr präsent. Bald aber beginnt Otavio, in Joanas Gegenwart zu vereinsamen und trifft sich wieder mit Lídia. Als er Ehebruch begeht und seine Jugendfreundin schwängert, plagt Otávio ein starkes Gefühl von Sünde. Joana hingegen verhält sich ganz anders, als er es erwartet und befürchtet hatte. Sie macht ihm keine Vorwürfe, registriert recht nüchtern, was geschieht, und gibt Otavio frei, damit er Lídia heiraten und mit ihr und dem Kind leben kann. Otavio erträgt ihre Reaktion nicht, er wird wütend, beschimpft sie: „Natter!“ Das Schimpfwort hatte ihre Tante bereits für sie geprägt, weil sie sie für böseartig, für nicht richtig zu greifen und zu erziehen hielt. Joanas ‚Amoralität‘ hatte sie erschüttert, das, was im Roman als Nähe zum ‚wildem Herzen‘ immer wieder aufgerufen und mit Elementen aus dem Tierreich in Verbindung gebracht wird. Joana wird im Roman mit einer Natter, aber auch mit einem Hund, einem Pferd, einer Wildkatze und einem Vogel verglichen. Wie ein Tier ist sie gewissermaßen jenseits von Gut und Böse.

Sehr markant an diesem Debut ist die Tatsache, dass sich Lispector erzählerisch schon so stark auf einen eigenen Stil konzentrierte und so wenig auf Vorbilder, dass die eigene, in der Selbsterkundung entwickelte Sprache schon so reif war in diesem Debut, und insbesondere, dass sie das Ungeschliffene nicht fürchtete, sondern damit arbeitete. So hält sie sich nicht an die geläufigen Regeln der Grammatik und der Interpunktion, arbeitet sehr fragmentarisch. Ein Vorbild aber ist bei all dem deutlich, das Lispector selbst hinsichtlich ihrer frühen Einflüsse einmal genannt hat: Hesses *Steppenwolf* (Moser 2013a: 163). Bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass von Kritikern nicht Hesse, sondern Joyce als Einfluss sehr häufig ausgemacht worden ist – was wohl einzig daran liegt, dass dessen *Portrait des Künstlers als junger Mann* das Titelzitat entlehnt ist: „Er war allein. Er war verlassen, glücklich, nahe dem wildem Herzen des Lebens.“ (vgl. Moser 2013a: 163). Clarice hatte Joyce gar nicht gelesen, der diesbezügliche Vorschlag kam von ihrem Freund Lúcio Cardoso – wegen des Titels jedenfalls und wegen der Erzähltechnik der Bewusstseinsströme, die es bei Lispector ebenfalls gibt, ist wohl Joyce so oft für einen entscheidenden Einfluss gehalten worden, auch Virginia Woolf. Gleichzeitig lässt sich mit einigem Recht sagen, dass es nicht viel Literatur gab, die eine Übersetzerin auf die Aufgabe,

Clarice Lispector zu übersetzen, hätte vorbereiten können. Was für eine solche Übersetzung stattdessen absolut notwendig gewesen wäre, wäre die Einsicht und das Einarbeiten in die Tatsache, dass es hier um eine Autorin mit einer neuen, ganz eigenen, ganz und gar eigenwilligen Sprache ging. Am Beispiel der Übersetzung des Debutromans ins Französische und auch der weiteren Übersetzungsgeschichte der Autorin in Frankreich lässt sich ein Eindruck davon vermitteln, was für einen langen und aufwändigen Prozess es erforderte, bis erste Übersetzungen gelangen, die der Autorin auch nur annähernd gerecht wurden.

Katastrophale Erstübersetzung ins Französische: Plon

Ein Brief von Clarice Lispector an ihre Schwestern Elisa und Tania vom 10. Mai 1954 erzählt von dem Übersetzungs-Desaster, das sie erlebte, als ihr Debutroman *Perto do coração selvagem* 1954 für den Verlag Plon ins Französische übersetzt wurde. Übersetzerin war Denise-Teresa Moutonnier. Clarice Lispector erzählt ihren Schwestern davon in einem Brief vom 10. Mai 1954, einem Montag. Sie lebt zu dieser Zeit mit ihrem Mann und ihren beiden Söhnen in Washington und ist mit den Vorbereitungen für eine Reise nach Rio de Janeiro beschäftigt. Sie entschuldigt sich bei ihren Schwestern in Rio, dass sie sich wegen des großen Überarbeitungsaufwandes der Übersetzung nicht früher gemeldet habe, und schreibt:

Estou muito atrasada com a correspondência com vocês porque estive muito ocupada. Recebi as provas da tradução de P.C.S., já em certo tipo de papel que Érico reconheceu como sendo papel definitivo: isto quer dizer, minhas correções devem ter ido tarde demais. E foram tantas correções que eles teriam que refazer toda a paginação etc. etc. Se já chegaram tarde demais, é melhor eu esquecer o caso, se não quiser me aborrecer seriamente. A conselho de Érico, mandei uma carta dizendo que a “tradução era escandalosamente má” etc. que preferia que o livro nunca fosse publicado na França a sair como está, sem correções.

(Lispector 2007: 254)

Érico Verissimo, mit dem sie sich in dieser Sache beraten hatte, war ein brasilianischer Romancier und Essayist, der von 1953 bis 1956 in Washington arbeitete und mit Clarice Lispector in regelmäßigem Kontakt stand. Clarice Lispector schreibt im gleichen Brief, sie habe dem Verleger Beispiele für Übersetzungsfehler geschickt und habe dafür fast zehn Tage gebraucht, „trabalhando muitas vezes até duas e tanto da madrugada, pois fui obrigada até a escrever em francês.“ (Lispector 2007: 254). Man kann sich vorstellen, wie sehr diese Erfahrung der letztlich nicht zu rettenden, ersten Übersetzung ihrer Arbeit sie beschäftigt haben muss. Sie versucht, ihren Schwestern etwas davon zu vermitteln, indem sie in ihrem Brief einige Beispiele zitiert und kommentiert:

Para vocês terem uma idéia da tradução, eis alguns exemplos: em português: “ao fim de alguns instantes, as chamadas subitamente reanimadas”, foi traduzido: “ao fim de alguns instantes, tudo o que nela o chamava, se acordou” (com certeza a tradutora vendo “chamas” achou que se tratava do verbo chamar). Onde ponho: “o pai estava despenteado”, a tradutora põe: “o pai estava sem fôlego”. Onde ponho: “ela temia continuar ao lado de Fulana”, a tradutora pôs: “repugnava-lhe estar” etc. Eu escrevi no original: “Fiquei tonta, disse ela”. A tradutora traduziu: “Fiquei estúpida, disse ela”. (A tradutora deve conhecer melhor o espanhol e tonto em espanhol quer dizer mais ou menos estúpido).

(Lispector 2007: 254)

Die Übersetzung ist, das vermittelt sich hier, voller Übersetzungsfehler, die teils ganz einfach mangelnder Sprachkenntnis der Übersetzerin zuzuschreiben sind. Dass Übersetzerinnen und Übersetzer viel Erfahrung in der Übersetzung spanischsprachiger Texte hatten und dann – oft erstmals – mit einer Lispector-Übersetzung zum Portugiesischen überwechselten, ist in ihrer Übersetzungsgeschichte kein Einzelfall, allerdings ist es später nicht mehr zu so weitreichenden Problemen auf dieser Ebene gekommen. Lispector fährt im Brief an ihre Schwestern mit ihrer Schilderung fort:

Escrevi: com suas olheiras negras ... Ela traduziu: com seus óculos escuros ... O livro está todo assim, e em muitos trechos perde totalmente o sentido. (Lispector 2007: 254)

Mit diesem letzten Kommentar spricht sie etwas sehr Bedeutungsvolles an: Wenn die Übersetzung gegenüber dem Original bereits auf der Satzebene zu einem Verlust von „sentido“, von Sinn führt, dann ist das besonders gravierend, wenn es sich um Literatur handelt, die aufgrund ihres experimentellen Charakters ohnehin immer wieder dem pauschalen Vorwurf ausgesetzt ist, wenig verständlich zu sein. Ein ähnlicher Effekt, wenn auch nicht so stark, ergibt sich Jahre später bei der Übersetzung eines Lispector-Werkes ins Deutsche durch Christiane Schrübbers für den Lilith-Verlag in Berlin (vgl. Kapitel 4.2.2): Manche Textstellen sind kaum verständlich, die Dramatik ganzer Passagen ist dem Text vollkommen entzogen – aber die für die Publikation zuständigen Verlegerinnen scheinen dies gar nicht bemerkt zu haben. Angesichts der Schilderung innerer Zustände und ohne Kenntnis der Originalsprache ist eine Einschätzung selbstverständlich auch schwieriger als bei fehlerhaften Übersetzungen von Schilderungen äußerer Handlungsverläufe und auch natürlich dann, wenn Verlagsmitarbeiter/innen die Originalsprache beherrschen, was in Lispectors Übersetzungsgeschichte, vom spanischsprachigen Raum einmal abgesehen, so gut wie nie der Fall war. Daraus ergab sich eine Tendenz, die unzureichende Qualität von Übersetzungen, in denen Sinnzusammenhänge verstellt waren, nicht zu bemerken und negative Effekte wie Unverständlichkeit der Autorin selbst zuzuschreiben.

Clarice Lispector entwickelte bei ihrer mühevollen Arbeit einen regelrecht verzweifelden Humor dem gegenüber, was ihr da widerfahren war:

Uma noite, à meia-noite mais ou menos, eu estava tentando ler e corrigir, quando deparei com uma brutalidade de tradução, tão forte, tão inesperada, que, sozinha, mesmo, ri a ponto de chorar. Imaginem que escrevi, em má hora, no original: “a boca em forma de muchocho”. E sabem como ela, toda emgraçadinha, traduziu? Assim: “la bouche em cul-de-poule”. Que tal? Quando escrevo a palavra “porcaria”, ela traduz por “excrementos”, mesmo quando não é o caso. Sem falar em liberdades engraçadas que ela tomou. Eu escrevo: “a criada” e ela traduz: “a criada preta” – sendo que em nenhum pedaço do livro se fala em nenhum criado negro. (Lispector 2007: 254–255)

Der letztgenannte Fehler wirft den Verdacht auf, dass die Übersetzerin ganz einfach auch schnell und oberflächlich gearbeitet hat, dass sie sich gewissermaßen mehr in ihrer eigenen Vorstellungswelt bewegt hat als in der von der Autorin entworfenen. In dieses Verhalten mögen auch die mangelnde internationale Reputation der Autorin (in Brasilien war sie ja schon sehr bekannt, aber eben nur dort) gepaart mit schlechten Bezahlungen für Übersetzungen hineingespielt haben. Der Schluss, den Lispector aus all dem zieht:

Emfim, estou procurando passar por cima desse aborrecimento e esquecer. Parece que é tarde demais, que não vão poder fazer nada. Então vou procurar esquecer que o livro foi traduzido. (Lispector 2007: 255)

Bereits am 6. Mai 1954, also vier Tage, bevor sie den Schwestern von dem Desaster mit der französischen Übersetzung ihres Debuts berichtete, hatte sie den erwähnten Brief an den Verleger Pierre de Lescure bei Plon geschrieben, um ihren Ärger mitzuteilen und ihre eigene Überarbeitung anzukündigen:

Cher Monsieur,
Je viens de lire les épreuves de la traduction de mon livre „Près du Cœur Sauvage” et je m’empresse de vous faire savoir que je ne peux pas consentir que le livre soit publié comme il est maintenant. La traduction est scandaleusement mauvaise. Il y a des morceaux qui ne font pas sens du tout. En d’autres, le traducteur interprète mal la pensée de l’auteur. En beaucoup d’autres points, la chose devient même ridicule ...

Je suis en train de faire des corrections qui semblent indispensables, et je vous assure que je veux réellement dire: indispensables.”

(zitiert nach einem Abdruck des Briefes im Anhang des Bandes Peixoto Cherem 2013: 287)

Sie schreibt, sie ziehe es vor, dass das Buch nicht in Frankreich publiziert werde, als dass es so erscheine, wie es ihr vorliege. Damit es publizierbar sei, korrigiere sie das, was unverzichtbar dafür sei. Die 26 Textstellen, die Clarice Lispector kurz darauf dann als vollkommen unumgängliche Änderungsnotwendigkeit an Pierre de Lescure schickte, um diese Übersetzung irgendwie zu „retten“, hat die Kanadierin

Claire Varin in ihrer Doktorarbeit zusammengestellt (Universität Montréal 1986). Varin vergleicht in ihrer Arbeit jeweils (1.) die Originaltextstelle, (2.) die Übersetzung, die Clarice Lispector von Plon 1954 zugeschickt wurde, (3.) die Korrektur, die die Autorin zurück an Plon gesandt hat, (4.) die 1954 von Plon veröffentlichte Version, (5.) die neue Übersetzung im Verlag Éditions des femmes 1982 und (6.) eine 1977 auf Spanisch erschienene Übersetzung (Varin 1986).

In vielen Fällen, so hat Varin gezeigt, wurde die Überarbeitung durch Clarice Lispector bei Plon nicht übernommen, manche Fehler wirkten auch noch auf spätere Übersetzungen, sodass das von Lispector gefürchtete Szenario eintrat: die erste Übersetzung ihres Werkes in eine fremde Sprache verfälschte ihre Arbeit in nachhaltiger Weise.

Vergleich der Übersetzungen Plon/Éditions des femmes: 2 Extreme?

Nach dem Übersetzungsdesaster bei Plon brauchte es mehr als 30 Jahre, bis der französische Verlag Éditions des femmes eine Neuübersetzung des Debuts publizierte. Diese 1982 in Paris erschienene Übersetzung wurde dem Lispector-Text nach der Meinung mancher Experten wie der Kanadierin Claire Varin wieder nicht gerecht, allerdings mit der entgegengesetzten Tendenz einer allzu wörtlichen Übersetzung, eines allzu sehr dem Brasilianischen verhaftet Bleibens. Sieht man sich Claire Varins Übersetzungskritiken zu diesen beiden Übersetzungen von 1954 und 1982 an, hat man in etwa die Bandbreite dessen vor Augen, womit Clarice Lispectors Texte in der französischen Übersetzung konfrontiert waren. Zu fragen ist aber auch: Wie ist Varins Kritik an der Neuübersetzung bei des femmes zu sehen, wenn man sie in den Kontext der Konventionen ethnozentrischer Übersetzungen der Zeit in Frankreich stellt? Zu der ersten Übersetzung des Debuts von 1954 schreibt Varin in dem Band *Clarice Lispector. A Bio-Bibliography*:

This was the first translation in the world of a complete text by CL. It practically annexes the original text and lapses into excessive Frenchness. The ethnocentrism of the translation shows its tendency to neutralize the style and syntax of the author, opting for hyperbole in its choice of words and level of language, and adding many more elements of linguistic precision than even French, a tongue with a taste for clarity, demands. One could underline innumerable cases of subjectivism in this translation, which the author herself judged "scandalously bad". Undeniably this is the least faithful of the French versions of Clarice. (Marting 1993: 137)

Ethnozentristische Vereinnahmung des Textes, Neutralisierung von Stil und Syntax, Hinzufügen von Elementen zur linguistischen Präzisierung – all dies sind Verfahrensweisen, mit denen auch spätere Übersetzer gearbeitet haben. 2013 hat der Übersetzer Luis Ruby in seinem Nachwort zu Clarice Lispectors zweitem Roman

Der Lüster eindringlich auf die Notwendigkeit hingewiesen, „das nicht zu glätten, was ‚seltsam‘ ist und bleiben soll“, was bedeutet, dass im Übersetzungsprozess forlaufend sehr feinsinnig zwischen gewollten, im Text angelegten „Seltsamkeiten“ und ungewollten Effekten des Seltsamen unterschieden werden muss, die erst beim Übersetzen entstehen (Ruby 2013: 364). Ein solches Bewusstsein war jedoch nicht von Beginn an vorhanden. Das französische Beispiel zeigt, welch langer Weg es war, bis Übersetzer/innen Möglichkeiten fanden, über die Versuche des Glättens und Anpassens an etwas, das Clarice Lispector nicht mehr entsprach, hinauszukommen und zu angemesseneren Übersetzungen zu finden.

Die Übersetzerin Regina Helena de Oliveira Machado verfiel zunächst in das andere Extrem einer allzu großen Nähe zum Originaltext, als sie das in der ersten Übersetzung 1954 erschienene Debut Clarice Lispectors 1981/82 neu ins Französische übersetzte – zu einem Zeitpunkt, als Brasilien in der literarischen Welt Frankreichs langsam in den Fokus rückte, insbesondere im Kontext der Buchmesse 1982 in Paris. Claire Varin schreibt über diese Übersetzung: „It demonstrates an excessive faithfulness to the original text, more reasonably so because french does not appear to be the native language of the translator“ (Marting 1993: 137).

In Frankreich, das spricht aus diesen Worten, war es nicht leicht, überhaupt fähige Literaturübersetzer/innen aus dem Portugiesischen zu finden, was die Möglichkeiten für gute Übersetzungen zu dieser Zeit eines aufflammenden Interesses an brasilianischen Autor/innen natürlich massiv erschwerte. Ähnlich war die Situation in Deutschland, wo die schwierige Übersetzersuche für Autor/innen aus Lateinamerika und noch einmal mehr aus Brasilien im Deutschen Literaturarchiv in Marbach vergleichsweise gut rekonstruierbar ist. Die Suhrkamp-Lektorin Maria Dessauer schrieb in diesem Zusammenhang 1979 an Michi Strausfeld, die den Verlag hinsichtlich lateinamerikanischer Literatur beriet: „Bei einer Übersetzung aus Lateinamerika oder Katalanien, jedenfalls einer uns recht fremden Fremdsprache, muß gelten: So genau wie möglich, so frei wie nötig, während es ja bei Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen gewöhnlich umgekehrt ist: So frei wie möglich, so genau wie – leider – nötig.“²⁹ Diesem Ansatz entspricht in etwa die Neuübersetzung von 1982 ins Französische: „So genau wie möglich“. Auch wenn man die Beschränkungen bedauern mag, die lateinamerikanischen Autoren durch eine solche Verlagspolitik auferlegt wurden, zeigt sich hier doch auch ein gewisses Problembewusstsein, das durchaus nicht selbstverständlich war. Julio Cortázar, dessen Literatur – wenngleich aus anderen Gründen – für

²⁹ Maria Dessauer in einem Brief an Michi Strausfeld, 15.05.1979, SUA, zitiert nach Einert 2018: 111.

die französische Übersetzung in diesen Jahren ähnlich herausfordernd war wie Clarice Lispectors, vermisste ein Problembewusstsein bei seinen französischen Verlegern, wie seine Briefe aus dieser Zeit bezeugen. Cortázar arbeitete in mehreren Sprachen (Französisch, Englisch, Italienisch) sehr eng mit seinen Übersetzern zusammen, um ein Verständnis für seine Literatur auch in anderen Sprachräumen zu erreichen, und beklagte sich in einem Brief an seinen ersten französischen Übersetzer Jean Bernabé vom 8. Mai 1957 über ein entmutigendes Erlebnis mit dem französischen Verlag Gallimard, wo er versuchte, dessen Übersetzung von *Bestiario* zu veröffentlichen:

Creo haberle dicho en mi carta anterior [...] que le llevé *Bestiaire* a Caillois. Me lo devolvió diciéndome que las traducciones le parecían ‚demasiado apegadas al original‘ (sic). Cuando le pedí que me aclarara lo que quería decir, sostuvo que usted había sido ‚demasiado fiel‘ en algunas cosas, alejándose del francés para mantenerse más cerca del giro español, del ritmo de la frase, etc. [...]; evidentemente la gente como Caillois considera que el autor no interesa gran cosa: lo único que cuenta es salvar a toda costa el GRRRAANNN estilo francés, la manera francesa de decir las cosas ... aun a riesgo de cualquier traición. (Cortázar 2012b: 125)

Die von Varin so genannte „excessive faithfulness“, die man lateinamerikanischen Autoren bei Suhrkamp offenbar häufiger entgegenbrachte als Autoren aus „bekannteren“ Sprachräumen, wurde von mehreren französischen Verlagen in diesen Jahren bewusst abgelehnt. Insofern kann man es auch ein Stück weit als Verdienst sehen, wenn die Arbeit der Übersetzerin Regina Helena de Oliveira Machado an der Übertragung von Lispectors Debut ins Französische sehr am Original orientiert bleibt, allerdings gelingt die ‚nötige Freiheit‘ laut Varin nicht recht: „If this version completely respects the author’s images and unusual syntax, it shows a certain lack of understanding of the subtleties of the target language, manifesting as calques, grammatical errors, dissonances, etc.“ (Marting 1993: 137).

Der Fall der fehlerhaften Übersetzung des Debutromans für Plon, die sich in ihrem Charakter völlig vom Original unterscheidet und ohne Rücksicht auf die Ästhetik der Autorin für das Französische zurechtgestutzt wurde, und der nachfolgenden, in ihrer Problematik ins andere Extrem gehenden Neuübersetzung bei Éditions des femmes – dieser Fall ist sicherlich besonders extrem, aber auch richtungsweisend für Übersetzungsprobleme, mit denen Clarice Lispectors Werk immer wieder konfrontiert sein sollte.

Übersetzungs-Extrem 1: ‚Freier als möglich‘

Über die 1954 bei Plon erschienene Übersetzung *Près du cœur sauvage* urteilt Lúcia Peixoto Cherem zusammenfassend wie folgt:

Temos a sensação de que a originalidade da escritora brasileira perde-se para estar conforme a um estilo corrente, limpo, confortável. A tradutora transforma Clarice em uma autora convencional e sua escrita aparece varias vezes banalizada pelo emprego de clichês, imagens prontas da língua francesa, quando não era o caso no texto em português.

(Peixoto Cherem 2013: 158)

Die Übersetzerin hat dabei nicht nur klischeehafte Bilder eingefügt, sondern auch wichtige Passagen einfach herausgenommen (Peixoto Cherem 2013: 157). Das Bemühen der Übersetzerin, das darin gelegen haben mag, den Text ‚literarischer‘ klingen zu lassen, ihn an Konventionen anzupassen, die sie für gültig hielt, hat das Gegenteil bewirkt: Durch diesen Text konnte keine Leserin, kein Leser einen Zugang zu der Literatur, der ganz eigenen Stimme Clarice Lispectors finden. Dementsprechend blieb die Resonanz auf diese Publikation sehr gering. Lispector schickte man zwar zwei Besprechungen, die in Frankreich erschienen waren. Offenbar verkaufte sich der Text aber kaum und wurde in Frankreich auch von Experten nicht wahrgenommen, wie es später mit der Veröffentlichung der neuerlichen Übersetzung bei Éditions des femmes der Fall sein sollte: „Aparentemente, a primeira tradução do romance passa despercebida pela crítica na França“ (Marting 1993: 167).

Wie muss man sich diese erste, so misslungene wie richtungsweisende Übersetzung nun genau vorstellen? Lúcia Peixoto Cherem hat sich im Detail damit auseinandergesetzt, wie das Unverständliche und Fehlerhafte der Plon-Übersetzung zustande kommt. Um einen Eindruck der Fehler zu vermitteln, deren Korrektur Lispector verlangte, ohne dass ihre Bitte für die Plon-Publikation berücksichtigt wurde, seien einzelne Beispiele herausgegriffen. Einmal wird „um monte“ als „une bosse“ übersetzt (vgl. Peixoto Cherem 2013: 155) – ein Übersetzungsfehler, der an die von Clarice Lispector bemängelte Fehlübersetzung erinnert, bei der die Bedeutung des Substantivs „as chamas“ mit dem Verb „chamar“ verwechselt wurde. Es handelt sich um Fehler, die die Aussage völlig verändern.

In ihrer Analyse der französischen Übersetzungen verweist Peixoto Cherem weiterhin auf ein nicht weniger gewichtiges Problemfeld für die Übersetzung, das entsteht, wenn Übersetzer/innen Lispectors ästhetische Eigenheiten nicht respektieren. Man meint mitunter: Sie kennen die Schreibweise von Lispector nicht, es gibt keinen produktiven Umgang mit den Besonderheiten ihres Stils. Hier mag man trotz der großen Unterschiede, was das Verhältnis der Autor/innen zu ihren Texten und zu Übersetzungen derselben angeht, erneut an Julio Cortázar erinnert sein, der sich mit diesem Phänomen in dem Text „Musicalidad y humor en la literatura“ seiner *Clases de literatura, Berkeley 1980* befasste und schrieb, es könne sogar eine inhaltlich völlig korrekte Übersetzung geben, die einem Text nicht gerecht werde (Cortázar 2016: 154). Cortázars Bild der „pulsación“, des Pulsschlags, scheint hier besonders hilfreich zu sein, um Übersetzungsprobleme auch

bei Lispector besser zu verstehen. Cortázar hatte geschrieben, eine Übersetzung könne zwar korrekt sein („exactamente lo mismo en el plano de la prosa, como transmisión de un mensaje“), aber dennoch unzulänglich: „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). Wenn man nun dieses Bild überträgt, so gibt es bei der Lispector-Übersetzung Probleme auf beiden Ebenen: die „transmisión de un mensaje“ funktioniert nicht gut, aber auch der *sonido*, o *som*, der *Sound* des Textes vermittelt sich nicht. Peixoto Cherem schreibt dementsprechend über die Übersetzung von Denise-Teresa Moutonnier für Plon: „Em primeiro lugar, a tradutora não respeita o ritmo da autora brasileira, não está atenta à respiração desse seu primeiro texto. O texto frances perde em fluidez: a tradutora modifica várias vezes a pontuação de Clarice [...]“ (Peixoto Cherem 2013: 156).

Im Original heißt es an einer Stelle:

Eu estava então sozinha? E essa alegria de dor, o aço franzindo minha pele, esse frio que é ciúme, não, esse frio que é assim: ah, andaste tudo isso? pois tens que voltar.

(Lispector 1980a: 156)

Im Französischen geht das Subtile an Joanas Gedankengang völlig verloren:

J'étais donc seule alors? Et ce plaisir de la douleur, cet acier qui fait frémir ma peau, ce froid de la jalousie, ah, ce froid! Ah! tu es allé si loin! Mais il te faut revenir.

(Lispector 1954: 179, vgl. Peixoto Cherem 2013: 156)

Eine weitere Tendenz, auf die Peixoto Cherem ebenfalls verweist, ist der Umgang mit Wiederholungen im Originaltext – ein wichtiges Stilmittel, das die Übersetzerin immer wieder eliminiert:

Os lábios grandes de Lídia, de linhas vagarosas, tão bem pintados de claro, enquanto eu de batom escuro, sempre escarlate, escarlate, escarlate, o rosto branco e magro.

(Lispector 1980a: 153)

Diese Textstelle wird in der Übersetzung zu:

Les grandes lèvres de Lidia, aux formes douces, maquillées de clair, alors que moi j'emploie un rouge sombre, écarlate. (Lispector 1954: 175; vgl. Peixoto Cherem 2013: 156)

Lúcia Peixoto Cherem schreibt, durch solche Eingriffe wirkten viele Textpassagen, die einen Einblick in Joanas Perspektive bieten, im Französischen weniger intuitiv, rationaler. Eine weitere ihrer Beobachtungen an den konkreten Textstellen ist in diesem Kontext erwähnenswert. Sie schreibt: „Se as reflexões de Joana precisam das reticências para guardar o sensação de vagueza em que a

personagem se encontra, a Joana do texto francês tem um pensamento mais acabado, menos ambíguo“ (Peixoto Cherem 1993: 157).

Ein Beispiel illustriert diese Tendenz:³⁰

Vejam os olhos daquela mulher ... redondos, transparentes, tremem, tremem, de um instante para outro podem cair numa gota d'água ... (Lispector 1980a: 155)

Regardez les yeux de cette femme, tout ronds et transparents, ils tremblotent, d'un instant à l'autre ils peuvent tomber comme une goutte d'eau. (Lispector 1954: 177)

Sicher ist es hilfreich, mit Lúcia Peixoto Cherem nicht nur die Plon-Übersetzung, sondern auch Regina Helena de Oliveira Machados Übersetzungsleistung vor dem Hintergrund der Konventionen der französischen Übersetzungspraxis der Zeit zu sehen. In seinem 1995 erschienenen Werk *Traduction et culture* beschreibt Jean-Luis Coordonier die seit dem 15./16. Jahrhundert tradierte Übersetzungskunst in Frankreich als stark und auch zu Zeiten der Republik ungebrochen ethnozentrisch. Er verweist dabei auf Antoine Bermans Essays zur Übersetzung in Frankreich: „En France, le mode de traduire qui est traditionnellement ethnocentrique et qui est toujours vivace aujourd'hui, a des origines dans ces événements qui montrent l'imbrication du politique et du culturel. La langue française a été «langue royale, langue régie» (Berman 1985: 211). Et la traduction aussi: commande du prince“ (Coordonier 1995: 9). Auch Claire Varin kommentiert diese französische Übersetzungstradition kritisch, gerade im Hinblick auf lateinamerikanische Literaturen:

A l'instar d'une part importante des traductions d'œuvres sud-américaines réalisées en France, on tend à expliquer le texte par des périphrases; à éclaircir par l'ajout de marques de précision (démonstratifs, adverbes, etc.) en nombre bien plus élevé que ne l'exige la langue française friande de netteté; à y mettre de l'ordre, en effaçant les répétitions, ellipses et inversions ou en découpant phrases et paragraphes; à les embellir par des expressions littéraires [...]. (Varin 1990: 41)

Bei Übersetzungen Clarice Lispectors, so lässt sich zusammenfassend sagen, hatte dieser Ethnozentrismus, diese Eingenommenheit von der eigenen Kultur und Sprache bei wenig Beschäftigung mit den Eigenheiten ‚fremder‘ Autoren und ihrer Texte besonders gravierende Auswirkungen.

³⁰ Eine ähnliche Praxis lässt sich auch in der deutschen Erstübersetzung *Die Passion nach G.H.* für den Frauenbuchverlag Lilith in Berlin nachweisen, vgl. Kapitel 4.2.2.

Übersetzungs-Extrem 2: Zu nah am Originaltext

Auch die Neuübersetzung des Romans ins Französische für Éditions des femmes von 1982 ist so wegweisend für spätere Übersetzungen, dass ein genauerer Blick darauf lohnt. Von einzelnen Experten ist auch diese Übersetzung stark kritisiert worden. Wichtige Eigenheiten des Textes seien nicht in den Zielkontext überführt worden, es gäbe – um noch einmal mit der Bemerkung von Maria Dessauer zu sprechen – keine Freiheit der Übersetzung, sie füge sich nicht ins Französische ein. Es ist sehr aufschlussreich, die kontroversen Einschätzungen dazu einmal zusammenzubringen:

Claire Varin bewertet die neue Übersetzung bei Éditions des femmes zwar positiver als die Plon-Übersetzung, sieht sie aber ebenfalls problematisch. Sie sieht in ihr das andere Extrem: Hier habe sich jemand, so kann man ihren bereits zitierten Kommentar verstehen, fast sklavisch an das Original gehalten, hier sei eine Brasilianerin am Werk, die wiederum im Französischen vergleichsweise wenig zu Hause sei, wenngleich sie die Charakteristiken von Lispectors Sprache zunächst einmal respektiere: „If this version completely respects the author’s images and unusual syntax, it shows a certain lack of understanding of the subtleties of the target language, manifesting as calques, grammatical errors, dissonances, etc.“ (Marting 1993: 137). Die Übersetzerin, die die Übersetzung für Éditions des femmes erstellte, war Studentin von Hélène Cixous, eine Brasilianerin, die zunächst Texte für Cixous’ Seminare übersetzt hatte – damit Hélène Cixous sie lesen konnte, und auch die anderen Student/innen, die in der Regel kein Portugiesisch sprachen. Bedenkt man die Wirkungsmacht von Cixous’ Rezeption, dann muss immer auch darauf verwiesen werden, dass zunächst Übersetzungen die Grundlage für ihre Rezeption lieferten, keine Originaltexte.

Peixoto Cherem bewertet die Übersetzung des Debutromans durch Regina Helena de Oliveira Machado positiver als Varin, vor allem, weil sie sie in den Kontext ethnozentrischer Übersetzungen in Frankreich stellt und gewissermaßen die Abweichungen Oliveira Machados von dieser gängigen Praxis wertschätzt. Tatsächlich tritt das Mündliche, das oftmals als ‚unfertig‘ Wahrgenommene, das, so weit sich das so allgemein sagen lässt, für Lispectors Stil Charakteristische beider des femmes- Übersetzung wieder stärker hervor, der Text ist näher am ‚sonido íntimo‘ des Originals. Insgesamt beschreibt Peixoto Cherem in ihrer Arbeit ein Bemühen im Verlag des femmes um angemessene, von Publikation zu Publikation besser werdende Lispector-Übersetzungen, das gleichzeitig von den Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens erzählt. Eine Studentin, die ganz aus dem akademischen Milieu kam, mit einer Literaturübersetzung für einen Publikumsverlag zu beauftragen, sei zunächst einmal ungewöhnlich, so Peixoto Cherems Einschätzung, aber man habe bei des femmes das Potential dieser Übersetzerin

erkannt, das insbesondere darin lag, dem Leser etwas von dem ganz Eigenen, Charakteristischen an Lispectors Stil und Sprache nahezubringen, das in der ersten Übersetzung bei Plon verlorengegangen war. Im Kontext der Übersetzungskonventionen zu dieser Zeit in Frankreich und unter Einbezug von Detailanalysen zu konkreten Übersetzungen wird deutlich, dass es ein einfaches Urteil zu der neuerlichen Übersetzung des Debutromans von 1982 nicht gibt. Vielmehr muss er als Element in einem langen Prozess des Ringens um eine angemessene Übersetzung für Clarice Lispector in Frankreich verstanden werden. Zu Recht hebt Peixoto Cherem also auch die Leistung von Regina Helena de Oliveira Machado heraus, die sich einiger in Frankreich sehr üblichen, sehr gut eingespielten Tendenzen entzog, indem sie sehr nah am brasilianischen Text übersetzte.³¹ Sie umgeht damit Tendenzen der Vermeidung von Wiederholungen, sie findet Entsprechungen für das von Lispector viel eingesetzte brasilianische Gerundium (vgl. Peixoto Cherem 1993: 167), sie passt Lispectors Sprache nicht, wie einige der anderen französischen Übersetzerinnen und Übersetzer, einem gehobenen französischen Register an, sie erklärt oder füllt keine Ellipsen des Originaltextes, sie ist näher an der gesprochenen Sprache, die Lispector in ihrem Debut einsetzt, um Gedanken oder innere Zustände wiederzugeben. Auch wenn sie manchmal, dies räumt auch Peixoto Cherem ein, über das Ziel hinauschießt in ihrem Bemühen, Lispectors Text, seine spezifische Grammatik und Syntax, seinen – manchmal fließenden, dann wieder stolpernden – Rhythmus ‚intakt‘ zu halten: „exagera em alguns momentos ao apresentar um francês às vezes muito apertuguesado, dificultando a compreensão do público-leitor“ (Peixoto Cherem 2013: 169).

4.1.2 Das lange Ringen um eine angemessene Übersetzung

Lúcia Peixoto Cherem kommt zu dem Schluss, dass sich der französische Verlag über einige Jahre hinweg bemüht hat, zu angemessenen Übersetzungen zu kommen und den Problemen der jeweiligen Neuerscheinungen in der darauffolgenden Übersetzung, mit der nächsten Übersetzerwahl entgegenzusteuern. Als Lispector bereits einen größeren Leserkreis erreichte, beauftragte man nicht mehr Regina de Oliveira Machado, sondern den Literaturübersetzer Jacques Thiériot und seine brasilianische Frau Teresa Thiériot mit der Übersetzung weiterer Werke von Lispector bei des femmes. Teilweise hätten diese Übersetzungen eine neue Qualität in das ‚Lispector’sche Französisch‘ gebracht, so Peixoto Cherem. Andererseits bewertet

31 Éditions des femmes publizierte zwei Übersetzungen aus der Feder von Regina Helena de Oliveira Machado: ihre Übersetzungen von *Perto do coração selvagem* und *Água viva*.

sie in einem Textvergleich zweier Übersetzungen einer der *Crônicas* Clarice Lispectors – ein Vergleich einer nicht publizierten Übersetzung von Regina Helena de Oliveira Machado mit einer publizierten Übersetzung von Jaques und Teresa Thiériot – manche Entscheidungen de Oliveira Machados als treffender (vgl. Peixoto Cherem 2013: 183–190). Man ‚testete‘ gewissermaßen im Verlag als Übersetzer sowohl französische als auch brasilianische Muttersprachler/innen, um zu einer gangbaren Übersetzungspraxis für Clarice Lispector zu kommen: Es war nicht einfach, eine angemessene Übersetzung aus dem brasilianischen Portugiesisch ins Französische zu finden, zumal für eine Autorin, die die Suche nach dem Selbst als mäandernde Suche nach dem sprachlichen Ausdruck inszeniert, der es darum geht, hinter sprachlichen Konventionen und ungeachtet grammatikalischer Regeln, jenseits auch vorgeprägter literarischer Genres zu etwas anderem, ‚Eigentlichen‘ vorzudringen. Gerade durch die Arbeit von Regina de Oliveira Machado war deutlich geworden, dass der Respekt vor den Eigenheiten der Sprache Lispectors unverzichtbar war, was auch bedeutete, mit Regeln der französischen Syntax zu brechen, ohne – wie es Regina de Oliveira Machado unterlaufen war – ein im Französischen allzu sperriges Resultat zu erzielen.

Eine Detailanalyse der späteren französischen Übersetzung von Clarice Lispectors Text *A hora da estrela* der Übersetzerin Marguerite Wünscher hat gezeigt, dass diese zwar viele der vorgenannten Übersetzungsfehler nicht mehr begeht, allerdings eine starke Tendenz zeigt, Paraphrasen zu Textstellen einzufügen, die Lispector im brasilianischen Original im Ambivalenten verortet, die Lispector nicht erklärt, im Dunkeln lässt (vgl. Peixoto Cherem 2013: 176–183). Über solche Passagen hinaus gibt es Textstellen, deren Aussage komplett verändert wurde in der Übersetzung. Peixoto Cherem spricht bei Wünscher von ‚casos de reformulação‘ (Peixoto Cherem 2013: 182). Sehr relevant sind auch die Übersetzungen des genannten französisch-brasilianischen Übersetzerpaars Jacques und Teresa Thiériot, die vom Verlag Éditions des femmes zu einem Zeitpunkt engagiert wurden, als Lispector bereits eine breitere Leserschicht in Frankreich hatte, gerade im feministischen Umfeld, und es vor allem auch darum ging, ihre Texte einem breiteren Publikum zu vermitteln (nicht nur dem akademischen, so wie es Regina Machados Zielgruppe zunächst ja gewesen war). Jacques Thiériot war bereits ein erfahrener Übersetzer, er hatte für Éditions du Seuil bereits Guimarães Rosas *Tutaméia* übersetzt (1994), mit sehr guter Resonanz. 1995 erschien in der Übersetzung des Paares eine Sammlung von *Crônicas: La découverte du monde*, die Clarice Lispector zwischen 1967 und 1973 für das *Jornal do Brasil* geschrieben hatte und die teilweise Querverbindungen zu Themen und Arbeitsprozessen an den Romanen und Erzählungen aufweisen, mit denen Lispector zeitgleich beschäftigt war. In einem Vergleich einer frühen, nicht publizierten Übersetzung einer der *Crônicas* von Regina de Oliveira Machado für Cixous’ Seminar mit der

bei Éditions des femmes 1995 publizierten Version von J. und T. Thiériot lässt sich sehr eindrucksvoll ein weiterer Mosaikstein zu diesem Übersetzungsprozess hinzufügen (Peixoto Cherem 2013: 183–190). Es handelt sich bei der Übersetzung von J. und T. Thiériot um eine sehr sorgfältige Übersetzung, bei der sich allerdings bestimmte Tendenzen weiterhin nachweisen lassen:

- (1) Die Tendenz, Gerundium-Konstruktionen zu eliminieren, wobei sie teilweise auch umgesetzt werden, etwa mit „en train de“-Konstruktionen.
- (2) Herausnahme von Wiederholungen, die im Originaltext stilprägend sind, durch Variationen, teilweise insbesondere durch Begrifflichkeiten aus höheren Sprachregistern (der bereits angesprochene, vermeintliche Literarisierungs-Effekt).
- (3) Etwas Sinnliches, vergleichsweise Konkretes wird in der Übersetzung abstrakter³², wie das Beispiel der Übersetzung des Begriffs „carinho“³³ im Sinne von Lispector „carinho por Deus“ in der Crônica „Perdoando Deus“ (Pour pardonner à Dieu) zeigt: Die „tendresse“³⁴ im Text der Thiériots hat viel von dem konkreten, im religiösen Kontext erst einmal ungewohnten Charakter der „caresses“³⁵ Regina Machados eingebüßt (vgl. Peixoto Cherem 2013: 188). Die Thiériots distanzieren Lispector von Gott, so kommentiert Peixoto Cherem, sie machen das „fazer carinho“, etwas durchaus Konkretes, Körperliches, zu einem „testimoniari minha ternura“ – gerade die Rückübersetzung zeigt den Verfremdungseffekt (vgl. Peixoto Cherem 2013: 188–189).
- (4) Noch immer sind hier die erklärenden Paraphrasen zu finden, die für viele französische Lispector-Übersetzer/innen offenbar unverzichtbar waren.

Über die Grunderfahrung anhand der französischen Übersetzungen zu Clarice Lispectors Werk der 1950er bis 1980er Jahre resümiert Claire Varin:

On francise le texte brésilien. On dédaigne d’inscrire la motion de la langue portugaise en français et les aspérités de C.L., rude dans sa propre langue d’écriture. On lisse, on aplatit, plus ou moins gravement. Et ce, à la dérobée, car le lecteur ne sait souvent rien de cette opération, puisque la majorité des traductions semblent composées en «bon français».

(Varin 1990: 41)

³² Dieser Effekt spielte auch für Übersetzungen ins Deutsche eine wesentliche Rolle, wie der Vergleich der Übersetzungen für die Verlage Lilith und Suhrkamp zeigt bzw. die Bearbeitung der Übersetzung *Die Passion nach G.H.* durch Sarita Brandt, die solche Stellen oftmals wieder konkretisiert hat. Vgl. Kapitel 4.2.2.

³³ „Ser-Lhe-ia aceitável a intimidade com que eu fazia carinho.“

³⁴ „Il jugerait acceptable l’intimité dans laquelle je lui témoignais ma tendresse.“

³⁵ „Lui serait acceptable l’intimité avec laquelle je faisais des caresses.“

Es kann nicht oft genug betont werden, welche Rolle es spielte, dass das Portugiesische in den neuen Rezeptionskontexten von Übersetzungen so wenig verbreitet war. Das ungewohnt Klingende fiel in den Verlagen schnell unangenehm auf, während Anpassungsversuche an französische Konventionen der Zielsprache, etwa an den von Cortázar so verhassten „GRRRAANNN estilo francés“ (Cortázar 2012b: 125) von Lesern unbemerkt blieben. Dabei mag es nicht überraschen, dass für eine Autorin, die sich im Verlauf ihres literarischen Werks so sehr der Suche nach einer Sprache verschrieb und dabei Neuerungen schuf, die Irritation provozierten, die ihr Werk in ein Reibungsverhältnis zum Bestehenden und Regelhaften versetzten, dass für eine solche Autorin auch eine angemessene Übersetzung erst gesucht werden musste. Man könnte auch anders sagen: die sprachlichen Elemente, die dieses zentrale Lispector'sche Thema der Suche transportieren, haben im Prozess der erstmaligen Übersetzung in eine fremde Sprache nur mittels einer letztlich jahrzehntelangen Suche geeignete Entsprechungen gefunden. So wenig überraschend dies sein mag, wenn man länger darüber nachdenkt, so eindrucksvoll ist es doch auch, wie deutlich sich diese Suche in die französische Übersetzungsgeschichte eingeschrieben hat. Eine Suche, die sich anhand der verschiedenen Übersetzungen, anhand der Arbeit verschiedener Übersetzerinnen und Übersetzer als Prozess dokumentieren lässt. Der französischen Übersetzungspraxis kommt damit als Mittlerkontext von Lispectors Werk nach Europa und US-Amerika und mit der frühen Übersetzung ihres Debuts in Frankreich eine herausragende Rolle zu.

4.1.3 Netzwerkbildung in Frankreich

Sowohl Hélène Cixous als auch Claire Varin haben die spezifische „pesquisa da linguagem interior“ (Peixoto Cherem 2013: 43) bei Clarice Lispector als deren großen Beitrag zur Weltliteratur gesehen. So kann man aus den Recherchen von Lúcia Peixoto Cherem schließen, die sich insbesondere auf die Zeit Ende der 1970er Jahre beziehen, als die brasilianische Autorin erstmals international breiter wahrgenommen wurde. Sie macht eine im Kontext dieser Arbeit sehr wertvolle Beobachtung:

Não se tratou apenas de uma descoberta intelectual instigadora para acadêmicos: pare-nos que as duas sucumbiram a uma linguagem movediça, capaz de carregá-las para um espaço que já lhes era familiar. Porém, era a primeira vez que viam esse espaço transformado em palavras. As experiências vividas eram semelhantes, mas a experiência com a linguagem que Clarice apresentava, pareceu-lhes única. (Peixoto Cherem 2013: 43)

Wie kam es zu dieser Entdeckung, diesem Erweckungserlebnis? Die Verlegerin Antoinette Fouque (Éditions des femmes), die Lispector in Frankreich und auch international zu einem Durchbruch verhalf, erzählte 2012 in einem Interview, wie sie überhaupt auf Clarice Lispector gestoßen sei. Sie habe eine Möglichkeit schaffen wollen, militante Texte zu veröffentlichen, Zeugnisse eines weltweiten Kampfes. Sie habe daher eine Reihe geschaffen („mulheres em luta em todos os países“, vgl. Peixoto Cherem 2013: 267), um politische und verlegerische Aktivitäten zu verzahnen. Sie sei in diesen Jahren – sie spricht von der Zeit seit 1974 – regelrecht um die ganze Welt gereist, um die in diesem Kampf befindlichen Frauen, die teilweise auch inhaftiert waren oder mit sonstigen Beschränkungen ihrer Reisefreiheit zu tun hatten, zu treffen. Im Mai 1974 habe sie zum ersten Mal von Clarice Lispector gehört, als sie bei einer Eröffnungsfeier Ruth Escobar getroffen habe, eine in der Theaterszene in São Paulo sehr einflussreiche Figur, die für die Widerstandsbewegung gegen die brasilianische Diktatur zentral war. Zur gleichen Zeit habe eine der Lektorinnen im Verlag die französische Ausgabe von *A Maçã no Escuro* gelesen – der Text war ja in Folge der Knopf-Publikation in den USA 1970 ebenfalls bei Gallimard erschienen – den sie ganz hervorragend gefunden habe.

Kurz darauf sei der Verlag als einziger französischer Verlag zum ersten *Festival Internacional do Livro* nach São Paulo gereist, der Stand habe sich zu einem Ort des politischen und literarischen Austauschs im Sinne des Widerstands entwickelt, man sei etwa zu geheimen Treffen von Frauen-Widerstandsgruppen eingeladen worden. Für sie selbst sei es gleichzeitig eine Gelegenheit gewesen, eine innovative literarische Stimme kennenzulernen. Zu einem Treffen mit Clarice Lispector kam es trotz der Initiative der Verlegerin 1974 in Brasilien allerdings nicht, weil zeitgleich Clarice Lispector nach Europa gereist war, wo man sich erneut verpasste, als Lispector früher abreisen musste als geplant.

Zu einem Vertragsabschluss mit Éditions des femmes kam es durch Vermittlung der Autorin Nélida Piñon, die nicht nur selbst dort publizierte, sondern Clarice Lispector auch ihre Agentin Carmen Balcells empfahl, die Lispector fortan vertrat. 1977, in dem Jahr, als Clarice Lispector starb, kaufte Éditions des femmes erstmals Rechte an der Veröffentlichung ihres Werks in Frankreich. Antoinette Fouque hat „ihre“ Entdeckung und Publikation Lispectors in einem Interview kommentiert:

Foi uma corrente de solidariedade e aliança entre mulheres, de Ruth Escobar a Nélida Piñon (que com uma grande generosidade permitiu que passássemos a obra de Clarice na frente da sua propia), de Carmen Balcells a Clelia Pisa, que resoltou na divulgação desta imensa escritora e eu fico orgulhosa de ter podido lhe oferecer uma casa onde publicar.

(Moser 2012: 267)

Fouque erklärt ihr besonderes Interesse an Lispectors Literatur mit der Tatsache, dass sie nicht nur Verlegerin, sondern auch Psychoanalytikerin sei: „Da lama do inconsciente, Clarice Lispector fue um diamante. Não existe, aliás, dentro de toda a literatura psicanalítica, uma análise tão rigorosa de um caso de loucura feminina como aquela que ela descreve em *Laços de família*“ (Moser 2012: 268). Auch wenn der Begriff „caso de loucura feminina“ aus dem Munde einer Spezialistin etwas unspezifisch bleiben mag, erhellt sie doch mit diesem Kommentar ihren ganz eigenen Zugang zu Lispector, auch im Kontext der von ihr vertretenen feministischen Perspektive auf Literatur. Sie kommentiert weiter: „Encontro em *A Paixão segundo G.H.*, inscrito lá, o eco da minha propia pesquisa, nossa paixão em carne viva: neste livro, como em *Água viva*, ela evoca o útero, a função matricial, o vivo, o que é muito raro em um texto.“ (Moser 2012: 268). Später macht sie noch eine sehr weitreichende Aussage zu der Rolle Lispectors für ihre Arbeit: „Eu fundei esta casa para que esta escrita específica pudesse se expressar; em sua homenagem, eu poderia tê-la batizado *des femmes – Clarice Lispector*, do tanto que esta casa foi impregnada por sua obra.“ Es ist also nicht nur so, dass Éditions des femmes als erster Verlag außerhalb Lateinamerikas, der das gesamte Werk Lispectors vertrat, mit seiner feministischen Programmatik die Rezeptions- und auch Übersetzungsgeschichte von Clarice Lispector sehr geprägt hat, sondern umgekehrt hat offenbar Clarice Lispector auch eine seltene Einzelstellung unter den Autorinnen des Verlags für die federführende Verlegerin eingenommen. Es ist bemerkenswert, wie eng die Verbindung empfunden wurde, ohne dass eine persönliche Beziehung der beiden Frauen entstanden war – zwei Versuche der Verlegerin, einen persönlichen Kontakt zu knüpfen, hatte Clarice Lispector ja verpasst. Auf die zitierte Aussage zu der Einzelstellung Lispectors fragt der Interviewer, wie die Verlegerin das Werk Clarice Lispectors im Zusammenhang des „projeto cultural“ des Verlags sehe. Auch hier wieder ist die Antwort sehr wegweisend: Man habe dem einen Ort geben wollen, was sie die Revolution des Symbolischen („revolução do simbólico“, Moser 2012: 269) genannt habe, nach sechs Jahren Arbeit im *Mouvement de Libération Féminine*, das 1968 begründet worden war, „eu pensei que depois de ter liberado a palavra, era preciso retirar o recalque sobre a escrita das mulheres. A necessidade era política: precisávamos de um lugar para o não lugar, para dizer o que não se dizia, para que se escrevesse o que não se podia escrever em outro lugar“ (Moser 2012: 269).

Auf der einen Seite hat die einseitige Rezeption von Lispectors Literatur durch feministische Verlage und Multiplikatoren in den 1970er/1980er Jahren dem Werk insofern geschadet, als es zu ausschließlich in diesem Kontext verortet wurde und andere, sehr wichtige Aspekte unbeachtet blieben, die nicht mit einer feministischen Rezeption vereinbar waren. Man bedenke zum Beispiel das geringe Interesse an ihrem bis heute unterschätzten Roman *A maçã no escuro*,

in dem eine männliche Hauptfigur agiert – ein Text, der später in kaum einer Sprache mehr neu aufgelegt wurde – während immer mehr dafür zu sprechen schien, dass sie zu einer Artikulation der Interessen und auch: der Nöte, der Seelenqualen, wie der Kommentar der Verlegerin nahelegt, von Frauen nahezu prädestiniert war.

Auf der anderen Seite nimmt der Verlag Éditions des Femmes eine sehr zentrale Rolle ein, die aus Clarice Lispectors Publikationsgeschichte nicht mehr wegzudenken ist. Antoinette Fouque machte dazu eine zutreffende Aussage: Es gab für Lispector in diesen Jahren keinen anderen Verlag, der sich so sehr um das Gesamtwerk bemühte, sie „hatte“ in der Verlagswelt keinen echten anderen Ort in Europa zu diesem Zeitpunkt, was einer Vereinnahmung durch einen einzelnen Verlag und dessen besondere Programmatik natürlich entgegenkam. Die Publikation von 13 Büchern aus ihrem Werk bei Éditions des femmes in französischer Sprache habe aus einer der größten brasilianischen Autorinnen, als die sie in ihren eigenen Land bereits anerkannt gewesen sei, eine internationale Autorin gemacht, so Fouque. Sie vergleicht den Fall mit James Joyce, der ebenfalls durch die französische Übersetzung weltbekannt geworden sei: „Nós nos empenhamos para que ela fosse conhecida no mundo inteiro; através de nós ela está viva“ (Moser 2012: 270). Ein Blick nach Deutschland und in die USA mag erhelten, wie dieses internationale literarische Leben sich konkret gestaltete.

4.2 Von Frankreich nach Deutschland: Übersetzen und neu übersetzen

4.2.1 Kommentierter Überblick: Erstausgaben in Deutschland³⁶

Die ersten Übersetzungen ins Deutsche entstanden bereits Jahre vor den ersten Übersetzungen von *A maçã no escuro* in den international renommierten Verlagshäusern Knopf und Gallimard. Dies hängt mit dem Engagement von Curt Meyer-Clason zusammen, der bereits Anfang der 1960er Jahre für einen kleinen deutschen Verlag begann, Texte von Clarice Lispector ins Deutsche zu übersetzen:

1964 *Der Apfel im Dunkeln*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Hamburg: Claassen.

³⁶ Dieses Kapitel konnte nur veröffentlicht werden, weil die aus unveröffentlichten Materialien zitierten Personen die Publikation genehmigt haben. Ich bedanke mich dafür bei allen Rechteinhaber/innen und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach.

1966 *Die Nachahmung der Rose*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Hamburg: Claassen.

Als die Agentur Carmen Balcells 1973 erstmals ein Paket mit Werken Clarice Lispectors an das Lateinamerika-Lektorat des Suhrkamp-Verlags sandte, kam zunächst eine ablehnende Antwort: „[W]ir danken Ihnen für die Zusendung und bedauern, dass sich die genannten Titel nicht in unser Verlagsprogramm einfügen lassen.“³⁷ (25.1.1975)

1976 schrieb Michi Strausfeld ein Gutachten³⁸ zu *Die Nachahmung der Rose*, einem Erzählband, und empfahl darin den Band dem Suhrkamp Verlag uneingeschränkt zur Publikation – diese allerdings ließ zunächst noch auf sich warten. 1980 begutachtete Strausfeld in ihrer Funktion als Beraterin Siegfried Unselds bezüglich lateinamerikanischer Autoren Lispectors Debutroman und empfahl ihn ebenfalls dringend zur Publikation in der Bibliothek Suhrkamp.³⁹ In diesem Gutachten nimmt sie auch noch einmal Bezug auf ihre frühere Empfehlung der Erzählungen und verleiht dieser mehr Nachdruck. 1981 erschien das Debut als *Nahe dem wilden Herzen* dann schließlich in der Bibliothek Suhrkamp, übersetzt von Ray-Güde Mertin.

1981 *Nahe dem wilden Herzen*. Übersetzt von Ray-Güde Mertin. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Die Unterlagen im Siegfried-Unseld-Nachlass lassen darauf schließen, dass das Interesse für Lispectors Romane bei Suhrkamp ab den 1980er Jahren durch die Publikationen *Vivre L'Orange* (1979) und später *L'heure de Clarice Lispector* (1989) von Hélène Cixous befördert worden sind.⁴⁰ Für die darauffolgenden Lispector-Publikationen kaufte Suhrkamp die Rechte an den beiden in den 1960er Jahren zunächst bei Claassen erschienenen Titeln. Der Verkauf stand im Kontext einer Übersetzung von Curt Meyer-Clason, die 1982 massiv in die Kritik geraten war: Dieter E. Zimmer hatte in der *ZEIT* Meyer-Clasons Übersetzung von *Chronik eines angekündigten Todes* des Kolumbianers García Márquez verrissen (Zimmer 1981). Die zuständige Lektorin Bärbel Flad, damals bei Kiepenheuer&Witsch, äußerte sich später zu der

³⁷ Vgl. dazu eine Projekthomepage des Deutschen Literaturarchivs in Marbach zu „1968. Ideenkonflikte in globalen Archiven“: <http://www.literaturarchiv1968.de/content/clarice-lispector-als-unterstuetzerin-der-brasilianischen-studentenbewegung-in-brasilien/>.

³⁸ Strausfeld, Michi: Gutachten zu Lispector, Clarice: *Die Nachahmung der Rose*, 1976 (2 Seiten), DLA.

³⁹ Strausfeld, Michi: Gutachten zu Lispector, Clarice: *Perto do coração selvagem*, 01.06.1980 (3 Seiten), DLA.

⁴⁰ Vgl. Projekthomepage des Deutschen Literaturarchivs in Marbach zu „1968. Ideenkonflikte in globalen Archiven“: <http://www.literaturarchiv1968.de/content/clarice-lispector-als-unterstuetzerin-der-brasilianischen-studentenbewegung-in-brasilien/>.

Tragweite des Vorfalls.⁴¹ Claassen gab nach Michi Strausfelds Vermutung⁴² im Zusammenhang mit diesem Vorfall die Rechte an der Meyer-Clason-Übersetzung der Lispector-Erzählungen und des Romans ab, Suhrkamp nahm sie in das eigene Lateinamerika-Programm auf:

1982 *Die Nachahmung der Rose*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

1983 *Der Apfel im Dunkeln*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Die Resonanz auf Lispectors 1981 bei Suhrkamp erschienenenes Debut blieb – trotz der im Verlag als sehr gelungen eingestufteten Übersetzung Ray-Güde Mertins – in Deutschland relativ gering, nicht anders war es mit Meyer-Clasons Übersetzungen. „Sie sind eine Kostbarkeit, niemals für das große Publikum [...]“ hatte Michi Strausfeld in ihrem Gutachten über die Erzählungen geschrieben.⁴³ Ray-Güde Mertin konnte als Übersetzerin nicht mehr gewonnen werden, sie lehnte eine spätere Anfrage aus Zeitgünden ab, obwohl sie Lispector nach eigenen Angaben sehr gern übersetzt habe.⁴⁴

Nachdem 1978 *La passion selon G.H.* in Frankreich bei Éditions des femmes erschienen und gerade im Kontext des französischen Feminismus intensiv rezipiert worden war, kaufte ein deutscher Frauenbuchverlag die Rechte an zwei Texten Clarice Lispectors: der Berliner Verlag Lilith. In der ersten Übersetzung gelang es nicht, grundlegende Charakteristika der Lispector'schen Ästhetik zu transportieren (vgl. dazu Kapitel 4.2.2), auch Übersetzungsfehler prägen diesen Band:

1982 *Eine Lehre; oder Das Buch der Lüste*. Übersetzt von Christiane Schrübbers. Berlin: Lilith.

Für die zweite Publikation wurde kurz vor der Veröffentlichung die erfahrene Übersetzerin Sarita Brandt hinzugezogen, die einige der Probleme der Übersetzung lösen konnte:

41 „Das Buch ist in die Tonne gehauen worden, würde man heute sagen. Dieter E. Zimmer hat damals einen Verriss in der *Zeit* geschrieben. Wir waren alle ziemlich fertig. Es war die erste Übersetzung von Meyer-Clason, die ich ganz kritisch redigiert hatte ... Und ich hatte noch gesagt, da müsse noch einmal ein Hispanist ran. Man merkt ja, auch wenn man die Ausgangssprache nicht so gut kann, wenn die Übersetzung eines Textes wackelig ist. Das wurde jedoch abgelehnt, weil es wie immer schnell gehen musste. Und dann ging es ja auch schief. Beim nächsten Buch von García Márquez wurde überlegt, wen man jetzt als Übersetzer nehmen solle.“ So Bärbel Flad 2014 in einem Interview mit der *Rezensionszeitschrift zur Literaturübersetzung*: <http://www.reluonline.de/2014/03/der-text-gehört-dem-uebersetzer-und-ich-tue-weh/>.

42 „Claassen hat offiziell die Rechte an den Texten zurückgegeben, verkauft also nur noch die Restexemplare (laut Anfrage von Balcells: 400 Stück) – sicher deshalb, weil in der ZEIT die Geschichte erschien“. Brief von Michi Strausfeld an Maria Dessauer, 2.9.81, SUA.

43 Strausfeld, Michi: Gutachten zu Lispector, Clarice: *Die Nachahmung der Rose*, 1976 (2 Seiten), DLA.

44 Vgl. Brief von Ray-Güde Mertin an Jürgen Dormagen, 10.8.1987, SUA.

1984 *Die Passion nach G.H.* Übersetzt von Christiane Schrübbers bearbeitet von Sarita Brandt. Berlin: Lilith.⁴⁵

Der Verleger des Suhrkamp Verlags, Siegfried Unseld, war darum bemüht, das Gesamtwerk der Autorin publizieren zu können, und verhandelte jahrelang mit Carmen Balcells, die als Agentin die Rechte der Autorin vertrat, um die zuvor an Lilith vergebenen Rechte, insbesondere für *Die Passion nach G.H.* In der Zwischenzeit erschienen weitere Bände in Curt Meyer-Clasons Übersetzung:

1985 *Die Nachahmung der Rose.* Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

1985 *Die Sternstunde.* Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (1991 als Hörfassung vertont für SFB/NDR/SWF, Regie: Marguerite Gateau, in dieser Fassung auch als Hörbuch im Suhrkamp Theater Verlag).

Auch der Rowohlt Verlag war am Werk der Autorin interessiert, und publizierte einen Band, der bei Lilith erschienen war und vorher in Frankreich eine gewisse Resonanz erfahren hatte, in einer neuen Übersetzung von Sarita Brandt:

1988 *Eine Lehre; oder Das Buch der Lust.* Übersetzt von Sarita Brandt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Die Materialien des Suhrkamp Verlages im Nachlass von Siegfried Unseld geben Aufschluss darüber, wie schwer es zu dieser Zeit war, einen guten Literaturübersetzer, eine gute Literaturübersetzerin zu finden, die aus dem Portugiesischen ins Deutsche übersetzen konnte, und dazu noch Clarice Lispector. 1990 konnte endlich Lispectors Roman *Die Passion nach G.H.* bei Suhrkamp erscheinen.

1990 *Die Passion nach G.H.* Übersetzt von Sarita Brandt und Christiane Schrübbers. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bei dieser Publikation *Die Passion nach G.H.* bei Suhrkamp handelt sich um eine sehr aufwändige, mehrmalige Überarbeitung der Übersetzung von Christiane Schrübbers durch Sarita Brandt. Im Band findet sich der Satz: „Die deutsche Übersetzung erschien zum ersten Mal 1984 im Lilith Verlag, Berlin. Sie wurde für diese Ausgabe mit Zustimmung der Übersetzerin Christiane Schrübbers und des Lilith Verlages von Sarita Brandt überarbeitet.“ Aus dem Archivmaterial des Suhrkamp Verlages geht hervor, dass eine Mitarbeiterin des Verlags bereits am 17.2.1983 zu geplanten Übersetzungen von Texten Clarice Lispectors notiert hatte, die Rechte für *Die Passion nach G.H.* habe bereits ein anderer Verlag erworben, für zwei andere Kurzromane könne man jetzt die Rechte kaufen. Dies versah wiederum Unseld mit einer handschriftlichen Notiz: „Keine Sammelsurien! Der ‚Werk‘-Charakter ist wichtig. Autoren sollen in der BS nur mit ihren besten Werken vertreten sein. Und die Autoren müssen

45 Auf die für diese Ausgabe erfolgte, erste Bearbeitung folgten mehrere Überarbeitungsgänge durch Sarita Brandt, bis der Band 1990 bei Suhrkamp erschien.

als ‚Klassiker der Moderne‘ gelten können.“⁴⁶ Aus Briefwechselln des Lektorats mit der Lisperctor-Übersetzerin Sarita Brandt zwischen Januar 1989 und August 1994 lässt sich verfolgen, wie aufwändig es war, dieses Anliegen umzusetzen, vor allem durch die intensiven Überarbeitungen (vgl. dazu ausführlich Kapitel 4.2.2).

1990 *Die Dame und das Ungeheuer*. Übersetzt von Sarita Brandt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

1992 *Von Traum zu Traum*. Übersetzt von Sarita Brandt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Mit der Übersetzung des Textes *Agua Viva* beauftragte der Suhrkamp Verlag erneut Curt Meyer-Clason. Diese Übersetzung wurde aber nicht publiziert, da im Verlag die Übersetzung auch nach einer Überarbeitung der ersten Fassung als nicht tragbar eingeschätzt wurde.⁴⁷ An Magda Oliver in der Agentur Carmen Balcells schreibt der zuständige Lektor Jürgen Dormagen: „Ha surgido, una vez más, un problema con la traducción“.⁴⁸ Er schreibt weiter, man könne die Übersetzungen *A hora da estrela/Agua viva* nicht wie geplant in einem Band bringen, den letztgenannten Text habe man nicht retten können, es sei so nicht publizierbar, sodass beide Texte nun einzeln in zwei schmalen Bänden erscheinen sollen, denn „arriesgar una versión alemana no perfecta nos pareció demasiado osadía con una autora que ya tuvo mala suerte en Alemania, y que requiere todavía un esfuerzo para introducirla del todo.“ Noch einmal konnte man Sarita Brandt gewinnen, die eine neue Übersetzung anfertigte. Zu dem Aufwand, den die erneute Übersetzung bedeutete, kam das Problem, dass Carmen Balcells nun einen neuen Vertrag schließen wollte, sodass Lektor Dormagen ihr schrieb, Unseld sei kurz davor, dieses so aufwändige Projekt nun ganz fallenzulassen.⁴⁹ Es kam dann doch zu einer Publikation:

1994 *Aqua viva. Ein Zwiegespräch*. Übersetzt von Sarita Brandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

1996 *Wo warst du in der Nacht*. Übersetzt von Sarita Brandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hinderlich war für Suhrkamp in diesen Jahren noch ein weiterer Umstand: Dass das Werk Lisperctors parallel bei Rowohlt und Suhrkamp verlegt wurde, geht auf eine Entscheidung von Paulo Gurgel Valente, des jüngeren Sohnes von Clarice Lisperctor zurück, die konträr zu Unselds Anliegen lag, nicht nur einzelne Bücher zu publizieren, sondern Autoren mit ihrem Gesamtwerk zu vertreten.⁵⁰

46 Handschriftlicher Kommentar von Siegfried Unseld zu einer Notiz (Betreff: „Clarice Lisperctor/BS“) von Ulrike Langenbrinck, 17.2.1983, SUA.

47 Brief von Jürgen Dormagen an Curt Meyer-Clason, 29.01.1987, SUA; Brief von Jürgen Dormagen an Curt Meyer-Clason, 23.10.1987, SUA.

48 Brief von Jürgen Dormagen an Magda Oliver, 13.5.1985, SUA.

49 Brief von Jürgen Dormagen an Carmen Balcells, 30.4.1992, SUA.

50 Dies geht aus dem Archivmaterial im Deutschen Literaturarchiv in Marbach hervor, insbesondere aus der Durchsicht folgender Mappe: DLA, Mappe SUA/08 Lektorate/Lateinamerika/L (Stand: Februar 2016).

Auf die genannten Publikationen in den 1990er Jahren folgte eine lange Publikationspause, in der viele Lispector-Ausgaben nicht wieder aufgelegt wurden. Clarice Lispector galt in Deutschland als eine vollkommen vergessene Autorin (vgl. Ingold 2011), kein einziger Titel von ihr war auf deutsch mehr lieferbar, als im Zuge des Länderschwerpunktes Brasilien der Frankfurter Buchmesse 2013 der Schöffling Verlag die im englischsprachigen Raum bereits sehr erfolgreiche Biographie Benjamin Mosers über Lispector auf deutsch publizierte, sowie ihre ersten beiden Romane in bearbeiteter Übersetzung beziehungsweise Erstübersetzung.

2013 *Nahe dem wilden Herzen*. Überarbeitete Übersetzung von Ray-Güde Mertin und Corinna Santa Cruz. Frankfurt am Main: Schöffling.

2013 *Der Lüster*. Übersetzt und mit einem Nachwort von Luis Ruby. Frankfurt am Main: Schöffling.

Mit den Übersetzungen von Luis Ruby ins Deutsche kommt eine herausragende Übersetzungsleistung hinzu, die später mit zu dem Erfolg insbesondere der Erzählungen in Deutschland beigetragen hat und aus einer tiefen Auseinandersetzung mit Lispectors Werk schöpft. Einen kurzen Einblick in diese Übersetzungsarbeit vermittelt das Nachwort zu *Der Lüster*. Ähnlich wie in den USA in den Jahren zuvor geschehen, plante der Schöffling Verlag in der Folge weitere Werke Lispectors in neuer Übersetzung herauszubringen, teils auch mit den Nachworten der englischsprachigen Ausgaben versehen:

2016 *Der große Augenblick*. Übersetzt von Luis Ruby. Nachwort von Colm Tóibín. Frankfurt am Main: Schöffling.

Im Jahr 2019 kommt ein weiteres Mal in der Publikationsgeschichte Clarice Lispectors einem Verlag, der ursprünglich am Gesamtwerk interessiert war, die Agentur der Autorin dazwischen, als die Rechte an den gesammelten Erzählungen – in den USA bereits ein großer Erfolg, gerade bei der Literaturkritik – für den deutschsprachigen Raum an einen anderen Verlag gehen:

2019 *Tagtraum und Trunkenheit einer jungen Frau*. Übersetzt von Luis Ruby. Hg. Benjamin Moser. München: C. Bertelsmann Verlag. [Band 1 der gesammelten Erzählungen]

Die Übersetzung der Erzählungen (Teil 1) wird 2020 für den Preis der Leipziger Buchmesse nominiert und sehr gut besprochen. Einige Rezensent/innen gehen darauf ein, dass der Erfolg der Erzählungen auch damit einhergehe, dass Lispector hier zugänglicher und leichter verständlich sei als im Romanwerk. Der zweite Band der gesammelten Erzählungen Clarice Lispectors erscheint ebenfalls 2020, in dem Jahr, in dem sich der Geburtstag der Autorin zum 100. Mal jährt:

2020 *Aber es wird regnen*. Übersetzt von Luis Ruby. Hg. Benjamin Moser. München: C. Bertelsmann Verlag. [Band 2 der gesammelten Erzählungen]

4.2.2 *Die Passion nach G.H.* – ein aufwändiger Überarbeitungsprozess

Während die Übersetzungsgeschichte in Frankreich von einem langen Ringen um eine angemessene Übersetzung von Clarice Lispectors Sprache und Ästhetik in den Zielkontext geprägt ist, gab es in Deutschland sowohl ganz verfehlte, als auch recht früh schon einzelne, sehr annehmbare Übersetzungsarbeiten. Hier sind die Übersetzungen von Sarita Brandt zu nennen, die – wie in der Übersicht erkenntlich – insbesondere in den 1980er Jahren eine ganze Reihe von Lispector-Bänden für Rowohlt und Suhrkamp übersetzte und aus der Kontinuität ihrer Beschäftigung mit Lispectors Werk schöpfen konnte. Ihren Übersetzungen liegt eine Tiefe der Auseinandersetzung mit Lispectors Sprache, ihren Themen und ihrer Ästhetik zugrunde, die als beispielhaft gelten kann dafür, dass Übersetzungen ihrer Literatur durchaus gelingen konnten. Doch auch in Deutschland war der Weg insgesamt ein sehr mühsamer – wenn auch aus anderen Gründen als in Frankreich.

Die langwierigen Verhandlungen um den Rechteerwerb zu *Die Passion nach G.H.* wurden bereits thematisiert. Suhrkamp kaufte schließlich nach jahrelangen Verhandlungen mit Carmen Ballcells und dem Verlag Lilith in Berlin die Rechte an der deutschen Übersetzung bzw. an einer Überarbeitung der im Lilith Verlag erschienenen Version zu *Die Passion nach G.H.*, einem Schlüsseltext in Lispectors Werk, der sicherlich in eine Reihe der „Klassiker der Moderne“ eingefügt werden kann. Diese Überarbeitung soll hier exemplarisch herausgegriffen werden, um nachvollziehbar zu machen, welche Hürden auch in Deutschland genommen werden mussten, um Lispector an ein breiteres Publikum zu vermitteln und ‚Fehlversionen‘ ihres Werkes zu überwinden, wie es sie in der Übersetzung immer wieder gegeben hat.

A *paixão segundo G.H.* – ein Schlüsseltext für Lispectors Werk

Bevor nun jedoch eingehender auf die Übersetzungen von *A paixão segundo G.H.* durch die beiden deutschen Übersetzerinnen Christiane Schrübbers und Sarita Brandt eingegangen wird, seien einige zentrale Punkte zusammengefasst, die die Bedeutung des Romans und die Kontexte für eine Übersetzung betreffen. Benedito Nunes hat in einer kritischen Edition von *A paixão segundo G.H.* von 1988 die herausragende Bedeutung dieses Textes als Schlüsseltext für Lispectors Werk herausgestellt: Hier finde sich im Kern alles, was zu den Charakteristika ihres Werkes zähle, etwa die typischen Innensichten, die Philosophie des Augenblicks, das erotische Moment, die Themen der Auflösung von Identitäten und der Krise der Repräsentation, sowie die spezifische Spannung zwischen erlebter und erzählter Erfahrung (Nunes 1988: xii). Benjamin Moser schreibt über den Text: „Mit

einer raschen, skizzenhaften Handlung erreicht G.H. den Kulminationspunkt einer langen ureigenen Suche. Zum ersten Mal schreibt Clarice in der ersten Person. Und zum ersten Mal fängt sie die ganze Gewalt, den physischen Ekel ihrer Begegnung mit Gott ein.“ (Moser 2013a: 325).

Gerade wenn man an die Flut von Sekundärliteratur denkt, die heute zu dem Text vorliegt, überrascht die Tatsache, dass dieses Buch Clarice Lispectors zum Zeitpunkt seines Erscheinens überhaupt keine Resonanz hervorgerufen hat – in Brasilien erschien im Publikationsjahr 1964 eine einzige Rezension von Walmir Ayala, einem engen Freund von Lúcio Cardoso, der wiederum Clarice Lispector sehr nahe stand und der zu einem der wichtigsten Förderer ihres literarischen Werkes gehörte. Ansonsten: nichts. Der Roman war als erster Roman seit langer Zeit ohne langwierige Verlagssuche erschienen, was Lispector dem Umstand zu verdanken hatte, dass zwei ihrer engsten Freunde, Fernando Sabino und Rubem Braga, einen eigenen Verlag gegründet hatten (Editora do Autor). Eines der wichtigsten Werke Clarice Lispectors wurde also lediglich von einigen führenden Intellektuellen unter ihren Freunden als solches erkannt, ansonsten aber nicht weiter beachtet – diese Situation steht in krassem Kontrast zu der Bedeutung, die diesem Text von Seiten der Literaturkritik später zugesprochen wurde.

Das Buch erschien im Jahr des Militärputsches in Brasilien, wurde aber noch in der Phase davor verfasst, also in den politisch verhältnismäßig ruhigen Jahren der kulturellen Blüte vor dem Putsch, wobei der genaue Entstehungszeitraum lange nicht bekannt war und keine Manuskripte, Notizen o. ä. dazu vorliegen (vgl. die Schilderung von Luiza Lobo, in Marting 1993: 113). Luiza Lobo verweist auf eine Aussage von Benedito Nunes, der erwähnt habe, dass Lispector das Buch nach einer langen Schaffenskrise „ohne Unterbrechung“ geschrieben habe. Benjamin Moser schreibt, sie sei sieben Jahre nach Abfassung von *A maçã no escuro* zutiefst besorgt gewesen, ob sie überhaupt noch fähig sein würde zu schreiben, „als sie Ende 1963 in raschen Energieschüben einen der großen Romane des zwanzigsten Jahrhunderts zu Papier brachte“ (Moser 2013a: 324). Im Vergleich zu dem sehr viel umfassenderen Roman *A maçã no escuro*, der 1961, knapp drei Jahre zuvor publiziert worden war und aus der Perspektive eines Mannes einen Identitätsfindungsprozess schildert, dabei ähnlich existenzielle Themen verhandelt, hat dieser neue Text eine relativ geschlossene Form, die das Buch leichter rezipierbar, ‚lesbarer‘ macht. Zugleich ist die für Lispector so charakteristische Sprachkepsis präsent, die ein Ringen der zentralen Figur um eine selbst bestimmte Identität zum Ausdruck bringt. Auch hier trägt wieder der Innere Monolog den Text, diesmal die Introspektion der Frauenfigur G.H., die im Verlauf der Handlung gewissermaßen aus dem Zivilisatorischen heraustritt. Zur leichteren Verständlichkeit im Vergleich zu *A maçã no escuro* trägt neben der vergleichswisen Kürze des Textes sicher auch die Tatsache

bei, dass die äußere Handlung sehr begrenzt und von Beginn an eindeutig ist, dass der Roman an einem einzigen Ort spielt – im Dienstmädchenzimmer einer Wohnung in Rio de Janeiro – und die Ereignisse eines einzigen Tages erzählt. Es ist ein Text mit einem klaren, wenn auch knappen Handlungsaufbau, auf den die Erzählerin immer wieder zu sprechen kommt: Eines Tages betritt sie das Zimmer ihres Dienstmädchens, entdeckt dort eine Schabe, versucht, sie zu töten, und isst sie. Zwischen den einzelnen, teils minimalen Schilderungen zum Fortschreiten der äußeren Handlung finden sich lange und eingehende Reflexionen, die von einer existenziellen Auseinandersetzung, ja: einer schrittweisen Annäherung an eine Art Essenz des Lebens, an ‚das Neutrale‘, an Gott erzählt. Die kürzestmögliche Zusammenfassung für die nicht einmal 200 Seiten, aus denen *Die Passion nach G.H.* besteht, für den inneren Prozess, der dort verhandelt wird, liefert die Autorin selbst in *Aqua Viva*. Zitiert wird hier die Suhrkamp-Übersetzung von Sarita Brandt: „Manchmal elektrisiere ich mich, wenn ich ein Tier sehe. Jetzt höre ich den Urschrei in meinem Innern: es ist, als wüßte ich nicht, wer mehr Kreatur ist, ob ich oder das Tier. Dann fühle ich mich völlig verwirrt. Anscheinend bekomme ich Angst, unterdrückten Instinkten ins Auge zu sehen, die ich dem Tier gegenüber gezwungen bin, anzunehmen“ (Lispector 1994: 56).

Der Roman ist wegen der Begrenzung der Handlung auf einen Tag und wegen des Fokus auf die Innensicht der Figur mit Joyces *Ulysses* und vor allem mit Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* verglichen worden. Luiza Lobo erweitert die Gruppe der Vergleichsautoren noch und schreibt, bei dem Text handle es sich um „a modernist piece of writing in the sense that the author tries to break with the epic and the heroic to present her character’s everyday acts on a single day, as did Joyce, Woolf, Kafka, Eliot, Pound, Gertrude Stein and other contemporary writers“ (Marting 1993: 115). Es gibt hier eine gewisse Folie für eine Rezeption auch außerhalb des brasilianischen Kontextes und im Kontext englischsprachiger Autoren, gerade deshalb ist es bemerkenswert, dass gerade dieser Roman in der englischsprachigen Welt weniger enthusiastisch aufgenommen wurde als später in Brasilien selbst oder von der feministisch orientierten Literaturkritik in Frankreich, zu deren Konzepten der Text offenbar gut passte. Festzuhalten ist bezüglich der Übersetzungsgeschichte des Romans, dass erst einmal gar nichts passierte, nachdem ja der vorige Roman in renommierten US-amerikanischen, deutschen und französischen Verlagen, in *den* zentralen Verlagen, wenn es um die internationale Förderung lateinamerikanischer Autoren ging, publiziert worden war: bei Knopf, Suhrkamp und Gallimard. Von 1964 bis zu Lispectors Tod blieb *A paixão segundo G.H.* – ein überaus zentraler Text innerhalb ihres Werkes – unübersetzt. 13 Jahre nach Erscheinen des Originals, in ihrem Todesjahr 1977, kommt dann bei Knopf eine Übersetzung, allerdings handelt es

sich lediglich um einen kurzen, 13 Seiten langen Auszug aus dem in der portugiesischsprachigen Erstausgabe 182 Seiten langen Text in *The Borzoi Anthology of Latin American Literature* (Marting 1993: 117).

In den auf Clarice Lispectors Tod folgenden Jahren 1978/79 erscheinen dann französische und spanische Übersetzungen, 1984 eine deutsche und eine japanische Übersetzung, dann Ende der 1980er Jahre einzelne Ausgaben in Skandinavien: in Holland (1988, Auszüge in einer Zeitschrift) und Norwegen (1989). Die 1984 in Tokio publizierte Übersetzung ist ungewöhnlich, zu dieser Zeit eine der wenigen Übersetzungen lateinamerikanischer Autor/innen ins Japanische überhaupt (Marting 1993: 116). Erstmals zirkuliert ein Lispector-Text nach Skandinavien und nach Asien.

Viele der Übersetzungen sind allerdings ungenügend, transportieren die Charakteristika des Originals, seine Ausdruckskraft nicht. In den USA gelangt der Text nach dem besagten 13-seitigen Auszug erst 1988 in einer Übersetzung von Ronald W. Sousa (Minneapolis: University of Minnesota Press) an den englischsprachigen Leser. Es handelt sich um eine korrekte, aber weitgehend recht uninspirierte Übersetzung, so die Darstellung von Diane E. Marting: Sie stellt eine Tendenz zur „regularization of punctuation“ fest, ansonsten habe der Übersetzer sich bemüht, stilistische Anomalien und grammatische Unregelmäßigkeiten, etc. beizubehalten (Marting 1993: 117) – allerdings ohne ein wirkliches, mit Cortázar könnte man sagen: emotionales Verständnis für das ‚Irrationale‘ dieses Textes jenseits der korrekten Übertragung.

In Brasilien ist dieser Text vielfach als der wichtigste der Autorin eingeschätzt und im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte insgesamt sehr positiv bewertet worden, auch was seinen Einfluss auf andere Autorinnen und Autoren angeht. Nur wenige brasilianische Kritiker/innen haben im Rückblick die Werke *A hora da estrela* oder auch *Água viva* als bedeutsamer bezeichnet, so Luiza Lobo (Marting 1993: 113). In Kritiken zu den englisch- und spanischsprachigen Übersetzungen ist dieses extrem positive Urteil so nicht wiederzufinden – in der englischsprachigen Rezeption erhält zum Beispiel *A hora da estrela* oftmals einen sehr viel höheren Stellenwert, während *A paixão segundo G.H.* unter anderem wegen des predigthafter Tons kritisiert wurde. Ungeachtet der unterschiedlichen Reaktionen der Literaturkritik in verschiedenen Sprachräumen muss der Roman in jedem Fall zu den zentralen Werken der Autorin gezählt werden – wichtig, auch weil er sehr grundlegende Themen der Autorin transportiert, eine Art Brennpunkt ihres Schaffens darstellt. Dies hat auch Clarice Lispector selbst empfunden: Kurz vor ihrem Tod erzählte sie einer Reporterin, dieses sei von all ihren Büchern dasjenige, was ihrem Anspruch als Schriftstellerin am besten entspreche (Battella Gotlib 1995: 480).

Zur Bedeutung des Romans in Frankreich

Während in Frankreich die Publikation der französischen Übersetzung von *A maçã no escuro* bei Gallimard 1970 unter dem Titel *Le bâtisseur de ruines* von Violante do Canto ohne Resonanz beim französischen Lesepublikum geblieben war (Peixoto Cherem 2013: 152), erschien 1978 eine Übersetzung von *A paixão segundo G.H.* bei Éditions des femmes, die die Situation in der französischsprachigen Welt verändern sollte: Laut Lúcia Peixoto Cherem gaben alle Personen aus dem französischen und dem kanadischen Kontext, die sie für ihre Studie *As duas Clarices entre a Europa e a América* befragte, an, anhand dieses Textes erstmals mit Lispector in Berührung gekommen zu sein (Peixoto Cherem 2013: 151–152), es sei darüber hinaus der in Nordamerika und Europa meistgelesene Lispector-Text zum Zeitpunkt ihrer Wiederentdeckung Ende der 1970er Jahre (Peixoto Cherem 2013: 38). Lúcia Peixoto Cherem kommentiert zentrale Aspekte von Lispectors Ästhetik mit Bezug auf die Kanadierin Claire Varin, die Lispector ebenfalls anhand dieses Textes für sich entdeckt hatte:

Concordando com a ensaísta canadense, seria bom acrescentar ainda que até *A paixão segundo G.H.*, a memória ajuda a reconstituir o instante vivido no passado, mas como era impossível presentificar a experiência através da palavra, Clarice foi tentando diminuir ao máximo a distância entre enunciação e enunciado. *A paixão segundo G.H.* representa ainda a construção literária, embora o sujeito-narrador despreze a narrativa ao narrar. Com *Água viva*, mais um passo é dado em direção à nudez que Clarice tanto buscava: tentar escrever sem fingir, escrever como se vive. (Peixoto Cherem 2013: 52)

Diese Ästhetik des „tentar escrever sem fingir“ wendet sich in bestimmten Aspekten gerade gegen eine Unterscheidung zwischen feminin und maskulin, indem sie das Menschliche, die *Conditio humana* zum Thema macht:

Ah, será que nós originalmente não éramos humanos? E que, por necessidade prática, nos tornamos humanos? Isso me horroriza, como a ti. Pois a barata me olhava com sua carapaça de escarvalho, com seu corpo rebentado que é todo feito de canos e de antenas e de mole cimento – e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera. (Lispector 1988: 77)

Gerade wegen der starken Rezeption in feministischen Kontexten ist dieser Aspekt einer Neutralisierung von Polarisierungen immer wieder kommentiert worden. Laut Benedito Nunes, der das Vorwort zur zitierten kritischen Ausgabe verfasst hat, „é patente que o despojamento pessoal em G.H. neutraliza a diferença entre o masculino e o feminino, absorvida numa condição humana geral em contraste com a animalidade e a vida orgânica“ (Nunes 1988: xxix).

Auch Peixoto Cherem kommentiert den feministischen Kontext, in dem der Roman zirkulierte. Sie beschreibt die feministische Bewegung in Frankreich Ende der 1970er Jahre als bereits gereift und, anders als zu Beginn, zwischen sehr unterschiedlichen Autorinnen differenzierend. Lispector habe keine einfache Identifikationsmöglichkeit geboten, sei in ihrem Werk mit Aspekten der menschlichen Seele befasst, die weit über die Themen der feministischen Bewegung hinausreichten, habe aber für viele Autorinnen und Kritikerinnen so etwas wie einen Weg aufgezeigt: „É o alto nível das discussões que a obra de Clarice possui que vai seduzir muitas leitoras estrangeiras.“ Weiter schreibt sie: „Ao contrário de apresentar uma identidade feminina acabada e fortalecida, *A paixão segundo G.H.* é cenário de uma desconstrução, mostrando o avesso do que a sociedade havia reservado para a personagem“ (Peixoto Cherem 2013: 40). Sie bemerkt, dass die starke Identifikation mit dem Werk Lispectors, die sie immer wieder als Charakteristik für viele Kritiker/innen und Rezipient/innen hervorhebt, mit einer Intimität zwischen der Erzählerin und einem „Du“ in diesem Text einhergeht, und dass die von ihr beschriebenen, identifikatorischen Tendenzen in der Rezeption keineswegs auf Frauen beschränkt sind. Es habe auch Männer gegeben, die sich geradezu obsessiv dem Werk Lispectors gewidmet haben und den beschriebenen Kriterien entsprächen. Als Beispiele nennt sie die Dissertation von Gilberto Figueiredo Martins, in dessen Vorwort der Autor von symbiotischen und identifikatorischen Erlebnissen berichtet, sowie den Autor Fernando de Abreu, der jahrelang obsessiv Lispector-Texte gelesen habe und nach eigenen Aussagen damit aufhören musste, weil er nicht mehr in der Lage gewesen sei, selbst zu schreiben (Peixoto Cherem 2013: 41–42).

Bedenkt man die Bedeutung, die dem Roman *A paixão segundo G.H.* in Frankreich zugesprochen wurde, ist es sicher besonders unglücklich, dass die Qualität der Übersetzung bei Éditions des femmes von 1978 nach Ansicht verschiedener Expert/innen als noch weit desaströser eingeschätzt werden muss als im Englischen: Claire Varin schreibt dazu:

One could place this translation of Lispector's fifth novel among the „annexationist“ versions. In it one finds a syntactical roughness erased and a frequent modification of the special cadence of her phrase. The attempt here is to make the translation into “literature” by employing a level of literary language, of *recherché* terms and turns of phrase; this does not conform either to the language of the original or to the project of the narrator, which was to disengage herself from estheticism. (Marting 1993: 117)

Auch und gerade wenn in Frankreich eine vergleichsweise starke Rezeption beginnt – es gab bald eine Theateradaptation und ein Audiobuch – ist es natürlich hoch problematisch, dass hier der literarische Charakter stark verfälscht wurde.

Zur Überarbeitung der Übersetzung in Deutschland

Einen Eindruck der Herausforderungen der Übersetzungsarbeit an diesem Roman gewinnt man, wenn man die Übersetzung von Sarita Brandt für den Suhrkamp Verlag einmal neben die frühere Fassung legt, die von Christiane Schrübbers für den Frauenbuchverlag Lilith in Berlin erstellt wurde.⁵¹ Beide Fassungen liegen in publizierter Form vor. Für den Suhrkamp-Verlag hatte Sarita Brandt die Übersetzung noch mehrmals überarbeitet, im Suhrkamp-Band findet sich der Hinweis: „Die deutsche Übersetzung erschien zum ersten Mal 1984 im Lilith Verlag, Berlin. Sie wurde für diese Ausgabe mit Zustimmung der Übersetzerin Christiane Schrübbers und des Lilith Verlages von Sarita Brandt überarbeitet“ (Lispector 1990). Wie aufwändig dieser Prozess war, lässt sich in Ansätzen anhand des im Deutschen Literaturarchiv in Marbach archivierten Materials aus dem Siegfried-Unseld-Nachlass nachvollziehen: vor allem anhand von jahrelangen Korrespondenzen zwischen Lilith, Suhrkamp und der Agentur Carmen Balcells, um die Rechtsfrage zu klären bzw. die Rechte an einer neuen, überarbeiteten Übersetzung zu bekommen, sowie anhand von Korrespondenzen des zuständigen Suhrkamp-Lektors Jürgen Dormagen mit Sarita Brandt.⁵² Einige Aspekte der verschiedenen Übersetzungen können aufschlussreich sein, wenn es um die Frage geht, welchen Einfluss Übersetzungen auf die Rezeption von Clarice Lispector nehmen konnten. An dieser Stelle sei auch auf einen Aufsatz von Christiane Quandt (2015) zum Thema „(Un-)Sichtbare Übersetzungen? Übersetzungsstrategien bei Erzählungen von Clarice Lispector“ verwiesen. Quandt folgt darin der Argumentation der brasilianischen Translationswissenschaftlerin Rosemary Arrojo, dass mit der Übersetzung immer auch eine Interpretation erfolge, was sie an einem Vergleich der Übersetzungsstrategien bei Sarita Brandt und Curt Meyer-Clason festmacht, die beide die Erzählungen *Amor* und *A bela e a fera ou a ferida grande demais* ins Deutsche übersetzt haben. Dabei stellt sie fest, dass auch im deutschen Sprachraum der 1980er und 1990er Jahre die „zielsprachliche Lesbarkeit einer Übersetzung als höchstes Qualitätskriterium“ eine sehr prägende Rolle spielte (Quandt 2015: 123). Sie zeigt, wie jede übersetzerische Entscheidung auf der Detailebene – etwa, was Satzzeichen angeht – dazu beiträgt, die Interpretation des Textes zu prägen.

In Bezug auf Lispectors zentralen Roman *Die Passion nach G.H.* (1964) sei hier zunächst die Eingangspassage, in der sich Clarice Lispector „A possíveis leitores“/„An mögliche Leser“ wendet, noch einmal zitiert:

⁵¹ Bereits diese Ausgabe wurde von Sarita Brandt vor der Veröffentlichung ein erstes Mal überarbeitet.

⁵² Vgl. dazu die in dem kommentierten Überblick zur Publikationsgeschichte in Deutschland in diesem Band aufgeführten Materialien.

Êste 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 êste 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)

Die Suhrkamp-Übersetzung beginnt wie folgt:

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 [...]. (Lispector 1990: 5)

In der Lilith-Ausgabe heißt es noch:

Dieses Buch ist wie so viele andere auch. Aber ich würde mich freuen, wenn es nur von Menschen gelesen würde, deren Seele bereits geformt ist. Jene, die wissen, dass die Annäherung, an was auch immer, sich gradweise und schmerzlich vollzieht, indem man selbst das Gegenteil dessen durchquert, dem man sich annähern wird [...]. (Lispector 1984: 5)

In dieser kurzen Eingangssequenz fallen bereits zwei grundlegende Charakteristika auf, die die Überarbeitung der früheren Übersetzung durch Sarita Brandt kennzeichnen: Zum einen wird eine vage, rätselhaft bleibende Aussage durch einen eindeutigen Satz ersetzt: „Dieses Buch ist wie so viele andere auch“ wird zu „Dieses Buch ist wie jedes andere auch“. Zum anderen wird eine abstrakte Beschreibung durch ein konkretes Bild ersetzt: die Annäherung, die „sich gradweise und schmerzlich vollzieht“ wird zu einer Annäherung, die „sich Schritt für Schritt und auf steinigem Weg“ vollzieht. Der Leser verfolgt auf den nächsten Seiten den inneren Monolog einer Frau, deren Annäherungsversuch sich auf nichts weniger als auf das Leben, eine Essenz des Lebens richtet. In der Lilith-Übersetzung heißt es:

Auf den Schlaf zuzugehen, ähnelt sehr der Art, wie ich jetzt auf meine Freiheit zugehen muß. Mich dem hinzugeben, was ich nicht verstehe, bedeutet, mich an den Rand des Nichts zu stellen. Es bedeutet, immer nur weiterzugehen, wie eine Blinde, die auf einem Feld verloren ist. Dieses Übernatürliche, das leben bedeutet. Das Leben, das ich gezähmt hatte, um es mir vertraut zu machen. Diese mutige Tat, die darin besteht, mich hinzugeben, und die so ist, wie die schemenhafte Hand des Gottes zu ergreifen [...]. (Lispector 1984: 17)

Es handelt sich, dies ist sehr charakteristisch auch für viele andere Lispector-Texte, um eine Textpassage, in der innere Zustände angenähert werden, suchend, mäandernd. Einer Übersetzerin stellt sich die Schwierigkeit, hier nichts zu begradigen und gleichzeitig einen verständlichen Text zu produzieren, vor

allem auch die Dramatik zu transportieren, die Kraft, die sich hier im Rahmen sehr begrenzter äußerer Handlung entwickelt. Gelingt dies nicht, werden schnell Leseindrücke von Belanglosigkeit oder Unverständnis provoziert. Es geht darum, so könnte man vielleicht allgemein formulieren, ein lebendiges, nachvollziehbares Bild innerer Dynamiken zu entwerfen. In der späteren Bearbeitung durch Sarita Brandt klingt diese Passage so:

Sich dem Schlaf hinzugeben ähnelt sehr der Art, wie ich jetzt auf meine Freiheit zugehen muß. Mich dem hinzugeben, was ich nicht verstehe, bedeutet, mich an den Rand des Nichts zu stellen. Es bedeutet, immer nur weiterzugehen, wie eine Blinde, verloren auf einem Feld. Dieses Übernatürliche, das zu leben bedeutet. Das Leben zu leben, das ich gezähmt hatte, um es mir vertraut zu machen. Diese mutige Tat, die darin besteht, mich hinzugeben, und die so ist, wie die schemenhafte Hand Gottes zu ergreifen [...]. (Lispector 1990: 13)⁵³

Auch hier wieder zwei Kommentare:

„Sich dem Schlaf hingeben“ als alltägliches Bild verschafft den dann folgenden Reflexionen gewissermaßen einen festen Boden, einen bekannten Bezugspunkt. Bei der ursprünglichen Formulierung „Auf den Schlaf zuzugehen“ geht es hingegen wieder um eine Abstraktion, um eine Umschreibung, die dem Text nichts Wesentliches hinzufügt, das Verständnis aber erschwert.

Die Formulierung „die schemenhafte Hand des Gottes zu ergreifen“ hat wiederum erneut etwas vages, uneindeutiges: des Gottes? welches Gottes? Gibt es andere Götter? Wird dieser Gott irgendwie in Frage gestellt, oder anderweitig kommentiert?

Nein, eine Kommentierung, einen Zusammenhang dafür gibt es nicht. In der Überarbeitung fehlt dann dieser Artikel: es geht nunmehr um eine Tat, „die so ist, wie die schemenhafte Hand Gottes zu ergreifen“: Hier erst vermittelt sich das Machtvolle, Intensive, Bahnbrechende dieser Tat – eine schöne Textstelle, um zu verstehen, wie der Zugang zu einem Lispector-Text mit kleinen Details verstellt werden kann, wie leicht ein solcher Text in der Übersetzung an erzählerischer Kraft einbüßt.

Die Erzählerin berichtet im Text von der Art ihrer Annäherungsversuche an das ‚ungezähmte Leben‘:

53 Im Original: „Ir para o sono se parece tanto com o modo como agora tenho de ir para a minha liberdade. Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo. Essa coisa sobrenatural que é viver. O viver que eu havia domesticado para torná-lo familiar. Essa coisa carajosa que será entregar-me, e que e como dar a mão à mão mal-assombrada do Deus, e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso.“ (Lispector 1964: 16).

Kann, was ich gesehen habe, die Liebe gewesen sein? Aber was ist das für eine Liebe, die so blind ist wie die einer Keimzelle? war es das? Jener Schrecken, war das Liebe? Liebe, die so neutral ist, daß – nein, ich will noch nicht über mich sprechen, jetzt zu sprechen würde bedeuten, einen Sinn zu überstürzen, wie jemand, der schnell durch die lähmende Sicherheit eines dritten Beins die Bewegung verliert. Oder schiebe ich nur den Beginn des Sprechens auf? warum sage ich nichts und gewinne nur Zeit? Aus Angst. Es erfordert Mut, den Versuch einer Konkretisierung dessen, was ich spüre, zu wagen. Es ist, als hätte ich eine Münze und wüßte nicht, in welchem Land sie gültig ist. (Lispector 1990: 14)⁵⁴

Dieser Annäherungsversuch kulminiert in einer Szene, in der die Erzählerin sich über die Grenzen des bisherigen hinaus begibt, sich, dem hingibt ‚was sie nicht versteht‘, ja, auch die ‚schemenhafte Hand Gottes ergreift‘ und mit der lebendigen Materie gewissermaßen eins wird, ‚sich dem Nichts annähert‘. Dies geschieht, als sie nach langer Zeit das Zimmer ihres Dienstmädchens betritt, das ihren Haushalt gerade verlassen hat, und in diesem ihr gänzlich fremd und leblos, ‚trocken‘ erscheinenden Zimmer einer Schabe begegnet, die sie zu töten versucht.

Aus den auf dieses Handlungselement folgenden Passagen soll nun abschließend eine Textstelle herausgegriffen werden, die zeigt, wie die an einzelnen Formulierungen bereits herausgearbeiteten Aspekte der Übersetzungsvarianten ganze Passagen, ganze Isotopien prägen. Immer wieder finden sich in der früheren Übersetzung für Lilith Textstellen, die im Abstrakten verortet sind und dem Gegenüber über Vergleiche mit dem Sinneserleben der Erzählerin vermittelt werden:

Versuche mich zu verstehen, das Neutrale ist unerklärbar und lebendig: so wie das Protoplasma, der Samen und das Protein lebendig und neutral sind. Und ich fühlte mich wie neugeboren, ich fühlte mich wie ein Mädchen, das vor kurzem initiiert wurde. Es war, als wäre mein Gaumen zuvor durch Salz und Zucker verdorben worden und meine Seele durch Freuden und Schmerzen – es war, als hätte ich niemals den ursprünglichen Geschmack gespürt. Und jetzt spüre ich den Geschmack des Nichts. Es war ein neuer Geschmack, wie der von Muttermilch, die nur dem Kind schmeckt, und sehr bald hatte ich mich von meinem verdorbenen Geschmack befreit. Durch den Zusammenbruch meiner Zivilisation und meiner Menschlichkeit – der mich mit schmerzlicher und wehmütiger Erinnerung erfüllte – durch diesen Verlust der Menschlichkeit gelang es mir, einer Orgie des Geschmacks beizuwohnen, in der die Identität der Dinge fühlbar wurde.⁵⁵

(Lispector 1984: 109–110)

54 „Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor? amor tão neutro que – não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna. Ou estarei apenas adiando o começar a falar? por que não digo nada e apenas ganho tempo? Por medo. É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale.“ (Lispector 1964: 18).

55 „O neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo. E eu estava toda nova, como uma recém-iniciada. Era como se

„Einer Orgie des Geschmacks beizuwohnen, in der die Identität der Dinge fühlbar wurde“ – solche Formulierungen erzeugen eine Fülle von Assoziationen, während ihnen zugleich etwas Vages anhaftet, etwas Uneindeutiges. Weite Assoziationsräume entstehen: Was kann man sich unter einer „Orgie des Geschmacks“ vorstellen? Wie ist es, wenn die „Identität der Dinge fühlbar“ wird? In der Suhrkamp-Ausgabe wird die ganze Passage konkreter und in ihrem Bezug auf das Sinnesleben kohärenter:

Versuche mich zu verstehen, das Neutrale ist unerklärbar und lebendig: so wie Protoplasma, Samen oder Protein lebendig und neutral sind. Ich fühlte mich wie neugeboren, wie eine Eingeweichte. Es war, als wäre mein Gaumen zuvor von Salz und Zucker und meine Seele von Freude und Schmerz verdorben worden – es war, als wäre ich niemals in den Genuß des ursprünglichen Geschmacks gekommen [*Entworfen wird zunächst ein kohärentes Bild des Geschmacks-Erlebnisses, des Genusses – dass sich das Geschmackserlebnis auf den ganzen Körper ausweitet, spürbar wird in einem weiteren Sinne, folgt hier erst im nächsten Satz*, Anm. LMK]. Und jetzt spüre ich den Geschmack des Nichts. Es war ein neuer Geschmack, wie der von Muttermilch, die nur dem Kind schmeckt, schnell hatte ich mich von meiner Geschmacksverirrung befreit. Mit der Zerstörung meiner Zivilisation und meiner Menschlichkeit – die eine große schmerzliche Sehnsucht in mir hervorrief – [*hier wird die innere Dramatik deutlich, da es sich nicht nur um eine „Erinnerung“ handelt*, Anm. LMK] mit dem Verlust der Menschlichkeit erwachte eine Leidenschaft: ich begann, Geschmack an der Identität der Dinge zu finden. (Lispector 1990: 85)

„Geschmack an der Identität der Dinge finden“ funktioniert als poetische Metapher eines im Sinneseindruck verankerten, verbildlichten Abstrakten. Die Formulierung „einer Orgie des Geschmacks beizuwohnen, in der die Identität der Dinge fühlbar wurde“ ist im Vergleich dazu eine Umschreibung, in der zwar die gesamte zitierte Passage mündet und auf der rhetorisch dementsprechendes Gewicht lastet, die aber auf nichts Greifbares, Sinnliches hinausläuft und als Metapher so nicht funktioniert. Solche Schwierigkeiten der Übersetzung sind es, die dem Text in der ersten deutschen Übersetzung in ihrer Häufung und ihrem Zusammenspiel seine Kraft entziehen. Gleichzeitig mag an den zitierten Textstellen deutlich geworden sein, welche Herausforderung er für die Übersetzung darstellt.

antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores – e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava orgiicamente a sentir o gosto da identidade das coisas.“ (Lispector 1964: 101–102) .

4.2.3 Übersetzungen und Literaturkritik in Deutschland

Welche Rolle spielte es für die Zirkulation und Rezeption im deutschsprachigen Raum – um eine Frage wieder aufzugreifen, die eingangs aufgeworfen wurde – welche Rolle spielte es, dass Lispector eine Frau war? Zum einen waren da die Schwierigkeiten, die es dem Suhrkamp Verlag auf einer ganz pragmatischen Ebene bereitete, die Rechte an diesem Roman zu erwerben, nachdem der Frauenbuchverlag Lilith sie innehatte und eine unzulängliche Übersetzung erschienen war. Man kann nur darüber spekulieren, wie anders das Engagement des Verlags für diese Autorin ausgesehen hätte, wäre nicht jedes Buchprojekt aufs Neue mit hohen Kosten und zeitlichen Verzögerungen einhergegangen. Dass es noch eine andere Ebene gab, auf der es eine prägende Rolle spielte, dass Lispector eine weibliche Autorin war, zeigen die Rezensionen in der deutschsprachigen Presse der Zeit: Liest man Literaturkritiken aus der ersten Phase ihrer „Entdeckung“ in Deutschland, einer – zunächst ja sehr zögerlichen – Entdeckung durch die Verlage Suhrkamp und Rowohlt in den 1980er und 1990er Jahren, liegt der Bezug zu diesem Thema immer wieder auf der Hand.

Mehrere Rezensionen zu *Der Apfel im Dunkeln* (zunächst 1964 bei Claassen erschienen, dann 1983 bei Suhrkamp neu herausgebracht, in der bestehenden Übersetzung von Curt Meyer-Clason) kreisen um die Überlegung, dass es sich hier offenbar nicht um „Frauenliteratur“ handeln könne, obwohl man Clarice Lispector eigentlich in diesem Kontext verorten möchte, das wird zumindest implizit immer wieder deutlich. Christoph Neidhart (1984) schreibt in der *Frankfurter Rundschau*:

Der Apfel im Dunkeln indes ist keine „Frauenliteratur“ im marktgängigen Sinne, kein Text, der ein weibliches Schicksal beispielhaft fortführt, auch kein Beispiel typisch weiblicher Problematik, mit vielen Identifikationsangeboten für „Ich auch“-Leserinnen. Im Gegenteil, unter solchen Gesichtspunkten müßte der Roman als „Männerliteratur“ kategorisiert werden. Lispector fühlt sich so genau und umfassend in die Einsamkeit und den Schmerz, in die Größenphantasien und die Großmut ihres männlichen Protagonisten ein; kaum vorstellbar, daß der Text von einer Frau verfaßt wurde.

Problematisch ist nicht allein die wenig zu Lispectors Literatur passende Fixierung auf diese Frage, sondern dass das eigentlich Innovative an diesem Roman, sein experimenteller Charakter, sein Umgang mit Sprache, nicht ins Zentrum gerückt wird, oftmals nicht einmal kommentiert wird. Bemerkenswert ist auch, dass der Roman *Der Apfel im Dunkeln* im Deutschen, aber auch in den anderen hier verhandelten Sprachen nie neu übersetzt worden ist – ein Text, der leider allzusehr im Kontext der Diskussionen um Frauen- und Männerliteratur verhaftet geblieben ist. Das Debut Clarice Lispectors, 1981 erstmals auf Deutsch erschienen, wurde übrigens bei Suhrkamp 1987 im so genannten „Damenprogramm“

neu aufgelegt: Einer Reihe, in der unter dem Motto „Weißes Programm: Im Jahrhundert der Frau“ 22 Suhrkamp-Autorinnen aus der Backlist des Verlags in einer etwas aufwändigeren Leinen-Variante zusammengestellt und als Frauenliteratur vermarktet wurden.⁵⁶

Die Literaturkritikerin Iris Radisch bezeichnete 1995, als *Aqua viva* ins Deutsche übersetzt erschienen war (Lispector 1994), diesen Roman Clarice Lispectors in der *ZEIT* als „Gründungsmanifest der Frauenliteratur“ (Radisch 1995). Hélène Cixous, so geht aus diesem Artikel hervor, spezialisiert im Fach „Études féminines“, habe die „écriture féminine“ in Frankreich erfunden und *Água viva* zum Gründungsmanifest erklärt, ohne dass der Text selbst auf französisch oder deutsch überhaupt publiziert worden sei. Clarice Lispector fungierte also schon als Patronin des französischen Feminismus, bevor überhaupt das dazugehörige Werk ins Französische übersetzt wurde, und auch in Deutschland eilte ihr dieser Ruf voraus. Iris Radisch legt diese Zusammenhänge offen, um dann selbst ganz in diesem interpretatorischen Kontext verhaftet zu bleiben. Die Lektüre von *Aqua viva* im Kontext von Clarice Lispectors Gesamtwerk gäbe eine solche Lesart hingegen nicht her. „Zum ersten Mal gibt es eine deutsche Übersetzung dieser 1973 verfaßten Bibel der weiblichen Literatur“ schreibt Radisch, „eher ein Dokument als ein Buch, ein beinahe schon historischer Text, die ferne Stimme einer Toten, die wie auf alten Schallplatten ein wenig blechern und geisterhaft zu uns herüberschallt“. Ihr Urteil: „Unvorstellbar, heute so zu schreiben“. Dies ist ganz aus der Verortung in einem französisch-femististischen Kontext heraus gedacht, den Clarice Lispector für diesen Text nie gesucht hat.

Eine andere Rezensentin greift dieses Thema ebenfalls auf, um diese Verortung Lispectors viel konsequenter zu problematisieren. Ellen Spielmann (1994) schreibt im *Freitag*: „Vielleicht ist Clarice Lispector heute, was die Erneuerung der Erzählprosa und die Auseinandersetzung mit weiblichem Schreiben betrifft, mit Virginia Woolf die bedeutendste Schriftstellerin der Moderne. Sicherlich ist sie – wie Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez und Julio Cortázar – eine der Stimmen Lateinamerikas, die eine tragende Rolle in der Weltliteratur und als Vermittlerin zwischen den Kulturen spielt. In Europa, Kanada und den USA wurde Clarice Lispector Ende der siebziger Jahre von der Frauenbewegung entdeckt, mehr oder weniger erfolgreich lanciert und teilweise auch vereinnahmt.“ Auch sie kommt auf die Rolle der Theoretikerin Hélène Cixous zu sprechen: „Für Hélène Cixous war die Entdeckung der Texte Clarice Lispectors der entscheidende Anstoß, um eine Theorie der weiblichen Schrift zu formulieren. *Aqua*

⁵⁶ Ohne feministischen Impuls, kommentierte damals die NZZ („Im Jahrhundert der Frau“, 16.7.1987), anders als vergleichbare Reihen bei Fischer und Rowohlt.

Viva wurde für sie zu einer Metapher für die Weiblichkeit in der Schrift schlechthin.“ Tatsächlich wurde der Text damit zu einem „historischen Text“, wie Iris Radisch geschrieben hatte – unglücklicherweise. In keinem der hier näher betrachteten Sprachräume wurde auch dieser Text – ähnlich wie *Der Apfel im Dunkeln* – jemals aus der Festlegung auf die „weibliche Schrift“, auf die „Bibel der weiblichen Literatur“ herausgelöst und wieder neu herausgebracht, nachdem die Hochphase der feministischen Literatur vorbei war. Nachdem auch der Übersetzungsprozess an *Aqua Viva*, wie bereits der Überblick über die Übersetzungen ins Deutsche gezeigt hat, wieder so enorm aufwändig und teuer gewesen war, läutete das Projekt das Ende der Suhrkamp-Bemühungen um ihr Werk ein. In gewisser Weise wandte man sich damit auch von einem Thema ab, das übermäßig mit ihrem Werk in Verbindung gebracht worden war. Ellen Spielmann (1994) schreibt weiterhin: „Doch die *Claricewege* sind weder als eine Strategie der Umkehrung der Geschlechterrollen oder Entwurf eines Gegenmodells mißzuverstehen, denn es geht nicht um ein Schreiben für weibliche Stimmen und Helden oder das Schaffen einer weiblichen Schrift.“ Spielmann verortet Lispectors Auseinandersetzung mit dem Schreiben in einer Tradition der modernen Literatur und der Auseinandersetzung mit dem Schreiben: „Schreiben wird in *Aqua viva* zu einem Experimentierfeld, das weder darauf abzielt, die Welt abzubilden, noch das Innere des Menschen auszudrücken.“

Zusammenfassend lässt sich sagen: Vielen deutschsprachigen Rezensionen der 1980er und 1990er Jahre ist gemein, dass sie – ob nun kritisch oder unkritisch gegenüber der Zuordnung Lispectors zu einer ‚weiblichen Schreibweise‘ – sehr auf dieses Thema fokussiert sind. Dabei besteht, das kann man an manchen solcher Texte nachvollziehen, auch eine besondere Gefahr, dass sich solche Perspektiven mit Eindrücken mischen, die durch Übersetzungsfehler und -Unzulänglichkeiten entstanden sind, wie sie für die Arbeit an *Die Passion nach G.H.* gezeigt worden sind. Meinungen wie die folgende von Georg Sütterlin konnten unter solchen Umständen besonders Raum greifen: „Romane, deren Thematik dermassen reduziert ist, drohen an mangelndem Inhalt zu ersticken. Es scheint einfach nicht möglich, die eigene Person zu thematisieren, ohne dies mit einem zündenden Stoff anzureichern und mit prägnantem Stilwillen darzustellen. Lispectors Methode kommt daher bestenfalls im beschränkten Rahmen einer Erzählung zum Tragen.“ Dies schreibt Georg Sütterlin (1983) in der *Neuen Zürcher Zeitung* zu dem Roman *Eine Lehre oder das Buch der Lüste*, 1982 bei Lilith erschienen – ein Roman, der ebenfalls neu übersetzt werden musste (die Übersetzung erschien bei Suhrkamp: Lispector 1988), bevor er in seinen ästhetischen Eigenheiten überhaupt rezipierbar war. Solche Meinungen verbreiteten sich in mehreren Fällen – ähnlich dem Bild von der „Bibel der Weiblichkeit“ in Bezug auf *Aqua viva* – ohne dass der dazugehörige Text interessierten Leser/innen

(in angemessener Form) zugänglich gewesen wäre. Das deutsche Beispiel belegt dies gut. Hinsichtlich auch der neueren Rezeptionswelle durch die Übersetzungen bei Schöffling & Co im 21. Jahrhundert ist auch noch ein weiterer Punkt wegweisend: Bereits in den 1980er Jahren kritisierten Rezensent/innen wiederholt, dass den Suhrkamp-Ausgaben erläuternde Begleittexte fehlen. Zu der Neuausgabe von *Der Apfel im Dunkeln* 1983 etwa schreibt Hanspeter Brode (1984) in der FAZ:

Die Neuausgabe darf als schöner Beleg gelten für das zähe Bemühen des Verlages, latein-amerikanische Literatur in unseren Breiten durchzusetzen. Aber der hiesige Leser leidet ein weiteres Mal: kein Nachwort, keine Erläuterung, nicht einmal eine biographische Notiz. Da spart man nicht an Druck- und Bindekosten, bringt endlich ein stattliches Buch zuwege, aber die unentbehrlichen zehn Seiten Hilfestellung fehlen.

Dass eine solche „Hilfestellung“ in den vielen Neuausgaben, die im 21. Jahrhundert erschienen sind, oftmals vorhanden ist, spricht dafür, wie dringend etwa europäische und US-amerikanische Leser/innen eine solche Erläuterung, einen Kontext tatsächlich benötigen, um Clarice Lispector mit Gewinn rezipieren zu können. Ein gutes Beispiel für eine solche, gelingende Kontextualisierung ist der bei New Directions in New York erschienene Band *The Hour of the Star*, der mit Vor- und Nachwort versehen ist. Hinsichtlich des Leser/innen-Bedürfnisses der Verortung des Werkes, aber auch der Person Clarice Lispectors ist weiterhin ein Aspekt von Bedeutung, auf den Ellen Spielmann (1994) hinweist: „Diese sehr intime Stimme eines weiblichen Ich, die Bekenntnis ablegt, verführte die Kritik oft dazu, sich in die Fallstricke einer biographischen Lektüre zu begeben. Dieses gerade im Umgang mit weiblichen Texten übliche Verfahren trägt meist nur zur Legendenbildung über die Schriftstellerin bei. Die Erklärung vom Werk durch die Biographie und umgekehrt lässt wesentliche Fragen und Antworten, die Clarice Lispectors Texte liefern, außer acht.“ Als 2013 Benjamin Mosers Lispector-Biographie in Deutschland erscheint, erfüllt sich diese Sehnsucht nach dem Biographischen in umfassender Weise. Es lässt sich beobachten, dass sich in der deutschen Presse in der Folge ein Festschreiben auf bestimmte biographische Narrative einstellt, die die Rezensionen zu ihrem Werk fortan durchziehen und die sicher – mit Spielmann – kritisch gesehen werden müssen, gerade in der verkürzten Darstellung.⁵⁷

Nachdem das auf deutsch erschienene Werk Lispectors bei Suhrkamp und Rowohlt nun also jahrelang vergriffen war und auch in Intellektuellenkreisen

⁵⁷ Zu nennen wäre etwa eine häufig anzutreffende, einseitige Fixierung von Rezensent/innen auf die Prägung Clarice Lispectors durch Erfahrungen von Krankheit und Verlust, für die ausschließlich die Biographie der früh verstorbenen Mutter herangezogen wird.

offenbar völlig in Vergessenheit geriet, hat der deutschsprachige Verlag Schöffling & Co im Kontext eines Gastlandauftritts Brasiliens bei der Frankfurter Buchmesse 2013 eine Übersetzung der in den USA bereits erfolgreichen Biographie Benjamin Mosers sowie der beiden ersten Romane Lispectors gewagt. Es folgte 2016 der Roman *Der große Augenblick*, ein Erfolg ebenfalls in den USA, der in Deutschland zwar von Kritikern gut besprochen wurde, das breitere Publikum aber nicht erreichte. Im Herbst 2019 erschien dann ein Band mit den Erzählungen der Autorin: *Tagtraum und Trunkenheit einer jungen Frau*, der erste Band einer 2-bändigen Gesamtausgabe. Interessant ist, dass fast noch mehr als in den 1980er Jahren, als Lispector stark im Kontext von Fragen um „Frauenliteratur“ wahrgenommen wurde, im beginnenden 21. Jahrhundert in Deutschland ein recht enges, festgelegtes Spektrum an Themen die Rezensionen prägen. Der Verweis auf die Person Clarice Lispector erfolgt in Deutschland immer wieder über den Kommentar von Gregory Rabassa, sie habe ausgesehen wie Marlene Dietrich und geschrieben wie Virginia Woolf (Rabassa 2005: 70). Die gesamte Rezeption ist sehr spürbar an den in den USA erschienenen Kritiken sowie an Mosers Perspektive orientiert. Aus dem überstrapazierten Vergleich mit Virginia Woolf, der inhaltlich nicht sehr weit reicht, spricht die in der deutschen Literaturkritik nach wie vor sehr ausgeprägte Tendenz, nicht-westliche Autoren mit den bekannten Größen der westlichen Welt zu vergleichen (vgl. Meyer-Krentler 2019: 7–15; 43). Die übergroße Bedeutung, die in fast allen deutschsprachigen Rezensionen darüber hinaus dem Vergleich mit dem Bekannten beigemessen wird – auf literarischer Ebene sind es neben Woolf immer wieder Vergleiche mit Kafka und Joyce, die sie als Weltliteratin ausweisen sollen – kontrastiert mit dem Eindruck, dass die Person Lispector über ihre außergewöhnliche und vielbeschworene Schönheit hinaus dem internationalen Lesepublikum kaum greifbar war. „Wer war diese Frau, von der es hieß, sie habe ausgesehen wie Marlene Dietrich und geschrieben wie Virginia Woolf?“ fragt Carmen Stephan in einem Artikel zu Lispectors Werk noch Anfang des Jahres 2014, und weiter: „Bis heute lässt sich diese Frage nicht beantworten. Das Geheimnis zählt zu ihrem tiefsten Wesen, das Geheimnis macht sie lebendig“ (Stephan 2014). Erst der „hingebungsvollen Arbeit ihres Biographen Benjamin Moser“ schreibt ein anderer Rezensent, sei es „zu verdanken, dass sich hier endlich ein zusammenhängendes Bild ergibt“ (Müller 2013).

Zugänglich wird Lispectors Werk den deutschsprachigen Rezensentinnen und Rezensenten offenbar über ein solches Bild von ihrer Person und – auch wieder sehr deutschlandspezifisch – ganz besonders über die von mehreren Kritikerinnen und Kritikern so genannte „doppelte Tragödie“ ihres Lebens, die darauf anspielt, dass Clarice Lispector als Kind erleben müssen, wie ihre Mutter starb und dann als Erwachsene einen der Söhne nicht vor einer Schizophrenieerkrankung habe retten können – auf diese doppelte Ohnmachtserfahrung wird

mitunter ihr literarisches Werk sehr weitgehend zurückgeführt. Eine Rezension in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zu den Publikationen bei Schöffling (im Zusammenhang des Gastlandauftritts Brasilien bei der Frankfurter Buchmesse 2013 sind das: *Nahe dem wilden Herzen*, *Der Lüster* und die Biographie von Benjamin Moser) formuliert diese Perspektive auf ihr Leben und Werk besonders nachdrücklich:

Und tatsächlich ist der Tod das lebensbeherrschende Thema dieser Autorin. Clarice – wie sie von ihren Anhängern bald nur noch genannt wurde – hieß ursprünglich Chaja Pinchassowna und wurde 1920 in Tschetschelnik, einem kleinen Ort im ukrainischen Podolien, geboren, mitten hinein in die furchtbarsten Greuel des Bürgerkriegs, kurz bevor es den Eltern gelang, mit den Töchtern nach Brasilien zu emigrieren. Über ihre Herkunft hat Lispector sich selten geäußert, umso mehr hat sich das schreckliche Schicksal ihrer Mutter Mania direkt und indirekt in ihren Texten und öffentlichen Äußerungen niedergeschlagen: Sie war eine der zahllosen Frauen, die von russischen Soldaten vergewaltigt wurden, und trug nicht nur die psychischen Leiden davon, sondern litt in der Folge auch an einer schweren Syphilis-Erkrankung, die so weit auf das Nervensystem übergriff, dass sie am Ende ihres Lebens fast vollständig gelähmt war. Die Mutter starb wenige Monate vor Clarice Lispectors zehntem Geburtstag. ‚Ich wurde für meine Geburt so schön vorbereitet‘, notiert Lispector 1944, halb selbst dem Volksglauben erliegend, halb sich einen fatalen Fluch auferlegend: ‚Meine Mutter war damals schon krank, und einem recht verbreiteten Aberglauben folgend, dachte man, ein Kind zu bekommen, kann eine Frau von einer Krankheit heilen ... Nur habe ich meine Mutter nicht geheilt. Und ich spüre bis heute ‚wie diese Schuld auf mir lastet.‘ Der Wunsch, Erlöserin zu sein, und sein permanentes Scheitern ist eines der traurigen Motive, die sich durch die Romane ziehen. (Porombka 2013)

Nachdem sie über dieses Motiv einen Zugang zu verschiedenen Texten der Autorin sucht, schließt Porombka dann am Ende der Besprechung den Kreis zur „doppelten Tragödie“ der Lispector:

Das doppelt Tragische am Leben dieser eigenwilligen Schriftstellerin, deren Werk so eng verflochten ist mit ihrer Biographie, kann man bei Benjamin Moser aufs eindrücklichste nachlesen: Auch ihren ältesten Sohn Pedro, der an Schizophrenie erkrankte, hat Lispector nicht retten können. Ihr Wunsch nach Erlösung sollte nicht erfüllt werden. Postum immerhin erfolgte die Anerkennung als Schriftstellerin. (Porombka 2013)

Auch wenn die Biographie der Autorin wichtige Kontexte bietet, um sich dem für viele Leser lange offenbar so schwer verständlichen Werk zu nähern, müssen solche Interpretationsversuche in ihrer Ausschließlichkeit dennoch sehr kritisch gesehen werden: Ist das Tragische, das Leben und Werk Lispectors verbindet, wenn man schon danach fragt, nicht viel stärker als bisher geschehen auch in der jüdischen Geschichte zu suchen? Warum wird das ‚doppelte Trauma‘ ihrer privaten Verlusterfahrungen in der deutschen Literaturkritik so ausbuchstabiert, während, um dieses Beispiel herauszugreifen, die traumatische Entlassung jüdischer Mitarbeiter beim *Jornal do Brasil* unter der brasilianischen Diktatur meist gänzlich

unerwähnt bleibt, die *Lispector* im Januar 1974 ereilte und die ihr ihr Publikum, ihre Leser nahm? Nicht abschließend geklärt ist auch, ob die Syphilis-Erkrankung der Mutter, über die Moser so eindrucksvoll schreibt, als zweifelsfrei erwiesen gelten kann und wie die Mischung aus Fiktionalem und faktisch Recherchierbarem bei Moser insgesamt zu bewerten ist. Eine kritische Anmerkung in diese Richtung, die Mosers herausragende Leistung als Biograph gleichzeitig würdigt, findet sich bei Felix Philipp Ingold (2013) in der *Neuen Zürcher Zeitung*:

In einem fast 600-seitigen Band unternimmt es Benjamin Moser, die bisher kaum erhellte osteuropäische Herkunft wie auch den internationalen Lebens- und Schaffensweg der Autorin faktografisch nachzuzeichnen. [...] Dass sich die sehr persönlich intonierte biographische Erzählung über weite Strecken an den Leitfaden des Romanwerks hält, mithin fiktive Texte als Lebensdokumente nutzt, ist problematisch – zu vermeiden war das bei der prekären Quellenlage wohl nicht.

Eindrucksvoll bleibt ungeachtet solcher Fragen, in welchem Maße das Werk von Clarice Lispector offenbar eines biographischen Zugangs bedurfte, um überhaupt eingehender rezipiert zu werden. Nun endlich muss es auch um die englischsprachigen Ausgaben gehen, die in Europa den Weg für solche Rezeptionsperspektiven erst gebnet haben.

4.3 Übersetzung und Rezeption in der englischsprachigen Welt

Die Rezeption in der englischsprachigen Welt ist aus verschiedenen Gründen sehr zentral, um Clarice Lispectors weltweite Rezeption zu verstehen: Zum einen, weil insbesondere die USA eine so entscheidende Rezeptionsstufe für Übersetzungen in andere Sprachen markieren, zum anderen aber auch, weil sie ganz eigene Brüche und Misserfolge sichtbar macht, die Clarice Lispectors Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte nachhaltig geprägt haben.

4.3.1 Kommentierter Überblick: Erstausgaben in den USA/England⁵⁸

Zu Clarice Lispectors Lebzeiten, vor ihrem Tod 1977, erschienen auf Englisch nur zwei Monographien: ein Roman und ein Erzählband. Und das, obwohl in den 1960er Jahren durchaus vielversprechende Kontakte in die englischsprachige

⁵⁸ Aufgelistet sind auch hier ausschließlich Kommentare zu zentralen Erst- bzw. Neuübersetzungen des literarischen Werkes, nicht etwa die – oftmals leichter lesbaren und thematisch mit dem literarischen Werk manchmal verwobenen – journalistischen Arbeiten (vgl. dazu den Sammelband *Discovering the World*, in der Übersetzung von Giovanni Pontiero erstmals 1992

Verlagswelt entstanden. Der Übersetzer Gregory Rabassa hatte den 1961 in Brasilien erschienenen Roman *A maçã no escuro* zur Kenntnis genommen und empfahl seine Autorin dem amerikanischen Verleger Alfred A. Knopf. Im Zuge einer eigenen Brasilien-Reise Anfang der 1960er Jahre wurde Knopf zudem bewusst, wie angesehen Clarice Lispector in intellektuellen Kreisen zu dieser Zeit war, mit Guimarães Rosa zusammen gelte sie als *die* Autorin der Stunde, sagten ihm verschiedene Gesprächspartner im Kontext dieser Reise. Tatsächlich kaufte er die Rechte am Roman. Zeitgleich bemühte sich die Dichterin Elisabeth Bishop um eine Übersetzung von Kurzgeschichten Lispectors ins Englische – angesichts der häufigen Probleme mit Übersetzungen Lispectors beispielsweise in Frankreich ein Glücksfall, war sie doch als muttersprachlich Englisch sprechende, in Brasilien lebende Dichterin und Übersetzerin prädestiniert für diese hochanspruchsvolle Arbeit an einem Werk mit so eigener Ästhetik. Bishop bekannte sich zudem als glühende Verehrerin von Clarice Lispectors Kurzgeschichten: Sie finde sie sogar besser als Borges, schrieb sie 1962 an Ilse und Kit Barker (Moser 2013a: 319). All dies hätte einiges Potential entfalten können.

Allerdings verzweifelte Bishop im Zuge ihrer Übersetzungsarbeit geradezu an der Tatsache, dass sich Clarice Lispector dem Kontakt entzog, über Wochen für sie nicht erreichbar war. Im Januar 1963 schrieb Elisabeth Bishop aus Rio de Janeiro an Robert Lowell:

I have translated five of Clarice's stories, all the short ones & one longer one. *The New Yorker* is interested – I think she needs money, so that would be good, the \$ being what it is ... But at the moment, just when I was ready to send off the batch, except for one, she has vanished on me – completely – and for about six weeks! (Tóibín 2011: vii)

Im Juni 1964 brachte Bishop eine Lispector-Übersetzung im *Kenyon Review* unter: "Marmosets", ein Text, der später wiederholt in Anthologien erschien. 1967 erschien dann der erwähnte Roman bei Knopf:

1967 (USA)/1985 (England): *The Apple in the Dark*. Übersetzt von Gregory Rabassa. New York: Knopf/London: Virago.

Diese Publikation hatte durchaus Potential, auch wegen des namhaften Verlages und des erfolgreichen Übersetzers. Der Verleger Alfred A. Knopf verhalf in den 1960er Jahren mehreren Autoren insbesondere aus dem spanischsprachigen Amerika auf dem US-amerikanischen Buchmarkt zu weitreichender Bekanntheit. Als Clarice Lispectors Name in Knopfs Programm erschien, wurden ebenfalls Verlage wie Gallimard in Frankreich und

in England erschienen, in den USA 1996 bei New Directions in einer Auswahl erschienenen als *Selected Crônicas*).

Suhrkamp in Deutschland aufmerksam, die den Roman sogleich übersetzen ließen und in ihr Programm aufnahmen.

In den USA lag der Text zudem in einer außergewöhnlich guten Übersetzung vor (vgl. Tanya T. Fayen, in: Marting 1993: 97–98). 1966 war in Rabassas Übersetzung Julio Cortázers *Hopscotch* erschienen, fast zeitgleich mit der Publikation von Lispectors Text in den USA wurde Gregory Rabassa für die Cortázar-Übersetzung mit dem *National Book Award for Translation* ausgezeichnet. Gabriel García Márquez wartete drei Jahre, um nach Julio Cortázers Erfolg mit *Hopscotch* ebenfalls von Gregory Rabassa übersetzt zu werden. Es ging um den Text *Cien años de soledad*.⁵⁹ Bekanntlich ging Rabassas englische Übersetzung von García Márquez' Roman in einer beispiellosen Weise um die Welt. Der Text ist nicht nur der weltweit bekannteste der lateinamerikanischen Literaturen überhaupt, nach einer Recherche des Schriftstellers Ilija Trojanow (2017) ist es noch immer der einzige, mit dem ein Autor des ‚Globalen Südens‘ in die Rankings der westlichen Medien zu einem Kanon der Weltliteratur Eingang gefunden hat.

In Lispectors Fall blieb die Resonanz auf Rabassas Übersetzung jedoch aus. Der Verleger hatte zwar zunächst Interesse an ihr, weil er nicht nur lateinamerikanische Literaturen aus den spanischsprachigen Ländern, sondern auch brasilianische Literatur publizieren wollte. Er hatte aber persönlich keinerlei Bezug, keinen Zugang zu Lispectors Text, der sich zudem nicht gut verkaufte, sodass Knopf Lispector nicht weiter vertrat und sich stattdessen, wie der Übersetzer selbst auch, neuen Entdeckungen zuwandte (Rabassa 2005).

Lispector erfuhr demnach keine kontinuierliche Förderung durch einen Verleger, wie sie bei vielen anderen lateinamerikanischen Autoren vonnöten war, bis sie in den USA erfolgreich wurden, wie etwa im Fall von Vargas Llosa oder Cortázar (vgl. Müller 2020). Dass der erste englischsprachige Roman eines spanisch- oder portugiesischsprachigen Autors am US-amerikanischen Markt nicht weiter erfolgreich war, war keine Seltenheit, eher die Regel. Allerdings hatte Clarice Lispector auch im Umfeld ihres amerikanischen Verlegers keine wichtigen Fürsprecher/innen, sie selbst pflegte bezüglich eines *Gatekeeping* in den USA keine engeren Kontakte (obwohl sie von 1952 bis 1959 in den USA lebte), kurz: Es waren keine Voraussetzungen dafür gegeben, dass sich ein ‚langsamer Erfolg‘ hätte einstellen können. Eine Neuauflage von *The Apple in the Dark* in den USA brachte 1986 nicht mehr Knopf, stattdessen University of Texas Press.

1972, fünf Jahre nach der Publikation bei Knopf, erschien erstmals ein englischsprachiger Band mit Erzählungen Clarice Lispectors, auf den sich ihr Ansehen als „Short Story Writer“ in den USA im Wesentlichen gründen sollte:

1972 (USA) *Family ties*. Übersetzt von Giovanni Pontiero. Austin: University of Texas Press.

⁵⁹ Marling schreibt dazu: „[...] the assignment to translate *Cien Años de Soledad* landed in Gregory Rabassa's in-box on the basis of his translation of Julio Cortázar (symbolic capital), which came through friendship with Paul and Sara Blackburn (social capital), but there it remained for three years. Only García Márquez' sense of his potential earnings and audience in English persuaded him to wait“ (Marling 2016: 8–9).

Auch wenn der Text zunächst ohne große Resonanz blieb, interessierten sich doch im Laufe der Jahre immer wieder Zeitschriftenredaktionen oder Herausgeber/innen englischsprachiger Anthologien für Clarice Lispectors Erzählungen. So erschien beispielsweise „Marmosets“, übersetzt von Elisabeth Bishop.⁶⁰ Der der Sammlung *Family ties* zugrundeliegende, 1960 in Brasilien erschienene Band *Laços de família* hat Überschneidungen mit der früheren Publikation *Alguns contos*. Vor allem aus diesen beiden Kurzgeschichten-Sammlungen stammen viele Erzählungen Lispectors in englischsprachigen Anthologien (z. B. *Short Stories of the Americas* (1974), *Longman Anthology of World Literature by Women*, 1875–1975 (1989), oder auch: *A Hammock beneath the Mongoes: Stories from Latin America* (1991). Bezüglich der Erfahrungen mit Kurzgeschichten Clarice Lispectors auf dem US-amerikanischen Buchmarkt lässt sich eine weitere Parallele zu Julio Cortázar vermuten. William Marling schreibt: „The American poet Paul Blackburn, serving as US agent of his friend Julio Cortázar, discovered that he could charge higher prices for short stories than for longer works, because Americans just wanted a taste of Cortázar’s dizzying prose“ (Marling 2016: 16) – eine Einschätzung, die wohl auch für Clarice Lispectors Literatur zutrifft. Auch bei Lispector ging es lange lediglich, wenn überhaupt, um einen „taste“ ihrer Erzählweise als um eine Rezeption längerer Texte im Werkzusammenhang. Auch während der Rezeptionswelle in den USA nach der Publikation der Biographie von Benjamin Moser 2009 und der ersten Bände seines „retranslation project“ waren es wieder Erzählungen, diesmal die gesammelten Erzählungen der Autorin, denen die Aufmerksamkeit der Literaturkritik in ganz besonderer Weise galt.

Aber zurück zu der Erstpublikation ihres englischsprachigen Erzählbandes in den 1970er Jahren: Nach dieser Knopf-Publikation 1967 erschien nun also 19 Jahre lang kein weiterer ihrer Romane oder längeren Erzähltexte auf Englisch. Der Verlag, der bereits den Erzählungsband „Family Ties“ realisiert hatte, ließ dann Mitte der 1980er Jahre von einem neuen Übersetzer-Team einen Roman übersetzen, der im Rahmen der Feminismus-Debatten in Frankreich besprochen worden war:⁶¹

1986 (USA): *An Apprenticeship; or, The Book of Delights*. Übersetzt von Richard A. Mazzara and Lorri A. Parris. Austin: University of Texas Press.

Den letzten von Lispector selbst 1977 noch beendeten Roman übersetzte dann wieder Giovanni Pontiero, erstmals für New Directions, den Verlag also, der sich nach der Wende zum 21. Jahrhundert zu einer Neuübersetzung mehrerer Lispector-Bände unter der Herausgeberschaft von Lispectors Biograph und Förderer Benjamin Moser entschließen sollte. Moser äußerte in diesem Zusammenhang mehrfach die Meinung, Lispectors Reputation habe sehr unter einigen schlechten Übersetzungen ihrer Werke ins Englische gelitten, manche ihrer Texte seien auf Englisch so gut wie unlesbar (Morgan Teicher 2011), was ein wichtiger Grund dafür sei, dass sie in der englischsprachigen Öffentlichkeit so wenig beachtet worden sei. Unter anderem bezieht sich diese Kritik offenbar auf die Arbeit von Giovanni Pontiero, der erstmals in den 1980er Jahren *The Hour of the Star* übersetzte.

⁶⁰ In: *The Eye from the Heart. Short Stories from Latin America*. Ed. Barbara Howes. New York: Bobbs-Merrill, 1973, S. 455–457.

⁶¹ Vgl. zu dem Text auch die Passagen zu Lispectors „Sprache des Körpers“ in Ette (2021).

1986 (England)/1992 (USA): *The Hour of the Star*. Übersetzt von Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet/New York: New Directions.

Im gleichen Publikationsjahr erschien jeweils in England (1986) und in den USA (1992) eine Sammlung von Erzählungen und Crônicas in Pontieros Übersetzung:

1986 (England)/1992 (USA): *The Foreign Legion: Stories and Chronicles*. Übersetzt von Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet/New York: New Directions.

Während die Meinungen der Experten zur Erstübersetzung *The Hour of the Star* etwas auseinandergehen, sind die Mängel des letzteren Bandes offensichtlicher. Tanya T. Fayen schreibt dazu: „Although Pontiero is thoroughly familiar with Lispector’s work, as his numerous translations of her work attest, this is an awkward translation. There are frequent changes from the original and misattribution of dialogue which may confuse readers. Pontiero regularly breaks Lispector’s longer sentences, sometimes inexplicably. He also adds information to clarify her images“ (Marting 1993: 81). University of Minnesota Press lässt Ende der 1980er Jahre ebenfalls zwei zentrale Texte von verschiedenen Übersetzern ins Englische übertragen:

1988 (USA): *The Passion According to G.H.* (1964). Übersetzt von Ronald W. Sousa. Minneapolis: University of Minnesota Press.

1989 (USA): *The Stream of Life* (1973). Übersetzt von Elisabeth Lowe und Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Diese letztgenannte Übersetzung von Elisabeth Lowe und Earl Fitz ist recht einhellig als sehr gelungen kommentiert worden und beinhaltet eine profunde Auseinandersetzung mit Lispectors Poetik (vgl. Marting 1993: 7). Bei New Directions erscheinen dann ein weiterer Erzählband sowie Lispectors Debut aus dem Jahr 1943:

1989 (USA): *Soulstorm. Stories* (29 Erzählungen, aus: *Onde estivestes de noite*, 1974/*A via crucis do corpo* 1974). Übersetzt von Alexis Levitin. New York: New Directions.

1990 (USA/England): *Near to the Wild Heart*. Übersetzt von Giovanni Pontiero. New York: New Directions 1990/Manchester: Carcanet 1990.

Es sind damit im Laufe des 20. Jahrhunderts seit Lispectors Debut 1943 in Brasilien im englischsprachigen Raum verschiedene zentrale Romane und Erzählbände erschienen, allerdings entstand dabei keine rechte Kontinuität bei Übersetzer/innen und/oder Verlagen. Anders gesagt: Es gab niemanden, der ihr Werk nachhaltig vertrat, wie es später dann der Biograph und Übersetzer Moser in Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Verlag New Directions getan hat. Diese Geschichte vieler verschiedener Übersetzer, die nur sehr vereinzelt Übersetzungen geschaffen haben, die der Kritik standhalten bzw. die wichtigsten Charakteristika von Lispectors Schreiben in ihren Texten überhaupt transportieren konnten, ist in der angelsächsischen Welt lange nicht reflektiert worden. Dies mag

etwa ein Eintrag in die *Encyclopedia of Literary Translation Into English*⁶² verdeutlichen („Clarice Lispector: Brazilian novelist, short-story-writer and journalist“). Über die Übersetzung und Zirkulation im englischsprachigen Raum heißt es dort in einer teils schlichtweg nicht korrekten, teils recht unreflektierten Formulierung: „Clarice Lispector’s writings have been consistently well translated into English, which unfortunately cannot be said of versions of her work in some other languages. Giovanni Pontiero has translated five of her nine extant volumes into British English, and Gregory Rabassa won the National Book Award for Translation in 1967 for *The Apple in the Dark* into American English.“⁶³ Diesem positiven Blick hält – dies ist in der Übersicht bereits deutlich geworden – ein genaueres Hinsehen auf die Übersetzungsgeschichte in den USA nicht stand. Einzig wird in der *Encyclopedia* Bedauern darüber ausgesprochen, dass nur die populärsten und bekanntesten Lispector-Texte auf Englisch vorlägen, während „her most experimental works have yet to appear in English“.

Dieser Situation wirkte im 21. Jahrhundert ein Stück weit dann der New Yorker Verlag New Directions entgegen: Zunächst erschien Benjamin Mosers Lispector-Biographie 2009. Das Buch bekam in den USA und mehreren europäischen Ländern hervorragende Besprechungen, „a surprise hit“ (Morgan Teicher 2011), der zeigte, dass es für das Thema ein Publikum gab. Als Moser gehört habe, dass man bei New Directions plane, *The Hour of The Star* neu aufzulegen und mit einem Begleittext des Schriftstellers Colm Tóibín zu versehen, habe Moser sich dafür eingesetzt, dass der Roman neu übersetzt würde und schließlich eingewilligt, die Übersetzung selbst zu besorgen. Nicht nur Lispector wurde in dieser Zeit neu aufgelegt, man versah auch andere Autoren der Backlist mit neuen Covern und mit Kommentaren bekannter zeitgenössischer Autoren, um sie neu herauszubringen. Sehr wichtig für diese neue Publikation von *The Hour of the Star* ist neben Mosers Übersetzung in der Tat der Begleittext von Colm Tóibín, auf wenigen Seiten ein sehr zentraler, sehr pointierter Schlüsseltext zu Lispector.

2011 (USA) *The Hour of the Star*. Übersetzt von Benjamin Moser. Mit einem Vorwort von Colm Tóibín und einem Nachwort von Benjamin Moser. New York: New Directions.

2012 (USA) *Near to the Wild Heart*. Übersetzt von Alison Entrekin. Herausgegeben von Benjamin Moser. New York: New Directions.

2012 (USA) *The Passion according to G.H.* Übersetzt von Idra Novoy. Herausgegeben von Benjamin Moser. New York: New Directions.

2012 (USA) *Água Viva*. Übersetzt von Stefan Tobler. Herausgegeben von Benjamin Moser. New York: New Directions.

⁶² Band A-L (Vol. 1), Hg. O. Classe, Routledge 2001, S. 856.

⁶³ Dies ist so nicht richtig (wenn auch häufig kolportiert worden, vgl. auch Tanya T Fayen, in: Marting 1993, S. 97). Rabassa erhielt den Preis für Cortázar’s *Hopscotch*, Lispectors Buch war zu diesem Zeitpunkt seine aktuelle Übersetzungsarbeit.

2012 (USA) *A Breath of Life*. Übersetzt von Johnny Lorenz. Herausgegeben von Benjamin Moser. New York: New Directions.

Die portugiesischsprachige Vorlage zu *A Breath of Life* wurde aus dem Nachlass publiziert von Olga Borelli – es handelt sich um Lispectors letzten, von ihr nicht mehr vollendeten längeren Prosatext.

2015 (USA) *The Complete Stories*. Übersetzt von Katrina Dodson. Herausgegeben von Benjamin Moser. New York: New Directions.

Das Erscheinen der 86 gesammelten Erzählungen Lispectors löste in den USA eine Welle der Begeisterung aus. Enthusiastische Besprechungen und/oder Kommentare zu ihren Short Stories erscheinen in so unterschiedlichen englischsprachigen Medien wie *Art in America*, *The Boston Globe*, *The Times*, *The New York Times Book Review*, *Publishers Weekly*, *The Wall Street Journal*, *Vanity Fair*, *Vogue*, *Women's Review of Books*, *Newsday*, *The National*, *TIME*, *The New Republic* und zahlreichen mehr. Der *New York Times Book Review* kommt, 38 Jahre nach ihrem Tod, zu dem Schluss: „Clarice Lispector is the premier Latin American woman prose writer of the century“. Die Übersetzerin Katrina Dodson erhielt für ihre Arbeit an dem Band den 2016 den *PEN Translation Prize*. Weiterhin erschien Lispectors zweiter Roman, der bisher allerdings in keinem der genannten Sprachräume übermäßig viel Resonanz erfuhr:

2018 (USA) *The Chandelier*. Übersetzt von Benjamin Moser und Magdalena Edwards. New York: New Directions.

Noch weniger bekannt war der dritte Roman, den sie in der Schweiz geschrieben hatte. Ihr amerikanischer Verlag New Directions schreibt dazu auf der Verlags-Homepage⁶⁴: „Seven decades after its original publication, Clarice Lispector's third novel – the story of a girl and the city her gaze reveals – is in English at last.“ Nach dem großen Erfolg vor allem von *The Hour of the Star* und der gesammelten Erzählungen wurden nun auch die unbekannteren, weniger verkäuflichen Texte ins Verlagsprogramm aufgenommen, sodass mehr und mehr tatsächlich das Gesamtwerk der Autorin auf englisch zugänglich wurde.

2019 (USA) *The Besieged City*. Übersetzt von Johnny Lorenz. Herausgegeben von Benjamin Moser. New York: New Directions.

Im Jubiläumsjahr 2020, in dem sich der Geburtstag Clarice Lispectors zum 100. Mal jährte, erschien zudem eine Hardcover-Ausgabe des Erfolgstitels *The Hour of the Star*, mit einem Nachwort eines der Söhne von Clarice Lispector, der zuvor ihre Rechte vertreten, sich aber nicht auf diese Weise zum Werk der Mutter geäußert hatte. Ihn für das Projekt zu gewinnen, passt zu der Strategie des Herausgebers, Werk und Person bzw. einen persönlichen Zugang zur Biographie der Autorin eng zu verknüpfen.

64 Stand: 27.7.2020.

2020 (USA) *The Hour of the Star*. Übersetzt von Benjamin Moser. Mit einem Vorwort von Colm Tóibín und Nachworten von Paulo Gurgel Valente und Benjamin Moser. New York: New Directions.

Der Verlag bewirbt die Sonder-Edition wie folgt: „Clarice Lispector’s best-selling masterpiece – ‚her finest book‘ (The Nation) – now in a special hardcover edition to celebrate the centenary of her birth, with an illuminating new afterword by her son.“⁶⁵ In diesem Nachwort geht Paulo Gurgel Valente, der jüngere Sohn Clarice Lispectors, darauf ein, wie stark das Bedürfnis, soziale Veränderungen in Brasilien herbeizuführen, in ihrem Leben verankert gewesen sei. Er beschreibt die Suche nach einem Weg, dies in ihr Schreiben zu integrieren, bis es zur Publikation dieses Romans kam.

4.3.2 *The Apple in The Dark* – „I didn’t understand a word of it“

Alfred A. Knopf publizierte in den für die internationale Zirkulation lateinamerikanischer Literaturen in den USA so wichtigen 1960er Jahren Lispectors Roman *A maçã no escuro* (1961; *The Apple in the Dark*, 1967) – übersetzt von Gregory Rabassa, eine Übersetzung, die von Experten immer wieder sehr gelobt worden ist. Warum geriet nun *The Apple in the Dark*, während die Romane zahlreicher lateinamerikanischer Autoren in den USA boomten, schon so bald wieder in Vergessenheit? Warum nahmen Verlage zu späteren Zeitpunkten, wenn sie sich neu dem Werk dieser Autorin zuwandten, gerade diesen Roman nicht in ihr Programm auf? Für wie viele Jahre, anders formuliert, bleibt es ein Hinderungsgrund, wenn eine vergleichsweise unbekannte Autorin die Chance bekommt, in einem sehr renommierten Verlag zu veröffentlichen, der Erfolg aber ausbleibt? Es ging ja nicht nur um die Erfahrungen mit der englischsprachigen Ausgabe, auch Gallimard veröffentlichte 1970 eine Übersetzung des Romans, der kein weiterer Titel der Autorin mehr folgen sollte. Es folgten außerdem Ausgaben bei Suhrkamp in Deutschland (1983) und Feltrinelli in Italien (1988), beides Verlage, die zum damaligen Zeitpunkt zu den gerade im Kontext der bekannter werdenden lateinamerikanischen Literaturen zu den interessantesten und renommiertesten des jeweiligen Landes zählten. In mehreren Sprachen – auf deutsch, auf italienisch – ist der Roman inzwischen vergriffen.

Wie ist nun der Kontext für diese erste Übersetzung einer Lispector-Monografie ins Englische zu sehen? Nach den Angaben von Earl Fitz (1977) verfügte Lispector bereits über Notizen zum Roman, als sie 1952 als Ehefrau eines Diplomaten in die USA kam, und sie überarbeitete das über 500 Seiten starke Manuskript insgesamt

65 <https://www.ndbooks.com/book/the-hour-of-the-star-1/#/>.

11 Mal. Die Zeit der Endkorrektur und Erstpublikation (1961) fällt zusammen mit entscheidenden Wendepunkten in ihrem Leben und ihrer Karriere: mit der Trennung von ihrem Ehemann, der Rückkehr nach Brasilien mit den beiden Söhnen und dem Entschluss, sich ganz dem Schreiben zu widmen. Rabassas Übersetzung wurde einige Jahre nach dem Erscheinen bei Alfred A. Knopf 1967 von zwei anderen englischsprachigen Verlagen erneut publiziert: Virago Press, 1985 und University of Texas Press, 1986, was für einen gewissen Erfolg der Übersetzung spricht, allerdings blieb es die einzige Publikation bei Knopf, auch die beiden anderen englischsprachigen Ausgaben blieben ohne nennenswerte Resonanz beim breiteren Lesepublikum. Nancy Gray Diaz verweist auf die sprachliche Innovationskraft des Romans, einer der Gründe, warum er im Kontext des Gesamtwerkes von besonderer Bedeutung ist: „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). Das ist sicher eines der ganz prägenden Themen in Lispectors Werk: die krisenhafte Erfahrung „the word is no longer adequate to express the sensation or thing“ – Lispectors Held Martim erlebt dies auf der Flucht nach einem Verbrechen, das er begangen zu haben glaubt.

Wie waren die Umstände der Lispector-Publikation bei Knopf nun genau? Wie kam Alfred Knopf dazu, den Text nicht nur zu publizieren, sondern ihn im gleichen Atemzug auch zu degradieren? „I didn’t understand a word of it“, soll er nach seiner Lektüre gesagt haben (Moser 2009: 259). Von Lispector-Gegnern wurde dieser so abwertende wie skurrile Ausspruch ihres eigenen Verlegers während der Rezeptionswelle in den USA nach 2009 vermehrt wieder aufgegriffen (Shakespeare 2014) und ist zu einem festen Bestandteil der Debatte um die literarische Qualität ihres Werkes geworden.

Der Übersetzer Gregory Rabassa schreibt, er selbst sei 1962 erstmals in Brasilien gewesen und dort auf den Roman gestoßen, neben *Grande Sertão: Veredas* von João Guimarães Rosa sei er *das* Gesprächsthema unter den „books people“ in Brasilien gewesen (Rabassa 2005: 70). Wirkungsmächtig wurde allerdings auch bei Rabassa nicht nur seine Übersetzungsarbeit, sondern auch ein Ausspruch in Reaktion auf ein Treffen mit der Autorin:

A few years later I met Clarice at a conference in Brasil in Texas where she was the featured speaker. I was flabbergasted to meet that rare person who looked like Marlene Dietrich and wrote like Virginia Woolf. She also had those *Kyrgisenaugen* that so fascinated Thomas Mann.
(Rabassa 2005: 70)

Der Vergleich mit Marlene Dietrich und Virginia Woolf ist in der internationalen Literaturkritik inzwischen zu der von Rezensenten am häufigsten zitierten oder auch einfach übernommenen Charakterisierung Clarice Lispectors geworden⁶⁶ – und dabei natürlich längst zu einer Phrase erstarrt, was nicht gerade förderlich ist, wenn es darum geht, die Eigenheiten dieser Autorin zu vermitteln. Über die Motivation von Alfred Knopf, Rabassa mit der Übersetzung des Romans *A maçã no escuro* zu beauftragen, von dem ihm der Übersetzer bei einem Mittagessen erzählte (Rabassa 2005: 70), schreibt Rabassa:

Back in New York I was invited to lunch by Alfred Knopf to talk about Brazilian books. He had recently been married in Rio de Janeiro and this had increased his warm feelings for the country and his interest in its writers. He had already published books by Gilberto Freyre and wanted to do some more things, including Clarice's book. (Rabassa 2005: 70)

Hier erklärt sich vielleicht ein wenig, wie es möglich war, dass Knopf trotz seiner Publikationsentscheidung offenbar keinerlei inhaltlichen Zugang zu Lispectors Schaffen hatte – er war wohl mehr an dem Roman als einem der brasilianischen Texte der Stunde interessiert als an dem eigenwilligen Werk Lispectors. Dazu kam, dass das Projekt für den damals schon sehr bekannten Rabassa recht passend kam: „*Hopscotch* was behind me and I was finishing *Mulata*, so I was ready to take on another job. The conditions were ideal because I was preparing to leave for Brazil on my Fulbright and Clarice would be available in case I needed any help.“ (Rabassa 2005: 70–71). So kam also Gregory Rabassa zu seiner ersten Übersetzung aus dem Portugiesischen, darüber hinaus beauftragte ihn Knopf, ein Vorwort zu schreiben, „because they felt it would be difficult to understand“ (...). „I disagreed, but I was glad to oblige“ (Rabassa 2005: 74). Später scheint Rabassa diese Zusage zu bereuen: „[...] my explication would probably only be one of many possible twists“ (Rabassa 2005: 74). Interessant an Rabassas Aussagen zu seiner Lispector-Übersetzung ist in jedem Fall, dass ihr brasilianisches Portugiesisch ihm zufolge nicht schwer ins Englische zu übersetzen gewesen sei – anders etwa als im Fall eines Guimarães Rosa, und dass er den Roman zudem in keiner Weise als schwer verständlich empfand, während im Verlag diese Einschätzung vorherrschte. Ungewöhnlicherweise setzte Knopf den Namen des Übersetzers auf den Umschlag des Buches, was sonst nicht üblich war – eine besondere Anerkennung für den Übersetzer und eine Praxis, die im Verlag später nicht mehr fortgesetzt wurde.

Rabassa macht auch eine Aussage dazu, warum er nur einen einzigen Lispector-Text übersetzte:

⁶⁶ So die Beobachtung nach Durchsicht zahlreicher Literaturkritiken zu Lispectors Werk insbesondere aus Deutschland, Frankreich, den USA und England.

Clarice subsequently turned out several more fine novels and stories but I didn't do them. Her story "The Crime of the Mathematics Professor" had appeared in *Odyssey* as we went about discovering new talent. There was no breakup of any kind, just the usual situation in which I was working on something else. (Rabassa 2005: 73)

Er verweist darauf, dass sich eine besondere Situation ergeben habe, als zwei seiner besten Studenten an der CUNY Graduate School, Elisabeth Lowe and Earl Fitz „went on to translate Clarice with great success“ (Rabassa 2005: 73). Rabassas Kommentar zum Erfolg bezieht sich dabei weniger auf eine nachhaltige Steigerung des Bekanntheitsgrades der Autorin oder eine Intensivierung der Zirkulation ihres Werkes als auf die Qualität der Übersetzung. Das Übersetzen eines Textes von Clarice Lispector war für viele Übersetzer – wie für Rabassa und seine Schüler – ein einmaliges Experiment. Oftmals ein Experiment, bei dem erstmals brasilianisches Portugiesisch übersetzt wurde – insgesamt wirkt es mitunter, als habe das Übersetzen ähnlich experimentellen Charakter wie die Literatur Clarice Lispectors selbst. Während die Autorin selbst immer wieder neue Herausforderungen suchte – ihre Prosa-Publikationen sind ja auch formal sehr unterschiedlich – gingen die meisten Übersetzer nach dieser Erfahrung ebenfalls zu neuen Herausforderungen über, in ihrem Fall: zu neu zu entdeckenden Autor/innen. Dies mag immer wieder äußere Gründe gehabt haben – Rabassa verweist darauf, er sei danach eben immer mit etwas anderem beschäftigt gewesen – aber ganz offensichtlich geht die Tendenz zum Übersetzen eher vereinzelter Werke bei Lispectors Übersetzern auch mit der Art ihres Schreibens und dem ausbleibenden breiten internationalen Erfolg einher.

Die Übersetzungsgeschichte von *A maçã no escuro* ins Englische zeigt jedenfalls, wie eine ganz hervorragende Übersetzung durchaus mit großen Schwierigkeiten in der Rezeption einhergehen konnte. Gray Díaz resümiert diesbezüglich: „Initial reviews of ME indicate a certain perplexity with its difficulties, but in Brazil at least reviewers knew that they were dealing with a major work“ (Marting 1993: 97).

Man meint, einer ähnlich positiven Rezeption wie letztlich in Brasilien könne eigentlich nichts im Wege gestanden haben, wenn man liest, was Tanya T. Fayen schreibt:

He [Rabassa, Anm. LMK] has sensitively reproduced Lispector's delicate prose, from the intimate rhythm of each character's internal monologue to the subtlety of the lyrical quality of her prose. Lispector's use of alliteration is creatively and tenderly reproduced; the flow of words and the unexpected quality of her character's inner lives is captured. The translator seldom alters Lispector's punctuation and then not to obey English grammar but to maintain the original's fluidity. (Marting 1993: 97–98)

Den Qualitäten dieser Übersetzung zum Trotz ist man in den USA nicht über die „perplexity with its difficulties“ hinausgekommen. Anders als bei anderen

Texten Lispectors und wohl auch mit Blick auf den Umfang des Romans wurde keine der frühen, oftmals vergriffenen Übersetzungen des Romans, die in verschiedenen europäischen Sprache in den 1960er/1970er Jahren publiziert wurden, wieder neu aufgelegt – wäre dem nicht so, hätte man an einer solchen Ausgabe in gewisser Weise „messen“ können, wie sehr die mäßigen oder ganz ausbleibenden Reaktionen auf den Roman in ihrer Zeit verankert waren, wie sehr sie auch von eingefahrenen genderspezifischen Wahrnehmungsweisen bestimmt waren. Hier hat es keine weiterreichende Auseinandersetzung gegeben, mehr ein kurzes Innehalten angesichts der „perplexity“ der Literaturkritik. Auch hier wäre wohl ein weiterreichender Prozess der Auseinandersetzung vonnöten gewesen, um diesem Text gerecht zu werden, sodass die „Leerstelle“, die stattdessen entstanden ist, heute ins Auge fällt, betrachtet man das Gesamtwerk von Clarice Lispector und die zentrale Stellung von *The Apple in the Dark* darin, die in keinem Verhältnis zu der geringen Beachtung und der Nichtverfügbarkeit des Textes in vielen Sprachen steht.⁶⁷

4.3.3 *The Hour of the Star* – Zur physischen Dramatik in der Neuübersetzung

Auch in den USA gab es wie in Frankreich und Deutschland mehrfache Übersetzungen eines Textes durch verschiedene Übersetzer, sodass man diese verschiedenen Übersetzungen ins Englische gewissermaßen „nebeneinanderlegen“ kann, was in Clarice Lispectors Fall immer hoch interessant ist, weil dieses Nebeneinanderlegen Aufschluss gibt über das Verwobensein verschiedener Aspekte: ästhetische Konventionen im Umgang mit ihren Arbeiten treffen auf die Herausforderung, aus dem brasilianischen Portugiesisch zu übersetzen, und werden mitunter darüber hinaus von genderbedingten Perspektiven beeinflusst. Zu *The Hour of the Star* liegt zunächst einmal eine Übersetzung durch Giovanni Pontiero aus dem Jahr 1986 vor, daneben die Neu-Übersetzung durch Benjamin Moser aus dem Jahr 2011, die im Rahmen einer Sonderausgabe zum 100-jährigen Geburtstag der Autorin 2020 wiederaufgelegt und zusätzlich mit einem Nachwort von Paulo Gurgel Valente versehen wurde, eines der Söhne von Clarice Lispector.

Craig Morgan Teicher (2011) erzählt in *Publisher's Weekly*, wie Lispectors Biograph Benjamin Moser nach dem Erfolg seiner Biographie in den USA die Verlegerin Barbara Epler (New Directions, New York) davon abhielt, die

⁶⁷ Ins Schwedische ist der Text allerdings 2009 unter dem Titel *Äpplet I Mörkret* übersetzt worden, vgl. Kap. 5.1.

bestehende Übersetzung von Pontiero, eine seiner Meinung nach schlechte Übersetzung von Lispectors letztem Roman *The Hour of the Star*, neu aufzulegen. Nach Mosers Meinung sollte der Text unbedingt neu übersetzt werden, letztendlich übernahm er diese Übersetzung selbst, um Epler zu überzeugen: „You can't say no to this guy“, wird sie zitiert. „He finally just put a bag over my head and clubbed me and said he'd do the translation himself in two or three weeks“ (Morgan Teicher 2011). Die Verlegerin meint, auch die vorige Übersetzung von Giovanni Pontiero habe ihre Qualitäten, wenngleich sie sehr anders sei als Benjamin Mosers Arbeit. Moser hingegen vertritt die Meinung, die vor den Neuausgaben im Rahmen des von ihm herausgegebenen *New Retranslation Project* zu Clarice Lispector (gleichzeitig bei New Directions in den USA und Penguin Modern Classics in England) vorliegenden, englischsprachigen Ausgaben seien überwiegend kaum lesbar gewesen: „The problem was the books were so badly translated – most of them, not all of them – were almost unreadable in English. I got all this attention for her. I had hoped that someone like Barbara would take it upon them to re-translate her, and that's what happened“ (Morgan Teicher 2011). Moser hat nicht nur die Rezeption Lispectors massiv angekurbelt, sondern sie auch inhaltlich weit über den englischsprachigen Raum hinaus stark geprägt – gerade auch im Zusammenspiel mit seiner Biographie *Why this World*.

Darüber hinaus hat der irische Autor Colm Tóibín mit seinem Vorwort⁶⁸ zu der neuen Übersetzung von *The Hour of the Star* einen prägnanten, viel rezipierten Text zu Clarice Lispectors Person und ihrem Schaffen vorgelegt. Der Roman, der in Brasilien 1977 erschien, wenige Monate bevor Clarice Lispector im Dezember starb, verschaffte ihr postum einen – bescheidenen – internationalen Durchbruch und ist im englischsprachigen Raum stärker wertgeschätzt worden als jeder andere Roman Lispectors.⁶⁹ Der nur wenige Seiten umfassende Begleittext von Tóibín veranschaulicht, wie wichtig der begleitende Kommentar für die Rezeption des oft als hermetisch oder rätselhaft wahrgenommenen Werkes Lispectors sein kann. Bereits früher hatte es vereinzelt Ausgaben gegeben, die Vor- oder Nachworte enthielten, so auch Giovanni Pontieros englischsprachige Übersetzung des Romans von 1986, an die sich ein Nachwort des Übersetzers anschließt, das in erster Linie eine Interpretation des Romans versucht. Tóibín hingegen legt in seinem Kommentar weniger eine bestimmte Lesart des folgenden literarischen Textes nahe, als dass er mehrere zentrale Aspekte von Clarice Lispectors Leben, ihres

⁶⁸ In die deutsche Ausgabe des Romans bei Schöffling & Co von 2016 ist dieser Text als Nachwort übernommen worden.

⁶⁹ Vgl. auch Adaptationen in Bildmedien, etwa die Verfilmung des Romans von Suzana Amaral auf portugiesisch mit englischen Untertiteln (*Hour of the Star*, New York: Kino on Video, 2005).

Schaffens und der Rezeption ihres Werkes anspricht. Zum Beispiel diesen: „The idea of *Lispector* as fleeting, oddly unreliable, complicated, someone who could vanish, as Bishop would have it, is essential to her work and her reputation“ (Tóibín 2011: viii). Wenn es wirklich ein Schlüssel zu ihrem Werk und ihrer Legende ist, dass die brasilianische Autorin oft unzuverlässig und unzugänglich wirkte, sich zu entziehen schien, dann ist es nicht sehr verwunderlich, dass Neuauflagen ihres Werkes besondere Beachtung finden, die ihre Texte mit Vor- und Nachworten zum Kontext, auch zu der Person der Autorin versehen. Tóibín kommentiert *Lispectors* Wurzeln in der Ukraine und die Flucht der jüdischen Familie vor den dortigen Pogromen, die von Benjamin Moser erstmals umfassend aufgearbeitet und kontextualisiert worden seien und, wie Tóibín schreibt, in Mosers Biographie erstmals in ihren erschütternden Einzelheiten geschildert werden. Tóibín zitiert Mosers Charakterisierung einer „unbeugsamen Individualität“ *Lispectors* („her inflexible individuality“) und schreibt, durch diese habe *Lispector* auf ihre Umgebung und ihre Leser eine ungeheure Faszination ausgeübt, „but there was always a sense that she was deeply mystified by the world, and uncomfortable with life itself, as indeed with narrative“ (Tóibín 2011: viii). Zum Eindruck der von Moser herausgestellten „unbeugsamen Individualität“ trägt auch ein wiederholt von Experten so oder in ähnlichem Sinne geäußertes, literarisches Urteil bei: „*Lispector* had, in common with Borges in his fiction, an ability to write as though the work’s originality and freshness arrived in the world quite unexpected“ (Tóibín 2011: viii). Anhand des Borges-Vergleiches lässt sich nachvollziehen, wie sehr nicht nur die Übersetzungsgeschichte einen langen Prozess erforderte, sondern auch in der Publikations- und Rezeptionsgeschichte *Lispectors* langjährige Prozesse der Auseinandersetzung abliefen, bis beispielsweise der zunächst von Elisabeth Bishop geäußerte Vergleich mit Borges⁷⁰ von Tóibín aufgegriffen wurde. Von der Konstatierung einer tragischen Vereinzelung und Unvergleichlichkeit, die die ersten Jahrzehnte der Rezeption durchziehen, gelangt man hier zu einem extrem positiven Werturteil ihrer mit Borges vergleichbaren Einzigartigkeit, der ihr Werk in verkaufsfördernder Weise flankiert: Sich auf ein *Lispector*-Buch nach einer solchen Ankündigung einzulassen, ihre so eigene Ästhetik auf sich wirken zu lassen, ist mitunter sicher einfacher, als sich ‚unvorbereitet‘ mit dem literarischen Text und all seinem Irritationspotential auseinanderzusetzen, wengleich dann mehr Raum für eigene Lesarten bliebe.

Zusammenfassend lässt sich sagen: All dies zusammen, der Eindruck des völlig Neuartigen, den ihre Texte verströmen, zusammen mit der Unnahbarkeit

70 Vgl. das Kapitel „Better than Borges“, Moser 2009.

der Autorin, ihrem Sich-Entziehen, ist offenbar nicht ohne Belang, was die internationale Rezeption, was das Verständnis ihres Werkes und den Zugang dazu betraf. Die englischsprachige Ausgabe bei New Directions, die in Kooperation mit einer britischen Ausgabe bei Penguin Modern Classics erschien, greift diese Erfahrung mit der Publikation von Tóibíns Begleittext explizit auf.

Giovanni Pontiero hatte über den Inhalt des Romans noch geschrieben: „The nucleus of the narrative centres on the misfortunes of Macabéa, a humble girl from a region plagued by drought and poverty, whose future is determined by her inexperience, her ugliness and her total anonymity“ (Pontiero 1986: 90). Häufig ist betont worden, dass Clarice Lispector als Kind in der gleichen Region lebte, nachdem ihre Familie nach Brasilien emigriert war und bevor der Vater mit den Töchtern 1935 nach Rio de Janeiro umzog. Zentral an dem Text ist neben dem sozialkritischen Thema in ungewohntem Gewand – Lispector lässt Macabéas „misfortunes“ von einem männlichen Erzähler schildern, der die Frau gnadenlos ausnutzt – insbesondere die Erzählweise, die Tóibín in seinem Vorwort für Lispectors potentielle Leser in ein Bild fasst:

The Hour of the Star is like being brought backstage during the performance of a play and allowed odd glimpses of the actors and the audience, and further and more intense glimpses of the mechanics of the theater – the scene and costume changes, the creation of artifice – with many interruptions by the backstage staff. It is to be told in ironic, maybe mocking, whispers by the box office on the way out that those glimpses were in fact the whole performance, plotted out with care and attention by a writer who is still nervously watching from somewhere close, or somewhere in the distance, who may or may not even exist. (Toibín 2011: x)

Die Neuübersetzung *The Hour of the Star* bei New Directions ist nicht nur mit Tóibíns Vorwort versehen, das über sehr prägnante Bilder Wertschätzung für Lispectors Schaffen vermittelt, sondern auch mit einem richtungsweisenden Nachwort des Übersetzers Benjamin Moser. Er zitiert den Kommentar, Lispectors Übersetzer hätten sich immer wieder dazu verleiten lassen, die „Stachel aus dem Kaktus zu ziehen“⁷¹, und misst dieser Tendenz eine zentrale Bedeutung in der Übersetzungsgeschichte bei. Über seine eigene Erfahrung beim Übersetzen schreibt er relativierend aber auch:

The tendency is understandable. It may even, to some extent, be inevitable. Clarice Lispector's weird word choices, strange syntax, and lack of interest in conventional grammar produces sentences – often fragments of sentences – that veer toward abstraction without ever quite reaching it. Her goal, mystical as well as artistic, was to rearrange conventional language to find meaning, but never to discard it completely. (Moser 2011: 80)

⁷¹ Eine Formulierung der kanadischen Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin Claire Varin, zitiert nach Moser 2011: 80.

Wenn man verschiedene Fassungen zu Übersetzungen ihrer Texte vergleicht, finden sich immer wieder Schlüsselstellen, an denen genau dies passiert: Eine abstrakte Formulierung, die sich auf einen – oft dramatischen – inneren Zustand einer Figur bezieht, wird nicht recht verständlich, bleibt in einer Weise abstrakt, die die Dramatik der Szene nicht auszudrücken vermag. Dieser Effekt ließ sich bereits an den deutschen Übersetzungsvarianten zu *Die Passion nach G.H.* zeigen. In der ersten Übersetzung von Christiane Schrübbers sind abstrakte Formulierungen mehrfach kaum zu verstehen, wohingegen es in der überarbeiteten Fassung, die bei Suhrkamp erschien, an eben solchen Stellen gelingt, „to find meaning“, ohne die Fremdheit und Eigenheit der Lispector'schen Suche nach Bedeutung ‚hinter den Worten‘ aufzulösen.

Insofern ist auch Mosers folgende Aussage zutreffend und wichtig:

Yet her books are not untranslatable. They are not littered with regionalisms, slang, puns, or inside jokes. Her meaning is almost always perfectly clear. The translator must therefore resist the temptation to explain or rearrange her prose, which can only flatten it and remove from it that “foreign” aura that is its hallmark, and its glory. (Moser 2011: 80)

Lassen sich solche Dynamiken auch im Englischen konkreter machen? Welche Möglichkeiten gibt es, die frühe Übersetzung mit der Neuübersetzung des Romans zu vergleichen und die verschiedenen Fassungen auf solche Effekte hin zu prüfen? Es geht hier selbstverständlich nicht um einen umfassenden Übersetzungsvergleich, sondern allein um einen konkreten Aspekt. Vergleicht man Mosers *The Hour of the Star* von 2011 mit der älteren Fassung des zum Zeitpunkt der Übersetzung bereits renommierten Literaturübersetzers Giovanni Pontiero⁷², so fällt zunächst der große Unterschied der Übersetzungen hinsichtlich der Erzählstimme auf. Moser wählt ein anderes, jüngeres Sprachregister, orientiert sich mehr an einer gesprochenen, klingenden Sprache, sodass sich im Vergleich zu der bei Pontiero gewählten ein ‚verlebendiger Effekt‘ einstellt. Dies prägt bereits den ersten Satz des Textes in „The Autor's Dedication (alias Clarice Lispector)“. Bei Pontiero heißt es: „I dedicate this narrative to dear old Schumann and his beloved Clara who are now, alas, nothing but dust and ashes“ (Lispector 1992b: 7). Moser: „So I dedicate this thing here to old Schumann and his sweet Clara who today alas are bones.“⁷³ Ungeachtet der Entstehungszeit in den 1970er Jahren bzw. des Erscheinens der Moser-Übersetzung 2011 spricht aus Mosers Einstieg eine grundlegend andere Haltung dem Text gegenüber als bei

⁷² Hier in der britischen Ausgabe von Carcanet, 1986 – Pontiero hat für Carcanet mehrere Lispector-Texte übersetzt, vgl. die Übersicht in Kap. 4.3.1.

⁷³ „Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós.“ (Lispector 2002a [1977]: 9).

Pontiero. Diese Übersetzungsvarianten werden so zu einem weiteren Beispiel dafür, dass Übersetzung auch Autorschaft bedeutet. Inwiefern Moser näher am Original ist, welche Übersetzung besser ist als die andere – solche Fragen sollen hier nicht näher erörtert werden. Vielmehr geht es darum, darauf aufmerksam zu machen, auf welche Weise solch grundverschiedene Zugänge zu einem Text durch verschiedene Übersetzer die Rezeption prägen.

Bezüglich der beiden Übersetzungen von Pontiero und Moser fällt erneut ein Thema ins Gewicht, das mit der Tatsache zu tun hat, dass die meisten Texte Lispectors innere Zustände erkunden, Unausgesprochenes zugänglich machen. Wie sich bereits an den deutschen Übersetzungen zu *Die Passion nach G.H.* gezeigt hat, ist es dabei von großer Bedeutung, ob ein Text sich in Abstraktionen ergeht, die nicht recht zugänglich werden, oder sich innere Dramatik auch physisch vermittelt. Man betrachte einmal einige der 13 Titelvarianten, die Lispector dem Text *A Hora da Estrela* voranstellt, in den verschiedensten englischsprachigen Übersetzungen.

Pontiero:
 „The Blame is Mine
 or
 The Hour of the Star
 or
 Let her Fend for Herself
 or
 The Right to Protest“
 [...]

Moser:
 “IT’S ALL MY FAULT
 OR
 THE HOUR OF THE STAR
 OR
 LET HER DEAL WITH IT
 OR
 THE RIGHT TO SCREAM“
 [...] ⁷⁴

The right to scream. Dies erinnert wieder an einen Effekt, den man häufig findet in überarbeiteten oder neu übersetzten Lispector-Texten: Eine Tendenz weg von Abstraktionen und hin zu dramatischeren, physischeren Bildern. „The right to protest“ kann vieles sein, ein leiser, ein lauter, ein stummer Protest usw. „The

74 „A CULPA É MINHA / OU / A HORA DA ESTRELA / OU / ELA QUE SE ARRANJE / OU / O DIREITO AO GRITO [...]“ (Lispector 2002a [1977]: 11).

right to scream“ hingegen weckt ein Bild von Dringlichkeit, von Schmerz und Lautstärke, ein physisches Bild.

Ein anderes Beispiel: Macabea erzählt am Ende des Buches – und ihres jungen Lebens – einer Wahrsagerin von sich selbst:

– Eu era pobre, comia mal, não tinha roupas boas. Então caí na vida. E gostei porque sou uma pessoa muito carinhosa, tinha carinho por todos os homens. Além do mais, na zona era divertido porque havia muita conversa entre as coleguinhas. Nós éramos muito unidas e só de vez em quando eu me atracava com uma. Mas isso também era bom, porque eu era muito forte e gostava de bater, de puxar cabelos e morder. Por falar em morder, você não pode imaginar que dentes lindos eu tinha, todos branquinhos e brilhantes. Mas se estragaram tanto que hoje uso dentadura postiça. Você acha que se nota que são postiços?

(Lispector 2002a [1977]: 80)

Bei Pontiero heißt es:

I was poor, I had nothing to eat, no decent clothes to wear. So I became a prostitute. I quite enjoyed the work for I'm a very affectionate woman, and I became very fond of all my clients. Besides, life was good in the red-light district. There was a great deal of friendship among the prostitutes. We were a closely-knit community, and only very rarely did I fight with any of the other girls. The quarrels were enjoyable, too, for I was a sturdy lass and I enjoyed punching, biting, and pulling the hair of anyone who crossed me. Speaking of biting, you can't imagine what lovely teeth I once had, all white and sparkling. Alas, they rotted so badly that I'm left with dentures. Can you tell that my teeth are false?

(Lispector 1992b: 73)

Moser macht den Schmerz spürbarer, der in diesen Zeilen steckt, ohne auf die Naivität der Sprecherin zu verzichten:

I was poor, I hardly had anything to eat, I didn't have nice clothes. So I ended up working [stärker impliziert ist hier das Ausweglose: Arbeiten war in ihrer Situation gleich Prostitution. Nur eine Prostituierte würde diese Worte wählen, während „I became a prostitute“ sachlicher klingt und mehr an der Perspektive des Zuhörers orientiert ist, Anm. LMK]. And I liked it because I'm a very sweet person, I was sweet to all the men [Hier wird eine besondere Tragik dieser Figur angespielt – das Thema durchzieht das ganze Buch – die Tragik, die darin liegt, dass Macabea sich ihrer Misere nicht bewusst ist. Dass der Umkehrschluss „all men were sweet to me“ sicher nicht gilt, wird an anderer Stelle deutlich, und schwingt hier bereits mit, Anm. LMK]. Besides, it was fun in the zone because the girls all hung out together. We had each other's backs and only every once in a while did I get into a fight with any of them. But that was good, too, because I was really strong and liked to throw punches, pull hair and bite. Speaking of biting, you can't imagine how gorgeous my teeth were, all white and sparkling. But they got ruined and now I have false teeth. You think people can tell they are false?

(Lispector 2011: 64–65)

Aus all dem spricht ein großes Ringen um Würde, ein Bedürfnis, schön und anziehend gefunden zu werden, dafür anerkannt zu sein, dass sie ihre Arbeit gut mache. Macabéa beklagt sich nicht, sondern bleibt auch in den demütigendsten Momenten auf die anderen, auf deren Urteil bedacht – der Text ist gerade

deshalb so beklemmend, weil sie sich der Unerträglichkeit der Situation nicht bewusst wird. Das Entsetzen über Macabeas Lebensbedingungen bleibt ganz den Leser/innen überlassen, und Moser rückt es ihnen, so könnte man sagen, über einen direkteren, emotionaleren, physischeren Zugang zu dieser Figur näher als es bei Pontiero der Fall ist. In dem mit der Sonderausgabe 2020 erschienenen Nachwort von Paulo Gurgel Valente, titulierte „My mother, between Reality and Fiction“ wird diese Übersetzungsstrategie flankiert von der persönlichen Sicht des Sohnes auf die lebenslange Suche Clarice Lispectors nach literarischen Ausdrucksformen für ihr Bestreben, soziale Veränderungen in der brasilianischen Gesellschaft zu befördern, nach einer Integration ihrer Haltung zu sozialen Fragen in ihre Literatur. Er stellt dabei eine Verbindung her zu früheren Episoden ihrer Biographie und auch zu früheren Texten, unter anderem *A paixão segundo G.H.*

4.3.4 Nach 2009: Rezeptionswelle in den USA

Zur Zeit der Publikation der Neuübersetzung *The Hour of The Star* 2011 in den USA nahm gerade eine neue Rezeptionswelle im englischsprachigen Raum und insbesondere in den USA Fahrt auf, die 2009 mit der Publikation der ersten englischsprachigen Biographie langsam angestiegen war und 2015 auf ihrem Höhepunkt ankam. 2009 war Benjamin Mosers viel beachtete Lispector-Biographie in den USA erschienen, darauf folgten eine Reihe von Romanen und 2015 erstmals auch die gesammelten Erzählungen. Im Interview kommentierte Moser einmal, wie wichtig es für ihn gewesen sei, dieses Werk in so wenigen Jahren herauszugeben, weil er dadurch die Zusammenhänge unter den verschiedenen Texten („the echoes“, vgl. Esposito 2011) besser habe im Blick behalten können. *The Complete Stories* erschien 2015 in der Übersetzung von Katrina Dodson, ebenfalls von Benjamin Moser herausgegeben. Der Literatur- und Filmkritiker Scott Esposito (*The Paris Review*) kommentiert den für eine so lange verstorbene Autorin bemerkenswerten Wiederentdeckungseffekt, der so maßgeblich von Moser angestoßen ist, im Sommer 2015 wie folgt:

I've gotten accustomed to talking about the ‚Clarice Lispector tidal wave‘. For weeks on end, I've scarcely been able to go online without seeing Lispector, who died in 1977, raved about, serialized, reviewed, discussed, or marveled at. (Esposito 2015)

Bemerkenswert an dieser neuen Aufmerksamkeit für Clarice Lispector ist, wie stark ihre Rezeption von der Figur Benjamin Moser beeinflusst und – ja, man möchte schon sagen: hervorgebracht ist. Er hat die entscheidende Biographie geschrieben, die das Leben und Schaffen der Autorin für den westlichen europäischen/US-amerikanischen Literaturbetrieb überhaupt zugänglich macht, er

überzeugte den US-amerikanischen Verlag New Directions von dem Neu-Übersetzungsprojekt und lieferte die Übersetzung des ersten Romans innerhalb kürzester Zeit selbst, er ist mit Kommentaren, Interviews und Lispector-Schwerpunkten in den Literaturzeitschriften⁷⁵ verschiedener Länder vertreten.

Sieht man sich einmal die Kommentare in der US-amerikanischen Presse an, die die „Clarice Lispector tidal wave“ begleiten, fällt auf, dass bestimmte Elemente oder Narrative – vergleichbar mit der Literaturkritik in Deutschland, nur mit etwas anderen Themen – in den verschiedenen Kommentaren immer wieder aufgegriffen und in besonderer Weise herausgehoben werden. In den USA ist eines der bestimmenden Themen die Schönheit der Autorin, manchmal in Kombination mit anderen Persönlichkeitsaspekten oder Gewohnheiten, die etwas Dramatisches an sich haben bzw. offenbar Aufmerksamkeit erregen sollen für diese längst verstorbene Autorin. Oftmals sind es Kommentare zu ihrer ‚schwierigen‘, ‚mysteriösen‘ Persönlichkeit oder zu ihrer Tablettensucht in den letzten Lebensjahren. Man beachte einmal den Einstieg von Ian Thomson (2014) zu einer Rezension der Moser-Biographie in *The Spectator*:

The brazilian novelist Clarice Lispector was a riddlesome and strange personality. Strikingly beautiful, with catlike green eyes, she died in Rio de Janeiro in 1977 at the age of only 57. Some said she wrote like Virginia Woolf (not necessarily a recommendation) and resembled Marlene Dietrich. She was, very, very sexy', remembered a friend. Yet she needed a great many cigarettes, pain-killers, anti-depressants, as well as anti-psychotics and sleeping pills to get through her final years.

The New York Times titelte 2005 in Anspielung auf die Sogwirkung, die Lispectors Literatur immer wieder auf Rezipientinnen und Rezipienten ausgeübt hat: „An Enigmatic Author who can be addictive“. Ein *Times*-Artikel, der im März 2005 eine Veranstaltung über Lispector mit Gregory Rabassa und Earl Fitz im Center for Jewish History in New York ankündigt, beginnt mit einem Verweis auf die verführerische Kraft der Autorin: „When Gregory Rabassa talks about Clarice Lispector, it is evident that his infatuation with her isn't purely literary., Those blue eyes, right out of Thomas Mann, ‚The Magic Mountain‘, he sighed, during a recent interview. ‚She was so beautiful““ (Salamon 2005).

⁷⁵ Vgl. die entsprechenden Ausgaben von *The Paris Review* in New York, *Schreibheft* in Deutschland, für den französischsprachigen Raum vgl. das Appendix in Peixoto Cherem (2013).

4.3.5 Eine Neubewertung des Werkes

Neben dem Versuch, für eine lange verstorbene Autorin Aufmerksamkeit durch das Aufrufen exzentrischer Eigenschaften und betörender Schönheit zu erzielen und gleichzeitig die ‚mysteriöse‘ Clarice Lispector doch noch ein wenig auf bestimmte Eigenschaften festzuschreiben, durchzieht die US-amerikanische Presse der Jahre nach der Jahrtausendwende auch eine Neubewertung des Werks. Während die US-amerikanische Literaturkritik zunächst positiver auf *The Hour of the Star* reagiert hatte als auf das in Brasilien und in einigen anderen Kontexten von vielen Kritikern als wichtigstes Werk erachtete *The Passion According to G.H.*, übernehmen mehrere einflussreiche US-amerikanische Kommentator/innen nun letztere Einschätzung. Vermutlich geschieht dies auf der Grundlage von Mosers Urteil, das viele Rezensent/innen in den USA entweder zitieren oder gleich übernehmen: Er hatte den Text als „masterpiece“ und „one of the greatest novels of the 20th century“ bezeichnet.⁷⁶ Auch weitere Einschätzungen von Moser prägen die US-amerikanische Literaturkritik: Lispector sei die wichtigste weibliche Autorin des 20. Jahrhunderts aus Brasilien, Lispector sei darüber hinaus „The most important Jewish writer since Kafka“ (vgl. Ian Thomson 2014). Das ebenfalls auf Mosers Darstellung zurückgehende Narrativ um die Schwangerschaft von Lispectors syphiliskranker Mutter, die nach einem russischen Volksglauben eine Frau von der Krankheit hätte heilen können, das in Deutschland immer wieder eingebracht worden ist, spielt in den USA kaum eine Rolle. Die Interpretation um die ‚doppelte Tragik‘ in Lispectors Biographie durch den Verlust der Mutter in der Kindheit und die schwere Krankheit ihres Sohnes Pedro, denen sie beiden nicht helfen konnte, bietet allerdings einen schnell skizzierten, sehr plakativen und eindringlichen Zugang zu der schwierigen, unzugänglichen, von manchen als tragisch dargestellten Seite Clarice Lispectors. Offensichtlich ist diese psychologisierende Variante in Deutschland verbreiteter als in den USA. Zu finden ist sie vereinzelt und in leicht veränderter Form aber auch in der US-amerikanischen Literaturkritik: So tritt dieses Narrativ bei Nicholas Shakespeare (2014) wieder zu Tage. Er spitzt es folgendermaßen zu: „Lispector was created to save her mother, but for her first nine years she was forced to watch her exiled parent dying painfully before her eyes.“ Er spielt auf den besagten Volksglauben an, dass eine Schwangerschaft von der Syphilis heilen könne – aber daraus zu machen „Lispector was created to save her mother“ ist noch einmal eine Inszenierungsstufe über der Aussage „For her first nine years she was forced to watch her

⁷⁶ Vgl. dazu beispielsweise Shakespeare 2014: „In 1964, she wrote what many regard as her masterpiece.“

exiled parent dying painfully before her eyes“, die eine fragile psychische Disposition erklären soll. Die Sensation, die Lust am Erzählen besonders drastischer und einleuchtender Dramatik haben die Berichterstattung über Lispector zweifellos sehr geprägt, wenn auch in den USA auf etwas andere Weise als in Deutschland.

Ein Thema, auf das in den USA immer wieder besonders Bezug genommen wird, ist die Überraschung der Kritiker darüber, wie bekannt und hoch verehrt Lispector in Brasilien selbst sei, während man sie in den USA noch gar nicht kenne. Sehr deutlich wird darüber hinaus, sieht man die US-amerikanische Presse zur Rezeptionswelle um Lispector seit 2005 durch – gerade auch in den kritischen Beiträgen wird dies transparent – wie stark einzelne Figuren für den ‚plötzlichen Hype‘ um Clarice Lispector in den USA eine tragende Rolle spielen: An erster Stelle Moser, aber auch die Übersetzerin Elisabeth Bishop wird immer wieder genannt, dann Rabassa, der als Übersetzer einiger zentraler Romane des lateinamerikanischen *Boom* in den USA Berühmtheit erlangt hat, auch jemand wie Earl Fitz, der zudem mit Vanderbuilt eine in den USA sehr renommierte Institution vertritt.

Deutlich wird im Kontext der Rezeptionswelle in den USA auch, wie sehr Lispectors Literatur noch heute polarisiert. Worum es in dieser Debatte in der US-amerikanischen Literaturkritik um die Qualität von Lispectors Literatur im Kern geht, lässt sich gut erschließen, indem man zwei der markantesten und einflussreichsten Stimmen einmal zusammen betrachtet. Interessanterweise beziehen sich Nicholas Shakespeare (*The Telegraph*) und J.D. Daniels (*The Paris Review*), beide selbst erfolgreiche Autoren, in dieser Frage auf den gleichen Punkt, auch wenn sie konträre Auffassungen vertreten.

Nicholas Shakespeare kritisiert die große Anerkennung für Lispectors Werk in den USA recht scharf, er kritisiert den häufig unternommenen Vergleich mit Autoren wie Kafka, Woolf und Joyce, und disqualifiziert Lispectors Schaffen, indem er schreibt: „To read Lispector is to watch a sleepwalker with eyes open groping towards an unknown destination, or a woman at a seance practicing automatic writing in order to discover what she actually thinks.“ Er schließt sich nach einer Lektüre des Romans *The Passion According to G.H.* und offenbar auch weiterer Lispector-Romane einer Rezeptionskultur an, die er auf Lispectors ersten amerikanischen Verleger zurückführt: „Alfred Knopf, though, spoke for a majority of more mature readers when he declared, after finishing Lispector’s novel *The Apple in the Dark*, that he ‚didn’t understand a word of it‘.“ (Shakespeare 2014).

Er fährt folgendermaßen fort:

It grieves me to find myself tilting with some reluctance in Knopf’s direction. After approaching Lispector with a delicious sense of anticipation and then feasting at her for a fort-

night, I have to report that the result is wildly hit and miss, producing a lot of what Evelyn Waugh called “gibberish”, and morbidly insensitive to readers who thirst for plot, character development, lucidity, precision, irony, excitement and humour [...].

Um dies noch einmal zusammenzufassen: Ihm fehle Handlung, Charakterentwicklung, Genauigkeit, Aufregung/Spannung, Humor, Lispector lesen sei in etwa so, wie dabei zusehen, wie jemand ungeordnete Gedanken, automatisches Schreiben produziere.

Wenn man sich nun einmal den Essay von J.D. Daniels ansieht, den dieser 2017 als Einstieg in eine Lispector-Veranstaltung geschrieben und dann im Mai desselben Jahres bei *The Paris Review* publiziert hat, fällt auf, dass er sich auf einen ähnlichen Punkt wie Shakespeare bezieht, nur mit einem gänzlich anderen Urteil dazu. Er zitiert Lispector: „ ‚Coherence‘, says Lispector, ‚I don’t want it any more. ‘Coherence is mutilation. I want disorder. I can only guess at it through a vehement incoherence.‘“ Daniels kommentiert: „Let’s talk about this single aspect of Lispector. I’m going to tell you not just why her work is so important, why I think she is so important, but how I think it, the way in which I think that thought.“ Was dann folgt, ist eine hoch interessante Auseinandersetzung mit einer Kontextualisierung des Inkohärenten mit der verbewussten Erfahrung bzw. mit verschiedenen Ebenen und Aspekten des ‚unknown‘ (z. B. in Bezug auf Beckett, mit Bion: „What matters is the unknown“). Letztlich verortet Daniels Lispector nicht mehr bei Kafka und Joyce, sondern bei Beckett und Lacan. Und hier kommt auch wieder die Genderfrage zum Tragen: „I think the work of Lispector, as a whole, is the *Moby-Dick* of a certain kind of femininity: the female relationship to the female body. The mother’s body is the origin, the great original mystery. Maybe only a woman could write this well, in this way.“ Es schließt sich der Kreis zum eingangs skizzierten Thema des „Addictive“: „I am not an intellectual“, Lispector says, „I write with my body“. I read this sentence of hers, and she changed my life“ (Daniels 2017). Hier ist wohl etwas angesprochen, was Clarice Lispector selbst immer wieder hervorgehoben hat, wenn sie sich darum bemühte, ‚die Dinge hinter den Worten‘ zu finden. Ihr Sohn Paulo Gurgel Valente hebt diesen Aspekt in seinem 2020 erschienenen Nachwort zu einer Sonderausgabe von *The Hour of the Star* bei New Directions in New York hervor, indem er eine Antwort seiner Mutter auf die Frage, warum sie schreibe, aus dem Jahr 1975 zitiert:

My books are not much concerned with facts themselves because, for me, the important thing isn’t facts in and of themselves, but the impact of those facts on the individual. That’s what really matters. That’s what I do. And I think that, in this sense, I also make books that are engaged with man and his reality, because reality is not a purely external phenomenon.“
(Gurgel Valente 2020)

Sie bewegt sich mit diesem Anspruch sehr weit jenseits von Rezeptionserwartungen wie Plot, kohärenter Handlungsführung, ironischer Distanz, auch einer bestimmten Art von Humor. Darin liegt nicht zuletzt auch der Umstand begründet, dass ihr Werk einerseits nur so zögerlich auch im Ausland anerkannt wurde, und andererseits so passionierte wie einflussreiche Befürworter auf den Plan gerufen hat. Dieser Widerspruch von Ablehnung und höchster Anerkennung für ihre Literatur hat die internationale Zirkulation und Rezeption von Clarice Lispectors Werk immens geprägt, ohne in seiner großen Wirkungsmacht bisher ins Bewusstsein gerückt worden zu sein. Daher ist es wertvoll, dass diese Zusammenhänge in der US-amerikanischen Literaturkritik inzwischen offensichtlicher geworden sind – wenngleich auch nach wie vor nur in der Zusammenschau extrem kontroverser Positionen.

5 Ausblick: Weltliterarische Resonanzräume

5.1 Neuauflagen und Rezeptionslinien in weiteren Sprachen

Sieht man sich aktuelle Ausgaben von Clarice Lispectors Romanen und Erzählbänden sowie die Reaktionen der Literaturkritik darauf in verschiedenen Sprachräumen an, in die weniger häufig übersetzt wurde als ins Spanische, Französische, Deutsche und Englische, so lassen sich in verschiedenen kulturellen Kontexten heute jeweils voneinander abgrenzbare dominante Rezeptionsmuster ausmachen. Überwiegend überschneiden sich diese Muster mit Rezeptionssträngen, die in der bereits dargestellten Rezeptionsgeschichte in Frankreich, Deutschland und den USA bzw. der englischsprachigen Welt tradiert worden sind. Um einen Ausblick auf diese Dynamiken zu geben, mögen Beispiele aus dem schwedischen, dem niederländischen und dem italienischen Kontext dienen.

Schweden und die Niederlande: Zum Fortschreiben tradierter Rezeptionsmuster

In Schweden ist 1986 bei Nordan in Stockholm der Erzählungsband *Familjeband* (*Laços de familia*) erschienen, übersetzt von Marianne Eyre, bevor sich ab 2001 dann der Verlag Tranan in Stockholm der Herausgabe verschiedener Lispector-Bände in der Übersetzung von Örjan Sjögren widmete: *Stjärnans ögonblick*, 2001 (*A hora de estrela*), gefolgt von *Passionen enligt G.H.*, 2005 (*A paixão segundo G.H.*), 2007 folgt eine Taschenbuchausgabe der Übersetzung *Stjärnans ögonblick*, 2008 der Erzählungsband *Hemlig lycka*. 2012 erscheinen *Nära det vilda hjärtat* (*Perto do coração selvagem*) und eine eigene Ausgabe von *Familjeband*, letzterer mit Übersetzungen von Arne Lundgren, Marianne Eyre und Örjan Sjögren. 2014 folgt *Blåsa liv* (*Um sopro de vida*), erneut in Sjögrens Übersetzung. 2019 erscheint bei Tranan Lispectors Roman *A maçã no escuro* in der Übersetzung ebenfalls von Örjan Sjögren als *Äpplet i Mörkret*.

Das schwedische Beispiel weist eine ungewöhnliche Kontinuität bei Verlag und Übersetzer/innen auf. Außerdem ist auffällig, wie stark die schwedische Literaturkritik während der Rezeptionswelle im 21. Jahrhundert das Werk zunächst im Anschluss an die Rezeption durch Hélène Cixous und den französischen Feminismus bespricht: Nur wenige Rezensionen zu ihrem Werk in der schwedischen Presse arbeiten nicht mit dem Verweis auf Cixous und ihre Perspektive auf Lispector als Modell einer „écriture féminine“. Örjan Abrahamsson schreibt zur Übersetzung des Debutromans ins Schwedische:

Det är en stark, intensiv roman. Interessant är att Lispector redan som tjuugoåring mutar in mycket av sitt framtida revir. Hon är redan det fundamentala, det gäckande outsägliga – Den andre, Du-et inom mig, kanske gud – på spåret. Alltså det som tillsammans med det "feminina" berättandet har gjort Lispector till ett kärt studieobjekt bland akademiker och franska, postmodernistiska feminister som mentorn Hélène Cixous.

(Abrahamsson 2012, vgl. auch Ring 2012)

Hanna Nordenhök nutzt den Cixous-Bezug als Aufhänger für ihre Besprechung verschiedener Romane Clarice Lispectors nach dem Erscheinen des Debuts in Schweden, unter anderem bespricht sie darin auch *Stjärnans ögonblick (A hora da estrela)* für *Aftonbladet*:

I sin essä från 1989 om den brasilianska författaren Clarice Lispector skriver Hélène Cixous: "Å den andre, det är namnet på mysteriet". Lispector var en av dem Cixous tillskrev begreppet "écriture feminine" bredvid andra Kafka, Joyce och Tsvetajeva. Den feminina skriften var med andra ord inte nödvändigtvis kopplad till fysiskt kön, utan stod för en litteratur som genom att skriva in kroppen och det omedvetna i texten kunde utmana en maskulint rationalistisk språkordning.

(Nordenhök 2012)

Auch auf feministischen Literaturblogs, die sich etwa um einen ‚weiblichen Kanon‘ bemühen, ist Lispector in Schweden sehr präsent.⁷⁷ Insgesamt lässt sich sagen, dass Lispectors Literatur in Schweden im 21. Jahrhundert offensichtlich stark im Kontext der französischen Rezeption besprochen wird und dass dieser Kontext nicht an eine Abwertung ihrer Literatur (im Sinne von Iris Radisch – ‚niemand kann heute mehr so schreiben‘) gekoppelt ist, sondern eher eine Anschlussfähigkeit an Themen wie ‚weibliches Schreiben‘, Aufwertung weiblicher Autorinnen in einem männlich dominierten Kanon hergestellt wird. Interessant ist, dass in diesem Kontext nun auch der 500-Seiten-Roman *Äpplet i Mörkret* (2009, *A maçã no escuro*) erscheint, der in vielen anderen europäischen Verlagen entweder nie erschienen oder nie neu aufgelegt worden ist. In Schweden erregt dieser längste Roman Clarice Lispectors neue Aufmerksamkeit. Im Interview äußert sich der langjährige Lispector-Übersetzer Örjan Sjögren zu den Vorteilen, die das Übersetzen eines so umfangreichen Textes für ihn gehabt habe, denn man habe als Übersetzer dabei eine besondere Möglichkeit, sich gewissermaßen zu akklimatisieren: „[...] man akklimatiserar sig. Man kommer mer och mer in i språket, rytmen och författarens sätt att tänka.“⁷⁸

Ganz anders als die Rezeption in Schweden, innerhalb derer die mehr auf Lispectors Stil und Sprache gerichtete Perspektive des zitierten Übersetzers die Ausnahme bildet, ist die Rezeption in den Niederlanden insgesamt zu bewerten, wo der Wohnsitz des in den USA geborenen Biographen Benjamin Moser liegt.

⁷⁷ Vgl. <http://feministbiblioteket.se>.

⁷⁸ <https://tranan.nu/2019/05/15/clarice-lispector-applet-i-morkret/>.

Es mag nicht überraschen, dass die Literaturkritik dort eine mehr an seiner Darstellung ihres Werkes und ihrer Ästhetik orientierte Lesart bevorzugt. Doch zunächst zur Publikationsgeschichte in den Niederlanden:

Ende der 1980er Jahre waren *Het uur van de ster* (1988) und *Familiebanden* (1989) in der Übersetzung von Hermien Gaikhorst erstmals im Verlag Het Wereldvenster erschienen, 1994 folgte eine Neuausgabe derselben Übersetzungen in einem Band im Verlag De Geus. Die niederländische Ausgabe von *Het uur van de ster* 1988 enthält auch einen Hinweis auf die Verfilmung des Romans von Suzana Amaral unter dem Titel *A hora de estrela* (1985, Englische Version: *The Hour of the Star*, Niederländische Version: *Sterretijd*), sowie ein Nachwort des Übersetzers, das auch einige biographische Informationen zur Autorin vermittelt. *Het uur van de ster* ist 2017 in einer neuen Übersetzung von Adri Boon bei Arbeiderspers in Amsterdam erschienen und in mehreren großen Tageszeitungen bzw. Literaturzeitschriften besprochen worden. Der Band enthält, wie die von Moser besorgte englische Neu-Übersetzung, das ins Niederländische übersetzte Nachwort von Colm Tóibín, das im Kontext der englischsprachigen Rezeption bereits kommentiert wurde.

Die Rezensionen zu diesem Band spiegeln völlig andere Rezeptionsmuster, als sie in den schwedischen Besprechungen prägend waren. Auffällig ist insbesondere eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik und Sprachgestaltung Lispectors. Koen Schouwenburg (2017) nimmt in einer Rezension für *Friesch Dagblad* zunächst Bezug auf Mosers Biographie:

De Braziliaanse schrijfster Clarice Lispector krijgt sinds kort de aandacht die ze verdient. Na de vertaling van haar kronieken en een biografie over haar leven is er onlangs een nieuwe Nederlandse vertaling verschenen van *Het uur van de ster*. Het is zonder overdrijven een juweeltje. (Schouwenburg 2017)

An anderer Stelle bezeichnet er den Text als „meesterlijk“. Er schreibt:

Lispector formuleert in paradoxen en aforismen en wisselt filosofische bespiegelingen af met beschrijvingen van Macabéa. De betekenis vastpinnen is niet mogelijk: net als een mensenleven is deze tekst constant ambigu. Door de hechte compositie van de compacte roman en de idiosyncratische stijl van Lispector ontstaat er een bijzondere intensiviteit. (Schouwenburg 2017)

Anky Mulkers (2017) bespricht den Roman für *Literair Nederland* und nimmt zunächst Bezug auf die von vielen US-amerikanischen Rezensenten ebenfalls gern besprochene ‚rätselhafte Persönlichkeit‘ Lispectors, auf die auch Tóibín im Band selbst hinweist. Von dort aus kommt sie zum Werk, das von der Kritik als „mysterieus en hermetisch“ bezeichnet worden sei, um sich nun selbst mit Lispectors Ästhetik auseinanderzusetzen und ihren Roman zu empfehlen. Sie zitiert die Autorin:

„Ze schrijft: ‚Schrijven is proberen te begrijpen, is proberen te reproduceren war niet reproduceerbaar is.“ Sie führt aus: „*Het uur van de ster*, het laatste boek voor haar overlijden, is een treffende representatie van zowel haar manier van schrijven als haar visie erop.“

Abschließend heißt es unter implizitem Verweis auf die amerikanische Rezeptionswelle: „De recente revival van het werk van deze boeiende, wonderlijke vrouw, voor wie het woord ‚origineel‘ en understatement is, betekent een verrijking van de literatuur“ (Mulkers 2017). Generell lässt sich sagen, dass die niederländische Literaturkritik ihr Werk ganz überwiegend als „verrijking“, als Bereicherung wertet und im Wesentlichen Lesarten bevorzugt, die entweder Benjamin Mosers Perspektive auf ihr Werk und ihre Person direkt entsprechen oder damit vereinbar sind. Ähnlich scharfe Kritiker wie im US-amerikanischen Kontext finden sich hier nicht.⁷⁹

Zur Neuauflage *Acqua Viva*: Literaturkritik in Italien

Auch in Italien hat es fast zeitgleich eine viel besprochene Neu-Übersetzung eines Lispector-Romans gegeben. Interessanterweise ist es in Italien der Band *Acqua viva*, der bei Adelphi erschien und in anderen Kontexten wie etwa in Deutschland wohl zu sehr bzw. mit zu negativer Konnotation der feministischen Literatur der 1980er Jahre zugeschrieben wurde, um für eine Neuübersetzung ausgewählt zu werden – die deutschsprachigen Kritiken zeugen davon. Es ist der Text, den Hélène Cixous als Modell einer „écriture féminine“ gefeiert hatte, was natürlich Aufmerksamkeit einbrachte, aber eben auch eine Festschreibung, die dem Text nicht gerecht wird, wie das italienische Beispiel zeigt.

Zunächst jedoch hatte sich in Italien der Verlag Feltrinelli um Clarice Lispectors Werk bemüht. Auf der aktuellen Webseite des Verlags⁸⁰ findet sich folgende Autoreninformation:

Clarice Lispector (1925-1977) nacque in Ucraina da una famiglia ebrea. Aveva due anni quando i genitori si trasferirono in Brasile. Pubblicò il suo primo romanzo a vent'anni. È considerata tra i massimi scrittori portoghesi. Di Clarice Lispector Feltrinelli ha pubblicato *Legami familiari* (1986), *La passione del corpo* (1987), *La mela nel buio* (1988), *L'ora della stella* (1989), *La passione secondo G.H.* (1991), *Un apprendistato o il libro dei piaceri* (1992) e *Le passioni e i legami* (nella collana "Le Comete", 2013) che raccoglie tutti i suoi più importanti romanzi.

⁷⁹ Stand: Oktober 2019.

⁸⁰ Stand: Oktober 2019.

Viele der Bände werden vom Verlag nicht mehr aufgelegt, Restbestände veramscht. Auffällig ist auch, dass man bei Feltrinelli das Geburtsjahr Lispectors (1925 statt 1920) nie korrigiert hat – in den ersten Jahren ihrer internationalen Rezeption geisterte es noch durch die Verlagswelt, wurde aber in der Regel auf den Verlagsseiten korrigiert – was auch deshalb nicht unwesentlich ist, weil sie jung debütierte.

Während sich Feltrinelli hinsichtlich der Titel Clarice Lispectors, die zur Backlist gehörten, nicht mehr engagiert, gibt es doch auch Neuerscheinungen zu ihrem Oeuvre, so 2013 den Erzählungsband *Le passioni e i legami* (übersetzt von Adelina Aletti, Renata Cusmai Belardinelli, Rita Desti und Amina Di Munno). Der Erzählband *Legami familiari* war vergriffen, man hat nun einen neu zusammengestellten Band mit Erzählungen auch aus *La passione del corpo* (*A via crucis do corpo*) publiziert, es sind sowohl bestehende Übersetzungen von Rita Desti und Amina Di Munno verwendet worden, als auch neue in Auftrag gegeben worden. Das Vorwort zu dem Band stammt von Emanuele Trevi und ist nicht, wie sonst oft üblich, aus einem der in den USA erschienenen Lispector-Bände entnommen und übersetzt worden – die Publikationen im Rahmen des amerikanischen Übersetzungsprojektes bei New Directions lagen Ende des Jahres 2012, als das Manuskript bei Feltrinelli in Druck ging, überwiegend ja auch noch gar nicht vor. Trevi erwähnt die Biographie *Why this World* von 2009, er greift einzelne Narrative auf, die auch Moser bevorzugt verwendet – einen Vergleich mit Kafka, eine Episode mit dem Maler Giorgio de Chirico in Rom am Ende des 2. Weltkrieges, die Betonung des Einflusses von Spinoza auf ihr Werk – und kommentiert ansonsten eine spezifisch italienische Sicht auf die Publikationsgeschichte Clarice Lispectors. Die Einführung in das Werk Clarice Lispectors ist vergleichsweise profund und ausführlich, man bekommt einen seltenen Einblick in den Gesamtkontext ihres Oeuvres, was für das Verständnis einzelner Texte von großer Bedeutung sein kann.

In Italien gibt es durchaus noch weitere Verlage, die Lispector-Bände publiziert haben, insbesondere, wie erwähnt, Adelphi in Mailand, wo 2017 eine neue Übersetzung von *Acqua viva* erschien. 1997 war der Text erstmals in Italien erschienen: Bei Sellerio, einem 1969 von Elvira und Enzo Sellerio gegründeten Verlag, der ästhetisch sehr anspruchsvolle Bücher machte und vielen italienischen Intellektuellen der Zeit eine Heimat bot. Übersetzer war Angelo Morino, ein renommierter Hispanist, der eine ganze Reihe lateinamerikanischer Autoren ins Italienische übersetzte: García Márquez, Vargas Llosa, Osvaldo Soriano, Manuel Puig. Leider ist das Buch vergriffen. Es liegt nahe, anzunehmen, dass der Zeitpunkt des Erscheinens Ende der 1990er Jahre sowie das Verlagshaus und der namhafte Übersetzer dazu beigetragen haben, dass der Roman anders wahrgenommen wurde als beispielsweise in Deutschland, wo er teilweise als feministisches

Manifest missverstanden, verrissen und im 21. Jahrhundert nicht mehr neu aufgelegt wurde.

Márgara Russotto (1979) hat gezeigt, in welcher Weise sich dieser Text gegen tradierte Lese-Konventionen sperrt, gegen jede Art ‚angenehmer Literarizität‘. Sie zeigt, dass stattdessen die Leerstellen herausgearbeitet werden, das, was Worte nicht benennen können, dass auf eine ästhetisch sehr überzeugende und innovative Weise Themen verhandelt werden wie die Abwesenheit des Subjekts oder auch das Ungreifbare der vergehenden Zeit. Diese Arbeit an der Sprache ist es, die auch in der italienischen Rezeption um das Jahr 2017 intensiv verhandelt wird, während feministische Lesarten oder Genderfragen keine wesentliche Rolle spielen. Es wird also ein neuer Blick auf dieses Werk (wieder) möglich, etwa wenn Natalia La Terza (2017) für *Il Tascabile* schreibt:

Acqua viva è una corrente lenta y torbida, veloce e cristallina, che trascina il lettore immerso nel flusso ipnotico di parole della Lispector: “ti scrivo in disordine, lo so bene. Ma è come vivo. Lavoro solo con oggetti smarriti e ritrovati”. In una pagina Clarice scrive “ci sono tante cose da dire che non so come dirle”, in un’altra “voglio avere la libertà di dire cose senza nesso”. La protagonista di *Acqua viva* si interroga incessantemente sulle possibilità del linguaggio. Ammette di non sapere cosa sta scrivendo, scrive di essere oscura a se stessa, dichiara che quello che può venir fuori dai suoi pensieri sarà imprevedibile, forse spaventoso.

In der Buchinnenklappe wird eine Lesart jenseits der Feminismus-Debatte angeregt und der Text wird, ebenso wichtig, im Gesamtkontext von Lispectos Schaffen verortet:

Testo estremo di un’artista estrema, *Acqua viva* costituisce il raggiungimento della maturità della sua autrice: un assolo ammaliante, in cui tornano i temi ricorrenti in gran parte dell’opera della Lispector – la natura e i suoi sfaccettati simbolismi, lo specchio e la rifrazione obliqua, il male e la morte, l’incomunicabilità fra amanti – spinti all’incandescenza, senza che mai, ai suoi incantesimi, ci sia dato sottrarci.

Giacomo Verri (2017) würdigt in seiner Besprechung des Romans zunächst die Arbeit bei Feltrinelli und insbesondere die der Übersetzerin Rita Desti in den 1980er Jahren, die Lispector dem italienischen Publikum bekannt machte – ähnlich wie in Deutschland durch die Publikationen bei Suhrkamp und Rowohlt war sie in Italien in den 1980er Jahren bzw. Anfang der 1990er Jahre zumindest in intellektuellen Kreisen als Feltrinelli-Autorin durchaus bekannt, bevor sie dann wieder in Vergessenheit geriet. Verri ordnet sie literarisch ein und geht mehrfach auf den Kontext des Gesamtwerkes ein („*Acqua viva* è forse il suo testamento più nudo“). Er schreibt

In questo, Lispector si posiziona, molto più che con il modernismo e le avanguardie storiche anteguerra con cui era stata paragonata durante i suoi esordi, accanto ai nuovi grandi

autori di fine secolo, a quella ricerca postmoderna che noi lettori ritardatari impareremo a riconoscere solo intorno agli anni Novanta, quasi tre lustri dopo la sua morte.

Und es folgt noch eine bemerkenswerte Aussage:

Proprio per questa sua natura, di aver voluto saper rivolare il carattere molteplice che si cela dietro a ogni lavoro di scrittura, *Água viva* è uno di quei libri che domandano di essere letti e riletti, tradotti e ritradotti di continuo. (Verri 2017)

Welch ein Unterschied zu den Kommentaren in der deutschen Presse in den 1990er Jahren! Und welche Herausforderung für die Verlage, dieser Anforderung des immer-wieder-Übersetzens, des Übersetzens und Neu-Übersetzens gerecht zu werden, die mit Clarice Lispectors Schreiben einhergeht. Eine Literatur, die nicht nur beim mehrmaligen Lesen gewinnt, sondern auch beim mehrmaligen Übersetzen, wie die Beispiele aus Frankreich, Deutschland, den USA, Schweden, den Niederlanden und Italien auf jeweils spezifische Weise gezeigt haben.

5.2 Übersetzungen als Widerparte von Clarice Lispectors Werk

Zu einer Einhelligkeit der Literaturkritik im Urteil über die literarische Qualität von Clarice Lispectors Werk auf internationaler Ebene wird es wohl nicht mehr kommen. Ungeachtet der unterschiedlichen Rezeptionslinien in verschiedenen kulturellen Kontexten ist eine solche relative Übereinstimmung in der Literaturkritik beispielsweise im Fall von Gabriel García Márquez oder Octavio Paz festzustellen (Müller 2020). Woran liegt es nun, dass Clarice Lispector so kontrovers und mit so großen Verzögerungen rezipiert worden ist? Diese Studie hat gezeigt, dass die Kontroverse um die Einschätzung ihres literarischen Schaffens von vielfach verflochtenen, auch außerhalb des Werkes selbst liegenden Faktoren bedingt ist und dass die Übersetzungsgeschichte nach wie vor eine immense Wirkung auf die Rezeption Clarice Lispectors in den verschiedenen Sprachräumen hat. Dabei sind die Verflechtungen zwischen Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte insbesondere in Frankreich, aber auch was den englisch- und den deutschsprachigen Bereich angeht, hoch komplex. Aufwändige Prozesse waren bereits vonnöten, bevor Lispectors Texte in Brasilien überhaupt erscheinen konnten. Insbesondere wird wadies anhand von drei Schlüsselphasen deutlich: (1) anhand der Publikationschwierigkeiten in den 1950er Jahren, (2) an einem ersten Publikumserfolg ab 1959 und (3) anhand der verlegerischen Situation 1975/76. Noch weitaus anspruchsvollere und zeitaufwändigere Arbeit musste investiert werden, bis ihr Werk in anderen Kontexten als in Brasilien selbst so rezipiert werden konnte, dass die grundlegenden Charakteristika ihrer schriftstellerischen Vision überhaupt zur

Geltung kamen – man denke an das lange Ringen um Übersetzungen in Frankreich genauso wie an das Ausbleiben neuer Übersetzungen oder Ausgaben zu *A maçã no escuro* über viele Jahre hinweg, bis in einzelnen Länder wie etwa in Schweden neue Übersetzungen gewagt wurden – zu einem Text, der offenbar im Kontext der Debatten der 1970er und -80er Jahre verhaftet geblieben war und in den meisten Sprachen – aus wissenschaftlicher Sicht ganz unsinnigerweise – noch immer vergriffen ist.

Nur wenn es gelingt, das Bewusstsein für solche Prozesse zu schärfen, können Phänomene wie die wellenartige internationale Rezeption Clarice Lispectors im Kontext der aktuellen Debatten um Weltliteratur verstanden werden. Zu einem solchen Verstehen gehört es auch, Clarice Lispectors unermüdliche Arbeit an der Sprache, am Sprach-Material in Verbindung zu bringen mit den Herausforderungen des Übersetzens und Neu-Übersetzens ihrer Literatur. Die Übersetzerin Esther Kinsky hat das kontinuierliche Infragestellen der Verbindung zwischen Worten und Dingen während des Übersetzens das „Fremdsprechen“ von Literatur genannt: Sie beschreibt, wie die Welt, die ein Text entwirft, uns fremd wird in der Übersetzung, weil „jede Sprache eine Welt für sich ist, mit ihrem eigenen Netz der Bezüge, der Bilder, der Wertigkeiten“ (Kinsky 2019: 39). Das ausgeprägte sprachskeptische Element in Clarice Lispectors literarischem Ausdruck wiederum schafft einen besonderen Boden für die Übersetzungsarbeit, macht diese einerseits so herausfordernd, andererseits entsteht – gerade in einer Zusammenschau verschiedener Sprachen – für ihre Literatur in der Übersetzung ein enorm wertvoller Resonanzraum. Denn ein Verständnis der aufwändigen Übersetzungsprozesse um Lispectors Werk kann einen ganz eigenen, tiefen Zugang zu ihrer Literatur ermöglichen. Unter dem Zwischentitel „Welche Seltsamkeiten?“ hat Lispectors Übersetzer Luis Ruby in seinem Nachwort zu *Der Lüster* eine sehr wichtige Unterscheidung aufgemacht zwischen den „Seltsamkeiten“, die in einer unzulänglichen Übersetzung aus dem brasilianischen Portugiesisch ins Deutsche entstehen können und „den Seltsamkeiten, die der Text will und braucht“ (Ruby 2013: 364). Das Ungewohnte, das bei Lispector Programm ist, darf in der Übersetzung nicht verloren gehen.

Es ist überhaupt viel davon gesprochen worden, was in einer Übersetzung verlorenzugehen drohe – auch in diesem Band und generell in Bezug auf Lispectors Übersetzungsgeschichte ein nicht von der Hand zu weisender Gedanke. Eingang wurde David Damrosch zitiert: Literarische Werke seien manchmal nicht übersetzbar, ohne einen wesentlichen Verlust an Bedeutung hinzunehmen („not translatable without substantial loss“, Damrosch 2003: 289), und Clarice Lispectors Arbeit an der Sprache schien zunächst einmal zu dieser Art von Literatur zu gehören, die vor allem beschränkt auf einen bestimmten Sprachraum, in einem lokalen oder nationalen Kontext verstanden wird. Abschließend muss aber auch festgestellt

werden, dass in der Übersetzung – die eine fortlaufende Auseinandersetzung mit den Verbindungen zwischen Worten und Dingen bedeutet, aber auch mit den Rissen und Leerstellen, die dabei entstehen – über den Verlust hinaus auch ein ‚Mehr‘ entstehen kann. Lispectors langjährige Übersetzerin Sarita Brandt hat diesen Aspekt im Nachwort zu ihren Übersetzungen der portugiesischsprachigen Lyrikerin Sophia de Mello Breyner Andresen (2021) ausgeführt. Brandt lotet darin das Verhältnis von Nähe und Distanz beim Übersetzen lyrischer Texte aus dem Portugiesischen aus und stellt die Frage nach Verlust und Gewinn: Während Konnotationen und Nuancen verlorengehen, könne durch die Interpretation der Übersetzerin sowie durch andere Ausdrucksmöglichkeiten in der Zielsprache durchaus ein Gewinn entstehen (Brandt 2021: 244). Esther Kinsky beschreibt das Zusammenspiel von Übersetzung und Original wie folgt: „Das Original intensiviert sich, es behauptet sich, seine Beschaffenheit hat einen Widerpart – die Übersetzung.“ (Kinsky 2019: 96).

Mit Blick auf Clarice Lispector lässt sich festhalten: Die verschiedenen Übersetzungen als Widerparte dieser poetischen, geheimnisvollen, sich gegen so vielfältige Konventionen ihrer Entstehungszeit richtenden Literatur zu lesen öffnet zweifellos einen wertvollen Resonanzraum für ihre Literatur – über all die Schwierigkeiten und Einschränkungen hinweg, die ihre Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte so sehr geprägt haben. Dabei sollte für zukünftige Übersetzungen zu diesem Werk immer wieder die Erkenntnis in Erinnerung gerufen werden, dass gerade das Fremde, das in diesen Resonanzräumen anklingt, das noch nicht Gehörte und noch nicht Gedachte respektiert und herausgearbeitet werden muss: Beim Ringen um eine Übersetzung, beim Ringen um so etwas wie eine Übereinstimmung, eine Kongruenz zwischen Original und übersetztem Text geht es doch gerade in Bezug auf Lispector-Übersetzungen darum, das Festgeschriebene zu unterwandern, der Eigenartigkeit des Lebendigen gerecht zu werden, das sie mit ihrem Wort berührt, indem auch Leerstellen herausgearbeitet werden. Letzten Endes geht es nicht allein darum, das „Fremdsprechen“ zu transportieren, sondern auch darum, ein „Fremdschweigen“ erlebbar werden zu lassen. Gerade in Bezug auf Clarice Lispectors Werk sind es die Auslassungen, die Risse und das Ungreifbare, die die Übersetzung – nach langen Prozessen des Ringens um eine Sprache – auf unvergleichliche Weise zur Geltung bringen kann.

Damit bildet ihre Literatur auch einen Gegenpol zu der allgegenwärtigen Ausrichtung auf Anschlussfähigkeit von (Welt-)Literatur an Bekanntes, Vertrautes, bereits Kanonisiertes. Umso wertvoller erscheint es, wenn Clarice Lispectors Werk nun in vielen Sprachen der Welt auf eine immer angemessenere Weise zugänglich wird. Angemessen auch in dem Sinne, dass Übersetzungen zu ihrem Werk das Fremde, das ihrer Literatur eigen ist, zu transportieren vermögen, es gleichsam als Widerparte des Werkes in Resonanz bringen.

Bibliographie

Primärliteratur

- Cortázar, Julio (2012a): *Cartas 1937–1954*. Herausgegeben von Aurora Bernárdez und Carlos Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2012b): *Cartas 1955–1964*. Herausgegeben von Aurora Bernárdez und Carlos Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2012c): *Cartas 1965–1968*. Herausgegeben von Aurora Bernárdez und Carlos Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2016): *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Herausgegeben von Aurora Bernárdez und Carlos Álvarez Garriga. Barcelona: Debolsillo.
- Hustvedt, Siri (2015): *Die gleißende Welt*. Übersetzt von Uli Aumüller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lispector, Clarice (1954): *Près du cœur sauvage*. Übersetzt von Denise-Teresa Moutonnier. Paris: Plon.
- Lispector, Clarice (1964): *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.
- Lispector, Clarice (1970): *Le bâtisseur de ruines*. Übersetzt von Violante do Canto. Paris: Gallimard [Originaltitel: *A maçã no escuro*].
- Lispector, Clarice (1978): *La passion selon G.H.* Übersetzt von Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Éditions des femmes [Réédition 2014].
- Lispector, Clarice (1980a): *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Lispector, Clarice (1980b): *Água Viva*. Übersetzt von Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Éditions des femmes [Édition bilingue brésilien-français].
- Lispector, Clarice (1982): *Près du cœur sauvage*. Übersetzt von Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Éditions des femmes [Réédition 1998].
- Lispector, Clarice (1984): *Die Passion nach G.H.* Übersetzt von Christiane Schrübbers bearbeitet von Sarita Brandt. Berlin: Lilith.
- Lispector, Clarice (1985): *L'heure de l'étoile*. Übersetzt von Marguerite Wünschler. Paris: Éditions des femmes.
- Lispector, Clarice (1988): *A paixão segundo G.H.* Kritische Ausgabe. Zusammenestellt von Benedito Nunes. Florianópolis: Editora da UFSC [Coleção Arquivos].
- Lispector, Clarice (1989): *Liens de famille*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.
- Lispector, Clarice (1990): *Die Passion nach G.H.* Übersetzt von Christiane Schrübbers und Sarita Brandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lispector, Clarice (1991): *La ville assiégée*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.
- Lispector, Clarice (1992a): *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.
- Lispector, Clarice (1992b): *The Hour of the Star*. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet.
- Lispector, Clarice (1993): *Corps séparés*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.
- Lispector, Clarice (1994): *Aqua viva. Ein Zwiegespräch*. Übersetzt von Sarita Brandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Lispector, Clarice (1998): *Un souffle de vie*. Übersetzt von Teresa und Jacques Thiériot. Paris: Éditions des femmes.
- Lispector, Clarice (2002a [1977]): *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Relógio D'Água Editores.
- Lispector, Clarice (2002b): *Correspondências*. Herausgegeben von Teresa Montero. Rocco: Rio de Janeiro.
- Lispector, Clarice (2007): *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco. [Briefwechsel mit den beiden Schwestern].
- Lispector, Clarice (2011): *The Hour of the Star*. Übersetzt von Benjamin Moser. New York: New Directions.
- Lispector, Clarice (2013): „Die Stimme aus dem Grab. Das letzte Interview“. Auszug aus: „Ich bin Ihr alle“. Clarice Lispectors Kolumnen im *Jornal do Brasil*. Zusammengestellt von Sabine Baumann und Norbert Wehr. Mit einem Portrait von Benjamin Moser. In: *Schreibheft, Zeitschrift für Literatur*, Nr. 81, August 2013, S. 21–50.
- Lispector, Clarice (2015): *Collected Stories*. Übersetzt von Katrina Dodson. London: Penguin.
- Lispector, Clarice (2016): *Nahe dem wilden Herzen*. Übersetzt von Ray-Güde Mertin und Corinna Santa Cruz. Frankfurt am Main: Schöffling.
- Lispector, Clarice/ Sabino, Fernando (2016): *Lettres près du cœur*. Zusammengestellt und übersetzt von Claudia Poncioni und Didier Lamaison. Paris: Éditions des femmes.
- Lispector, Clarice (2017): *Nouvelles*. Herausgegeben von Benjamin Moser. Paris: Éditions des femmes.
- Lispector, Clarice (2020): *The Hour of the Star*. 100th Anniversary Edition. Übersetzt von Benjamin Moser. Mit einem Vorwort von Colm Tóibín und Nachworten von Paulo Gurgel Valente und Benjamin Moser. New York: New Directions.

Sekundärliteratur

- Abrahamsson, Örjan (2012): „Mysiker med många nivåer“. In: *Gefle Dagblad*, 29.5.2012.
- Apter, Emily (2006): *The translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Apter, Emily (2008): „Untranslatables: A World System“. In: *New Literary History* 39, 3, S. 581–598.
- Apter, Emily (2013): *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London/ New York: Verso.
- Arrojo, Rosemary (1997): „Gedanken zur Translationstheorie und zur Dekonstruktion des Logozentrismus“. In: Michaela Wolf: *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von „Original“ und Übersetzung*. Tübingen: Narr, S. 63–70.
- Arrojo, Rosemary (1999): „Interpretation as possessive love. Hélène Cixous, Clarice Lispector and the ambivalence of fidelity“. In: Bassnett, Susan/ Trivedi, Harish (Hg): *Postcolonial Translation. Theory and Practice*. London/New York: Routledge, S. 141–161.
- Auerbach, Erich (1967 [1952]): „Philologie der Weltliteratur“. In: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Herausgegeben von Fritz Schalk und Gustav Konrad Bern/ München: Francke, S. 301–310.
- Bachmann-Medick, Doris (2004): „Kulturgeschichte und Kulturtheorie des Übersetzens“. In: *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der*

- Neuzeit*. Herausgegeben von Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 153–192.
- Battella Gotlib, Nádia (1995): *Uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática.
- Battella Gotlib, Nádia (2007): *Clarice fotobiografia*. São Paulo: Edusp.
- Benjamin, Walter (1968): „The Task of the Translator“. In: *Illuminations*. Übersetzt von Harry Zohn. Herausgegeben von Hannah Arendt. New York: Harcourt Brace Jovanovich, S. 69–82.
- Berman, Antoine, et al. (1985): *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress.
- Borelli, Olga (1988): „A difícil definição“. In: Lispector, Clarice: *A paixão segundo G.H.* Kritische Ausgabe. Zusammengestellt von Benedito Nunes. Florianópolis: Editora da UFSC, S. xxiii.
- Borelli, Olga (1981): *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Brandt, Sarita (2021): „Ein Wort danach“. In: de Mello Breyner Andresen, Sophia: *Die Muschel von Kos und andere Gedichte*. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Sarita Brandt. Berlin: Elfenbein Verlag 2021, S. 239–249.
- Brode, Hanspeter (1984): „Im Schwebezustand der Gefühle“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.4.1984.
- Brouillette, Sarah (2016): „World Literature and Market Dynamics“. In: Helgesson, Stefan/ Vermeulen, Pieter (Hg.): *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*. New York: Routledge, S. 93–106.
- Bryan, Courtlandt Dixon Barnes (1967): „Afraid to be afraid“. In: *The New York Times Book Review*, 3.9.1967, S. 22–23.
- Buschmann, Albrecht (Hg.) (2019): *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Candido, Antonio (1945): „Uma tentativa de renovação“. In: *Brigada Ligeira*. São Paulo: Martins, S. 103.
- Candido, Antonio (1988): „No começo era de fato o verbo“. In: Lispector, Clarice: *A paixão segundo G.H.* Kritische Ausgabe. Koordiniert von Benedito Nunes. Florianópolis: Editora da UFSC [Coleção Arquivos], S. XVII-XIX.
- Casanova, Pascale (1999): *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
- Casanova, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cheah, Pheng (2016): *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham/London: Duke University Press.
- Chen, Yehua (2021): *La traducción y circulación de literatura latinoamericana en China*. Berlin/ Boston: De Gruyter.
- Coordonier, Jean-Luis (1995): *Traduction et culture*. Paris: Didier.
- Damrosch, David (2003): *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- Damrosch, David (2009): „Frames for World Literature“. In: Winko, Simone/ Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 496–515.
- Daniels, J.D. (2017): „Rules for Consciousness in Mammals“. In: *The Paris Review*, 27.5.2017.

- Dantas, Francisco de Assis (1991): *A frase caótica (estrutura da prosa moderna)*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB.
- De Diego, José Luis (2015): *La otra cara de Jano: Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ediciones Ampersand.
- Einert, Katharina (2018): *Die Übersetzung eines Kontinents. Die Anfänge des Lateinamerika-Programms im Suhrkamp Verlag*. Berlin: tranvía – Verlag Walter Frey.
- Esposito, Scott (2011): „The Clarice Lispector Roundtable“. In: *The Quarterly Conversation*, 25 (<http://quarterlyconversation.com/the-clarice-lispector-roundtable>, besucht am 27.4.2018).
- Esposito, Scott (2015): „Passionate Acolytes: An Interview with Benjamin Moser“. In: *The Paris Review*, 17.8.2015.
- Ette, Ottmar (2004): „Wege des Wissens. Fünf Thesen zum Weltbewusstsein und den Literaturen der Welt“. In: Hofmann, Sabine/ Wehrheim, Monika (Hg.): *Lateinamerika. Orte und Ordnungen des Wissens. Festschrift für Birgit Scharlau*. Tübingen: Narr, S. 169–184.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ette, Ottmar (2021): „Clarice Lispector, Nathalie Sarraute oder die literarische Behandlung autobiographischer Oberflächen“. In: *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne. Potsdamer Vorlesungen zu den Hauptwerken der Romanischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 705–725.
- Ferdinand, Simon/Villaescusa-Illán, Irene/ Peeren, Esther (Hg.) (2019): *Other globes: past and peripheral imaginings of globalization*. Cham: Palgrave Macmillan 2019.
- Fitz, Earl E. (1977): „Clarice Lispector and the Lyrical Novel: A re-examination of A maçã no escuro“. In: *Luzo-Brazilian Review* 14, 2, S. 153–160.
- Francis, Paulo (1987): „Clarice. Impressões de uma mulher que lutou sozinha“. In: *Folha de São Paulo*, 15.12.1987.
- Gomes Mendes, Marlene (2007): „Nota previa“. In: Dies. (Hg.): *Para no olvidar. Crônicas y otros textos*. Übersetzt von Elena Losada. Madrid: Siruela, S. 13–15.
- Grossman, Edith (2010): *Why Translation Matters*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Gurgel Valente, Paulo (2020): „My mother, between Reality and Fiction“. In: Lispector, Clarice: *The Hour of the Star*. 100th Anniversary Edition. New York: New Directions.
- Helgesson, Stefan/ Vermeulen, Pieter (Hg.) (2016): *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. London: Routledge.
- Ingold, Felix Philipp (2011): „Das Geheimnis der Sphinx.“ In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.11.2011.
- Ingold, Felix Philipp (2013): „Ums Leben schreiben“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.12.2013.
- Kinsky, Esther (2019): *Fremdsprechen. Gedanken zum Übersetzen*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Küpper, Joachim (Hg.) (2013): *Approaches to World Literature*. Berlin: Akademie Verlag.
- Lambert, José (2004): „Auf der Suche nach literarischen und übersetzerischen Weltkarten“. In: *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Herausgegeben von Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Lamping, Dieter (2010): *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*. Stuttgart: Kröner.
- La Terza, Natalia (2017): „Acqua viva di Clarice Lispector“. In: *Il Tascabile*, 2.3.2017.
- Levander, Caroline/ Mignolo, Walter (2011): „Introduction: The Global South and World Dis/Order“. In: *The Global South* 5, 1, S. 1–11.
- Locane, Jorge J. (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlin/Boston: De Gruyter.

- Lowe, Elisabeth/ Fitz, Earl E. (2009): *Translation and the Rise of Inter-American Literature*. Gainesville: University of Florida Press.
- Loy, Benjamin (2019): *Roberto Bolaños wilde Bibliothek. Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Mani, B. Venkat (2017): *Recoding World Literature. Libraries, Print Culture, and Germany's Pact with Books*. New York: Fordham University Press.
- Manzo, Lícia (1998): *Era uma vez-eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector. Ensaio*. Curitiba: Governo do Estado do Paraná Secretaria de Estado de Cultura.
- Marco, Joaquín (2014): „Julio Cortázar. Clases de literatura“. In: *El Cultural*, 25.8.2014.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. New York: Oxford University Press.
- Marting, Diane E. (Hg.) (1993): *Clarice Lispector. A Bio-Bibliography*. Westport/London: Greenwood Press.
- Marún, Gioconda (2013): *Latinoamérica y la literatura mundial*, Buenos Aires: Editorial Dunken.
- Maura, Antonio (2014): *Cartografia literaria de Brasil*. Barcelona: Casa del Libro.
- Meyer-Krentler, Leonie (2019): *Clarice Lispector*. Herausgegeben von Dieter Stolz. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Mignolo, Walter D. (2005): *The idea of Latin America*. Malsen, Mass.: Blackwell Publishing.
- Milliet, Sergio (1987): „Diário crítico“. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*, Nr. 1091, 19.12.1987, S. 4.
- Montero, Teresa (1999): *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Montero, Teresa (2009): „Introdução“. In: Clarice Lispector: *Clarice na cabeceira. Contos*. Rio de Janeiro: Rocco, S. 11–15.
- Moretti, Franco (2000): „Conjectures on World Literature“. In: *New Left Review* 1, S. 54–68.
- Moretti, Franco (2003): „More Conjectures“. In: *New Left Review* 20, S. 73–81.
- Moretti, Franco (2013): *Distant Reading*. London [u.a.]: Verso.
- Morgan Teicher, Craig (2011): „New Directions Resurrects Clarice Lispector with New Translations“. In: *Publishers Weekly*, 27.9.2011.
- Moser, Benjamin (2009): *Why this World. A biography of Clarice Lispector*. London: Penguin.
- Moser, Benjamin (2011): „Translator's Afterword“. In: Lispector, Clarice: *The Hour of the Star*. New York: New Directions, S. 79–81.
- Moser, Benjamin (2012): „Clarice Lispector na editora *des femmes*. Entrevista concedida a Benjamin Moser por Antoinette Fouque em janeiro de 2012“. In: Peixoto Cherem, Lúcia (2013): *As duas Clarices entre a Europa e a América*. Curitiba (Paraná): Universidade Federal de Paraná, S. 263–270.
- Moser, Benjamin (2013a): *Clarice Lispector. Eine Biografie*. Frankfurt am Main: Schöffling & Co.
- Moser, Benjamin (2013b): „'Ich bin Ihr alle'. Clarice Lispector“. Übersetzt von Sabine Baumann. In: *Schreibheft* 81, August 2013, S. 24–27.
- Moser, Benjamin (2015a): „Glamour and Grammar“. In: Lispector, Clarice: *Collected Stories*. Übersetzt von Katrina Dodson. London: Penguin, S. 9–23.
- Moser, Benjamin (2015b): „The True Glamour of Clarice Lispector“. In: *The New Yorker*, 10.7.2015.
- Mudrovic, María Eugenia (2002): „Reading Latin American literature abroad“. In: Balderston, Daniel/Schwartz, Marcy E. (Hg.): *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press, S. 129–143.

- Mufti, Aamir R. (2016): *Forget English! Orientalismo and World Literatures*. Cambridge, M.A.: Harvard University Press.
- Mufti, Aamir R. (2010): „Orientalism and the Institution of World Literatures“. In: *Critical Inquiry* 36, 3, S. 458–493.
- Mulkers, Anky (2017): „Een literaire betovering“. In: *Literair Nederland*, 6.6.2017.
- Müller, Burkhard (2013): „Die Rosendiebin“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 8.10.2013.
- Müller, Gesine (2014a): „Literaturen der Amerikas und ihre Rezeption in Deutschland. Weltliteratur als globales Verflechtungsprinzip“. In: Dies. (Hg.): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlin: tranvía, S. 117–132.
- Müller, Gesine (2014b): „La littérature mondiale comme stratégie? Les littératures francophones et hispanophones chez Suhrkamp, objet d'une romanistique interculturelle“. In: Espagne, Michel/Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg): Dossier „La romanistique allemande“. *Revue germanique* 19, S. 65–79.
- Müller, Gesine (2014c): „Leserherausforderung als Bedingung für Weltliteratur? S. Beckett, M. Duras, O. Paz und D. Ribeiro im Suhrkamp-Nachlass“. In: Kuhn, Helke/Nickel, Beatrice (Hg.): *Erschwerte Lektüren. Der literarische Text im 20. Jahrhundert als Herausforderung für den Leser*. Tübingen: Narr, S. 59–76.
- Müller, Gesine (2015): „Konstruktion von Weltliteratur und Verlagspolitik. Der Lateinamerika-Nachlass des Suhrkamp-Verlags“. In: Bosshard, Marco Thomas (Hg.): *Buchmarkt, Buchmessen und Buchindustrie in Deutschland, Spanien und Lateinamerika*, Berlin/Münster: lit, S. 147–160.
- Müller, Gesine (2017a): „El debate sobre la literatura mundial y sus dimensiones editoriales: la región del Caribe a modo de ejemplo“. In: *Revista chilena* 96, S. 67–85.
- Müller, Gesine (2017b): „El debate sobre literatura mundial y la cuestión editorial: procesos de selección en la editorial Suhrkamp“. In: Dies. (Hg.): Dossier: „El debate sobre literatura mundial y la cuestión editorial: el caso de América Latina“. *INTI. Revista de Literatura Hispánica* 85/86, S. 113–128.
- Müller, Gesine (2018): „Re-mapping World Literature desde Macondo“. In: Müller, Gesine/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin (Hg.): *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South/Re-mapping World Literature. Estéticas, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 157–174.
- Müller, Gesine/ Locane, Jorge J./Loy, Benjamin (2018): „Introduction“. In: Dies. (Hg.): *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South/ Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1–12.
- Müller, Gesine (2019a): „Zur Entstehung von Weltliteratur: Lateinamerika und Karibik“. In: Radaelli, Giulia/ Thurn, Nike (Hg.): *Gegenwartsliteratur – Weltliteratur. Historische und theoretische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 151–170.
- Müller, Gesine (2019b): „Debating world literature without the world: ideas for materializing literary studies based on examples from Latin America and the Caribbean“. In: Müller, Gesine/ Siskind, Mariano (Hg.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 13–31.
- Müller, Gesine (2020): *Wie wird Weltliteratur gemacht? Globale Zirkulationen Lateinamerikanischer Literaturen*. Berlin/Boston: De Gruyter.

- Neidhart, Christoph (1984): „Ans Ende seiner selbst gehen“. In: *Frankfurter Rundschau*, 25.2.1984.
- Nordenhök, Hanna (2012): „Livets vilda hjärta“. In: *Aftonbladet*, 4.4.2012.
- Nunes, Benedito (1984): „Clarice Lispectors Passion“. Übersetzt von Ingrid Schwamborn. In: Strausfeld, Michi (Hg.): *Brasilianische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 273–288.
- Nunes, Benedito (1988): „Introdução“. In: Lispector, Clarice: *A paixão segundo G.H.* Kritische Ausgabe. Koordiniert von Benedito Nunes. Florianópolis: Editora da UFSC [Coleção Arquivos].
- Peixoto, Marta (1993): „A hora da estrela“. In: Marting, Diane E. (Hg.): *Clarice Lispector. A Bio-Bibliography*. Westport/London: Greenwood Press, S. 39–51.
- Peixoto, Marta (1994): *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Peixoto Cherem, Lúcia (2013): *As duas Clarices entre a Europa e a América*. Curitiba (Paraná): Universidade Federal de Paraná.
- Pompeu, Douglas (2018): „Uma ilha brasileira no campo literário alemão: a editora Suhrkamp na recepção da literatura do Brasil (1970-1990)“. Berlin: Freie Universität Berlin [Univ.-Diss.].
- Quandt, Christiane (2015): „(Un-)Sichtbare Übersetzungen? Übersetzungsstrategien bei Erzählungen von Clarice Lispector“. In: *Pandaemonium*, 18, 25, S. 121–144.
- Porombka, Wiebke (2013): „Von träumerischer Grausamkeit“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.11.2013.
- Rabassa, Gregory (2005): *If This Be Treason. Translation and Its Dyscontents: A Memoir*. New York: New Directions.
- Radisch, Iris (1995): „Im Museum verlorener Ekstasen“. In: *Die Zeit*, Nr. 5, 27.1.1995.
- Remington Krause, James (2010): *Translation and the Reception and Influence of Latin American Literature in the United States*. Vanderbilt University: Dissertation (<https://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-12012010-145738/unrestricted/Krause.pdf>, besucht am 27.02.2020).
- Ring, Lars (2012): „Stjärnans ögonblick. Modern helgonlegend regisserad med lust“. In: *Svenska Dagbladet*, 11.4.2012.
- Ruby, Luis (2013): „Geleitete Wahrnehmung. Zur Lektüre und Übersetzung von *Der Lüster*“. In: Lispector, Clarice: *Der Lüster*. Übersetzt von Luis Ruby. Frankfurt am Main: Schöffling & Co, S. 361–366.
- Russotto, Mârgara (1979): „Oscuridad y despojo: análisis de Água viva de Clarice Lispector“. In: *Anuario*. Escuela de Letras – Universidad central de Venezuela. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, S. 219–254.
- Russotto, Mârgara (2013): *Sustentación del enigma: cuatro ensayos sobre Clarice Lispector*. Madrid: Torremozas.
- Salamon, Julie (2005): „An Enigmatic Author Who Can Be Addictive“. In: *The New York Times*, 11.03.2005.
- Sales Prado, Simon (2020): „Schon wieder entdeckt“. In: *Zeit Online*, 10.12.2020.
- Sánchez Prado, Ignacio (Hg.) (2006): *América Latina en la „literatura mundial“*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Sapiro, Gisèle (2016): „How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature“. In: *Journal of World Literature* 1, S. 81–96.
- Sapiro, Gisèle (2017): „The Role of Publishers in the Making of World Literature: The Case of Gallimard“. In: *Letteratura e Letterature* 11, S. 81–93.

- Schouwenburg, Koen (2017): „Clarice Lispector. Het uur van de ster“. In: *Friesch Dagblad*, 11.3.2017.
- Schüttpelz, Erhard (2020): „Europe Before and After Eurocentrism. The Test Case of World Literature“. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2, S. 211–219.
- Shakespeare, Nicholas (2014): „Clarice Lispector: ‚Morbidly insensitive‘“. In: *The Telegraph*, 01.02.2014.
- Siskind, Mariano (2014): *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.
- Siskind, Mariano (2019): „Towards a cosmopolitanism of loss: An essay about the end of the world“. In: Müller, Gesine/ Siskind, Mariano (Hg.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 205–236.
- Spielmann, Ellen (1994): „Aqua Viva – Jazz pur“. In: *Der Freitag*, 9.12.1994.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999): *Imperative zur Neuerfindung des Planeten/Imperatives to Re-Imagine the Planet*. Wien: Passagen.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003): *Comparative Literature: Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Stephan, Carmen (2014): „Wo ist Clarice Lispector?“. In: *Der Standard*, 04.01.2014.
- Stockhammer, Robert (2009): „Das Schon-Übersetzte: auch eine Theorie der Weltliteratur“. In: *Poetica* 41, S. 257–292.
- Stockhammer, Robert (2018): „World Literature or Earth Literature? Remarks on a distinction“. In: Müller, Gesine/ Locane, Jorge/Loy, Benjamin (Hg.): *Re-Mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 211–224.
- Strausfeld, Michi (Hg.) (1984): *Brasilianische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Strausfeld, Michi (2007): „1974-2004: 30 Jahre Lateinamerika im Suhrkamp/Insel Verlag“. In: Römer, Diana von/Schmidt-Welle, Friedhelm (Hg.): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 159–171.
- Strausz, Rosa Amanda (Hg.) (2016): *Elas por elas: histórias de mulheres contadas por grandes escritoras brasileiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sturm-Trigonakis, Elke (2007): *Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sütterlin, Georg (1983): „Schwieriger Weg zur Liebe. Ein neuer Roman von Clarice Lispector“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 6.8.1983.
- Thays, Iván (2012): „Las mujeres del boom“. In: *El País*, 18.4.2012.
- Thomas, Christian (2013): „Ich . . . Welt . . . Ich“. In: *Frankfurter Rundschau*, 11.10.2013.
- Thomsen, Mads Rosendahl (2008): *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum.
- Thomson, Ian (2014): „She’s the most important Jewish writer since Kafka!“. In: *The Spectator*, 11.4.2014.
- Tóibín, Colm (2011): „A Passion for the Void“. In: Lispector, Clarice: *The Hour of the Star*. Übersetzt von Benjamin Moser. New York: New Directions, S. vii–xii.
- Trias Floch, Luisa (2006): *Literatura brasileña*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Trojanow, Ilija (2017): „Einladung zur Weltliteratur – Runter vom Montblanc“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.05.2017 (<https://www.nzz.ch/feuilleton/einladung-zur-weltliteratur-runter-vom-mont-blanc-ld.1295283>, besucht am 08.07.2018).

- Unsold, Siegfried (1989): „Kleine Geschichte der Bibliothek Suhrkamp“. In: Müller Schwefe, Hans-Ulrich (Hg.): *Klassiker der Moderne – Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–23.
- Varin, Claire (1986): *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. Montréal: Université de Montréal [Univ.-Diss.].
- Varin, Claire (1990): „L'arrêt de vie“. In: *Trois* 5, Nr. 3, S. 40–47.
- Varin, Claire (1995): *Langues de feu. Essais sur Clarice Lispector*. Montréal: Éditions Trois.
- Venkat Mani, B. (2017): *Recoding World Literature: Libraries, Print Culture, and Germany's Pact with Books*. New York: Fordham University Press.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/ New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (2012): „World Literature and Translation Studies“. In: D'Haen, Theo/ Damrosch, David/ Kadir, Djelal (Hg.): *The Routledge Companion to World Literature*. London/New York: Routledge, S. 180–193.
- Verri, Giacomo (2017): „Acqua viva di Clarice Lispector“. In: Giacomo Verri Libri/Le lecture lusofone di Daniele Petruccioli, 28.3.2017 (<https://giacomoverri.wordpress.com/2017/03/28/le-lecture-lusofone-di-daniele-petruccioli-acqua-vivadi-clarice-lispector/>, besucht am 07.10.2020).
- Walkowitz, Rebecca L. (2006): „The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer“. In: *Comparative Literature* 47, Nr. 4, S. 527–545.
- Walkowitz, Rebecca L. (2009): „Comparison Literature“. In: *New Literary History*, 40, S. 567–582.
- Weidner, Stefan (2018): *Jenseits des Westens. Für ein neues kosmopolitisches Denken*. München: Hanser.
- Weinberg, Liliana (2016): „The Oblivion We Will Be. The Latin American Literary Field after Autonomy“. In: Helgesson, Stefan/ Vermeulen, Pieter (Hg.): *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. London/New York: Routledge, S. 67–78.
- Werner, Michael/ Zimmermann, Bénédicte (2002): „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen“. In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 28, S. 607–636.
- Zepp, Susanne/ Fine, Ruth/ Gordinsky, Natasha (Hg.) (2020): *Disseminating Jewish Literatures: Knowledge, Research, Curricula*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Zimmer, Dieter E. (1981): „Autopsie an Frau Ananke. Gabriel García Márquez und sein Kurzroman, Chronik eines angekündigten Todes“. In: *Die Zeit*, Nr. 43, 16.10.1981.

Archivmaterialien

- Archivbestände Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), Siegfried-Unsold-Archiv (SUA):
- Brandt, Sarita: Brief an Jürgen Dormagen, 23.10.1991.
- Dormagen, Jürgen: Brief an Magda Oliver, 13.5.1985.
- Dormagen, Jürgen: Brief an Curt Meyer-Clason, 29.01.1987.
- Dormagen, Jürgen: Brief an Curt Meyer-Clason, 23.10.1987.
- Dormagen, Jürgen: Brief an Carmen Balcells, 30.4.1992.
- Mertin, Ray-Güde: Brief an Jürgen Dormagen, 10.8.1987.
- Strausfeld, Michi: Brief an Maria Dessauer, 2.9.1981.

- Strausfeld, Michi: Gutachten über den Band *Perto do coração selvagem* von Clarice Lispector, 01.06.1980.
- Strausfeld, Michi: Gutachten über den Band *Die Nachahmung der Rose* von Clarice Lispector, 1976.
- Unsel, Siegfried: Handschriftlicher Kommentar zu einer Notiz (Betreff: „Clarice Lispector/BS“) von U. Langenbrinck, 17.2.1983.
- Unsel, Siegfried: Reisebericht, 20.-22.5.1979.

Internetquellen

- Deutsches Literaturarchiv Marbach: <http://www.literaturarchiv1968.de/content/clarice-lispector-als-unterstuetzerin-der-brasilianischen-studentenproteste-in-brasilien> (besucht am 30.9.2019).
- Feministbibliothek, Schweden: <http://feministbibliothek.se> (besucht am 20.2.2019).
- Lerner, Júlio: Interview mit Clarice Lispector für TV Cultura (1977) <https://www.youtube.com/watch?v=w1zwGLBpULs> (besucht am 27.2.2020).
- New Directions, New York: <https://www.ndbooks.com/book/the-hour-of-the-star-1/#/> (besucht am 27.7.2020).
- ReLü – Rezensionsschrift zur Literaturübersetzung*: <http://www.relue-online.de/2014/03/der-text-gehört-dem-uebersetzer-und-ich-tue-weh/> (besucht am 24.11.2017).
- Tranan Verlag, Stockholm: <https://tranan.nu/2019/05/15/clarice-lispector-applet-i-morkret/> (besucht am 27.2.2021).
- UNESCO: Index Translationum <http://www.unesco.org/xtrans/> (besucht am 10.2.2019).
- Verlag Schoeffling & Co, Frankfurt am Main: <https://www.schoeffling.de/termine/autor/clarice-lispector> (besucht am 22.11.2017).
- Die Welt*/welt.de: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article185719284/Last-Minute-Ideen-26-Buchtipps-von-Leuten-die-es-definitiv-wissen-muessen.html> (besucht am 2.1.2019).
- YouTube: „Lêdo Ivo & Clarice Lispector“. <https://www.youtube.com/watch?v=LlckIZIMw7o> (Video aus dem Jahr 2015, besucht am 14.5.2020).