

III. Translationsdynamik in Deutschland

Die vorangegangenen Teile dieser Studie dienten der Einordnung des Begriffs der »belgischen Literaturen«. So wurde in Teil I zunächst aus einem historisch-kulturpolitischen Blickwinkel ein sich wandelnder Literaturbegriff in Belgien parallel zur Entstehung des Föderalismus nachvollzogen. In Teil II erfolgte eine umfassende Betrachtung aus kulturwissenschaftlich-soziologischer Perspektive, um unter dem Aspekt der Mehrsprachigkeit das homologe und zumeist identitär gedachte Verhältnis zwischen Sprache und Kultur zu problematisieren und zu dynamisieren. Schließlich wurde ein innovatives Forschungsformat erarbeitet, das die Konzepte der »Transkulturalität« und des »Kulturtransfers« in konkrete Untersuchungskontexte der Literaturübersetzung überführt.

Teil III der Studie widmet sich nun dem eigentlichen Kern der Arbeit. Hier werden die ausgewählten Werke und Übersetzungen vorgestellt und im Sinne einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Übersetzungskritik analysiert. Dabei werden, wie bereits in der Einleitung dargelegt, nicht nur die Übersetzungen selbst berücksichtigt, sondern bei der Betrachtung der Rezeptionsstrategien auch die Peritexte der Bücher einbezogen, also Titelbilder und Klappentexte, die über Inhalte und visuelle Gestaltung die Wahrnehmung der Werke mit beeinflussen. Soweit möglich, werden auch weitere Paratexte, wie Rezensionen, mit betrachtet. Zudem geht jeder Analyse eine Vorstellung der jeweiligen kreativen Akteure, also der Autorinnen und Autoren sowie der Übersetzerinnen und Übersetzer voran. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass Entscheidungen über den Zugang von Werken belgischer Literaturen zum deutschen Buchmarkt von den jeweiligen deutschsprachigen Verlagen in ihrer Funktion als Gatekeeper getroffen werden. Unter der Prämisse freier Märkte richten sich Rezeptionsstrategien, man könnte auch sagen Markteinführungsstrategien, allgemein am kulturellen Bedeutungsfeld des Zielkontextes aus. Es wird daher davon ausgegangen, dass Verleger und Lektoren ebenfalls eine wichtige Rolle spielen bei der Entwicklung von Übersetzungsstrategien und insbesondere maßgeblich sind für die Ausgestaltung der Peritexte. Im folgenden Analyseteil soll daher gezeigt werden, dass das Übersetzen sich nicht in diskursfreien Räumen abspielt, sondern als ein Element des literarischen Feldes zu verstehen ist. In »Tendenzen der Translationsdynamik« am Ende dieses Kernkapitels erfolgt dann eine konzentrierte Synthese, in der die Verzahnung von diskursivem Kontext und Übersetzungsstrategien zusammengefasst wird.

1. Marie Gevers: Moralischer Konservatismus und Geschlechterrollen

1.1 Autorin und Übersetzerin

Marie Gevers (geboren 1883 in Edegem bei Antwerpen, gestorben 1975 ebenda) war Autorin von Gedichten, Erzählungen und Romanen. Sie wuchs auf dem großen Anwesen ihrer Eltern, Schloss Missembourg bei Antwerpen, auf und wurde wie viele Kinder der flämischen Bourgeoisie in französischer Sprache erzogen; sie besuchte nie eine Schule und wurde ausschließlich von ihrer Mutter und Hauslehrern unterrichtet (vgl. Spinette 1997: 133). Gevers verbrachte ihr gesamtes Leben auf Missembourg, lediglich während des Ersten Weltkrieges flüchtete sie für zwei Jahre mit ihrem Mann und ihren Kindern nach Domburg in der niederländischen Provinz Seeland. Schon früh entwickelte die Autorin großes Interesse an der Literatur und begann schließlich mit dem Schreiben eigener Poesie, wobei sie von Émile Verhaeren¹, einem Bekannten der Familie, ermutigt wurde. Ab den 1920er-Jahren wandte sie sich mit ersten Erzählungen der Prosa zu. Gevers verfasste all ihre Werke auf Französisch.

Der Gedichtband *Missembourg* (1917) mit Holzschnitten von Max Elskamp² ist als Hommage an den elterlichen Landsitz zu verstehen. Für *Antoinette* (1925), einen ihrer Töchter gewidmeten Gedichtband, erhielt die Autorin den belgischen »Prix Eugène Schmitz de l'Académie«. 1922 wurde der Erzählband *Ceux qui reviennent* [Die Zurückkehrer] veröffentlicht, 1930 erschien das Kinderbuch *Almanach perpétuel des jeux d'enfants* [Ewiger Almanach der Kinderspiele] mit Illustrationen von Felix Timmermans³. 1931 publizierte Gevers ihren ersten Roman *La Comtesse des digues* (Die Deichgräfin, 1936), es folgte 1933 der Roman *Madame Orpha ou la Sérénade de mai* (Frau Orpha, 1935), für den sie mit dem französischen »Prix populiste« ausgezeichnet wurde. Des Weiteren erschienen die Romane *Guldentop, histoire d'un fantôme* [Guldentop, die Geschichte eines Gespenstes] (1935), *Le Voyage du frère Jean* (1935) (Die glückhafte Reise, 1937), *La Ligne de vie* (1937) (Die Lebenslinie, 1938), *Plaisir des météores* [Vergnügen der Meteore] (1938), *Paix sur les champs* (1941) (Versöhnung, 1943), *La Grande Marée* (1943) (Der Damm zerreißt, 1951), *Château de l'Ouest* (1948) (Hohe Düne, 1951), *Vie et mort d'un étang* [Leben und Tod eines Weiher] (1961) und *Parobotanique* [Parabotanisches] (1964). Marie Gevers wurde mit den belgischen Verdienstorden »Großoffizier des Kronenordens« (1954) und »Großoffizier des Leopoldordens« (1958) ausgezeichnet. Im Jahre 1960 erhielt die Autorin für ihr Gesamtwerk den belgischen »Prix quinquennal de littérature«.

Marie Gevers' Werk zeichnet sich durch seine naturbezogene Darstellungsweise aus, die insbesondere landschaftlichen Merkmalen, den Jahreszeiten sowie den Elementen

-
- 1 Émile Verhaeren (1855–1916) war ein belgischer Dichter französischer Sprache, der dem Symbolismus zugerechnet wird. Er wuchs als Sohn wohlhabender Eltern in einem flämischen Dorf an der Schelde auf.
 - 2 Max Elskamp (1862–1931) war ebenfalls ein belgischer Dichter französischer Sprache und Vertreter des Symbolismus. Er entstammte einer wohlhabenden Antwerpener Familie.
 - 3 Felix Timmermans (1886–1947), Schriftsteller und Maler aus Lier bei Antwerpen, war das 13. Kind eines Spitzenhändlers. Er verfasste sein literarisches Werk in niederländischer Sprache und gilt ebenso wie Stijn Streuvels (1871–1969) als Vertreter des flämischen Regionalismus (siehe ebenfalls Fußnote auf Seite 19).

der Natur viel Raum und Bedeutung schenkt. Offensichtlich durch das als Gartenparadies gestaltete elterliche Anwesen geprägt bildet die Autorin eigene Erfahrungen vor allem durch detailreiche Beschreibungen von Pflanzen, Gewässern oder Gesteinen ab, die oftmals durch meteorologische, kosmische oder spirituelle Eindrücke ergänzt werden.⁴ Aufgrund dieser Verschmelzung von realer Wirklichkeit und magischer Realität weist Hubert Roland (2002) Gevers' Werk, insbesondere *Plaisir des météores*, sogar den Erzählstil des »Magischen Realismus« zu.⁵ Die Protagonisten der Romane – zumeist junge Frauen des flämischen Bürgertums – nehmen die Wirklichkeit vornehmlich durch Sinneseindrücke in direkter Auseinandersetzung mit der Natur wahr, wodurch ein Prozess der Selbstfindung und der persönlichen Entwicklung in Gang gesetzt wird. Gevers reflektiert in ihren Romanen einerseits die bourgeoise frankophone Lebenswelt, in der sie selbst aufgewachsen ist, andererseits prallt diese auf eine volkstümliche Umgebung, die vor allem von flämischen Bauern, Dorfbewohnern, Gärtnern oder Dienstmädchen bestimmt wird (vgl. Spinette 1997: 134). Die Handlung der Romane spielt hauptsächlich in der Schelde-Region – Gevers' eigener Heimat.

Im Jahre 1937 gehörte Gevers zu den 21 Unterzeichnern des »Manifeste du Groupe du Lundi«, womit sich namhafte belgische Autoren einer »littérature française de Belgique« verschrieben, die sich definiert als »partie intégrante de cette entité, indépendante de toutes les frontières, qu'est la France littéraire« (siehe Dirx 2000: 363). Diese neue fast vollständige Ausrichtung der belgischen frankophonen Literatur an den Institutionen Frankreichs bedeutete grundsätzlich eine Absage an eine belgische Spezifität. Die Tatsache, dass das flämische Element gerade für das Werk von Marie Gevers kennzeichnend ist, steht hierzu im Widerspruch; die Dichterin verstand sich andererseits offenbar als Teil einer neuen Generation belgischer frankophoner Autoren. Dieser innere Konflikt wird ebenfalls in einer Erklärung von 1938 deutlich, in der Gevers zum Ausdruck bringt,

4 Zu Zyklusdenken und Natur im Werk von Gevers siehe *Marie Gevers et la nature* (Skenazi 1983) sowie *Le temps-qu'il fait, le temps-qui-passe* (Jancke 1996).

5 In seinem Aufsatz »Conscience de la réalité et affinités entre le réalisme magique belge francophone et le Magischer Realismus« bezieht sich Roland mit dem Begriff »Magischer Realismus« auf einen für die Jahre 1920–1950 kennzeichnenden Schreibstil in der deutschsprachigen Literatur, der durch Autoren wie Ernst Jünger, Hermann Kasack, Friedo Lampe und Elisabeth Langgässer geprägt wurde. Hierzu ist anzumerken, dass der Begriff des Magischen Realismus, nachdem er 1925 erstmalig vom Kunstkritiker Franz Roh in seinem Buch *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* verwendet worden war, von Intellektuellen in Südamerika zur Beschreibung einer eigenen von Europa und den USA unabhängigen kulturellen Identität übernommen wurde; so bezeichnete Arturo Uslar Pietri die lateinamerikanische Literatur seit 1948 als »realismo magico« (vgl. Gerling 2004: 24). In den 1960er und 1970er Jahren erfuhr Literatur aus Südamerika mit international ausgezeichneten Autoren wie Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa und Gabriel García Márquez einen regelrechten Boom in Deutschland, da diese geeignet war, die Krise des Romans der Nachkriegszeit zu überwinden und den Bedürfnissen der Leserschaft gerecht zu werden; der Begriff des Magischen Realismus stellt in Deutschland somit »ein für das 20. Jahrhundert grundlegendes Verstehensmuster für lateinamerikanische Literatur dar, welches das Bild von Lateinamerika und der dortigen Literatur maßgeblich bestimmt« (ebd.). Belgische Autoren, die einen »réalisme magique« repräsentieren, sind von diesem Verständnis des Magischen Realismus, wie es sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland entwickelt hat, scharf abzugrenzen und einer Belgien-spezifischen Betrachtung zu unterziehen.

dass ein flämischer Autor, der sich wie sie der französischen Sprache bediene, in erster Linie flämisch sei, was sich sowohl in der Wahl der Themen als auch in der Art und Weise der Wirklichkeitsrepräsentation äußere (vgl. Skenazi 1983: 81). Zwanzig Jahre später ergänzte sie: »[M]ir wurde Französisch als vertrautes und geliebtes Instrument »in die Wiege gelegt. Ich habe mir die Sprache nicht ausgesucht.« bzw. »Ich befinde mich an der Schnittstelle zweier Kulturen. Und diese beiden Wege vereinen sich in meinem Herzen.«⁶ (Gevers zitiert ebd.). Im Zuge des Manifests erfolgte in Belgien 1938 auch institutionell ein Generationenwechsel, und Gevers wurde als erste Frau Mitglied der »Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique«.

Insgesamt kann Gevers' Werk dem im 19. Jahrhundert entstandenen Regionalismus zugeordnet werden, da es sich in Details und Charakteristika allgemein auf einen bestimmten ländlichen Rahmen konzentriert. Im Zuge dieser Strömung, die in Deutschland insbesondere mit dem Begriff der Heimat assoziiert wurde, konnte Gevers' Roman *Frau Orpha* 1935 erfolgreich vom H. Goverts Verlag auf dem deutschen Buchmarkt platziert werden. Nach dieser ersten Publikation schloss die Autorin einen Drei-Jahres-Exklusivvertrag mit dem L. Staackmann Verlag, der sich im Gegensatz zu Goverts an Literatur im nationalsozialistischen Sinne ausrichtete; aufgrund dieser Zusammenarbeit wurde Gevers nach Ende des Krieges mit Vorwürfen der Kollaboration konfrontiert, was ihr eine Rüge der Akademie und den Ausschluss aus dem PEN-Club eintrug (vgl. Crombois 2018: 63). Dennoch wurde Marie Gevers in Belgien rehabilitiert, wie die zahlreichen Auszeichnungen und Preise nach dem Krieg bekunden.⁷

*Eva Rechel-Mertens*⁸ (geboren 1895 in Perleberg, Mark Brandenburg, gestorben 1981 in Heidelberg) war eine deutsche Romanistin und Übersetzerin. Sie schloss ein Studium der Fächer Romanistik, Germanistik und Anglistik in Berlin ab. 1925 promovierte sie in Marburg bei Ernst Robert Curtius zum Thema *Balzac und die bildende Kunst*. Als ihre Hauptarbeit wird die Neuübersetzung von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* betrachtet, die zwischen 1953 und 1957 als erste vollständige deutsche Ausgabe erschien. 1965 folgte die Übertragung des Jugendwerks *Jean Santeuil*. Einen Namen machte sich Rechel-Mertens zudem als Übersetzerin von Werken von Honoré de Balzac, Roger Martin du Gard, Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir. Eva Rechel-Mertens wurde 1957 mit dem »Deutschen Kritikerpreis« ausgezeichnet. 1966 erhielt sie den »Johann-Heinrich-Voß-Preis für Übersetzung« der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung für ihre Übertragung des Romanwerks von Proust.

-
- 6 »[J]'ai »reçu« le français comme instrument familier et bien aimé. Je n'ai pas choisi cette langue.« bzw. »Je me trouve au point de jonction de deux cultures. Et ces deux routes se joignent dans mon cœur.«
- 7 Die »Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique« verzeichnet Marie Gevers als »Membre belge littéraire du 9 avril 1938 au 9 mars 1975« und »Comblée d'honneurs, respectée de tous« (siehe <https://www.arlfb.be/composition/membres/gevers.html>, abgerufen am 12.05.2010).
- 8 Eine Kurzbiographie findet sich in *Lebende Sprachen*, Band 11, 1966, S. 136.

1.2 Hohe Düne (1951)

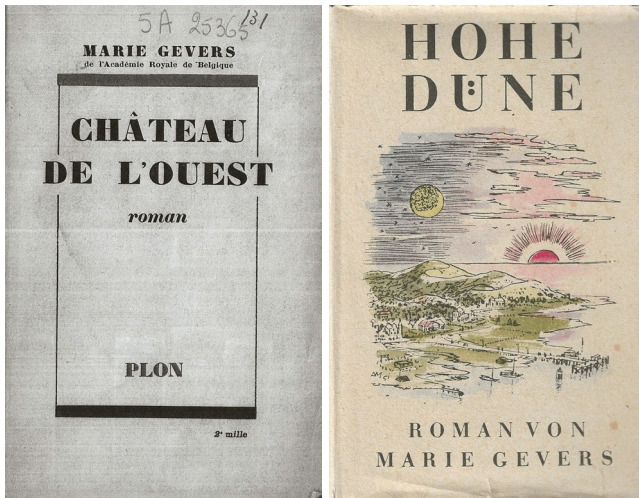
Château de l'Ouest (CO) (1948), der erste Roman von Marie Gevers nach dem Zweiten Weltkrieg, erschien 1951 unter dem Titel *Hohe Düne* (HD) auf Deutsch. Wie die vorangehenden Publikationen von Gevers im L. Staackmann Verlag wurde auch dieses Werk von Eva Rachel-Mertens übersetzt. Die Veröffentlichung der deutschen Ausgabe erfolgte kurz nach Gründung der Bundesrepublik, d.h. in einer Phase der gesellschaftlichen und politischen Neuorientierung nach dem Ende der NS-Diktatur.

A. Images im Peritext

Titel und Titelbild

Abbildung 4: Buchcover CO (1948)⁹

Abbildung 5: Buchcover HD (1951)¹⁰



Der Originaltitel *Château de l'Ouest* ist von Schloss Westhove bei Domburg in der niederländischen Provinz Seeland abgeleitet und stellt einen autobiographischen Bezug zum Schauplatz der Romanhandlung her. Mit dem Zusatz »de l'Académie Royale de Belgique« unter dem Namen der Autorin wird Marie Gevers auf dem Titel der Originalausgabe ausdrücklich als belgische Autorin qualifiziert. Damit erkennt der Pariser Verlag Plon frankophoner Literatur aus Belgien eine eigene Spezifität zu. Die Akademie wird zudem als Qualitätsmerkmal für die Bewerbung von Literatur aus Belgien herangezogen. Es wird hier deutlich, dass im Jahre 1948 einem belgischen Regionalismus seitens

9 Quelle: Gevers, Marie (1948): *Château de l'ouest*, Paris: Plon.

10 Quelle: Gevers, Marie (1951): *Hohe Düne*, Bamberg: L. Staackmann-Verlag. Ausstattung: Alfred Mahlau. Eigentümer der Original-Abbildung: »Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg«.

französischer Institutionen durchaus Raum gegeben wird. Somit findet zwar einerseits die asymmetrische Beziehung zwischen Peripherie und Zentrum ihren Ausdruck im »Manifeste du Groupe du Lundi«, andererseits wird offensichtlich nicht notwendigerweise eine explizite Angleichung von Autorinnen und Autoren der »kleinen« Literatur eingefordert.

Der Titel *Hohe Düne* hebt im deutschen Rezeptionskontext den naturbezogenen Charakter des Romans hervor. Über die kindlich erscheinende Illustration einer Nordseelandschaft wird der Titel direkt abgebildet und der Eindruck eines Heimatromans vermittelt. Auf diese Weise wird ebenfalls ein Bezug zu den Begriffen »kindhaft« bzw. »Kinder und Halbwüchsige« im Klappentext (siehe unten) hergestellt. Die Darstellung spiegelt mit Elementen wie Erde, Wasser, Himmel und Kosmos die symbolträchtige Beschreibung der Natur im Roman wider. Dem Leser wird hierdurch ein idyllisches Bild von Harmonie und Frieden vermittelt. Die rote aufgehende Sonne als zentraler strahlender Punkt am Horizont weckt hierbei positive Assoziationen. Zur Herkunft der Autorin werden auf dem deutschen Cover keine Angaben gemacht.

Klappentext

Die bedeutende flämische Dichterin, in Deutschland besonders durch ihre vielgelesenen Romane »Frau Orpha« und »Die Deichgräfin« bekannt, hat mit »Hohe Düne«, ein Werk von großer seelischer Reife und bestrickendem poetischen Zauber geschaffen. – Eine sehr junge Frau, ihrer allzu kurzen Ehegemeinschaft durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges entrissen, flüchtet mit ihren Eltern aus der belgischen Heimat in das holländische Seebad Westhoven, wo sie, fern von den Schrecken des Krieges, inmitten der elementaren Natur von Meer und Dünen, Wolken und Wind, in einem Zustand seliger Entrückung, ihr erstes Kind erwartet. Als sie heiratet, fühlt sie sich selber noch kaum erwachsen, und die kurze Frist der konventionellen Ehe hat ihr den Gatten nicht näherzubringen vermocht. Doch was ihr die Liebe bisher an Glück und Erfüllung versagt hat, gewährt ihr das neue uralte Erlebnis der Mutterschaft. Wie durch einen Zauber erscheint ihr die Welt verwandelt; ihr verklärer und liebender Blick erschafft alle Dinge und Lebewesen noch einmal neu. Das allmähliche Erwachen der Seele und der Sinne aus ihrem kindhaften Schweb- und Traumzustand steigert sich zu einem Jubelgefühl des Seins.

Fortsetzung siehe Rückenklappe

Während das ferne Grollen der Geschütze am Horizont an die Gewalten von Tod und Zerstörung erinnert, verteidigt die junge Frau, blind und taub für alles, was in der zerrissenen und kranken Welt geschieht, in der Absonderung ihrer naturhaft heilen Umgebung das aufkeimende Leben. Noch unberührt von den Leidenschaften des Herzens, fühlt sie sich der Umwelt der Erwachsenen – einer bunt zusammengewürfelten Gesellschaft unfreiwilliger Kurgäste aus aller Welt – entfremdet und wählt zu ihrem Umgang Kinder und Halbwüchsige, an deren aufregenden und abwechslungsreichen Abenteuern um den Schauplatz der »Hohen Düne« sie teilnimmt. Keiner der neugewonnenen Freunde und Kameraden kann sich der reinen Strahlkraft ihres Wesens entziehen. In ihr Lob der Schöpfung, das hier in der liedhaften Melodie einer schlichten und innigen Sprache erklingt, bezieht die Dichterin den ganzen Umkreis der Natur bis zu den winzigen Lebewesen, den Muscheln, den Halmen des Strandhafers, ja bis zum Sandkorn ein. »Hohe Düne« ist ein Buch, das jede Frau in ihrem innersten Wesen berühren und ansprechen wird, während es den Männern den Zugang eröffnet in eine ihnen bisher verschlossene, geheimnisreiche Welt.

Im Folgenden werden Images, die dem Peritext zugrunde liegen, transparent gemacht. Insbesondere wird deren Funktionsweise näher untersucht; es wird dargestellt, wie der potentielle Leser hierdurch im neuen Zielkontext adressiert werden soll:

Image: Ländliche Idylle

Dieses bereits über Titel und Titelbild erzeugte Image dient dem Klappentext insgesamt als Folie. Zusätzlich wird das Bild von Harmonie und Idylle auf dem Land in Kontrast gesetzt zum Kriegsgeschehen in der belgischen Heimat und auf diese Weise verstärkt (»elementar[e] Natur von Meer und Dünen, Wolken und Wind« versus »Schrecken des Krieges« bzw. »naturhaft heil[e] Umgebung« versus »zerrissen[e] und krank[e] Welt«). Der Text bedient so den Topos vom »lieblichen Ort«, dessen Glaubwürdigkeit durch den Gegenpol des »schrecklichen Orts« bestätigt wird.

Image: Flandern als positiv besetzter kultureller Raum

Marie Gevers wird dem Leser im Klappentext als »bedeutende flämische Dichterin« vorgestellt ohne Hinweise darauf, dass sie ihre Werke in französischer Sprache verfasste. In den bibliographischen Angaben der deutschen Ausgabe wird zwar der Originaltitel »Château de l'Ouest« genannt, jedoch ohne zu erwähnen, dass eine Übertragung aus dem Französischen erfolgte. Gevers wird durch die ausdrücklichen Informationen im Klappentext allgemein in die Tradition flämischer Autoren eingeordnet, wie etwa Stijn Streuvels oder Felix Timmermans, deren Werke insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Niederländischen ins Deutsche übersetzt wurden. Zugleich wird Gevers' Werk im Klappentext Wichtigkeit und Qualität beigemessen, indem »Frau Orpha« und »Die Deichgräfin« als »vielgelesen[e] Romane« beworben werden.¹¹ Insgesamt wird hierdurch ein in Deutschland etabliertes und positiv besetztes Image von Flandern angesprochen. Weiter unten im Text wird dennoch auf die »belgische Heimat« der Protagonistin des Romans verwiesen. Dies kann dahingehend interpretiert werden, dass politische Grenzen nach Ende des Krieges gesellschaftlich nicht infrage gestellt werden und Flandern als Teil des Nationalstaats Belgien anerkannt wird.

Image: Geschlechtsdefinierte Rollen

Im Klappentext wird ein idealisiertes Rollenbild der Frau umrissen, das in idyllische, durch die »Hohe Düne« symbolisierte Beschreibungen der umgebenden Natur eingebettet ist. Die Reifung der jungen Protagonistin zur Ehefrau und Mutter wird hierdurch am Image der ländlichen Idylle gespiegelt, sodass im Ergebnis eine Rollenvorstellung entsteht, die unmittelbar aus der harmonischen Verbindung der Frau mit der Natur hervorzugehen scheint. Die hieraus entstehende »verschlossene, geheimnisreiche Welt« der

11 Die genannten Romane von Gevers waren in deutscher Übersetzung tatsächlich erfolgreich. Zur Auflage des Werks *Frau Orpha. Ein flämischer Roman* (1935, H. Goverts) werden folgende Angaben gemacht: »(6. Tsd. [2. Aufl.]) 1941. – (3. Aufl. 1943)« (siehe Wallrath-Janssen, *Der Verlag H. Goverts im Dritten Reich*, 2007: 445). Zu den Ausgaben des Romans *Die Deichgräfin* (1936, L. Staackmann) verzeichnet die »Deutsche Nationalbibliothek«: »1936, 1.-4. Tsd.« bzw. »1948, 13.-19. Tsd.« (siehe Portal der »Deutschen Nationalbibliothek«; URL: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=showPreviousResultSite¤tResultId=%22Gevers%2C%22+and+%22Marie%22%26any¤tPosition=10>, abgerufen am 14.08.2020).

Frau markiert eine klare gesellschaftliche Geschlechterdifferenz und wird scharf von der Lebenswelt des Mannes abgegrenzt, indem sie als diesem allgemein nicht zugänglich beschrieben wird. Die als geradezu mystisch dargestellte Beziehung zwischen Weiblichkeit und Natur greift zudem Ideale vergangener Epochen wie Romantik und Naturalismus auf und zeichnet einen emotionalen bzw. verklärten Geschlechtscharakter der Frau. Gleichzeitig wird hiermit ein patriarchalisch geprägtes Gesellschaftsbild mit entsprechenden Rollenerwartungen bedient, das auf den biologischen Essentialismus des 18. und 19. Jahrhunderts im Zuge der Verbürgerlichung westlicher Gesellschaften zurückgeht; im Rahmen eines allgemeinen Konservatismus wurden kontrastierende Charakterdefinitionen der Geschlechter »als eine Kombination von Biologie und Bestimmung aus der Natur abgeleitet und zugleich als Wesensmerkmal in das Innere des Menschen verlegt« (Hausen 1976: 369f.).

Die hieraus resultierende geschlechtsdefinierte Rollenverteilung wurde in Deutschland im Zuge des Ersten Weltkrieges jedoch erschüttert. Die Rolle des Mannes als Versorger und Vater musste in den Hintergrund treten, gleichzeitig wurde der Status des Mannes als Soldat und Beschützer von Heimat und Vaterland durch den verlorenen Krieg infrage gestellt, Männer kehrten nicht als Helden von der Front zurück, sondern als körperlich und psychisch Versehrte (vgl. Kundrus 2002: 159f.). Dahingegen hatten Frauen durch den Krieg aus ihrem traditionellen häuslichen Tätigkeitsbereich heraustreten und an der »home-front« neues Selbstbewusstsein entwickeln können; als »true victors of the war« erhielten sie in der Weimarer Republik das allgemeine Wahlrecht (vgl. ebd.). Hierdurch kam es zwar zu einem Wendepunkt in der Beziehung zwischen den Geschlechtern, dennoch führte dieser nicht zu einer »reformulation of the gender dichotomy«, sondern galt das Interesse einer zutiefst verunsicherten Generation von Männern vielmehr der Beschränkung von »new opportunities that exceeded the ›true‹ female sphere [...] to the duration of men's absence« (vgl. ebd.). Die Ausweitung patriarchalischer Strukturen sowie die Konstruktion soldatischer Männlichkeit im Rahmen des NS-Faschismus können vor diesem Hintergrund als Reaktion auf weibliche Emanzipationsbestrebungen und hiermit verbundene Veränderungen geschlechtsdefinierter Rollen gedeutet werden; durch antifeministische und antiemanzipatorische Impulse sollten neue »Anrechtsgruppen« auf demokratische Mitbestimmung abgewehrt werden (vgl. Häusler 2014). In einem autoritären Staat wurde die Frau schließlich weitgehend auf ihre Rolle als Gebälerin reduziert.

Wesensmerkmale der Frau, die im Klappentext von 1951 veranschaulicht werden, erinnern sehr stark an NS-ideologische Vorstellungen, die völkisch verklärt auf dem Gedankengut des biologischen Essentialismus aufbauten. Ausgehend von der These Victor Klemperers (1991 [1947]: 8) in *LTI. Notizbuch eines Philologen*, dass mit dem Ende des NS-Regimes zwar »nazistisches Tun« unterbunden wurde, eine von der Sprache des Nazismus genährte »nazistische Denkgewöhnung« dennoch fortwirkte, wird nachfolgend im Peritext auch Images aus der NS-Zeit nachgespürt und die Verwendung von Sprache kritisch hinterfragt.

Die Frau als Seele

Das Bild der Frau im Unterschied zu dem des Mannes wird im Klappentext insbesondere entlang des Begriffs der »Seele« beschrieben. So hat die Autorin »ein Werk von großer

seelischer Reife« geschaffen, die junge Frau im Roman befindet sich »in einem Zustand der seligen Entrückung«, und erfährt ein »Erwachen der Seele«. Einerseits wird hiermit offenbar auf den Begriff der »schönen Seele«¹² angespielt, wie er etwa von Friedrich Schiller in *Über Anmuth und Würde* (1793) zur Beschreibung des Einklangs von Sinnlichkeit und Sittlichkeit verwendet wird und der im Klappentext sein Pendant im von Harmonie und Ästhetik bestimmten lieblichen Ort findet. Andererseits wurde der Begriff der Seele jedoch von den Nationalsozialisten zur Kennzeichnung des Bildes der Frau vereinnahmt, um das spezifische von ihnen entworfene autoritäre Modell der Geschlechterrollen zu untermauern; »Seele« erhielt hierdurch einen anderen Wert und wurde terminologischer Bestandteil des durch die NS-Ideologie erzeugten Bedeutungsgewebes. Zur Illustration sei exemplarisch das nachfolgende Zitat angeführt:

»Wir empfinden es nicht als richtig, wenn das Weib in die Welt des Mannes, in sein Hauptgebiet eindringt, sondern wir empfinden es als n a t ü r l i c h, wenn diese beiden Welten g e s c h i e d e n bleiben. In die eine gehört die Kraft des Gemütes, die Kraft der Seele! Zur anderen gehört die Kraft des Sehens, die Kraft der Härte, der Entschlüsse und die Einsatzwilligkeit!« (Hitler 1934: 4) [Herv. i.O.]

Wie Klemperer (1991 [1947]: 7) schreibt, zeichnet sich die Sprache des Nazismus daher nicht unbedingt durch »völlige Neuschöpfung« aus, sondern vor allem auch durch die »Übernahme in Fachkreisen bereits bekannter Ausdrücke in die Sprache der Allgemeinheit«, wodurch es nach Ende des NS-Regimes besonders schwierig wird, hiermit verbundene ideologische Vorstellungen zu erkennen, die mechanisch und unbewusst mit aufgerufen werden. Zudem ist es nahezu unmöglich, entsprechende Begriffe unmittelbar aus der Sprache zu verbannen:

»Wie viele Begriffe und Gefühle hat sie [die Sprache des Nazismus] geschändet und vergiftet! [...] [Mir ist] oft und oft aufgefallen, wie die jungen Leute in aller Unschuld und bei aufrichtigem Bemühen [...] an den Gedankengängen des Nazismus festhalten. Sie wissen es gar nicht; der beibehaltene Sprachgebrauch der abgelaufenen Epoche verwirrt und verführt sie.« (Ebd.: 8).

Eine von der Natur vorgegebene Abgrenzung der Geschlechterrollen wird im Klappentext weiterhin durch die Beschreibung »jede Frau in ihrem innersten Wesen« betont, wobei dieser Superlativ ebenfalls typisch nationalsozialistischen Formulierungsweisen entspricht.¹³ Das geschlechtsspezifische Bild der Frau als Seele zieht sich insgesamt durch Schriften nationalsozialistischer Ideologen und wird neben der Geschlechterabgrenzung ebenfalls zur Abbildung einer völkischen Gesinnung missbraucht. So betont beispielsweise Theodor Pugel in seinem Werk *Die arische Frau im Wandel der Jahrhunderte*

12 Nach der Meinung von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno gewährte die bürgerliche Gesellschaft der Frau »Aufnahme in die Welt der Herrschaft, aber als gebrochene« und lobte sie dann als schöne Seele; hinter dieser Fassade habe sich tatsächlich jedoch die Unterdrückung der Frau verborgen (vgl. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 1947: 299).

13 Klemperer (2007: 3794f.) (Tagebuch 12.07.1944) bezeichnet die Hyperbolik als »Wesenskern der LTI« und gibt folgende Beispiele: »die Großkundgebung, die Großkantone, die Aufdonneri jedes Dinges zum ›Erlebnis«.

(1936) die Seele als Charakteristikum der Frau, wobei er auf dem Bild der »schönen Seele« aufbaut; dies wird im folgenden Zitat explizit:

»Die Geschichte bewies es uns, daß die Liebe im Wirken der Frau die geballte seelische Kraft zu allen Höchstleistungen hergibt; die Liebe verschönert die Frau körperlich und überhaucht ihr Antlitz mit überirdischer Holdseligkeit und Anmut; eine wahrhaft liebende Frau ist auch immer eine seelisch reine Frau!« (Pugel 1936: 227)

Diese Kombination von »Frau« und »Liebe« zur Bildung »seelischer Kraft« wird gleichfalls im Klappentext verwendet, denn die Protagonistin wird mit »verklärte[m] und liebende[m] Blick« beschrieben. Zudem kommt in dem o.a. Zitat zum Ausdruck, dass von den Nationalsozialisten auch der Begriff der »Reinheit«¹⁴ – ein Ideal der deutschen Klassik – instrumentalisiert wurde, um die Notwendigkeit einer schönen und gesunden Frau als Funktionsträgerin der Fortpflanzung in einem völkischen Sinne zu unterstreichen. Bezeichnenderweise findet sich dieser Terminus, der wenige Jahre nach Kriegsende zwangsläufig eine NS-geprägte Konnotation enthält, im Klappentext wieder: »Keiner [...] kann sich der reinen Strahlkraft ihres Wesens entziehen.« Aus Weiblichkeit als Kombination von Seele, Liebe und Reinheit erwuchs nach NS-Auffassung demnach eine besondere, geradezu mystische Ausstrahlung, wie das folgende Zitat-Beispiel veranschaulicht:

»Das Ewigweibliche ist das in ideale Menschenform eingekleidete und erwachte Bewußtsein der als Gottesstrahlen das Weltenall durchwaltenden Schönheit, Liebe und Harmonie.« (Pugel 1936: 248)

Der hier dargestellte Begriff der »Strahlkraft« wird auch im Klappentext verwendet und findet seine Entsprechung in der aufgehenden Sonne des Titelbildes; diese wird zudem in eine kosmische Darstellung (»das Weltenall«) einbezogen.

»Seele« als Konzept erscheint im Deutschen insbesondere auch brisant im Kontext von Rassenideologie. So stellte der NS-Ideologe Alfred Rosenberg (1934: 2) eine besondere Verbindung zwischen »Seele« und »Rasse« her: »Seele aber bedeutet Rasse von innen gesehen. Und umgekehrt ist Rasse die Außenseite einer Seele« [gesperrt im Original]. Eigenschaften wie »pflanzenhaft« oder »lyrisch«, die von ihm zur Beschreibung einer sich durch »Fähigkeitslosigkeit« auszeichnenden Weiblichkeit in Abgrenzung zur »architektonischen« Männlichkeit benutzt wurden (vgl. Rosenberg 1934: 483, 508), sind im Klappentext ebenfalls anzutreffen. So »bezieht die Dichterin den ganzen Umkreis der Natur [...] ein«; der Roman »[erklingt] in der liedhaften Melodie einer schlichten und innigen Sprache« und ist von »bestrickendem poetischen Zauber«.

Hält man sich vor Augen, dass während des NS-Regimes eine »absolute Einheitlichkeit der Schriftsprache« herrschte, die sowohl bei Anhängern als auch bei Gegnern zu einer »Gleichheit der Redeform« führte (vgl. Klemperer 1991 [1947]: 17f.), so wird deutlich, dass der Klappentext in seiner Funktion als Werbemedium insgesamt auf Begriffen

14 Goethes *Iphigenie auf Tauris* und Schillers *Die Jungfrau von Orléans* sind Beispiele für Reinheitsdiskurse der deutschen Klassik. Zu »Reinheitsideal« und »Entsagungspostulat« (speziell bei Goethe) siehe Zumbusch (2014: 230ff.).

mit hohem Wiedererkennungswert aufbaut. Dem potentiellen Leser mag gar nicht bewusst sein, in welchem Maße Ausdrücke aus vorhitlerischer Ära während der NS-Zeit in ihrem Wert geändert wurden und welches Bedeutungsgewebe hierdurch weiterhin Wirkung entfaltet. Nach der Diskurstheorie von Michel Foucault¹⁵ ergibt sich durch dieses Einschreiben von Ideologie in die deutsche Sprache auch nach Ende des Krieges eine Fortsetzung von »Redegewohnheitsnotwendigkeiten«¹⁶, die entsprechende Verstehensprozesse nach sich ziehen.

Die Frau als Ehefrau und Mutter

Die im Klappentext beschriebene Entwicklung der Romanheldin muss daher ebenfalls vor dem Hintergrund einer von der Sprache des Nazismus genährten nazistischen Denkgewöhnung gedeutet werden. So wird hier eine an Ehe und idealerweise Mutterschaft gekoppelte Aufwertung der Frau hervorgehoben. Die Protagonistin (»eine sehr junge Frau«) fühlt sich bei ihrer Heirat »selber noch kaum erwachsen« und »wählt zu ihrem Umgang Kinder und Halbwüchsige«, doch wird durch Ehe und Schwangerschaft ein »allmähliches Erwachen [...] aus ihrem kindhaften Schweb- und Traumzustand« ausgelöst, sodass sie zu einer vollwertigen Frau reifen kann. Der von den Nationalsozialisten betriebene Mutterkult kommt im Klappentext als »Lob der Schöpfung« zum Ausdruck. Das »neue uralte Erlebnis der Mutterschaft« wird als »[Gewähr]« für »Glück und Erfüllung« beschrieben, das zu einem »Jubelgefühl des Seins« führt. Der Hinweis, dass die Romanheldin »ihr erstes Kind« erwartet, macht zudem gesellschaftliche Erwartungen nach der Geburt weiterer Kinder deutlich.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass ideologische Rollenbilder aus der Zeit des Nationalsozialismus wenige Jahre nach Kriegsende im hier betrachteten Peritext weiterhin zur Entfaltung kommen und offenbar auf unkritische Weise übernommen werden. Diese Images werden insbesondere durch den Gebrauch einer bestimmten Terminologie abgebildet. Es zeigt sich, wie nachhaltig die Alltagssprache in Deutschland durch die NS-Zeit geprägt wurde. Offensichtlich ist es im Jahre 1951 ohne Weiteres möglich, Leser mit typischer NS-Sprache zu adressieren. Dies unterstützt die These, dass vor allem die stereotype Wiederholung der immer gleichen, mit ideologischen Vorstellungen besetzten Begriffe und Formulierungen während der NS-Zeit zu einer suggestiven und nachhaltigen Beeinflussung der Bevölkerung führte (vgl. Klemperer 1991 [1947]: 20f.). Auch nach einer gesellschaftlichen Abkehr vom NS-Regime erfolgt – wie das Beispiel des Klappentextes zeigt – die Verwendung und Aufnahme von »Einzelworten, Redewendungen und Satzformen« aus dieser Zeit. Hieraus resultiert die Notwendigkeit, die Sprache des

15 Foucault stellt in *Archäologie des Wissens* (1973) dar, dass regelgeleitete Denksysteme auf diskursiven Praktiken beruhen, die sich in der Verantwortung der hieran Beteiligten zu bestimmten Zeitpunkten vollziehen.

16 Der Begriff der »Redegewohnheitsnotwendigkeiten« als durch den Diskurs bedingte unhinterfragte Vorannahmen wurde von Kurt Röttgers in seinem Aufsatz »Diskursive Sinnstabilisation durch Macht« (1988: 124) geprägt: »Mit dieser fast paradoxen Formulierung, in der sich »Gewohnheit« und »Notwendigkeit zu widersprechen scheinen, ist die ambige Mittelstellung des Begriffs zwischen Normativität des Sprachsystems und der Faktizität des Redens angesprochen. Im Hinblick auf die beugende Kraft des Sprachsystems sind Diskurse bloße partikulare und ausdifferenzierte Redegewohnheiten.«

Nazismus nicht nur rückblickend zu reflektieren, sondern den Gebrauch von Sprache bis heute kritisch zu hinterfragen.

B. Images in der Übersetzung

Der umfangreiche Klappentext in Ergänzung mit Titel und Titelbild gibt dem Leser ausführlich beschriebene Images als Lektüreeinleitung vor, was die Vermutung einer entsprechenden Übersetzungsstrategie nahelegt. Tatsächlich finden sich die Bilder aus dem Peritext auch im deutschen Text wieder und werden hier zum Teil um weitere Aspekte ergänzt; im Ganzen zeigt sich in der Übersetzung jedoch eine enge Orientierung am Original:

Image: Ländliche Idylle

Der dem Leser bereits im Peritext vorgestellte Topos vom ›lieblichen Ort‹ bildet die Grundlage für das gesamte Romangeschehen und wird unverändert in die Übersetzung übernommen. Die von Rhythmus und Harmonie geprägte Scheldelandschaft gewinnt im Laufe der Handlung immer mehr an Bedeutung als Gegengewicht zur Urbanität, sodass eine Idealisierung ländlicher Lebensformen erfolgt. Ursprünglichkeit und Brauchtum – beispielsweise symbolisch abgebildet anhand der seeländischen Trachtenkleidung – spielen durchgehend eine wichtige Rolle, um das »einfache« bäuerliche Leben gegenüber dem bürgerlichen Leben zu favorisieren; die Stadt wird somit zum »schrecklichen Ort«:

CO S. 45	HDS. 43
Je voulais acheter du mérinos, ce beau tissu noir dont se vêtent les paysannes zélandaises; je me confectionnerais moi-même une petite robe bien ample, et je ne mettrais plus mes vêtements d'autrefois, dont j'avais maintenant horreur.	Ich wollte Merino kaufen, jenes schöne schwarze Gewebe, das die seeländischen Bäuerinnen tragen; ich würde mir selbst ein einfaches recht weites Kleid schneiden und die früheren Sachen nicht mehr tragen, vor denen es mir jetzt grauste.

Insbesondere vor dem Hintergrund des einleitenden Peritextes der Übersetzung mit seinen Bezügen zur NS-Ideologie zeigen sich im Roman Parallelen zum sogenannten »Blut-und-Boden-Kult«, der urbane Zivilisation als »künstliche Decke« verstand, »die den Großstadtbewohner vom natürlichen Boden trennt« (Klemperer 1991 [1947]: 255). Entsprechend erfolgt sogar eine explizite Distanzierung von französischen kulturellen Einflüssen.¹⁷

17 In der Romanvorlage ist die schädliche Darstellung urbanen, von französischen Einflüssen geprägten Lebens am Beispiel der Pariser Mode auch in folgender Textstelle zu beobachten: »Il est vrai qu'à cette époque-là, les corsets étaient autrement bien combinés qu'à présent, on pouvait se ser- rer... mais il paraît que c'était malsain... n'exagère donc pas. Moi, une fois, en rentrant d'une soirée, avant la naissance d'un de tes frères... hélas! il est mort en venant au monde!... oui, une fois j'ai faibli en enlevant mon corset... le médecin m'a grondé [...].« (CO S. 18) // »Allerdings waren damals die Korsetts anders konstruiert als heute, man konnte sich ordentlich schnüren ... aber offenbar

CO S. 67	HDS. 61
Ce sera curieux , après la guerre, la mode parisienne, observait de son côté Mme Denucé, [...] la robe noire de Marguerite est très réussie , et ces bouquets que vous y avez brodés l'égaient beaucoup!	Wie merkwürdig , meinte Frau Denucé, wird einem nach dem Krieg die Pariser Mode vorkommen; [...] Margaretes schwarzes Kleid ist wirklich hübsch geworden, und mit den Sträußchen, die Sie eingestickt haben, sieht es auch sehr freundlich aus!

Die Pariser Mode wird in der Übersetzung nicht nur als »merkwürdig«, sondern auch als Gegensatz zur »hübschen« aus seeländischen Stoffen genähten Kleidung dargestellt; entsprechend wird die frankophon geprägte »Mme Denucé«, die entgegen ihrer ursprünglichen Überzeugung zu dieser Erkenntnis kommt, hier mit »Frau Denucé« übersetzt, während sie an anderer Stelle im Roman als »Madame Denucé« in den deutschen Text eingeht (z. B. *HD* S. 16, 24; siehe auch unten). Insgesamt wird im Roman eine Verbäuerlichung der Gesellschaft als erstrebenswerte Gegenbewegung zu französischen Einflüssen dargestellt, was in der deutschen Übersetzung zum Teil durch zusätzliche Akzente noch verstärkt wird. Vor dieser Folie ländlichen Lebens wird auch das Bild Flanderns als germanischer Kulturraum deutlich:

Image: Flandern als positiv besetzter kultureller Raum

Der flämische Brauereibesitzer und Bürgermeister van Bemel sowie sein Sohn Emanuel werden im Roman auf sehr plakative Weise als Gegenentwurf zur frankophonen Bourgeoisie vorgestellt: »Jean van Bemel hat ... etwas Rauhes, Direktes ... ich kann es schwer beschreiben. Doch Emanuel hat es auch, nicht wahr? – Ja, Emanuel hat es auch. Ich verstehe ganz gut, was Sie meinen.« (*HD* S. 163). Erst in der Auseinandersetzung mit der Natur – im Roman symbolisiert durch das tägliche Muschelsuchen – gelingt es dem Vater van Bemel, sich von Zwängen der frankophonen Elite zu befreien und zu seinem wahren flämischen Wesen als »brave homme« (*CO* S. 167) // »rechtschaffener Mensch« (*HD* S. 143) zurückzufinden. Dieser als heilsam dargestellte Prozess der Rückbesinnung ist im Roman zudem in einen germanischen Kulturraum (die niederländische Provinz Seeland) eingebettet. Auch die Ehefrau und Mutter van Bemel wird in der deutschen Übersetzung dem germanischen Kulturkreis zugerechnet, indem sie als »Frau van Bemel« von der frankophonen »Madame Denucé« abgegrenzt wird:

ist das nicht gesund ... übertreibe also nicht. Als ich einmal abends nach Hause kam kurz vor der Geburt von einem deiner Brüder ... er ist gleich gestorben, nachdem er auf die Welt gekommen war! Ja, da ist mir schwach geworden, als ich das Korsett auszog ... der Arzt hat mich gescholten [...].« (*HD* S. 19).

COS. 46	HDS. 44
Nous demanderons à Mme Van Bemel de nous rapporter de Middelbourg un journal de mode anglais, avec des patrons... A ce propos, Mme Denucé se demande pourquoi cette personne va si souvent à Middelbourg?	Wir werden Frau van Bemel bitten, uns aus Middelburg ein englisches Modejournal mit Schnitten mitzubringen... A propos Frau van Bemel ... Madame Denucé fragt sich, weshalb diese Person fortwährend nach Middelburg fährt?

Durch diese direkte Gegenüberstellung der beiden Kulturkreise in der Übersetzung wird ebenfalls ein Spannungsfeld innerhalb der belgischen Gesellschaft beschrieben, in dem die flämische Kultur durch französische Einflüsse unter Druck zu stehen scheint. Dies unterstreicht die Darstellung im Roman, dass die flämische, jedoch ursprünglich aus Brüssel stammende Frau van Bemel einer schädlichen Prägung erliegt und – wie sich in der Textstelle bereits andeutet¹⁸ – zur Ehebrecherin wird.

Image: Geschlechtsdefinierte Rollen

Aus den in Naturbeschreibungen eingebetteten Romancharakteren ergeben sich ebenfalls feste gesellschaftliche Vorstellungen für Mann und Frau. Das bereits im Peritext abgebildete geschlechtsdefinierte Idealbild der Frau reflektiert das zentrale Thema des Romans von Marie Gevers. Die hier unterlegte Zuordnung von Frau und Seele, die hieraus resultierende Beschränkung auf gefühlsbetonte Funktionen als Ehefrau und Mutter finden sich entsprechend in der Übersetzung wieder und werden zum Teil noch verstärkt. Des Weiteren werden in der deutschen Version Aspekte einer sittsamen und häuslichen Frau hinzugefügt. Die nachfolgenden Analysen konzentrieren sich auf die diskursiven Praktiken der Übersetzung, d.h. auf die sprachlichen Mechanismen anhand derer sich Machtkonstellationen und im Rezeptionskontext vorgegebene Images hinsichtlich der Geschlechterrollen nachvollziehen lassen.

Die Frau als Seele

Das Bild der Frau als Seele wird bereits durchgängig im Original abgebildet und größtenteils unverändert in die deutsche Fassung übernommen. Hierbei wird die weibliche Seele immer wieder mit anderen frauenspezifischen Images verknüpft; in der folgenden Textstelle wird beispielsweise herausgestellt, dass sich die Seele nur in der Mutterrolle erfüllen kann und Unfruchtbarkeit unausweichlich ihr Zugrundegehen zur Folge hat:

18 Die Formulierung »[...] pourquoi cette personne va si souvent à Middelbourg ?« erinnert an die untreue *Madame Bovary* von Gustave Flaubert, die sich fortwährend nach Rouen begibt und in ihrem Umfeld ähnliche Fragen aufwirft. Gevers betont auf diese Weise die moralische Ähnlichkeit zwischen französischer und frankophon-belgischer Kultur und bewertet diese gleichzeitig als unheilvoll.

CO S. 44	HDS. 42
Ainsi, je le comprends aujourd'hui, mon âme se plaignait confusément. Elle aussi voulait s'accomplir, ne plus s'éteindre dans une existence stérile, ...	Heute verstehe ich es so, daß meine Seele sich undeutlich beklagte. Auch sie wollte sich erfüllen, nicht zugrundegehen in einer unfruchtbaren Existenz, ...

Es ist zu beachten, dass das französische »âme« im Unterschied zur deutschen »Seele« nicht mit einer Wertverschiebung belastet ist und hier als Terminus eines allgemeinen moralischen Konservatismus zu verstehen ist, dennoch liegt im Original ein auffällig starker Akzent auf der Verherrlichung der Mutterrolle und des ländlichen germanischen Lebensraums, die »Blut-und-Boden«-Vorstellungen entspricht. Eine seeländische Bäuerin – »cette femme au visage sain et lisse« (CO S. 129) // »diese Frau mit dem glatten, gesunden Gesicht« (HD S. 111) – wird beispielsweise wie folgt beschrieben:

CO S. 128	HDS. 111
Elle soigne le bétail, bat le beurre, tient son ménage, met des enfants au monde. Oh! une vraie vie de femmes!	Sie kümmert sich um das Vieh, macht Butter, führt ihren Haushalt und setzt Kinder in die Welt. Ein richtiges Frauenleben!

Anhand des Images der ländlichen Idylle wird im Roman beständig eine essentialistische, d.h. durch die Gesetze der Natur vorgegebene Einheit von Frau und Seele ins Bewusstsein gerückt; die Autorin selbst macht diese Auffassung deutlich, indem sie klarstellt, dass es sich hierbei um eine natürliche und nicht etwa um eine anerzogene Verbindung handelt: »[...] daß ich eines Aufschwungs meiner Seele inne wurde, ohne daß mich jemand zu fühlen gelehrt hätte, daß ich überhaupt eine besaß.« (HD S. 42).

In der Übersetzung wird der im Roman beschriebene »Einklang« von Seele und Körper zum Teil noch stärker betont und beispielsweise als »vollkommen« dargestellt. Zugleich ist zu beobachten, dass die Seele noch mehr mit der Funktion der Frau als Mutter verbunden wird, da das deutsche »Leib« im Zusammenhang mit aufkeimendem Leben unmittelbar auch Assoziationen zum Begriff des Mutterleibes entstehen lässt:

CO S. 51	HDS. 47
[...] ce qui devrait être le moment le plus merveilleux de la vie d'une femme : l'accord soudain de l'âme et du corps.	[...] die den Höhepunkt im Leben einer Frau bezeichnen sollte: der vollkommene Einklang der Seele und des Leibes .
CO S. 80	HDS. 71
[...] avec en moi, une graine de vie à préserver de toute mon âme et de tout mon corps.	[...] mit einem winzigen Lebenskeim in mir, den ich von ganzer Seele und mit meinem ganzen Leibe zu beschützen hatte.

Der Roman bildet ebenfalls eine Leuchtkraft der weiblichen Seele ab, die in der deutschen Version durchgängig auf der Grundlage des Verbs »strahlen« übersetzt wird; siehe folgende Beispiele:

CO S. 2	HDS. 6
[...] la vie : [...] elle irradie tout mon être.	[...] das Leben: [...] mein ganzes Wesen wird davon durchstrahlt .
CO S. 33	HD S. 32
Le plaisir du jeu rayonnait d'elle.	Die Freude am Spiel durchstrahlte sie.
CO S. 209	HDS. 179
Toutes ces tonalités se réverbèrent dans le lac, dont les eaux [...] les reflètent en plus clair.	Alle diese Abtönungen spiegeln sich im See, dessen Wasser [...] sie klarer noch widerstrahlen .

Mit der so beschriebenen »Strahlkraft« des weiblichen Wesens wird in der Übersetzung der bereits im Klappentext verwendeten Terminologie entsprochen. Durch die ausführlichen Darstellungen der Natur im Roman, in die auch immer wieder kosmische Elemente wie Mond und Sterne einbezogen werden, erhält das Strahlen der Frau zudem eine fast übernatürliche Wirkung; beispielsweise enthüllt sich der Romanheldin ein »Paradiessee« am Himmel, und sie stellt hierbei fest:

CO S. 209	HDS. 180
Or, tandis que je plongeais de toute mon âme dans cette eau magique, la clarté de la lune, à mesure qu'elle montait, se mit lentement à désagrèger, repousser, diluer, rives et montagnes jusqu'à ce que le lac se répandit dans le ciel.	Während ich nun aus ganzer Seele in diese magischen Fluten untertauchte, begann das Licht des Mondes, je höher er stieg, Ufer und Gebirge zu zersetzen, abzustoßen und zu überschwemmen, bis der See sich in den Himmel ergoß.

In dieser Textstelle ist sehr gut der Schreibstil des Magischen Realismus zu erkennen. Hierdurch wird durchgängig ein direkter Zusammenhang zwischen Natur und weiblichem Wesen hergestellt, der dem im Roman dargestellten essentialistischen Rollenbild der Frau Wahrhaftigkeit verleiht. Das Übernatürliche wird dabei als der Realität immanent dargestellt, Himmel und Erde verschmelzen zu einer gemeinsamen Ebene, an der die Romanheldin unmittelbar teilhaben kann, um Identität und Kraft zu beziehen. Mit dieser Form der Textästhetik stellt die Autorin einen klaren Bezug zur deutschen Schreibtradition her, wie sie von Autoren des Magischen Realismus in den Jahren 1920–50 vertreten wurde (vgl. Roland 2002), und konstituiert somit ein »germanisches«

neo-romantisches Element in ihrem Werk.¹⁹ Anhand der in den deutschen Romantext übernommenen Eindrücke der strahlenden und magischen weiblichen Seele wird ebenfalls sehr gut deutlich, dass eine Parallelität der Diskurse im Klappentext, in der Illustration des Titelbildes sowie in der Übersetzung besteht. Durch die wiederkehrend verwendeten Konzepte werden immer wieder auch NS-ideologische Denksysteme bedient und damit fortgesetzt.

Die Frau als Ehefrau

Der Roman spiegelt bestimmte bürgerliche Moralvorstellungen wider, die sich insbesondere in einem folgsamen und pflichtbewussten Verhalten der Romanheldin Margarete als Ehefrau äußern, um ganz den Erwartungen der Gesellschaft zu entsprechen. Während der Originaltext jedoch bestimmte Problematiken, wie etwa erste sexuelle Erfahrungen der jungen Frau mit dem Ehemann, zumindest anschnidet, versucht die deutsche Übersetzung diese Thematik zu umgehen, wodurch eine in der deutschen Gesellschaft der frühen 50er Jahre verbreitete Prüderie und Tabuisierung zum Ausdruck kommt. So wird in der folgenden Textstelle die »nuit de nocés« bewusst nicht benannt und durch einen neutralen »ersten Abend« ersetzt, zugleich wird der Druck der Erziehung weniger deutlich veranschaulicht durch die Weglassung von »élevée de telle sorte«; die Anpassung der Frau wird auf diese Weise als etwas natürlich Gegebenes dargestellt:

COS. 50	HDS. 47
Mais j'étais une enfant docile, absolument imprégnée de docilité, et élevée de telle sorte , que même aujourd'hui, au moment où je voudrais parler de cette nuit de nocés , je ne parviens pas à dire les mots pour formuler, ni à tracer les lettres pour écrire ces choses.	Aber ich war ein gefügiges Kind, geradezu bestehend aus Fügsamkeit, so sehr, daß ich heute, wo ich von diesem ersten Abend sprechen möchte, weder Worte noch Buchstaben finde, um alles richtig zu schildern.

Auch im Folgenden zeigt sich eine gewisse Schamhaftigkeit im deutschen Text, indem der körperliche »acte« des Originals gemieden und gegen die vage Formulierung »jenen Augenblick« ausgetauscht wird:

19 Die Wirkung von Gevers' Schreibstil geht sogar über ihre eigenen Texte hinaus und findet sich in Abhandlungen über ihr Werk wieder. So schreibt Cynthia Skenazi im Teil »Une vie« in *Marie Gevers et la nature* (1983 : 25) beispielsweise: »Dimanche matin, madame Gevers emmenait sa petite fille à la première messe. Elle prenait une lanterne en hiver; l'enfant se blottissait dans la cape maternelle doublée de rouge, et bien à l'abri, souhaitait passionnément voir Guldentop, par la fente du manteau. Elles ne rencontraient pas le vieux fantôme, mais au retour une récompense les attendait: le soleil se levait sur la campagne givrée.« Skenazi bestätigt mit dieser Vermischung von Fakten und eigener Ausschmückung im Stil eines Märchens in ihrer biographischen Darstellung im Grunde das Mysteriöse im Realen, worüber in Gevers' Werk eine Art idyllische Wunschwelt projiziert wird, in die der Leser unbewusst hineinversetzt wird.

CO S. 81	HDS. 71
[...] je n'avais pas pensé une seule fois, ni au père de mon enfant, ni à l'acte qui m'avait rendue mère.	[...] daß ich [...] noch nicht ein einziges Mal an den Vater meines Kindes oder an jenen Augenblick gedacht hatte, der mich zur Mutter machte.

In der folgenden Textstelle der Übersetzung ist eine weitere Umdeutung der Situation der jungen Eheleute zu beobachten. Während im Original die Sichtweise der Frau eingenommen und der unbekannte Ehemann als beängstigend beschrieben wird, erfolgt in der Übersetzung ein Perspektivwechsel, indem es als erschreckend dargestellt wird, dass die Frau ihren Mann nicht kennt; es wird somit ihre Pflicht betont, besser auf den Ehemann einzugehen:

CO S. 107	HDS. 93
[...], mais à mon âge, c'est effrayant, un homme que l'on ne connaît pas.	[...], aber in meinem Alter hat es doch etwas Erschreckendes, dass man seinen Mann eigentlich gar nicht kennt.

Am Ende des Romans stellt die Autorin den Ehemann als »complément nécessaire« zur Frau dar: »Als ich das gesättigte Kind sanft in seine Wiege bette, sehe ich wie in einem Wachtraum zwei Männeraugen mich anblicken, in der Tiefe des Raumes auf mich warten, ganz als sei der Blick die notwendige Ergänzung zu meinem Glück [...].« (HDS. 207). Hiermit wird eine erst durch Ehe bzw. Mutterschaft einsetzende Vervollständigung und damit implizierte Aufwertung der Frau bestätigt – ein Bild, das dem Leser bereits im Klappentext für die Lektüre mit auf den Weg gegeben wird.

Es zeigt sich, dass Gevers sich nicht in einem grundsätzlichen politischen Sinne für den Feminismus interessiert. Ausgangspunkt für ihre Definition von Weiblichkeit ist offenbar nicht die kollektive Stellung der Frau in der Gesellschaft, sondern die individuelle Fähigkeit der Frau, Glück und Erfüllung im Leben zu finden (vgl. Skenazi 1983: 184ff.). Unabdingbare Voraussetzung hierfür ist aus Gevers' Sicht »l'apprentissage de l'amour« mithilfe der Natur, was einen Partner impliziert und in »mariage« bzw. »maternité« als Verwirklichung des Selbst resultiert (vgl. ebd.: insbesondere 188, 191, 201). Zwar konstituiert Gevers nach dem Vorbild der feministischen Romane von Colette wie *La Vagabonde* (1911) in ihrem Werk die Frau als »erlebendes Ich«, ²⁰ hebt sich hiervon jedoch fundamental ab in Bezug auf die Bewertung etablierter Geschlechterrollen: Statt des rebellischen Weges einer unabhängigen und selbstbestimmten Frau wählt die Protagonistin Margarete im Grunde die Unterordnung, was sie nach Gevers jedoch nicht zu einem Opfer

20 Raimund Theis (1979: 213) betrachtet es als revolutionär in der französischen Literaturgeschichte, dass Colette die Frau als Protagonistin und Erzählerin zum Zentrum ihrer Romane macht: »Colette stürzt den zur Gewohnheit gewordenen männlichen Helden vom Piedestal, um ihn durch die Frau zu ersetzen, die allein hier als erlebendes Ich im Mittelpunkt des Interesses steht, während ihr männlicher Partner zum beobachtenden Objekt degradiert wird.«

macht, sondern zu ihrer Selbsterfüllung führt. Letztendlich bezieht die Autorin damit auf widersprüchliche Weise Position zum Thema Gender: Einerseits bestätigt sie einen essentialistischen Konservatismus, bringt jedoch andererseits der Frau, die im Mittelpunkt ihres Werks steht und deren Perspektive sie einnimmt, eine besondere Achtsamkeit entgegen. So geht sie in den obigen Textstellen durchaus auf gesellschaftliche Zwänge ein und hat das Wohl Margaretes im Auge; diese Ansätze werden in der deutschen Übersetzung jedoch vollkommen unterbunden. Es lässt sich hier sehr gut nachvollziehen, wie der Text durch den Wechsel des kulturellen Kontextes und die hierdurch veränderten moralischen Normen modifiziert wird.²¹

Die Frau als Mutter

Die Autorin beschreibt die junge Margarete im Roman als »source de vie« und hebt diesen Begriff in der folgenden Textstelle durch dreimalige Wiederholung hervor:

CO S. 95	HDS. 82
Je pensais à une source , car moi aussi, j'étais une source , avec cette vie qui perlait en moi. Oui, j'avais une source de vie ... quelque chose qui emplissait de rythmes et de chaleur, qui me comblait de joie et de lumière, qui rendait sensible tout mon être, jusqu'à ma chevelure, qu'il me semblait sentir vivre aussi.	Ich dachte an die Quelle , die in mir selber sprang, eine Quelle des Lebens ... Etwas, das mich mit Rhythmus und Wärme erfüllte, was mich mit Freude und Licht umgab, was meinem ganzen Wesen neue Empfänglichkeit verlieh, bis in die Haare hinein, die auch zu leben schienen.

Diese Terminologie wurde ebenfalls NS-ideologisch verwendet, um der Mutterrolle einer Frau als »Quelle der Nation«²² höchste Priorität einzuräumen. In der Übersetzung wird der Begriff der »Quelle des Lebens« übernommen, die vollständige Identifikation »j'étais une source« fehlt jedoch im deutschen Text. Dies könnte so verstanden werden, dass die Frau nicht nur auf die Funktion des Kinderkriegens reduziert werden soll, wenngleich der NS-Begriff der Quelle dies impliziert. Auch am Ende des Romans wird eine Pflicht der Frau, möglichst viele Kinder zur Welt zu bringen, im Einklang mit der Vorstellung einer Quelle zum Ausdruck gebracht:

- 21 In ähnlicher Weise werden progressive Abbildungen zu den Geschlechterrollen in *La Vagabonde* durch Umdeutungen in den verschiedenen deutschen Romanübersetzungen von 1927, 1954 und 1986 tendenziell moralisch verurteilt (vgl. Vera Elisabeth Gerling, »*La Vagabonde* de Colette en allemand : entre émancipation et érotisme«, 2007).
- 22 Siehe hierzu beispielsweise: Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei, *Ausstellung »Frau und Mutter – Lebensquell des Volkes« unter Schirmherrschaft des Stellvertreters des Führers* (1939).

COS. 243	HDS. 207
Ah!... tout est bien. Demain matin, une nouvelle marée haute viendra caresser la plage, demain matin, une nouvelle marée montante, de lait tiède et blanc et doux, sera prête à jaillir sous les lèvres de mon petit. Ah! J'ai tant, tant de vie, qu'il faudra bien que je puisse la donner plusieurs fois.	Ach!... Alles ist jetzt gut. Morgen wird eine neue Flutwelle über den Strand dahinstreichen, eine neue Flut von aufsteigender weißer süßer Milch bereit sein für die Lippen meines kleinen Henri. Ach, ich habe soviel Leben in mir, ich werde es vielmals verschenken müssen.

Die deutsche Fassung übernimmt die Erwartungshaltung an die Frau, Leben zu schenken, jedoch könnte diese ebenfalls als Hinweis auf einen Neuanfang (»eine neue Flutwelle«) nach Ende des Krieges gewertet werden.

Die sittsame Frau

In der deutschen Übersetzung werden weiterhin gesellschaftliche Erwartungen an die Frau in Hinblick auf ein anständiges und sittsames Verhalten deutlich, womit ebenfalls der »reinen Strahlkraft ihres Wesens« im Klappentext entsprochen wird:

COS. 147	HDS. 126
[...] j'entr'ouvre doucement mon corsage , et j'y glisse les fraîches corolles , afin de les offrir, à travers ma chair , à mon petit.	[...] und schiebe die frischen Pflänzchen in meine Bluse hinein, um sie gleichsam durch meinen Leib hindurch meinem Kinde zu schenken.

Offenbar wird es in den frühen 1950er-Jahren als unschicklich empfunden, dass eine Frau auf einer Blumenwiese ihre Bluse öffnet, sodass dieser Textteil in der Übersetzung weggelassen wird. Zudem wird in der deutschen Version der bereits im Peritext beschriebene pflanzenhafte Charakter der Frau unterstrichen, indem »corolles« durch »Pflänzchen« ersetzt wird. Der Begriff »Leib« statt »chair« verstärkt wiederum die Rolle der Frau als Mutter. Auffällig ist zudem, dass der Begriff des Leibes in der Übersetzung als Äquivalent für verschiedene Ausdrücke im Original (»corps« bzw. »chair«) verwendet wird, sodass immer wieder eine Verbindung zu Mutterleib und Seele hergestellt wird.²³ Gesellschaftliche Vorstellungen von einer sittsamen Frau zeigen sich auch in dieser Textstelle:

COS. 211	HDS. 181
- Tu ne te baignes pas? Me dit Cécile. Dis, Marguerite? Tu ne te baignerais pas?	- Badest du nicht? fragte mich Cécile. Sag, Margarete, du würdest nicht mit mir baden gehen?

23 Das dualistische Verständnis von Leib und Seele findet sich beispielsweise in geläufigen Redewendungen wieder (»mit Leib und Seele«).

In der deutschen Version wird es offensichtlich als notwendig erachtet, durch Explikation klarzustellen, dass im Roman vom Baden der hochschwangeren Margarete in Begleitung von Cécile die Rede ist, d.h. abseits von anderen Badenden. Im Ausgangstext erscheint es der jungen Cécile als ganz natürlich, dass Schwangere ebenso wie andere baden, wodurch die Autorin im Grunde ein solches Recht einfordert; im deutschen Text erfolgt hingegen eine Unterdrückung solcher Überlegungen und damit erneut eine kontextgebundene Anpassung an geltende moralische Vorstellungen.

Die häusliche Frau

Die folgende Stelle der Übersetzung zeigt, dass in der deutschen Gesellschaft der 1950er-Jahre die Frau vor allem mit dem häuslichen Tätigkeitsbereich und der Verantwortung für ein behagliches, sauberes Heim für die Familie in Verbindung gebracht wird:

CO S. 188	HDS. 162
Lui, l'homme dont l'amour reste sans écho chez une femme dure et vaniteuse [...].	[...] er, der Mann, dessen Liebe bei einer harten und putzsüchtigen Frau keinen Widerhall findet [...].

Während das Adjektiv »vaniteuse« im Original der Frau zumindest persönliche Interessen zuerkennt – wenngleich verbunden mit der Kritik der Arroganz – wird in der deutschen Fassung nach rein gesellschaftlichen Anforderungen ein Bezug zu einem völlig anderen Frauenbild hergestellt. In einer radikalen Reinterpretation wird das Klischee der »putzsüchtigen Hausfrau« bedient, wodurch die Frau in einer negativ besetzten Rolle festgeschrieben wird; einerseits wird sie hierdurch auf rein praktische, d.h. nicht intellektuelle Fähigkeiten reduziert, andererseits wird ihr eine Neigung zu krankhaftem Verhalten unterstellt. Über das Stereotyp der Putzsucht wird ebenfalls das Bild einer unzufriedenen und zänkischen Frau aufgerufen. Hieran schließt wiederum das Stereotyp der »alten Hexe« an, das in der Übersetzung durch Explikation in der folgenden Stelle hinzugefügt wird:

CO S. 222	HDS. 190
Un jour, la grand'mère vient du village voisin, une vieille, vieille, dont le menton cogne le nez.	Eines Tages kommt die Großmutter aus dem Nachbardorfe, eine richtige alte Hexe , bei der Kinn und Nase zusammenstößt.

Der deutsche Text unterstützt hiermit das diskriminierende Klischee der alten, hässlichen und böartigen Frau, die in Anbetracht eines unerfüllten Daseins anderen das Leben schwermacht. Insgesamt wird in der Übersetzung das Bild unangenehmer weiblicher Personen verstärkt und zur jungen Romanheldin Margarete, die ihre Rolle als Ehefrau und Mutter als »wirklich und wahrhaftig etwas Wundervolles« (HD S. 145)

beschreibt, in Kontrast gesetzt. Entsprechend wird das gesellschaftliche Ideal (wie eine Frau sein soll), das sie verkörpert, in der Übersetzung hervorgehoben:

CO S. 169	HDS. 145
Alors, conclut-il mélancoliquement, vous au moins, vous êtes une vraie femme .	Dann muß ich sagen, schließt er melancholisch seine Betrachtung ab, daß Sie offenbar eine Frau sind, wie sie sein soll .

Die Frau wird im Roman und verstärkt in der Übersetzung in einer scheinbar natürlichen dienenden Rolle vorgestellt, wobei ihr vor allem Attribute wie Fürsorglichkeit, Selbstlosigkeit und Einfühlungsvermögen zugeschrieben werden; Abweichungen hiervon werden als krankhaft dargestellt. Über dieses Frauenbild erfolgt implizit eine Negativdefinition des Bildes des Mannes, dem die »geheimnisreiche Welt« der Frau »verschlossen« ist (siehe Klappentext) und dem auf diese Weise entsprechende Eigenschaften grundsätzlich abgesprochen werden. Für den Mann ergibt sich hierdurch eine Einschränkung auf Attribute wie intellektuelle Kompetenz, aber auch Härte und Durchsetzungsfähigkeit. Diese Polarisierung von Geschlechtscharakteren dient damit der ideologischen Absicherung patriarchalischer Herrschaft (vgl. Hausen 1976: 375), die sich im Roman in einer allgemein konservativen Sichtweise bzw. in der Übersetzung in einer stärker negativen Konnotation der Ehefrau widerspiegelt. Die deutsche Fassung des Romans bietet somit ebenfalls Untersuchungspotenzial hinsichtlich Gender und Übersetzung mit Blick auf die Frage, inwieweit konstruierte geschlechtsgetrennte Rollenvorstellungen in Gesellschaft und Literatur der Frau, aber auch dem Mann gerecht werden. Im Rahmen meiner Studie liegt der Fokus hingegen auf den diskursiven Praktiken der Übersetzung, anhand derer sich Machtkonstellationen und durch Sprache vorgegebene Denkmuster bzw. Images im Rezeptionskontext nachvollziehen lassen.

Ausgehend von der Theorie des literarischen Feldes nach Bourdieu (siehe Teil II, Kapitel 2) bildet die deutsche Ausgabe des Romans einen durch maßgebliche Akteure wie Verlag und Übersetzerin bestimmten Habitus der übersetzerischen Produktion ab. Die Verantwortung der Beteiligten für den hieraus resultierenden Diskurs wird anhand mehrerer Komponenten deutlich: 1) Die Entscheidung von L. Staackmann für die Publikation des Romans, obwohl der während der NS-Zeit mit der Autorin geschlossene Dreijahresvertrag keinen Bestand mehr hatte, bezeugt ein nach wie vor vorhandenes Interesse am dargestellten Gesellschaftsmodell. 2) Die Übersetzung selbst folgt erkennbar einer klaren Übersetzungsstrategie und führt insbesondere durch die Verwendung einer vorbelasteten Terminologie Diskurse des NS-Regimes weiter. Diese sind zum Teil latent im Original vorhanden und werden durch den Kontextwechsel manifest. 3) Der Peritext mit Titelbild und Klappentext rundet die nazifizierte Präsentation des Romans insgesamt ab.

C. Images in der Rezension

Die Recherche im Rahmen dieser Studie ergab lediglich eine sehr kurze Besprechung des Romans in *Die Zeit* vom 08.05.1952 im Rahmen des Artikels »Was Frauen auszusagen haben«. Es werden hier zehn Buch-Neuerscheinungen von Frauen vorgestellt, die »mit Recht den Anspruch [erheben], zur Literatur schlechthin gerechnet zu werden, vielleicht gerade weil sie die weibliche Anschauungsweise besonders zur Geltung bringen«. Zu *Hohe Düne* von Marie Gevers stellt der/die nicht genannte Rezensent/in fest: »Dies ist ein sehr frauliches Buch. Die belgische Dichterin erzählt von einer jungen Antwerpnerin, die 1914 nach Holland evakuiert wird und dort ihr erstes Kind zur Welt bringt. Die Mutterschaft gibt ihr inmitten der aufgewühlten Umgebung Ruhe und Lebenssicherheit.«

Das durch die Autorin vermittelte Frauenbild wird in der Rezension als authentisch empfunden und bestätigt. Entsprechend wird die Mutterschaft als ein Zustand beschrieben, der insgesamt Ordnung und Vertrauen in die Zukunft vermittelt. Anders als im Roman wird das holländische Exil nicht als lieblicher Ort, sondern als »aufgewühlte Umgebung« beschrieben. Hiermit entfernt sich die Buchbesprechung vom Image der ländlichen Idylle und stellt stattdessen Parallelen zur Situation deutscher Frauen in der Nachkriegszeit her, die vor allem von Unsicherheit und existentieller Ratlosigkeit gekennzeichnet ist. Die Bedeutung der Frau für einen gesellschaftlichen Neuanfang wird hervorgehoben. So erhält der Roman aufgrund seiner »weiblichen Anschauungsweisen« das Prädikat eines wichtigen literarischen Werks. Marie Gevers wird abweichend vom Klaptext und im Einklang mit den politischen Grenzen nach dem Zweiten Weltkrieg als »belgische Dichterin« vorgestellt; Antwerpen wird Belgien zugeordnet – eine Betrachtung Flanderns als eigenständiger kultureller Raum scheint im Nachkriegsdeutschland an Bedeutung verloren zu haben.

D. Ergebnisse im Kontext

Der Roman erscheint in Deutschland in einem Kontext, der von Wiederaufbau und dem Bemühen geprägt ist, wieder eine staatliche Ordnung herzustellen. Viele Männer sind als Soldaten gefallen oder befinden sich in Kriegsgefangenschaft. In einer noch direkt vom NS-Regime geprägten Gesellschaft kommt die Aufgabe, das Überleben zu sichern und die Familie durchzubringen – wie bereits zuvor in einem immer weiter zunehmenden Maße während des Krieges – hauptsächlich den Frauen zu. Erst allmählich kehren Männer in ursprüngliche Positionen zurück.

In literarischer Hinsicht befindet sich Deutschland nach der Zeit des Nationalsozialismus in einer Situation der politischen und kulturellen Isolation:

»Wie sehr sie nach dem Zweiten Weltkrieg von so manchem auch herbeigesehnt worden war, eine ›Stunde Null‹ hat es in der deutschen Nachkriegsliteratur nicht gegeben. [...] Obwohl man versuchte, wieder Anschluß an das ›geistige Erbe der Menschheit‹ zu finden, setzte sich in der jungen Bundesrepublik statt Neuorientierung zunächst Tradition und Kontinuität durch.« (Van Uffelen 1993: 405f.)

Interessenlage in Deutschland

Es besteht vor allem eine Nachfrage nach guter Unterhaltungsliteratur; vertraute Genres wie Heimatroman oder flämischer Realismus werden daher zwischen 1945 und 1950

im deutschsprachigen Raum weiter aufgelegt »als ob nichts geschehen wäre« (vgl. Van Uffelen 1993: 406). Vor diesem Hintergrund kann von einem weiterhin vorhandenen Interesse an Werken von Marie Gevers ausgegangen werden, die als »flämische Dichterin« hinreichend auf dem deutschsprachigen Buchmarkt bekannt ist. Ihr 1936 auf Deutsch erschienener Roman *Die Deichgräfin* wurde bereits 1948 vom L. Staackmann Verlag neu aufgelegt. Ihr Roman *La Grande Marée* von 1943 wurde 1951 unter dem Titel *Der Damm zerreißt* vom Wiener Amandus-Verlag erstmals auf Deutsch veröffentlicht.

Der ebenfalls im Jahre 1951 von L. Staackmann verlegte Roman *Hohe Düne* bildet inhaltlich die folgenden gesellschaftlichen Bedürfnisse ab:

- 1) Anerkennung des gesellschaftlichen Beitrags von Frauen
- 2) Bewahrung konservativer Rollenbilder.

Zu 1): Der Roman stellt die Bedeutung der Frau als Mutter in den Vordergrund und baut hierbei allgemein auf dem essentialistischen Gedankengut polarisierter Geschlechtscharaktere auf. Durch die Verwendung einer vorbelasteten Terminologie und die Idealisierung ländlicher Lebensweisen werden ebenfalls Bezüge zur NS-Ideologie mit entsprechenden völkischen Sichtweisen deutlich. Es erfolgt eine scheinbare gesellschaftliche Aufwertung der weiblichen Rolle, die sich ja die Nationalsozialisten gezielt zu Nutze machten, um Frauen auf ihre Seite zu ziehen. Tatsächlich konnten Frauen allgemein die Zahl ihrer Geburten nicht ohne Weiteres selbst bestimmen, und entsprechend ergab sich für sie zumeist ein Alltag, der von Kindererziehung und Hausarbeit bestimmt war. Es ist davon auszugehen, dass der Mutterkult gerade deshalb so erfolgreich war, weil er vielen Frauen Anerkennung vermittelte. In Krieg und Nachkriegszeit schließlich müssen Frauen zusätzlich für die fehlenden Männer einspringen und Lücken in Familie und Gesellschaft füllen. Mit der Protagonistin Margarete, die ohne Mann ihre Mutterschaft im Exil meistert und hierbei neue Fähigkeiten entwickelt (wenngleich die Herausforderungen gemessen an der Situation von Frauen während Krieg und Nachkriegszeit eher gering sind), oder im Roman dargestellten Bäuerinnen, die Mutter sind und ihren Hof bewirtschaften, können sich vermutlich viele Leserinnen identifizieren. Es sind im Roman allgemein Frauen, die Tatkraft und Zuversicht ausstrahlen.

Zu 2): In dem Maße wie Männer nach dem Krieg wieder ihre Plätze in Familie und Beruf einnehmen, müssen Frauen – ähnlich wie nach dem Ersten Weltkrieg – zurücktreten und sich wieder auf Aufgaben als Ehefrau, Mutter und Hausfrau beschränken. In seinem Aufsatz »The ›Remasculinization‹ of Germany in the 1950s« stellt Robert G. Moeller (1998: 103) fest, dass die Verfassungsgeber der Bundesrepublik die Leistung von Frauen während Krieg und Nachkriegszeit zwar anerkennen und ihnen das Recht auf volle politische Beteiligung zu gleichen Bedingungen wie den Männern garantieren, womit das Grundgesetz über die in der Weimarer Verfassung verankerte Gleichberechtigung hinausgeht und sich vom Nationalsozialismus, der Frauen auf ihr biologisches Wesen reduzierte, distanziert; doch geht hiermit wiederum eine Domestizierung einher:

»But politicians and public policy makers also emphasized that equality for women should be an »equality in difference« best realized by restoring a domestic sphere, safe from state intervention, where women could once again devote full attention

to their most important responsibilities as wives and mothers in *private* families, not families subordinated to the priorities of the Führer or the *Volk*. The constitutional guarantee of women's equal rights stood alongside the elevation of the family – with the wife and mother at its center – as the key building block of West German society.« (Ebd.) [Herv. i.O.]

Hieraus ergibt sich eine gesellschaftliche Erwartungshaltung, die Parallelen zum Roman aufweist. Trotz der scheinbaren Aufwertung der Frau werden patriarchalische Rollenbilder in *Hohe Düne* durchgehend bestätigt. Obwohl Margarete immer mehr Selbstständigkeit erlangt, findet sie am Ende Erfüllung in der Akzeptanz ihrer Unterordnung gegenüber ihrem Mann. Für die deutsche Ausgabe des Romans ist somit eine diskursive Fortsetzung konservativer Rollenbilder festzustellen, die von der Autorin, dem deutschen Verlag sowie von der Übersetzerin im Gleichklang erzeugt wird.

Paradigmen der Reinterpretation

Die französischsprachige Autorin Marie Gevers wird im Peritext in Anlehnung an vorhergehende Veröffentlichungen als »flämische Dichterin« beworben, jedoch unter Hinweis auf eine »belgische Heimat«. In der Rezension wird Flandern in Anerkennung politischer Grenzen Belgien zugeordnet und Gevers auf einer nationalen Ebene als »belgische Dichterin« bezeichnet.

Der Peritext als Lektüeranleitung bildet das Gedankengut des Romans, das Ähnlichkeit zur NS-Ideologie aufweist, auf konzentrierte Weise ab und vergrößert somit dessen Wirkung; hierbei wird auf eine entsprechende, dem Leser vertraute NS-Terminologie zurückgegriffen. In der Übersetzung wird die im Peritext verwendete Terminologie weitgehend fortgeführt und teilweise sogar verstärkt, sodass in der deutschen Romangabe durchgängig die gleichen Diskurse und daran geknüpfte Images aus der NS-Zeit bedient werden.

Im Roman vorhandene patriarchalische Rollenbilder in einem essentialistischen Sinne werden in Peritext und Übersetzung allgemein bestätigt und verstärkt. Insbesondere das Image einer gehorsamen, häuslichen sowie sittsamen Ehefrau und Mutter wird herausgearbeitet. Mit der Mutterrolle wird in der Übersetzung jedoch auch eine Erwartung hinsichtlich eines Neuanfangs verbunden. In der Rezension wird das vermittelte Bild der Frau grundsätzlich akzeptiert; »Mutterschaft« wird als ein wichtiger strukturgebender gesellschaftlicher Beitrag verstanden, ebenfalls wird die Bedeutung der Frau für die Literatur verdeutlicht.

Die Idealisierung ländlicher Lebensformen im Roman wird im Peritext durch die direkte Kontrastierung »lieblicher Ort« versus »schrecklicher Ort« verstärkt. Die Authentizität ländlichen Lebens bzw. ländlich geprägter Menschen wird in der Übersetzung weiter akzentuiert. In der Rezension fehlt jedoch das positive Bild ländlicher Idylle, stattdessen wird ein Bezug zur Situation der Nachkriegszeit hergestellt. Das Bild Frankreichs als Synonym für kulturell hochstehendes urbanes Leben wird in der Übersetzung als negativ und dekadent erhärtet. Entsprechend wird die kulturelle Spaltung Belgiens in der deutschen Fassung zusätzlich betont und Flandern einem germanisch geprägten Kulturraum zugeordnet.

In der Übersetzung offenbart sich eine prude deutsche 50er-Jahre-Gesellschaft, indem Bezüge zur Sexualität tabuisiert werden und als zu freizügig empfundenes Verhalten der Protagonistin nicht in den Text übernommen wird. In der Rezension wird das dargestellte Frauenbild als positiv empfunden, gleichzeitig kommt zum Ausdruck, dass Frauen ihre Rolle in der Stabilisierung der gesellschaftlichen Situation sehen.

Insgesamt zeigt sich in der deutschen Fassung des Romans, dass Anschauungen aus der Zeit des Nationalsozialismus nach dem Krieg weiter Wirkung zeigen. Dies gilt nicht nur für geschlechtsdefinierte Rollenzuweisungen, sondern auch für Schilderungen im Sinne einer Blut-und-Boden-Ideologie. Die Tatsache, dass der Roman in der niederländischen Provinz Seeland spielt, ermöglicht eine Kontextualisierung in völkische Überzeugungen im Sinne der NS-Ideologie. Entsprechende Images sind bereits im Originaltext vorhanden und werden in der deutschen Version weiter akzentuiert. So wird auch im Klappentext durch Hinweise auf die »bedeutende flämische Dichterin« sowie »das holländische Seebad« als Zufluchtsort eine mögliche völkisch-germanische Verbundenheit implizit angedeutet.

2. Louis Paul Boon: Gesellschaftliche Erneuerung, Frieden und Demokratie

2.1 Autor und Übersetzer

Louis Paul Boon (geboren 1912 in Aalst, gestorben 1979 in Erembodegem bei Aalst) war ein belgischer Autor und Maler. Boon besuchte die weiterführende technische Schule, musste diese jedoch wegen »verderblichen« Einflusses auf Mitschüler – Boon hatte Bücher bei einer nicht-katholischen Bibliothek ausgeliehen und weitergegeben – vorzeitig ohne Abschluss verlassen; er schrieb sich in Aalst an der Akademie für bildende Künste ein, musste aber auch dieses Studium abbrechen, um mit seinem Vater, der als selbständiger Fassadenmaler und Autolackierer tätig war, für das Familieneinkommen zu sorgen (vgl. Muyres 1999: 11ff.). Er blieb dennoch Zeit seines Lebens als bildender Künstler tätig und schuf neben Linolschnitten, Gemälden, Collagen und Montagen eine sogenannte »phänomenale Feminathek« – eine Sammlung aus Pin-Up-Fotos –, die als Thema in seinem künstlerischen und schriftstellerischen Werk wiederkehrt (vgl. Missinne/Van Dam 2014: 253). Als Achtzehnjähriger begann Boon an ersten eigenen Romanentwürfen zu arbeiten (vgl. Muyres 1999: 16). Im Zuge der deutschen Besetzung Belgiens 1940 geriet Boon als Soldat für einige Monate in Kriegsgefangenschaft, sah sich anschließend mit Arbeitslosigkeit konfrontiert und wandte sich verstärkt dem Schreiben zu. In Anbetracht eigener Armutserfahrungen, dem Dasein im Arbeitermilieu der Industriestadt Aalst sowie Eindrücken von Krieg und Gewalt hatte Boon insgesamt eine pessimistische Grundhaltung zum Leben entwickelt, die für seine schriftstellerische Tätigkeit prägend sein sollte (vgl. ebd.: 57ff.).

Für seinen Roman *De voorstad groeit* [Die Vorstadt wächst] von 1943 erhielt Boon den »Leo J. Kryn«-Debütpreis und kam hierdurch mit renommierten Schriftstellern in Kontakt (vgl. ebd.: 21). Das 1944 publizierte Buch *Abel Gholaerts* (*Abel Gholaerts*, 1990) basiert auf dem Leben Vincent van Goghs, spielt jedoch in Flandern, es folgte 1946 der Roman *Mijn vergeten straat* [Meine vergessene Straße]. In diesem frühen Werk sind bereits An-