



T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

**FEMINISTISCHE TRANSLATION AM
BEISPIEL DER TÜRKISCHEN
ÜBERSETZUNG VON ELFRIEDE
JELINEKS „DIE LIEBHABERINNEN”**

Yüksek Lisans Tezi

Pınar ŞEREN

Almanca Mütercim - Tercümanlık Anabilim Dalı

İZMİR

2021

T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**FEMINISTISCHE TRANSLATION AM
BEISPIEL DER TÜRKISCHEN
ÜBERSETZUNG VON ELFRIEDE
JELINEKS „DIE LIEBHABERINNEN“**

Yüksek Lisans Tezi

Pınar ŞEREN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Faruk YÜCEL

Almanca Mütercim - Tercümanlık Anabilim Dalı

Almanca Mütercim – Tercümanlık Yüksek Lisans

Programı

Etik Kurallara Uygunluk Beyanı

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğm “Feministische Translation am Beispiel der türkischen bersetzung von Elfriede Jelineks *Die Liebhaberinnen*” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir řekilde hazırlandıėını, tezimde yararlandıėım kaynakları bibliyografya, dipnotlar ve metin ii alıntılarda gsterdiėimi onurumla doėrularım.

Pınar řEREN



Vorwort

Die folgende Masterarbeit zum Thema „Feministische Translation am Beispiel der türkischen Übersetzung von Elfriede Jelineks *Die Liebhaberinnen*“ entstand zunächst aus dem eigenen Interesse zum Thema und meiner jahrelangen Tätigkeit als Literaturübersetzerin. Außerdem erhielt ich durch den Besuch der Lehrveranstaltung „Wissenschaftliche Forschungstechniken und Forschungsethik“ der Assoc. Prof. Dr. Nilgin Tanış Polat durch die Untersuchung von verschiedenen wissenschaftlichen Texten einen näheren Einblick in die feministische Translation. Der Gedanke, diese zwei Interessenbereiche miteinander zu verbinden und ein feministisches literarisches Werk und dessen Übersetzung im Bezug auf die feministische Translation zu untersuchen, gaben mir den Anstoß, diese wissenschaftliche Arbeit mit tieferer Untersuchung zu verfassen.

An dieser Stelle gebührt mein besonderer Dank an meinen Betreuer Prof. Dr. Faruk Yücel, der mich durch seine kritischen und wertvollen Anregungen und durch seine zuverlässige und hilfreiche Unterstützung während der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit betreut hat.

Außerdem danke ich Assoc. Prof. Dr. Nilgin Tanış Polat, die mir einen Einblick in die feministische Translation und die Motivation zu diesem Thema gegeben hat. Ein besonderer Dank gilt auch an Prof. Dr. Mehmet Tahir Öncü, mit dessen Vorschlag ich Elfriede Jelinek näher kennenlernen durfte und für die Hilfsmittel und wissenschaftlichen Materialien, die er mir zu Verfügung gestellt hat. Außerdem gilt mein besonderer Dank an Univ.-Prof. Dr. Dilek Dizdar für ihre wegweisenden Veranstaltungen an der Johannes-Gutenberg Universität in Germersheim und ihre wertvollen Ratschläge hinsichtlich der Studie.

Ich bedanke mich auch an den BibliothekarInnen der Bereichsbibliothek Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft an der Johannes-Gutenberg Universität in Germersheim für die nette Unterstützung bei der Recherche während meines dortigen Aufenthalts im Rahmen der Germanistischen Institutspartnerschaft mit der Abteilung für Übersetzen und Dolmetschen der Ege Universität.

Nicht zuletzt gebührt ein ganz spezieller Dank meiner Familie und Aral Öz Destici für die bedingungslose, ermutigende Unterstützung sowohl während meines Studiums, als auch in allen Phasen dieser Arbeit. Sie waren in vielerlei Hinsicht eine große Stütze für mich.

Izmir, September 2021

Pınar ŞEREN



Özet

Feminizm, 20. yüzyılın sonlarından itibaren Anglo-Amerika ve Avrupa bölgelerinde ön plana çıkmıştır. Bu hareket, kadınların toplumdaki kültürel, siyasal ve sosyal katılımının geçerliliğine ve statülerinin iyileştirilmesine yönelik yapılan mücadeleler sonucunda doğmuştur. Feminist yazarlar, dilin kullanımındaki sorunları eleştirel biçimde sorgulayarak ve bu bağlamda yenilikler getirerek bazı görüşler ileri sürmüşlerdir. Ayrıca 70’li ve 80’li yıllarda feminist çevirmenlerin yapmış olduğu çalışmalarla birlikte edebi niteliğe sahip feminist metinler üretilmeye başlanmış, böylelikle “feminist çeviri”ye doğru ilk adım atılmıştır.

Nobel ödülü sahibi Avusturyalı yazar Elfriede Jelinek, edebiyat dünyasında ses getiren “Sevda Kadınları” (1975) adlı romanını *Yeni Kadın Hareketleri*’nin oldukça etkin olduğu bir dönemde kaleme almıştır. Bu bağlamda, romanda ataerkil toplumu ve ezilen kadını alaycı bir dille eleştirmiştir. “Sevda Kadınları” konu olarak, mutlu bir yaşam sürme hayalini ancak erkekler, evlilik ve çocuk doğurmakla gerçekleştirebileceğine inanan iki kadını ele almaktadır. Olay her ne kadar 70’li yıllarda geçiyor olsa da günümüzde hâlâ geçerliliğini koruyan sorunlar romanda işlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında, yapılmış olan bu yüksek lisans teziyle, eserde dile getirilen feminist görüşlerin çeviri yoluyla Türkçeye aktarılırken oluşan farklılıkların ne ölçüde olduğu ortaya koymak amaçlanmaktadır. Eserin Melda Ağırbaş tarafından “Sevda Kadınları” (2000) olarak Türkçeye aktarılmış olan çevirisi, feminist söylem, edebi değer ve çeviri sorunsalı açısından incelenecektir.

“Elfriede Jelinek’in *Sevda Kadınları* Romanının Türkçe Çevirisi Örneğinde Feminist Çeviri” başlıklı yüksek lisans tezi, üç ana bölümden oluşmaktadır. Elfriede Jelinek ve romanı “Die Liebhaberinnen” ile Türkçe çevirisi, feminist çeviri kuramı açısından ele alınmadan önce, birinci bölümde feminizm, edebiyat ve çeviri kavramları arasındaki bağlantılar irdelenecektir. Kadın yazarlar aracılığıyla edebiyatta feminizm açıklanacak ve bir güç aracı ve kimlik arayışı olarak dil kavramı tanımlanacaktır. Ayrıca feminizmin tarihsel gelişimi ve küresel etkileri temelinde feminizmin Türkiye ve dünyadaki yeri açıklanacaktır. Buradan yola çıkılarak edebi çeviride karşılaşılan sorunlar ve çevirmen olarak kadınlar ele alınacaktır.

Tezin ikinci bölümü yazar Elfriede Jelinek ve Avusturya toplumuna eleştiri niteliği taşıyan eserlerini konu edinmektedir. Bu çerçevede feminist bir kimliğe sahip olan yazar tanıtılacak, ataerkil toplum ve antifaşist ve -semitik söylemler eleştirel düzlemde ele alınıp seçili eserlerindeki kadın öznesi tartışılarak incelenecektir.

Üçüncü ve sonuncu bölümde eserin Türkçe çevirisi olan “Sevda Kadınları“ hem edebi, hem de dilsel açıdan karşılaştırmalı çeviri analizi aracılığıyla incelenecektir. Okura toplumun durumu hakkında bilgi verebilmesi için romanda geçen kadınların nasıl tasvir edildiğine değinilecektir. Ardından eserin Türkçe çevirisi, feminist ve cinsiyetçi söylemler açısından detaylı bir şekilde incelenip Almanca kaynak metin arasındaki farklılıklar ortaya konulacaktır. Tezin sonuç kısmında uygulanan yöntemler sonrasında elde edilen bulgular değerlendirilip söz konusu kaynak ve erek metin karşılaştırılarak bir sonuca varılacaktır.

Zusammenfassung (Abstract)

Ab Ende des 20. Jahrhunderts rückte der Feminismus in der angloamerikanischen und europäischen Szene in den Vordergrund. Diese Bewegung kämpfte um die Geltung der kulturellen, politischen sowie die sozialen Beteiligungen und den Status der Frauen in der Gesellschaft. Feministische SchriftstellerInnen sahen das Problem primär im Sprachgebrauch und brachten in diesem Rahmen neue Ansichten in die Literatur. Somit wurden in den 70er und 80er Jahren auch durch die Leistungen von feministischen ÜbersetzerInnen literarisch-feministische Texte produziert, womit auch der erste Schritt zu einer „feministischen Übersetzung“ gemacht wurde.

Die Schriftstellerin und österreichische Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek verfasste ihren Roman „Die Liebhaberinnen“ (1975), mit der ihr auch der literarische Durchbruch gelang, zu einer Zeit als die *Neue Frauenbewegung* höchst aktiv war. Sie kritisierte auf sarkastischer Weise die patriarchalische Gesellschaft und die Unterdrückung der Frau. Ihr Roman „Die Liebhaberinnen“ handelt um zwei Frauen, die der Ansicht sind, ihr Traum vom glücklichen Leben könne nur durch den Mann, durch die Heirat und Zeugung von Kindern ermöglicht werden. Wie sehr die Geschichte auch in den 70ern zu handeln mag, entspricht sie der heutigen Realität. In Bezug darauf bezweckt die vorliegende Masterarbeit darzustellen, inwieweit sich die feministischen Ansätze im Werk durch die Translation ins Türkische unterscheiden können. Die türkische Übersetzung „Sevda Kadınları“ (2000), übersetzt von Melda Ağırbaş, wird in diesem Zusammenhang aus einem feministischen, literarischen und übersetzungswissenschaftlichen Blickwinkel untersucht.

Die vorliegende Masterarbeit mit dem Titel „Feministische Translation am Beispiel der türkischen Übersetzung von Elfriede Jelineks Roman *Die Liebhaberinnen*“ besteht aus drei Hauptkapiteln. Bevor Elfriede Jelinek und ihr Roman und die türkische Übersetzung in Bezug auf die feministische Translationstheorie ausführlich untersucht werden, wird im ersten Teil die Beziehung zwischen dem Feminismus, der Literatur und Translation erläutert. Hier wird zunächst der Feminismus in der Literatur anhand

der Frauen als Schriftstellerinnen dargestellt und näheres zur Sprache als Machtinstrument und Identitätssuche erklärt. Überdies soll anhand der historischen Entwicklung des Feminismus und dessen globalen Einflüsse der Feminismus in der Türkei und weltweit geschildert werden. In diesem Rahmen wird auf die literarische Translation und die Existenz der Frauen als Übersetzerinnen eingegangen.

Der zweite Teil der Masterarbeit befasst sich mit der Autorin Elfriede Jelinek und ihre Werke als Kritik zur österreichischen Gesellschaft. Hier wird die feministische Schriftstellerin näher vorgestellt und das weibliche Es an Beispielen aus ihren ausgewählten Werken mit Kritik an der patriarchalen Gesellschaft und dem antifaschistischen und antisemitischen Diskurs erörtert. Somit wird ihr feministischer Diskurs unter die Lupe genommen.

Im dritten, und somit letzten Teil der Arbeit, wird die türkische Übersetzung „Sevda Kadınları“ sowohl auf literarischer, als auch auf sprachlicher Ebene mit einer kontrastiven Übersetzungsanalyse untersucht. Zuerst wird auf die Darstellung der Frau im Roman eingegangen, womit dem Leser ein Gesellschaftsbild gemacht werden sollte. Dieser Betrachtung zufolge wird anschließend die türkische Übersetzung bezüglich der feministischen und genderorientierten Diskurse ausführlich analysiert und die Unterschiede gegenüber dem deutschen Ausgangstext kritisch dargelegt werden. In der Schlussfolgerung werden somit die Ergebnisse der angewandten Methoden präzise evaluiert und miteinander kompariert und ein schlussendliches Fazit gezogen.

Inhaltsverzeichnis

Özet.....	iii
Zusammenfassung (Abstract)	v
0 Einleitung.....	1
Forschungsstand	3
1 Feminismus, Literatur und Translation	7
1.1 Übersetzung als Stimme der Frau	18
1.2 Feminismus in der Türkei und weltweit	20
1.2.1 Historische Entwicklungen und globale Einflüsse.....	21
1.3 Feminismus in der Literatur	25
1.3.1 Frauen als Schriftstellerinnen.....	27
1.3.2 Literatur und Sprache als Machtinstrument und Identitätssuche	38
1.4 Feminismus und Translation	40
1.4.1 Entwicklung der feministischen Translation.....	42
1.4.2 Frauen als Übersetzerinnen	50
2 Elfriede Jelinek.....	53
2.1 Leben einer Feministin.....	54
2.2 Jelineks Werke: Das weibliche Es	57
2.2.1 Kritik an der patriarchalen Gesellschaft und ihre Reflektionen in der.....	58
Sprache	58
2.2.2 Antifaschistischer Diskurs und die Reflektionen in der Sprache und.....	61
Übersetzung.....	61
2.3 Feministische Diskursbeispiele in ausgewählten Werken Jelineks	64

3	Der Roman „Die Liebhaberinnen“	73
3.1	Analyse der Übersetzung bezüglich feministisch – und genderorientierter.....	76
	Diskursen	76
4	Schlussfolgerung und Ausblick.....	107
	Literaturverzeichnis.....	110
	Internetquellen.....	116
	Özgeçmiş	118

0 Einleitung

In der Geschichte, sowohl in der Vergangenheit aber auch heute, war und ist die Übersetzung ein wichtiges Instrument, um eine Brücke zwischen zwei unterschiedlichen Kulturen konstruieren zu können. Diese Brücke dient nicht nur zur Verständigung dieser Kulturen, sondern auch zum kulturellen Austausch, der dazu beiträgt, die beteiligten Kulturen und die damit verbundenen Gesellschaften über fremde Geschehen zu informieren und durch fremde, nicht bekannte Eigenschaften der jeweils anderen Kultur zu entwickeln.

Kein anderes Mittel als die Übersetzung und die Literatur, diente zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert zur Verbreitung des Feminismus, die ihren Anfangspunkt im Westen hatte. Auch die türkische Kultur und Gesellschaft gehört zu denen, die den Feminismus und somit die Frauenbewegung größtenteils durch die Literatur und die Übersetzung literarischer Texte kennenlernen konnte. Unabhängig von den bekannten feministischen Werken wie z.B. Simone de Beauvoirs „Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau“ (1949) und Kate Millets „Sexus und Herrschaft: Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft“ (1970), die zu den wichtigsten Werken der Frauenbewegung und des Feminismus gelten, gibt es auch feministische Romane von feministischen Schriftstellerinnen, die im Gegensatz zu der „idealisierten“ (Standard-) Frau der männlichen Schriftsteller, die „wahre“ Frau mit all ihren Aspekten darstellten. Die feministischen Diskurse in diesen Romanen wurden somit mit der Übersetzung der jeweiligen Werke in die jeweils andere Kultur übermittelt.

In diesem Rahmen ist das Ziel der vorliegenden Arbeit aus einem feministischen und übersetzungswissenschaftlichen Blickwinkel herauszufinden, wie die feministischen Diskurse im Roman „Die Liebhaberinnen“, verfasst von der feministischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek, sich in der Übersetzung „Sevda Kadınları“ von Melda Ağırbaş, in einer unterschiedlichen Kultur, nämlich der türkischen, widerspiegeln. Dabei werden die feministisch- und genderorientierten Aspekte im deutschen Ausgangstext und deren Übersetzungen im Türkischen auf funktionaler und sprachlicher Ebene aus der feministischen Sicht untersucht.

Vorerst wird eine theoretische Untersuchung in Bezug auf die feministische Literatur durchgeführt, um darzustellen, was Feminismus in der Literatur bedeutet und wie er sich in literarischen Werken widerspiegelt. Es soll auch in diesem Rahmen darauf hingewiesen werden, wie sich der feministische Diskurs vom traditionellen Feminismus unterscheidet. Um die Beziehung zwischen Feminismus, Literatur und Translation aus theoretischer Sicht darstellen zu können, werden Theorien und Ansätze von verschiedenen ÜbersetzungswissenschaftlerInnen verwendet, die sich direkt oder indirekt mit dem Thema auseinandergesetzt haben. Danach wird im empirischen Teil der Arbeit ein Vergleich des Ausgangstextes mit dem Zieltext bezüglich des feministischen Diskurses des Originalwerks durchgeführt.

Das erste Kapitel stellt den theoretischen Rahmen der vorliegenden Arbeit dar, indem nach einer kurzen Einführung zur historischen Entwicklung des Feminismus in der Türkei und weltweit zunächst die Relation zwischen Feminismus, Literatur und Translation veranschaulicht wird. Für diese Veranschaulichung werden Even-Zohars Polysystemtheorie, Vermeers und Reiß' Skopostheorie, Lefeveres Konzept von Neuschreibung und Venutis (Un-)Sichtbarkeit von Gebrauch gemacht. Außerdem werden die Rolle und die Funktion der Frauen im literarischen System als Schriftstellerinnen und Übersetzerinnen erläutert.

Im zweiten Kapitel wird die Autorin Elfriede Jelinek als feministischorientierte Schriftstellerin im literarischen System und in der patriarchalen Gesellschaft behandelt. Um ihre Weltanschauung, ihre Kritik an der patriarchalen Gesellschaft und ihre antifaschistische und –semitische Haltung besser darstellen zu können, werden gewählte Werke Jelineks anhand von Beispielen untersucht.

Im Anschluss wird im dritten Kapitel, das auch den Kern der vorliegenden Arbeit bildet, die türkische Übersetzung „Sevda Kadınları“ sowohl auf literarischer, als auch auf sprachlicher Ebene mit einer kontrastiven Übersetzungsanalyse diskutiert. Zuerst wird eine kurze Zusammenfassung zu „Die Liebhaberinnen“ und den jeweiligen Protagonisten/ Protagonistinnen gegeben, um die LeserInnen im Hinblick auf die Darstellung der Frau im Roman ein Gesellschaftsbild machen zu können. Dieser Betrachtung zufolge soll anschließend die türkische Übersetzung bezüglich der feministischen und genderorientierten Diskurse ausführlich überprüft und die

Unterschiede gegenüber dem deutschen Ausgangstext dargelegt werden. Dadurch soll auch festgestellt werden, ob und inwieweit die Übersetzerin die feministischen Diskurse im Ausgangstext und der Autorin im Zieltext reflektieren konnte.

In einem abschließenden Kapitel werden somit die Ergebnisse der angewandten Methoden präzise evaluiert und miteinander kompariert und ein schlussendliches Fazit gezogen.

Forschungsstand

Als Folge der Frauenbewegungen rückten die Geschlechterprobleme in der Sprache und demzufolge auch in der Literatur in den Vordergrund. Im Zuge der kulturellen Wende entwickelte sich auch die Übersetzungswissenschaft, die dazu führte, dass die Kultur in die Übersetzungswissenschaft miteinbezogen wurde. Kulturelle und historische Geschehnisse wie z.B. die Frauenbewegungen hatten demnach Auswirkungen auf die Translation. Eine Folge dieser Auswirkungen ist die Entwicklung der feministischen Translation. Die vorliegende Masterarbeit widmet sich demzufolge der „feministischen Translation“, welches sich mit dem Sichtbarmachen der Frau und anderen Geschlechtsidentitäten in der Translation mittels der Übersetzungspraxis thematisiert. Aus dieser Perspektive gesehen wurde der patriarchale Sprachgebrauch anhand der feministischen Translation untersucht und versucht, nicht nur auf sprachlicher Ebene, sondern auch im Bezug auf den Inhalt darzustellen, wie die Frau durch Sprache und Identität in der Gesellschaft unterdrückt wird. Anhand von feministischorientierten Übersetzungsauffassungen soll betont werden, wie das Weibliche in der Translation in den Vordergrund gerückt wird. Die „wahre“ Frau wird aus weiblicher Sichtweise den Zieltextrezipientinnen und –rezipienten präsentiert.

Eine der ersten wichtigsten Pionierarbeiten in der Translationstheorie und -praxis leistete die Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin Sherry Simon mit ihrem Werk *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, die sie 1996 veröffentlichte. Simon befasst sich in ihrer Arbeit mit der Übersetzung als ein grundlegendes, kulturelles Produkt. Außerdem stellt sie auch die Auswirkungen des

Feminismus und der Genderfragen auf die Translation dar. Sie bringt in diesem Rahmen ihre Ansicht folgend zur Sprache:

die Geschlechterunterschiede haben sich nicht nur in den Metaphern [gezeigt], sondern auch in den tatsächlichen Übersetzungspraktiken, in den spezifischen gesellschaftlichen und historischen Formen, durch die Frauen ihre schriftstellerischen Aktivitäten verstanden und ausgeführt haben (Simon 1996: 2).¹

Wie sie darauf hinweist, ist Simons Ziel durch dieses Werk, „ein möglichst breites Netz um Genderfragen in der Übersetzung zu spannen und durch Gender die Übersetzungswissenschaft näher an einen kulturwissenschaftlichen Rahmen heranzuführen“ (ebd.: x). Auch Luise von Flotow setzt sich mit der Materie in ihrem Werk *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, die 1997 veröffentlicht wurde, auseinander. Sie befasst sie sich in ihrer Arbeit mit der Translation als Praxis, die von den kulturellen Geschehnissen wie z.B. der Frauenbewegung und als Folge dieser erschienenen Genderdebatte beeinflusst wurde. Sie ist der Ansicht, dass

Genderbewusstsein in der Übersetzungspraxis Fragen über die Verbindungen zwischen gesellschaftlichen Stereotypen und Sprachformen, über die Politik der Sprache und die kulturellen Unterschiede, über die Ethik der Übersetzung und über die Wiederbelebung unzugänglicher Werke für zeitgenössische Leser [stellt]. Es unterstreicht die Bedeutung des kulturellen Kontexts, in dem die Übersetzung erfolgt (Flotow 1997: 14).

Wie aus diesem Zitat deutlich hervorgeht, betont Flotow, dass sie für ein Genderbewusstsein in der Translation ist und vertritt dazu die Meinung, dass bei der Entwicklung eines Bewusstseins die Kultur ein wichtiger Faktor ist. Demnach untersucht sie auch die Beispiele der experimentellen feministischen Werke und deren experimentellen Translationen, handelt von dem jahrelangen Kampf der Frauen um Sichtbarkeit sowohl als Schriftstellerin als auch als Übersetzerin in der

¹ Falls nicht angegeben, wurden alle Zitate aus dem Englischen und Türkischen von der Autorin dieser Masterarbeit ins Deutsche übersetzt.

Literaturgeschichte und gibt näheren Einblick in die feministischen Übersetzungsstrategien, die demzufolge zum Genderbewusstsein in der Translation führen.

Beide der oben genannten Werke beschäftigen sich mit Themen wie Frauenbewegung, Feminismus und Genderdebatte in der Translation des Westens. Darüber hinaus gibt es auch Werke, die der türkischen Übersetzungswissenschaft einen wichtigen Beitrag leisten. Eines davon ist Nil Özçeliks Masterarbeit *Türkiye’de Yayın Politikaları ve “Feminizm”: Feminist bir Uygulama olarak Çeviri*, die 2003 verfasst wurde. In ihrer umfangreichen Arbeit untersucht Özçelik neben dem anglo-amerikanischen und französischen Feminismus auch den türkischen Feminismus, und kommt zu dem Entschluss, dass erst nachdem der Feminismus in der Türkei an Popularität gewann, die Frauenbewegung entstand (Özçelik 2003: v). Außerdem beinhaltet die Arbeit die Analyse der türkischen Übersetzung von Luce Irigarays *Et l’une ne bouge pass ans l’autre* und die Schwierigkeiten, auf die während der Übersetzung gestoßen wurde. Den Kern der genannten Arbeit bildet die Untersuchung verschiedener Verlage, deren Veröffentlichungspolitik und Stellung gegenüber Feminismus.

Eine weitere wichtige Untersuchung, die hier erwähnt werden sollte, ist Damla Göls Masterarbeit *Türkiye’de 1980 Dönemi Feminist Çeviri Hareketinin Kadın Çalışmaları Dizgesini Oluşturmadaki Rolü*, die 2015 geschrieben wurde. In ihrer Arbeit untersucht Göl aus einer interdisziplinären und polysystemischen Perspektive die Rolle der türkischen feministischen Translationsbewegung in den 1980er Jahren in der Entwicklung der Frauenstudien. Außerdem gibt sie einen detaillierten Einblick in die feministische Translation in der Türkei und die Gemeinschaft “Kadın Çevresi” (*Frauen-Kreis*), die sich später zu einem Verlag entwickelte.

Mit dem Thema Gender in der Translation befasste sich auch Funda Gül Karabay in ihrer in 2013 verfassten Masterarbeit *Gender and Translation: A Case of Jeanette Winterson*, in der sie eine Übersetzungsanalyse zu dem Werk „Sexing the Cherry“ von Jeanette Winterson und dessen türkischen Übersetzung „Vişnenin Cinsiyeti“ leistete, wobei sie sich dabei auf Gender in *Sexing the Cherry* und dessen Übersetzung, und die Übersetzerin fokussierte.

Wie zu sehen ist, ist die Zahl der wissenschaftlichen Arbeiten, die in der türkischen Übersetzungswissenschaft im Bereich feministische Translation publiziert wurden, gering. Durch eine Untersuchung eines deutschen Werkes und dessen türkischer Übersetzung in Bezug auf die feministische Translation wurde festgestellt, dass die Anzahl der wissenschaftlichen Arbeiten, die in diesem Rahmen geschrieben wurden, nicht viel sind. Demnach sollte mit der vorliegenden Masterarbeit ein Versuch unternommen werden, den Zusammenhang zwischen Feminismus und Translation in einem neuen Licht zu betrachten und einen Beitrag zur türkischen Übersetzungswissenschaft zu leisten.



1 Feminismus, Literatur und Translation

Allgemein betrachtet, ist es durchaus legitim zu behaupten, dass die Übersetzungswissenschaft ein interdisziplinärer Fachbereich ist, welcher sprachliche und kulturelle Forschungsansätze beinhaltet. So ist es unvermeidlich, dass auch zwischen der Translation und den kulturellen Geschehnissen wie die Frauenbewegung und dem damit verbundenen Feminismus, und der Literatur eine Relation besteht. Demnach ist Translation wie Prunč mit Recht darauf hinweist

im engeren Sinne [...] das mündliche oder schriftliche „Übertragen“ eines Ausgangstextes in einen anderssprachigen Zieltext während Translation im weiteren Sinne offensichtlich auch andere, vor allem gesellschaftlich bedingte Elemente der zweisprachigen Kommunikation enthält (2002: 10).

Genau eines von diesen gesellschaftlich bedingten Elementen, die die Translation enthält, sind die Veränderungen in der Gesellschaft selbst. Als Beispiel hierzu könnten u.a. wie oben schon genannt die Frauenbewegungen gegeben werden, deren Intentionen im Großen und Ganzen die Emanzipation der Frau war. Die Frauenbewegungen hatten zur Folge, dass der Oberbegriff „Feminismus“ entstand, der nicht nur für die Emanzipation, Gleichberechtigung und gegen die Unterdrückung von Frauen steht, sondern der Oberbegriff „Feminismus“ bezieht zugleich alle Geschlechtsidentitäten mitein. Der Feminismus wurde somit durch wichtige Texte, darunter auch literarische Texte und deren Übersetzungen in viele andere Sprachen auf der ganzen Welt verbreitet.

Nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Theorie besteht eine Beziehung zwischen den Begriffen Feminismus, Literatur und Translation. Bevor Näheres zu der theoretischen Beziehung zwischen dem Feminismus, der Literatur und Translation erläutert wird, sollen im Folgenden Itamar Even-Zohars Polysystemtheorie (1979/1990), die Skopostheorie (1984) von Hans J. Vermeer und Katharina Reiß, André Lefeveres Konzept von Neuschreibung (1992) und Lawrence Venutis (Un-)Sichtbarkeit (1995) erklärt werden, um den Zusammenhang besser darstellen zu können.

Auf Grundlage der Ideen des Russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus wurde von Itamar Even-Zohar in den 1970er Jahren die Polysystemtheorie entwickelt. Er war der Auffassung, dass die Literatur ein System ist, die aus weiteren anderen Systemen besteht. Deshalb sollten Literatur, Sprache, Kultur, Gesellschaft und weitere andere Phänomene nicht in Unabhängigkeit voneinander untersucht werden, sondern als Systeme betrachtet werden, die in einer Beziehung zueinanderstehen. Jedes einzelne System hat somit eine Beziehung mit jeweils anderen Systemen.

So kann beispielsweise die Standardsprache nicht erklärt werden, ohne sie in den Kontext der nicht standardisierten Varietäten zu stellen. Ebenso ist Kinderliteratur nicht als Phänomen *sui generis*, sondern in Verbindung mit Erwachsenenliteratur zu betrachten; übersetzte Literatur lässt sich nicht von der Originalliteratur trennen; [...] (Even-Zohar 2009: 43).

Außerdem haben diese einzelnen Systeme im Polysystem nicht die gleiche Funktion und Stellung. Sie sind hierarchisch gegliedert und befinden sich in einer andauernden Spannung, gar in einem Wettbewerb zueinander, was bedeutet, dass jedes System bereit ist, über die anderen Systeme zu herrschen. Somit sind diese Phänomene nicht statisch, sondern dynamisch. Es werden z.B. Phänomene aus dem Zentrum in die Peripherie gedrängt („zentrifugaler“ Verlauf), oder umgekehrt, Phänomene aus der Peripherie in das Zentrum („zentripetaler“ Verlauf). Es ist jedoch wichtig zu erwähnen, dass es in dem Polysystem nicht nur ein einziges Zentrum oder eine einzige Peripherie gibt,

da mehrere solche Positionen anzunehmen sind. Eine Bewegung kann beispielsweise stattfinden, indem eine bestimmte Komponente (Element, Funktion) von der Peripherie eines Systems in die Peripherie eines angrenzenden Systems desselben Polysystems transferiert wird. Anschließend kann es vorkommen, dass die Komponente weiter ins Zentrum des zweiten Systems wandert (Even-Zohar 2009: 44).

Dies hat zur Folge, dass die Position und die Funktion des Systems sich verändern kann und dass die Stellung der Texte im System relativ ist. Der Kampf um den höchsten Rang erfolgt Even-Zohar nach u.a. auf der Ebene der kanonisierten und nicht-kanonisierten Elemente. Das Zentrum des Polysystems besteht aus dem kanonisierten System, wobei mit kanonisiert „die literarischen Normen und Werke (d.h. sowohl Modelle als auch Texte zu verstehen), die von den dominanten Kreisen einer Kultur als legitim akzeptiert werden und deren sichtbarste Produkte Teil des historischen Erbes der Gemeinschaft werden“ (ebd.: 46) gemeint ist. Diese Werke haben eine Kontrolle über das Polysystem. Mit nicht-kanonisiert beschreibt Even-Zohar Werke, die sich „auf die von den dominanten Kreisen als illegitim abgelehnten Normen und Werke [beziehen], die in der Gemeinschaft auf lange Sicht oft in Vergessenheit geraten (sofern kein Statuswechsel stattfindet)“ (ebd.: 46). Diese Werke werden nicht anerkannt und somit in den Hintergrund gerückt, bzw. vergessen. Auch zwischen den kanonisierten und nicht-kanonisierten Werken besteht eine notwendige Spannung bzw. es herrscht zwischen den Texten eine Konkurrenz und ein Machtkampf. Diese Spannung ist deshalb notwendig, da ohne sie die kanonisierten Repertoires des Systems zusammenbrechen und in Stillstand geraten würde. Unter Repertoire versteht Even-Zohar ein „Aggregat von Gesetzen und Elementen (in Einzelform, in Relation oder im Gesamtmodell) [...], die die Textproduktion bestimmen“ (ebd.: 49). Hierbei werden unter zwei Arten von Repertoires unterschieden: den innovativen und den konservativen, wobei unter innovativ auch primär, und unter konservativ sekundär verstanden werden kann. Ein Repertoire ist dann konservativ, „wenn sich ein Repertoire etabliert und alle zugehörigen derivativen Modelle vollständig mit seinen Vorgaben übereinstimmen [...]. Jedes einzelne seiner Produkte (Äußerungen, Texte) ist im hohen Maße vorhersagbar, und jegliche Abweichung gilt als skandalös“ (ebd.: 52). Sie werden im Gegensatz zu innovativ als konservativ bezeichnet, da sie nicht offen für Neues sind. Wie Even-Zohar betont, ist „[...] die Vergrößerung und Neugestaltung eines Repertoires durch die Einführung neuer Elemente- die eine geringere Vorhersagbarkeit jedes einzelnen Produktes zur Folge haben- Ausdruck eines innovativen Repertoires (und Systems)“ (ebd. 53). Aus diesem Grund haben die Modelle eines konservativen Repertoires eine sekundäre Position.

Even-Zohar vertritt die Ansicht, dass die übersetzte Literatur ein eigenes System im Polysystem der Literatur ist. Auch wenn übersetzte Literatur im Polysystem der Literatur meist eine periphere, also sekundäre Position einnimmt, gibt es Even-Zohar nach drei Fälle, in der sie eine zentrale Rolle spielt:

- (1) wenn eine Literatur noch „jung“ ist, d.h. wenn sie noch nicht bereit ist, von ihren eigenen Werken und Repertoires Gebrauch zu machen; kurz, beim Prozess der Entwicklung einer Literatur
- (2) wenn eine Literatur sich in einer peripheren Position befindet oder „schwach“ ist und durch die Übersetzung von „stärkeren“ Literaturen profitiert
- (3) wenn ein „Vakuum“ in der Literatur herrscht, d.h. wenn im Falle einer Krise oder Wende sich in der Literatur eine Lücke befindet, die durch die Übersetzung gefüllt werden kann (Even-Zohar 2012: 163-164).

Das System der übersetzten Literatur kann außerdem zum einen eine periphere Position, zum anderen aber auch eine zentrale Position im größeren System der Literatur einnehmen. Welche Position die übersetzte Literatur einnimmt, hängt von dem größeren Polysystem der jeweiligen Literatur ab. Wenn sich die übersetzte Literatur in einer zentralen Position im Polysystem der Literatur befindet, verweist das darauf hin, dass sie sich innerhalb des Literatursystems innovativ verhält. Durch die übersetzte Literatur werden zum einen sowohl der Zielkultur, als auch der Zielsprachlichen Literatur neue Modelle vorgestellt. Außerdem wird von den ÜbersetzerInnen nicht erwartet, dass sie „sich nur an die standardmäßigen Modelle in [ihrem] heimischen Repertoire, in das die Ausgangstexte transferierbar sind, [halten]. Stattdessen [sind sie] bereit, in solchen Fällen gegen die heimischen Konventionen zu verstoßen“ (ebd.: 166). Somit verhält sich die Übersetzung dem Ausgangstext gegenüber adäquat, d.h. sie ist „eine Reproduktion der herrschenden textuellen Verhältnisse des Originals“ (ebd.: 166).

Wenn sich die übersetzte Literatur im größeren Polysystem der Literatur in einer peripheren Position befindet, bedeutet dies, dass sie sich anders verhält als wenn sie sich im Zentrum befindet. Die übersetzte Literatur in der Peripherie ist konservativ geprägt, d.h., „sie hat keinen Einfluss auf die wesentlichen Prozesse und wird nach bereits konventionellen Normen von einer bereits dominanten Art in der Zielkultur etabliert“

(ebd.: 165). Mit anderen Worten ausgedrückt, die ÜbersetzerInnen suchen kein neues Modell in der ausgangssprachlichen Kultur und Sprache, sondern „konzentrier[en] sich auf die Suche nach den besten, bereits bestehenden Modellen für den Ausgangstext, und das Ergebnis stellt sich oft als nicht adäquate Übersetzung heraus“ (ebd.: 167). In diesem Zusammenhang kann man behaupten, dass hier traditionelle Modelle, Repertoires und Normen berücksichtigt werden, die dazu führen, dass diese Übersetzungen in der Zielkultur als ein Original gelesen werden.

Wie bekannt, haben Katharina Reiß und Hans J. Vermeer in den 80er Jahren einen wichtigen Beitrag in der Übersetzungswissenschaft geleistet. Vermeer veröffentlichte 1978 seinen Aufsatz „Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie“ in *Lebende Sprachen*, in dem er die Basis seiner Skopostheorie darstellte. Zusammen mit Reiß baute er diese funktionsorientierte Theorie auf und veröffentlichte das Werk „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie“ (1984). Die Skopostheorie von Vermeer ist ein funktionsorientierter Ansatz, der das Verfahren der Translation als eine „Handlung“ ansieht. Das translatorische Handeln beinhaltet einen Auftraggeber (z.B. ein Verlag) und einen Translator, dessen Ziel es ist, die Translation dem festgelegten „Skopos“ nach in die Zielsprache, und somit in die Zielkultur zu übersetzen. Skopos bedeutet im Griechischen „Ziel“ oder „Zweck“. Im Bezug auf die Skopostheorie wird darunter die Funktion der Translation verstanden. Die Skopostheorie besagt, wie Reiß und Vermeer darauf hinweisen, dass „[d]ie Dominante aller Translation deren Zweck [ist]“ (1984: 96). Hierbei ist es wichtiger, dass die Funktion der Translation erfüllt wird, als die Durchführungsart der Translation (ebd.: 100). Derjenige/Diejenige, der/die für die Erfüllung der Funktion zuständig ist, ist der/die ÜbersetzerIn. Dem Übersetzer/ der Übersetzerin wird die Freiheit gegeben als Experte über den Übersetzungsprozess zu entscheiden:

[...] sein Verständnis vom Ausgangstext [...]; seine subjektiven Qualitätsvorstellungen inhaltlicher und formaler Art; der Umstand, ob er nur Rezipient des Ausgangstextes oder zugleich Element der Menge der vom Produzenten intendierten Rezipienten dieses Textes ist; seine Entscheidung darüber (u. U. vom Auftraggeber beeinflusst), welchen Übersetzungstyp er wählen will

oder soll; - dies alles bestimmt in je unterschiedlicher Weise den Übersetzungsprozeß, der zum jeweiligen Translat führt (ebd.: 149).

Somit ist der/die ÜbersetzerIn eigentlich mehr als nur ein/e ÜbersetzerIn und wird sozusagen auch zum/zur AutorIn des übersetzten Werkes.

Der Skopos einer Translation muss nicht immer mit dem Skopos des Ausgangstextes übereinstimmen. Es kann auch vorkommen, dass unterschiedliche Skopoi in demselben Text auftreten. Dies bedeutet folglich, dass es nicht nur eine einzige richtige Übersetzung des Ausgangstextes gibt. Dabei sollte auch nicht vergessen werden, dass der Skopos rezipientenabhängig ist (ebd.: 101).

Reiß und Vermeer haben in ihrem Werk den Begriff der Äquivalenz nochmals neu definiert. Ihnen nach „[bezeichnet] Äquivalenz eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)“ (ebd.: 139-140). Diese Definition von Äquivalenz ist nicht mit der Linguistik zu vergleichen, die die Äquivalenz auf Wort- und Satzebene sieht. Da es jedoch nahezu unmöglich ist eine Äquivalenz zu erreichen, d.h. dass dieselbe Funktion zwischen einem Zieltext und Ausgangstext auf ranggleicher Ebene besteht, ist es vielmehr wichtig, dass die Adäquatheit in der Translation erreicht wird also, dass die Funktion in der Zielsprache, bzw. Zielkultur und dem Zieltext erreicht wird. Reiß und Vermeer nach „[bezeichnet] die Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. -elements) die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Betrachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt“ (ebd.: 139). Demnach sollte eine Translation adäquat sein. Doch da das Übersetzen bei dieser Theorie als eine Handlung angesehen wird, ist auch die Reaktion, bzw. die „Rückkoppelung“ der Zieltextrezipienten von großer Wichtigkeit. „Hierin signalisiert der Rezipient [...] dem Produzenten, daß die übermittelte Nachricht angekommen ist. Die Art der Rückkoppelung signalisiert, wie die Nachricht angekommen ist und angenommen wurde“ (ebd.: 106). Die Übersetzung gilt nur dann erfolgreich, bzw. „geglückt, wenn und soweit in keiner Folgeaktion ein Protest zu dieser Aktion folgt“ (ebd.: 106) und vom Zieltextrezipierenden als „hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-) Situation interpretiert werden kann

bzw. wird“ (ebd.: 109). Es wäre für die funktionsorientierte Theorie des Skopos‘ auch nicht falsch zu sagen, dass hierbei die Translation, also der Zieltext in den Vordergrund tritt und im Vergleich zum Ausgangstext, von großer Wichtigkeit ist.

Der Übersetzungswissenschaftler Lawrence Venuti ist ein weiterer Theoretiker, der mit seinem Buch *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995) einen wichtigen Beitrag geleistet hat. In dieser Arbeit verweist Venuti auf die (Un-)Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen hin, wobei er für die Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen ist. Diese Sichtbarkeit kann zugleich als eine Verfremdungstrategie betrachtet werden, da neue bzw. kulturelle und ideologische Elemente, die den Zieltextrezipierenden fremd sind, in der Übersetzung vorgestellt werden. Auch wenn durch die Übersetzung nicht verstanden wird, dass es sich um eine Übersetzung handelt (was zur Folge hat, dass der/die ÜbersetzerIn unsichtbar wird), kann durch paratextuelle Bemerkungen wie z.B. durch die Vorgabe des Namens von dem/der ÜbersetzerIn, durch Vorworte und Kommentare der ÜbersetzerInnen u.v.m. zur Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen beigetragen werden. Indem die Übersetzung den Zieltextrezipierenden ‚fremd‘ klingt und nicht ‚flüssig‘ zu lesen ist, wird den Rezipierenden indirekt bewusst gemacht, dass es sich um eine Übersetzung handelt. Dies kann zur Folge haben, dass die Akzeptabilität wie Venuti es folgend bemerkt, hinterfragt wird:

Ein übersetzter Text, ob Prosa oder Poesie, Belletristik oder Sachbuch, wird von den meisten Verlagen, Rezensenten und Lesern als akzeptabel bewertet, wenn er sich fließend lesen lässt, wenn das Fehlen von jeglichen sprachlichen oder stilistischen Eigenschaften ihn transparent erscheinen lässt, indem er den Anschein gibt, dass er die Charakteristik oder Intention des fremden Schriftstellers/ der fremden Schriftstellerin oder die wesentliche Bedeutung des fremden Textes reflektiert- in anderen Worten, es wird der Anschein erweckt, dass die Übersetzung in Wirklichkeit keine Übersetzung, sondern das „Original“ ist (1995:1).

Wie im Zitat hingewiesen, werden bei einer *flüssigen* Übersetzung die zielsprachlichen Normen angenommen und die Übersetzung an die Zielsprache- und kultur angepasst. Mit anderen Worten gesagt, indem der Übersetzer die Übersetzungsmethode der Domestizierung angenommen hat, wurde die flüssige Übersetzung den

Zieltextrezipierenden „familiär gemacht“ (ebd.: 5). Somit wirkt die Übersetzung transparent und es wird die Illusion erschaffen, dass die Übersetzung keine Übersetzung, sondern das originale Werk ist, welches in der Zielsprache erschaffen wurde. Hierbei ist es nicht der/ die ÜbersetzerIn selbst, der sichtbar ist, sondern es ist das Werk. Venuti befürwortet die Sichtbarkeit des Übersetzers/ der Übersetzerin, da dies nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Anerkennung des Berufs leistet, sondern dem Rezipienten auch neue kulturelle Elemente sichtbar macht. Venuti ist der Auffassung, dass die Übersetzung

der Ort sein [soll], an dem eine andere Kultur entsteht, an dem ein/e LeserIn einen Blick auf das kulturelle Andere, und auf den Widerstand bekommt; eine Übersetzungsstrategie, die auf einer Ästhetik der Diskontinuität basiert, kann diesen Unterschied, diese Andersartigkeit bewahren, indem sie den/der LeserIn an die Gewinne und Verluste im Übersetzungsprozess und an die unüberbrückbaren Kluften zwischen den Kulturen erinnert (1995: 306).

Für die Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen sollte demnach die Übersetzungsmethode der Verfremdung angewendet werden. Venuti definiert die verfremdende Übersetzung als

eine abweichende kulturelle Anwendung, bei der eine Ablehnung des Dominanten gepflegt wird, indem Assoziationen mit marginalen sprachlichen und literarischen Werken, darunter auch fremde Kulturen, die wegen ihrem eigenen Widerstand gegen die dominanten Werte, ausgeschlossen wurden, entwickelt werden (ebd.: 148).

Somit trägt die Verfremdung zur Entwicklung der Kultur bei, indem ein Gewinn und eine Bereicherung erzielt werden. Diese Verfremdung führt auch dazu, dass die Zieltextrezipierenden mit den fremden Kulturen vertraut werden und dass die ÜbersetzerInnen des Textes sichtbar bzw. den Rezipierenden bewusst gemacht werden.

Zwei weitere Übersetzungswissenschaftler, die hier zuletzt erwähnt werden sollten, sind Susan Bassnett und André Lefevere. Mit der kulturellen Wende in der Übersetzungswissenschaft, die Bassnett und Lefevere mit dem Werk *Translation*,

History and Culture (1992) initiierten, wendet man sich den kulturellen Elementen zu, in die die Übersetzungen eingebettet sind. Übersetzungen werden nunmehr als Texte betrachtet, die unter dem Einfluss von gesellschaftlichen, kulturellen und ideologischen Elementen sind. Diese Elemente werden als Machtinstanzen angenommen, die die übersetzte Literatur sozusagen kontrollieren bzw. manipulieren. Übersetzung wird demnach einem bestimmten Zweck nach durchgeführt. Um diesen Zweck erfüllen zu können, werden fremdsprachliche Texte während dem Übersetzungsprozess von ÜbersetzerInnen verändert bzw. neugeschrieben, sodass sie auch der Zielkultur angepasst werden können. Dieses Konzept nennt Lefevere „Neuschreibung“ („rewriting“). Lefevere führt in diesem Rahmen den Begriff ‚refraction‘ ein, den er als „das Adaptieren, das Aufsplitten oder das Reflektieren von Texten für ein bestimmtes Publikum, für eine bestimmte Ideologie oder eine bestimmte Poetik“ (Prunč 2002: 255) interpretiert. Später erweiterte er diesen Begriff und ersetzte ihn durch ‚rewriting‘. Bassnett und Lefevere betrachteten Historiografien, Kritik, Adaptationen und besonders die Übersetzung als eine „Neuschreibung“ des Originaltextes:

Was auch immer ihre Absicht ist, spiegeln alle Neuschreibungen eine bestimmte Ideologie und Poetik wider und manipulieren als solche die Literatur, um in einer bestimmten Gesellschaft auf eine bestimmte Weise zu funktionieren. Neuschreibung ist Manipulation in den Diensten der Macht und kann in ihrem positiven Aspekt zur Entwicklung einer Literatur und einer Gesellschaft beitragen. Neuschreibung kann neue Konzepte, neue Genres, neue Mittel einführen, und die Geschichte der Übersetzung ist auch die Geschichte literarischer Innovationen, der Gestaltungskraft einer Kultur auf die andere (2003: xi).

Da die Übersetzung als wichtigste Art von Neuschreibung betrachtet wird, untersucht Lefevere in diesem Zusammenhang auch welche Folgen die Kontrollmechanismen wie Ideologie, Poetik und Patronage auf die Übersetzungen als Neuschreibung haben können.

Lefevere ist der Auffassung, dass das literarische System, in dem sich auch die übersetzte Literatur als Subsystem dieser befindet, von zwei Machtinstanzen kontrolliert

wird: Die erste Instanz sind die *Professionals*, die als Akteure/ Akteurinnen die Eigenschaften der Poetik im literarischen System der Ziekultur bestimmen. Unter *Professionals* befinden sich u.a. Experte/ Expertinnen wie KritikerInnen, LehrerInnen und ÜbersetzerInnen. Diese Experten haben einen Einfluss auf die Poetik, d.h. sie entscheiden darüber, welche Werke einen Platz im literarischen System bekommen und welche Werke nochmals neugeschrieben werden. Die zweite Instanz ist die *Patronage*, die sich außerhalb des Systems befinden und die eine bestimmte Ideologie vertreten (Lefevere 1992: 15). Im Gegensatz zu den *Professionals* hat die *Patronage* außerhalb des literarischen Systems ihre Wirkung. Darunter werden hier „Machtinstanzen (Personen, Institutionen) [verstanden], die das Lesen, Schreiben und Neuschreiben von Literatur fördern oder hindern können“ (ebd.: 15). Aus diesem Grund interessiert sich die *Patronage* mehr für die Ideologie der Liteartur als für die Poetik (ebd.: 15). Unter Ideologie ist zum einen die Ideologie der ÜbersetzerInnen selbst, also auch die Ideologie der AuftraggeberInnen zu verstehen. Da die ÜbersetzerInnen ihre eigene Ideologie nicht ganz ausblenden können, ist es schwierig von einer totalen Objektivität in der Translation zu sprechen (Bassnett; Lefevere 2003: 14). Es wird von den ÜbersetzerInnen erwartet, die Ideologie der *Patronage* zu akzeptieren. Nur so ist es für die ÜbersetzerInnen möglich weiterhin als Experte/ Expertinnen (*Professionals*) im System ihre Existenz fortzusetzen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Lefevere in seinem Konzept der Neuschreibung die Funktion und Rolle der ÜbersetzerInnen im Übersetzungsprozess hervorhebt. Er ist der Auffassung, dass der fremde Ausgangstext von den ÜbersetzerInnen verändert werden sollte, um diese der Zielkultur anpassen zu können. Bei dieser Veränderung bzw. der Neuschreibung dieser Texte, werden die ÜbersetzerInnen von Machtinstanzen kontrolliert/manipuliert und sind somit in gesellschaftliche, kulturelle und ideologische Situationen eingebettet. Wie Prunč mit Recht darauf hinweist, „[wurde] [d]er Begriffsinhalt der *Rewriting* so definiert, dass damit alle Formen der Interaktionen zwischen dem (literarischen) System und dem gesellschaftlichen Umfeld erfasst und dessen interne Organisations- und Kontrollmechanismen aufgedeckt werden“ (Prunč 2002: 255).

Frauenbewegungen und der später als Folge dessen entstandene Feminismus, umfassen gesellschaftliche Geschehnisse, die zur Entwicklung der Translation, im spezifischeren Sinne der feministischen Translation, beigetragen haben. Betrachtet man deshalb der Polysystemtheorie von Even-Zohar nach die Literatur als ein System, so sind Translation und Feminismus seine Subsysteme und stehen in einer Beziehung zueinander. Dieser Theorie zufolge ist die feministische Translation nicht zu erklären, ohne ihre Beziehung zu Feminismus und der Literatur zu untersuchen. Außerdem hat die feministische Translation ihren Zweck darin, dass sie dem Leser auf erster Stelle den feministischen Ansatz vermittelt. Darüber hinaus wird damit auch bezweckt, die Stimme der Frau, die lange Zeit gedämpft wurde, da Frauen der Schriftstellerei ausgeschlossen waren, wieder zum Hören zu bringen, durch experimentelle Übersetzungsmethoden neben den Männern auch die Frau, bzw. das Weibliche zum Vorschein zu bringen und im engen Sinne auch die patriarchalisch dominierte Sprache zu neutralisieren. Im Rahmen der Skopostheorie von Vermeer ist der Zweck der Translation von feministischgeprägten Texten und Ziel der ÜbersetzerInnen also, dem festgelegten Skopos nach in die Zielsprache und Zielkultur zu übersetzen, d.h. z.B. auch die Denkweise der Frauen und deren Lebenserfahrung zur Sprache zu bringen. Zudem hat diese Einstellung auch zur Folge, dass die Frau als Übersetzerin sichtbar wird. Wie Venuti mit seinem Konzept der (Un-)Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen mit Recht darauf hinweist, tragen kulturelle und ideologische Elemente, in diesem Beispiel also feministische Elemente, die den LeserInnen bis dato fremd waren, durch die Übersetzung zur Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen bei. Durch die feministische Translation, den feministischen Übersetzungsmethoden und die Übersetzung von Werken, die feministischgeprägt sind oder die die „wahre“ Frau, und nicht die von den Männern idealisierte Frau darstellen, wird die Frau, die weibliche Übersetzerin und Schriftstellerin sichtbar gemacht. Demnach kann die feministische Übersetzung als eine Art von Übersetzung angesehen werden, die der Kultur und der Entwicklung der Gesellschaft und Literatur beiträgt.

In Bezug auf Lefeveres „rewriting“ können feministische Übersetzungen auch als Neuschreibungen betrachtet werden. Hierbei werden sie jedoch durch die Neuschreibung nicht der Zielkultur angepasst, sondern können durch die angewendeten

feministischen Ansätze und Methoden in der Zielkultur für Aufsehen sorgen. Wie Lefevere mit Recht darauf hinweist, sind Neuschreibungen Widerspiegelungen von Ideologien und der Poetik, und entwickeln Literatur und die Gesellschaft im positiven Sinne (2003: xi). Wird feministische Übersetzung als Neuschreibung betrachtet, so lässt es sich feststellen, dass sie im Sinne des Feminismus zur Entwicklung der Gesellschaft, Kultur und Literatur beiträgt.

1.1 Übersetzung als Stimme der Frau

Der Akt des Übersetzens wurde in der Geschichte lange Zeit als eine Frauenarbeit angesehen. Durch die Übersetzung fanden Frauen in der Übersetzungsgeschichte Zugang in die Literatur. Doch dieser Zugang bezieht sich nicht auf die Autorschaft der Frauen. Wie allgemein bekannt, hatten Frauen als Schriftstellerinnen lange Zeit keinen Platz in der Literatur. In einer patriarchisch geprägten Welt war es für die Frauen ‚verboten‘, literarische Texte zu produzieren und diese zu veröffentlichen. So war die Übersetzung ein wichtiges Mittel, um den Kampf für die Emanzipation und Gleichstellung als Frau durchsetzen zu können. Aus dieser Perspektive gesehen, bemerkt Simon, dass die

[...] Translation ein wichtiger Teil der gesellschaftlichen Bewegung [war], in der die Frauen wie z.B. durch den Kampf gegen die Sklaverei teilnahmen. Die erste Welle des Feminismus war eng mit dieser Bewegung verbunden (1996: 2)

Wie aus dem Zitat herabgeleitet werden kann, hatte der Feminismus nicht nur einen Einfluss auf die Übersetzung, sondern auch auf die Produktion von literarischen Texten, die von Frauen verfasst wurden. Dieser Einfluss hatte zur Folge, dass eine feministische Literatur(wissenschaft) und somit auch eine feministische Übersetzung(wissenschaft) entstand. Hierbei ist die feministische Literatur als Subsystem des größeren Polysystems der Literatur, und die feministische Übersetzung als Subsystem des größeren Systems der übersetzten Literatur, und später (mit den verschiedenen feministischen Diskursen

und Theorien in der Übersetzungswissenschaft) als Subsystem der Translation zu verstehen.

Feministische Übersetzerinnen hatten die Intention, zum einen durch ihre Übersetzungen von der weiblichen Literatur und zum anderen von literarischen Werken mit feministischen Übersetzungsstrategien sich und ihre Autorenschaft sichtbar zu machen. In diesem Rahmen wurden verschiedene feministische Strategien angewendet oder sie haben sich in paratextuellen Elementen wie in Vorworte, Bemerkungen und Kritik in der Übersetzungsgeschichte sichtbar gemacht. In einer Übersetzung, bei der feministische Übersetzungsstrategien, wie zum Beispiel die der Übersetzerinnen aus Québec angewendet wurden, wird den Zieltextrezipienten bewusst gemacht, dass es sich hier nicht um ein Original, sondern um eine Übersetzung handelt. Diese Strategie, die die Übersetzung verfremdet bzw. den Text nicht ‚flüssig‘ lesbar gemacht hat, hat dazu geführt, dass die Übersetzerinnen im Text sichtbar wurden. Nicht nur die Übersetzerinnen, sondern auch Schriftstellerinnen wollten durch ihre feministischorientierten Werke dem Feminismus einen Beitrag leisten, indem sie gezeigt haben, dass auch Frauen schreiben können.

Die Intention der feministischorientierten ÜbersetzerInnen und SchriftstellerInnen geht dahin, dass für die Gleichberechtigung, für die „realistische“ Darstellung, gegen die Unterdrückung der Frauen, zugleich auch für die Rechte anderer Geschlechtsidentitäten und Minoritäten gekämpft werden muss. Dieser Kampf kann sich auf die Strategie einer feministischen Translation widerspiegeln, indem bei der Translation der Skopos dementsprechend verändert werden kann. Zum Beispiel kann ein Werk, in der die männliche Sprache dominiert, genderneutral oder in eine feministischgesprägte Sprache übersetzt werden, dass dazu führt, dass die Zieltextrezipierenden auf diese Sprache aufmerksam gemacht werden.

Wenn man die ersten feministischen Werke analysiert, kann man feststellen, dass diese Werke dank feministischer Übersetzungen und Kritik heute erhalten geblieben sind. Aus diesem Grund wäre es nicht falsch die Auffassung zu vertreten, dass feministische Übersetzung und Kritik eine Art der Neuschreibung ist:

[...], viele ‘vergessene‘ feministische Klassiker, die ursprünglich in den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren unseres Jahrhunderts veröffentlicht wurden, wurden in den späten siebziger und achtziger Jahren nochmals neu veröffentlicht. Der eigentliche Inhalt der Romane war, vermutlich, nicht weniger feministisch als es heute ist, da es sich um exakt die gleichen Texte handelt. Der Grund, warum die nochmals neu veröffentlichten feministischen Klassiker nicht wieder vergessen werden, liegt nicht im inneren Wert der Texte selbst oder sogar in ihrem (möglichen) Fehlen, sondern darin, dass sie vor dem Hintergrund einer beeindruckenden Reihe von feministischer Kritik veröffentlicht werden, die sie bewirbt, zusammenschließt und unterstützt (Lefevere 1992: 1).

Ohne die feministische Übersetzung und Kritik wären eventuell viele Werke heute in Vergessenheit geraten und es hätten sich im 20. Jahrhundert in diesem Sinne keine Kanonwerke gebildet. Die feministische Einstellung und Identität trug somit dazu bei, dass der Feminismus mithilfe dieser Neuschreibungen noch schneller verbreitet wurde, da, wie Lefevere betont, die „[...] Neuschreiber die Originale, mit denen sie arbeiten, bis zu einem gewissen Grad [adaptieren, manipulieren], gewöhnlich um sie in die Dominante oder eine der dominanten ideologischen und poetologischen Strömungen ihrer Zeit anpassen zu können (1992: 8)“.

1.2 Feminismus in der Türkei und weltweit

Der Kampf der Frauen um Anerkennung und Gleichberechtigung war eine internationale Bewegung, die zwar ihren Anfangspunkt in Westeuropa und in den USA hatte, doch sich in mehreren Jahren dann auf die ganze Welt, und somit in der Türkei, verbreitete. Frauen verlangten sowohl rechtliche, als auch politische Gleichstellung nicht nur für sich selbst, sondern auch für alle unterdrückten Menschen, unabhängig von der Geschlechtsidentität oder Ethnie, der sie angehören. Um einen umfangreichen Einblick in den Feminismus zu bekommen, sollen beim nächsten Punkt auf die historische Entwicklung und die globalen Einflüsse des Feminismus in der Türkei und weltweit eingegangen werden.

1.2.1 Historische Entwicklungen und globale Einflüsse

Die Entstehung des Begriffes ‚Frauenbewegung‘ beruht auf den Aufstand der Frauen gegen die Fortführung einer patriarchalen Gesellschaft und die Anerkennung und Gleichberechtigung nach der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte mit der Französischen Revolution in 1789. Laut Olympe de Gouges, wie sie es in ihrem Werk „Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne“ (1791) erläutert, welches als *Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin* ins Deutsche übersetzt wurde und die sie als Reaktion gegen die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte veröffentlichte, „[bestehen] Freiheit und Gerechtigkeit darin, den anderen zurückzugeben, was ihnen *zusteht*“ (1996: 19). Doch die Zweitrangigkeit der Frau in der Gesellschaft und im Berufsleben hat sich nicht verändert. Somit fingen Frauen an, für die Gleichstellung und Emanzipation zu kämpfen.

Der „Kampf der Frauen“ für Gleichberechtigung und Freiheit Mitte des 19. Jahrhunderts änderte sich in „Feminismus“. Die Bewegung kämpfte um die Geltung der politischen, kulturellen und sozialen Beteiligungen und den Status der Frauen in der Gesellschaft. Die historische Entwicklung des Feminismus in Europa und Amerika kann in drei Wellen eingeteilt werden. Die erste Welle hat ihren Anfang am Ende des 19. Jahrhunderts. Der zentrale Schwerpunkt hierbei lag auf dem Wahlrecht und der Bildung der Frau. Frauen kamen zusammen und gründeten ihre eigenen Verbände und strebten als Gruppen für ihre Ziele. „Damit meinte der Begriff Feminismus in der ersten Frauenbewegung die Forderung nach gleichen Rechten und nach Durchsetzung von Fraueninteressen in separaten Organisationsformen gegen die Interessen des Patriarchats“ (Wallner 2011)². Ab Ende der 1960er Jahren rückte der Feminismus in der angloamerikanischen und europäischen Szene noch mehr in den Vordergrund und somit entstand die zweite Welle. Zum ersten Mal wurden literarische Produkte und Texte von Frauen veröffentlicht und untersucht. Außerdem wird diese Periode mit dem bekannten Zitat von Simone de Beauvoir, der ausschlaggebenden Stimme und Wegbereiterin des Feminismus im 20. Jahrhundert, aus ihrem 1949 veröffentlichten Werk *Le Deuxième*

² Wallner, Claudia (2011): Feminismus. <<https://www.claudia-wallner.de/>> (Zugriff zuletzt: 21. Juni 2021)

Sexe (im Deutschen *Das andere Geschlecht*) ausgezeichnet: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ (Beauvoir 1984: 265). Darunter versteht sich, dass Frau zu sein kein natürlicher Prozess, sondern ein Produkt der Gesellschaft ist. Daraufhin folgt Anfang der 1990er Jahren die dritte Welle. Somit kommt eine neue Strömung zu Stande, die sich Postfeminismus nennt. In der Geschichte des Feminismus kann als Beginn der dritten Welle der Frauenbewegung, also des Postfeminismus, das 1990 veröffentlichte Werk *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (im Deutschen „Unbehagen der Geschlechter“) von Judith Butler angesehen werden. Butler unterscheidet zwischen ‚sex‘, also dem biologischen Geschlecht, und ‚gender‘, welche eine kulturell geprägte Geschlechtsidentität ist, wie z.B. Transsexuelle, Homosexuelle, Lesben etc. Deshalb sollte bei der Einordnung der Geschlechter der sex nicht als Ausgangspunkt genommen werden. „Diese neue feministische Richtung steigt aus der ewigen Debatte um Gleichheit und Differenz aus und erklimmt eine neue Dimension, indem angestrebt wird, das Geschlecht in seiner sozialen und biologischen Bedeutung aufzulösen“ (Wallner 2011)³. Somit rückte die Debatte über dem Gender in den Vordergrund: Da das Wort „Feminismus“ eine eher politische Bedeutung einnahm, wurde von dieser Bezeichnung abgewendet. All diese Entwicklungen bildeten die Basis zum Begriff „Gender“ (Flotow 1997: 7).

Die Entwicklung einer Frauenbewegung in der türkischen Geschichte jedoch geschah im Vergleich zum Westen eher langsamer. Wie Sirman (1989: 3-4) bemerkt, kann die Entwicklung des Feminismus in der Türkei in drei Perioden eingeteilt werden: Die erste Periode umfasst die Zeit zwischen 1839-1876. Die zweite Periode umfasst die Zeit von der Gründung der Türkischen Republik im Jahre 1923 bis zu der Erschaffung des Wahlrechtes der Frauen in 1934. Die letzte Periode beginnt nach 1980, nach dem Militärputsch am 12. September 1980. Die erste Welle des Feminismus in der türkischen Geschichte vollzieht sich Mitte des 19. Jahrhunderts. „Modernisierung“ wurde zum dominanten Diskurs. Reformen in Bereichen der Verwaltung, Rechtsordnung und Bildung wurden durchgeführt. Gebildete Personen, Bürokraten und junge Denker, die die Möglichkeit hatten, sich in Europa fortzubilden, diskutierten die

³ Wallner, Claudia (2011): Feminismus. <<https://www.claudia-wallner.de/>> (Zugriff zuletzt: 21. Juni 2021)

Bedeutung der Französischen Revolution und die davon ableitenden neuen Ansichten darunter Freiheit und Gleichstellung. Dies führte dazu, dass zwei gegensätzliche Ideologien entstanden: Zum einen die Verwestlichung, der Fortschritt und die Aufklärung, zum anderen die Betonung des Islams und der Tradition. Unter all diesen Diskussionen war die Aufgabe der Frau für das Wohlbefinden des Osmanischen Mannes zu sorgen und für die Zukunft eine aufgeklärte Generation zu erschaffen. Deshalb wurde es als notwendig angesehen, die Mütter der modernen Bürger im Osmanischen Reich auszubilden und aufzuklären. Genau zu dieser Periode begannen Frauen ihre Stimmen teilweise zu heben, indem sie in Zeitungen und Zeitschriften Artikel schrieben. Eine dieser wegbereitenden Frauen war Fatma Aliye. Sie verfasste einen polemischen Artikel und argumentierte, dass Polygamie nicht dem Islam angehöre und es im Koran keine Genehmigung dazu gäbe (Sirman 1989: 6).

Nach der zweiten Osmanischen Verfassungsperiode (1908) entwickelten sich Organisationen ausschließlich für Frauen, und neue Frauenzeitschriften wurden veröffentlicht. Fatma Aliye, İsmet Hakkı, Naciye, Azize Haydar und Fatma Nesibe hielten sich nicht zurück in Zeitschriften wie *Kadınlar Dünyası* (Die Welt der Frauen), *Kadınlık* (Weiblichkeit) und *Kadın* (Frau) hauptsächlich über Themen wie Freiheit, die Unterdrückung der Frau und Gleichstellung zu schreiben. Durch die Übersetzung von feministisch geprägten Artikeln aus dem Westen waren sich diese gut gebildeten Frauen den feministischen Ansichten in Großbritannien und den USA bewusst und versuchten deshalb die Weiblichkeit zur Osmanischen Zeit neu zu definieren (Sirman 1989: 4-9).

Die zweite Welle des Feminismus nahm ab 1923, nach der Gründung der Türkischen Republik, ihren Anfang. Diese Zeit zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass versucht wurde, eine mögliche Frauenbewegung zu stoppen. Obwohl nach den republikanischen Reformen Frau und Mann in der Türkei nur noch ein Ideal hatten, nämlich das Erreichen des Zivilisationsniveaus westlicher Länder (Sirman 1989: 10), verzögert sich die Entstehung einer Frauenbewegung in der Türkei im Gegensatz zu dem Westen. Zwischen Frau und Mann sollte kein Unterschied sein und die gebildete, soziale Frau sollte als solchen Platz in der Republik einnehmen. Nach dem Kampf der Frauen für das Wahlrecht wurde *Kadınlar Birliği* (Türkische Frauenunion) gegründet.

Die Vorsitzende der Union, Nezihe Muhiddin, erklärt das Ziel der Union mit folgenden Worten:

Wir, die türkischen Frauen, müssen den Platz einnehmen, den wir im sozialen und politischen Leben verdienen. Erstens müssen wir das Bewusstsein schärfen und türkische Frauen erziehen. Wir müssen ihnen erklären, dass sie mehr verlangen sollten und wie sie das schaffen könnten. Unser Ziel ist die soziale, wirtschaftliche und politische Gleichstellung der Frau und Mann in der Türkei.⁴

Jedoch mit der Begründung, den Frauen wären alle Rechte gegeben, die sie erfordert haben, wurde die Union 1935 aufgelöst. Diese Entscheidung ist auch ein Zeichen dafür, dass man in dieser Periode eine negative Einstellung gegen die Frauenbewegung hatte.

Nach dem Militärputsch am 12. September 1980 begann die Frauenbewegung in der Türkei wieder eine relevante Rolle zu spielen. Der Grund, warum diese Periode als Wendepunkt für den Feminismus in der Türkei gilt, ist, dass er durch feministische Werke aus dem Westen und deren Übersetzungen bis tief in die Gesellschaft eindrang. Am 27. März 1984 wurde der Verlag *Kadın Çevresi* (Frauen-Kreis) gegründet. Es wurde auch eine Übersetzungsgruppe, deren Mitglieder u.a. Şirin Tekeli, Gülseli İnal und Gülnur Savran waren, gebildet, die Juliet Mitchells „Women’s Estate“ ins Türkische übersetzen. Außerdem wurden auch andere feministische Klassiker von Feministen aus dem Westen, darunter auch von Simone de Beauvoir und Andrée Michel übersetzt. All diese Werke trugen dazu bei, dass die türkische Frau den westlichen Feminismus näher kennenlernte und ein feministisches Bewusstsein allmählich erwachte. Somit lässt sich ausschließen, dass in der Türkei die feministische Literatur an Bedeutung gewann und durch die Literatur dann eine Frauenbewegung zustande kam.

Im nächsten Abschnitt soll Näheres zu der Geschichte der Frau als Schriftstellerin in der Literatur im Hinblick auf verschiedene Theorien von wichtigen feministischen LiteraturtheoretikerInnen erläutert werden. Außerdem soll erklärt

⁴ Türk Kadınlar Birliği: <<http://www.turkkadinlاربirligi.org/tr/>> (Zugriff zuletzt: 21. Juni 2021)

werden, was unter einer Frauenliteratur verstanden wird, was die feministische Literaturkritik ist und welchen Beitrag sie der feministischen Literatur geleistet hat.

1.3 Feminismus in der Literatur

Von Anfang des 18. Jahrhunderts bis Anfang des 19. Jahrhunderts war die Literatur unter der Herrschaft der Männer. Die Autorschaft war ein Beruf, der den Männern zugeschrieben wurde. Daher ist es auch verständlich, warum Frauen keinen Platz in der Erschaffung von literarischen Texten fanden. Doch ab dem 19. Jahrhundert fing sich diese Auffassung an zu ändern. Der feministische Ansatz in der Literatur hat ihren Anfangspunkt in der feministischen Frauenbewegung. Die Reflektionen des Kampfes um die Emanzipation der Frau und Gleichstellung von Frau und Mann und gegen die Unterdrückung und Gewalt der patriarchalen Gesellschaft sind auch in den Werken der Literatur zu sehen. Die feministisch orientierte Literaturwissenschaft, die das Ziel in der Gleichstellung der Frau hatte, bildete sich in den 1970er Jahren heraus (Rippl 1995: 230). Die Sichtbarkeit der Frau in literarischen Texten sowohl als Figur, also im Allgemeinen die Frauenbilder in literarischen Texten-, aber auch als Autorin des Textes, befindet sich im Fokus der feministisch orientierten, weiblichen Literatur. Diese Literatur kann auch als Frauenliteratur beschrieben werden, mit der nicht nur die Literatur für die Frauen gemeint ist, sondern auch eine Literatur, die über die Frauen handelt. Hierbei sollte heute unter dem Begriff „Frauenliteratur“ jedoch, wie es am Anfang des 20. Jahrhunderts für üblich war, keine Groschenromane oder Trivialromane verstanden werden, sondern Werke, die sich mit den Problemen der Frauen und der Entwicklung einer weiblichen Identität auseinandersetzen. Um die weibliche Identität in literarischen Texten entwickeln zu können, startet auch die Suche nach einer Ästhetik, die anders als die männliche Ästhetik ist. Die patriarchalen Strukturen mitsamt ihren Folgen (wie z.B. die Unterdrückung der Frau, das Beschreiben der Frau als Person zweiter Klasse, u.v.m.) werden in dieser Literatur kritisiert und die frauendiskriminierende, männerorientierte Gesellschaft, die Psyche der Frau und andere frauenspezifische Themen (wie z.B. weibliche Sexualität und Homosexualität) werden

zu einem späteren Zeitpunkt thematisiert. Wie die türkische feministische Schriftstellerin und Literaturkritikerin Erendiz Atasü mit Recht betont, versteht sie unter einer Frauenliteratur

nicht hauptsächlich Erzählungen, die etwas über das Frauenleben aussagen oder Sorgen, die nur den Frauen eigen sind, ausdrücken, sondern literarische Texte, die, unabhängig von dem Thema, das behandelt wird, eine die patriarchalische Kultur in Frage stellende Sichtweise aneignen [...]. Außerdem [ist sie] eine von denen, die glaubt, dass die Stellung von einer Vielzahl von weiblichen Schriftstellerinnen im Vergleich zu den Männern im Bezug zur Fiktion, Sprache und den Images andere Eigenschaften haben.⁵

Wie aus dem Zitat ersichtlich wird, hat sich die Definition der Frauenliteratur wegen ihrer Vielfältigkeit von Zeit zu Zeit relativiert. Deshalb wird von der Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel vorgeschlagen, „Frauenliteratur nicht als Gattungs- bzw. Genrebegriff, sondern als diskursives Ereignis zu verstehen (Weigel, zit. n. Folie 2016)“⁶. Mit dieser Annahme wird somit auch der Frauenliteratur keine „Männerliteratur“ entgegengestellt.

Aus dieser Perspektive betrachtet, kann man die Auffassung vertreten, dass die Literatur ein Mittel ist, womit der Feminismus in der patriarchalen Gesellschaft und der männerdominierten Literatur seinen Platz einnimmt. Diese Position hat mit der Zeit dazu geführt, dass in der Literatur ein Bereich entstand, die sich weibliche Literatur, Frauenliteratur oder feministischorientierte Literatur nennt. Die feministischen Ansätze in der Literatur

fokussieren sich auf die kulturellen Rollen der Frauen und die kulturellen Rollen der Männer und die Reflektionen dieser Rollen in literarischen Texten, und stellen die Bedeutung dieser Bestimmungen in Bezug auf das Kunstwerk auf eine kritisierende Weise in Frage (Özçelik 2003: 40).

⁵ Atasü, Erendiz. Verfügbar unter: <<https://erendizatasu.com/kadin-edebiyati/>> (Zugriff zuletzt: 21. Juni 2021)

⁶ Folie, Sandra (2016): Frauenliteratur. In: Gender Glossar. Verfügbar unter: <<https://gender-glossar.de/f/item/56-frauenliteratur>> (Zugriff zuletzt: 21. Juni 2021)

Da Frauen sowohl im gesellschaftlichen Leben als auch in der Literatur u.a. mit ihrer Mutterschaft, ihrer Rolle als Hausfrau, also mit den traditionellen Rollen, die einer Frau von den Männern sozusagen vorgeschrieben wurden, im Vordergrund stehen, war natürlich die Entstehung einer feministischorientierten Literatur unvermeidlich. In dieser Literatur wird, wie Şengül in diesem Rahmen darauf hinweist „dem Phänomen Frau, welches nach den Ansprüchen und Träumen der männlichen Schriftsteller entstand, die die Besitzer der maskulinen Sprache sind, ein neues Bild verschaffen“ (2016: 209). Die Frauen, denen in Werken von männlichen Schriftstellern die Rolle der traditionellen Hausfrauen, Mütter und Ehefrauen gegeben wurde, änderten sich in der feministischen Literatur, da weibliche Schriftstellerinnen nach und nach die wahren Probleme, die eine Frau im gesellschaftlichen Leben zu sehen bekommt, in ihren Werken thematisierten. Infolgedessen wird die Frau mit ihren täglichen Schwierigkeiten, wie z.B. ihrer Unterdrückung, ihrem Platz in der patriarchalen Gesellschaft und ihren Kampf um die Emanzipation und für die Gleichstellung in allen sozialen Bereichen von weiblichen Schriftstellerinnen dargestellt.

1.3.1 Frauen als Schriftstellerinnen

Wie Svandrlik betont, wird die Kreativität der Frau gegenüber dem Mann sekundär bewertet. Denn

Männer bestimmen, was die Frau ist. Die Frau ist demnach ihr Geschlecht, sie wird auf die Sexualität reduziert. Kulturarbeit ist nicht ihre Sache, wenn es Werke von ihr gibt, sind diese mit den Werken der Männer nicht gleichwertig (Svandrik, zit. nach Janke 2013: 267).

Wie die Frauen in der patriarchalen Gesellschaft dem Mann untergeordnet sind, waren sie auch in Bezug auf kulturelle Erschaffungen dem Mann ungleich. Nicht nur im sozialen Leben, sondern auch in Themen wie Politik, Kunst und Literatur war die Frau

den Männern nicht gleichgestellt. Ihr Alltag bestand daraus, eine gute Hausfrau, Gattin und Mutter zu sein, kein Eigenleben zu haben und vom Mann abhängig zu sein. Das Erschaffen war ein dem Mann zugeordneter Akt. Doch Frauen wollten diese Position nicht mehr länger akzeptieren, was dazu führte, dass sich eine Fraubewegung entwickelte, bei der die Frauen für die Emanzipation und ihre Freiheit kämpften. Dies hatte auch einen Einfluss auf die Zahl der Frauen, die an politischen, kulturellen und literarischen Beschäftigungen teilnahmen. So war es natürlich unvermeidlich, dass Frauen sich auch in der Literatur eine Stellung erschaffen wollten, obwohl sie auf verschiedene Hindernisse stießen. Eines der wichtigsten Hindernisse auf ihrem Weg zur Autorenschaft war, dass weibliche Schriftstellerinnen keine eigene Ästhetik und Tradition in der Literatur hatten, was dazu führte, „dass Männer die These aufstellten, es gäbe keine nennenswerten weiblichen Schriftstellerinnen und die Schriftstellerei sei ein den Männern zugehöriger Bereich“ (Şengül 2016: 206). Als Folge dieser Auffassung fanden Frauen lange keinen Eingang zur Literatur. Auch wenn sie literarische Werke produzierten, versteckten sie sich hinter den Namen ihrer Männer, Väter oder Brüder, oder denkten sich männliche Pseudonyme aus, um sich überhaupt in der Literatur einen Platz zu schaffen.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Schreiben für die Frauen als eine wichtige Tätigkeit angesehen. Sie wollten auch wie die männlichen Schriftsteller an der Literatur teilnehmen und literarische Werke produzieren. Doch mit der Zeit formte sich dieser Wunsch zu dem Verlangen, durch die Literatur zu zeigen, dass auch Frauen in der Literatur existieren. Man wollte das Frauenbild, das von männlichen Schriftstellern dargestellt wurde, ändern und zeigen, dass dieses Bild eine begrenzte bzw. eine einseitige Perspektive ist. Denn nur eine Frau kann die Probleme und die Gefühle einer Frau wirklich verstehen und zur Sprache bringen. Aus diesem Grund stellen sie in ihren Werken die verschiedensten Arten von Frauen dar, was dazu führte, dass eine Diversität von weiblichen Charakteren in ihren literarischen Werken sich entwickelte. Frauen wurden nicht nur als Hausfrau, Gattin und Mutter oder, wenn sie mal nicht in die Normen der patriarchalen Gesellschaft passte, eine erbärmliche Frau, sondern auch als eine Frau, die selbstständig ist, die um ihr Privatleben und generell um ihre Freiheit kämpfte, dargestellt. Durch solche Werke leisteten die weiblichen Schriftstellerinnen

einen wichtigen Beitrag zum Feminismus. Sie hoben ihre Stimmen, schrieben über die Ungerechtigkeiten und Schwierigkeiten, die sie als Frau erleben mussten, und versuchten das Frauenbild als ein dem Mann untergeordnetes Wesen in literarischen Texten, abzuschaffen. Wie Şengül mit Recht darauf hinweist, kann behauptet werden, dass „das Schreiben für die Frau in der Geschichte des Daseins ein wichtiges Mittel [war]“ (2016: 208). Aus all dem lässt sich feststellen, dass der Literaturkanon ein männlichdominierter Kanon war. Die bezüglich war es schwierig als Frau, bzw. Schriftstellerin, sich in dieser männlichdominierten Literatur einen Platz zu erschaffen. Erfolgreiche Schriftstellerinnen schrieben über das, was vorher nicht geschrieben werden durfte oder was für die Männer fremd bzw. unbekannt war. Darunter befinden sich u.a. Themen wie die Diversität der Frauen, die Sexualität einer Frau, die Weiblichkeit aus der Sicht der Frauen, die Machtverhältnisse sowohl zu Hause oder im Allgemeinen in der patriarchalen Gesellschaft und die Unterdrückung in mehreren Bereichen des Lebens.

Wie aus Virginia Woolfs Titel von ihrem Buch, *A Room of One's Own* (1929), welches als *Ein Zimmer für sich allein* ins Deutsche übersetzt wurde, entnommen werden kann, sollte eine Schriftstellerin ein eigenes Zimmer ganz für sich allein haben, um literarische Werke produzieren zu können. Mit „Zimmer“ wird hier außerdem auch im weiteren Sinne gemeint, dass die Frauen überhaupt eine Privatsphäre haben sollten, in der sie außer den Hausarbeiten, Zeit nur für sich selbst haben können. Auch ist die Unterstützung der einzelnen Verlage sehr wichtig, um ihre Werke zu veröffentlichen, sodass sie ein breiteres Leserpublikum erreichen können. Jedoch wurden weibliche Schriftstellerinnen von Verlagen meistens abgewiesen, weil ihre Werke für nicht ausreichend und irrelevant bewertet wurden. Auch die Einstellung der LeserInnen war wichtig für den literarischen Erfolg. Denn, wie Şengül bemerkt, kam es auch vor, dass „[m]anche Leser, die später herausfanden, dass sich hinter den Schriftstellern, die sie lesen, eigentlich eine Frau befindet, aufgehört haben diese Schriftstellerinnen zu lesen“ (2016: 207).

Es wäre nicht falsch, die Auffassung zu vertreten, dass Frauen bzw. weibliche Schriftstellerinnen in der Türkei bis Anfang des 20. Jahrhunderts keine große Rolle in der Literatur gespielt haben. Dies hängt unmittelbar von der Tatsache ab, dass Frauen

vor der Gründung der Republik im Osmanischen Reich nicht das Recht auf Bildung und Weiterentwicklung hatten. Erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts wurden Frauen in der türkischen Literaturgeschichte als Schriftstellerinnen anerkannt. In den 70er Jahren gab es an der Zahl von weiblichen Schriftstellerinnen und männlichen Schriftstellern keinen allzu großen Unterschied mehr (Karataş 2009: 1661). Die negative Einstellung männlicher Schriftsteller gegenüber den Frauen beruhte darauf, dass sie keine Kulturarbeit betreiben können. Dies wurde sogar in literarischen Werken der männlichen Schriftsteller thematisiert. Als Beispiel dazu kann der folgende Paragraf aus Peyami Safas Roman „Bir Tereddütün Romanı“ (1933) gezeigt werden. Das folgende Zitat besteht aus einem Gespräch, das zwischen der Übersetzerin Vildan und dem Protagonisten, der ein Schriftsteller ist, abläuft:

Die Unsterblichkeit der Frau befindet sich nicht in ihrem Geist, sondern in ihrer Gebärmutter. Dies bedeutet, dass die Frau das Zentrum der Kreativität verfehlt hat. Das ist der Grund deiner Verzweiflung. Nicht dadurch, dass du die Übersetzerin von Pirandello bist, sondern dadurch, dass du Mutter von einem Kind bist, kannst du unsterblich werden (Safa zit. nach Moran 2002: 257).

Genau diese Aussage des Schriftstellers verdeutlicht diese Einstellung gegenüber der Frau, die sich mit Literatur beschäftigen möchte. Obwohl dies die Meinung eines fiktiven Protagonisten ist, widerspiegelt diese Ansicht indirekt die Intention und die Einstellung der Schriftsteller. Trotz Kritik und gesellschaftlicher Unterdrückung, setzten sich viele türkische Schriftstellerinnen durch und veröffentlichten viele Werke, in denen u.a. Themen wie Familie, Frau, Muttersein und gesellschaftliche Probleme behandelt wurden. Die Schriftstellerin Fatma Aliye kann in diesem Rahmen als Beispiel genannt werden. In *Muhadarat* (1892) stellt sie die Frau und ihre Probleme dar. Ein anderes Beispiel ist das Werk *Uhuvvet* (1897) von Selma Rıza, welches als der erste feministische Roman in der türkischen Geschichte angesehen wird und von den Frauenrechten handelt (Hazer 2011: 875). Auch die bekannte Schriftstellerin Halide Edip Adivar setzt in ihrem Roman *Ateşten Gömlek* (1922) eine Frau in den Mittelpunkt der Handlung und stellt dar, wie sie ihren Mann und ihr Kind im Krieg verliert. Andere

Schriftstellerinnen sind Sevgi Soysal, die in ihrem Werk *Tutkulu Perçem* (1962), welches aus 14 verschiedenen Geschichten besteht, einen Einblick in das Leben verschiedener Frauen gibt; Leyla Erbils *Tuhaf Bir Kadın* (1971), in dem verschiedene Lebensphasen einer Frau dargestellt werden; Adalat Ağaoğlu's Werk *Ölmeye Yatmak* (1973), in dem es um die Suche nach der weiblichen Identität geht; Pınar Kürs *Asılacak Kadın* (1979), die den Platz der Frau in der patriarchalen Gesellschaft kritisiert; oder Tezer Özlüs Werk *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (1984), das als eine Art Neuschreibung von ihrem deutschen Werk *Auf den Spuren eines Selbstmords* (1982) interpretiert wird. Obwohl Frauen lange gegen verschiedene Hindernisse und Schwierigkeiten kämpfen mussten, haben sie es geschafft mit ihren Werken der feministischen Bewegung einen Beitrag zu leisten und somit eine Literatur für die Frauen und über die Frauen zu entwickeln und als weibliche Schriftstellerinnen die Literaturgeschichte zu ändern.

Als ein Teil der feministischen Bewegung, entwickelte sich in den 1960er Jahren in den Literaturwissenschaften die feministische Literaturkritik, die ihr Ziel im Allgemeinen in der Darstellung der Machtverhältnisse zwischen Frau und Mann in literarischen Texten, als auch in der Abschaffung der Darstellung von Frauen, die unterdrückt wurden, in männlichen literarischen Werken hatte. Nach und nach entwickelte sich die feministische Literaturkritik und blieb nicht nur dabei, die Machtverhältnisse und die Unterdrückung der Frauen in der patriarchalen Gesellschaft darzustellen, sondern beschäftigte sich mit den Frauen als Leserinnen von männlichen literarischen Werken und untersuchte die Frauen als Schriftstellerinnen. Zu den wichtigsten Werken in der Literaturkritik könnte u.a. Virginia Woolfs *A Room of One's Own* (1929, im Deutschen *Ein Zimmer für sich allein*), Simone de Beauvoirs *Le Deuxieme Sex* (1949, im Deutschen *Das andere Geschlecht*) und Kate Millets *Sexual Politics* (1970, im Deutschen *Sexus und Herrschaft: Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*) gezählt werden.

Die feministische Literaturkritik wird von der amerikanischen Feministin und Literaturwissenschaftlerin Elaine Showalter unter zwei Varianten dargestellt: zum einen die feministische Literaturkritik, die die Frauen als Leserinnen untersucht, und zum anderen die feministische Literaturkritik, die die Frauen als Schriftstellerinnen untersucht, welche sie auch als „Gynokritik“ bezeichnet (Showalter 1985: 128), wobei

es wichtig zu erwähnen ist, dass sie zu der Gynokritik tendiert, da diese eher dazu beiträgt, eine weibliche Literatur zu entwickeln. Die erste Variante, die feministische Literaturkritik in Bezug auf die Frauen als Leserinnen, befasst sich

mit der Frau als Konsumentin einer männlich produzierten Literatur und mit der Art und Weise, wie die Hypothese einer weiblichen Leserin unsere Wahrnehmung eines vorgegebenen Textes verändert und uns auf die Bedeutung seiner sexuellen Codes aufmerksam macht (Showalter 1985: 128).

Um die traditionellen, stereotypischen Darstellungen von Frauen in den Literaturwerken der männlichen Schriftsteller festzustellen, werden diese Texte aus einer weiblichen Sicht bzw. der Sicht der Frau als Leserin untersucht und kritisiert. Diese Art von Analyse bezeichnet sie als die traditionelle feministische Literaturkritik, die „wie alle andere[n] Arten von Kritik eine historisch begründete Untersuchung [ist], die die ideologischen Annahmen literarischer Phänomene untersucht“ (ebd.: 128). In dieser Variante der feministischen Literaturkritik wird mehr auf die sexuellen Ideologien, die Darstellung der Frau entweder als eine gute Mutter und Hausfrau, oder eine schlechte Frau dargestellt, die eigentlich für die Gleichberechtigung kämpft und sich außerhalb der Normen der patriarchalen Gesellschaft verhält. Als Beispiel zu dieser feministischen Literaturkritik könnte Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht* (1949) eingeführt werden, in dem de Beauvoir das biologische Geschlecht von dem kulturellen, bzw. gesellschaftlichen Geschlecht unterscheidet und zeigt, dass Frauen von männlichen Schriftstellern in ihren literarischen Texten ausgegrenzt wurden (Moran 2002: 251). Die männlichen Schriftsteller stereotypierten die Frauen in ihren Werken, ohne eine Rücksicht auf die von Beauvoir genannten Aspekte, nämlich dem biologischen und kulturellen Geschlecht Rücksicht zu nehmen. Somit wurden, so Moran, mit der traditionellen feministischen Literaturkritik die Beziehungen zwischen der Darstellung der Frau in literarischen Texten von männlichen Schriftstellern und der Frau in der patriarchalen Gesellschaft ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, was auch wiederum zeigt, in was für eine Art von klischeehafter Rolle der Mann die Frau versetzt und welche Vorstellungen er von einer Frau hat (Moran 2002: 254).

Auch Showalter setzt sich mit dieser Problematik auseinander und stellt fest, dass die feministische Kritik den Mann in den Mittelpunkt setzt, mit anderen Worten gesagt, die feministische Kritik ist männlich orientiert. Sie ist der Meinung, „wenn wir Stereotypen von Frauen, den Sexismus männlicher Kritiker und die begrenzte Rolle von Frauen in der Literaturgeschichte untersuchen, erfahren wir nicht, was Frauen gefühlt und erlebt haben, sondern nur, was Frauen den Männern nach sein sollten“ (Showalter 1985: 130). Deshalb führt sie die zweite Variante der Literaturkritik, nämlich die feministische Literaturkritik in Bezug auf die Frauen als Schriftstellerinnen ein. Diese Kritik befasst sich

mit der Frau als Produzentin von Textbedeutungen, mit der Geschichte, den Themen, Gattungen und Strukturen der Literatur von Frauen. Zu ihren Themen gehören die Psychodynamiken weiblicher Kreativität; Linguistik und das Problem einer weiblichen Sprache; der Verlauf der individuellen oder kollektiven weiblichen literarischen Karriere; Literaturgeschichte und natürlich Studien bestimmter Schriftstellerinnen und Werke (Showalter 1985: 128).

Die feministische Literaturkritik in Bezug auf Frauen als Schriftstellerinnen bezeichnet Showalter als wie oben schon erwähnt als Gynokritik, die sie aus dem französischen *la gynocritique* adaptiert hatte. Die Vorsilbe „gyno-“ aus dem Griechischen hat die Bedeutungen *Frau* und *weiblich*. Demnach kann man die „Gynokritik“ als eine „weibliche, der Frau gehörende Kritik“ bezeichnen. Gynokritik, die die Frau als Schriftstellerin und als Produzentin des literarischen Textes und die weibliche Ästhetik in diesen Werken untersucht, hat ihr Ziel darin, „einen weiblichen Rahmen für die Analyse der Literatur von Frauen zu konstruieren, neue Modelle zu entwickeln, die auf die Studien weiblicher Erfahrungen basieren, anstatt männliche Modelle und Theorien anzupassen“ (ebd.: 131). Somit rückt sie die männliche Sprache und Traditionen in den Hintergrund, um ihr Ziel, nämlich die Erschaffung einer weiblichen, feministischen Ästhetik in der Literatur zu erreichen. Aus diesem Grund ist Showalter der Ansicht, dass man aufhören sollte, „Frauen in die Linien der männlichen Tradition anzupassen, und [...] stattdessen [sich] auf die neu sichtbare Welt der weiblichen Kultur zu

konzentrieren“ (ebd.: 131). Außerdem beschäftigt sich die Gynokritik auch damit, erfolgreiche weibliche Schriftstellerinnen, die in der Literaturgeschichte in Vergessenheit geraten sind, bzw. unentdeckt geblieben sind, nochmals zu untersuchen und diese den LeserInnen vorzustellen, um diese Werke in Bezug auf die feministische Kritik zu untersuchen. Auf diese Weise ist es möglich, eine weibliche Tradition in der Literatur herzustellen.

Moran teilt die feministische Literaturkritik in Bezug auf die Schriftstellerinnen in zwei Ansätze ein: „Der erste Ansatz untersucht die weiblichen Schriftstellerinnen in der Literaturgeschichte, der zweite Ansatz erforscht die Möglichkeiten eines neuen Frauendiskurses“ (2002: 254). Wie Showalter vertritt sie auch die Auffassung, dass Frauen eine eigene Tradition in der Literatur haben, die durch die gemeinsamen Leiden, die die Frauen in der Geschichte hatten, wie z.B. die Unterdrückung in der patriarchalen Gesellschaft, geprägt wurde. Die ersten Zeichen für eine feministische Literaturkritik stellt Virginia Woolfs Werk *Ein Zimmer für sich allein* dar. Im Roman werden anhand der fiktiven Person, die die Schwester von William Shakespeare ist, alle Schwierigkeiten, die sie als Frau in der patriarchalen Gesellschaft durchmachen, behandelt. Woolf verweist in ihrem Roman darauf hin, dass eine Frau, wie auch der Titel des Buches sagt, *ein Zimmer für sich allein*, haben muss, um Werke zu produzieren. Auch die feministische Literaturwissenschaftlerin Elaine Showalter vertritt die Meinung, dass weibliche Schriftstellerinnen eine eigene Tradition in der Literatur haben sollten. Die Literatur der Frauen, bzw. die feministische Tradition in der Literatur, wie sie in ihrem Werk *A Literature of their own* (1977) beschreibt, kann unter drei Phasen untersucht werden, die sie als „feminist, feminine und female“ (ebd.: 13) bezeichnet. Showalter bemerkt in diesem Rahmen, dass sich zwischen diesen Phasen keine starken zeitlichen Grenzen befinden, da sie sich leicht überlappen können. Jedoch im Nachhinein teilt sie diese Phasen in Zeitperioden ein. Demzufolge

bezeichne[t] [sie] die *feminine Phase* als den Zeitraum vom Erscheinen des männlichen Pseudonyms in den 1840er Jahren bis zum Tod von George Eliot im Jahre 1880; die *feminist Phase* als den Zeitraum von 1880 bis 1920, oder als Sieg

des Wahlrechtes; und die *female Phase* als Zeitraum von 1920 bis heute, wobei um 1960 in eine neue Phase der Selbsterkenntnis eingetreten wird (ebd.: 13).

Die erste Phase, die *feminine Phase*, umfasst die Zeit zwischen 1840 und 1880, und zeichnet sich dadurch aus, dass eine Nachahmung der männlichen Normen und deren ästhetischen Vorstellungen bestehen. Die männliche literarische Ästhetik, der männliche Ton, die Charakterisierung einzelner Protagonisten und Protagonistinnen werden von den Schriftstellerinnen nachgeahmt. Da es Frauen nicht erlaubt war, literarische Texte zu produzieren, kopierten sie die männliche Kultur in der Literatur.

Frauen schreiben in einem verkehrten Klima. Dieses Klima ist verkehrt, da der Ansatz, dass das Schreiben eine Männersache ist und Frauen sich nicht in Männersachen einmischen sollten, recht verbreitet ist. Warum Männersache? Weil das Schöpfen ist eigens für Männer (Moran 2002: 256).

Sie versteckten sich hinter männlichen Pseudonymen, was auch die Eigenschaft und die Charakteristik von englischen Schriftstellerinnen in den 1840er Jahren ist. Nicht nur englische Schriftstellerinnen wie z.B. Mary Anne Evans (die das Pseudonym George Eliot benutzte) und Charlotte Brontë (die das Pseudonym Currer Bell benutzte) verborgen sich hinter Pseudonymen, sondern auch amerikanische Schriftstellerinnen, die „superfeminine, little-me Pseudonyme (Fanny Fern, Grace Greenwood, Fanny Forester) adoptierten“ (Showalter 1985: 138) und türkische Schriftstellerinnen wie z.B. Fatma Aliye Topuz, die ihre Werke mit der Unterschrift „Bir Kadın“ (Eine Frau) veröffentlichte, benutzten Pseudonyme, um ihre Identität nicht zu verraten. Das hängt unmittelbar damit zusammen, weil sie Angst hatten, bestraft oder nicht mehr gelesen zu werden. Wie ersichtlich, ist es wichtig zu betonen, dass in dieser Periode die feministische bzw. weibliche Literatur zu Beginn der Entwicklung nicht von den männlichen Traditionen in der Literatur zu trennen war, da die Schriftstellerinnen sich nicht von den männlichen Schreibweisen und der Ästhetik distanzieren konnten.

Die *feminist Phase*, welche Showalter nach die zweite Phase der feministischen Literatur ist, umfasst die Periode zwischen 1880 und 1920. Das wichtigste Merkmal

dieser Phase ist, wie Moran mit Recht darauf hinweist, dass sie als eine „Widrigkeitsphase, eine Protestphase“ (Moran 2002: 256) bezeichnet werden kann. Die Schriftstellerinnen protestierten gegen die männlichen Werte in den literarischen Werken und lehnten jede klischeehafte Darstellung (u.a. die der Hausfrau, der Mutter, der Ehefrau) der Frau ab. Außerdem zeichnet sich diese Phase dadurch aus, dass mit dieser feministischen Einstellung in ihren Protesten gegen die männliche Literatur, die Schriftstellerinnen es sich ermöglichten, „die Literatur zu verwenden, um den Leidensweg der ungerecht behandelten Weiblichkeit zu dramatisieren“ (Showalter 1985: 138). Die Bedeutung der Ungerechtigkeit der Frau für die Schriftstellerinnen wurde in ihren feministisch geprägten Werken ausgedrückt. Diese Ungerechtigkeit galt für alle Frauen in der Gesellschaft, was zu einer gemeinsamen feministischen Empörung führte, obwohl es auf einer gedeckten Art und Weise zur Sprache gebracht wurde (Moran 2002: 258).

Die *female Phase*, welche Showalter nach die dritte Phase der feministischen Literatur ist, hat ihren Anfangspunkt im Jahre 1920 und umfasst die Periode bis heute, wobei zu beachten ist, dass diese Phase „um die 1960er Jahre eine neue Phase der Selbsterfahrung [betritt]“ (Showalter 1977: 13). Das Hauptmerkmal der *female Phase* ist es, dass hier weder eine Nachahmung der männlichen Literatur, und somit der männlichen Ästhetik besteht, noch ein Protest gegen die männerdominierende Literatur gemacht wird. Feministische Schriftstellerinnen setzen sich für die Entwicklung einer weiblichen Literatur, einer feministischen Vorgehensweise in der Erschaffung von literarischen Texten, dessen Kern die Erfahrungen, Gefühle und Gedanken von Frauen bilden und somit eine gewisse Frauengemeinschaft in den Vordergrund rückt. Dabei „erweitern sie die feministische Kulturanalyse auf die Formen und Techniken der Literatur“ (Showalter 1985: 139), indem sie sich vom männlichen Literaturstil und der Tradition distanzieren. Diese Einstellung führte dazu, dass weibliche Schriftstellerinnen eine neue, weibliche und feministische Tradition und Kultur in der Literatur bilden konnten.

Morans zweitem Ansatz nach, den sie in der feministischen Literaturkritik in Bezug auf Frauen als Schriftstellerin nennt, ist die Möglichkeit der Entwicklung eines Frauendiskurses. Bis zu den 1970er Jahren wurde die Frau in den literarischen Werken

immer nur aus der Perspektive und Wahrnehmung der Männer dargestellt. Entweder wurde die Frau als eine gute Hausfrau und Gattin, oder als eine sich opfernde Mutter dargestellt. Bei all den Darstellungen wurde die Frau als ein Mensch beschrieben, die abhängig von ihrem Mann ist und kein eigenes Leben für sich selbst hat. Sie wurde als Person zweiter Klasse angesehen und dem Mann untergeordnet eingestuft. Dies ist eine Folge der „phallogozentrischen“ Sprache, einer Sprache, bei der die Überlegenheit des Mannes in der Hierarchie bevorzugt wird. Diese Hierarchie ist mit dem Begriff „Phallogozentrismus“ von Derrida zu beschreiben, welche aus den Wörtern Phallus und Logozentrismus besteht. Wie Sigmund-Wild bemerkt, beschreibt Phallogozentrismus das Abendland als ein binäres Kultursystem und bei der Darstellung von hierarchischen Oppositionen wie z.B. Objekt/ Subjekt, Geist/Gefühl, Logos/Pathos, Aktivität/Passivität usw. werden Wörter, die die Überlegenheit des Mannes beschreiben, immer an erster Stelle genannt, wobei „[d]ie hierarchische Beziehung zwischen den beiden Gliedern der Oppositionen auf Konstruktionen [beruhen], die jeweils einen Begriff als ursprünglich und zentral, den anderen als abgeleitet und marginal setzten“ (Sigmund Wild 2000: 30). Die feministische Literaturkritik jedoch beabsichtigte die männliche Herrschaft in der Sprache abzuschaffen. Hierzu wurden in der Literaturgeschichte Studien zu der Entwicklung eines Frauendiskurses geführt. Literaturtheoretikerinnen wie Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva wollten dieses Kultursystem, welches das Männliche in der Sprache verherrlicht und das Weibliche unterdrückt, verändern. Sie waren der gleichen Meinung, dass diese neue feministische Literatur mit dem Konzept der „écriture féminine“ (im Deutschen *weibliches Schreiben*) erreichbar wäre. Dieser Ansatz lehnt den Binärismus, auf die Derrida hingewiesen hat und die männliche Schreibweise in literarischen Texten ab. Moran kritisiert den Binärismus und sieht die Ursprünge dieser Auffassung in der westlichen Kultur, die er folgend begründet: „Der Grund, warum diese Theoretikerinnen den weiblichen Diskurs für so wichtig hielten, ist die Beziehung der westlichen Kultur, welche die Frau anhand der Sprache unterdrückt“ (Moran 2002: 259). *Écriture féminine* ist ein Ansatz, der die Behebung der männerdominierenden, bis dato herrschenden Sprache, die eine Mitwirkung bei der Unterdrückung der Frauen hatte, vertritt. Sie ist für eine auf die Weiblichkeit beruhende Sprache beim Schreiben an Stelle dieser Sprache ist.

1.3.2 Literatur und Sprache als Machtinstrument und Identitätssuche

Wie auch schon im vorherigen Abschnitt erwähnt, wurde für die Abschaffung des Kultursystems, das das Männliche in der Sprache verherrlicht und das Weibliche unterdrückt, gestrebt. Das Geschlecht und die Kultur haben Auswirkungen auf die Sprache, und die Sprache auf die Identität. Somit haben Kultur und Gesellschaft, in der das männliche Geschlecht dominiert und in der somit patriarchale Strukturen herrschen, zur Folge, dass auch die Sprache männlich dominiert ist und das Weibliche in den Hintergrund gedrängt wird.

Die Sprache ist [...] auch selbst eine Struktur, die in der Lebenswelt verankert ist. Sie ist nicht nur das Medium, über das sich kulturelle Reproduktion, soziale Integration und Sozialisation vollziehen, sondern sie ist auch selbst ein Stück gesellschaftlich geteilten Wissens, tradierter Normen und ein Stück unserer Erfahrungswelt. Die Sprache selbst ist eine unserer Hintergrundannahmen, die in der konkreten Situation in unsere Deutung miteingeht. Wir benutzen die Sprache, und dadurch, daß mit Hilfe der Sprache Verständigung möglich ist, bestätigen wir die Sprache und konstituieren sie immer wieder neu. Als eine unserer Hintergrundannahmen in einer patriarchalen Gesellschaft hat die Sprache daher auch selbst patriarchale Elemente (Offenbartl 1995: 206).

Diese patriarchalen Elemente in der Sprache deuten an die Machtverhältnisse der betreffenden Gesellschaft. So ist zu sehen, dass die Frau, bzw. die weibliche Identität ausgegrenzt und unterdrückt wird und der Mann, bzw. das Männliche verherrlicht wird. Die Wertvorstellungen der Männer werden durch Sprachgebrauch in literarische Werke, die in einer patriarchalen Gesellschaft produziert werden, reflektiert. Sowohl auf lexikalischer Ebene, als auch im Sprachgebrauch, wurden Frauen ausgeschlossen. Die männlichdominierte Sprache, die somit eine Macht auf die Frauen ausübt, bindet zum einen die Frauen im Sprachgebrauch nicht mit ein und ordnet zum anderen das Weibliche dem Männlichen unter. Dies war auch der Grund des Kampfes um einen Sprachenwandel in der Literatur. Frauen befanden sich seit Jahrzehnten im Schweigen, was auch dazu führte, dass sie sich der männlichen Sprache und Grammatik nach

ausdrücken mussten, da „[ihre] Worte fast immer auf das taube männliche Ohr [fielen], das in der Sprache nur das hört, was im Männlichen spricht“ (Cixous 1976: 880-881). Deshalb sollten Frauen dieser Stellung gegenüber nicht mehr schweigen. Somit wurde die *Écriture féminine* von Literaturtheoretikerinnen wie Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva initiiert, um das Weibliche auch mit in die Sprache miteinbeziehen zu können und dem Weiblichen endlich die Gelegenheit zu geben, sprechen zu können und ihre in der Stille verborgene Identität zum Vorschein zu bringen:

Die *Écriture féminine* ist [...] auf der Suche nach einer anderen Sprache, jenseits der Logik und des Gesetzes, eigentlich also einer poetischen Sprache, die auf Rhythmus, Musikalität, auf das Agrammatische Wert legt und so zum Ausdruck des Anderen werden kann. Dieses Andere wird als weiblich bezeichnet, ist allerdings nicht mit dem biologischen Geschlecht identisch (Schöblier 2008: 81).

Um „das Andere“ zum Ausdruck bringen zu können, fordert Cixous die Frauen auf, „über sich selbst und über Frauen“ (1976: 875) zu schreiben, um ihre Stimmen erheben zu können und zu zeigen, dass sie auch existieren und das hierarchische System sowohl in der Gesellschaft, als auch in der Kultur und Sprache auszugleichen. Dafür müssen Frauen „mit und durch den Körper schreiben“ (Cixous 1976: 881). Den Körper zu schreiben, bedeutet für Cixous, das zur Sprache zu bringen, was bis jetzt zensiert und nicht gesprochen wurde, denn „wenn der Körper zensiert wird, zensierst du auch gleichzeitig den Atem und die Sprache“ (ebd. 880). Anders ausgedrückt, die Frau wird zum Schweigen gebracht. Doch die jahrelange Unterdrückung der Frauen hat auch ihre Sprache beeinflusst. Aus diesem Grund „müssen [sie] die uneinnehmbare Sprache erfinden, die die Trennwände, Klassen und Redekünste, Vorschriften und Normen zerstören“ (ebd.: 886), was auch dazu führen wird, dass die Macht, die das Männliche über die Sprache hat, zerstört wird und die Frau somit auf ihrem Weg der Suche nach ihrer Identität, die ins Schweigen geraten ist, sich wiederfinden und sich sichtbar machen wird.

Im nächsten Abschnitt wird erläutert, inwiefern eine Beziehung zwischen dem Feminismus und der Translation besteht, wie sich die feministische Sprache bei der

Translation entwickelte und welche Rolle die Frauen in der Übersetzungsgeschichte als Übersetzerinnen spielten. Außerdem werden auch die feministischen Diskurse und Strategien vorgestellt, welche im dritten Teil dieser Arbeit ausführlicher bearbeitet werden.

1.4 Feminismus und Translation

Der Feminismus ist eine Bewegung, die wegen der Unterdrückung der Frau, die Ungleichberechtigung zwischen Mann und Frau in der patriarchalischen Gesellschaft entstanden ist. Er kämpft um den Status, sowie die Geltung der Frau in allen gesellschaftlichen Bereichen. Durch aktivistische Werke wie z.B. von bell hooks und Gloria Anzaldua, die Kritik auf die Privilegien von weißen Frauen ausübten, wurde in den 1980er Jahren in der Übersetzungswissenschaft anstatt ‚Feminismus‘ der Begriff ‚Gender‘ benutzt, da er, wie Flotow betont,

eine mehr umfassende Bedeutung [hat] und sich schließlich auch auf verschiedene sexuelle Orientierungen, ihre kulturellen Repräsentationen und sozio-politischen Auswirkungen geschlechtsspezifischer Identitäten, Verhaltensweisen und Aktivitäten [bezieht] (2018: 348).

Das Patriarchat in einer Gesellschaft beeinflusst nicht nur das Leben der einzelnen Individuen, sondern hat auch einen Einfluss auf die Kultur und infolgedessen auf den Sprachgebrauch. Diesbezüglich ist es nicht zu bestreiten, dass deshalb als Folge in solch einer Gesellschaft eine patriarchalische Sprache und somit eine patriarchalische Kultur dominiert. Dies führt natürlich dazu, dass die Grenzen der ohnehin schon scharfen Machtverhältnisse sich noch mehr verschärfen. Theoretiker waren sich dessen bewusst, dass Sprache die Frau auf eine sekundäre Position schiebt und sie sogar ausschließt, in anderen Worten, dass die Sprache eine manipulative Wirkung ausübt. Wie Flotow darauf hinweist, waren sie der Meinung, dass Sprache ein

grundlegender Teil von sozialen, kulturellen, psychologischen und politischen Elementen [ist], die das Gender beeinflusst. Außerdem lässt sich aus dem Sprachgebrauch verstehen, was für eine Einstellung man gegenüber dem Gender hat (2004: 175).

Eine Änderung an der Sprachverwendung war notwendig, nur so könnte die gesellschaftliche Struktur verändert werden. In den 1970er und 1980er Jahren sahen feministische Theoretiker, Schriftsteller und Sprachkünstler das Problem im Sprachgebrauch und führten Neuheiten ein, da sie diese Denkart abschaffen wollten. Es war beabsichtigt, dass der feminine, der weibliche Teil der Gesellschaft anerkannt wird, der den Sprachgebrauch in der Literatur ändern sollte. Diese Änderungen sollten sich auch auf der lexikalischen Ebene einer Sprache widerspiegeln. Durch die Leistungen der feministischen ÜbersetzerInnen, welche in den 1970er Jahren innovative und experimentelle literarische Texte produzierten, wurden, wie Flotow bemerkt, die ersten Initiativen der feministischen Übersetzung realisiert (2018: 347). Durch die Geschehnisse Ende der 1970er Jahre entwickelte sich der Cultural Turn (die *kulturelle Wende*). Hier wendete sich die Übersetzungswissenschaft von den sprachlichen Merkmalen des Ausgangstextes ab und die zielkulturelle Funktion der Translation, die Ideologie und Kultur rückte in den Vordergrund. Die Faktoren, die die Texte prägen bzw. der Bezug zur Macht, Kultur und Ideologie gewann an Bedeutung. Als Folge der kulturellen Wende entwickelte sich daraufhin die feministische Translation, dessen Absicht es war, nicht nur in der Sprache, sondern auch in den Texten selbst, die unterrepräsentierte Frau sichtbar zu machen. Um diese Sichtbarkeit auch in der Tat verwirklichen zu können, mussten Übersetzer Strategien umsetzen. Im nächsten Abschnitt werden wichtige Zusammenhänge zu der Entwicklung der feministischen Translation erläutert.

1.4.1 Entwicklung der feministischen Translation

Es gibt zwischen der Frau und der Übersetzung eine indirekte Analogie, da beide in der Gesellschaft bzw. von den Lesern als sekundär und untergestellt bewertet werden. Historisch betrachtet, wurden aus diesem Grund nicht nur die Frauen in der Gesellschaft als schwache Figuren, sondern auch die ÜbersetzerInnen bzw. die Übersetzung als zweitrangig oder als schlechte Kopie interpretiert. Daher wurden allgemein gesehen die Frauen den Männern und die Übersetzungen den Originaltexten und Übersetzerinnen den Autoren untergeordnet. Es wurde sogar so übertrieben, dass Übersetzerinnen als „Dienstmädchen der Autoren“ (Simon 1996: 1) bezeichnet wurden. Dieser Einstellung zur Folge wurde der Originaltext bzw. Ausgangstext mit dem erstrangigen, machtvollen Mann und die Übersetzung mit der zweitrangigen, schwachen Frau verglichen.

Andererseits wurden die Verhältnisse auch unter einem anderen Aspekt betrachtet, indem Mythen und Metaphern verwendet wurden, um die Translation zu beschreiben. Eines der wohl wichtigsten und bekanntesten Metaphern über die Translation ist die *les belles infidèles*, geprägt von Gilles Ménage im 17. Jahrhundert (Simon 1996: 10). Aus dieser Perspektive gesehen, wird die Übersetzung mit der Sexualität der Frau in Verbindung gestellt: Wenn die Übersetzung schön ist, ist sie dem Ausgangstext untreu, aber wenn sie wiederum nicht schön ist, ist sie treu zum Ausgangstext. Wenn das eine existiert, kann das andere nicht existieren.

In der Geschichte war es nicht angesehen, dass Frauen als Schriftstellerinnen Werke produzierten. Dies war ein Bereich, das nur den Männern zugeteilt und als Privileg angesehen wurde. Das Übersetzen jedoch war der Tätigkeit des Schriftstellers am nächsten. Somit konnten bzw. durften auch Frauen sich mit dem Übersetzen beschäftigen. Das ohnehin schon von einem Mann produzierte originale Werk wurde in eine andere Sprache als eine Kopie des Originals übertragen. Zum einen schadete somit die Frau als Übersetzerin nicht dem hohen Rang des Mannes und agierte zum anderen mithilfe des Übersetzens sozusagen als Schriftstellerin. Diese Umwandlung macht deutlich, dass die Frau als Übersetzerin eine berufliche Position bekam und dass ihr in der Gesellschaft eine anerkannte Rolle zuerteilt wurde. Kanadische, feministische SchriftstellerInnen, DenkerInnen und vor allem ÜbersetzerInnen der 1970er und 1980er

Jahre im frankophonen Québec, die sich mit dieser Mentalität nicht abfinden wollten, entwickelten deshalb die feministische Translation. Castro bringt diese kritische Einstellung folgend zur Sprache:

Die kanadische feministische Translation ist eine Schule der Werke und des Denkens, die die Einbeziehung der feministischen Ideologie in die Translation verteidigt, da neue Formen von Ausdrücken geschaffen werden müssen, die es ermöglichen, Sprache und Gesellschaft von ihrer patriarchalischen Last zu befreien (2009: 3).

Insbesondere durch die Werke von Sherry Simon (1996) und Luise von Flotow (1997) gewann dieser Ansatz an Bedeutung. Die Akademikerinnen waren sich dessen bewusst, dass Sprache von Männern produziert wurde, die eine manipulative Wirkung auf die Literatur hat. Sprache kann einen Beitrag dazu leisten, sodass in der Gesellschaft und in deren Sprache eine Veränderung gemacht werden kann. Die feministischen Schriftstellerinnen und Übersetzerinnen verwendeten die Sprache als Mittel, um ihre feministischen Ideen durchzusetzen und zur Geltung zu bringen. Deshalb wäre es nicht falsch die feministische Translation als „das direkte Nebenprodukt von experimentellen Werken der Schriftstellerinnen aus Québec“ (Flotow 1991: 74) zu definieren;

es ist ein Phänomen, das eng mit einer bestimmten Schreibpraxis in einem bestimmten ideologischen und kulturellen Umfeld verbunden ist, es ist das Ergebnis eines bestimmten sozialen Umstands. Es ist ein Translationsansatz, der viele der Techniken und Theorien, die dem übersetzten Werk unterliegen, angeeignet und angepasst hat (ebd.: 74).

Aufgrund des Bedürfnisses auf eine Antwort zur Frage, inwiefern das Verhältnis zwischen Sprache und Geschlecht ist, sind Flotow nach in der feministischen Literatur zwei Ansätze zu unterscheiden: zum einen der Reform-Ansatz und zum anderen der radikale Ansatz. Beim Reform-Ansatz war das Ziel, „die konventionelle Sprache als *Symptom* der Gesellschaft zu betrachten, die sie hervorgebracht hat“ (Flotow 1997: 8). Solange eine neutrale Absicht bei der Verwendung der Ausdrücke besteht, sollten diese

akzeptiert werden. In Situationen, in denen eine Verbesserung als notwendig gesehen wurde, wie z.B. um die Frau richtig in der gesellschaftlichen Struktur zu repräsentieren, wurden u. a. Handbücher und Bezeichnungen in einer nicht-sexistischen bzw. genderunabhängigen Sprache (z.B. bei Jobbezeichnungen) angefertigt (ebd.: 8). Mit anderen Worten gesagt, wird beim Reformansatz der Sprachgebrauch als reformierbar interpretiert. Der radikale Ansatz andererseits „besteht darin, die konventionelle Sprache als eine wichtige *Ursache* für die Unterdrückung der Frauen anzusehen“ (ebd.: 8). Die Frauen sollten sich hierbei dessen bewusst sein, dass sie durch die Sprache eine zweitrangige Position einnehmen. Wie Cameron unterstreicht „[bezieht sich] der radikale feministische Ansatz also demnach auf Frauen, die innerhalb der Grenzen eines von Männern geschaffenen, symbolischen Universums leben“ (Cameron, zit. nach Flotow 1997: 9). Die einzige Lösung für das Abschaffen dieser Männer reflektierenden Sprache wäre somit, die Sprache nicht wie beim Reformansatz zu verbessern, sondern sie zu bearbeiten und eine neue Sprachverwendung zu kreieren. SchriftstellerInnen kritisierten, so Flotow, u. a. die Standardsprache, ignorierten oder schrieben Wörterbücher nochmals neu (ebd.: 9). Neue Wörter und neue grammatikalische Strukturen wurden hergestellt. In diesem Rahmen kann zusammengefasst gesagt werden, dass

[d]ie feministische Tätigkeit das akzeptable, etablierte Lesen und Schreiben und Verstehen stören [möchte]; sie möchte eine Verschiedenheit. Darüber hinaus möchte sie die Aufmerksamkeit auf die Werke von Übersetzerinnen- auf den Übersetzereffekt lenken. Deshalb ist es in der feministischen Übersetzung logisch, die Deterritorialisierung (die Tatsache, dass ein Text aus seinem Gebiet entfernt wurde), die Verschiebung (das Exil des Textes in eine andere Kultur) und Kontamination (der Zusammenfluss von Ausgangstext und übersetzter Sprache), im Gegensatz zur Treue und Äquivalenz, zu betonen (ebd.: 44).

Deshalb wurden, um die Frau sowohl in der Gesellschaft, auch in der Sprache sichtbar zu machen, Strategien umgesetzt, die auch zu diesem Ziel führten. Barbara Godard nach sollte die feministische Übersetzerin erkennbar machen, dass sie aus einer feministischen Perspektive einen Eingriff in den Text gemacht hat. Diesen

manipulierenden Eingriff bezeichnet Godard als *womanhandling* (1989: 50). Das Feminine wird entweder durch Kursivschrift, grammatikalische Experimente, Änderungen an Wörtern oder durch viele andere Strategien sichtbar dargestellt. Luise von Flotow unterscheidet zwischen drei Strategien: *supplementing*, *prefacing* und *footnoting*, und *hijacking*. *Supplementing* „gleicht Unterschiede zwischen den Sprachen aus oder stellt eine ‚freiwillige Aktion‘ im Text dar“ (1991: 75). Feministische ÜbersetzerInnen greifen somit in den Ausgangstext ein und übersetzten die Bereiche, die nicht ganz genau wie in der Ausgangssprache in die Zielsprache übertragen werden können, mit z.B. Ergänzungen oder Wortspielen in die Zielsprache, und sorgen somit für eine Änderung im Text. Diese Änderung jedoch beruht nicht auf der Ebene der Bedeutung. Dieselbe Bedeutung wie auch in der Ausgangssprache wird in der Zielsprache wiedergegeben. Als Beispiel dafür könnte die Übersetzung von Louky Bersianiks *L'Euguelionne* gegeben werden, die von dem Übersetzer Howard Scott ins Englische übersetzt wurde. Der Satz „Le ou la coupable doit être punie“ wurde von Scott mit einer Ergänzung für die englischen LeserInnen übersetzt. Das extra ‚e‘ hinter dem Partizip Perfekt ‚punie‘ wurde im Französischen hinzugefügt, um zu zeigen, dass es eine Frau ist, die eine Strafe wegen einer Abtreibung bekommt. Da Scott dieses Detail im Englischen wegen grammatikalischen Gründen nicht wiedergeben konnte, nutzte er seine Kreativität, um eine entsprechende Lösung zu finden. Zum Beispiel hat er diesen Satz folgend übersetzt: „The guilty one must be punished whether she is a man or a woman“. Mit dieser Ergänzung wird der Text für die englischen Rezipierenden verständlich (Flotow 1991: 75), sodass im Text nichts verloren geht. Bei *prefacing* und *footnoting*, der zweiten Strategie von von Flotow, wird keine Änderung oder Ergänzung bei der Wiedergabe des Ausgangstextes in der Zielsprache vorgenommen. Ohne in den Ausgangstext einzugreifen, werden bei *prefacing* und *footnoting* Elemente, die sonst bei der Übersetzung in die Zielsprache verloren gegangen wären, von den ÜbersetzerInnen entweder als Vorbemerkung oder Nachbemerkung oder als Fußnote, also außerhalb des Textes, für die Zieltextrezipierenden festgehalten. Die Strategie hat zur Folge, dass „die Fremdartigkeit des Ausgangstextes [von der Übersetzerin beibehalten wird], und gleichzeitig versucht [die Übersetzerin] seine vielfältigen Bedeutungen mitzuteilen, die sonst ‚in der Übersetzung‘ verloren gehen“ (Flotow 1991: 76). Als Beispiel hierzu

könnte u.a. de Lotbinière-Harwoods Vorbemerkung zu ihrer Übersetzung von Lise Gauvin's *Lettres d'une autre* (1984) gegeben werden, in der sie ihre Übersetzungspolitik erklärt:

Lise Gauvin ist eine Feministin, so wie ich auch. Aber ich bin nicht sie. Sie hat im typischen Maskulinum geschrieben. Meine Übersetzungspraxis ist eine politische Handlung, die darauf abzielt, die Sprache für Frauen sprechen zu lassen. Meine Signatur bei einer Translation bedeutet demnach Folgendes: Diese Übersetzung hat alle möglichen Strategien angewendet, um das Feminine in der Sprache sichtbar zu machen. Denn das Sichtbarmachen des Femininen in der Sprache bedeutet das Gesehen-und Gehörtwerden der Frauen im wahren Leben. (de Lotbinière-Harwood, zit. nach von Flotow 2004: 176).

Es wäre nicht falsch zu sagen, dass bei dieser Strategie die ÜbersetzerInnen die Position der Autoren/der Autorinnen einnehmen, denn nicht die Autoren/ Autorinnen sind derjenigen, die sich bemühen, um eine Beziehung zu den Rezipierenden zu entwickeln, sondern die ÜbersetzerInnen selbst sind es, die wohlüberlegt um die Aufmerksamkeit der Zieldestextrezipierenden kämpfen. Bei *hijacking*, Flotows dritter, und somit letzter Strategie, besteht ein bewusster Eingriff in den Ausgangstext. Wie auch oben in Lotbinière-Harwoods Vorbemerkung die Übersetzerin selbst äußert, wird hierbei alles versucht, das Feminine in der Übersetzung hervorzubringen und in den Vordergrund zu rücken. Dazu gehört auch, dass die Übersetzerin „die originale Intention der Autorin ideologisch korrigiert (d.h. feminiert)“ (Flotow 1991: 79): auch wenn Autoren keine feministischen Intentionen mit ihren Werken haben, wird der Text von den feministischen ÜbersetzerInnen ‚entführt‘, sodass das Feminine im Text sichtbar gemacht wird. Als Beispiel hierzu könnte die Übersetzung von der Zeile „*Ce soir j'entre dans l'histoire sans relever ma jupe*“ genannt werden. Für die Übersetzung stehen zum einen David Ellis und zum anderen Linda Gaboriau zu Verfügung. Der erste Übersetzer legt mehr Wert auf die Treue zum Ausgangstext und übersetzt den Satz als „*this evening I'm entering history without pulling up my shirt*“ („heute werde ich in die Geschichte eingehen, ohne mein Hemd hochzuziehen“). Letztere ist eine feministische Übersetzerin und übersetzt wie folgt: „*this evening I'm entering history without opening*

my legs“ („heute werde ich in die Geschichte eingehen ohne meine Beine zu öffnen“) (Flotow 1991: 68-69). Der Text wird von der Übersetzerin bewusst verändert, um ihre politische bzw. feministische Überzeugung in der Zielsprache reflektieren zu können. Er wird entführt und nimmt je nach den politischen Überzeugungen der Übersetzerin eine neue Form an.

Françoise Massardier-Kenney vertritt die Auffassung, dass ÜbersetzerInnen für das Hervorheben des Femininen die schon vorhandenen Strategien adaptieren sollten anstatt neue Strategien zu erfinden (1997: 58), wie es z.B. bei Flotow der Fall ist. Demnach teilt er die Strategien, die schon vorhanden sind, in zwei Kategorien ein: die *author-centred strategies* (autorenzentrierte Kategorien) und *translator-centred strategies* (übersetzerzentrierte Kategorie). Ihm nach sind die Kategorien „im feministischen Rahmen besonders nützlich, weil sie die Bedeutung von Frauen als Textproduzentinnen (sei es als Autorinnen oder Übersetzerinnen) hervorheben (ebd.: 58).

Die autorenzentrierten Strategien bestehen aus *recovery*, *commentary* und *resistancy*. Sie beabsichtigen in der Übersetzung, dass der Ausgangstext für die Leser zugänglich gemacht und von ihnen aufgenommen wird. Die erste von feministischen ÜbersetzerInnen verwendete Strategie *recovery* befasst sich damit, dass durch das Übersetzen von Frauenliteratur der Kanon erweitert wird und die Literatur somit eine neue Form annimmt. Werke von Schriftstellerinnen, die in der Vergangenheit in Vergessenheit geraten sind, werden dieser Strategie nach gefunden, veröffentlicht und durch Übersetzung auch dem Zieltextrezipierenden vorgestellt. Die zweite Strategie ist *commentary*. Hierbei werden der Übersetzung des Ausgangstextes paratextuelle Bemerkungen, wie z.B. Vorworte, Fußnoten, Nachbemerkungen etc. hinzugefügt, bei denen die ÜbersetzerInnen Informationen über die Ausgangstextautoren- und Autorinnen geben und ihre Übersetzungsstrategien erläutern, um die Übersetzung selbst und das Feminine in der Übersetzung sichtbar zu machen. Wie Massardier-Kenney darauf hinweist, leistet die letzte Strategie *resistancy*, wie der Name auch schon sagt, einen gewissen Widerstand in der Zieltextsprache. Durch linguistische Mittel wird eine verfremdende Wirkung erzeugt (Massardier-Kenney: 1997: 60) und somit liest sich die Übersetzung nicht als Original. „Diese Strategie kann größtenteils auf [...] Texte, die

ohnehin schon die Gewohnheiten der Ausgangstextsprache herausfordern, angewendet werden; [...] aber, wie wir auch sehen, kann sie auch ergiebig adaptiert werden, sodass sie dem Zweck der ‘feministischen’ Übersetzung dient [...]“ (ebd.). Als Beispiel zu dieser Strategie kann das Wortspiel mit dem lautlosen –e gegeben werden: hier wird das –e am Ende eines französischen Wortes, wie z.B. *l’essentielle*, zum einen verwendet, um zu zeigen, dass der Begriff für Frauen verwendet wird und zum anderen weggelassen, wie z.B. bei *laboratoire*, um zu betonen, dass Frauen gar nicht gemeint sind und das Wort keine Frauen, sondern nur Männer beinhaltet (Flotow 2004: 176).

Die übersetzerzentrierten Strategien legen die ÜbersetzerInnen in den Mittelpunkt. Sie bestehen aus *commentary*, *parallel texts* und *collaboration*. Wie auch oben bei den autorzentrierten Strategien erwähnt, wird die *commentary* auch als übersetzerzentrierte Strategie benutzt. Bei dieser Strategie soll der Ausgangstext zum einen seine Unterschiedlichkeit bewahren und zum anderen sollen die ÜbersetzerInnen auch die Faktoren, von denen sie selbst und ihre Leistung beeinflusst wurden und deren Auswirkungen auf die Übersetzung beschreiben (Massardier-Kenney 1997: 63). *Parallel texts*, die zweite Strategie, die von den Übersetzerinnen benutzt werden kann, um eine feministische Übersetzung zu produzieren, bezieht sich darauf, dass Paralleltexte von Gebrauch gemacht werden sollten. Paralleltexte in diesem Sinne „sind Texte in der Zielsprache, die in einer ähnlichen Situation wie der des Ausgangstextes produziert wurden [...] oder die zum selben Genre wie dem des Ausgangstextes gehören“ (ebd. 64). Die letzte Strategie der übersetzerzentrierten Strategien ist die *collaboration*. Die *collaboration* unterstreicht die Zusammenarbeit der Übersetzerin mit anderen Übersetzerinnen oder sogar mit dem Autor. Mit Hilfe der genannten Strategien kann Massardier-Kenney nach eine feministische Übersetzung erreicht werden.

Auch die Kritik und Neuübersetzung von vorhandenen Übersetzungen aus einem genderbewussten Aspekt könnte als eine wichtige Strategie in der feministischen Translation dienen. Demnach könnte als Beispiel die Änderung des Sprachgebrauchs in den vorhandenen Übersetzungen von heiligen Schriften, wie z.B. der Bibel eingeführt werden. Hierbei wird anstatt eines spezifischen Geschlechts, eine nicht-sexistische, gendergerechte, d.h. inklusive Sprache benutzt: somit werden Frauen, Männer und andere Gender in die Sprache mit einbezogen und gleichgestellt. Simon bemerkt in

diesem Zusammenhang, dass die geschlechtsspezifischen Termini ‚father‘ (Vater) und ‚brother‘ (Bruder) der inklusiven Sprache zu Folge als ‚parent‘ (Elter) und ‚brother and sister‘ (Bruder und Schwester) übersetzt werden könnten (1996: 118). Mary Phil Korsaks Übersetzung⁷ der Genesis wird als Beispiel für diese Strategie gegeben. In den Übersetzungen bis dato wurde Adam als erster Mensch dargestellt, aus dessen Rippen Eva entstand. Der Mann ist der erste Mensch, die Frau entsteht als zweiter Mensch aus einem Teil des Mannes. Diese Interpretation führte natürlich dazu, dass die Frau als ein dem Mann untergeordnetes Wesen geschildert wurde. Korsak jedoch zeigt anhand ihrer Übersetzung und Bemerkungen zu ihrer Übersetzung, dass das Wort ‚Adam‘ sich von ‚adamah‘ ergibt, was übersetzt ‚Erde‘ bedeutet. Demnach besteht ‚Adam‘ aus Erde und ist auch aus Erde entstanden, mit anderen Worten ausgedrückt, er hat eigentlich kein bestimmtes Geschlecht. Von dieser Gestalt wird dann das erste geschlechtliche menschliche Wesen geformt, die ‚Havva‘ (also Eva) heißt. ‚Havva‘ bedeutet ‚Leben‘ und wird in Korsaks Übersetzung als erster Mensch dargestellt. Daher ist sie Adam, dem ersten männlichen Menschen nicht untergeordnet (Flotow 2018: 349).

Wie aus den oben geschilderten Strategien gefolgert werden kann, ist Ziel der feministischen Übersetzung nicht nur die Übersetzerin des Zietextes als solche in der Zielsprache sichtbar zu machen, sondern auch durch feministische Übersetzungsstrategien vergessene Schriftstellerinnen, deren Werke und das Feminine sowohl im Ausgangstext als auch in der Zielsprache sichtbar zu machen. Diese Auffassung bringt Flotow folgend zur Sprache:

Wenn feministische Übersetzerinnen aus politischen Gründen in einen Text eingreifen, machen sie auf ihr Handeln aufmerksam. Auf diese Weise zeigen sie, wie leicht frauenfeindliche Aspekte der patriarchalischen Sprache abgebaut werden können, sobald sie identifiziert werden. Sie demonstrieren auch ihre Entscheidungsbefugnisse (1997: 25).

⁷ Korsak, Mary Phil: A Fresh Look at the Garden of Eden. <<http://maryphilkorsak.com/artfresh.html>> (Zugriff zuletzt am 21. Juni 2021)

1.4.2 Frauen als Übersetzerinnen

Frauen wurden allgemein gesehen bis ins 20. Jahrhundert nicht nur im gesellschaftlichen und privaten Leben als unterdrückte, dem Mann untergeordnete Individuen angesehen, sondern auch u.a. im Berufsleben als Schriftstellerin ausgeschlossen. Ein Werk hervorzubringen war ein dem Mann zugeteilter Akt und deshalb konnte sich die Frau hier keine primäre Position erschaffen. Nur das Übersetzen, das als eine schriftliche Übertragung eines anderen Schriftstellers war, wurde ihr erlaubt und war akzeptabel angesehen. Nicht zu Unrecht klagte de Lotbinière-Harwood diese Ansicht folgend: „ich bin eine Übersetzung, weil ich eine Frau bin“ (de Lotbinière-Harwood, zit. nach Simon 1996: 1). Indirekt wird hier darauf hingewiesen, dass der Ausgangstext das Original beschreibt und somit den Mann repräsentiert, während der Zieltext eine Übertragung des Originals ist, bzw. die Frau beschreibt.

Wie in den vorherigen Kapiteln betont wurde, war Übersetzen für Frauen einer der wichtigsten Mittel um in die Literatur eintreten zu können. Es bot den Frauen somit eine Position in der Literaturgeschichte, „sowohl als Produzentin als auch als Konsumentin, die die männliche Kontrolle über die Kultur nicht direkt in Frage stellt. Es bot eine Tarnung für die Beteiligung an der Textproduktion und eine Gelegenheit für ein gewisses Maß an Kreativität“ (Simon 1996: 44). Doch sollte in diesem Rahmen nicht vergessen werden, dass Frauen oftmals durch sexistische Metaphern mit der Übersetzung und der Tätigkeit des Übersetzens verglichen wurden. Der bekannte Spruch ‚les belles infidèles‘ (die untreuen Schönen) von Gilles Menage ist aus dieser Perspektive gesehen der erste geschlechtliche Vergleich zwischen der Frau und der Übersetzung. Sie impliziert die Treue und einen gewissen Besitz: der Mann besitzt die Frau, sowie der Autor den Ausgangstext. Trotz dieser negativen Einstellung wurde das Übersetzen von den Frauen als eine Möglichkeit angesehen, um sich literarisch sichtbar zu machen und ihre Stimmen gegen die Ungerechtigkeit erheben zu können. Insbesondere nach dem Cultural Turn, in dessen Zuge sich die Übersetzungswissenschaft mehr den kulturellen und sozialen Elementen orientiert hat, gewann der Prozess und die Funktion der Translation eine grosse Rolle, die die Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen in den Vordergrund gestellt hat. In seiner

wissenschaftlichen Arbeit *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995) führt Lawrence Venuti den Unsichtbarkeit-Begriff in die Translation ein, womit er auch die Situation der ÜbersetzerInnen impliziert. Venuti kritisiert in seiner Arbeit die Ansicht, dass die Translation als ein Text beschrieben wird, die ‚flüssig‘ zu lesen ist, d.h. die Translation lässt sich als ein in der Zielsprache verfasster Originaltext lesen. „Je flüssiger die Translation, desto unsichtbarer der Übersetzer, und vermutlich, desto sichtbarer der Autor oder der Zweck des fremden Textes“ (Venuti 1995: 1-2). Unsichtbarkeit der ÜbersetzerInnen bedeutet also, dass sie im Gegensatz zu dem/der Autor/Autorin im Hintergrund stehen. Sie bleiben bei der Übersetzung dem Inhalt und den Autoren/ Autorinnen treu und wiedergeben, ohne eine Änderung am Text vorzunehmen, nur das, was der/die Originaltextautor/in beabsichtigt hat. Dies führt unmittelbar dazu, dass die Zieldtextrezipierenden die Übersetzung als einen Originaltext lesen. Venuti selbst befürwortet die Sichtbarkeit der ÜbersetzerInnen. Aus diesem Grund plädiert er für eine verfremdende Strategie, die in Übersetzungen angewendet werden sollten. Mit anderen Worten ausgedrückt, die ÜbersetzerInnen sollten zu gewissen Maßen einen Einfluss auf die Zielsprache- und -kultur ausüben, ohne zu extrem in den Text einzugreifen. Es gibt in diesem Zusammenhang verschiedene Strategien, die die ÜbersetzerInnen anwenden können. Wie Venuti mit Recht darauf hinweist, können sich die ÜbersetzerInnen nicht nur durch innovative Übersetzungspraktiken, sondern auch durch Vorworte, wissenschaftliche Texte und Interviews, also durch Paralleltexte sichtbar machen (1995: 311). Denn je sichtbarer die ÜbersetzerInnen, desto sichtbarer ist auch der Berufsstand der Übersetzer und desto mehr wird er/sie als solche/r anerkannt.

Frauen jedoch waren in der Übersetzungsgeschichte nicht immer sichtbar. Sie führten ihre Tätigkeiten als Übersetzerinnen entweder im Schatten des Vaters, wie z.B. Dorothea Tieck (Dikici 2015: 98) oder im Schatten des Bruders und Mannes. Dabei wurde höchst verschwiegen, dass hinter der Übersetzung eigentlich eine Frau steckt. Wegen der damals herrschenden patriarchalen Ansicht und aus Angst, in Schwierigkeiten zu geraten, wurden sie eigentlich dazu gezwungen, ihre Übersetzungen nicht unter dem eigenen Namen, sondern unter einem Pseudonym, dem Namen des Vaters oder Mannes, oder aber auch anonym zu veröffentlichen. Fatma Aliye z.B., ist

als erste Übersetzerin im Osmanischen Reich und in der türkischen Literaturgeschichte bekannt. 1889 übersetzte sie von George Ohnet das Werk *Volonté* (*Meram*) ins Türkische. Der Roman wurde dann unter dem Pseudonym „*Bir Kadın*“ (Eine Frau) veröffentlicht (Karadağ 2013: 1). Wie Dorothea Tieck auch verschwieg sie ihre wahre Identität, doch die Zieltextrezipierenden waren sich dessen bewusst, dass die Übersetzung von einer weiblichen Person gemacht wurde. Sie versteckte sich somit nicht hinter dem Rücken von ihrem Vater oder Mann. Erst in 1892 macht sie sich in ihrem ersten Roman *Muhâdârât* sichtbar, in dem sie ihren eigenen Namen verwendete (Gezer-Baylı 2018: 602). Auch *Kadın Çevresi*, welches 1984 gegründet wurde, leistete nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der feministischen Bewegung, sondern hatte auch eine Wirkung auf die Verwirklichung der Sichtbarkeit von Frauen als Übersetzerinnen.

Nicht nur im Osmanischen Reich und in der türkischen Geschichte, sondern auch im Westen war es nicht angebracht, dass Frauen literarische Werke produzierten. Schriftstellerei wurde als eine Männerarbeit angesehen, doch die Übersetzung verschaffte den Frauen die Gelegenheit, vielleicht nicht als Schriftstellerin, aber als dergleichen sich sichtbar zu machen. In England zum Beispiel hatten Frauen die Möglichkeit durch die Übersetzungen gehört bzw. sichtbar zu werden. Zwar waren sie wie auch im Osmanischen Reich der Schriftstellerei ausgeschlossen, doch hatten sie die Gelegenheit durch Übersetzungen, insbesondere der Bibelübersetzung, der Literatur beizutragen (Simon 1996: 44). Trotz all der Schwierigkeiten, die Frauen als Übersetzerinnen durchmachen mussten, war die Tätigkeit des Übersetzens bei der Bekämpfung um die von dem Patriarchat bestimmte Rolle der Frauen von großer Bedeutung. Somit ergriffen sie die Gelegenheit, einen Schritt in die Literatur zu machen und sich im Literaturbereich sichtbar zu machen.

2 Elfriede Jelinek

Die feministische Schriftstellerin und Theaterautorin Elfriede Jelinek sorgte in Österreich für viel Aufsehen. Ihre Werke, wie z.B. *Die Klavierspielerin* (1983) und das als Anti-Pornografie-Roman beschriebene *Lust* (1989) trugen dazu bei, dass Jelinek einen bedeutenden Platz in der Literatur einnahm. Auch nach der Verleihung des Literaturnobelpreises im Jahre 2004 erregt sie Aufmerksamkeit, sowohl bei vielen, die es nicht verstehen können, warum ausgerechnet Jelinek es war, die den Preis erhielt, als auch bei vielen anderen, die dies als eine rechte Entscheidung empfanden. Auch dass sie bei der Preisverleihung nicht teilnahm, sondern mittels einer Videoaufnahme ihre Danksagung machte, welche sie als „Im Abseits“⁸ bezeichnete, war eine Überraschung. Bei ihrer Vorlesung stand die Sprache, „die ihr nicht gehört, die sich nicht beugt und an die sie sich nicht anschmiegen kann“ (ebd.: 194) im Mittelpunkt. Die Sprache trieb sie ins Abseits. „Ihre per Video übertragene Rede hat damit die Position der Autorin, beteiligt und ausgeschlossen zu sein, dokumentiert und reflektiert“ (ebd.: 203).

Nicht nur in Europa, sondern auch in der Türkei wurde Jelinek schon vor der Verleihung des Nobelpreises für die Literatur bekannt, und zwar im Jahr 2000 nach der von Melda Ağırbaş gelieferten und beim Gendaş Kültür Verlag veröffentlichten Übersetzung von *Die Liebhaberinnen* (*Sevda Kadınları*) und im akademischen Bereich war es Anfang der 1990er Jahre, dass die ersten wissenschaftlichen Arbeiten über die Schriftstellerin verfasst wurden (Kayaoğlu 2012: 81). Danach folgt im Jahre 2001 die Übersetzung von *Lust* (*Arzu*) als zweite Übersetzung von Melda Ağırbaş, welche auch beim Gendaş Verlag veröffentlicht wurde. Als nächstes wurde 2002 beim Everest Verlag *Die Klavierspielerin* (*Piyanist*) von Süheyla Kaya (welche 2013 beim Notos Kitap Verlag und 2021 beim İthaki Verlag nochmals unter demselben Namen erscheint) veröffentlicht. 2003 wurde dann in der Türkei das vierte Werk von Jelinek veröffentlicht: *Gier* (*Hırs*), welches von Gendaş Verlag publiziert und von Aylin İpekçi ins Türkische übersetzt wurde. Danach folgt *Die Ausgesperrten* (*Dışarıda Kalanlar*), übersetzt von Müjde Tok und veröffentlicht im Jahre 2012 beim Destek Verlag. Als

⁸ Näheres zu ihrer Nobelvorlesung ist unter der persönlichen Homepage von Elfriede Jelinek <<https://www.elfriedejelinek.com/>> zu erreichen (Zugriff zuletzt: 21.06.2021)

nächstes wurde *er nicht als er- zu, mit Robert Walser (O Olmayan Olarak O- Robert Walser ile, -e Doğru)* von Gül Gürtunca übersetzt und 2015 im Nod Verlag veröffentlicht. Als siebtes Werk wurde 2017 von M. Sami Türk *Michael- Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft (Michael-Çocuksu Topluma Gençlik Kitabı)* beim İletişim Verlag veröffentlicht. Die letzte Übersetzung erschien beim İthaki Verlag Anfang 2021 *Die Liebhaberinnen (Âşık Kadınlar)*, die von Anıl Alacaoğlu übersetzt wurde. Trotz dem umfangreichen Œuvre von Elfriede Jelinek ist es staunenswert, dass nur 7 ihrer Werke (davon zwei Werke zweimal) ins Türkische übersetzt wurden.

Um Elfriede Jelinek näher kennenzulernen, soll im nächsten Abschnitt Näheres zu der österreichisch feministischen Schriftstellerin und ihr Leben, ihre Stellung zum Patriarchat, Faschismus und Antisemitismus erläutert werden.

2.1 Leben einer Feministin

Elfriede Jelinek wurde am 20. Oktober 1946 in Mürzzuschlag in der Steiermark als einzige Tochter der Familie Jelinek geboren (Janke 2013: 2). Jelinek verbringt ihre Sommer- und Winterferien hier in Steiermark, den Rest jedoch in Wien.

[...] Die Steiermark [ist] für mich zwar ein literarischer Ort, sogar mein wichtigster,- die meisten meiner Texte spielen in dieser Landschaft- aber nie ein Lebens-und Wohnsitzort gewesen, außer in den Sommerschulferien und zum Skifahren im Winter⁹

erklärt sie dann 2007 auf ihrer persönlichen Website, die sie seit Ende der 90er Jahre nutzt.

¹⁰Ihre Mutter, Olga Ilona Jelinek kommt aus einer Familie höherer Schicht und ihr Vater, Friedrich Jelinek, hat eine jüdisch-tschechische Herkunft und wächst im Gegensatz zu der Mutter in ärmlichen Verhältnissen auf, was natürlich auch dazu

⁹ Elfriede Jelinek auf ihrer Homepage: <<https://www.elfriedejelinek.com/>> (Zugriff: 21.06.2021)

¹⁰ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf das Jelinek-Handbuch (2013).

beiträgt, dass die Mutter die dominierende Stellung zu Hause hat. Durch die Heirat der einer großbürgerlichen Familie angehörigen Mutter und dem aus einer Arbeiterfamilie stammenden Vater war die Mutter einem niedrigeren Rang ausgesetzt, weshalb sie dann auch versuchte, ihre höhere Herkunft wiederzugewinnen. Das, was durch die Heirat mit ihrem Mann verloren ging, versuchte Olga Ilona Jelinek mit ihrer Tochter nochmals aufzubauen. Jelinek wird in jungen Jahren mit viel Kunst großgezogen. Ihr wurden als Kind Geschichten von Goethe vorgelesen und sie absolvierte neben der Schule ein Musikstudium, ging zur Klosterschule, hatte Ballettunterricht und spielte Klavier und Geige (Janke 2013: 4). Außerdem studierte sie auch Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Sprachen. Unter solch einem Druck der Mutter wird sie zwar in all dem, was sie macht, sehr erfolgreich, jedoch bringt dies schlimme Folgen mit sich. Im Gegensatz zu der Mutter ist ihre Beziehung zu ihrem Vater recht gut. Doch da Olga Ilona Jelinek ihren Mann zwingt, seine schon längst begonnene Chemieausbildung zu vollenden, fühlt sich Elfriede Jelinek benachteiligt und somit nimmt die Beziehung zu ihrem Vater Schaden. Später wird der Vater dement: Obwohl er der Judenverfolgung der Nazis dank ihrer Frau, die ihn dazu gezwungen hat, die Ausbildung zu vollenden, verschont bleibt, kommen nahezu all seine Familienmitglieder ums Leben, was dazu führt, dass er diese Wahrheit nicht mehr ertragen kann. In den 1950er Jahren leidet er unter Demenz. 1969 stirbt er dann in einem psychiatrischen Krankenhaus. Die psychische Krankheit des Vaters hat zur Folge, dass Jelinek sich von ihm abneigt und ihn für seine Funktionslosigkeit schuldig hält. Warum das Vater-Motiv jedoch später in ihren Werken wie z.B. *Ein Sportstück* (1998) zu sehen ist, lässt sich aus ihrer folgenden Aussage verstehen:

Ich bin wirklich auf ihn losgegangen, habe ihn gehaßt für etwas, wofür er nichts konnte, dafür, daß er nicht der starke Vater war, wie ihn andere Schulkolleginnen hatten. Heute weiß ich, daß ich ihm zu danken habe, daß er nicht der Familientyrann war. Das ist das Schmerzlichste, weil es irreversibel ist. Ich kann nie wiedergutmachen, was ich an meinem Vater verbrochen habe. Damit werde ich nicht fertig. (Janke 2013: 4)

Nach all den familiären Problemen und dem Druck, den die Mutter auf ihr ausübt, scheitert es an der Psychologie von Jelinek. Sie leidet mehrere Jahre unter psychischen Krankheiten. So stark sogar, dass sie wegen ihrer Klaustrophobie und den Angstzuständen nicht mehr aus dem Haus kann. Doch die Probleme, die sie zu Hause hatte, bilden die Quelle für ihre Ideen, die sie in ihren Werken zu Blatte trug. Dennoch gelingt es ihr nach dem Tod des Vaters wieder Kontakt zur Außenwelt zu knüpfen.

1974 heiratet Elfriede Jelinek Gottfried Hüngsberg, einen Informatiker aus München. Jedoch entspricht diese Ehe nicht einer traditionellen Ehe. Sie führt mit ihm eine freie Beziehung: Jelinek wird von ihrem Mann nicht verhindert, ihrer Kreativität freien Lauf zu geben (Schwarzer 1989)¹¹, da sie im Jahr für eine Zeit in München bei ihrem Mann und die restlichen Monate in Wien in dem Haus der Mutter lebt. Dies könnte ein Zeichen dafür sein, dass sie damit versucht hat zu zeigen, dass man bei einer Ehe auch die Grenzen einer traditionellen Ehe überschreiten kann (Ercan 2014: 54).

Mit einer die patriarchale Gesellschaft auf eigener Art kritisierende, parodistische Sprache produzierte Jelinek unter anderem zahlreiche Romane und Theaterstücke, die „provokante Analysen der gesellschaftlichen Verhältnisse [liefern], indem sie Geschlechter- und Kapitalismuskritik verbinden [...]“ (Fleig 2004: 193). Diese Werke leisten einen Beitrag dazu, dass ihr 1998 der wichtigste Literaturpreis in Deutschland, der Georg-Büchner-Preis, verliehen wird. 2002 wird sie sowohl mit dem Theaterpreis Berlin und Heinrich-Heine-Preis ausgezeichnet. Außerdem werden ihr 2004 der Lessing-Preis und der Nobelpreis für Literatur verliehen. Heute befindet sie sich unter den 16 Schriftstellerinnen, die diesen Preis erhielten. Laut der Schwedischen Akademie folgt die Preisvergabe an Jelinek „für den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht in sozialen Klischees enthüllen“¹², was sich in ihren Werken explizit widerspiegelt. Diese Preise trugen wesentlich dazu bei, dass Jelinek nicht nur in Deutschland und Österreich, sondern weltweit einen großen Eindruck erweckte. Wie allgemein bekannt, wurde sie 1980 aufgrund ihrem

¹¹ Reportage mit Alice Schwarzer von 1989. <<https://www.emma.de/artikel/interview-jelinek-333537>> (Zugriff zuletzt: 21. Juni 2021)

¹² Pressemitteilung der Schwedischen Akademie in 2004
<<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/summary/>> (Zugriff zuletzt: 21. Juni 2021)

Theatertext *Burgtheater* in Österreich als „Nestbeschmutzerin“ verleumdet: Sie wurde beschuldigt, dass sie darin die historischen Ereignisse nicht richtig wiedergab (Janke 2013: 336), denn sie war der Ansicht, dass Österreich seine nationalsozialistische Geschichte bestreiten würde. Dies war der Grund, warum sie als Österreich-Beschimpferin abgestempelt wurde (ebd.: 336). Außerdem sorgte sie auch seitens der Frauen für Stirnrunzeln, da sie in meist ihrer ausgewählten Werke die Verachtung der Frau in der patriarchalen Gesellschaft und die Lage der Frau in der männerdominierten Welt ohne diese zu kritisieren, transparent wiedergibt. Diesbezüglich gibt Jelinek zu, dass sie über positive Dinge, die die Menschen glücklich machen könnte, nicht schreiben kann und dass sie pessimistisch gegenüber der Beziehung zwischen Frau und Mann ist und erhofft, dass sich diese Situation in der Zukunft ändern wird (Mayer; Koberg 2006: 82).

2.2 Jelineks Werke: Das weibliche Es

Jelineks Leidenschaft für das Schreiben beginnt schon in frühen Altern. Zwar erlangt sie durch ihre Romane wie *Die Liebherrinnen* (1975), *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989) zentrale Bedeutung in der Geschichte der Literatur, dennoch erobert sie ihre Position als Autorin durch Lyrik Ende der 1960er Jahre. Ihre ersten Gedichte werden als Gedichtband unter *Lisas Schatten* gesammelt und 1967 veröffentlicht. Daraufhin folgen u.a. *wir sind Lockvögel baby!* (1970), der Hörroman *bukolit* (1979), *Die Ausgesperrten* (1980), *Gier* (2000), der auf ihrer Homepage, auf der sie seit 1996 u.a. ihre Texte und Notizen publiziert, in Kapiteln veröffentlichtes Roman *Neid* (2007/2008) und Theaterstücke wie *was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977), *Clara S. musikalische Tragödie* (1981), *Burgtheater* (1985), *Krankheit oder Moderne Frau* (1987), *Bambiland* (2004) und *Winterreise* (2011).

In den Werken von Elfriede Jelinek handelt es sich überwiegend um Themen wie Sexualität, Macht, Gewalt, Faschismus in einer Jelinek spezifischer Bedeutung und die gesellschaftliche Unterdrückung der Frau, also sozusagen um das *weibliche Es*. *Es*

deshalb, weil damit die eigentlich *unbekannte* (könnte sowohl weiblich oder männlich, oder gar keine von beiden sein, deshalb wurde das *Es* auch zusammen mit dem Adjektiv *weiblich* verwendet), *nicht angesehene* Frau, bzw. *das Andere, das Fremde, das kastrierte Männliche* und *das andere Geschlecht* gemeint ist. Es ist nicht zu beschreiten, dass in der Geschichte die Frau dem Mann im gesellschaftlichen Sinne und im Bezug auf das Geschlecht nicht gleichgestellt war und im Vergleich zum Mann als minderwertig gezählt wurde. In der Psychoanalyse z.B. wurde dies sogar von Sigmund Freud als „Penisneid“ beschrieben, welches besagt, dass Frauen die Männer, bzw. Mädchen den Bruder um „das Zeichen der Männlichkeit beneiden und sich wegen seines Fehlens (eigentlich seiner Verkleinerung) benachteiligt und zurückgesetzt fühlen. Wir ordnen diesen ‘Penisneid‘ dem ‘Kastrationskomplex‘ ein“ (Freud 1924: 45). Das Mädchen wendet sich dem Vater zu, nachdem es entdeckt, „dass die Mutter kastriert ist“ (Freud 1933: 176), d.h. dass sie das *kastrierte Männliche* ist. Jedoch wurde diese These von Feministinnen kritisiert, die besagten, dass Freud hierdurch die bestehende Unterdrückung der Frau durch den Mann mithand solch einer These nur decken würde. In Simone de Beauvoirs Werk „Das andre Geschlecht“ (1984) wird die Frau als *das Andere, das Geschlecht anders von dem des Mannes* betitelt.

All die oben genannten Beschreibungen definieren das *weibliche Es* und seine angebliche Minderwertigkeit. Durch die Hauptcharaktere in ihren Romanen versucht Elfriede Jelinek die (sexuelle) Gewalt an Frauen, deren Unterdrückung und Diskriminierung in der patriarchalen Gesellschaft den Rezipierenden in einer spezifischen Weise zu veranschaulichen. In den folgenden Kapiteln wird demnach Jelineks Stellung gegen die patriarchalische Gesellschaft, und ihre antifaschistische und –semitische Stellung anhand Beispiele aus ihren gewählten Werken dargestellt.

2.2.1 Kritik an der patriarchalen Gesellschaft und ihre Reflektionen in der Sprache

Patriarchat bedeutet im Feminismus, dass eine Welt von Männern für Männer geschaffen wurde, in der auch die männliche Sprache herrscht und dass sie deshalb im

Gegensatz zu Frauen bevorzugt werden, die als Folge dieser Geschlechterhierarchie unterdrückt und als Mensch zweiter Klasse kategorisiert werden. Der Mann sieht sich als ein der Frau überlegenes Wesen und erschafft demzufolge einen gewissen Druck auf die Frau und benutzt seine Macht dafür, die Frau in der Gesellschaft nicht nur im sozialen und psychologischen Sinne, sondern auch im geschlechtsspezifischen und sexuellen Sinne zu unterdrücken. „Feministinnen benutzen den Begriff ‚Patriarchat‘ überwiegend dafür um die Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau zu definieren. Deshalb ist ‚Patriarchat‘ mehr als nur ein Begriff; Feministinnen benutzen ihn als einen Begriff wie all die anderen Begriffe, die uns dabei helfen, die Frau als Realität zu erfassen“ (Sultana 2019: 418).

Die Herrschaft des Patriarchats ist das eigentliche Oberthema in Werken Jelineks. Dass sie dieses Thema jedoch nicht auf einer gewöhnlichen „kritisierenden“ Weise behandelt und somit aussieht, als würde sie nicht in Solidarität mit anderen Schriftstellerinnen arbeiten, sondern sich von ihnen isolieren, da sie die Wahrheit nackt darstellt, führte dazu, dass sie wegen dieser Stellung kritisiert wurde. Es ist ihre Absicht, die Leser hierdurch zu schockieren und auf die Unterdrückung der Frau aufmerksam zu machen. Demzufolge lässt sich daraus schließen, wie Koller mit Recht bemerkt, dass „Jelineks Feminismus als politische Haltung zu begreifen [ist], von ihrer marxistischen Orientierung nicht zu trennen [ist] und einer isolierten weiblichen Emanzipation skeptisch gegenüber [steht]“ (2007: 38). Jelinek ist der Meinung, dass „Macht auf Geld [fußt], sie ist determiniert durch Besitzverhältnisse, die Menschheit ist in Herrscher und Unterdrückte geteilt [...]“ (Janke 2013: 267). Für sie ist es auch wichtig, die männliche Sprache in ihren Werken nicht abzulehnen, da dies dazu führt, dass ein Denkverbot hervorgebracht wird, was sie natürlich vermeiden möchte. Deshalb ist für sie die Frauenliteratur auch keine Literatur, dessen Ziel die Betonung und das Kreieren einer feministischen Sprache und Ästhetik ist (Koller 2007: 38). In ihren Werken wird die Frau nicht als eine unter dem Patriarchat, bzw. der patriarchalen Gesellschaft leidende Person dargestellt, sondern wird diese Empfindung und Darstellung den Lesern überlassen, wie es auch im folgenden Beispiel aus Jelineks „Lust“ (1989) zu entnehmen ist:

Unter dem Schutz seines hl. Familiennamens steht sie, und unter dem Schirm seiner Konton, von denen er regelmäßig Bericht erstattet. Sie soll wissen, was sie an ihm hat. Und umgekehrt weiß er von ihrem Garten, der, stets geöffnet, zum Herumwühlen und Grunzen bestens geeignet ist. Was einem gehört, muß auch benutzt werden, wozu hätten wir es denn? (Jelinek 2020: 47)

Gerti, die Frau eines Direktors namens Hermann, gibt sich mit materiellen Dingen wie Kleidungsstücke, Möbeln u.v.m. zufrieden und bietet sich ihrem Mann auf brutaler Weise als Sexobjekt. Der Familienname wird hier als Symbol des Patriarchats verwendet, das besagt, dass die Frau in Besitz des Mannes ist und der Mann sie benutzen kann, wann immer und wie immer er möchte. Gerti ist somit eingefangen in das Patriarchat von Hermann, sie ist sozusagen eine Sklavin. Auch wenn Gerti sich mal zum Geschlechtsverkehr weigern sollte, erinnert ihr Mann sie an den Ehevertrag und gebietet sie für das Einhalten dieses Vertrages (Jelinek 2020: 27), womit gemeint ist, dass sie als Gegenleistung dafür, dass sie ihm ihren Körper anbietet, Geld bekommen wird und somit ist sie auch finanziell von ihrem Mann abhängig. Demzufolge ist es natürlich unvermeidlich, dass er sich als „ein Gott“ (ebd.: 34) sieht, der mit seiner Frau alles machen kann, um sich zu befriedigen. Doch dass sie sich damit zufriedenstellt, nichts dagegen tut und „nur die gütige Frucht Geld vom Baum ihres Mannes [pflückt]“ (Jelinek 2020: 47) zeigt wiederum, dass sie nicht nur ein Opfer, sondern auch eine Komplizin der patriarchalen Struktur und Gesellschaft ist. Auch wenn Jelinek diese Situation hauptsächlich mithilfe von Protagonisten aus ihrem Heimatland Österreich schildert- ihre Romane spielen hauptsächlich hier- ist das Patriarchat und die sexuelle und psychische Ausbeutung der Frau eine internationale Problematik, dessen Spuren auch in der Literatur zu finden ist, da die männliche Sprache „geprägt vom phallogozentrischen System der hierarchischen binären Oppositionen ist, in denen die Frau und das Weibliche mit der Materie, der Natur, der Emotionalität, der Alterität usw. identifiziert wird“ (Janke 2013: 270). Die Dominanz des maskulinen Geschlechts widerspiegelt sich somit in der Sprache.

2.2.2 Antifaschistischer Diskurs und die Reflektionen in der Sprache und Übersetzung

Faschismus und Antisemitismus sind Themen, die in vielen Werken Jelineks ineinander verflochten sind und von ihrer Haltung zum Patriarchat nicht wegzudenken sind. Der Grund, warum sie sich für diese Themen interessiert, ist mit den jüdischen Wurzeln von ihrem Vater zu erklären. Als tschechisch-jüdischer Mann schafft er es zwar dank seinem Studium als Chemiker und dem Dienst, den er hierdurch für den Krieg geleistet hat, dem Völkermord zu entkommen, jedoch leidet er schwer unter den Folgen seines Dienstes im Krieg und darunter, dass er zu dieser Vernichtung sozusagen beigetragen hat, was schlussendlich dazu führt, dass er traumatisiert wird.

„Schon als Kind muss die Tochter den Vater in die Filme der Alliierten begleiten, in denen die Leichenberge aus den Konzentrationslagern gezeigt werden. Die Bilder zerstören das Kind und prägen sich ihm ein“ (Paulischin-Hovdar 2017: 58). Dies begründet auch, warum Jelinek sich mit diesen Themen in vielen ihrer Werke auseinandersetzt; ihr Ziel ist es, dieses Unbestreitbare in ihren Werken sichtbar zu machen, sodass diese Fakten nicht in Vergangenheit geraten. Ihre Beschäftigung mit der Menschenvernichtung der Nationalsozialisten und die Behandlung der ‚Fremdenfeindlichkeit‘ Österreichs in ihren Prosatexten, Theatertexten und Werken führt folglich dazu, wie bereits oben erwähnt, dass sie 1996 als Nestbeschmutzerin und Österreich-Beschimpferin bezeichnet wurde. Diese vorurteilhafte Bezeichnung führt dazu, dass Jelinek sich von der Öffentlichkeit isoliert und sich zurückzieht. Außerdem meint sie zu dieser Zeit in Reportagen,

sie wolle keine Interviews mehr im eigenen Land geben und gehe in die ‚innere Emigration‘, da der Hass, der ihr als Person der Öffentlichkeit entgegenschlage, nicht zu ertragen sei. Mit dem semantisch stark geladenen Begriff der ‚inneren Emigration‘ stellt Jelinek Österreich unter Faschismus-Verdacht und distanziert sich zu der Gesellschaft, in der sie lebt (Lang 2016: 3).

Ihre Stellung gegenüber dem Nationalsozialismus, bzw. dem Faschismus ist keine gewöhnliche. Anhand ihrer Texte, u.a. *Das weibliche Nicht- Opfer* (2004), *Österreich. Ein deutsches Märchen* (2006), *Im Reich der Vergangenheit* (2009) und *oh mein Papa* (2019), die sie auf ihrer Homepage veröffentlicht und den Texten, Essays, Romanen und Theatertexten, wie z. B. *Die Liebhaberinnen* (1975), *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1979), *Die Ausgesperrten* (1980), *Burgtheater* (1984) und *Totenauberg* (1991) lässt sich feststellen, dass

Jelinek den Nationalsozialismus nicht als singuläres historisches Ereignis [begreift], sondern ihn vielmehr- aus dem Blinkwinkel einer deklarierten Marxistin- als gewaltsame Eskalation einer allgemeinen, überzeitlichen Tendenz zur Herstellung ungleicher Besitz- und Gewaltverhältnisse innerhalb der Gesellschaft (etwa zwischen den sozialen Klassen, den Geschlechtern, den In- und Ausländern, den Generationen, in der NS-Zeit zwischen “Ariern“ und “Nicht-Ariern“) [sieht], die in der nationalsozialistischen “Rassenlehre“ biologistische Begründung und mit zahlreichen Strategien der “Verdummung“ und Manipulation im Alltagsleben der deutschen und österreichischen Bevölkerung ihren Niederschlag fanden (Paulischin-Hovdar 2017: 79),

welche Stellung und Fakten sich auch in ihren Werken wiedergeben, in denen die ungleichen und ungerechten Machtverhältnisse eine große Rolle spielen. Hieraus zeigt sich, dass Jelinek unter Faschismus nicht nur eine rechtsradikale Ideologie und Bewegung wie z. B. des NS-Regimes, also den Nazi-Faschismus versteht, sondern auch Begriffe wie Ungerechtigkeit, Ungleichheit, Unterdrückung, Demütigung und Besitz- und Machtverhältnisse in der Gesellschaft zwischen den Geschlechtern Mann und Frau, zwischen der Klassenhierarchie Proletariat und der Bourgeoise und zwischen den ‚Rassen‘ reine Deutsche und Nicht-Deutsche gleichstellt.

In *Die Liebhaberinnen* behandelt sie den Faschismus zum einen in Bezug auf die Ungleichheiten und den gesellschaftlichen Hierarchien zwischen den Geschlechtern, und zum anderen in Bezug auf die sozialen Klassen in der Gesellschaft. Die Protagonistinnen Brigitte und Paula werden ihren Männern Heinz und Erich entgegengesetzt. Die Frau wird unterdrückt und der Mann wird als ein der Frau

überlegenes Wesen dargestellt, wobei die Frauen auf Gegenstände erniedrigt werden, d. h. sie werden als Sexobjekte der Männer dargestellt. Außerdem werden Menschen wie im Roman *Die Liebhaberinnen* der Fall ist, die Frauen, auch in Bezug auf die sozialen Klassen in Schubladen gesteckt: Frauen, die einer Arbeiterklasse angehörig sind, werden degradiert, im Gegensatz zu Frauen, die der Bourgeoise angehören, werden verherrlicht.

In ihrem Anti-Porno Roman *Lust* behandelt sie Faschismus wieder aus einer anderen Perspektive. So macht sie z.B. in der folgenden Aussage ein Wortspiel:

In den Hitlerzimmern der Tankstellen schlagen sie jetzt wieder aufeinander ein, diese kleinen Geschlechter an ihren Gängelbändern, die sich unter ihren bunten Schirmchen verschwenden wie ihre halben Portionen Eis (Jelinek 2020: 13).

Wie auch zu sehen ist, wurden Buchstaben ausgetauscht und somit wurde aus „Hinterzimmer“ der auf Adolf Hitler hindeutende „Hitlerzimmer“. Mit diesem Wortspiel deutete Jelinek auf die nationalsozialistische Vergangenheit und den Nazi-Faschismus Österreichs. Im Türkischen wurde diese Aussage jedoch wie folgt übersetzt:

Benzinliklerin Hitler odalarında yine alt alta üst üste bir şeyler olur, dondurma yer gibi hızlı. Buz o kadar çabuk erir ki... (Jelinek 2001: 10)

Anhand der türkischen Übersetzung von Melda Ağırbaş ist zu entnehmen, dass das Wortspiel verloren gegangen ist. Die LeserInnen bekommen nicht mit, was Jelinek eigentlich mit „Hitlerzimmer“ meint, da die Übersetzung für „Hinterzimmer“ im Türkischen „arka oda“ bedeuten würde. Somit lässt sich daraus schließen, dass Jelineks antifaschistische Haltung in der Originalsprache im Türkischen nicht reflektiert werden konnte.

Auch ist als Beispiel aus demselben Roman folgende Stelle zu nennen:

Man kann sie gut und gern dreimal pro Woche von ihr verlangen, ihre berühmte Linzertorte, und den berühmten Linzer Toten darf der Mann auch verehren, im Hinterzimmer des Gasthofs, wo die Menschen sich an der Gnade der Geschichte,

sich jederzeit wiederholen zu können, erfreuen und dabei ins Glas schauen, was demnächst von der Regierung kommt (ebd. 57).

Mit „Linzer Toten“ wird nochmals eine Anspielung auf die Massenvernichtung und Adolf Hitler gemacht. Diese Aussage wurde von Ağırbaş wie folgt ins Türkische übersetzt: „Kadın en azından haftada üç kere meşhur pastasından yapar“ (Jelinek 2001: 43). Wie ersichtlich, versuchte Jelinek in ihrem Werk mit diesen Wortspielen und Anspielungen die vergessene Vergangenheit Österreichs u.a. in Bezug auf das nationalsozialistische Geschehen ans Tageslicht zu rücken, und „der Wunsch, das Unsagbare aus dem Vergessenen herauszulösen, begleitet Jelineks literarischen Einsatz gegen ein Nachleben des Faschismus und v. a. für eine fortzusetzende Aufarbeitung des Holocaust“ (Janke 2013: 292). Der türkischen Übersetzung ist diese Stellung jedoch nicht zu entnehmen. „Linzertorte“ wurde als „pasta“, einer schlichten Torte, ins Türkische übersetzt, das Wortspiel, bzw. die „Linzer Toten“ wurde jedoch ausgelassen und somit Jelineks antifaschistische Haltung in diesem Rahmen in der türkischen Sprache nicht reflektiert.

In den oben genannten und auch in weiteren Werken Jelineks, in denen diese Beispiele zu finden sind, kann demzufolge „Jelineks Vorstellung von der Verwobenheit der gesellschaftlichen Macht- und Gehaltsstrukturen auf verschiedenen Ebenen, die ihren spezifischen Faschismusbegriff prägen, abgelesen werden“ (Paulischin-Hovdar 2017: 83).

2.3 Feministische Diskursbeispiele in ausgewählten Werken Jelineks

Bevor Elfriede Jelineks Roman „Die Liebhaberinnen“, welches auch den Kern dieser Arbeit bildet, detailliert untersucht wird, werden in diesem Abschnitt anhand den feministischen Diskursbeispiele in ausgewählten Werken, Jelineks Weltanschauung dargestellt, wie ihre Weltanschauung und ihre Sprachkunst in der türkischen Übersetzung (falls vorhanden) von den jeweiligen Übersetzerinnen reflektiert wurden. Wie schon in den vorherigen Kapiteln erläutert, verfasste Jelinek ihre Werke mit einer

die patriarchale Gesellschaft auf eigene Art und Weise kritisierende, zum Teil auch parodistische Sprache. Sie ging kritisch auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern auf verschiedenen Ebenen ein und wiedergab die Verachtung der Frau in der patriarchalen Gesellschaft und die Lage der Frau in der männerdominierten Welt vollkommen transparent, ohne diese wortwörtlich zu kritisieren. Durch ihre eigene Sprachkunst behandelt sie Themen wie Sexualität, Gewalt, Macht, Faschismus in einer Jelinek spezifischen Bedeutung und die gesellschaftliche Unterdrückung der Frau, also das weibliche Es.

In diesem Zusammenhang wurden *Die Klavierspielerin* (1983), *Lust* (1989) und *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1984) untersucht. Außerdem wurden auf die Übersetzungen von *Die Klavierspielerin* von Süheyla Kaya (2002, *Piyanist*) und von *Lust* von Melda Ağırbaş (2001, *Arzu*) eingegangen. Von *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* gibt es im Türkischen keine Übersetzung, deshalb wird hier nur die Sprachkunst und die Weltanschauung von Jelinek dargestellt.

Die Klavierspielerin wurde deshalb als Werk ausgewählt, weil dieser Roman autobiographische Ähnlichkeiten zu Elfriede Jelineks Lebensgeschichte beinhaltet. Der zweite Roman *Lust* wurde wegen den „pornographischen“ Inhalte, die in der Literatur für großes Aufsehen sorgte, ausgesucht, und der dritte Roman *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*, der eines der ersten und wichtigsten Theaterstücke Elfriede Jelineks in Bezug auf den Feminismus und dem Scheitern der Selbstverwirklichung einer Frau in einer patriarchalischen Welt ist, wird ebenfalls in diesem Abschnitt untersucht. Dabei werden anhand von Zusammenfassungen der Romane und Beispiele aus den Werken die feministischen Diskurse Jelineks, ihre Sprachkunst und ihre Weltanschauung geschildert.

Das erste Werk *Die Klavierspielerin* handelt von Erika Kohut, einer 36-jährigen Klavierlehrerin, die im Konservatorium in Wien Klavierunterricht gibt. Sie lebt mit ihrer Mutter, die sie schon seit ihrer Kindheit dazu zwingt und sie unter Druck setzt, eine erfolgreiche Pianistin zu werden. Der Ehrgeiz der Mutter führt jedoch dazu, dass Erika als eine gefühllose, seelisch zerstörte Frau aufwächst. Den Druck, den sie von ihrer Mutter bekommt, gibt sie an ihre SchülerInnen weiter. Sie ist stark von

Sadomasochismus, Sadismus und Voyeurismus geprägt. Sie kauft sich teure Kleidung, die sie gar nicht anzieht, und mit der Zeit beginnt sie sich immer mehr zurückzuziehen und sich mit einer Rasierklinge zu verletzen. Sie beobachtet Paare heimlich und geht in Peep-Shows. Doch dann verliebt sich ihr Schüler Walter Klemmer, ein Ingenieurstudent, in sie. Auch wenn Erika es versucht, kann sie sich ihm nicht widersetzen und versucht die Liebe in Schmerzen zu finden. Sie fordert Klemmer mit einem Brief dazu, ihre sadistischen Wünsche zu erfüllen. Auch wenn Klemmer zuerst sein Interesse an ihr wegen dieser sadistischen Wünsche verliert, tut er, was Erika von ihm möchte. Er prügelt und vergewaltigt sie, auch wenn Erika in diesem Moment das nicht will. Am nächsten Tag möchte Erika mit dem Messer Klemmer stechen und geht zu seine Universität. Am Ende kann sie das jedoch nicht machen und sticht sich das Messer selbst in ihre Schulter, spürt jedoch nichts als die Wärme des Blutes.

Das Beispiel, welches demnach untersucht werden soll, ist folgendes:

So spricht die alte Frau Kohut zum Fräulein Kohut, um diese davon abzuschrecken, ihre Mutter je allein zu lassen (Jelinek 2020: 38).

Wie anhand dieses Beispiels zu sehen ist, wird zwischen *Frau* und *Fräulein* unterschieden, wobei *Frau* die verheiratete Mutter und *Fräulein* die unverheiratete Tochter darstellen soll. Die Bezeichnung *Fräulein* wurde bis zu den 1970er Jahren als Anrede für unverheiratete Frauen benutzt. Dabei kam es auch nicht auf das Alter, sondern darauf an, ob die Frau verheiratet ist oder nicht. Doch Ende der 1970er Jahre wurde diese Bezeichnung in Mitten der Frauenbewegung kritisiert mit der Begründung, sie würde die Frau in zwei Arten einteilen und sie als verheiratet und unverheiratet kategorisieren und diesen Personenstand der Frau in der Gesellschaft hervorheben, als wäre dies ein wichtiges Fakt, wohingegen für den Personenstand des Mannes keine entsprechende Bezeichnung gibt. Jelinek wollte hiermit den Unterschied zwischen *Frau* und *Fräulein* hervorheben. Dadurch, dass sie hiermit bei den LeserInnen für Erregen sorgt, wollte sie dies kritisieren. Wird jedoch die türkische Übersetzung dieser Aussage untersucht, die wie folgt lautet:

Yaşlı Kohut, kızına günün birinde annesini yalnız bırakıp gitmesini önlemek için anlatıyor bunu (Jelinek 2002: 31).

stellt sich fest, dass in der Übersetzung die Beziehung zwischen den Bedeutungen von Frau und Fräulein im Deutschen nicht zu entnehmen ist. Obwohl dies die Absicht von Jelinek war, diese Unterscheidung in ihrem Werk hervorzuheben, ist dies in der türkischen Übersetzung verlorengegangen.

Das zweite Werk, welches untersucht werden soll, ist Elfriede Jelineks Anti-Porno Roman *Lust*. In *Lust* geht es um den sexuellen Drang eines im Dorf angesehenen Papierfabrikdirektors namens Hermann, der seine Gattin Gerti, die Hausfrau ist, fortwährend vergewaltigt. Um seine anormalen, sexuellen Wünsche auf brutalster Art und Weise an Gerti befriedigen zu können, möchte er, dass seine Frau immer für ihn bereitsteht und immer zu erreichen ist. Trotz dieser Demütigung unternimmt Gerti nichts gegen diese sexuelle Gewalt, sondern beugt sich dieser Demütigung und nimmt das Geld, das Hermann für sie zu Verfügung stellt. Im Roman steht die sadistische Sexualität des Mannes im Vordergrund, doch die Lust der Frau wird ignoriert. Gerti, die ihr Sexualleben nicht ausleben kann, beginnt eine Affäre mit dem Studenten Michael, von dem sie jedoch auch sexuell missbraucht wird. Hermann erfährt über diese Affäre, vergewaltigt sie vor den Augen Michaels, von dem er weiß, dass er vor dem Fenster ihnen zuschaut und sich befriedigt. Gerti flüchtet von Hermann zu Michael, doch dieser weist sie nur ab. Daraufhin holt ihr Mann sie wieder zurück. Gerti jedoch tötet ihren Sohn, weil er ein Abbild vom Vater ist und ihm auf jede Weise ähnelt.

Der Grund, warum dieser Roman als Anti-Porno beschrieben wurde, wird durch die beim Leser ekelerregende, perverse Sprache verständlich. Die von Jelinek angewendete Sprache wird als Mittel zur Demütigung der Frau und als Mittel zu der sexuellen Gewalt verwendet. Auch ist Jelinek fest davon überzeugt, dass ihr Werk keine Pornographie ist:

Ich würde aber sagen, daß ich Anti- Pornographie schreibe. Es ist selbstverständlich so, daß sich Frauen die Darstellung des Obszönen von Männern

so usurpiert ist, daß Frauen dafür keinen Ort haben und scheitern müssen (Jelinek, zit. nach Meyer 1994: 119).

Die Frau, die finanziell von ihrem Mann abhängig ist, kann nichts dagegen unternehmen, was wiederum auf die Machtverhältnisse in der Gesellschaft deutet. Dabei wird die Frau zum Sexobjekt und Ware, zum Mittel der Befriedung des Lusts ihres Mannes degradiert und wird als Besitz und Sklavin des Mannes dargestellt. Als Beispiel soll dafür folgende Aussage und ihre türkische Übersetzung von Ağırbaş angeführt werden:

Er schafft seiner Frau, damit ihr Körper sich jeden Tag ordentlich zum Dienst melden kann, Reizwäsche via Katalog an. Verwegenes hat er erwählt, damit sie den Vorbildern auf den Fotos gleich zu werden trachtet (Jelinek 2020: 36).

O karısına her gün kataloglardan iç gıcıklayıcı çamaşırlar sipariş eder, karısı vücudunu günlük mesaiye hazırlayabilsin diye. Gerçi iç çamaşırlarına yazık olur (Jelinek 2001: 28).

Hier wird der Sex für die Frau als eine Pflicht, bzw. als Dienst der Befriedigung des Mannes angesehen, als etwas, was nur für den Mann getan wird, ohne die Lust der Frau in Kenntnis zu nehmen. Dass der Mann ihr dann auch noch *Reizwäsche* kauft, sodass seine Frau den *Vorbildern auf den Fotos*, bzw. der Vorstellung des Mannes von einer Frau ähnelt, ist ein wichtiges Beispiel für die Demütigung der Frau. Sie wird hier nur als Körper bzw. als Sexobjekt angesehen und von Jelinek als solche dargestellt. Auch in der türkischen Übersetzung ist diese Darstellung der Frau von Jelinek bis zu einem gewissen Grad zu entnehmen, da Ağırbaş die Aussage „damit sie den Vorbildern auf den Fotos gleich zu werden trachtet“ nicht übersetzt hat und somit Jelineks Vergleich zwischen den Frauen nicht in der türkischen Sprache reflektiert wurde.

Das letzte Werk für diesen Abschnitt der Arbeit ist *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1984) eines der ersten Theaterstücke Elfriede Jelineks. *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* wird als die Fortsetzung von Henrik Ibsens

Theaterstück *Nora oder Ein Puppenheim* angesehen. In Ibsens Theaterstück wird Nora als ein Gegenstand behandelt, die in Besitz von ihrem Vater und ihrem Ehemann ist. Auch wenn erwartet wird, dass Nora ihren Mann und ihre Kinder verlässt, geschieht dies in Ibsens Nora nicht. Jedoch ist dies in der Fortsetzung von Elfriede Jelineks Theaterstück der Fall. Nora in *was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* verlässt ihren Mann und ihre Kinder, mit der Begründung, sie wolle ihr Leben selbst in die Hand nehmen, sich von ihrer Rolle als Mutter und wohlthuende Hausfrau befreien und ein Eigenleben haben. Zuerst landet sie als Arbeiterin in einer Fabrik, wo sie jedoch von den anderen Arbeiterinnen nicht akzeptiert wird. Sie verstehen nicht, wie eine Frau die heilige Rolle des Ehefrauseins und Mutterseins einfach so verlassen konnte, um diese Arbeit hier zu machen, obwohl es ihr zu Hause doch gut ging. Danach wird sie zur Geliebten eines wohlhabenden Geschäftsmannes, der sie jedoch in seine geschäftlichen Spiele einbettet und Gebrauch von ihr macht. Schlussendlich kehrt sie wieder zu ihrem Mann, und wird nochmals abhängig von ihm. Obwohl Nora etwas Tolles bezweckt hatte, wird alles nach wie vor nach den Regeln der Männer gespielt, deshalb scheitert sie an ihrem Plan der Selbstfindung.

Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft kann als ein Theaterstück von Elfriede Jelinek angesehen werden, in dem die Frau sichtlich versucht, sich von der Unterdrückung ihres Mannes zu befreien und aktiv gegen diese Unterdrückung zu wirken. Die Ansichten der Frauenbewegung und Jelineks Weltanschauung werden durch ihre Sprachkunst in diesem Theaterstück wiedergegeben, auch wenn das Werk, wie auch bei den oben genannten anderen Werken Jelineks, mit der Demütigung und Unterdrückung, zum Teil auch Abhängigkeit der Frau in der patriarchalen Gesellschaft endet.

Im ersten Beispiel wird betont, dass die Gefühle und Emotionen an sich eher weiblich sind, d.h. dass sie den Frauen zugeordnet werden.

NORA: Das Volk ist in seiner überwiegenden Mehrheit angeblich so feminin veranlagt, daß weniger nüchterne Überlegung als vielmehr gefühlsmäßige

Empfindung sein Denken und Handeln bestimmt, sagt Adolf Hitler (Jelinek 2021: 16).

Gefühlsmäßige Empfindungen werden gegenüber *nüchternen Überlegungen* als niedrig dargestellt, wobei *gefühlsmäßige Empfindungen* feminin, also eine Besonderheit der Frauen sind und eine *nüchterne Überlegung* demnach eine dem Mann zugeordnete Besonderheit ist und den Gefühlen überlegen ist.

Die nächste Aussage stellt ein gutes Beispiel für die Überlegenheit des Mannes dar.

NORA: Ich bin aber mehr eine altmodische Frau, die ganz hinter den Mann zurücktritt, daß man nur mehr ihn sieht (ebd.: 38).

Dass diese Aussage von einer Frau stammt, zeigt auch, dass sie kein Opfer, sondern Mittäterin der patriarchalen Struktur in der Gesellschaft ist. Es ist auch zu bedenken, dass die Protagonistin Nora genau aus diesem Grund eigentlich ihren Mann verlassen hatte, weil sich nicht mehr hinter ihm stehen wollte, sondern sich „nie daran gewöhnen [wollte], daß die Frau ein anderes Niveau haben soll als der Mann“ (ebd. 15). Sie bezeichnet sich als „altmodische Frau“, was auch darauf hindeutet, dass zu dem Zeitpunkt, an dem sie diese Aussage trifft, die moderne Frau genau das Gegenteil macht und es nicht bevorzugt, im Schatten des Mannes zu leben.

Wie auch schon oben erläutert wurde, wird in der Psychoanalyse die Überlegenheit des Mannes gegenüber der Frau mit einem gewissen Neide, dem Penisneid, erklärt. Auch in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* wird dies zum Thema.

HERR: Jedes Volk und jede Klasse hat die Frauen, die es verdient.

WEYGANG: Die Frau ist das, was nicht spricht und von dem man nicht sprechen kann.

HERR: Genau. Dieser Freud sagt, daß jemand erst erfahren muß, daß er kastriert ist, bevor er zu sprechen anfangen kann.

WEYGANG: Der Mann muß der Frau ihre Kastration erst beibringen, äh, er muß sie sie lehren.

HERR: Sehr richtig. Außer dem Penis kann sie sonst nichts mehr verlieren.

WEYGANG: Interessant! Sie haben das also auch gelesen...

HERR: Na stellen sie sich vor, die beiden Geschlechter wären gleich und alle Exemplare wären auch noch gleich schön!

WEYGANG: Furchtbar! (ebd.: 30)

Wie auch aus diesem Beispiel entnommen werden kann, wird die Frau von Jelinek in Kategorien eingeteilt, die sich je nach Volk, zu der sie angehört, unterscheidet. Außerdem muss die Frau es erstmals akzeptieren, bzw. es muss ihr von dem Mann selbst beigebracht werden, dass sie die kastrierte Version des Mannes ist, um überhaupt ein Mitspracherecht zu haben. Die Tatsache, dass die Frau dem Mann untergeordnet ist, wird durch das Gespräch zwischen den Männern hervorgehoben, da sie sich auf das Thema Penisneid von Sigmund Freud beziehen.

Das letzte Beispiel in diesem Abschnitt ist dem Gespräch zwischen Nora und den Arbeiterinnen zu entnehmen:

NORA: Die Frau ist enthauptet und zerteilt. Man gestattet ihr nur den Körper und schlägt ihr den Kopf ab, weil sich dort etwas denken ließe.

ARBEITERIN: Aber ohne unseren Körper...

NORA: ... auf dem er draufsteht...

ARBEITERIN: ... hat der Mann doch gar nichts!

ARBEITERIN: Wir können unsren Männern, die ohnehin nichts haben...

ARBEITERIN: ... nicht auch noch uns selber wegnehmen.

NORA: Eure Männer haben euch, ihr habt gar nichts! (ebd.: 67)

Das Beispiel zeigt zwei verschiedene Meinungen von Frauen. Nora, die hier die moderne, aufgeklärte Frau repräsentiert, ist der Meinung, die Frau wäre nur auf ihren Körper reduziert, der im Besitz des Mannes ist, und *der Kopf würde ihr abgeschlagen werden*, d.h. sie dürfe nichts denken und keine eigene Meinung bilden. Die Frau habe keine eigene Stimme und sollte gedämpft werden, sodass sie nicht zu Wort kommen

kann. Genau dieser Stellung steht Jelinek entgegen. Die Arbeiterinnen jedoch repräsentieren genau diese Art von unterdrückten und gedemütigten Frauen, von denen Nora spricht. Sie sind der Meinung, dass der Mann ohne den Körper der Frau nichts besitzt und dass sie diesen Körper ihm nicht vorenthalten möchten.



3 Der Roman „Die Liebhaberinnen“

Elfriede Jelineks Roman „Die Liebhaberinnen“ wurde 1975 veröffentlicht. Auch wenn der Titel darauf hindeutet, handelt es sich hier nicht um einen gewöhnlichen Liebesroman. Das Thema dreht sich um die Schicksale der Hauptfiguren Brigitte und Paula. Sie sind zwei junge Dorf Mädchen, die sich vom Charakter her unterscheiden, jedoch ein gemeinsames Ziel haben: heiraten und sich somit ein besseres Leben sichern.

Brigitte ist Arbeiterin in einer Büstenhalterfabrik. Sie möchte ihr ganzes Leben nicht als Arbeiterin vor dem Fließband verbringen, sondern will „nur mehr frau sein [...], ganz frau für einen typ [...]“ (Jelinek 2018: 8). Diesen Wunsch möchte sie durch die Heirat mit Heinz, einem Elektroinstallateur erfüllen. Doch sie gewinnt Heinz, der überhaupt keine Gefühle für sie hat, nur dadurch, indem sie ihm ihren Körper und sich selbst als Sexobjekt anbietet. Trotzdem stößt sie auf Schwierigkeiten: Ihre Schwiegereltern wollen nicht Brigitte als Frau für den Sohn, sondern die liebevolle, kluge Susi. Obwohl Brigitte Susi als Gefahr ansieht, hat Susi kein Interesse an Heinz. Die 15-jährige Paula zum anderen träumt davon, nicht wie gewohnt im Dorf Verkäuferin oder Arbeiterin, sondern Schneiderin zu werden. Sie möchte ein für die Dorfleute kein gewöhnliches Leben haben. Paula setzt sich gegen ihre Eltern durch und geht in die Stadt und beginnt mit der Schneiderlehre. Kurz darauf verliebt sie sich in den gutaussehenden, attraktiven, jedoch unklugen Erich, der als Holzarbeiter tätig ist. Somit setzt sie ihr Ziel auf Erich und erhofft sich damit ein besseres Leben, welches sie aber nur mit einer Heirat erreichen kann.

Heinz und Erich ähneln sich in vielen Aspekten. Doch ist wichtig ist, dass beide keine emotionalen Gefühle für Brigitte und Paula empfinden, sondern sie auf ein „Nichts“ erniedrigen. Heinz, ein Elektroniker, sieht Brigitte nur als Sexobjekt an. Er ist sich dessen bewusst, dass Brigitte ihn liebt, doch „hoffentlich ist diese liebe auch körperlich, hofft heinz“ (Jelinek 2018: 26). Er ist nämlich der Meinung, dass „ein mann alles mitnehmen [muss], was er kriegen kann“ (ebd.: 26). Nicht anders ist es bei Erich. Er ist Holzarbeiter und hat Alkoholprobleme. Sportwagen und Motoren sind ihm wichtiger als Frauen, was auch der Grund dafür ist, dass er nicht an Frauen denkt. Doch wenn er mal an sie denken sollte, denkt er an zwei Arten von Frauen, und zwar

[...] an frauen, die für ihn keine frauen sind, weil sie ihm wie die geschlechtslose mutta dauernd fressen und trinken hineinschieben, und an frauen, die für ihn keine frauen sind, weil sie für ihn keine frauen sein dürfen, weil sie es mit jedem machen, ohne mit ihm verliebt, verlobt oder verheiratet zu sein und überhaupt unmöglich ein ganzes haus sauberhalten könnten (Jelinek 2018:73).

Entweder ist die Frau eine gute Hausfrau und versorgt den Mann gut mit Essen und Trinken, ist jedoch „geschlechtslos“, d.h. kann denn Mann sexuell nicht befriedigen und ist deshalb keine Frau, oder sie ist schlecht im Haushalt und kann den Mann sexuell befriedigen, ist deshalb aber keine Frau bzw. dürfe nicht als solche bezeichnet werden, weil sie diese Erfahrung schon mit vielen Männern gemacht hatte.

Paula und Brigitte ähneln sich darin, dass sie sich von den Männern ‚schwängern lassen‘ möchten, da sie davon überzeugt sind, dass sie nur dadurch die Männer erobern oder mit ihnen heiraten und ihre Träume erfüllen können. Brigitte gelingt dies auch. Sie heiratet mit Heinz, bekommt ein Kind und arbeitet zusammen mit ihrem Mann im eigenen Elektrogeschäft. Paula aber erreicht nicht, was sie sich erhofft hatte. Vor der Ehe wird sie schwanger, durch die Hilfe ihrer Familie schafft sie es, mit Erich zu heiraten. Doch wegen den Alkoholproblemen von Erich gelingt es ihnen nicht für ein gemeinsames zu Hause ordentlich zu sparen. Deshalb versucht Paula einen Beitrag dazu zu leisten, indem sie prostituiert. Doch sie wird dabei erwischt und ihr Mann verlässt sie. Ihr Leben ändert sich dort, wo Brigittes Leben gestartet hat.

Elfriede Jelineks Sprachstil in *Die Liebhaberinnen* sorgt durchweg für eine bedrückende Atmosphäre. Mit Hilfe von Wiederholungen von Sätzen und einzelnen Wörtern, welche das monotone Leben der einzelnen Charaktere darstellen soll, bildet sich beim Leser eine gewisse Empathie zu den Hauptpersonen. Auch nutzt Jelinek in ihrem Roman die Umgangssprache (wie z.B. „möse“, „pille“, „mädel“, „mist“ usw.), um zu zeigen, dass die einzelnen Personen aus einem Dorf stammen, wo Bildung keine große Bedeutung hat. Die Rolle und Position der Frau in der Gesellschaft werden durch die groteske, sarkastische und ironische Sprache Jelineks geschildert.

Jelineks Werke drehen sich hauptsächlich um Themen wie die Unterdrückung der Frau, Gewalt und Macht, die Klassengesellschaft und die Mutter-Tochter- und Frau-Mann-Beziehung. Der Grund dabei basiert auf der feministischen Persönlichkeit Jelineks. Mit diesen Themen kritisiert sie das Patriarchat und die damit folgenden Auswirkungen auf die Gesellschaft. In *Die Liebhaberinnen*, welches den Kern dieser Arbeit bildet, ist dies der Fall. Die zwei Hauptcharaktere in diesem Roman, Brigitte und Paula, sind zwei junge Mädchen, die beide ein besseres Leben für sich möchten. Brigitte ist der Meinung, dass sie dies nur durch die Heirat mit Heinz, einem Elektroinstallateur, „der ein Geschäftsmann werden wird“ (Jelinek 2018: 8) erreichen kann. Durch ihn kann sie aus der Fabrik fliehen und „hofft, daß heinz sie hier herausholen wird.“ (ebd.: 9). Brigitte gelingt ihr Ziel auch. Die 15-jährige Paula wiederum hat ihre genaueren Vorstellungen darüber, was sie werden und machen will. Sie möchte nicht wie all die anderen Dorfmädchen Verkäuferin werden, sondern hat das Ziel Schneiderin zu werden, und „nachdem [sie] die schneiderei fertiggelernt ha[t], will [sie] auch etwas von [ihrem] leben haben, nach italien fahren und für [ihr] selbstverdientes ins kino gehen [...]“ (Jelinek 2018: 21). Erst danach will sie einen Mann heiraten, nur weil sie ihn liebt, und Kinder von ihm bekommen möchte. Doch ehe sie ihren Traum verwirklichen kann, verliebt sie sich in Erich, wird vor der Ehe von ihm schwanger, heiratet mit Erich und prostituiert wegen mangelnden Finanzen für ein eigenes zu Hause.

Auch wenn der Roman nur speziell von zwei Frauen handelt, thematisiert Elfriede Jelinek die generelle Lage aller Frauen, in dem sie von Brigitte und Paula ausgeht. Die Frau wird im Roman im Gegensatz zu dem Mann schon zu Beginn u.a. als solche dargestellt, die von Anfang an keine Rechte hat, nichts bestimmen kann und keine eigene Meinung besitzt. Sie wird schon ab ihrer Kindheit unterdrückt und kann ihre freie Meinung nicht äußern: „wenn einer ein schicksal erlebt, dann nicht hier. wenn einer ein schicksal hat, dann ist es ein mann. wenn einer einen schicksal bekommt, dann ist es eine frau“ (Jelinek 2018: 7) heißt es schon im Vorwort.

3.1 Analyse der Übersetzung bezüglich feministisch – und genderorientierten Diskursen

Die erste Übersetzung von „Die Liebhaberinnen“ (*Sevda Kadınları*) wurde im Jahre 2000 von Melda Ağırbaş gemacht und wurde von Gendaş Kültür Verlag veröffentlicht (die zweite Übersetzung wurde 2021 unter dem Namen „Âşık Kadınlar“ von Anıl Alacaoğlu beim İthaki Verlag veröffentlicht). Obwohl diese Übersetzung, auf die sich diese Arbeit stützt, erst 25 Jahre nach der Veröffentlichung des Originals publiziert wurde, hatte sie einen großen Impact auf die türkische Literaturgeschichte. 2004, nachdem Jelinek der Nobelpreis verliehen wurde, gewann sie noch mehr an Bekanntheit und in den türkischen Medien und Zeitungen wurde sie stets als „Nobelpreisträgerin“ präsentiert. Auch wurde die Autorin anhand verschiedener Reportagen den türkischen Lesern vorgestellt.

Neben *Die Liebhaberinnen* übersetzte Ağırbaş auch *Arzu (Lust)* von Jelinek ins Türkische, welche nach 12 Jahren nach der Veröffentlichung des Originals im Jahre 2001 im Gendaş Kültür Verlag publiziert wurde. Neben Elfriede Jelinek übersetzte sie außerdem von Dorit Zinn *Venedik'te Kimseyi Öpme (Küss keinen am Canale Grande-Die Frau in der Gesellschaft)*, welche 2002 nach einem Jahr der Veröffentlichung des Originals im Jahre 2001 vom Gendaş Kültür Verlag publiziert wurde. Zu der Übersetzerin Melda Ağırbaş konnten keine näheren Informationen gefunden werden, außer den Übersetzungen, die sie aus dem Deutschen ins Türkische geliefert hat. Auch befinden sich keine anderen Auflagen mehr zu den Übersetzungen, die auch deshalb schwer auf dem Markt, hauptsächlich als second hand zu finden sind. Dies hat natürlich auch damit zu tun, dass der Verlag Gendaş, der insbesondere in den 1990er Jahren Übersetzungen von SchriftstellerInnen wie Susanne Tamaro, Jose Saramago, Johanna Spyri, Günter Grass und Elfriede Jelinek veröffentlicht hatte, heute nur noch Kinder(schul)bücher publiziert. Es ist auch wichtig zu erwähnen, dass alle Romane, die Melda Ağırbaş vom Deutschen ins Türkische übersetzt hat, dieselbe Eigenschaft haben, nämlich dass sie feministische Romane sind und die Frau im Mittelpunkt haben. Demnach kann man zu dem Entschluss kommen, dass Ağırbaş gezielt diese Werke zum Übersetzen ausgewählt hat und dass sie sich dessen bewusst war, dass sie feministische

Werke übersetzt. Ob sie jedoch bei den Übersetzungen, in diesem Fall bei der Übersetzung von *Die Liebhaberinnen* eine äquivalente Übersetzung geleistet hat, ob sie ‚feministisch‘ übersetzt hat, d.h. ob sie der Schriftstellerin in Bezug auf sprachliche und inhaltliche Elemente treu geblieben ist, ob sie das Feminine im Zieltext und in der Zielsprache sichtbar machen konnte und ob sie eigentlich als feministische Übersetzerin bezeichnet werden könnte, wird in diesem Kapitel bezüglich feministisch- und genderorientierten Diskursen untersucht und diesbezüglich auch eine Analyse zu der Übersetzung geliefert.

Die 37. Auflage von *Die Liebhaberinnen*, auf die sich diese Arbeit auch stützt und die 2018 publiziert wurde, besteht aus 205 Seiten und ist zusammen mit dem „vorwort“ und „nachwort“ in 34 Kapiteln gegliedert, wobei jedes Kapitel mit einer Überschrift betitelt ist. Wie auch schon erwähnt, fällt zu allererst die Schreibkunst von Jelinek auf, die auf Kleinschreibung basiert. Außer ein paar Wörter, die nur großgeschrieben worden sind, ist alles in Kleinschreibung zu lesen. Die Übersetzung „Sevda Kadınları“, welche von Melda Ağırbaş ins Türkische übertragen wurde, besteht aus 192 Seiten, und wie auch im Original, wurde sie in 34 Kapiteln eingeteilt. Jedoch ist zu sehen, dass die Seitenzahl bei der Übersetzung stark reduziert ist. Andererseits ist festzustellen, dass bestimmte formale Elemente im Vergleich zum Ausgangstext in der Übersetzung anders gestaltet worden sind, wie zum Beispiel die Größe der Seiten, die Größe der Schrift und andere Elemente. Jedoch fällt bei einer detaillierten Untersuchung auf, dass der Zieltext inhaltlich verkürzt wurde. Die Auslassungen, die dazu führten, dass die Seitenzahl reduziert wurde, hatten natürlich auch einen negativen Effekt, wie später dargestellt werden soll, auf den Inhalt und die Intention der Autorin Elfriede Jelinek. Dabei handelt es sich nicht nur um einzelne Wörter und Sätze, sondern auch um mehrere Absätze und zum Teil mehrere Seiten, die bei der Übersetzung von Ağırbaş ausgelassen wurden. So fehlt z.B. in der Übersetzung ein Abschnitt zwischen den Seiten 13 und 14 im Ausgangstext, wo sich Heinz fragt, was denn Brigitte ihm zu bieten hat. Er kommt zum Entschluss, dass sie „brüste, schenkel, beine, hüften und eine möse“ (Jelinek¹³ 2018: 13) hat. Außerdem wird auch von der Aufopferung von Brigitte erzählt.

¹³ Von nun an werden in dieser wissenschaftlichen Arbeit Zitate und Beispiele aus dem deutschen Originalwerk *Die Liebhaberinnen* mit der Abkürzung „LH“ gezeigt.

Sie versucht, dass Heinz' Eltern sie lieben und „hilft im haushalt, was das einzige ist, womit sie sich beliebt machen kann, das heißt sie putzt freudig mit dem scheißbesen die klomuschel (ebd.: 14).“ Es wurden auch einzelne Wörter, wie z.B. *pille* (ebd.: 21), *möse* (ebd.: 70) und *scheiße* (ebd.: 80) an manchen Stellen übersetzt, an manchen Stellen jedoch unübersetzt übertragen. Es lässt sich in diesem Zusammenhang fragen, ob hier eine Zensur bei der Übersetzung durch Ağırbaş angewendet wurde oder ob es eine Manipulation ist bzw. einen Einfluss vom Auftraggeber gibt. Jedoch ist diese Option im Hinblick auf die Übersetzerin ausgeschlossen, da Wörter, die unübersetzt blieben, an anderen Stellen ins Türkische übertragen wurden, wie z.B. das Wort *Pille* und umgangssprachliche Wörter, die in der Zielkultur als frivol angesehen werden könnten. Wie auch oben schon erwähnt, wurde das Wort *Pille* auf Seite 21 ausgelassen und auf Seite 97, wo es nochmals vorkommt, ins Türkische als „doğum kontrol hapı“ (Jelinek¹⁴ 2000: 89) übersetzt. Diese und mehrere Auslassungen in Form von Wörtern, Sätze und ganze Absätze bis hin zu mehreren Seiten, führte dazu, dass die Intention der Autorin ausgeblendet wurde und somit viele Aspekte, sowohl inhaltliche als auch sprachliche, verloren gegangen sind und für die Zieldestextrezipierenden nicht rezipierbar sind, wie auch im nächsten Beispiel:

brigitte hat einen körper zu bieten. außer brigittes körper werden zur gleichen zeit noch viele andre körper auf den markt geworfen (LH: 13).

Es ist nicht zu übersehen, dass in der türkischen Übersetzung von Ağırbaş viele Aussagen und z.T. auch ganze Absätze unübersetzt blieben, womit wichtige Aspekte durch die Übersetzung, bzw. Nicht-Übersetzung, verloren gegangen sind, die in Bezug auf den Feminismus und Sprach- und Schreibkunst Jelineks von großer Wichtigkeit sind.

Nicht nur fehlende Wörter und Sätze, sondern Absätze, die zusammenfassend übersetzt wurden, sind Beispiele für Ağırbaşs Übersetzungsarbeit. So wurde z.B. der

¹⁴ Von nun an werden in dieser wissenschaftlichen Arbeit Zitate und Beispiele aus der türkischen Übersetzung *Sevda Kadınları* mit der Abkürzung „SK“ gezeigt.

folgende Absatz, welcher aus sieben Sätzen besteht, zusammenfassend übersetzt und auf drei Sätze reduziert:

der opa ist verbraucht, die oma wird verschlissen. es ist kein verbraucher zu sehen, und doch ist man verbraucht.

die oma weiß aber genau, daß ihr der mann ab einem bestimmten alter bleibt für immer und ewig, bis zur schweren todeskrankheit und dem erfolgten exitus. er kann ihr nicht mehr auskommen, vom herd, von der kredenz, vom tisch, von der abwasch, vom futtertrog.

wohin soll der alte falott sonst gehen.

der alte falott ist auf ihren scheisfraß angewiesen.

und so zieht weiterhin eine kette verschissener hosen und verschwitzer socken durch omas hände (LH: 90).

Dieser Absatz wurde wie folgt ins Türkische übersetzt:

yaşlı adam hala karısının pişirdiklerine, onun temizliğine muhtaçtır. çünkü onu bu haliyle kimse almaz. durum böyle olunca da anneanneninin daha uzun yıllar çamaşır, bulaşık gibi işlerle uğraşması gerekir (SK: 82).

Da dieser Satz im Ausgangstext ein gutes Beispiel dafür ist, wie sehr der Mann von der Frau abhängig ist, wurde durch die Auslassung und durch die verkürzte Übersetzung die Stärke der Abhängigkeit von der Frau und die Intention Jelineks, nämlich den Mann als ein der Frau überlegenes Wesen darzustellen, in der Bedeutung gemildert bzw. neutralisiert.

Die Analyse von der Übersetzung *Sevda Kadınları* wird im Rückblick auf den feministisch orientierten und genderorientierten Diskursen sowohl auf sprachlicher, als auch auf inhaltlicher Ebene folgen. Bei der sprachlichen Ebene werden die grammatikalischen und lexikalischen Aspekte untersucht. Hierbei wird sowohl der Ausgangstext als auch die Übersetzung miteinander verglichen. Bei der inhaltlichen Ebene wird dasselbe verfolgt. In diesem Rahmen wird hier auf die persönlichen Entscheidungen der Übersetzerin Melda Ağırbaş eingegangen, wobei mit persönlichen

Entscheidungen insbesondere die Auslassungen bei der Übertragung und die inhaltlichen Eigenschaften des Romans, die zum Teil durch die Übersetzung verlorengegangen sind, gemeint ist. Bei manchen Stellen (Sätzen, Absätzen, z.T. auch längere Abschnitten) der Übersetzung werden sich diese Ebenen auch überlappen, d.h. diese Stellen werden sowohl sprachliche als auch inhaltliche Beispiele zu der folgenden Analyse leisten.

Wie auch am Anfang dieses Kapitels erwähnt, macht Jelinek von der Umgangssprache Gebrauch, um zu zeigen, dass die einzelnen Personen im Roman nicht einen hohen Rang in der Gesellschaft haben. Sie benutzt z.B. Wörter wie „möse“, „muschi“ und „schwanz“, die die weiblichen und männlichen Geschlechtsorgane beschreiben. Die Wörter „möse“ und „muschi“ wurden in der Übersetzung größtenteils ausgelassen und umschrieben übersetzt. Der folgende Satz ist ein gutes Beispiel für diese Umschreibung:

in einer der zahlreichen leidenschaftlichen situationen, die heinz heraufbeschwört, ohne zu überlegen, wie ekelhaft diese für brigitte sein könnten, könnte doch brigitte statt ihrer **möse** zum beispiel einen sack hinhalten, in dem innen lauter lange stacheln sind, und heinz hasenhüpft hinein ho ruck, arbeitet sich ran mit gezücktem **schweif**, und nichts wie rein! los, rin in in die stacheln oder nägel! das wäre bestimmt kein vergnügen, wie hilflos dann die beine von h. in der luft herumstochern würden! (LH: 70)¹⁵

Diese Stelle wurde von Ağırbaş ins Türkische wie folgt übersetzt:

keşke **heinz** günün birinde **brigitte**'nin yerine iğne dolu bir çuvalın içine girseydi. girseydi ki her bir yanı acımaya ve bacakları çuvaldan dışarı sarkmaya başlasaydı. h. acı çekerken b. mutluluktan uçabilirdi! (SK: 63)

Abgesehen davon, dass dieser Absatz im Türkischen auf zwei Sätze stark reduziert wurde und viele Stellen ausgelassen wurden, ist auch festzustellen, dass weder „möse“, womit das weibliche Geschlechtsorgan umgangssprachlich gemeint ist, noch „schweif“,

¹⁵ Hervorhebungen im Ausgangstext und Zieltext stammen von der Autorin der vorliegenden Arbeit.

womit das männliche Geschlechtsorgan umgangssprachlich gemeint ist, ins Türkische genau wie im Sprachstil der Autorin übersetzt wurden. Im Türkischen jedoch ergibt sich die Bedeutung, dass „heinz“ selbst, und nicht sein „schweif“ derjenige ist, der, anstatt in „brigitte“ (und nicht in ihre „möse“), in ein Sack voll mit stacheln reingehen sollte. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass bei der Übersetzung „schweif“ durch „heinz“ und „möse“ durch „brigitte“ ersetzt wurde. Auch im nächsten Beispiel ist es zu sehen, dass es von der Übersetzerin gemieden wurde, ohne Umschreibung das Wort „muschi“ zu übersetzen:

was susi nicht sagt, woran sie aber denkt, ist ein jungakademiker, der, wenn er jetzt sofort am horizont auftauchen würde, **susis herz und hand sowie ihre kleine susimuschi offen und weit wie ein scheunentor finden würde** (LH: 176).

susi'nin söylemediği bir şey var; o da eğer ufukta genç bir akademisyen görünseydi, **susi bütün benliğiyle onun olurdu** (SK: 161-162).

Die türkische Übersetzung besagt, dass Susi sich ganz ihm hingeben würde, wenn sie auf einen jungen Akademiker stoßen würde. Somit wird die Aussage Jelineks verkürzt und das Wort „muschi“ ausgeblendet. Es lässt sich erneut feststellen, dass die Bezeichnung „möse“ in der Übersetzung ausgelassen wird, wie auch das folgende Beispiel vergegenwärtigt:

paula hat sich sehr auf die liebe gefreut, die sie aber nicht bekommt. noch lange, nachdem erich wieder gegangen ist, sucht paula zwischen den pfosten, in der vergammelten futterkrippe, im heu und in der jauchenrinne nach der liebe. aber paula tut nur die **möse** weh (LH: 117).

Die Übersetzung lautet wie folgt:

paula kendisine verilecek sevgiden dolayı sevinçlidir. ancak paula'ya sevgi haricinde olan her şey verilecektir. Erich gittikten uzun bir süre sonra bile paula hâlâ sevgiyi aramaktadır. ama paula hiçbir şey bulamayacaktır (SK: 107).

Gleiche Entscheidungen der Übersetzerin sind auch an anderer Stelle in der Übersetzung zu finden, wie z.B. auf Seite 107 im Ausgangstext und ihre Übersetzung auf Seite 97.

Nur wurde zweimal das Wort „vagina“ (LH: 71) als „vajina“ (SK: 64) ins Türkische übersetzt, was auch nur die einzige Beschreibung des weiblichen Geschlechtsorgans ist. Das Wort „schwanz“ auf der anderen Seite wurde mehrheitlich übersetzt, aber vereinzelt auch ausgelassen, wie es bei der Übersetzung von dem Satz „Susi wird den **schwanz** fest in die **möse** und das familienleben fest in den kopf gepflanzt bekommen“ (LH: 107) zu sehen ist. Dasselbe ist auch im folgenden Beispiel der Fall:

das mißverständnis brigittes besteht darin, das susi sehr wohl ihre interessen einem kleinen kinde unterordnen könnte, wenn das kind nur aus dem richtigen **schwanz** quillt.

der **schwanz** von heinz wäre der falsche. er vermag selbst der grobschlächtigen brigitte kaum empfindungen abzurufen (ebd.: 160-161).

Diese Stelle wurde im Zieltext wie folgt übersetzt:

brigitte her zamanki gibi yanılmaktadır. çünkü susi doğru insanın çocuğunu dünyaya getirdiğinde, bütün ilgisini bebeğine verecektir.

heinz brigitte'nin bile beklentilerini karşılayamamaktadır (SK: 148).

Wie oben erwähnt, wurde das Wort „schwanz“ größtenteils übersetzt. Hier sollte jedoch hervorgehoben werden, dass kein einheitlicher Begriff von der Übersetzerin benutzt wurde. Der Begriff wurde entweder als „ufaklık“ (*der Kleine*), „ufak erich“ (*der kleine erich*) oder auch „penis“ (*Penis*) übersetzt, wobei letztere nicht der Umgangssprache entspricht und somit keine adäquate Übersetzung widerspiegelt:

die mutti ist ins kino gegangen, und hereintritt heinz, und sein **schwanz** züngelt auf brigitte los (LH: 69).

heinz'in annesi sinemaya gitmiştir ve heinz **ufaklığıyla** brigitte'nin üstüne gitmeye hazırdır (SK: 63).

der atem des lebens bzw. der **schwanz** von erich hat paula gestreift und nicht nur gestreift (LH: 120).

hayatın nefesi ya da erich'in **penisi** paula'ya değmiştir. ve açıkçası sadece değmekle de kalmadığını düşünmek mümkündür (SK: 111).

das eine tut nur dem **schwanz** gut, es geht nicht bis ins hirn, wohin die geschwindigkeit geht, die dem ganzen körper guttut (LH: 146).

biri sadece **ufak erich'i** mutlu ediyor ama diğeri, yani motoru, bütün bedenine iyi geliyor, bu büyük bir şey! (SK: 133)

Es ist bemerkenswert, dass in der türkischen Übersetzung für das weibliche Geschlechtsorgan kein umgangssprachlicher Begriff verwendet worden ist, wie es beim Ausgangstext der Fall ist. Hier lässt sich fragen, weshalb diese Strategie präferiert wird, ob dies eine persönliche Entscheidung der Übersetzerin ist oder ob hier eine Zensur vom Auftraggeber folgt. Dabei sollte man aber bedenken, dass Letzteres aus dem Grund keine Option bilden könnte, da eine Zensur auch die Übersetzung des männlichen Geschlechtsorgans nicht folgen würde. Doch wenn man die türkische Kultur in Betracht zieht, in welcher wie in vielen anderen Kulturen hauptsächlich das Patriarchat dominiert, ist diese Option auch nicht ganz auszuschließen. Doch in Übersetzungen spielt meistens die persönliche Entscheidung der ÜbersetzerInnen hier eine entscheidende Rolle. Entscheidend und relevant ist hier, dass in beiden Fällen das Feminine in der Übersetzung nicht allzu sichtbar gemacht und somit diese Eigenschaft im Zieltext ausgeblendet wurde.

Wie auch schon bereits erwähnt, drehen sich Jelineks Werke hauptsächlich um Themen wie die Unterdrückung der Frau, Gewalt und Macht und die Klassengesellschaft. Dies betrifft besonders das Werk *Die Liebhaberinnen*. Die Unterdrückung der Frau und die Frau als Zweitklasse werden durch die Sprachkunst

und Aussagekraft Jelineks im Ausgangstext recht deutlich. Hier werden Frauen als solche beschrieben, die nur durch die Heirat einen Status in der Gesellschaft einnehmen können. Außerdem haben sie keine andere Auswahl bzw. Zukunft. Mit anderen Worten ausgedrückt, die Existenz der Frau hängt unmittelbar an einem Mann ab, da sie im Besitz des Mannes einen Sinn erhält, wie in der folgenden Stelle zur Sprache gebracht wird:

die hauptschule ist beendet, die männer im dorf sind entweder holzarbeiter oder sie werden tischler, elektriker, spengler, mauerer oder sie gehen in die fabrik oder sie versuchen tischler, elektriker, spengler, mauerer oder fabrikarebeiter und gehen dann doch in den wald und werden holzarbeiter. **die mädchen werden ihre frauen** (LH: 15).

Dieser Abschnitt wurde von Ağırbaş im Türkischen folgend wiedergegeben:

ortaöğretimi bitmiştir; köydeki erkekler ya oduncu, marangoz, elektrikçi muslukçu, duvarcı olmuştur ya da fabrikaya işçi olarak girmişlerdir. ya da marangoz, elektrikçi muslukçu, duvarcı veya fabrikada işçi olmaya çalışırlar ve sonunda yine ormana giderler ve oduncu olurlar. **kızlarsa onların kadınları olur** (SK: 15).

Ağırbaş hat in diesem Beispiel sowohl die sprachlichen, als auch die lexikalischen Eigenschaften der Autorin beibehalten. Auf einer ironischen Weise wird der einzige Status, das Höchste, was die Frauen erreichen können, auch in die Zielsprache übertragen. Dass der Mann der Frau überlegen ist, wird von Jelinek auf ironische Weise im Roman anhand Paula und Brigitte und deren Männern Erich und Heinz deutlich gemacht, was auch im nächsten Beispiel zu erkennen ist. Brigittes Gefühle, ihre Bereitschaft für die Loyalität wird der Gefühlslosigkeit und Untreue von Heinz entgegengestellt.

Brigitte, deren haar heute wieder glänzt, das es in den augen wehtut, liebt heinz so sehr, das etwas in ihr zerbrechen würde, wenn heinz sie wegwirft. ich liebe dich, sagt sie in der art ihrer lieblinge von film, funk, fernsehen und schallplatte. ich

weiß nicht, ob es für ein ganzes leben reicht, sagt heinz, **ein mann will viele frauen genießen. ein mann ist anders** (LH: 30).

In der Übersetzung lautet dieser Satz folgenderweise:

Bugün yine saçları parlayan brigitte'yi heinz gerçekten seviyor ve onu bıraktığında ona çok acı vereceğini biliyor. brigitte heinz'a en sevdiği filmlerdeki ve parçalardaki gibi onu sevdiğini söylüyor. heinz bunun bir ömür boyunca yetip yetmeyeceğini soruyor. ne de olsa **bir erkek hayatı boyunca birçok kadının tadına bakmak ister. bir erkek daha farklıdır** (SK: 27).

Auch in der türkischen Übersetzung wurde die Aussage, dass ein Mann anders als eine Frau ist, im Türkischen betont. Auch sticht in der Übersetzung die Untreue der Männer hervor, die die Frauen als ein Konsumwesen ansehen. Dies wird in der folgenden Aussage im Ausgangstext deutlicher: Hier stellt Jelinek in all seiner Wahrhaftigkeit die Frau als Gegenstand dar, welcher von Männern ausgenutzt wird. Doch werden sie von denselben Männern wiederum beurteilt, weil sie sich ausnutzen lassen.

Und viele andere, u.v.a. und alle **brauchen** sie ununterbrochen frauen und **verwenden** sie auch, aber selber wollen sie auf keinen fall eine schon gebrauchte frau **kaufen** und **weiterverbrauchen**. nein. das wird dann schwierig. weil wo nimmt man **ungebrauchte** frauen her, wenn frauen dauernd **verbraucht** werden? es gibt keine prostitution, es gibt aber eine menge unehelicher kinder, die, die hätte es nicht machen dürfen, sie hat es aber gemacht, dabei hat man es ihr gemacht, man hat es ihr gründlich besorgt, und jetzt steht sie da und muss selber die arbeit machen, auch die arbeit, die sonst der mann macht, und das kind bleibt bei der haßaufmutterundkinderfüllten oma. gebrauchte frauen werden selten und wenn, dann vom erstverbraucher genommen (LH: 18-19).

Dieser Absatz wurde von Ağırbaş ins Türkische wie folgt übersetzt:

Ve daha birçoğu... hepsinin kadına **ihtiyacı var**, hepsi bir kadını **kullanacak**, ama kendileri **kullanılmış** bir kadını **satın almak** istemeyecektir. asla! bu biraz zor

olacak. eğer kadınlar sürekli **kullanılıyorsa**, **kullanılmamış** kadın nereden bulunabilir ki? fahişelik yok ama yine de evlilik dışı birçok çocuk var. bunu yapmaması gerekirdi, ama yaptı! şimdi erkeğin yapması gereken işleri de o yapmalı. ve çocuğa, evlilik dışı olan bu çocuğa anne ve çocuk nefretini taşıyan annearne bakacaktır. kullanılan kadınlar çok az da olsa ilk kullanan tarafından satın alınır (SK: 17).

Wie im Zitat explizit betont, wird die Frau selbst für schuldig gehalten, dass sie sich ‚gebrauchen‘ lässt, obwohl sie eigentlich von Männern dazu gezwungen wird. Doch im Endeffekt ist meist die Frau diejenige, die selbst für das Kind verantwortlich gemacht wird. Es lässt sich u.a. anhand der Hervorhebung im obigen Zitat feststellen, dass außer *weiterverbrauchen* alle Wörter ins Türkische übersetzt worden sind. Durch die Auslassung von *weiterverbrauchen* in der türkischen Übersetzung geht, wenn auch nur minimal, die Bedeutung verloren, dass Frauen mehr als einmal verbraucht werden. Die Gefahr, dass Frauen verbraucht werden, fängt in dem Dorf, in dem die ganze Geschichte in *Die Liebhaberinnen* abspielt, schon im jungen Alter an, da nämlich „ab 13 kein mädchen mehr sicher vor ihnen [ist], das allgemeine wettrennen beginnt, **und die hörner werden abgestoßen**, von welchem vorgang das ganze dorf widerhallt“ (LH: 17). Diese Aussage wurde als „on üçünden sonra köydeki hiçbir kız güvende olmaz. erkekler kızların peşinde koşmaya başlamıştır bile“ (SK: 16) in die Zielsprache übersetzt, wobei nicht zu übersehen ist, dass sie verkürzt wurde. Der ganze Ablauf wurde im Türkischen verharmlost, indem „und die hörner werden abgestoßen“, weggelassen wurde, wobei *hörnern* hier eine zweite Bedeutung haben könnte und zwar das männliche Geschlechtsorgan. In der Übersetzung wurde demzufolge das Sexuelle bei der Aussage ausgeblendet.

Den Frauen wird in ihrer Kindheit gar nicht beigebracht, dass auch sie eine eigene Meinung haben können, sondern es wird von ihnen erwartet, dass sie sich den gesellschaftlichen Strukturen und Normen anpassen. Auch die Darstellung der Frau als ein „Nichts“ wird oftmals wiederholt. Der Mann wird als ein der Frau überlegenes, als ein einzigartiges Wesen beschrieben, von dem die Frau abhängig ist. Dies ist auch in der folgenden Aussage im Ausgangstext zu sehen:

heinz ist etwas, brigitte ist nichts, was nicht andre ohne mühe genauso sein könnten. heinz ist unverwechselbar, und man hat heinz auch oftmals nötig, z.b. bei einem leitungsschaden oder wenn man etwas liebe braucht. **brigitte ist austauschbar und unnötig.** heinz hat eine zukunft, brigitte hat nicht einmal eine gegenwart (LH: 12).

In der türkischen Übersetzung wurde dieser Abschnitt folgenderweise wiedergegeben:

heinz bir şey, brigitte ise başkalarının da çaba harcamadan olabileceği hiçbir şey. heinz kimseyle karıştırılamaz. ona birçok yerde ihtiyaç duyulur. örneğin bir elektrik sorununda ya da bir sevgiye ihtiyaç duyulduğunda. **brigitte değiştirilebilir ve gereksizdir.** heinz'ın bir geleceği vardır, brigitte'nin bugünü bile yoktur (SK: 13).

Wie aus der Übersetzung zu entnehmen ist, hat Ağırbaş in diesem Beispiel sowohl die sprachlichen, als auch die lexikalischen Eigenschaften der Autorin beibehalten. Im Ausgangstext wird auf die Unwichtigkeit und Nutzlosigkeit der Frau aufmerksam gemacht, was in der türkischen Übersetzung auch betont wurde. Es sticht in der Übersetzung die Wertlosigkeit der Frau hervor, wobei der Mann als ein Wesen dargestellt wird, der sowohl für materielle Dinge („z.b.bei einem leitungsschaden“, im Türkischen „örneğin bir elektrik sorununda“) als auch für seelische Dinge („oder wenn man etwas liebe braucht“, im Türkischen „ya da bir sevgiye ihtiyaç duyulduğunda“) „gebraucht“ wird. Die Abhängigkeit der Frau von ihrem Mann wird im nächsten Beispiel deutlicher: Hier realisiert der Mann die Tatsache und bekommt etwas Neues und Schönes zu fühlen, nämlich das Gefühl, dass jemand von ihm abhängig ist:

paula sagt ich brauche dich erich und unser gemeinsames kind braucht dich auch, vielleicht sogar nötiger als ich dich brauche, erich, wo ich dich schon so nötig brauche! [...] erich erfasst, daß auf einmal seine entscheidungen und handlungen für einen andren wichtig geworden sind. **daß jemand von ihm ABHÄNGIG ist.**

daß jemand ihm in gewisser weise AUSGELIEFERT ist. das gibt ein schönes neues gefühl. Erich will das neue gefühl auf seine brauchbarkeit hin testen (LH.: 134).

Diese Aussage liest sich in der türkischen Übersetzung folgendermaßen:

paula erich'e ona çok ihtiyacı olduğunu söyler, hatta doğacak olan bebeklerinin erich'e kendisinden daha çok ihtiyacı olduğunu söyler. artık önemli olan paula değildir, önemli olan bebeğin babasına ihtiyacı olmasıdır. erich birden verdiği kararların ve bulunduğu davranışların bir başkası için önemli olmaya başladığını hisseder. **artık birisinin kendisine BAĞIMLI olduğunu fark eder. Birisinin bir şekilde artık sadece kendisine AİT olduğunu anlar.** bütün bu düşünceler insanda hiç tanıdık olmayan duyguların ortaya çıkmasını sağlar. erich kendisinde ortaya çıkan yeni duyguların tadını çıkarmak ve bu duyguların kullanılabilirliğini test etmek ister (SK: 123).

Wie auch aus dem Beispiel gefolgert werden kann, wird die Frau in der Gesellschaft als Mensch zweiter Klasse angesehen, die abhängig von ihrem Mann ist. Anhand der Übersetzung von Ağırbaş ist zu entnehmen, dass sowohl die sprachlichen, als auch die lexikalischen Eigenschaften der Autorin beibehalten worden sind. Auch in der türkischen Übersetzung kommt die Abhängigkeit der Frau und dass sie dem Mann ausgeliefert ist durch die Übersetzung von „abhängig“ als „bağımlı“ und „ausgeliefert“ als „ait“ durch das Beibehalten vom Stil stark zur Geltung.

Die Frau wird in Jelineks *Die Liebhaberinnen* auf ihr Körper reduziert und als Gegenstand gesehen. Sie hat keine andere Wahl oder überhaupt, nicht das Recht, selbst über etwas zu entscheiden. Sie ist ein ‚Gegenstand‘, für die entschieden wird, welches auch im folgenden Beispiel im Ausgangstext deutlich zu sehen ist:

dieser roman handelt vom **gegenstand paula. über den gegenstand paula bestimmt erich**, über dessen körperkräfte wieder andre bestimmen, bis sich seine ein geweide einem frühen tod entgegensetzen, bei dem der alkohol das seine

leistet. erich bestimmt über das leben von paula und das leben von seiner tochter susanne (LH: 169).

Dieser Textausschnitt lautet im Türkischen wie folgt:

bu romanda ana tema **paula'nın varlığıdır.**

paula'nın varlığı hakkında karar veren kişi erich'tir. erich için de başkaları karar verecektir. en önemlisi de genç yaşta ölümü getirecek olan alkol unsuru erich'in varlığını etkileyecektir. erich paula'nın ve kızı susanne'nin hayatı hakkında karar verebilecektir (SK: 156).

In der Übersetzung wird das Wort „gegenstand“ ausgeblendet. Anstatt vom „Gegenstand Paula“ zu sprechen, ist hier vom „paula'nın varlığı“, also dem „Dasein bzw. Wesen Paula“ die Rede, wobei diese Übersetzung mit der Bedeutung von „Gegenstand“ nicht übereintrifft. Im Zieltext wird Paula somit nicht als Gegenstand verstanden, wobei dies im deutschen Ausgangstext der Fall ist und von Jelinek durch die Wiederholungen des Wortes betont wird.

Nicht nur durch spezielle Beschreibungen und Wörtern, sondern auch durch experimentelle Schreibverfahren verweist Jelinek auf die Unterdrückung der Frau. Das ruhige und monotone Leben der Frauen z.B. wird dargestellt, indem Jelinek nicht auf die Klein- und Großschreibung achtet. Auch die Namen der Hauptpersonen im Roman werden kleingeschrieben oder nur der Anfangsbuchstabe wird benutzt, so, als wolle die Schriftstellerin damit zeigen, dass diese Personen nicht als Individuen in der Gesellschaft fungieren. Außerdem macht Jelinek von Wort- und Satzwiederholungen Gebrauch, um das eintönige, unwichtige Leben der einzelnen weiblichen Charaktere hervorzuheben. Hierzu können folgende Beispiele genannt werden:

[...] vorher war das **Leben nur arbeit, das haus, der haushalt, die freundinnen, arbeit, die arbeit zu hause und die arbeit in der schneiderei** [...]. dies wird jetzt aber ausgelöscht, und die liebe ist da, [...]. **die arbeit, das haus, der haushalt, die freundinnen, die arbeit, die arbeit zu hause in der schneiderei** sind noch zwar immer da, die gehen nicht von selber, von einem tag zum anderen, aber außerdem

ist noch die liebe da, hurra, das wichtigste im menschl. leben und nun auch das wichtigste in paulas leben (LH: 46).

Die türkische Übersetzung von Ağırbaş zu den hervorgehobenen Stellen ist wie folgt:

çünkü önceleri hayat sadece iş, ev, ev işleri, kız arkadaşlar, iş, evdeki işler ve terzi dükkânındaki işler anlamına gelmekteydi. yani yanlış ya da tamamlanmamış olan bir hayat... ama şimdi bütün bunlar geride kalmıştır, ve aşk nihayet gelmiştir, ve nihayet paula artık bir insan!
iş, ev, ev işleri, kız arkadaşlar, iş, evdeki işler ve terzi dükkânındaki işler hâlâ var, bunlar bugünden yarına hemen kaybolmazlar. ama şimdi bir de aşk gelmiştir, oh be! insan hayatında ve paula'nın hayatında en önemli olan "o" şey... (SK: 41)

Auch durch die obige türkische Übersetzung bekommen die Zieltextrezipierenden das monotone, unwichtige Leben der Frauen zu fühlen. Als Beispiel dazu, dass die Hauptpersonen nicht als Individuen in der Gesellschaft fungieren, ist u.a. folgende Aussage zu betrachten:

b. ist landschaftlichen schönheiten gegenüber taub. **b.** ist nicht fähig zur schönheitsaufnahme, **b.** ist ganz zusammengedreht, gekrampft wie ein strick. **b.** ist ein fester haufen haß. für **b.** gibt es nichts schönes, nur etwas, das man bekommen will und muß (LH: 86).

Diese Stelle wurde von Ağırbaş ins Türkische wie folgt übersetzt:

b. doğal güzelliklere karşı duyarsızdır. **b.'nin** içinde sadece nefret vardır. **b.** her zaman kendisini kasar. **b.** için önemli olan, bir şeyi istemek ve ona sahip olabilmektir (SK: 78).

Auch der Schreibstil von Jelinek im Ausgangstext, in der sie alle Wörter kleinschreibt und nur den Anfangsbuchstaben der Namen der Hauptpersonen des Romans benutzt,

wurde in der Übersetzung von Ağırbaş beibehalten. Somit wurde wieder auf das Monotone und die Unwichtigkeit der Personen im Roman aufmerksam gemacht.

In *Die Liebhaberinnen* stellt Jelinek die gesellschaftliche Lage von den Protagonistinnen Brigitte und Paula dar. Die Frau wird hier jedoch nicht sofort als Opfer in der patriarchalen Gesellschaft geschildert, sondern als Mittäterinnen der Männer, die die Frauen unterdrücken. Dies ist z. B. im folgenden Beispiel zu sehen, in der auch die Machtstrukturen in der Sprache zu erkennen sind:

paula verschränkt die arme, die bald ihr kind halten werden, unter ihrem kopf, der bald auf ihr kind herunterschauen wird, **und hofft, daß es wenigstens ein bubi und nicht ein mädi wird.**

hoffentlich wird es ein bubi und nicht ein mädi, hofft paula (LH: 158).

Diese Aussage aus dem Ausgangstext wurde ins Türkische wie folgt übersetzt:

paula yakında bebeğini tutacak olan kollarını, yakında bebeğine bakacak olan gözlerinin üstüne koymuştur. **paula çocuğunun en azından erkek olmasını diler. lütfen kız olmasın!** (SK: 145)

Wie der Aussage „und hofft, daß es wenigstens ein bubi und nicht ein mädi wird. hoffentlich wird es ein bubi und nicht ein mädi, hofft paula“ (LH: 158) aus dem Ausgangstext zu entnehmen ist, erhofft sich Paula einen Jungen und möchte kein Mädchen haben. Mit diesem Wunsch unterstützt sie somit die patriarchale Denkweise, nämlich dass ein Junge einem Mädchen auf jeder Hinsicht überlegen ist. Die Demütigung des Weiblichen steht im Mittelpunkt. In der türkischen Übersetzung wird diese Denkweise auch unterstützt, indem durch „paula çocuğunun en azından erkek olmasını diler. lütfen kız olmasın!“ (SK:145), übersetzt „Paula erhofft sich, dass ihr Kind wenigstens ein Junge wird. Es soll bitte kein Mädchen werden!“ der Wunsch betont wird.

Als nächstes Beispiel, in dem die Frau als Komplizin des Mannes dargestellt wird, soll folgende Aussage im Ausgangstext betrachtet werden:

heinz läßt bei brigitte keinen zweifel daran, wer jetzt der herr im hause ist. **brigitte ist froh, endlich einen herrn zu haben.** wenn man so lange **herrenlos** war, ist es eine erleichterung, wenn man ein gutes **herrchen** gefunden hat (LH: 175).

Diese Aussage liest sich in der türkischen Übersetzung folgendermaßen:

heinz'in, evde kimin söz sahibi olacağını söylemesine gerek yoktur. **brigitte en nihayetinde bir beyinin olmasından çok hoşnuttur.** uzun bir zaman **sahipsiz** olunca, iyi bir **sahip** bulunduğunda insanın üstünden büyük bir yük kalkıyor (SK: 161).

Dieses Beispiel vergegenwärtigt, dass sich Brigitte freut, endlich einen „Herrn“ zu haben, da der Umstand „herrenlos“ zu sein nichts Gutes für sie war, doch da sie jetzt ein „Herrchen“ gefunden hat, fühlt sie sich erleichtert. Die Aussage „brigitte ist froh, endlich einen herrn zu haben“ im Ausgangstext wurde als „brigitte en nihayetinde bir beyinin olmasından çok hoşnuttur“ in der Zielsprache wiedergegeben. Ağırbaş hat in diesem Beispiel sowohl die sprachlichen, als auch die lexikalischen Eigenschaften der Autorin beibehalten. Das Wort „herr“ wurde ins Türkische als „bey“ übersetzt, was eine Entsprechung ist, worunter der Ehemann der Frau verstanden wird. In den nächsten Aussagen wird jedoch das Wort „herr“ in „herrenlos“ und „herrchen“ als „sahip“ bzw. „sahipsiz“ übersetzt, was im Deutschen „Besitzer“ bzw. „besitzerlos“ bedeutet. Diese Übersetzung von Ağırbaş betont nochmals die Position der Frau und in welcher Beziehung der Mann zu ihr steht, nämlich der des Besitzers. Es wird als vorteilhaft angesehen, dass die Frau sich in einer niedrigeren Position im Gegensatz zu dem Mann befindet und dass er ein gewisses Prestige und eine Überlegenheit besitzt. Beide Aussagen aus *Die Liebhaberinnen* zeigen, dass die Protagonistinnen den gesellschaftlichen Grenzen, in die sie sozusagen eingebettet sind, eigentlich gar nicht entkommen möchten.

Wie bereits erwähnt, macht Jelinek in „Die Liebhaberinnen“ von Wiederholungen Gebrauch, um zu zeigen, wie monoton das Leben der einzelnen Personen abläuft. Sie möchte auch mit dieser Sprachkunst die einzelnen Ereignisse

betonen und hervorheben und den Zieltextrezipienten darauf aufmerksam machen. Dies ist auch im folgenden Beispiel sichtbar:

gebrauchte frauen werden selten und wenn, dann vom erstverbraucher **genommen**. dann müssen sie sich ihr leben lang anhören: wenn ich dich nicht **genommen** hätte, hätte dich kein anderer mehr **genommen**, und du hättest schauen müssen, wo du das geld fürs kind hernimmsts, so habe ich dich im letzten moment doch noch **genommen**, und du kannst jetzt das geld von mir nehmen, nachdem ich mir das geld für den alkohol vorher genommen habe, und dann kann ich dich ohne schwierigkeiten dafür **nehmen** so oft ich will, aber, das unsre tochter keiner widerrechtlich nimmt und benützt, da paß ich auf, daß sie nich so eine wie ihre mutter wird, die sich schon VORHER hat **nehmen** lassen (LH: 19).

Wie im obigen Zitat zu sehen ist, besteht eine Wiederholung des Verbes *nehmen*. Sie wird größtenteils im Bezug auf die Frau benutzt. Die Frau ist diejenige, die vom Mann ‚genommen‘ wird. Das Verb *nehmen* im Zusammenhang mit der Frau hat hier jedoch verschiedene Bedeutungen. Bei „gebrauchte frauen werden selten und wenn, dann vom erstverbraucher **genommen**“ und „hätte dich kein anderer mehr **genommen**, und du hättest schauen müssen, wo du das geld fürs kind hernimmsts, so habe ich dich im letzten moment doch noch **genommen**“ hat das Verb *nehmen* die Bedeutung „in seinen Besitz bringen“¹⁶. Die Bedeutung bei „und dann kann ich dich ohne schwierigkeiten dafür **nehmen** so oft ich will, aber, das unsre tochter keiner widerrechtlich nimmt und benützt, da paß ich auf, daß sie nich so eine wie ihre mutter wird, die sich schon VORHER hat **nehmen** lassen“ (LH: 19) kann das Verb als „(mit einer Frau) koitieren“ definiert werden. Auch hier wird betont, dass die Frau wie ein Gegenstand in den Besitz des Mannes genommen wird und von ihm sexuell missbraucht wird. Dieser Absatz wurde ins Türkische folgendermaßen übersetzt:

kullanılan kadınlar çok az da olsa ilk kullanan tarafından **satın alınır**. tabi bu durumda hayatları boyunca şu sözleri dinlemek zorunda olacaklar: eğer ben seni

¹⁶ Diese und die folgenden Definitionen wurden dem Duden entnommen: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/nehmen>> (Zugriff zuletzt: 21. Juni 2021)

almasaydım seni kimse **almazdı**, o zaman da kızına bakacak parayı nereden bulurdun bilmem, ama şimdi parayı sana ben vereceğim. tabi ilk önce kendi alkol paramı aldıktan sonra ve seni istediğim zamanlarda **kullanabilirim** ama kızımın senin gibi olmasına izin vermem, kendisini ÖNCEDEN **kullandırtmasına**... asla!
(SK: 17-18)

Abgesehen davon, dass der Textausschnitt von der Übersetzerin verkürzt übersetzt wurde, wurde keine einheitliche Übersetzung für das Verb *nehmen* im Türkischen benutzt. Bei „kullanılan kadınlar çok az da olsa ilk kullanan tarafından **satın alınır**“ bedeutet *satın almak* (satın alınır) ins Deutsche übersetzt *kaufen*. Hier wird die Frau vom Mann *gekauft*, was aber nicht mit der Aussage im deutschen Ausgangstext übereinstimmt. Bei „eğer ben seni **almasaydım** seni kimse **almazdı**“ hat das Verb *almak* (almasaydım; almazdı) auch wie im deutschen Ausgangstext die Bedeutung *in seinen Besitz bringen*. Beim letzten Satz „tabi ilk önce kendi alkol paramı aldıktan sonra ve seni istediğim zamanlarda **kullanabilirim** ama kızımın senin gibi olmasına izin vermem, kendisini ÖNCEDEN **kullandırtmasına**... asla!“ hat das Verb *kullanmak* (kullanabilirim; kullandırtmasına) zwei Bedeutungen: Sie kann entweder als „(mit einer Frau) koitieren“, womit auch der sexuelle Gebrauch der Frau beibehalten wird, oder „(für einen bestimmten Zweck) benutzen, verwenden“ interpretiert. Beim letzteren kann als Zweck für die Benutzung sowohl der sexuelle, aber auch der seelische oder psychologische Gebrauch gemeint sein. Auf Bedeutungsebene wird von der Übersetzerin das, was im deutschen Ausgangstext von Jelinek beabsichtigt wurde, im türkischen Zieltext zwar beibehalten, jedoch ist dasselbe für die sprachliche Ebene nicht zu sagen. Die Absicht Jelineks, mit der sie durch die Wiederholung des Verbs *nehmen* im Ausgangstext hatte, nämlich das Monotone, wurde im Türkischen ausgeblendet, da drei verschiedene Verben für das Wort *nehmen* in der Übersetzung benutzt wurden.

Wie aus dem letzten Beispiel zu entnehmen ist, trifft es nicht immer zu, dass die Übersetzerin auf sprachlicher und lexikalischer Ebene im Türkischen der Ausgangstextautorin gleicht, wie im Folgenden zu sehen ist: „brigitte will sich nicht verhärten, sondern **schwängern lassen**“ (LH: 119) heißt die Aussage von Jelinek im Ausgangstext. Bei „sich schwängern lassen“ liegt die Betonung eigentlich auf Heinz,

der derjenige ist, der dafür *sorgt*, dass Brigitte schwanger wird. In der türkischen Übersetzung lautet dieser Satz jedoch „brigitte katılaşmak istemiyor, onun istediği **hamile kalmak**“ (SK: 109), wobei *hamile kalmak* im Deutschen die Bedeutung *schwanger werden* hat. Zwischen „sich schwängern lassen“ und „schwanger werden“ ist demzufolge ein großer Unterschied. Hier wird die Intention der Autorin, nämlich die Ausbeutung der Frau im sexuellen Sinne sichtbar zu machen, im Türkischen bedeutungsmäßig nicht widerspiegelt.

Es kommt sogar in der Übersetzung vor, dass Ağırbaş Ergänzungen im Zieltext macht, welche im deutschen Original gar nicht vorhanden sind. So heißt es z.B. im Türkischen:

bu arada paula terziliği bırakmıştır. zaten ne kadar da gereksiz olan bir işti, o. sonuçta insan aşkı bulunca, kendisine bir eş bulunca, gerçek olmayan her şey ne kadar da anlamsızlaşıyor. **meslekler kadınları kadın yapmaz, hayır! kadınları kadın yapan bir erkektir, ailedir, çocuklardır...** terzilik yaparak yakalanamayan MUTLULUK ancak bir erkek sayesinde olur (SK: 59).

Die Aussage „meslekler kadınları kadın yapmaz, hayır! kadınları kadın yapan bir erkektir, ailedir, çocuklardır“, welche übersetzt “es sind nicht Berufe, die die Frauen zu Frauen machen, nein! Was die Frauen zu Frauen macht, sind Männer, Familie, Kinder”. Jedoch kommt im deutschen Ausgangstext solch ein Satz nicht vor:

während die schneiderei überflüssig ist, nicht hierher gehört, gar nicht hätte auftreten müssen, sowieso bald wieder in der versenkung verschwinden wird, nicht mehr zählen wird, während diese schneiderei völlig unwesentlich ist, verglichen mit dem leben und der liebe darin, während diese schneiderei überhaupt keinen sinn hat, keinen mann ersetzen und eine frau nicht auf einen mann vorbereiten kann, einer frau nichts nützt, wenn sie schon einen mann hat und keinen mann bringt, wenn sie einen braucht, wenn während diese schneiderei nicht GLÜCKLICH macht, was nur ein mann kann (LH: 66).

Es wäre in diesem Zusammenhang nicht falsch zu behaupten, dass die Übersetzerin die Rolle der Autorin übernimmt, indem sie, wie auch Jelinek, die Ironie nutzt und ohne die Unterdrückung der Frau und die zweitrangige Frau zu kritisieren, die herrschende Meinung der Gesellschaft im Bezug auf Mann und Frau in die Übersetzung mit einbezieht. Hier versucht die Übersetzerin auf sprachlicher Ebene den Zieltextrezipierenden die Ungleichheit der Geschlechter in der patriarchalen Gesellschaft deutlich zu machen. Nicht die Selbständigkeit der Frau ist das Wichtige, sondern dass sie abhängig vom Mann ist und sie erst dann zu Frau wird, wenn sie einen Mann, eine Familie und Kinder hat. Diese Auffassung bzw. weltanschauliche Einstellung kommt in der folgenden Stelle explizit zur Sprache:

Die verheiratete heinzschwester schildert, wie es ist, neben sich einen kleinen atmenden kindeskörper zu fühlen, ein hilfloses kleines etwas, dieses, eine zeitlang werdende, und jetzt endlich gewordene leben, diesen säugling. **so klein er ist, hat er sie doch endlich zur frau gemacht** (LH: 41).

Die türkische Übersetzung dieser Stelle im Text lauter folgend:

Heinz'in evli ablası, yanında ufacık bir canlının nefes alıp vermelerini dinlemenin nasıl bir duyu olduğunu anlatır; oluşması için gereken uzun bir süre ve şimdi tamamlanmış olan bir hayatı... **evli abla bebek duygusunu anlatır ve tabi bebekle gelen kadın olma duygusunu!** (SK: 38)

Anhand des deutschen Ausgangstextes wird ersichtlich, dass erst nachdem die verheiratete Schwester von Heinz ein Kind zu Welt gebracht hat, sie sich als eine richtige Frau wahrnimmt. In der türkischen Übersetzung jedoch liest sich die Übersetzung der fettgedruckten Aussage als „die verheiratete Schwester erklärt das Gefühl ein Baby zu haben und das Gefühl eine Frau zu sein, die mit der Geburt kommt“. Im Ausgangstext wird die Frau mit dem Kind erst richtig zur Frau, im Zieltext jedoch kommt mit dem Kind nur das Gefühl eine Frau zu sein. Schlussfolgernd kann gesagt werden, dass durch diese Übersetzung die eigentliche bzw. die intentionelle Bedeutung in der Übersetzung nicht übertragen wurde.

Allgemein betrachtet, kann man sagen, dass im Roman *Die Liebhaberinnen* die Weiblichkeit und Sexualität aus verschiedener Perspektive thematisiert wird. Die Frauen im Roman sind der Ansicht, dass sie durch ihre Weiblichkeit, Schönheit und der Sexualität vieles erreichen können, indem sie einen Mann erobern, ihn heiraten und somit ihr Leben finanzieren können. In diesem Rahmen sind Brigittes Gedanken ein gutes Beispiel, da sie versucht andere Frauen zu verhindern, dass sie Heinz emotional beeinflussen. Das ist auch der Grund, warum sie Heinz ihren Körper anbietet und ihn somit bei sich zu halten versucht.

brigitte weiß, es gibt so viele Frauen, die sich eine fremde, ihre, brigittes zukunft zu einer eigenen machen möchten. **daher macht sich brigitte lieber selbst zu verlängerten gliedmaßen von heinz, zu einem teil vom heinzkörper.**

kaum schießt heinz zu türe herein, schon zielt er auf das sofa, noch ehe er den pullover ausgezogen hat, schon hechtet er blindlings los, **brigitte fängt den ansturm mit ihrem leibe auf** (LH: 70).

Diese Aussage lässt sich in der Übersetzung von Ağırbaş wie folgt lesen:

brigitte birçok kadının, birçok yabancı kadının kendi geleceğine talip olduğunu bilir. **bu nedenle de kendisinin heinz'ın bir oyuncacı konumunda olmasına tepki göstermez.**

heinz kapıdan içeriye girer girmez, kazağını bile çıkarmadan brigitte'nin üstüne çullanır, **brigitte bunu sevgisiyle karşılamaya çalışır** (SK: 63).

Wie aus der Übersetzung ersichtlich ist, hat Ağırbaş die im Zitat hervorgehobenen Sätze äquivalent ins Türkische übersetzt, was dazu beigetragen hat, dass keine äquivalente Übersetzung besteht. Die Aussage „daher macht sich brigitte lieber selbst zu verlängerten **gliedmaßen von heinz, zu einem teil vom heinzkörper**“ (LH: 70) wurde als „bu nedenle de kendisinin heinz'ın bir **oyuncağı konumunda** olmasına tepki göstermez“ (SK: 63) übersetzt, was im Deutschen „deshalb stört es sie auch nicht, dass sie sich in einer Position als Spielzeug von Heinz befindet“ bedeutet. Anders ausgedrückt, sie ist ein Spielzeug, mit der Heinz machen kann, was er will, mit dem er

spielen kann, wann er will. Doch im deutschen Ausgangstext ist diese Betonung nicht vorhanden. Auch der zweite Satz „brigitte fängt den ansturm mit ihrem **leibe** auf“ wurde nicht korrekt übersetzt. Im Türkischen heißt diese Aussage „brigitte bunu sevgisiyle karşılamaya çalışır“ (SK: 63), was ins Deutsche als „Birigitte versucht dies mit ihrer **Liebe** zu empfangen“ übersetzt werden kann. Durch diese Übersetzung verliert der Satz ihre Wirkung. Im Ausgangstext empfängt Brigitte Heinz mit ihrem Leib, also mit ihrem Körper, und widmet sich ganz nur ihm. Im Zieltext ist dies jedoch nicht der Fall, weil in der Übersetzung Brigitte ihn mit Liebe empfängt. Hiermit wurde auch die sexuelle Bedeutung des Satzes ausgeblendet. Im Roman wird die Schönheit zum Vorteil der Frau bei der Eroberung des Mannes gezeigt, was einen wichtigen Faktor darstellt, um den Mann bei sich zu halten. Außerdem ist die Schönheit das einzige Gut, was die Oma als Romanfigur sich wünschen kann und was sie als Besitz ansieht: „der eigene mann, der opa, haßt die oma [...] weil die oma ihr **einziges kapital**, eine vielleicht einmal vorhandengewesene **schönheit**, längst verloren hat“ (LH: 89). In der Übersetzung kommt dieser Satz folgend zur Sprache: „ayrıca anneannenin eşi, yani dede, anneanneden nefret eder [...] bütün bunların dışında anneannenin **tek sermayesi** olan **güzelliğini** de yitirmiş olması da nefreti beraberinde getirir“ (SK: 81). Auch in der Übersetzung wird die Intention Jelineks beibehalten, indem die Frau in den Mittelpunkt gesetzt wird. Doch wird hier nicht ihre Identität, sondern ihr Körper und ihre Schönheit hervorgehoben. Ein anderes Beispiel hierzu wäre die folgende Aussage: „paula schnobert in allen ritzen nach erich, um ihm **ihren körper zum geschenk zu machen**“ (LH: 115). Paula sieht ihren Körper als Geschenk an, als etwas, woran sich Erich erfreuen würde. Bei der Übersetzung dieser Aussage „paula her durumda kendisini bir **hediye paketi gibi süsleyerek hazırladığı hediyeyi** erich’e vermeyi ister“ (SK: 105) macht sich Paula schick wie ein Geschenk, was von Erik wie ein Gegenstand angenommen werden soll. Auch wenn Ağırbaş in der Übersetzung Hinzufügungen gemacht hat, die im Ausgangstext nicht existieren und somit auf inhaltlicher Basis der Autorin nicht treu geblieben ist, bekommt der Zieltextrezipient durch die Übersetzung zu verstehen, dass sich Paula als Geschenk ansieht. Im Gegensatz zum Ausgangstext, in dem der Körper betont wird, wird im Türkischen die Betonung nicht gemacht, was dazu führt, dass die sexuelle Bedeutung bzw. die Frau als Sexobjekt, was ja die Intention der

Autorin widerspiegelt, in der Übersetzung verloren geht. Als Beispiel hierzu dient auch die Übersetzung der folgenden Stelle im Ausgangstext:

wenn brigitte anschließend ihren heinz ganz und in einem stück im bett hat, daß der biergestank in alle richtungen davonspritzt, dann hat sie ein echtes gefühl der dankbarkeit, **da gehen die froschschenkel wie von geisterhand bewegt von selbst auseinander.** zu verspüren ist zwar immer noch nichts, aber diese unheimliche erleichterung lockert brigitte auf (LH: 120).

Der Ausgangstext wurde ins Türkische wie folgt übertragen:

brigitte yorucu bir günün ardından heinz'ı yatağa atabilirse oldukça rahatlar. bira kokularının arasında her ne kadar zevk almasa da, brigitte'nin içi huzur dolar. **ne de olsa heinz'ı yine kollarının arasına almıştır** (SK: 110).

Wie aus dem zielsprachlichen Zitat ersichtlich, hat Ağırbaş diese Stelle nicht äquivalent ins Türkische übersetzt. Somit kann die Auffassung vertreten werden, dass sie sich gegenüber der Autorin nicht loyal verhalten hat bzw. dass sie dem Ausgangstext in diesem Sinne ‚untreu‘ geblieben ist. Im deutschen Ausgangstext sind es die Schenkel („froschschenkel“) von Brigitte, die sich öffnen, als Zeichen dafür, dass sie eine sexuelle Tätigkeit begehen werden. Doch in der türkischen Übersetzung sind es die Arme, die sich öffnen, was an sich keine sexuelle Bedeutung hat. Brigitte nimmt Heinz in die Arme und nicht wie im Ausgangstext zwischen die Beine. Hier lässt es sich wie schon erwähnt nochmals fragen, weshalb die Übersetzerin dies so übersetzt hat, ob es eine persönliche Entscheidung war oder ob hier bewusst eine Zensur angewendet wurde. Obwohl diese Fragen nicht beantwortet werden können, kann gesagt werden, dass diese Übersetzungsstrategie ein Zeichen dafür ist, dass der Zieltextrezipient das Sexuelle an der Aussage nicht mitbekommen kann und dass die Intention Jelineks somit ausgeblendet wurde. Wie oben betont, kommt in der Übersetzung die Rolle der Frau als Sexobjekt nicht explizit zur Sprache. Das kann auch der Grund dafür sein, dass der Zieltext in diesem Sinne seine eigentliche Funktion und Rolle nicht erreicht hat, weil diese Eigenschaften im Zieltext ausgeblendet wurden.

Im Roman werden der Unterleib, die Gebärmutter und das weibliche Geschlechtsorgan als wichtiges Organ einer Frau dargestellt, die für sie eine relevante Rolle spielt, wie im Text folgend hingewiesen wird:

habt ihr auch gebärmütter? hoffentlich! wir sehen es am beispiel brigittes, die dieses wichtige weibliche organ nicht am bande hat verkümmern lassen, **sondern durch heinz zu seiner vollen gebrauchsfähigkeit hat steigern lassen.**
ende gut alles gut (LH: 165).

Diese Stelle wurde ins Türkische wie folgt von Ağırbaş übersetzt:

sizin de rahminiz var mı? umarım vardır! brigitte örneğinde rahmin ne kadar önemli bir organ olduğunu gördük. **ama rahmin öyle kalakalması değil, bir erkek tarafından döl lenmesi gerekir.** mesela heinz! **işte rahim o zaman anlamını kazanır!**
sonu güzel her şey, güzel! (SK: 152)

In der Übersetzung fällt auf, dass die Übersetzung Hinzufügungen enthält, wie z.B. „rahmin [...] **bir erkek tarafından döl lenmesi**“ („dass die Gebärmutter von einem Mann fruchtbar gemacht wird“) und „**işte rahim o zaman anlamını kazanır!**“ („erst dann gewinnt die Gebärmutter an Bedeutung!“), die im Ausgangstext nicht existieren, jedoch im Zielttext dazu beiträgt, dass sich die Intention der Autorin in der Zielsprache verstärkt. Diese Hinzufügungen in der Übersetzung leisten einen Beitrag dazu, dass die Frau in der Zielsprache als eine Person dargestellt wird, die nur durch ihr weibliches Geschlechtsorgan an Bedeutung gewinnt. Die Gebärmutter wird als ein souveränes bzw. als wichtigstes Organ beschrieben, welches die Frau je besitzen kann. Und wenn sie die Gebärmutter dann noch richtig einsetzt und sie *nutzt* und nicht *verkümmern* lässt, dann ist „ende gut alles gut“ (LH: 165).

Das nächste Beispiel ist das Zitat über Brigittes Erfolg, die sie anhand ihres Unterleibs erreicht hat. Trotz verschiedener Schwierigkeiten und Probleme, mit denen sie konfrontiert wird aber diese unterdrückt, schafft sie es durch ihren Unterleib und Körper mit Heinz zu heiraten:

brigitte los war ein haupttreffer, sie kann sich nicht beklagen, **brigitte hat das mit der kraft ihres unterleibs allein zusammengebracht**. manch starker mann braucht viel mehr kraft dazu.
aber wieso haben wir frauen schließlich unseren charme? (LH: 187)

Die türkische Übersetzung von Ağırbaş hierzu ist wie folgt:

brigitte kendisinin ve **rahminin çalışmaları sonucunda** şu anki durumuna gelmeyi başarmıştır, ki bu durum oldukça iyidir.
gerçi kadınların çekicilikleri neden vardır ki? öyle değil mi??? (SK: 173)

Aus dem obigen Beispiel lässt sich folgern, dass Ağırbaş im Bezug auf die Intention der Autorin dem Ausgangstext treu geblieben ist, indem sie bei der Übersetzung weder etwas ausgelassen, noch das Sexuelle in der Bedeutung ausgeblendet hat. Zum Beispiel wurde: „mit der kraft ihres unterleibs“ ins Türkische als „rahminin çalışmaları sonucu“ wiedergegeben, was im Deutschen „mit der Arbeit ihres Unterleibs“ bedeutet. Auch wenn dies keine äquivalente Übersetzung zu dem Ausgangstext ist, wurde die Intention beibehalten, nämlich das Sexuelle hervorzuheben und die Frau als Wesen darzustellen, die von ihrer Sexualität Gebrauch macht, um ihr Ziel zu erreichen. Dass dies vermeintlich als eine richtige Einstellung gesehen wird, wird mit der darauffolgenden Aussage „aber wieso haben wir frauen schließlich unseren charme?“ unterstützt, welches ins Türkische als „gerçi kadınların çekicilikleri neden vardır ki?“ übersetzt. Wie auch im Ausgangstext, wird in der Übersetzung darauf hingewiesen, dass der einzige Grund, warum Frauen einen Charme haben, es ist, ihn zu nutzen, um Männer von sich abhängig zu machen, um somit ihr Ziel zu erreichen.

Feministische Literatur und somit auch die feministische Übersetzung bedeutet nicht nur die unterdrückte Frau, bzw. das Feminine in der Übersetzung sichtbar zu machen, sondern auch auf die zugeteilten Geschlechterrollen von Frau und Mann, die sich wesentlich voneinander unterscheiden und die Erwartungen der Gesellschaft von Frauen und Männern aufmerksam zu machen. In diesem Rahmen wird versucht die Ungleichheiten durch Sprachentscheidungen zu neutralisieren. Demnach ist es auch

wichtig im Roman *Die Liebhaberinnen* und der Übersetzung *Sevda Kadınları* die Rolle des Mannes zu untersuchen. Als erstes Beispiel dazu könnte z.B. die folgende Stelle im Ausgangstext gegeben werden:

bis jetzt hat keiner erich für voll genommen. jetzt hat er **paula einen vollen bauch gemacht**, und schon wird er für voll genommen. allen war erich bisher zu deppert, zu blöd, um die sommerfrischlerinnen auszunehmen bis aufs hemd, zu kopfkrank, um selbst beim drittten mal den führerschein zu kriegen, zu grenzdebil und angeschlagen, um den baumstamm mit der hacke zu treffen. alle haben gemeint, er würde statt dem stamm den eigenen plutzer treffen. er hat aber nur die paula bis ins mark getroffen und erschüttert. alle haben in erich bisher ein arbeitstier gesehen, zum unterschied von ihnen, die sie zwar auch arbeitstiere sind, aber sich nicht so fühlen. alle bezeugen erich jetzt ihren respekt in sachen paulaknackung (LH: 154-155).

Die türkische Übersetzung hierzu lautet wie folgt:

Şu ana kadar kimse erich'in dolu bir insan olduğunu düşünmemiştir. oysa şimdilerde herkes erich'in **birisinin karnını doldurmayı başardığını konuşuyor**. ve artık erich dolu bir insan konumuna yükseliyor! erich bu zamana değin çok salak, başarısız, yeteneksiz bir insandı. herkes onun ağaca değil kendisine baltayı sallayacağını düşünürdü. şu ana kadar herkes erich'in sadece çalışan bir hayvan olduğunu düşünürdü. gerçi bunları düşünenler de böyledir; onların tek farkı kendilerini böyle hissetmiyor olmalarıdır. şimdiyse herkes erich'e saygı duymaktadır; en azından paula'yı düzme konusunda! (SK: 143)

Dadurch, dass Paula wegen Erich schwanger geworden ist, also nachdem er „paula einen vollen bauch gemacht“ (LH: 154) hat, verschaffte sich Erich einen gewissen Rang und „alle bezeugen erich jetzt ihren respekt in sachen paulaknackung“ (ebd.: 155). Davor wurde er von ihnen als dumm, blöd und ahnungslos im Bezug auf das Thema Sexualität angesehen. Dass Paula von Erich „verschwängert“ worden ist, wird von der Autorin umgangssprachlich als *einen vollen bauch machen* ausgedrückt. Die gleiche Bedeutung kommt auch in der Übersetzung von Ağırbaş vor. Die Übersetzerin hat

diesen Satz als in die Zielsprache als *birisinin karnını doldurmayı başarmak*, also als *es schaffen, jemandem den Bauch zu füllen* übertragen. Erich, der als ahnungsloser Mann angesehen wurde, hat es endlich geschafft, jemanden zu *schwängern* und hat somit den Respekt andere Männer verdient.

Wie auch bereits erwähnt, werden sowohl der Frau also auch dem Mann in der Gesellschaft Rollen zugeteilt. So werden z.B. schwache Elemente wie Gefühle mehr den Frauen zugeordnet. Jelinek hat auch dies zum Thema in ihrem Roman gemacht, wie es an der folgenden Stelle zu sehen ist: „brigitte sagt zu heinz, ich brauche doch einen menschen, der zu mir hält, der für mich da ist, dafür halte ich auch zu ihm und bin immer für ihn da. heinz sagt, dass er darauf scheißt“ (LH: 13). Sosehr sich Brigitte auch emotional gegenüber Heinz verhält, interessiert Heinz sich nicht für sie und verhält sich ihr gegenüber gefühllos. In der Übersetzung wurde diese Aussage von Ağırbaş jedoch ausgelassen. Eine Zensur in der Zielsprache ist wegen der Aussage selbst ausgeschlossen, da dies in der Bedeutung nichts Abartiges enthält, deshalb kann dies als Entscheidung der Übersetzerin festgehalten werden. Es ist jedoch wichtig darauf hinzuweisen, dass durch diese Übersetzungsentscheidung von Ağırbaş die Hilfslosigkeit von Brigitte im Zieltext nicht wie im Ausgangstext zur Sprache kommt. Als weiteres Beispiel ist in dieser Hinsicht die folgende Aussage: „heinz und brigitte erschrecken vor der größe dieses gefühls. brigitte erschrickt mehr als heinz, **weil gefühle mehr weiblich sind. der beruf ist mehr männlich**“ (LH: 27). Die Übersetzung im Türkischen lautet „heinz ve brigitte bu duygunun büyüklüğünden ürkmeye başlarlar. brigitte heinz’tan daha çok korkar, **çünkü duygular daha kadınsıdır. meslekler daha erkeksidir**“ (SK: 25). Auch in der Zielsprache wird der Unterschied zwischen Mann und Frau, bzw. Männlichkeit und Weiblichkeit sehr deutlich. Daraus kann gefolgert werden, dass Dinge, welche körperliche Stärke benötigen, den Männern und im Gegensatz dazu Dinge, die eher schwächer sind, den Frauen zugeordnet werden. Diese Einstellung wird im Roman folgendend betont: Als der Stiefvater sein Mittagessen verlangt, möchte Paula bei der Vorbereitung mithelfen. Daraufhin sagt jedoch Erichs Mutter, die Paula weder im Haus, noch als Erichs Frau möchte:

es ist keine Arbeit mehr übrig, wir machen unsre arbeit allein, **die frauen die frauenarbeit, der mann erich die männerarbeit, die beträchtlich ist.** außerdem ist erich auch **für die geldherbeischaffung wichtig** (LH: 131).

Diese Aussage liest sich im Türkischen wie folgt:

erichlerin evinde yapılacak bir iş kalmamıştır, onlar kendi işlerini kendileri halledebilmektedirler. **kadınlar ev işlerini, erich de erkek işlerini** çok iyi bir şekilde yapmaktadır. **ayrıca erich, eve para getiren olarak da önemli bir görev üstlenmiştir** (SK: 120).

Frauenarbeit, was ins Türkische als *kadın işi* übersetzt werden kann, wurde von Ağırbaş als *ev işleri* übertragen, was im Deutschen wiederum *Haushalt* bedeutet. Durch diese Übersetzung hat Ağırbaş eigentlich das, was Jelinek im deutschen Original verdeckt unter ‚Frauenarbeit‘ meint, nämlich Haushalt, kochen etc., im Türkischen offen wiedergegeben. Auch wenn diese Übersetzung mit dem Sprachstil des Ausgangstextes nicht übereinstimmt, hat Ağırbaş mit dieser Entscheidung dazu beigetragen, die Unterschiede zwischen Frau und Mann sichtbar zu machen. Wie auch durch die Unterscheidung zwischen Frauen- und Männerarbeit zu sehen ist, ist Erich, bzw. derjenige Mann, „der für die geldherbeischaffung wichtig“ (LH: 131) ist. Die Übersetzung „ayrıca erich, eve para getiren olarak da önemli bir görev üstlenmiştir“ (SK: 120) heißt wiederum im Deutschen „außerdem hat Erich auch die wichtige Aufgabe als Geldherbeischaffer auf sich genommen“. Er hat sich das zu einer Aufgabe, einer Pflicht gemacht, er ist derjenige, der Arbeiten und Geld verdienen muss, um die Familie zu ernähren. Obwohl Jelinek dies nicht offen in ihrem Roman zum Ausdruck gebracht hat, wird durch diese Übersetzungsentscheidung im Türkischen der Druck, der auf den Mann ausgeübt wird, deutlicher dargestellt. Auf diese Tatsache wird im Roman folgend hingewiesen: Nachdem Brigitte Heinz gesteht, dass sie schwanger ist und Heinz dieses Geheimnis schon längst befürchtet hatte, ist er der Meinung, dass er sich von dieser Situation nicht drücken kann, weil „ein gentleman drückt sich auch nicht vor der pflicht“ (LH: 173). Hieraus versteht sich, dass ein Mann nur wirklich dann ein Mann ist, wenn er sich vor einer Pflicht nicht drückt. Obwohl diese Regel für alle Menschen,

unabhängig von dem Geschlecht gilt, wird es als eine männliche Eigenschaft dargestellt. Dieser Satz wurde in die Zielsprache als „erkek adam görevlerinden kaçmaz“ (SK: 159) übersetzt, welches im Deutschen so viel wie „ein *männlicher Mann* drückt sich nicht vor seinen pflichten“ bedeutet. Daraus lässt sich ableiten, dass ein Mann nur männlich ist, wenn er seine Pflichten erfüllt. Auch wenn zwischen Ausgangs- und Zieltext in der Bedeutung eine minimale Differenz besteht, kommt hier der Druck, der auf den Mann ausgeübt wird, mehr zum Vorschein. Es werden auch die gesellschaftlichen Normen, die bestimmen, wie sie sich zu verhalten haben, aus der Perspektive des Mannes folgendermaßen dargestellt:

und der opa kann dir auch beibringen, **was ein mann wissen muß**, wie man auf bäume klettert und sich eine schleuder macht zum auf die vögel schießen, wie man mit der eisenbahn spielt **und nicht heult wie ein mädli**, wenn man sich das knie aufgehaut hat [...] und wenn der opa auf besuch ist, zeigt er dir, wie du ein richtiger großer mann wirst, harald! weil der opa auch ein mann ist, weißt du (LH: 185).

Diese Aussage lautet in der türkischen Übersetzung wie folgt:

ayrıca deden de sana **bir erkeğin neler yapması gerektiğini** öğretir; ağaçlara nasıl tırmanıldığını, kuş vurmak için sapanın nasıl yapıldığını, trenle nasıl oynanacağını, ve dizin yarıldığında **kız çocuğu gibi ağlamanın ayıp olacağını**... deden sana bütün bunların hepsini öğretir [...] ve işte o zaman deden sana nasıl kocaman bir adam olunacağını öğretir harald.
çünkü senin deden de bir adam, biliyorsun değil mi harald? (SK: 171-172)

Auch die türkische Übersetzung macht die Zieltextrezipierenden, wenn auch durch eine störende bzw. ungewohnte Art und Weise, indem vieles moralisch unverhüllt dargestellt wird, über die gesellschaftliche Wahrheit, die zum Teil doppelmoralisch und patriarchalisch eingestellt ist, aufmerksam. Wie im Roman gezeigt wird, wird diese Einstellung von Großvätern an Enkelkinder weitergegeben. Außerdem lässt sich durch die Übersetzung auch verstehen, dass es nicht richtig ist wie ein Mädchen zu weinen,

wenn man leidet. Denn seine Gefühle zu zeigen ist ein Zeichen von schwacher Weiblichkeit. In der Gesellschaft werden sie den Frauen in Bezug auf das Geschlecht als überlegen angesehen, was natürlich dazu führt, dass auch sie unter Druck sind und immer beweisen müssen, dass sie stärker sind als Frauen.



4 Schlussfolgerung und Ausblick

Der Akt des Übersetzens wurde in der Geschichte lange Zeit als eine Frauenarbeit angesehen, wodurch Frauen bis zu einem gewissen Grad Zugang in die Literatur fanden. Anhand des ersten Kapitels der vorliegenden Arbeit ist festzustellen, dass dabei die Autorschaft jedoch ausgeschlossen war. Wenn der Feminismus als Oberbegriff der Bewegung für den Kampf gegen die Ungleichheit in Rechten zwischen Mann und Frau, die Ungleichheit zwischen allen Geschlechtsidentitäten und Ethnien und die Unterdrückung dieser im hierarchisch geordneten patriarchalen Gesellschaftssystem betrachtet wird, so ist festzustellen, wie berechtigt diese Bewegung war. Nur mit Beginn der Frauenbewegungen im 18. Jahrhundert konnten Frauen langsam Platz in der Literaturgeschichte als Schriftstellerinnen einnehmen, jedoch mit der Bedingung, ihre Namen nicht preiszugeben oder sich hinter (männlichen) Pseudonymen zu verstecken. Durch die Übersetzungen von Texten, die von Frauen größtenteils im Westen geschrieben wurden, und durch die Produktion von weiteren feministisch orientierten Texten, die mit der Absicht, den Feminismus auf der ganzen Welt zu verbreiten geschrieben wurden, konnten die Frauen nach Jahren erst als Schriftstellerinnen anerkannt werden. Doch ist es hier wichtig zu erwähnen, dass eine Frauenbewegung in der Türkei im Vergleich zum Westen erst viel später, nämlich im 19. Jahrhundert initiiert wurde und Ende des 20. Jahrhunderts in Fahrt gelang.

Anhand des zweiten Kapitels der vorliegenden Arbeit, in der Elfriede Jelinek und ihre Werke, ihre Kritik an der patriarchalen Gesellschaft und ihre Einstellung gegenüber Faschismus und Antisemitismus näher untersucht wurden, lässt sich ableiten, dass die Nobelpreisträgerin, Schriftstellerin und Theaterautorin Elfriede Jelinek der feministischen Literatur durch ihre Werke einen wichtigen Beitrag geleistet hat. Sie wurde 1996 als Nestbeschmutzerin bezeichnet, da sie provokante Gesellschaftsanalysen in ihren Werken produzierte. Neben diesen Gesellschaftsproblemen schrieb sie über Themen wie Sexualität, Macht, Gewalt, Faschismus (der Antisemitismus miteinbezogen) und das weibliche Es, also das unbekannte, andere Geschlecht *Frau*. Außerdem behandelt sie den Faschismus nicht nur in Bezug auf den Nationalsozialismus, sondern versteht darunter alle ungleichen Verhältnisse (wie z.B.

Hierarchien, Gewaltverhältnisse, die Unterdrückung von Frauen u.v.m.) binnen einer Gesellschaft. Die Herrschaft des Patriarchats ist jedoch Hauptthema in ihren Werken. Dass sie dieses Thema jedoch nicht auf einer gewöhnlichen kritisierenden Art und Weise behandelt und den Eindruck erweckt, sie wäre nicht in Solidarität mit anderen Schriftstellerinnen, sondern die Wahrheit nackt darstellt, führt dazu, dass sie wegen diesem Schreibstil kritisiert wird

Das darauffolgende dritte Kapitel, das den Kern der vorliegenden Arbeit bildet, legt eine ausführliche Untersuchung von *Die Liebhaberinnen* und der türkischen Übersetzung *Sevda Kadınları* von Melda Ağırbaş in Bezug auf die feministischen und genderorientierten Diskurse dar. Es wurde in diesem Rahmen darauf hingewiesen, dass die Übersetzerin Ağırbaş hauptsächlich feministische Texte bzw. Werke aus dem Deutschen ins Türkische übersetzt hatte und diese Texte gezielt ausgesucht hatte, d.h., dass sie sich dessen bewusst war, dass sie feministisch orientierte Werke ins Türkische übersetzte. Doch nach einer näheren, komparativen Untersuchung ihrer Übersetzung mit dem Ausgangstext im Bezug auf feministisch- und genderorientierten Diskurse wurde evident, dass die Übersetzung im Großen und Ganzen die Intention der Autorin des Ausgangstexts nicht widerspiegelt. Ağırbaş bleibt mit ihrer Übersetzung Jelinek nicht treu bzw. nicht loyal, da sie durch ihre Auslassungen von Wörtern, Sätzen und ganzen Abschnitten in der Übersetzung, durch eine zusammenfassende Übersetzung und durch Übersetzungen von Aussagen, die falsch interpretiert wurden, Anlass dazu gibt, dass Jelineks gedeckte Aussagen, u.a. in Bezug auf die Abhängigkeit und Unterdrückung der Frau, die Überlegenheit des Mannes verloren geht. Außerdem ist auch eine Inkohärenz bei der Übersetzung (oder Nicht-Übersetzung) von bestimmten Wörtern zu beobachten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die vorliegende Arbeit aus einem feministischen und translationswissenschaftlichen Blickwinkel untersucht, wie die feministischen Diskurse im deutschen Ausgangstext, verfasst von einer feministischen Schriftstellerin, sich in der Übersetzung einer unterschiedlichen Kultur, der Türkischen, widerspiegeln. Da die türkische Sprache im Gegensatz zur deutschen eine genderneutrale Sprache ist, sind manche der im Theorieteil erwähnten Strategien (wie z.B. ein ähnliches Wortspiel wie das Wortspiel mit dem -e am Ende des Wortes) bei der Übersetzung nicht anwendbar. Dennoch konnten Strategien wie prefacing und

footnoting von Luise von Flotow angewendet werden, sodass die feministischen Diskurse in der Übersetzung, die so verloren gegangen sind, erhalten bleiben konnten. Im Rahmen der Untersuchung wurde ersichtlich, dass die Übersetzerin an manchen Stellen in ihrer Übersetzung die Intention der Autorin beibehalten hat, zum großen Teil jedoch durch gewisse Entscheidungen bewirkt hat, dass die feministischen Aspekte, die für Jelineks Sprach- und Schreibkunst eigen sind, verloren gegangen sind. Ob vom Auftraggeber, also dem Verlag Timaş, eine Zensur folgte oder ob dies allein die Übersetzungsentscheidung Ağırbaş ist, ist nicht exakt zu sagen. Es sind keine näheren Informationen zu Ağırbaş vorhanden und der Kontakt zu ihr konnte diesbezüglich auch nicht verknüpft werden. Deshalb wird hier davon ausgegangen, dass es ihre eigene Übersetzungsentscheidung war, Wörter oder Abschnitte unübersetzt zu lassen.

Wünschenswert wären weitere Studien zum Thema, in denen Übersetzungen von unterschiedlichen ÜbersetzerInnen und deren Interpretation vergleichend untersucht werden. Im Fall der vorliegenden Arbeit, könnte dafür die zweite Übersetzung von Jelineks *Die Liebhaberinnen* im Türkischen, übersetzt von Anıl Alacaoğlu als „Âşık Kadınlar“, die im Februar 2021 veröffentlicht wurde, untersucht werden. Doch aus Platz- und Zeitgründen konnte diese Übersetzung nicht miteinbezogen werden. Wie es auch Fall in der feministischen Literatur und der feministischen Translation war, sollten mehrere solcher Übersetzungsanalysen in Bezug auf feministische, bzw. genderorientierte Diskursen unternommen werden, um weitere Werke, die durch die Übersetzung (auch wenn es nur z.T. sein sollte), verloren gegangen sind, in der türkischen Translationswissenschaft und somit auch der Literatur sichtbar zu machen und die Lücke, die es in der komparativen, feministischen Übersetzungsanalyse im Türkischen in Bezug auf die feministische Translation gibt, zu füllen.

Literaturverzeichnis

Bassnett, Susan; Lefevere, André (2003). *Translation/ History/ Culture: A Sourcebook*. Ed. André Lefevere. New York: Routledge [1992]

Beauvoir, Simone de (1984). *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag [1949]

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge

Castro, Olga (2009). „(Re-)Examining Horizons in Feminist Translation Studies: Toward a Third Wave?“ *MonTi- Monographs on Translation and Interpreting* 1. Übers. Mark Andrews, 1-17

Cixous, Hélène (1976). „The Laugh of the Medusa“. Übers. Keith Cohen; Paula Cohen. *Signs: Journals of Women in Culture and Society*. Vol.1, No.4., 875-893

Dikici, Christine (2015). „Frauen und Übersetzung- Von der Unsichtbarkeit zum Aktionismus.“ *The Journal of International Social Research* Vol. 8, 98-103

Ercan, Cemile Akyıldız (2014). *Cinsiyetin Toplumsal Rol'deki Yeri: Elfriede Jelinek'in Seçilmiş Romanlarında Kadınlık*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları

Even-Zohar, Itamar (2009). „Polysystemtheorie“. (Hrsg.) Susanne Hagemann. *Deskriptive Übersetzungsforschung: Eine Auswahl*. Übers. Cari Adams, Cristina Brown, Casey Creel und Erin Kelleher. Terminologie: Marina Dudenhöfer. Berlin: SAXA Verlag, 39-61 [1979/1990]

Even- Zohar, Itamar (2012). "The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem." (Hrsg.) Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*, New York: Routledge. 162- 167 [1978/1990]

Fleig, Anne (2004). „Elfriede Jelinek“. (Hrsg.) Claudia Olk, Susanne Zepp. *Nobelpreisträgerinnen: 14 Schriftstellerinnen im Porträt*. Berlin: Walter de Gruyter., 193-211

Flotow, Louise von (1991). "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories". *TTR* 42. 69-84

Flotow, Luise von (1997). *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing.

Flotow, Luise von (2004). "Translation as an object of translation studies". *Übersetzung-Translation-Traduction*. Berlin: Walter de Guyter., 175-180

Flotow, Luise von (2018). "Feminism, gender, and translation". (Hrsg.) Lieven D'hulst, Yves Gambier, *A History of Modern Translation Knowledge. Sources, concepts, effects*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 347-351

Freud, Sigmund (1924). *Psychologie des Liebeslebens*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag

Freud, Sigmund (1933). *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag

Gezer-Baylı, Gülnaz (2018). "Osmanlı'da Kadının Uyanışı: Fatma Aliye Hanım." *Cedrus*, 592- 612

Godard, Barbara (1989). "Theorizing Feminist Discourse/Translation". *Tessera Vol 6*, 42-53

Göl, Damla (2015). *Türkiye'de 1980 Dönemi Feminist Çeviri Hareketinin Kadın Çalışmaları Dizgesini Oluşturmadak Rolü*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Hazer, Gülsemin (2011). "Selma Rıza'nın *Uhuvvet* Romanında Kurmaca Yapı". *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 6/3 Summer, 875-893

Janke, Pia u.a. Hrsg. (2013). *Jelinek Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag

Janz, Marlies (1995). *Elfriede Jelinek*. Sammlung Metzler: Realien zur Literatur. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag

Jelinek, Elfriede (2000). *Sevda Kadınları*. Übers. Melda Ağırbaş. İstanbul: Gendaş Kültür

Jelinek, Elfriede (2018). *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag [1975]

Jelinek, Elfriede (2020). *Die Klavierspielerin*, Rohwolt Taschenbuch Verlag

Jelinek, Elfriede (2020). *Lust*. Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag [1989]

Jelinek, Elfriede (2021). „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften“. Theaterstücke. Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag, 7-78

Jelinek, Elfriede (2021). *Âşık Kadınlar*. Übers. Istanbul: Anıl Alacaoğlu. İthaki Yayınları

Karadağ, Ayşe Banu (2013). “Çeviri Tarihimizde Gözle Görülür bir Mütercime: Fatma Âliye Hanım.” *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 37, Sayı 2, 1-13

Karataş, Evren (2009). “Türkiye’de Kadın Hareketleri ve Edebiyatımızda Kadın Sesleri.” *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 4/8 Fall, 1652- 1673

Kayaoğlu, Ersel (2012). “Zur Rezeption Elfriede Jelineks in der Türkei.” *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 79-98

Kocabay, Funda Gül (2013): *Gender and Translation: A Case of Jeanette Winterson*. Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çeviribilim Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi

Koller, Doris (2007). “Entmythisierung des Alltags: Das Hörspielwerk Elfriede Jelineks 1972-1992.” *Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde*. Regensburg

Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge.

Massardier-Kenney, Françoise (1997). “Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice.” *The Translator*, 55-69

Mayer, Verena; Koberg, Roland (2006). *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag

Meyer, Anja (1994). *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse: Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs*. Hildesheim: Georg Olus AG

Moran, Berna (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları [1999]

Nakiboğlu, Meryem (2019). „Elfriede Jelinek’in “Sevda Kadınları“ adlı Romanında Kadınların Varolma Mücadelesi.“ *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 62, 1-18

Offenbartl, Susanne (1995). *Keine Moderne ohne Patriarchat? Das Geschlechterverhältnis als handlungsleitende Denkstruktur der Moderne: Ein Politikwissenschaftliches Modell*. Opladen: Westdeutscher Verlag

Özçelik, Nil (2003): *Türkiye’de Yayın Politikaları ve “Feminizm”: Feminist bir Uygulama Olarak Çeviri*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi

Paulischin-Hovdar, Sylvia (2017). *Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek: Eine Historiografische Untersuchung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag..

Prunč, Erich (2002). *Einführung in die Translationswissenschaft*. Bd. 1. Orientierungsrahmen. Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft Graz: Selbstverlag,

Reiß, Katharina; Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer Allgemeinen Translationstheorie*. (Hrsg.) Hans Altmann, Herbert E. Brekle, Hans Jürgen Heringer, Christian Rohrer, Heinz Vater, Otmar Werber. Tübingen: Max Niemeyer Verlag

Rippl, Gabriele (1995). “Feministische Literaturwissenschaft.” (Hrsg.) Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. J Stuttgart: B. Metzler, 230-240

Showalter, Elaine (1977). *A literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press

Showalter, Elaine (1985): "Toward a Feminist Poetics" [1979]. *Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. (Hrsg.) Elaine Showalter, 125-143

Schößler, Franziska (2008). *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag

Sigmund-Wild, Irene (2000). *Anerkennung des Ver-rückten: Zu Luce Irigarays Entwurf einer 'Ethik der sexuellen Differenz'*. Marburg: Tectum Verlag.

Simon, Sherry (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge

Sirman, Nükhet (1989). "Feminism in Turkey: A Short History." *New Perspectives on Turkey*, Vol. 3, 1-34

Sultana, Abeda (2019). "Ataerkillik ve Kadının İkincilliği: Kuramsal bir Analiz." Übers. Saadet Altay. *Journal of Oriental Scientific Research*. Volume 11, Issue 1 (23), 417- 427

Şengül, Mehmet Bakır (2016). "Kadın Edebiyatı Bir Varoluş Mücadelesi." *The Journal of Academic Social Science Studies*. Number: 44, Spring II, 203-211.

Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge

Vermeer, Hans J. (1978). "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie." *Lebende Sprachen*, 23(3), 99-102

Internetquellen

Duden. Für die Bedeutungen von *nehmen*.
<<https://www.duden.de/rechtschreibung/nehmen>> (21. Juni 2021)

Elfriede Jelinek, persönliche Homepage. <<https://www.elfriedejelinek.com/>> (21. Juni 2021)

Erendiz Atasü, persönliche Homepage. <<https://erendizatasu.com/kadin-edebiyati/>> (21. Juni 2021)

Folie, Sandra (2016): "Frauenliteratur." *Gender Glossar*. <<https://gender-glossar.de/f/item/56-frauenliteratur>> (21. Juni 2021)

Göztepe, Ece (1996): "Kadının ve Kadın Yurttaşın Hakları Bildirgesi Olympe de Gouges (7. Eylül 1791)". "Die "Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin" von Olympe de Gouges (7. September 1791)" *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*. Cilt 45, Sayı 1-4, 185-193
<<https://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php?pdf=0002333&lng=0>> (21. Juni 2021)

Korsak, Mary Phil (o.J.). "A Fresh Look at the Garden of Eden."
<<http://maryphilkorsak.com/artfresh.html>> (21. Juni 2021)

Lang, Lena (2016): "Elfriede privat?! Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung." *Textpraxis* 12. <<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/lena-lang-elfriede-jelineks-digitale-selbstinszenierung>> (21. Juni 2021)

Pressemitteilung der Schwedischen Akademie in 2004
<<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/summary/>> (21. Juni 2021)

Schwarzer, Alice. (o. J.). Reportage mit Elfriede Jelinek von 1989
<<https://www.emma.de/artikel/interview-jelinek-333537>> (21. Juni 2021)

Türk Kadınlar Birliği: <<http://www.turkkadinlarturk.org/tr/>> (21. Juni 2021)

Wallner, Claudia (2011). "Feminismus." <<https://www.claudia-wallner.de/>> (21. Juni 2021)



Özgeçmiş

İletişim Bilgileri

Ad Soyad

Pınar Şeren

Eğitim Bilgileri

2018-

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü Mütercim- Tercümanlık ABD
(Almanca)
Yüksek Lisans

2019-2020

Johannes Gutenberg Üniversitesi
Mütercim- Tercümanlık (Almanca)
YL - DAAD Değişim Programı

2016-2016

Dokuz Eylül Üniversitesi
Eğitim Fakültesi
Pedagojik Formasyon Eğitimi

2012-2016

Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat
Fakültesi Mütercim- Tercümanlık ABD
(İngilizce- Almanca- Türkçe)
Lisans

2014-2016

Anadolu Üniversitesi Açıköğretim
Fakültesi Dış Ticaret
(Önlisans)

2014-2014

Universidade de Santiago de Compostela
Dilbilim (Almanca- İngilizce)
Lisans - ERASMUS Değişim Programı

İş Deneyimleri

2021 Nisan -

Serbest Çevirmen

2020 Ekim- 2021 Nisan

CNR Communication
Müşteri Hizmetleri Temsilcisi

2020 Mart – 2021 Ocak

Kırmızı Kedi Yayınevi
Franz Kafka „Şato“ çevirisi

2019 Ağustos- 2021 Mart

Kırmızı Kedi Yayınevi
Stefan Zweig „Değişim Rüzgârı“ çevirisi

2018

Doğu Batı Yayınları
Stefan Zweig „Yakıcı Sır“ çevirisi

2017

Hep Kitap
Daniel Speck „Bella Germania“ çevirisi

2016 Ekim – 2017 Haziran

Anadolu Okulları
Almanca Öğretmeni

2016 Ocak- 2016 Şubat

Dinamo Çeviri Bürosu
Çevirmen

2015 Temmuz- 2015 Ağustos

Danimarka Kültürü ve Yaşam Merkezi
Website çevirisi

2015 Haziran- 2015 Temmuz

TRT Belgesel ve Kanal Koordinatörlüğü
İngilizce- Almanca- Türkçe Stajyer
Çevirmen

Diğer Beceriler

Sertifikalar

2020

ODTÜ-METU

Dış Ticaret Sertifikası

2016

Dokuz Eylül Üniversitesi

Pedagojik Formasyon Eğitimi Sertifikası

2016

Avrupa Birliği Başkanlığı Genç

Çevirmenler Yarışması Katılım Belgesi

2015

Goethe Enstitüsü

Großes Deutsches Sprachdiplom

2014

Universidade de Santiago de Compostela

İspanyolca A1 Sertifikası

Yayımlanmış Çeviriler

Zweig, Stefan (2018): *Yakıcı Sır*. Çev.
Pınar Şeren. Ankara: Doğu Batı Yayınları
[1911]