

Erlebte Rede in der literarischen Übersetzung
– am Beispiel von Robert Musil, Franz Kafka und Lu Xun

Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
an der
Neuphilologischen Fakultät
der
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Vorgelegt von

Xiaomin Zhou, M. A.
geb.am 22.12.1982 in Hubei, VR China

Betreuer: Prof. Dr. Franz Loquai, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Gutachter: 1. Prof. Dr. Franz Loquai, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
2. Prof. Dr. Barbara Mittler, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Eingereicht am: 18. 11. 2019

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Warum ist das literarische Übersetzen interessant?.....	5
1.1 Literarische Übersetzung als Sonderfall der Übersetzung.....	7
1.2 Übersetzung von „Stil“.....	9
1.3 Methode: Literarische Stilistik.....	14
1.4 Übersetzen als Interpretieren.....	16
1.5 Gegenstand: Übersetzung der erlebten Rede in moderner Prosa.....	18
1.6 Forschungsstand und Textauswahl.....	23
1.7 Übersicht über die Struktur und Fragestellung der Arbeit.....	26
1.8 Voraussetzung, Ziel und Grenze der Übersetzungskritik.....	27
2. Was ist erlebte Rede?.....	29
2.1 Geschichte der erlebten Rede in Europa.....	31
2.2 Definitionen und Funktionen der erlebten Rede in Europa.....	32
2.3 Erlebte Rede als Textinterferenz.....	36
2.4 Erweiterte Formen der erlebten Rede und verwandte Phänomene.....	37
2.5 Geschichte der erlebten Rede in China.....	39
2.5.1 Abgrenzung der erlebten Rede zu „Stream of Consciousness“.....	39
2.5.2 Forschungsgeschichte erlebter Rede in China.....	41
2.6 Erkennungsmerkmale der Textinterferenz mit Beispielen aus der Übersetzungspraxis.....	48
2.6.1 Personenangaben.....	48
Exkurs I: Pro-Drop-Sprache und subjektlose Sätze im Chinesischen.....	49
a. die dritte Person „er“ durch das Personalpronomen „自己/ziji“ (selbst).....	49
b. „man“ durch subjektlose Sätze.....	51
c. subjektlose Sätze durch „you“ oder „man“.....	52
2.6.2 Verbtempora.....	54
Exkurs II: Tempus vs. Aspekt – die Besonderheiten der chinesischen Grammatik.....	56
a. Der Verlust von Präteritum und die Möglichkeiten der Kompensation.....	57
b. Sätzen durch das gnomische Präsens.....	60
2.6.3 Verbmodus: Modalverben und Konjunktive.....	62
a. „würden“.....	63
b. „wären“.....	64
c. „könnten“.....	65

2. 6. 4 Deiktika.....	66
2. 6. 5 Sprachregister, Soziolekt, Wortschatz.....	68
2. 6. 6 Wortstellung und Intonation.....	71
Exkurs III: Topik-dominante Sprache und „flowing sentence“ im Chinesischen.....	72
2. 6. 7 Kontextinformation und die Kombination der Erkennungshinweise.....	83
2. 6. 8 Neutralisierung der Textinterferenz.....	87
2. 6. 9 Grenzfälle.....	89
Zusammenfassung.....	93
3. Musil und die erlebte Rede: <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	97
3.1 Musils Auktorialität – Erzähler vs. Reflektor.....	98
3.2 Erlebte Rede mit dem „man“ und ihre Übersetzung.....	101
<i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> – wer ist dieses „man“?.....	101
3.2.1 Das verallgemeinernde „man“.....	103
3.2.2 Das historische „man“.....	104
3.2.3 Das selbst reflexive „man“.....	106
3.2.4 Das parteiische „man“.....	107
Zusammenfassung.....	109
4. Lu Xun und die erlebte Rede, Teil I: <i>Regret for the Past</i>	111
4.2 Die Übersetzung des Titels.....	116
4.3 Die Übersetzung des Anfangs der Erzählung.....	117
4.4 Die Übersetzung des Endes der Erzählung.....	123
4.5 Die Übersetzung gnomischer erlebter Rede.....	127
4.6 Die Übersetzung des personifizierten Erzählers.....	134
4.7 Die Übersetzung erlebter Rede in erster Person.....	139
Zusammenfassung:.....	141
Exkurs IV: eine systematische Beeinflussung.....	143
5. Kafka und die erlebte Rede.....	150
5.1 Fallstudie: <i>Die Verwandlung</i> – „War er ein Tier, da ihn die Musik so ergriff?“.....	151
5.2 Fallstudie: <i>Der Prozess</i> – „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“.....	170
5.3 Fallstudie: <i>Das Schloss</i> – „Vom Schloßberg war nichts zu sehen“.....	173
Zusammenfassung:.....	181
Exkurs V: Grenze der Übersetzung von Kafkas Stil.....	182

6. Lu Xun und die erlebte Rede, Teil II: <i>The True Story of Ah Q</i>	188
6.1 Der Erzähler und die Erzählweise.....	188
6.2 Textbeispiel 1: „Was not the highest successful candidate in the official examination also “Number One”?“.....	193
6.3 Textbeispiel 2: „officialdom those whom one doth Young Literati name can darn well get to be those whom one must Budding Talents proclaim“.....	196
6.4 Textbeispiel 3: „Ununterbrochen schleppten sie Truhen und Gerätschaften, selbst das Ningbo- Bett der Frau Bakkalaureus“.....	200
6.5 Textbeispiel 4: „But now he saw eyes that were even more terrible, eyes such as he had never seen before“.....	204
Zusammenfassung:.....	210
Exkurs VI: Interpretationen in zwei Richtungen.....	214
7. Schluss: Erlebte Rede als ein Phänomen der Weltliteratur.....	219
8. Bibliographie.....	224
8. 1 Original.....	224
8. 2 Übersetzungen.....	224
8. 3 Nachschlagewerke.....	226
8. 4 Forschungsliteratur.....	227
8. 5 Zeitungsartikel.....	233
8. 6 Digitale Ressourcen.....	234

1. Einleitung: Warum ist das literarische Übersetzen interessant?

„Dichtung ist per definitionem unübersetzbar. Möglich ist lediglich eine schöpferische Transposition (creative transposition)“.¹

Die im 19. Jahrhundert entstandene Komparatistik, die sich kaum vom Eurozentrismus befreit hatte, die nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder von Strömungen verschiedener kritischer Theorien beeinflusst wurde, die sie immer weiter von den eigentlichen Texten entfernt hatten, befindet sich in einer Krise. Als Rettungsversuch bringt man seit den 1990er Goethes Konzept der Weltliteratur wieder in die Diskussion.² Schon im Jahr 1827 sagte Goethe in seinem Gespräch mit Eckermann ein kommendes neues Zeitalter der Weltliteratur voraus: „National-Literatur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“³ Nach Goethes Vorstellung ist Weltliteratur eine Art literarische Kommunikation, bei der die geistigen Eliten verschiedener Nationalitäten sich kennenlernen und austauschen. Dabei spielt Übersetzung für Goethes Konzept eine zentrale Rolle: Das Genie einer Sprache tritt im Vergleich zwischen dem Original und der Übersetzung besonders hervor, und die Identität einer Nation wird von ihrer Sprache mitgeprägt. Auch ist Goethe gegen die Art „Globale Literatur“, wobei Unterschiede der Sprachen geglättet und Eigenheiten der Völker eliminiert werden, und Goethe erhebt Anspruch auf die Klassizität: Die seriösen und intellektuellen Eliten müssen gegen den Geschmack der Massen durchhalten und die Ebbe der wechselnden Moden geduldig abwarten.⁴ In unserem globalisierten Zeitalter, in dem Literatur in Übersetzung in großen Massen den internationalen Buchmarkt überflutet, und viele literarische Werke gar nur als Übersetzung bekannt werden, leidet die Qualität der Übersetzung oft unter ihrer Quantität. So verdient literarische Übersetzung unsere besondere Aufmerksamkeit als Komparatisten und Literaturwissenschaftler. Produktive Übersetzungskritik kann viel zum besseren Verständniss der Völker und ihrer Sprachen beitragen.

¹ Jakobson, Roman: Linguistische Aspekte der Übersetzung. (übers. von Freigang, Karl-Heinz), in: Wilss, Wolfram (Hrsg.): Übersetzungswissenschaft. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung 535) 1981, S. 189-198. hier S. 197.

² Vgl. Fang, Weigui (Ed.): Tensions in World Literature. Between the Local and the Universal. Palgrave Macmillan 2018, S. 1.

³ Zitiert nach Schmeling, Manfred (Hrsg.): Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven, Band 1. Würzburg 1995, S. 5-28, hier S. 5.

⁴ Zitiert nach Damrosch, David: What is world literature? Princeton University Press, Princeton and Oxford 2003, S. 13-14 „What pleases the crowd spreads itself over a limitless field, and, as we already see, meets with approval in all countries and regions. The serious and intellectual meets with less success, but... there are everywhere in the world such men, to whom the truth and the progress of humanity are of interest and concern.... the serious-minded must therefore form a quiet, almost secret, company, since it would be futile to set themselves against the current of the day; rather must they manfully strive to maintain their position till the flood has passed. (“Some Passages,” 10)“.

Das einflussreiche Buch von Damrosch „*What is World Literature?*“ (2003) entfachte von Neuem eine Debatte über Weltliteratur. Damrosch nimmt „Zirkulation“ als sein Hauptkriterium für Weltliteratur – nur diejenigen Werke, die außerhalb der Sprache- und Landesgrenze zirkulieren und beim Übersetzen Gewinn machen, gehören zur Weltliteratur.⁵ Damit setzt er Übersetzung und Übersetzbarkeit als Fundament für Weltliteratur voraus. Dagegen argumentiert Apter für Unübersetzbarkeit – die Annahme der Übersetzbarkeit in der Diskussion über Weltliteratur sei problematisch und man müsse die Bedeutung der Inkommensurabilität bzw. Unübersetzbarkeit anerkennen.⁶

Ob das mystische Nicht-Sagbare, oder strukturelle Inkommensurabilität⁷ - wie das Übersetzen zwar theoretisch unmöglich sein sollte, aber in der Praxis doch zumindest zum Teil immer wieder gelingt, wie Übersetzer sich im Spannungsfeld zwischen zwei Sprachen und Kulturen bewegen, bei Differenz Gemeinsames erkennen, bei Ähnlichkeit Singularität entdecken, einen Balance-Akt graziös vollziehen - das Übersetzen fasziniert uns.

Nicht nur in Europa finden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, besonders zur Jahrhundertwende, radikale Veränderungen und Erneuerungen in der Literatur statt: die traditionelle, realistische Schreibweise musste zunehmend mit neuen, experimentellen Ausdrucksmöglichkeiten konkurrieren. Auch in China wird seit der Periode der späten Qing die Rolle der traditionellen Storytellers immer mehr herausgefordert. Besonders nach der vierten Mai Bewegung im Jahr 1919 begegnet man auch dort einer großen Umbruchstimmung. Die revolutionären Erneuerungen und Innovationen fast zur gleichen Zeit sind faszinierend. Nicht nur das stofflich Neue, sondern vor allem die veränderte Erzählweise ist von Bedeutung. Da muss man die Mittelbarkeit – das Gattungsmerkmal der Prosa – unter die Lupe nehmen. Und die Redeformen spielen eine wichtige Rolle. Besonders interessant ist hier die Rolle der erlebten Rede, die als Innovation aus dem 19. Jahrhundert bei den modernen Autoren des 20. Jahrhundert in Europa und in China wieder neue Einsatzmöglichkeiten gefunden hat.

⁵ Damrosch, David: *What is world literature?* S. 281: „1. World literature is an elliptical refraction of national literatures. 2. World literature is writing that gains in translation. 3. World literature is not a set canon of texts but a mode of reading; a form of detached engagement with worlds beyond our place and time.“

⁶ Apter, Emily: *Against world literature: On the politics of untranslatability.* Verso 2013, S.3 „A primary argument here ist that many recent efforts to revive World Literature rely on a translatability assumption. As a result, incommensurability and what has been called the Untranslatable are insufficiently built into the literary heuristic.“

⁷ Der Begriff Inkommensurabilität geht auf Thomas S. Kuhn zurück, wessen Einsicht über strukturelle Verbundenheit der Begriffe, wie sie miteinander ein ganzheitliches Sprachsystem aufbauen, über Übersetzung und Interpretation, über deren Leistung und Unzulänglichkeit für unsere Übersetzbarkeitsdiskussion noch von Bedeutung sein wird. Vgl. Kuhn, Thomas S.: *The road since structure: Philosophical Essays, 1970-1993, with an Autobiographical Interview.* University of Chicago Press 2000.

Die folgende Arbeit setzt sich zum Ziel, das literarische Phänomen „erlebte Rede“ mit seiner Übersetzungsproblematik zu untersuchen, das fast zur gleichen Zeit in Europa und China zu einer wichtigen Ausdrucksform und Erzähltechnik bei verschiedenen Autoren der Weltliteratur geworden ist, und möchte dadurch wichtige Erkenntnisse über die Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzbarkeit der modernen Literatur gewinnen.

1.1 Literarische Übersetzung als Sonderfall der Übersetzung

Der Unterschied zwischen pragmatischen und literarischen Texten äußert sich besonders in der Beziehung zwischen Inhalt und Form. Das in den 1970er und 1980er Jahren einflussreichste Übersetzungsmodell Nidas trennt „meaning“ von „stylistic forms“, und plädiert beim Konfliktfall für die Priorität des ersten:

„Translation consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning and secondly in style. [...] It is recognized that equivalence in both meaning and style cannot always be retained [...] When, therefore, one must be abandoned for the sake of the other, the meaning must have priority over the stylistic forms.“⁸

Für pragmatische Sachtexte ist Nidas These zutreffend, weil dort eine Botschaft auf verschiedene Art und Weise ausgedrückt werden kann. Aber für literarische Texte ist die sprachliche Form wesentlicher Bestandteil der Bedeutung. Sie ist keine Dekoration, die man vom „meaning“ ablösen und beliebig ersetzen kann. „Die Poetizität wird nicht als rhetorischer Schmuck der Rede beigelegt, sie besteht vielmehr in einer vollständigen Neubewertung der Rede und aller ihrer Teile, welcher Art sie auch immer seien.“⁹ Nida verkennt den Wesenszug des literarischen Kunstwerks – die „Semantisierung der Form“. Es ist unmöglich, die sprachliche Form eines literarischen Textes zu variieren, ohne den Sinn zu verändern.¹⁰

Greiner vertritt die These, dass die Funktion der poetischen Sprache grundsätzlich anders als die der referentiellen Alltagssprache ist, und sich die Welt der literarischen Texte ontologisch von der realen Welt unterscheidet.¹¹ Die Idee der referentiellen und poetischen Funktionen der

⁸ Nida, Eugene: Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating. In: R. A. Brower (ed.): On Translation. New York 1966, S. 11-31, hier S. 16, 19.

⁹ Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Jakobson, Roman: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921- 1971. Hrsg. von Holenstein, Elmar & Schelbert, Tarcisius, Suhrkamp 1979, S. 119.

¹⁰ Greiner, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft. Gunter Narr Verlag Tübingen 2004, S. 15-16: „Der Materialcharakter der Sprache wie Lautqualität, Rhythmus, Klangfarben, Metrum usw., also die sinnkonstituierenden Elemente, der Aussagegehalt der Form oder allgemeiner die Semantisierung der Form sind als solche Konstituenten des Sinns, nicht beigelegte Elemente, die beliebig aus einem Stilrepertoire ausgewählt werden. Würde man sie verändern, würde der Sinn verändert. Die Sprache in einem Sprachkunstwerk verhält sich wie die Farbe und die Pinseltechnik in einem Gemälde: verändert man etwas an ihnen, entsteht ein anderes Bild.“

¹¹ Ebd. S. 14-15: „Die Sprache der Dichtung ist eine nicht-referentielle Sprache. Die Frage, ob eine Aussage wahr oder falsch sei, stellt sich in einem literarischen Text nicht. Das Fehlen von Bedeutung (im Sinne von Referenz) und die Aufhebung der Wahrheitswertbestimmung führen dazu, daß sich die Semantik von Sätzen in der poetischen Sprache auf deren Sinn reduziert. In Sprachkunstwerken bildet Sprache eine Sinnstruktur, ein

Sprache geht auf Roman Jakobson zurück. Als die führende Figur des russischen Formalismus entwickelte der Linguist und Semiotiker die Theorie der sechs Funktionen der Sprache.¹² Sie sind „EMOTIVE Funktion“¹³, „KONATIVE Funktion“, „REFEFENTIELLE Funktion“, „POETISCHE Funktion“, „METASPRACHLICHE Funktion“ und „PHATISCHE Funktion“. Jakobson versucht, literarische Texte aus dem Aspekt der „Literarizität“ zu untersuchen: „Die Einstellung auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion der Sprache dar.“¹⁴ Seiner Ansicht nach ist „Literarizität“ die wesentliche Eigenschaft der Literatur, die Trennlinie zwischen Literatur und Nicht-Literatur, das wahre Objekt der literarischen Forschung.¹⁵ Jakobson revolutionierte die traditionelle Forschungsmethode der Literaturforschung und führte den neuen Trend ein, „Literarizität“ mit linguistischer Methode zu untersuchen. Er versteht unter „poetische Funktion“ die dominante Funktion der literarischen Texte.¹⁶

Aber „die poetische Funktion stellt nicht die einzige Funktion der Wortkunst dar, sondern nur eine vorherrschende und strukturbestimmende und spielt in allen anderen sprachlichen Tätigkeiten eine untergeordnete, zusätzliche, konstitutive Rolle.“¹⁷ Das heißt, literarische Texte als sprachliche Kunstwerke sind multi-funktional.¹⁸ Auch Greiner räumt ein, dass pragmatische und literarische Text durchaus Überlappungen aufweisen.¹⁹

literarischer Text ist eine sich selbst genügende Sinnstruktur. Deshalb können uns auch Einhörner, Hexen und Zauberer ein besonderes Lesevergnügen bereiten, während die Bezeichnung solcher Phänomene in der Lebenswelt den Sprecher in eine prekäre Lage bringen würde. [...] Bei der Welt, auf die sich eine pragmatische Sprachäußerung bezieht, und der Welt, die ein literarischer Text entwirft, handelt es sich um unterschiedliche Welten, nicht im Sinn von zeitlichen, räumlichen oder ideellen Unterschieden, sondern um ontologisch andere Welten.“

¹² Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960]. In: Holenstein, Elmar & Schelbert, Tarcisius (Hrsg.): Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze. 1921-1971, S. 88: „Der SENDER macht dem EMPFÄNGER eine MITTEILUNG. Um wirksam zu sein, bedarf die Mitteilung eines KONTEXTES, auf den sie sich bezieht (Referenz in einer andern, etwas mehrdeutigen Nomenklatur), erfassbar für den Empfänger und verbal oder verbalisierbar; erforderlich ist ferner ein KODE, der ganz oder zumindest teilweise dem Sender und dem Empfänger [...] gemeinsam ist; schließlich bedarf es auch noch eines KONTAKTS, eines physischen Kanals oder einer psychologischen Verbindung zwischen Sender und Empfänger, der es den beiden ermöglicht, in Kommunikation zu treten und zu bleiben. [...] Jede dieser sechs Komponenten bedingt eine verschiedene sprachliche Funktion.“

¹³ Ebd. S. 89.

¹⁴ Ebd., S. 92.

¹⁵ Jakobson, Roman: Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov [Excerpts]. In: Brown, Edward J. (ed.) Major Soviet Writers. Essays in Criticism. New York, Oxford University Press 1973, S. 58-82, hier S. 62: „Thus the subject of literary scholarship is not literature but literariness (literaturnost), that is, that which makes of a given work a work of literature.“

¹⁶ Jakobson, Roman: The Dominant. In: Jakobson, Roman: Selected Writings III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. Ed. Rudy, Stephen, The Hague, Paris, New York, Mouton Publishers, 1981, S. 753: „a poetic work is defined as a verbal message whose aesthetic function is dominant.“

¹⁷ Jakobson: Linguistik und Poetik. S. 92.

¹⁸ Jakobson: Linguistik und Poetik. S. 111: „Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht den Gegenstandsbezug nicht aus, sondern macht ihn mehrdeutig.“

¹⁹ Greiner, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft, S. 16: „Das heißt im übrigen auch nicht, daß die Beschreibung von Übersetzungen literarischer Texte *in allem* anders ausfallen muß als die Untersuchung von

Dies verkompliziert noch einmal die Aufgabe des literarischen Übersetzers. Besonders für die Prosa-Übersetzungen muss der Übersetzer zunächst die Entscheidung treffen, wo linguistisch allgemeingültige Regeln anzuwenden sind und wo besonders kritische Aufmerksamkeit für literarisch bedeutsame Merkmale verlangt wird, und dies ist ohne philologische Analyse und Interpretation nicht möglich.

1.2 Übersetzung von „Stil“

Das zentrale Anliegen literarischer Übersetzung ist die Übertragung von „Stil“.²⁰ In der Übersetzungskritik wird die Forderung an Übersetzer literarischer Texte immer wieder laut: „der Stil eines Autors soll so treu wie möglich übertragen werden.“ Aber übersetzungstechnisch stellen sich die Fragen: Woran erkennt man den Stil? Wie läßt sich ein Stil dingfest machen? Wie ist ein bestimmter Stil in eine andere Sprache zu übertragen?

Der Begriff „Stil“ umfasst verschiedenste Phänomene. Um gewisse Ordnung einzubringen, kann man sie mit dichotomischen Kriterien kategorisieren. Albrecht²¹ z. B. unterscheidet sie nach einem „statisch-deskriptiven“ Kriterium zwischen „identifizierenden“ und „charakterisierenden“ Stilbegriffen. Die ersten geben Informationen über einen bestimmten Autor, eine Epoche, ein Register oder ein Genre, wo das gemeinte Phänomen anzutreffen ist, z. B. „Lu Xuns Stil“, der „Stil der gepflegten Umgangssprache“ usw. „Charakterisierende“ Stilbegriffe dagegen geben charakteristische Merkmale an, z. B. „bilderreicher Stil“, „knapper Stil“ u.s.w. Weiter unterscheidet Albrecht nach einem „dynamisch-kommunikativen“ Kriterium zwischen „produzentenbezogenen“ und „rezipientenbezogenen“ Stilauffassungen: Die ersten befassen sich mit den Erscheinungen, die mit der Entscheidung des Autors verbunden sind, unter zahlreich vorhandenen Ausdrucksmitteln eine Auswahl zu treffen; die letzten betreffen die vom Leser empfundenen qualitativen, quantitativen „Auffälligkeiten“. Der Leser identifiziert einen bestimmten Stil anhand „auffälliger“ sprachlicher Merkmale. Diese können von sprachlichen Normen abweichen, oder im Vergleich zu übrigen Texten des gleichen Autors, oder im Kontext des Stücks ungewöhnlich erscheinen. Der Übersetzer hat die Doppelrolle des „privilegierten

Übersetzungen pragmatischer Texte. Im Gegenteil sind viele Einzelprobleme in den Übersetzungen dieser unterschiedlichen Textbereiche faktisch identisch. Aufgrund der unterschiedlichen Seinsweise *können* jedoch ganz andere Phänomene wichtig werden und unsere kritische Aufmerksamkeit wecken.“

²⁰ Von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. 5. verbesserte und erweiterte Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1969, S. 738: „S. [Stil]betrachtung ist e. [ein] wesentlicher Kernpunkt der Literaturwissenschaft, insofern sie zu den sprachschöpferischen und sprachformenden Grundelementen der Dichtung vorstößt und sie als deren eigentliche Träger erweist.“

²¹ Vgl. Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, S. 92-93.

Lesers“ und des Ko-Autors inne – er muss die „identifizierenden“ Stilbegriffe in „charakterisierende“ überführen, z. B. einen „nüchternen Stil“ in einen „parataktischen Stil“ zu übersetzen, um sie erfassbar zu machen. Weiter muss er die Wirkungsgleichheit beachten, das heißt, z. B. Parataxe in der Ausgangssprache nicht immer einfach als solche in der Zielsprache zu übertragen, wenn Parataxe in der Zielsprache eine andere Stilwirkung haben, z. B. wenn sie äußerst unüblich sind.

Nun betrachten wir am Beispiel von Lu Xuns „Herbstnacht“, was literarische Stilistik für die Analyse des Originals und der Übersetzungen leisten kann. Das Beispiel – der berühmte Anfangssatz von Lu Xuns Prosagedicht „Herbstnacht“ – löst seit seiner Entstehung bis heute rege Diskussion in China über Lu Xuns Stil und über Literarizität aus.

“在我的后园，可以看见墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。”(Lu Xun: *Herbstnacht*²²)

Interlinearübersetzung:

In meinem hinteren Garten, Ø kann sehen (,) jenseits der Mauer sind zwei Stück Bäume, ein Stück ist chinesischer Dattelbaum²³, und noch ein Stück ist auch chinesischer Dattelbaum.

Mit nur wenigen Worten ist es Lu Xun gelungen, durch die bildliche Ortsbeschreibung – Garten, Mauer, zwei chinesische Dattelpalmen - poetische Atmosphäre zu erzeugen. Wie die zwei Dattelpalmen einzeln erscheinen, hat es in sich: Der Literaturkritiker und Lu Xun-Forscher Tang Tao²⁴ so wie Schriftsteller und Literaturkritiker Ye Shengtao und Xia Gaizun²⁵ sehen die Funktion des Stilmittels „Rekurrenz“ und wie es zum musikalischen Effekt und zur Gestaltung des schlichten Stils beiträgt. So wird die schlichte, einfache Sprache durch die

²² 鲁迅全集第二卷，北京：人民文学出版社 2005，第 166 页 (Gesamtwerk von Lu Xun, Peking Volksliteraturverlag 2005, Bd. 2, S. 166).

²³ Der Zao-Baum (der chinesische Dattelbaum) (https://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Jujube, Stand: 20. 06. 2019) ist weder die Dattelpalme (<https://de.wikipedia.org/wiki/Dattelpalmen>, Stand: 20. 06. 2019) noch der Jojobastrauch (<https://de.wikipedia.org/wiki/Jojoba#%C3%96kologie>, Stand: 20. 06. 2019), sondern die chinesische Dattel oder chinesische Jojobe. Diese Pflanzenart aus der Familie der Kreuzdorngewächse stammt aus Nord- und Nordostchina und bringt kleine, ovale, und essbare Früchte hervor.

²⁴ „本来只用“两株枣树”四字，就可以说完了，作者却把它分成两部来说，用以增加文章的韵味，使人对此有回荡的情调，朴美的感觉。二者所谓回荡的情调，朴美的感觉，也往往是所有反复的句子的同有的特性。“唐弢：文章修养. 北京：生活读书新知三联书店，2008 [Tang, Tao: Wen zhang xiu yang. SDX Joint Publishing Company 2008], S133-134. [„Eigentlich genügen vier Zeichen „zwei Stück Dattelpalmen“, aber der Autor drückt es in zwei Teilen aus, um den Reiz des Textes zu erhöhen, damit man ein widerhallende Stimmung, ein schlichtes und schönes Gefühl davon bekommt. Die sogenannte widerhallende Stimmung, und das schlichte und schöne Gefühl sind meistens eine allgemeine Qualität aller Rekurrenz-Sätze.“]

²⁵ „还有一株也是枣树”是并不寻常的说法，拗强而特异，足以引起人家的注意，而以下文章的情调差不多都和这一句一致。“叶圣陶、夏丏尊：文章讲话. 浙江文艺出版社 1983 杭州 S. 16 [Ye, Shengtao & Xia, Gaizun: Wen zhang jiang hua. Zhejiang Literature & Arts Press 1983, S. 16]. [„das andere Stück ist auch ein Dattelpalme“ ist keine gewöhnliche Äußerung, (es ist) widerspenstig und eigenartig, (es) genügt (,) um Aufmerksamkeit zu erregen, und die Atmosphäre der nachfolgenden Passage stimmt ungefähr mit diesem Satz überein.“]

Wiederholung verfremdet. Der taiwanesischer Schriftsteller Zhang Dachun benutzt die Methode der „Alternativeabwägung“ und vergleicht Lu Xuns Ausdrucksweise mit der „normalen“ Variante „zwei Dattelbäume“:

„Aber, wenn wir die vier Sätze ändern, und sie unbedingt nicht redundant machen würden, was würden wir verlieren? [...] einst abgekürzt, würde es dem Leser nicht mehr möglich sein, jenes Gefühl nachzuempfinden, dort im hinteren Garten stehend langsam den Blick zu bewegen, und einzeln die zwei Dattelbäume prüfend zu betrachten.“²⁶

Für die stilistische Analyse ist es wichtig, die vom Autor tatsächlich getroffene Wahl mit einer Alternative zu vergleichen.²⁷ Parallel gilt es für den Übersetzer: er muss aus mehreren Alternativen eine Auswahl treffen, und die thematisch bedeutsamen sprachlichen Merkmale bewahren. Die Aufgabe für den Übersetzer, die „foregrounded“ Merkmale zu identifizieren, hängt direkt mit seiner Auslegung des Textausschnitts und seinem globalen Verständnis vom Text zusammen.

Der chinesische Dattelbaum ist relevant für die Sinnkonstruktion, da seine Form in der Bildlichkeit und sein Charakter in der Allegorie eine sehr wichtige Rolle spielen. Die Kampfgeistes von den beiden chinesischen Dattelbäumen gegen den eindeutig negativ konnotierten „Himmel“ und ihre Sympathie für die „kleine, blaßrote Blüte“ ist ein Sinnbild von dem zähen unnachgiebigen Widerstand.²⁸ Der Herbst ist die Jahreszeit von „Metall“, und der Herbsthimmel erscheint besonders hoch. Die chinesischen Dattelbäume fürchten sich

²⁶ „但是, 果若我们更动了这四个句子, 必欲使之不冗不赘而后已, 我们会坐失什么呢? [...] 一旦修剪下来, 读者将无法体贴那种站在后园里缓慢转移目光、逐一审视两株枣树的况味。“张 大春: 小说稗类. 广西师范大学出版社 2004, S. 25-26 [Zhang, Dachun: Xiao shuo bai lei. Guangxi Normal University Press 2004, S. 25.26].

²⁷ Short, Mick: Exploring the language of poems, plays and prose. Longman London; Munich 2011, S. 69: „when we are analysing texts, to compare what is *actually written* with what *might have been written* – that is, alternative structures which the author could have used to represent roughly the same meaning, but which were rejected in favour of the eventual choice. By comparing what occurs with *what might have occurred* we can arrive at more sensitive interpretations of the texts we read.“

²⁸ Zu Bedeutung und Charakter des chinesischen Dattelbaums steht in einem TCM-Lehrbuch: „Zao ist ein dorniger Baum. Allgemein haben dornige Pflanzen Energie der Schärfe. Wenn man solche Pflanzen oft mit eisernen Werkzeugen kochen, wälzen oder hacken, nutzt sich das eiserne Werkzeug schnell ab. [...] Damit Zao-Bäume schöne Früchte tragen, soll man sie nach der Blütezeit, bevor sie Früchte tragen, mit Messer willkürlich hacken. So werden die Früchte groß und voll, und (das Holz) von sehr feiner Textur und Muster. Nach der Fünf-Elemente-Lehre schwächt das ‚Metall‘ das ‚Holz‘ - die meisten Bäume können die Wunde durch das ‚Metall‘ nicht verkraften, der Zao-Baum dagegen profitiert von der Energie der Schärfe von Messern und Äxten, und transformiert sie zur Antriebskraft zum Wachstum. Menschen in Antike-China schließen daraus, dass der Zao-Baum Energie der Härte und Schärfe zur sanften, nährenden Energie umwandelt.“ Aus: [Yang, Baican: Yao yuan wen hua – zhong yao yu wen hua de jiao rong. China Press of Traditional Chinese Medicine 2014, S. 231] 杨柏灿: 药缘文化——中药与文化的交融. 中国中医药出版社, 2014, S. 231: „枣树是一种带刺的树。[...] 一般带刺的植物多带有一种“锋锐之气”。倘若用铁器经常煮、碾、或敲这类植物, 铁物很容易就报废。可见这类带有“锋锐之气”的植物能使坚硬的铁物, 即金属的能量化为“棉纸柔”。枣树的“锐气”虽然没有那么厉害, 但一定程度上也具有这种特性。若想枣子结得好, 在枣树开花以后、结果之前, 要拿刀对着枣树乱砍一阵, 这样结出来的果实就又肥又润, 而且质地、纹理都很细腻。根据五行原理, “金克木”, 即一般的树木不太能够忍受刀斧之伤, 而枣树在刀斧的锋锐之气下却能够结出肥润的果实, 可见对枣树而言, 锋锐之气能变成一种生长的动力。古人据此推测出枣树能够将刚硬、峻猛的能量化为一种较为阴柔、滋养的能量。“

nicht vor dem „Himmel“²⁹, „diesen seltsamen, hohen Himmel“, der „die wildwachsenden Sträucher“ mit „einer dicken Rauhreifschicht“ überzieht, obwohl „ihre Blätter gänzlich abgefallen“ sind, obwohl sie „Wunden“ tragen, „die der Baumrinde beim Abschlagen der Früchte durch die Stangen zugefügt worden sind“. Der Dattelbaum ist zäh, er verkörpert den ungebrochenen Kampfgeist – Lu Xuns „Lebensphilosophie des zähen Kampfes“³⁰.

„Die kerzengerade hochragenden Äste bohren sich schweigend, unbeweglich wie starre Eisenmasten, in den Himmel, diesen seltsamen, hohen Himmel, daß es entsetzt funkelt. Sie bohren sich weiter tief in den Vollmond inmitten dieses Himmels hinein, daß er vor Schmerz erleicht“³¹.



(Ein Bild von einem chinesischen Dattelbaum-Bonzai³²)

Schließlich ist die Funktion der Stelle für die Gesamtinterpretation zu berücksichtigen. Die Ortsbeschreibung ist nur scheinbar realistisch, sie führt unmittelbar zu Reflexion und Phantasie. „These matter-of-fact sentences are deceptive, for this real setting is soon transformed into a fairyland as the author’s imagination takes flight.“³³ Die Bildlichkeit ist von zentraler Bedeutung. Die zwei chinesischen Dattelpflanzen bilden den „eisernen“ Rahmen für die phantastische Traumlandschaft: „the natural courtyard is nothing less than a garden of dreams in which the poet loses himself in reverie.“³⁴ Und für diesen Rahmen ist es eben wichtig, dass ZWEI Dattelpflanzen da sind. Der Maler Wu Guanzhong kommentiert über die Symmetrie in Lu Xuns Bildlichkeit:

„Lu Xun bringt die Höhe, Weite und Trostlosigkeit der Herbstnacht zum Ausdruck. Nur zwei Bäume, und dazu die gleichen Dattelpflanzen, wie eintönig und einsam! Aber die Schärfe eines Malerauges malt

²⁹ Meine Übersetzungen.

³⁰ 孙玉石: 鲁迅野草的生命哲学和象征艺术. In: 鲁迅研究月刊 2005 年第 6 期 S.46-61 [Sun, Yushi: Lebensphilosophie und Symbolkunst in Lu Xuns „Wilden Gräser“. In: Luxun Research Monthly, Vol. 6, 2005, S. 46-61], hier S. 50 : „韧性战斗的生命哲学“ [Lebensphilosophie des zähen Kampfes].

³¹ Lu Hsün: Wilden Gräser. Verlag für fremdsprachige Literatur, S 9.

³² <http://zonghe.17xie.com/book/10944792/554458.html> (Stand: 20. 06. 2019)

³³ Lee, Leo Ou-fan: Voices from the iron house. A Study of LU XUN. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987, S. 94.

³⁴ Ebd., S. 94.

die symmetrische Schönheit zweier Dattelbäume.“³⁵

Nun betrachten wir die deutsche Übersetzung von Wolfgang Kubin:

„Jenseits der Mauer in meinem hinteren Garten kann man zwei Bäume sehen, der eine ist ein Dattelbaum, und der andere ebenfalls.“ (Kubin 1994, Band VI, S. 84³⁶)

Das unpersönliche „man“ wird hinzugefügt, um die Bewegung „sehen“ im subjektlosen Satz „Ø kann sehen“ zu bewahren. Kubin verzichtet auf die wörtliche Wiederholung „Dattelbaum“ und ersetzt sie mit der Substitution „ebenfalls“, wodurch der Satz bündiger, impulsiver wirkt. Mit der Position am Satzende betont „ebenfalls“ noch einmal die Monotonie der Umgebung und subjektiv empfundene Langweile in der Erzählerstimme in der einsamen Nacht. Offensichtlich erkennt Kubin die wörtliche Wiederholung des zweiten Dattelbaums nicht als merkmalshaft „foregrounded“. Er ersetzt „auch Dattelbaum“ mit „ebenfalls“, um Wiederholungen zu vermeiden. Sein Text entspricht der allgemeinen Sprachkonvention im Deutschen, aber die Wiederholungen mit stilistischer Wirkung geht leider verloren.

Egbert Baqué³⁷ kritisiert die fehlende Genauigkeit bei Kubin und lobt die Pekinger Ausgabe des anonymen Übersetzers:

„Das Prosagedicht 'Herbstnacht' beginnt bei Kubin so: 'Jenseits der Mauer in meinem hinteren Garten kann man zwei Bäume sehen, der eine ist ein Dattelbaum, und der andere ebenfalls.' Ich weiß nicht, ob Lu Xun noch über einen 'vorderen Garten' verfügte. Ich verstehe auch nicht, warum Kubin die umständliche Konstruktion mit 'man' wählt. Die Pekinger Ausgabe brilliert mit klarem Deutsch: 'In dem Garten hinter meinem Haus stehen dicht an der Mauer zwei Bäume. Der eine ist ein Dattelbaum, der andere ist auch ein Dattelbaum.' Weiter im Text. Kubin übersetzt: 'Der Nachthimmel über ihnen ist seltsam hoch, nie habe ich einen so seltsam hohen Himmel gesehen.' Peking meldet: 'Der nächtliche Himmel über ihnen ist seltsam *und* hoch. In meinem ganzen Leben habe ich keinen so seltsamen, (*Komma!*) hohen Himmel gesehen. ' Das ist ein Unterschied. Im chinesischen Original steht denn auch 'qiguai *er* gao'. Das bedeutet eben 'seltsam *und* hoch'.“³⁸

Baqué hat das richtige Gespür für Lu Xuns Sprache – meiner Meinung nach trifft der anonyme Übersetzer Lu Xuns Stil tatsächlich am besten. Ob „you can see two trees“ (von Yang Xianyi³⁹), oder „kann man zwei Bäume sehen“ (von Kubin), oder schlicht und einfach „stehen dicht an der Mauer zwei Bäume“ (vom anonymen Übersetzer⁴⁰) sind ziemlich gleichgültig, wobei der anonyme Übersetzer sogar durch seine klare, unkomplizierte Sprache

³⁵ „鲁迅写出了秋夜的高远与苍凉。只两株树，还都是一样的枣树，单调、寂寞呵，但其间具画眼的敏锐，绘出了两株枣树的相互对称之美。“吴冠中：背影风格。团结出版社，北京 2008，S 134 [Wu, Guanzhong: Bei ying feng ge. Tuanjie Press, Beijing 2008, S. 134].

³⁶ Lu Xun: Werke in sechs Bänden. Band VI: Das trunkene Land. Sämtliche Gedichte. Reminiszenzen. Hrsg. von Kubin, Wolfgang, aus dem Chinesischen von Angelika Gu und Wolfgang Kubin. Unionsverlag, Zürich 1994.

³⁷ Baqué, Egbert: Doppelmord. Ein Sammelband moderner chinesischer Lyrik der Jahre von 1919 bis 1984. <https://www.zeit.de/1985/27/doppelmord> (Stand: 4. Mai 2019).

³⁸ <https://www.zeit.de/1985/27/doppelmord> (Stand: 4. Mai 2019).

³⁹ „Behind the wall of my backyard you can see two trees: one is a date tree, the other is also a date tree.“ (Yang, Xianyi & Gladys Yang) Aus: Lu Xun: Selected Works. Translated by Yang, Xianyi and Gladys Yang, Foreign Languages Press Beijing, First Edition 1956, Second Edition 1980, Second Printing 1985. Vol. I, S. 317.

⁴⁰ „In dem Garten hinter meinem Haus stehen dicht an der Mauer zwei Bäume. Der eine ist ein Dattelbaum, der andere ist auch ein Dattelbaum.“ (Lu Hsün: Wilden Gräser. Anonym übersetzt) Aus: Lu Hsün: Wilden Gräser. Anonym übersetzt, Verlag für fremdsprachige Literatur, Peking 1978, S. 7.

den Einstieg rasch erzielt. Er und Yang bilden Lu Xuns schlichten Stil mit kurzen, prägnanten Sätzen nach, getreu mit der thematisch wichtigen Wiederholung („der andere ist auch ein Dattelbaum“), wobei Kubins „ebenfalls“ im Vergleich banal und nichtssagend wirkt. Unser Beispiel mit dem kleinen, aber entscheidenden Detail „Dattelbaum“ zeigt deutlich, dass das sinnkonstruierende Merkmal genau der Punkt ist, wo man mit literarischer Stilistik für die Übersetzungsanalyse ansetzt.

1.3 Methode: Literarische Stilistik

Literarische Stilistik entwickelte sich unter dem Einfluss der modernen Linguistik. Prägende Einflüsse gehen auf russischen Formalismus, Prager linguistischen Kreis, französischen Strukturalismus und amerikanischen New Criticism zurück.⁴¹ Sie hat die interdisziplinäre Ausrichtung, setzt linguistische Methoden in die Interpretation der literarischen Texte ein, und vermittelt zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft auf unterschiedlichen Ebenen. „Als Bindeglied zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft baut sie [Stilistik] auf grammatischen Kategorien auf und strebt bes. nach Erfassung der dichterischen ›hohen Wirkungsgestalten‹.“⁴² Um die interdisziplinäre Ausrichtung zu bezeichnen, die einerseits wie die traditionelle Hermeneutik literarische Texte interpretiert und sich andererseits auf die linguistischen Merkmale konzentriert, die thematisch und künstlerisch motiviert sind, benutzte Short auch den Terminus „literary linguistic stylistics“⁴³.

Ein wichtiges Instrument für stilistische Analyse ist das Konzept von „Foregrounding“⁴⁴. Aus der Synthese von früheren Ansätzen⁴⁵ entwickelte die literarische Stilistik dieses Konzept für die Analyse literarischer Texte. Mit den Techniken des „Foregrounding“ lenkt der literarische Text Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst, hebt sie vom automatisierten Gebrauch der Alltagssprache ab, und realisiert die poetische Funktion der Sprache von Jakobson. Leech unterscheidet zwei Sorten des „Foregrounding“: das syntagmatische Foregrounding, das ein ausgewählte linguistisches Element entlang dem linearen Sprachfluss wiederholt, wenn eine andere Variation des wiederholten Elements erwartet wird (in der Form ABCDD) und das paradigmatische Foregrounding, das nicht als eine Option unter linguistisch legitimen Alternativen zu Verfügung steht (in der Form „ABCD9“). „Foregrounding“ bzw. „etwas in

⁴¹ Einen Überblick bietet Van Peer, Willie: *Stylistics and Psychology. Investigations of foregrounding*. Croom Helm Ltd. London, Sydney, Wolfeboro, New Hampshire 1986.

⁴² Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. S. 741.

⁴³ Short, M. H.: „Prelude I” to literary linguistic stylistics. In: *Style*, Vol. 6, No. 2, 1972, S. 149-158.

⁴⁴ Der Termini „Foregrounding“ wurde zum ersten Mal von Garvin (1964) aus dem von Jan Mukařovský gebrauchten Tschechischen „aktualisace“ in den Westen eingeführt. Vgl. Garvin, Paul L.: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Selected and translated from the original Czech by Paul L. Garvin. Georgetown University Press, Washington, D. C. 1964.

⁴⁵ Vgl. Van Peer: *Stylistics and Psychology*.

den Vordergrund stellen“ lebt vom Kontrast zum Hintergrund („Background“) bzw. „automatisierter Sprache“. Nicht alles in einem literarischen Text kann „foregroundet“ werden⁴⁶: alles in den Vordergrund zu stellen, heißt gleich nichts hervorzuheben.⁴⁷ Für den gleichen Zweck unterscheidet auch Halliday „Prominence“ von „Foregrounding“. Nur die motivierten sprachliche Auffälligkeiten („Prominence“), die zur thematischen Bedeutung beitragen, werden „foregroundet“. ⁴⁸

In Jakobsons Ausführung über Literarizität sind zwei wichtige Aspekte enthalten: das Sprachmaterial (was unterscheidet literarischen Text sprachlich von nicht-literarischem?) und der Effekt dieses Materials (Welche Wirkung hat es auf den Leser?). Entsprechend sind in der nachfolgenden Debatte seit den 1970er Jahren Einwände gegen seine These in zwei Richtungen erhoben worden: erstens kommen alle als „spezifisch literarisch“ angeführten sprachlichen Mittel auch in der Alltagssprache vor; zweitens wird die Rolle des Lesers vernachlässigt - wie die angeführten Literarizitätsmerkmale im Leseprozess für die Sinnkonstitution wirken, bleibt ungeklärt. Anders als die poststrukturalistischen Ansätze, die Literarizität als textimmanente nachweisbare Eigenschaft ganz negieren, oder den Effekt der literarischen Texte auf den Leser allein auf institutionell vorgegebene Konvention zurückführen, schlagen neuere empirische Arbeiten in den 1990er Jahren wie die von Miall und Don Kuiken einen mittleren Weg vor. Sie versuchen, einerseits die „essentialistischen“ Mängel von Jakobsens These zu korrigieren, andererseits die literarische Kompetenz des Lesers einzuschließen und stellen ein Drei-Komponenten-Modell auf, das gleichzeitig die drei wichtigen Faktoren berücksichtigen: Beschaffenheit von Texten, Leserreaktion und thematische Bedeutung. „Briefly, literariness is constituted when stylistic or narrative variations defamiliarize conventionally understood referents and prompt reinterpetive transformations of a conventional feeling or concept.“⁴⁹ Dieser Ansatz ist für unsere Analyse nützlich, weil er die Eigenschaften des Textes und die aktive Rolle des

⁴⁶ Van Peer: *Stylistics and Psychology*. S. 5.

⁴⁷ Garvin, Paul L.: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Aus S65: „[B]ecause any given component can achieve esthetic effect only by its difference from other components, the so-called *foregrounding* [aktualisace]; foregrounding arises from the fact that a given component in some way, more or less conspicuously, deviates from current usage. If, however, all the components of the work laid claim to this difference, it would no longer be different. The simultaneous foregrounding of all the components is therefore unthinkable.“

⁴⁸ Halliday, M. A. K.: *Linguistic Studies of Text and Discourse*. Volume 2 in the *Collected Works of M. A. K. Halliday*, ed. by Jonathan Webster, Continuum, London, New York 2002, S. 98: „Foregrounding, as I understand it, is prominence that is motivated. It is not difficult to find patterns of prominence in a poem or prose text, regularities in the sounds or words or structures that stand out in some way, or may be brought out by careful reading; and one may often be led in this way towards a new insight, through finding that such prominence contributes to the writer’s total meaning. But unless it does, it will seem to lack motivation; a feature that is brought into prominence will be “foregrounded” only if it relates to the meaning of the text as a whole“.

⁴⁹ Miall, David S. & Don Kuiken: *What Is Literariness? Three Components of Literary Reading*. In: *Discourse Processes*, 28 (2), 1999, S. 121-138, hier S. 123.

Übersetzers als Leser in Verbindung gebracht hat. Nun werden wir die literarische Kompetenz des Lesers/Übersetzers näher betrachten.

1.4 Übersetzen als Interpretieren

„Denn jeder Text ist auf Deutung angewiesen, und die von jedem Übersetzer unbedingt zu erbringende intellektuelle Eigenleistung ist die Interpretation – sie ist zugleich die am häufigsten übersehene, unverständene, missachtete oder sogar verbotene übersetzerische Leistung. In der Tradition von Roman Jakobson und der russischen Formalisten muss der Übersetzer entscheiden, was die 'Dominante' eines Textes ist [...].“⁵⁰

Es gehört nicht zur Zielsetzung dieser Arbeit, sich mit bereits vorhandenen zahlreichen Übersetzungstheorien auseinanderzusetzen oder gar eine eigene Theorie zu entwickeln, sondern ich möchte aus vorhandener Forschungsliteratur ein theoretisches Instrumentarium entwickeln, das meinem Gegenstand „Übersetzung der erlebten Rede“ gerecht wird. Angesichts der Vielfalt und Fülle verschiedener Übersetzungstheorien möchte ich zur Inhaltsdefinition des Phänomens „Übersetzung“⁵¹ zurückkehren: In jeder Übersetzung müssen Komponenten des Originals bleiben, damit sie als „Übersetzung“ bezeichnet werden darf. Unter dieser Invarianzforderung werden Begriffe wie „Invarianz“, „Äquivalenz“ und „Adäquatheit“ im Übersetzungskontext immer wieder gebraucht. Eine vollständige Invarianz ist unmöglich, denn man kann den Sinn eines literarischen Textes nicht von der spezifischen Ausdrucksform in der Ausgangssprache trennen, wie man Wasser aus einem Eimer ausschüttet. Aber eine partielle selektive Invarianz nach dem Übersetzungsprozess, d. h. „Äquivalenz“ ist sehr wohl möglich. „Äquivalenz“ heißt nicht „Gleichheit“, sondern funktionale „Gleichwertigkeit“. „Adäquatheit“ dagegen ist ein pragmatischer Begriff, da geht es um Angemessenheit, „eine Relation zwischen sprachlichen Ausdrucksmitteln und den Umständen und Zielen des Sprechens oder Schreibens“⁵².

Die Vorstellung, dass eine Übersetzung sich in der Zielsprache wie ein Originalwerk liest und gleichzeitig alle Funktionen und Wirkungen dem Original in der Ausgangssprache entspricht, ist illusorisch. Zudem würden die sprachlichen und kulturellen Systemunterschiede zwischen entfernten Sprachen wie Deutsch und Chinesisch eine völlige Invarianz gar nicht ermöglichen. Deshalb kann der Übersetzer nur selektiv vorgehen. Eine Übersetzung kann nur anstreben, „sich der Funktion und Wirkung des Originals möglichst anzunähern, sich sozusagen als eine spezifische Version von ihm zu realisieren“.⁵³ Aber die gleiche Funktion und Wirkung wird

⁵⁰ Lebedewa, Jekatherina: Mit anderen Worten: Die vollkommene Übersetzung bleibt Utopie. In: Ruperto Carola (3/2007), 3, S. 31-37 (<https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca07-3/wort.html>).

⁵¹ In Anlehnung an Albrecht: Literarische Übersetzung, S. 263.

⁵² Ebd., S. 265.

⁵³ Xue, Siliang: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung klassischer chinesischer Lyrik ins Deutsche. Ein Beitrag zur Übersetzungswissenschaft und zur Übersetzungskritik. Julius Groos Verlag Heidelberg 1992, S. 34.

sie nie erreichen. Produktiv für die Analyse literarischer Übersetzung ist deshalb bei Jakobsons poetischer Funktion der Sprache anzusetzen und für die literarische Übersetzung die Konstanz der ästhetischen Funktion festzuhalten.⁵⁴ Nicht die sprachliche Oberfläche Wort für Wort mechanisch zu reproduzieren, sondern alle wesentlichen Züge zu bestimmen, stellt hohe Forderungen an den Übersetzer. Er muss nicht nur ein globales Verständnis vom ganzen Text haben, sondern sich für jede einzelne noch so kleine Analyseeinheit entscheiden, welche lexikalische, syntaktische, pragmatische Merkmale davon von thematischer Bedeutung sind, welche Funktion jedes Element hat, um zusammen eine Gesamtinterpretation zu formen.

Wie sieht die intellektuelle Aufgabe der Interpretation für den Übersetzer aus? Wie ist es möglich, von sprachlicher Oberfläche zu tiefliegendem Sinn zu gelangen? Spitzer beschreibt den Prozess der Sinnkonstruktion aus der Perspektive des Autors und des Lesers wie folgt: der Autor verpackt seine „Weltanschauung“, seine Ideen in die sprachliche Form. Die Sprache ist nun „äußerliche Kristallisation der inneren Form“ („outward crystallization of the ‘inward form’“⁵⁵). Die Aufgabe des Lesers oder des Übersetzers ist, den umgekehrten Weg zu beschreiten, von der Textoberfläche zu dem „inward life-center“ des Kunstwerks hineinzudrängen. Mit Schleiermachers „philologischem Zirkel“⁵⁶ beschreibt Spitzer, wie diese Sinnentdeckung konkret abläuft: Der erste Schritt ist immer Beobachtung. Der Leser/Übersetzer bemerkt bewusst oder unbewusst ein Detail im Glauben, dass dieses Detail wesentlich mit dem Gesamtsinn zusammenhängt. Diese Beobachtung bildet den ersten Ausgangspunkt für ein Rätsel, das unbedingt auf eine Antwort drängt. Der zweite Schritt ist, solche auffälligen Details zu bündeln und sie zu einem kreativen Prinzip, einer Theorie, einer Hypothese zu integrieren, die alle bisherigen Entdeckungen auf einen gemeinsamen Nenner bringen kann. Schließlich überprüft er mit allen anderen Beobachtungen, ob die von ihm gebildete Hypothese den Gesamttext erklären kann. Nach mehreren solchen Abläufen kann der Leser feststellen, ob er das „inward life-center“ – den Sinn des Textes – entdeckt hat. „One enigmatic feature provides the clue to a succeeding one, which in turn strengthens the

⁵⁴ Levý, Jiří: Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, Bonn 1969, S 37: „Nehmen wir als Ausgangspunkt nicht den Text des Werkes, sondern seinen inhaltlichen und ästhetischen Wert, dann ergibt sich für die Orientierung über die Beziehung zwischen Form und Inhalt der Grundsatz: man muß die Formen bewahren, die eine bestimmte semantische Funktion haben. Andererseits sollte man nicht auf der Bewahrung sprachlicher Formen bestehen.“

⁵⁵ Spitzer, Leo: Linguistics and literary history. Essays in Stylistics. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1967, S. 1.

⁵⁶ Auch als „Zirkel im Verstehen“ bezeichnet: „it is the basic operation in the humanities, the *Zirkel im Verstehen* as Dilthey has termed the discovery, made by the Romantic scholar and theologian Schleiermacher, that cognizance in philology is reached not only by the gradual progression from one detail to another detail, but by the anticipation or divination of the whole – because ‘the detail can be understood only by the whole and any explanation of detail presupposes the understanding the whole.’“ aus ebd., S. 30.

preceding interpretation.”⁵⁷ Leech nannte die sich häufende gegenseitige Verstärkung „the cumulative nature of the interpretative process“⁵⁸ und entwickelte eigens dafür den Begriff „Kohäsion der Foregrounding“ („Cohesion of Foregrounding“⁵⁹): Erst wenn „foregrounded“ Elemente miteinander systematisch in Verbindung stehen, lenken sie die Gesamtinterpretation in eine bestimmte Richtung.

Die Entschlüsselung eines Textes ist nicht einfach für den Leser und die Art der Interpretation kann nicht mechanisch von einem Werk auf ein anderes übertragen werden: Der Grund liegt im Wesen der Kunstfertigkeit selbst. Der Künstler verleiht einem äußerlichen Sprachphänomen die innere Bedeutung. Aus der Perspektive des Lesers ist die Verschlüsselung des Künstlers willkürlich – er weiß nicht, *welche* Sprachphänomene für die Verkörperung des Sinns ausgewählt wurden. Der Interpretationsprozess ist mit Ambiguität und Uneindeutigkeit verbunden, welche als besondere Leistung des Künstlers angesehen werden.⁶⁰ Die Einstufung als „foregrounded“ – „motivated prominence“ mit Hallidays Wort – ist nicht absolut.⁶¹ Schließlich gibt es noch Merkmale, die nicht zu einer angemessenen Interpretation führen oder zu einer Überinterpretation verführen. Eben auf diese hochinteressante, in der Forschung oft übersehene interpretative Leistung des Übersetzers wird sich meine Analyse fokussieren.

1.5 Gegenstand: Übersetzung der erlebten Rede in moderner Prosa

Aus Jakobsons Schrift „Linguistik und Poetik“ (1960) fasst Winko⁶² zusammen die sprachlichen Merkmale, die für die Diskussionen über Literarizität von besonderer Bedeutung sind: „Abweichung, Verfremdung (mit der Wirkung der Entautomatisierung)“, „Äquivalenz/Rekurrenz“, „poetische Sprachfunktion: Bezug auf die Nachricht/Zeichen als solche, Selbstreferenz“, „Mehrdeutigkeit“, „Dominanz der poetischen Sprachfunktion“, Konvergenz von Form/Ausdruck und Inhalt“. Besonders das Merkmal

⁵⁷ Leech, Geoffrey: This bread I break. Language and Interpretation. In: Freeman, Donald (ed.): Linguistics and Literary Style. New York: Holt, Rinehart & Winston 1970, S. 119-128, hier S. 127.

⁵⁸ Ebd., S. 127.

⁵⁹ Ebd., S. 123: „whereby the foregrounded features identified in isolation are related to one another and to the text in its entirety.“

⁶⁰ Ebd., S. 127: „When ambiguity arises in poetry, in contrast to other kinds of discourse, we generally give the writer the benefit of the doubt, and take it to be intentional. Intentional ambiguity can only be understood in one way: by supposing that the poet intends a peaceful coexistence of alternative meanings.“

⁶¹ Ebd., S. 128: „there are degrees of deviation, and in most cases there are no absolute grounds for regarding feature A as normal and feature B as foregrounded. So there is room for disagreement on what aspects of a poem require interpretation.“

⁶² Winko, Simone: Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion. In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 374-396.

Mehrdeutigkeit/Ambiguität ist wichtig für Diskussionen über die moderne Literatur und auch für unseren Gegenstand „erlebte Rede“.

Die Tatsache, dass die Referenzfunktion der Sprache (nach Jakobson) fortbesteht, auch wenn die poetische Funktion der Sprache in den Vordergrund tritt, bildet die notwendige Voraussetzung für die Entstehung der Ambiguität.⁶³ Im Gegensatz zu Alltagssprache, die Mehrdeutigkeit nach Möglichkeit vermeidet, bringt Ambiguität literarischem Text eine ästhetische Bereicherung. Je komplexer der Text ist, je mehr Interpretationsmöglichkeiten er anbietet, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass er als immer neu zu lösendes Rätsel aktuell und lebendig wirkt. Der „offene“ Text in der Moderne lässt den Leser an dem Sinnkonstruktionsprozess mitarbeiten. Mehrdeutigkeit wird als Vorzug des literarischen Textes angesehen.

Die Semantisierung der Form ist besonders ausgeprägt in moderner Lyrik, wo die sinnkonstruierenden formalen Elemente am intensivsten gebraucht werden. Moderne Dichter experimentieren mit der Sprache, deformieren sie, kreieren neue Formen, die den Rahmen von referentieller Funktion der Sprache sprengen und machen das Spiel mit der Sprache zu ihrem zentralen Anliegen.⁶⁴ Wohl deshalb beschränken sich die meisten literarisch stilistischen Übersetzungsuntersuchungen auf Lyrik und weitaus weniger Aufmerksamkeit wird der Prosa-Übersetzung gewidmet. Aber auch die moderne Prosa weist sehr viel Gemeinsamkeit mit ihrer lyrischen Schwester auf. Die modernen Prosaschriftsteller sind ebenfalls experimentierfreudig. Sie reflektieren oft über die Sprache selbst, tasten sich an die Grenze der Ausdrucksmöglichkeit und machen die sprachliche Form relevant für die Sinnkonstruktion.⁶⁵ Für den Anspruch, ästhetisch gelesen zu werden, deformiert oder gar zerstört moderne Prosa systematisch die traditionellen Parameter der Prosa.⁶⁶ So nähert sich

⁶³ Bode, Christoph: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1988, S. 53.

⁶⁴ Greiner, Norbert: Style as meaning: Some problems of translating modernist poetry. In: Albrecht, J. u. a. (Hrsg.): Translation und interkulturelle Kommunikation. Frankfurt am Main, Bern, New York 1987, S. 155-171, hier S. 161: „Modernist poetry is the field which lends itself most easily to an investigation of phenomena such as significant or meaningful stylistic features, idiosyncratic choice or deviation. A movement which questions the ordinary communicative functions of language, which stresses the autonomous state of language and furthers the differences between ordinary and poetic language, which faces and demonstrates phenomena of “Sprachzerfall”, and seeks refuge in enigmatic forms, deliberate deformations and abstractions will certainly make style one of its most central concerns.“

⁶⁵ Lodge, David: Language of Fiction: Essays in criticism and verbal analysis of the English novel. Routledge, London and New York 2002, S. 31-32: „The ‘modern’ novel, the novel of Flaubert, James, Joyce, and their like, is clearly under the magnetic attraction of symbolist aesthetics, and thus very largely amenable to modern poetics: it delights in irony and ambiguity, it is rich in figurative devices, it exploits the phonological level of language extensively (and is thus difficult to translate), it probes deep into the private subjective world of vision and dream, and its climaxes are ‘epiphanies’, moments of piercing insight analogous to the images and symbols of the modern poet.“

⁶⁶ Bode: Ästhetik der Ambiguität. S. 154: „Die *story* wird eliminiert, damit keiner bei ihr stehenbleibt; Raum-

der moderne Prosatext der Lyrik, „indem er auf illusionäre Wirklichkeitsverankerung verzichtet, *im Fahrwasser der Lyrik segelt*“.⁶⁷

Ein prägendes Merkmal der Moderne – **Ambiguität** – kennzeichnet nicht nur Lyrik, sondern auch Prosa. Eine Quelle für Ambiguität im Text ist linguistische Ambiguität, z. B. syntaktische und lexikalische Ambiguität. Das Beispiel „This American football player is good.“ zeigt syntaktische Ambiguität.⁶⁸ Man kann nicht mit Sicherheit sagen, ob sich das Adjektiv „American“ auf die Sportart „football“ oder den Spieler „player“ bezieht. Lexikalische Ambiguität ist ein Resultat lexikalischer Polyvalenz, z. B. das Wort „bank“ in Sätzen „I went for a walk on the *banks* of the Tames.“⁶⁹ und „I went to the City and saw a lot of *banks*.“ kann jeweils unterschiedliche Denotationen „Ufer“ und „Banken“ aufweisen. Wenn der Kontext keine klärende Information anbietet, würde lexikalische Ambiguität entstehen. Die linguistische Ambiguität ist auf der Satzebene zu finde⁷⁰, während die pragmatische Ambiguität auf einer anderen Kommunikationsebene des Textes existiert: wenn es nicht eindeutig ist, wer der Urheber einer Aussage ist, wenn verschiedene Bewusstseinsinstanzen – die der Figur oder die des Erzählers – in Frage kommen, so entsteht eine besondere Form der Rede- oder Gedankenwiedergabe: „erlebte Rede“.

Mittelbarkeit ist das Gattungsmerkmal der Erzählung. „By definition narrative art requires a story and a story-teller.“⁷¹ Die Diskursstruktur dieser fiktionalen Gattung ist viel komplexer als die der Lyrik und die der Dramen. Der Romanautor kommuniziert nicht direkt mit seinem Leser, sondern er kreiert eine fiktionale Welt, wo sich Figuren (Addresser 3 in der Abbildung)

und Zeitverhältnisse werden aufgelöst, um eine mühelose Orientierung zu verhindern; der Held verschwindet (die Identifikation entfällt) – es bleibt der Diskurs [...]; die logisch-kausale Kohärenz wird verunklart, die vorgestellte Welt ist keine abgebildete, sondern emphatisch „nur“ eine *mögliche*, im Zweifelsfalle: *eine ganz andere*.“

⁶⁷ Ebd., S. 154.

⁶⁸ Beispiel aus Reboul, Anne: Represented speech and thought and auctorial irony: ambiguity and metarepresentation in literature. In: Bogaards, P., Rooryck, J. & Smith, P.J. (eds), *Quitte ou double sens: articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer, Rodopi, Amsterdam, 253-277*. Auch online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003835/document> (Stand: 20. 08. 2019), hier S. 1.

⁶⁹ Beispiele aus ebd., S. 1.

⁷⁰ Eine andere pragmatische Ambiguität entsteht auf der thematischen Ebene, wenn der strukturelle Zusammenhang zwischen Sätzen/Teilsätzen nicht eindeutig ist. Mehr dazu siehe „flowing sentences“ im Exkurs III.

⁷¹ Scholes, Robert & Kellogg, Robert & Phelan, James: *The Nature of Narrative*. Oxford University Press 2006, S. 240.

auf der einen Ebene und der Erzähler (Addresser 3) auf der nächsten Ebene bewegen.⁷² Der Erzähler/Narrator und der damit verbundene „Point of View“ verkörpern die angesprochene Mittelbarkeit des Erzählens und sie gehören zu der besondere „Machart“⁷³ des Prosatextes.⁷⁴ Die bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschungen zu erlebter Rede erkennen ihr Wesen als „Dual-voice“, als doppelte Sicht eines dargestellten Sachverhaltes durch die Figur und durch den Erzähler.⁷⁵ Die Doppelperspektive der erlebten Rede ist eine besondere Ausdrucksform der Mittelbarkeit der Prosa.

Stanzel⁷⁶ fasst drei grundsätzlichen Möglichkeiten zur Gestaltung der Mittelbarkeit unter drei typischen Erzählsituationen⁷⁷: Der Ich-Erzähler gehört wie andere Figuren ebenfalls zur fiktiven Welt. Die Welt des Ich-Erzählers ist völlig identisch mit der Welt der Figuren; der auktoriale Erzähler befindet sich außerhalb der Welt der Figuren, er steht über ihnen und berichtet aus der Außenperspektive; in der personalen Erzählsituation ist anstelle des Erzählers ein Reflektor aufgetreten, der sieht, fühlt, denkt, aber nicht wie ein Erzähler zum

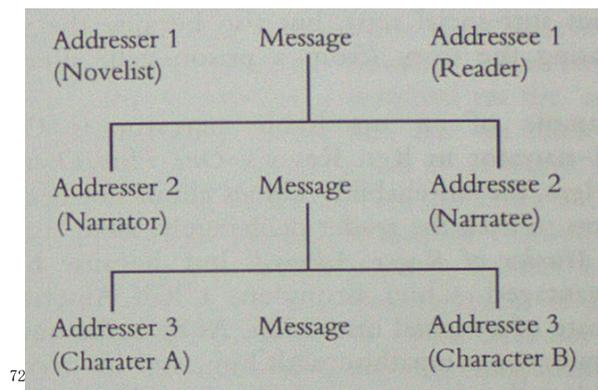


Abbildung aus Short: Exploring the language of poems, plays and prose, S. 257

⁷³ Bode: Ästhetik der Ambiguität, S. 148.

⁷⁴ Friedemann, Käte: Die Rolle des Erzählens in der Epik (1910), Darmstadt 1965, S. 26: „,der Erzähler‘ ist *der* Bewertende, *der* Fühlende, *der* Schauende. Er symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen. Durch ihn trennt sich für unsere Anschauung die Tatsachenwelt in Subjekt und Objekt.“

⁷⁵ Z. B. Pascal, Roy: The dual voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel. Manchester University Press 1977, S. 25; Neubert, Albrecht: Die Stilformen der „Erlebten Rede“ im neueren englischen Roman, Niemeyer Verlag, Halle/Saale 1957, S. 13; Steinberg, Günter: Erlebte Rede: ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur. Verlag Alfred Kümmerle, Göttingen 1971, S. 85.

⁷⁶ Stanzel, Franz. K.: Theorie des Erzählens. 7. Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001, S. 15-16.

⁷⁷ Stanzels Definition der Erzählsituationen siehe ebd. S. 15-16: „Die typischen Erzählsituationen (ES) sind zu allererst als grobe Beschreibung der drei grundsätzlichen Möglichkeiten, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, zu verstehen. Für die Ich-ES ist kennzeichnend, daß die Mittelbarkeit des Erzählens ihren Ort ganz in der fiktionalen Welt der Romanfiguren hat: der Mittler, das ist der Ich-Erzähler, ist ebenso ein Charakter dieser Welt wie die anderen Charaktere des Romans. Es besteht volle Identität zwischen der Welt der Charaktere und der Welt des Erzählers. [...] Für die auktoriale ES ist charakteristisch, daß der Erzähler außerhalb der Welt der Charaktere steht; seine Welt ist durch eine ontische Grenze von jener der Charaktere getrennt. [...] In einer personalen ES schließlich tritt an die Stelle des vermittelnden Erzählers ein Reflektor: Eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht.“

Leser spricht. Bei der personalen Erzählsituation hat der Leser das Gefühl der Unmittelbarkeit der Darstellung, da er durch den Reflektor sieht, denkt, wahrnimmt, ohne etwas „erzählt“ zu bekommen.

Erlebte Rede positioniert sich in Stanzels Typenkreis hauptsächlich auf dem personal- auktorialen Spektrum. An deiktischen Ausdrücken, sprachlichen Eigentümlichkeiten und ideologischen Unterschieden erkennt der Leser normalerweise den Urheber einer Aussage oder eines Gedankens. Die Angleichung des Sprachstils des Erzählers und der Figur – z. B. die „Ansteckung“ der Erzhlersprache durch verdecktes oder offenes Zitieren der Figurensprache erhöht das Ambiguitätspotential. Ambiguität der erlebten Rede ist nicht nur sprachlich bedingt: Aussagen können ebenfalls aus Erfahrungs- und Wissenshorizont der Figur stammen. Eine weitere besondere Art der erlebten Rede – gnomische Sätze mit Anspruch auf allgemeine Gültigkeit – erschwert zusätzlich das Demarkationsproblem bei wertenden Aussagen. Ein Spannungsverhältnis wird so zwischen auktorialer und personaler Perspektive aufgebaut. Auch in der Ich-Erzählung bleibt eine parallele Spannung zwischen dem erlebenden Ich und dem erzählenden Ich bestehen. So erzeugt auch erlebte Rede in Ich-Erzählungen diese typische Doppelperspektive.

Erlebte Rede ist keine in sich einheitliche geschlossene Kategorie. Sie ist als Formenkontinuum mit Modifikationen aufzufassen und gehört zu den erzähltechnischen Charakteristika, jene „hochinteressante, bisher wenig erforschte Übergangszone“⁷⁸, die vom Übersetzer oft vernachlässigt werden, da sie andere Prioritäten im Auge haben. In der Übersetzungspraxis ist die sprachliche Erscheinung „erlebte Rede“ oft problematisch, da die „poetische Funktion“ der Sprache, z. B. linguistischen Kategorien wie Verbtempus und -modus in erlebter Rede nicht erkannt wird.⁷⁹ Dabei gehört erlebte Rede zu den Bereichen, die besondere Aufmerksamkeit verdienen. Häufig produzieren Übersetzer „deceptive

⁷⁸ Maingueneau, Dominique: Linguistische Grundbegriffe zur Analyse literarischer Texte. Übersetzt und für deutsche Leser bearbeitet von Jörn Albrecht, Gunter Narr Verlag Tübingen 2000, S. 11: „Darüber hinaus gibt es eine hochinteressante, bisher wenig erforschte Übergangszone: In ihr stößt man auf narrative Charakteristika, die mit den Mitteln der Zielsprache prinzipiell erhalten werden können, dies allerdings häufig nur auf Kosten anderer wünschenswerter Eigenschaften des Zieltextes, wie z.B. Idiomatizität, Lesbarkeit usw. In dieser Zwischenzone werden von routinierten literarischen Übersetzern häufig unwissentlich erzähltechnische Eigenheiten des Originals zerstört bzw. modifiziert, zum Teil, weil der Übersetzer ganz andere Ziele im Auge hatte, zum Teil, weil er das Charakteristikum, um das es geht, gar nicht als erhaltenswerte Eigenschaft des Textes wahrgenommen hat.“

⁷⁹ Ebd., S. 11: „Schließlich gibt es eine Reihe von in höchstem Maße sprachspezifischen Erscheinungen. Hier dient die Sprache nicht allein als Mittel des Ausdrucks, sondern sie wird bis zu einem gewissen Grade selbst Bestandteil der Mitteilung, ohne daß man dabei schon im strengen Sinne von einer metasprachlichen Aussage reden könnte. Es geht dabei also grob gesagt um das, was Roman Jakobson unter «poetischer Funktion» der Sprache verstand. Erscheinungen dieser Art – dazu gehört z.B. die Reliefgebung durch den Wechsel von Tempora wie passé simple und imparfait – können nicht im strengen Sinne übersetzt, sondern nur hin und wieder durch ganz andersartige, aber auf einem abstrakten Niveau funktional äquivalente Phänomene «ersetzt» werden.“

equivalence“⁸⁰, die scheinbar die gleichen fiktionalen „Fakten“ vermitteln, ohne auf die angemessenen linguistischen Formen und den damit verbundenen ästhetischen Effekt zu achten. Unsere Analyse wird zeigen, dass erlebte Rede eine wichtige Rolle für die ästhetische Funktion der modernen Prosa spielt und manchmal sogar entscheidend zu der thematischen Einheit des Gesamttextes beiträgt.

1.6 Forschungsstand und Textauswahl

Erlebte Rede als Redeform und Stilmittel ist in Europa ein gut erforschtes Thema. Auch in China kennt man das Phänomen, allerdings meistens unter dem englischen Terminus „free indirect discourse“ („自由间接引语/zìyóu jiānjiē yǐnyǔ“)⁸¹. Erlebte Rede als eine innovative Erzähltechnik beim Trend der Individualisierung und Subjektivierung der chinesischen Literatur um die Jahrhundertwende wurde zuerst von europäischen Sinologen⁸² untersucht. In China fand das Phänomen sehr wenig Aufmerksamkeit unter Literaturkritikern, bis der Semiotiker und Komparatist Zhao Yiheng⁸³ im Jahre 1987 zum ersten Mal die verschiedenen Redeformen verglich und erlebte Rede im Chinesischen erläuterte. Hagenaars (1992) Untersuchung⁸⁴ mit vielen Textbeispielen aus Werken von Zhang Jie (张洁), Zhang Kangkang (张抗抗) und Wang Meng (王蒙) nach der Öffnung Chinas 1978 zeigte die Verwendung erlebter Rede unter jüngeren Schriftstellern seit den 1980er Jahren. Nach diesen Pionierarbeiten wird das Stilmittel in den vergangenen Jahrzehnten etwas mehr von chinesischen Literaturkritikern und Übersetzungsforschern beachtet⁸⁵, allerdings genießt das

⁸⁰ Shen Dans definiert „deceptive equivalence“ als scheinbare Äquivalenz, „which conveys approximately the same fictional ‘facts’ but fails to capture the aesthetic effects generated by stylistic or rhetorical devices in the original“, vgl. Shen, Dan: Literary stylistics and translation – with particular reference to English translations of Chinese prose fiction. Diss. University of Edinburgh 1987, S. 8 und 99.

⁸¹ Der deutsche Begriff „erlebte Rede“ („经验话语“) wird in China bisher nur vereinzelt von Germanisten verwendet, z. B. 吴建广: 用德语的帛裂之声作诗——保尔·策兰《声音》诗文之诠释 Wu, Jian-guang: The Broken Voice of the Poetry – The Interpretation of Paul Celan’s Poem “Voices”. In: Tongji University Journal Social Science Section, Vol. 23, No. 1, Feb. 2012. S. 1-12, hier Fußnote 2, S. 13.

⁸² Die wichtigsten Beiträge sind u. a. Průšek, Jaroslav: Mao Tun and Yü Ta-fu. In: Průšek, Jaroslav: The Lyrical and the Epic, Studies of Modern Chinese Literature. Edited by Leo Ou-fan Lee, Indiana University Press, Bloomington 1980, hier S. 126-127. Er benutzt den Terminus *Semi-direct speech* für erlebte Rede und zeigt Passagen der erlebten Rede in Mao Duns Roman 《子夜》 („Midnight“/„Shanghai im Zwielicht“); Słupski, Zbigniew: The Evolution of a Modern Chinese Writer, an analysis of Lao She's fiction with biogr. and bibliogr. appendices 1966, hier: S. 61-64.; Kalousková, Jarmila und Słupski, Zbigniew: Some Problems of typological Analysis in Modern Chinese Fiction, In: Etudes d’histoire et de littérature chinoises, offertes au professeur Jaroslav Prusek 1976, hier S. 151-153. Beispiele der erlebten Rede aus Lao She’s Roman 《骆驼祥子》 („Camel Xiangzi“) und aus anderen Werken von Lao She werden gezeigt.

⁸³ Vgl. 赵毅恒: 小说叙述语中的转述语. [Zhao, Yiheng: Reporting modes in narrative in fiction].

⁸⁴ Hagenaar untersucht erlebte Rede und Stream of Consciousness in den Werken von Zhang Jie, Zhang Kangkang und Wang Meng. Vgl. Hagenaar, Elly Pieterneel Geetje: Stream of consciousness and free indirect discourse in modern Chinese literature. Leiden: Centre of Non-Western Studies, Leiden University 1992.

⁸⁵ Unter dem Stichwort 自由间接引语 („free indirect discourse“) findet man 130 Einträge (Aufsätze, Dissertationen, Masterarbeiten) in 知网 <http://www.cnki.net/> (die größte chinesische akademische Online-

Phänomen „Stream of Consciousness“ eindeutig mehr Aufmerksamkeit in China, wenn man über moderne Erzähltechnik spricht.⁸⁶ Insgesamt wird die erlebte Rede in der einheimischen chinesischen Literatur wenig beachtet, und das Thema wird meistens nur im Umfeld von westlichen Autoren und ihren chinesischen Übersetzungen diskutiert.

Die Übersetzung erlebter Rede zwischen Chinesisch und Deutsch ist bisher nicht Gegenstand literaturwissenschaftlicher oder übersetzungswissenschaftlicher Untersuchungen gewesen. Welche speziellen Probleme beim Übersetzen der erlebten Rede zwischen diesen Sprachen entstehen können, welche Möglichkeiten und Grenzen aus sprachsystematischer Konstellation, welche spezielle Probleme bezüglich des Stils einzelner moderner Autoren sich ergeben können, das ist bisher nicht gezeigt worden. Möchte man die Übersetzung der erlebten Rede bei chinesischen oder deutschen Autoren erfassen, muss man Autorenstudien suchen, die erlebte Rede als charakteristisches Merkmal vom Stil des Autors am Rande behandeln, z. B. Ren Weidongs⁸⁷ Analyse der Kafka-Übersetzungen in China oder Meng Weiyans⁸⁸ Buch über die Kafka-Rezeption in China. Auch da werden Übersetzungsschwierigkeiten der erlebten Rede nicht sachgerecht beurteilt. Rezensionen zu Übersetzungen konzentrieren sich meistens auf Fehleranalyse – Erkennungsschwierigkeiten der erlebten Rede in der chinesischen Übersetzung werden pauschal auf die „Fähigkeit des Übersetzers“⁸⁹ oder auf die „mangelhafte Analyse des Originaltextes“ reduziert.

Einerseits führen unterschiedliche sprachliche Eigentümlichkeiten der Ausgangssprache und der Zielsprache zu Schwierigkeiten beim Übersetzen der erlebten Rede, andererseits evozieren die systembedingten Unterschiede auch ungerechte Urteile über die Qualität der Übersetzung. Ein Beispiel ist Ren Weidongs Analyse der Kafka-Übersetzungen in China, sie diagnostiziert Übersetzungsprobleme bei Kafkas erlebter Rede⁹⁰:

„Unter den durch die Fähigkeit des Übersetzers bedingten Problemen ist erstens falsche Übersetzung zu verstehen, die vor allem dadurch entsteht, weil der Übersetzer aufgrund einer mangelhaften Analyse des Originaltextes diesen falsch versteht. Ein Beispiel dafür ist die Neuübersetzung von *Die Verwandlung*. Von dem ganzen Text her gesehen, hat der Übersetzer den die ganze Erzählung durchziehenden Erzählstil, die innere Perspektive, nicht berücksichtigt. In der Erzählung wird z. B. die innere Perspektive durch inneren Monolog und erlebte Rede realisiert. Die erlebte Rede erkennt man erst durch eine genaue Analyse des Textes. Dies fehlt aber in der Übersetzung total. Nun wird in

Datenbank), allerdings sind die meisten Aufsätze über westliche Autoren und die Probleme ihrer Übersetzung im Chinesischen. (Stand: 8. Feb. 2021)

⁸⁶ Unter dem Stichwort 意识流 /yishiliu („*Stream of Consciousness*“) findet man 1936 Einträge (Aufsätze, Dissertationen, Masterarbeiten) in 知网 <http://www.cnki.net/>(die größte chinesische akademische Online-Datenbank). (Stand: 8. Feb. 2021)

⁸⁷ Ren, Weidong: Kafka in China. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers der Moderne. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2002.

⁸⁸ Meng, Weiyang: Kafka und China. München, Iudicium Verlag, 1986. S. 164.

⁸⁹ Ren, Weidong: Kafka in China. S. 159.

⁹⁰ Ebd., S. 159-160.

der chinesischen Übersetzung die erlebte Rede zum Erzählen des Erzählers in dritter Person. Daher wird der originale Erzählstil, der das Innere Gregors direkt darstellt, stark beeinträchtigt. “

Ohne konkrete Textstellen kann man diese sehr pauschale Aussage leider nicht überprüfen. Allerdings lässt sich stark bezweifeln, ob die Tatsache, dass die erlebte Rede im Original zum Erzählerbericht in der dritten Person umgewandelt wird, allein auf die mangelnde Fähigkeit und auf „Fehler“ des Übersetzers zurückzuführen ist. Unsere Studie mit konkreten Textbeispielen wird zeigen, dass längst nicht alle Stellen im Deutschen, die erst im Nachhinein „durch eine genaue Analyse des Textes“ als erlebte Rede identifizierbar sind, auch im Chinesischen zu übertragen und vom Leser als solche zu erkennen sind.

Ferner ist Meng Weiyans Annahme⁹¹ nicht haltbar, dass das chinesische Publikum mit der Technik der erlebten Rede vertraut sein soll, weil Dickens- und Flaubert-Übersetzungen sehr populär sind und zu dem Kanon der Übersetzungsliteratur gehören. Zum einen sind besonders die früheren Übersetzungen stark paraphrasierend und tendieren dazu, unbekannte literarische Stilmittel auszulassen⁹²; zum anderen ist die erlebte Rede ohne entsprechende Tempusmarkierung und erkennbare Personalpronomen im Chinesischen schwieriger zu erkennen und wird leicht entweder als Erzählerbericht oder als innerer Monolog wahrgenommen⁹³.

Da das Forschungsinteresse der vorliegenden Untersuchung auf die „Loslösung“ eines literarischen Phänomens aus der Ausgangssprache und -kultur mit ihrem vielfältigen Wirkungspotential und „Einpflanzung“ in die Zielsprache und -kultur, und die sich daraus ergebende Herausforderung für den Übersetzer liegt, wird im Kap. 2 das Augenmerk auf einzelne linguistische Merkmale gerichtet: Es werden Textstellen aus Robert Musils, Franz Kafkas, Thomas Manns, Qian Zhongshus und Lao Shes Erzählwerken ausgewählt, die besonders geeignet sind, um die Übersetzungsproblematik der erlebten Rede aus linguistischer Perspektive zu beleuchten. Für die vertiefte literarische stilistische Analyse in Kap. 3-6 werden dann die Repräsentativität der „Erlebte-Rede-Passagen“ für den jeweiligen individuellen Stil der modernen Autoren und die „Übersetzungsempfindlichkeit“ als entscheidendes Kriterium genommen. „Verschiedene Autoren und Werke sind in unterschiedlichem Maß »übersetzungsempfindlich«, bedürfen unterschiedlicher übersetzereischer Anstrengungen, um jenseits der Sprachgrenze Wirkung zu entfalten.“⁹⁴ Es

⁹¹ Meng, Weiyang: Kafka und China. S. 164.

⁹² Vgl. Doleželová-Velingerová, Milena: 'Understanding Chinese Fiction 1900-1949,' introduction to A Selective Guide to Chinese Literature (1988) 1.S. 12-13. to A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949. Vol. 1. The Novel. Leiden: E.J. Brill, 1988. 3-45.

⁹³ Über die Erkennungsschwierigkeiten werden im Kap. 2.7.8 unter „Neutralisierung“ ausführlicher diskutiert.

⁹⁴ Albrecht: Literarische Übersetzung. S. 242.

gibt Werke, die auch die „Mißhandlungen durch unbeholfene oder lustlose Übersetzer recht gut überstehen“⁹⁵, und die von mir ausgesuchten Prosastücke aus Musil, Kafka und Lu Xuns Werk gehören eindeutig nicht dazu. Wie stark der Autorstil von linguistischen Eigenschaften der jeweiligen Muttersprache abhängig ist und wie stark erzähltechnische Charakteristika eines literarischen Textes, zu denen die erlebte Rede gehört, vom Übersetzungsprozess beeinflusst werden, ist der Maßstab für meine Auswahl „übersetzungsempfindlicher“ Texte.

Bei Thomas Mann und Lao She ist erlebte Rede eine wichtige Technik zur Figurenzeichnung. Bei Musil ist sie ein wichtiges Medium für die philosophische Reflexion, für die „intellektuelle Erfahrung“, für das Abstrakte und Komplexe, die Ironie gegenüber allen Arten von Ideologien. Bei Kafka ist sie ein wichtiges Werkzeug für sein „einsinniges“ Erzählen, für die Verschmelzung der Erzählerstimme mit der Figurenstimme. Bei Lu Xun ist sie wichtig für die punktuelle psychologische Vertiefung, für die Ironie gegenüber der alten Tradition, für die Ambiguität der Erzählerhaltung. Gemeinsam bei allen ist die erlebte Rede wichtig für die Kreierung vielfältiger Spannung, Dynamik und Ambivalenz, für die Modernität ihrer Werke.

1.7 Übersicht über die Struktur und Fragestellung der Arbeit

Ziel der vorliegenden Dissertation ist eine literaturwissenschaftlich fundierte Darstellung der Problematik der Übersetzung erlebter Rede zwischen Deutsch, Englisch und Chinesisch unter besonderer Berücksichtigung der übersetzerischen Praxis bei den modernen Autoren Robert Musil, Franz Kafka und Lu Xun.

Der erste linguistische Teil (Kap. 2) erklärt zunächst, welches Sprachphänomen die erlebte Rede ist, wie sie in europäischer und chinesischer Literatur entstanden ist und gebraucht wird. Dann wird die Übersetzungsproblematik anhand von Übersetzungsbeispielen von Lao She, Thomas Mann etc. diskutiert und die allgemein sprachsystematisch, textlinguistisch, pragmatische Bedingungen für die Übersetzbarkeit der erlebten Rede geklärt sowie die Rahmenbedingungen für eine weitere Diskussion der speziellen Übersetzungsprobleme der erlebten Rede bei besonders prekären Fällen im zweiten Teil geschaffen. Der Fokus liegt auf den obligatorischen Verschiebungen⁹⁶, die aufgrund der linguistischen Systemunterschiede in der Übersetzung entstehen.

Im zweiten Teil wird Folgendes untersucht: Inwiefern kann eine Sprachstruktur nicht unter sprachsystematischen Bedingungen, sondern auch unter dem Gesichtspunkt der Sinnkonstruktion und Stilkonstruktion des Originals übersetzt werden? Dafür werden

⁹⁵ Ebd. S. 242.

⁹⁶ Vgl. „obligatory shifts“ bei Van den Broeck S. 57.

Ausdrucksverschiebungen an prekären Schlüsselstellen gesucht, die als erlebte Rede erscheinen, wo Ausdrucksverschiebungen die Gesamtinterpretation maßgeblich beeinflussen könnten. Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Originals dient dabei als Referenz. Anschließend wird die Übersetzung interpretiert, mit der Wirkung des Originals verglichen und die Übersetzungsentscheidung und deren mögliche Beweggründe reflektiert.

Wie lässt sich ein Stil, der in der Übersetzung erhalten bleiben soll, dingfest machen? Wie ist der Stil eines Autors durch linguistische, stilistische Ausdrucksmittel zu beschreiben? Welche Rolle spielt die erlebte Rede in der Sinnkonstruktion der modernen Prosa und wie trägt sie zum bestimmten Stil einzelner Autoren bei? Welchen Zielkonflikten kann sich der Übersetzer begegnen, welche Strategie und Prinzipien verfolgt er? Wie geht der Übersetzer als Leser durch das Labyrinth der modernen Texte und welche Hinweise hinterlässt er als Ko-autor für seinen Leser? Von wesentlicher Bedeutung für diese Fragen ist die „optionale Verschiebung“⁹⁷, wo der Übersetzer seine eigenen Regeln, seine eigene Handhabung zeigt. Der zweite Teil (Kap. 3-6) konzentriert sich auf Individualität und Kreativität des Übersetzers: Übersetzung wird als Interpretations- und Entscheidungsprozess, als Ausschluss von Alternativen gezeigt.

1.8 Voraussetzung, Ziel und Grenze der Übersetzungskritik

„Übersetzungskritik sollte nur von jemandem geübt werden, der die Zielsprache *und* die Ausgangssprache beherrscht, der also imstande ist, die Übersetzung am Original nachzuprüfen. Kurz gesagt: Keine Übersetzungskritik ohne Vergleich zwischen Ziel- und Ausgangstext.“⁹⁸

Die Grundvoraussetzung für Übersetzungskritik ist die Mehrsprachigkeit. Der Übersetzungskritiker teilt mit dem Übersetzer das Expertenwissen als besonders aufmerksamer Ausgangstextleser – er besitzt zudem wie der Übersetzer Kenntnisse über die Interpretation und Rezeption des Originals. Weiter ist der Übersetzungskritiker als Linguist Experte über Unterschiede der Sprachsysteme und kennt spezielle Übersetzungsprobleme aus der Übertragung zwischen dem Sprachpaar. Zudem kann er als Komparatist und Kenner der zwei Kulturen die Rezeptionsbedingung der Übersetzung in der Zielkultur einschätzen, z. B. über allgemeine Bildung, Lesegewohnheit und Erwartungshorizont des Zielpublikums. Der Kritiker bringt noch sein Wissen über Standards der Übersetzung in den Kulturen, seine Kenntnis über sprachliche und literarische Konventionen, etc.

⁹⁷ Vgl. „optional shifts“ bei Van den Broeck, Raymond: Second thoughts on translation criticism: A model of its analytic function. In: Hermans, Theo (Ed.): The manipulation of literature. Studies in literary translation. Croom Helm, London and Sydney 1985, S. 54-62, hier S. 57.

⁹⁸ Reiß, Katharina: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. 3. Auflage, Max Hueber Verlag 1986, S. 11.

Es ist die Aufgabe des Übersetzungskritikers, die Übersetzung mit dem Original zu vergleichen, die intendierte und tatsächliche Wirkung der Übersetzung zu analysieren, sprachsystemische Fehlerquellen aufzudecken, übersetzerische Entscheidungen nachvollziehbar zu machen, eine Interpretation herauszuarbeiten, von der ein Übersetzer ausgeht. Das Ziel der philologisch orientierten Übersetzungskritik ist die Problematik der Übersetzbarkeit bzw. Nicht-Übersetzbarkeit zu beschreiben und zu begründen.

Das Expertenwissen des Übersetzungskritikers über das Original und die Rezeptionsgeschichte in der Ausgangskultur sind zwar hilfreich für sein kritisches Urteil über die Wirkung der Übersetzung, können andererseits ein „unvoreingenommenes“ Leseerlebnis „beeinträchtigen“, und insgesamt ist die Subjektivität jeder Kritik nicht ganz auszuschließen.

2. Was ist erlebte Rede?

Schon Platon bezeichnet die erzählende Gattung „Epos“ als eine Mischgattung, die sich aus zwei Komponenten zusammensetzt: das eigentliche Erzählen („*Diegesis*“) und die Nachahmung der Figurenrede („*Mimesis*“).⁹⁹ Die Reden und Gedanken der Figur werden fingiert vom Erzähler wiedergegeben, als ob sie schon vor dem Erzählakt existieren würden. Die Selbständigkeit der Figurenrede ist aber nur scheinbar, der Erzähler trifft seine Auswahl über den Inhalt, den Umfang und die Art und Weise, wie sie wiedergegeben wird. Die Wahl der Redeformen hängt mit der Stellungnahme des Redners zu seinem Gegenstand, seinem Hörer, und der Sprechsituation zusammen. Eine besondere Sprechsituation im geschriebenen Text ist die Erzählhaltung. Sie entsteht aus der Situation zwischen einem Redner und seinem Publikum, einem Erzähler und seinem Rezipienten, dass „ein Vorgängliches da ist, das erzählt wird, daß ein Publikum da ist, dem erzählt wird, und daß ein Erzähler da ist, der zwischen beiden gewissermaßen vermittelt.“¹⁰⁰ Die „Mittelbarkeit“¹⁰¹ bzw. die hörbare Stimme eines Mittlers oder Erzählers ist ein wesentliches Gattungsmerkmal der Erzählung.

Um eine fremde Rede wiederzugeben, hat der Zitierende grundsätzlich drei Möglichkeiten: direkte, indirekte und **erlebte Rede**. Die ersten zwei Formen werden in der europäischen Literatur seit jeher häufig benutzt und die dritte Form ist eine relativ neue Erscheinung.¹⁰² Im Deutschen wird erlebte Rede häufig eingesetzt, um unausgesprochene Gedanken darzustellen. Als Beispiel betrachten wir eine Passage erlebter Rede aus Kafkas Erzählung „*Die Verwandlung*“. Der Protagonist Gregor wacht eines Morgens auf und glaubt, dass er sich in einen Käfer verwandelt hat.

Textbeispiel:

„Und er sah zur Weckuhr hinüber, die auf dem Kasten tickte. „Himmlischer Vater!“ dachte er. Es war halb sieben Uhr, und die Zeiger gingen ruhig vorwärts, es war sogar halb vorüber, es näherte sich schon dreiviertel.“¹⁰³ Sollte der Wecker nicht geläutet haben? Man sah vom Bett aus, daß er auf vier Uhr richtig eingestellt war; gewiß hatte er auch geläutet. Ja, aber war es möglich, dieses

⁹⁹ Platon: Der Staat. Politeia. Griechisch-deutsch, übers. Von Rudolf Rufener. Hrsg. von Thomas A. Szlezák. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler, 2000, hier 392-394, S. 207-217.

¹⁰⁰ Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, 2. Auflage, Bern, 1951. S. 198.

¹⁰¹ Vgl. Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. S. 15.

¹⁰² Thesen über den Ursprung/Urspünge der europäischen erlebten Rede siehe Steinberg: Erlebte Rede, S. 79: „Trotz verschiedener Thesen über Entstehung und Eigenart stimmen Bally, Kalepky (wenigstens in den ersten Aufsätzen), Lorck, zunächst auch Spitzer und andere darin überein, daß die E.R. [erlebte Rede] ein (rein) literarisches Phänomen sei. [...] Im Gegensatz zu der These, die E.R. sei ein rein literarisches Phänomen, steht die Theorie, die – mit verschiedenen Nuancen formuliert – den Ursprung der E.R. in der gesprochenen Sprache vermutet, [...] Die wichtigste Anregung erhielt diese Theorie, [...] durch einige Bemerkung Albert THIBAUDETS in seinem Flaubert-Buch (1. Auflage 1922).“

¹⁰³ Markierungen sind von mir: „___“ steht für erlebte Rede, fett sind meine Betonungen für Erkennungssignale der erlebten Rede, und bei allen weiteren Beispielen ebenso.

möbelerschütternde Läuten ruhig zu verschlafen? Nun, ruhig hatte er ja nicht geschlafen, aber wahrscheinlich desto fester. Was aber sollte er jetzt tun?¹⁰⁴

Die markierten Sätze sind ein typisches Beispiel für erlebte Rede. Grammatisch gesehen ist sie nicht anders als indirekte Rede ohne Inquit-Formel: die dritte Person „er“ und das Erzähltempus (Präteritum) werden beibehalten. Sie gleitet von der äußeren Handlung – Gregors Bewegung mit seinem Blick – nahtlos zu seinen inneren Gedanken und Gefühlen, ohne den Erzählfluss zu unterbrechen. Durch die Verwendung der erlebten Rede kann der Text ohne wahrnehmbaren Übergang zwischen dem Erzähler und der Figur hin- und herpendeln. Die individuelle Sicht der Dinge und die objektive Realität werden vom gleichen Tempus beschrieben und die innere und die äußere Welt verschmelzen zu einer. Die Distanz zwischen dem Erzähler und seiner Figur verschwindet. Der Leser wird unmerklich in die fremde, subjektive Sphäre einbezogen, von Gregors Gedanken mitgerissen, identifiziert sich mit ihm, sieht die Welt mit seinen Augen. Hier sieht man die Funktion der erlebten Rede: Durch erlebte Rede kann der Text unauffällig zwischen Außen- und Innenperspektive, zwischen äußerer Handlung und innersten Gedanken wechseln, und die Distanz zwischen dem Erzähler und der Figur wird minimiert.

Erlebte Rede wird im Deutschen relativ selten für die Wiedergabe ausgesprochener Rede verwendet, aber Steinberg¹⁰⁵ findet dennoch ein frühes Beispiel aus Grillparzers (1791-1872) Erzählung „*Der arme Spielmann*“. Der Protagonist erzählt im Alter als Ich-Erzähler von seiner Jugend und gibt Äußerungen der damals von ihm geliebten jungen Frau wieder.

Textbeispiel:

„Aber ich kam wieder und wieder, und sie gab allmählig nach. Nicht als ob ich ihr irgend etwas zu Danke gemacht hätte. Sie schalt und tadelte mich unaufhörlich. Alles war ungeschickt; Gott hatte mir zwei linke Hände erschaffen; mein Rock saß wie an einer Vogelscheuche; ich ging wie die Enten, mit einer Anmahnung an den Haushahn. Besonders zuwider war ihr meine Höflichkeit gegen die Kunden.“¹⁰⁶

Die markierte erlebte Rede wird von einem Bericht „Sie schalt und tadelte mich unaufhörlich“ mit Verben („schalt“, „tadelte“) eingeleitet, die die Art und Weise des Redens beschreiben, und geht nahtlos in einen Bericht über: „Besonders zuwider war ihr meine Höflichkeit gegen die Kunden.“ Der gealterte Ich-Erzähler geht in seiner Erinnerung auf und erlebt seine eigene Vergangenheit noch einmal. Er kommt aus einer aristokratischen Familie und sie ist die Tochter eines Ladenbesitzers. Die höfliche gehobene Sprache des Ich-Erzählers wird von der kräftigen vulgären Sprache der Frau („zwei linke Hände“, „Vogelscheuche“,

¹⁰⁴ Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hrsg. Von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Frankfurt am Main, S. Fischer 1994. Band: Drucke zu Lebzeiten. S. 118.

¹⁰⁵ Steinberg, Günter: Erlebte Rede. S. 14.

¹⁰⁶ Grillparzer, Franz: Der arme Spielmann. Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1. Auflage 1987, S. 57.

„Enten“, „Haushahn“) gefärbt. Er nimmt gern ihre Ausdrücke in seinem Erzählfluss auf – die Worte dieser Frau sind Teil seines Selbst geworden. Wäre die Passage als indirekte Rede im Bericht erschienen „Alles wäre ungeschickt; Gott hätte mir zwei linke Hände erschaffen; mein Rock säße wie an einer Vogelscheuche; ich ginge wie die Enten, mit einer Anmahnung an den Haushahn“¹⁰⁷, würde sich der Ich-Erzähler von den Worten der Frau distanzieren, was der wehmütige emotionale Ich-Erzähler nicht will; wäre dies als direkte Rede erschienen „Alles ist ungeschickt! Gott hat dir zwei linke Hände erschaffen! dein Rock sitzt wie an einer Vogelscheuche! Du gehst wie die Enten, mit einer Anmahnung an den Haushahn!“, würde der Leser die volle Härte der Schimpfworte mitspüren und vielleicht einen negativen Eindruck von der Frau bekommen, was auch nicht erwünscht ist. Mit der Zwischenform „erlebte Rede“ wird einerseits die Erinnerung an die Frau lebendig, andererseits das Vulgäre von der Erzählinstanz gefiltert und gemildert. Der Leser „erlebt“ die schönen melancholischen Gefühle mit.

Durch die obengenannten zwei Beispiele werden die ersten Eindrücke vermittelt, wie erlebte Rede als Gedanken- und Redewiedergabe eingesetzt wird und welche psychologischen Wirkungen sie mit sich bringt. Nun werden wir einen Blick in die Geschichte werfen, wann der Siegeszug der erlebten Rede begann, um weiter über Funktion und Wesen der erlebten Rede zu diskutieren.

2.1 Geschichte der erlebten Rede in Europa

Obwohl der Gebrauch der erlebten Rede schon vorher vereinzelt auftaucht, z. B. in den Märchen von Jean de La Fontaine (1621-1695)¹⁰⁸, bei Christoph Martin Wieland (1733-1813) und Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)¹⁰⁹, beginnt der Siegeszug dieser innovativen Redeform in europäischer Literatur erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Frühe Beispiele der erlebten Rede in der englischen Literatur werden in Werken von Charles Dickens (1812-1870), W. M. Thackeray (1811-1863), Charlotte Brontë (1816-1855) und George Meredith (1828-1909) entdeckt. Jane Austen (1775-1817) ist die erste englische Autorin, die erlebte Rede systematisch verwendet, während Gustave Flaubert (1821-1880) der erste französische Autor ist, der diese Redeform exzessiv einsetzt. In Russisch kann die Spur der erlebten Rede bis zu Puschkin (1799-1837) und Gogol (1809-1852) zurückverfolgt werden, aber Dostoevsky (1821-1881) ist der erste russische Autor, der erlebte Rede zu einem dominierenden Stilmittel

¹⁰⁷ Die Stelle wird von mir geändert.

¹⁰⁸ Vgl. Cohn, Dorrit: Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style. In: Comparative Literature, Vol. 18, No. 2 (1966), S. 97-112, hier S. 107.

¹⁰⁹ Vgl. Herdin, Elis: Studien über Bericht und indirekte Rede im modernen Deutsch. Diss. Uppsala 1905. S. 13-17.

macht.¹¹⁰ In deutschsprachiger Literatur wird Arthur Schnitzler (1862-1931) häufig in Hinblick auf seine Verwendung der erlebten Rede untersucht. Seitdem wird die erlebte Rede in der Literatur massenhaft verwendet, auch in der Trivialliteratur. Steinberg kritisiert die Meinung von Spitzer¹¹¹, dass erlebte Rede im 20. Jahrhundert nicht mehr zeitgemäß sei. Erlebte Rede hat vielleicht schon ihren Höhepunkt überschritten, aber sie ist eine allgemein gebrauchte Art der Rede- und Gedankendarstellung geworden, das heißt, sie gehört nun zum etablierten Repertoire europäischer Schriftsteller. Seit ihrem Gedeihen in Trivialromanen hat die innovative Kraft der erlebten Rede eingebüßt, aber sie ist für die differenzierte Gestaltung der Rede und Gedanken nicht mehr wegzudenken.¹¹²

2.2 Definitionen und Funktionen der erlebten Rede in Europa

Erlebte Rede ist ein viel erforschtes Thema unter europäischen Literaturwissenschaftlern seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Die wichtigsten frühen Studien sind auf Deutsch und Französisch erschienen, später erregt sie auch die Aufmerksamkeit englischsprachiger Literaturkritiker. Roy Pascal definiert in seiner Untersuchung die erlebte Rede „*free indirect speech*“, als eine Fusion der Merkmale und Vorzüge der indirekten Rede und direkten Rede und beleuchtet das weite Spektrum seiner Verwendung.¹¹³ Dorothea Kullmann schlägt eine Definition vor, dass die erlebte Rede Reden und Gedanken ohne explizite einleitende Inquitformel wiedergibt und dass sie sich mit „verschiedenen Verfahren besonderer Markierung“ von der Umgebung unterscheidet.¹¹⁴ Dorrit Cohn definiert die erlebte Rede (bei ihr „*narrated monologue*“ genannt) als Wiedergabe der Gedanken einer Figur unter Beibehaltung des Erzählrahmens, das heißt, Beibehaltung des Erzähltempus (meistens

¹¹⁰ Vgl. Schmid, Wolf: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Wilhelm Fink Verlag München 1973; Bakhtin, Mikhail: Problems of Dostoevsky's Poetics. Edited and translated by Caryl Emerson, introduction by Wayne C. Booth, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1984.

¹¹¹ Steinberg: Erlebte Rede. S. 63.

¹¹² Vgl. Steinberg S. 63.

¹¹³ Pascal, Roy: The dual Voice. S. 136-137: „Free indirect speech is a stylistic device based upon the form of simple indirect (reported) speech, i.e. using the tenses and person proper to the latter. It injects into this rather colourless form the vivacity of direct speech, evoking the personal tone, the gesture, and often the idiom of the speaker or thinker reported. In its simplest form it is found in the mimicry of odd expressions characteristic of a person, but in more complex, extensive forms is used for the dialogue and the articulate soliloquy, short or long, as also for pre-verbal levels of nervous and mental responses, and non-verbal registrations of sense-impressions, ranging from the most evident and readily expressed observations to the most obscure movements in the psyche.“

¹¹⁴ Kullmann, Dorothea (Hrsg.): Erlebte Rede und impressionistischer Stil: europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen. Göttingen: Wallstein Verlag, 1995, hier S. 89: Erlebte Rede sei „ein komplexes Phänomen [...], das grammatische und semantische Aspekte einschließt. Uns erscheint es sinnvoller, unter Style indirect libre einfach Rede-, Gedanken- und Wahrnehmungswiedergabe ohne Markierung des jeweiligen Vorgangs des Redens, Denkens oder Wahrnehmens innerhalb des betreffenden Satzes zu verstehen und hiervon verschiedene Verfahren besonderer Markierung (zum Beispiel Perspektive, Zeitstufe oder Figurenregister betreffend) zu unterscheiden.“

Präteritum) und der Erzählerperspektive (Dritte-Person-Referenz).¹¹⁵ Für diese Redeform werden viele unterschiedliche Termini benutzt, die McHale wie folgt mit den jeweiligen Urhebern zusammenfasst:

„in French, *style indirect libre* (Bally, Lips) is the only major contender, though A. Kalik-Teljatnicova proposes to substitute *discours direct impropre* for this; in German, *verschleierte Rede* (Kalepky), *erlebte Rede* (Lorck), *Rede als Tatsache* (Lerch), *pseudo-objektive Rede* (Spitzer); in English, “semi-indirect style” (Kruisinga), “represented speech” (Jespersen), “independent form of indirect discourse” (Curme), “narrated monologue” (Cohn), “substitutionary narration” (Fehr, Hernadi). I follow Pascal’s rationale (1977: 31-32) for adopting a translation of the French term rather than any of the German possibilities. Pascal favors “free indirect speech” on the grounds that “speech” refers here not to “actual spoken language” but to a “mode of discourse”; why not, then, simply call it “free indirect discourse”?”¹¹⁶

Diese Vielfalt an Termini geht auf unterschiedliche Auffassungen über den Ursprung/Ursprünge, die Funktionen und das Wesen der erlebten Rede zurück. Auch sprachspezifische Eigentümlichkeiten spielen eine wichtige Rolle. Im Deutschen zum Beispiel kann man sie deshalb nicht „freie indirekte Rede“ nennen, weil dieser Terminus – anders als im Englischen oder Französischen – im Deutschen schon der frei stehenden indirekten Rede im Konjunktiv ohne Einführung vorbehalten ist. Um Verwirrung zu vermeiden, wird in der folgenden Arbeit der Terminus „erlebte Rede“ benutzt, der 1921 von Lorck¹¹⁷ geprägt wurde und sich allmählich in der deutschen Forschungsliteratur durchgesetzt hat.

Als grammatisch-stilistisches Phänomen erregt erlebte Rede schon früh Aufmerksamkeit bei Sprach- und Literaturwissenschaftlern, z. B. die Studien von Joseph Warren Beach und Leon Edel über die englische, Wolfgang Kayser und Richard Brinkmann über die deutsche, Claude-Edmonde Magny über die französische Literatur.¹¹⁸ Schon 1887 entdeckt Tobler das Phänomen als eine „Mischung indirekter und direkter Rede, die von jener das Tempus und die Person des Verbums, von dieser die Wortstellung und den Ton annimmt.(34)“¹¹⁹ Besonderes Aufsehen erregt die Diskussion zwischen deutschen und französischen Forschern zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der „*Romanisch-germanischen Monatschrift*“, die unterschiedliche Aspekte in der Analyse und Interpretation dieses literarischen Phänomens zeigt. Der

¹¹⁵ Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N. J. 1978, hier S. 100: „It may be most succinctly defined as the technique for rendering a character’s thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration“.

¹¹⁶ McHale, Brian: *Free Indirect Discourse*. Hier S. 249-250.

¹¹⁷ Lorck, E.: *Die „erlebte Rede“*. Eine sprachliche Untersuchung. Carl Winters Universitätsbuchhandlung Heidelberg 1921.

¹¹⁸ Beach, Joseph Warren: *The Twentieth-Century Novel*. New York 1932; Edel, Leon: *The Modern Psychological Novel*. New York 1955; Kayser, Wolfgang: *Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XXVII 1954, S. 417-446; Brinkmann, Richard: *Wirklichkeit und Illusion*. Tübingen 1957; Magny, Claude-Edmonde: *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris 1950.

¹¹⁹ Tobler S. 34 ZRPh 11 (1887), zit. nach Steinberg S. 71.

französische Forscher Bally und seine Schülerin Lips verfechten die Meinung, dass erlebte Rede eine konjunktionslose **indirekte Rede**, eine durch Lockerung der syntaktischen Struktur und Verzicht auf die Konjunktion entstandene, innovative Entwicklung der indirekten Rede sei.¹²⁰ Sie unterscheide sich nur grammatisch von traditionellen Redeformen. Deshalb konzentrieren sich ihre Analysen auf die grammatische Form der erlebten Rede.

Für viele deutschen Forscher ist die erlebte Rede eine Form der **Erzählerrede** und soll im Rahmen der Beziehung zwischen dem Erzähler und der Figur diskutiert werden. Nicht auf die grammatische Form, sondern auf das Ziel ihrer Einsetzung und die erzielte Wirkung dieser neuen Redeform richtet sich das Augenmerk der deutschen Forschung. Mit sehr vager psychologisierender Sprache prägen die frühen Arbeiten die Termini und das Verständnis darüber im deutschsprachigen Raum. Am eifrigsten vertritt Kalepky die Meinung, dass erlebte Rede eine Erzählerrede sei, was er „verschleierte Rede“ nennt.¹²¹ Diese These wird später in deutschsprachigen Arbeiten immer wieder aufgegriffen. Lerch lehnt es ab, erlebte Rede als indirekte Rede aufzufassen, er betrachtet erlebte Rede als eine Art „Rede als Tatsache“: „„Erlebte Rede“ liege nur dann vor, wenn der Sprechende das Bewußtsein hat, daß er, in der Tatsachenform, etwas von einem anderen Gesagtes bzw. Gedachtes wiedergibt.“¹²² Zumindest für den Moment identifiziert sich der Erzähler mit der Figur, deren Meinung er durch erlebte Rede wiedergibt: „Durch die Erlebte Rede kann der Autor sich sogar mit Personen, die ihm keineswegs sympathisch sind oder deren Meinungen er keineswegs teilt, wenigstens für den Augenblick identifizieren.“¹²³ Weiter als Lerch treibt Lorck die Psychologisierung des Begriffs fort. Lorck nennt es „erlebte Rede“, weil in ihr sowohl der Erzähler als auch der Leser etwas „erlebt“.¹²⁴

Aus diesen vielfältigen Definitionen und Beschreibungen sieht man, dass die europäische Forschung unterschiedliche Aspekte der erlebten Rede berücksichtigte, sei es grammatische

¹²⁰ Vgl. Steinberg: Erlebte Rede. S. 66.

¹²¹ Kalepky, Theodor: Zum „Style indirect libre“ („Verschleierte Rede“). In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 5, Heidelberg 1913, S.608-619, hier S. 613: „das Stilmittel der „verschleierten (oder verhüllten, verkleideten, verkappten) Rede“, d. h. derjenigen Darstellungsweise, bei welcher der Erzähler die Gedanken und Reden seiner Personen nicht in irgend einer sie als solche kennzeichnenden Weise, weder in „indirekter“ noch „direkter“ Rede wiedergibt, sondern sie in diejenige Form kleidet, die er eigenen Gedanken, Worten (mit Bezug auf die ihn beschäftigenden Vergangenheitereignisse) geben würde und es seinem Leser überläßt, ja es ohne weiteres von ihm erwartet, daß er sie trotzdem als Gedanken, Worte der inszenierten Personen auffassen, erkennen und daß er die Umdeutung – wie bei einem Chiffriersystem – richtig vornehmen werde.“

¹²² Lerch, Eugen: Ursprung und Bedeutung der sog. „Erlebten Rede“. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. XVI Jahrgang 1928, S. 459-478, hier S. 461.

¹²³ Ebd., S. 469.

¹²⁴ Lorck: Die „erlebte Rede“, S. 14: „In ihr, [...] berichte man nicht wie im gewöhnlichen Leben, man referiere nicht eigene Erfahrung oder aus fremder Hand Übernommenes, das Gesetz sei nicht die Erinnerung, sondern der Erzählende erlebe die Geschichte und lasse sie den Leser miterleben. Dieser erfahre nicht abstrakt die Sache, sondern sie werde ihm vor das innere Auge gestellt.“

oder inhaltlich, semantisch, funktionale Eigenschaften, oder ihre Beziehung mit anderen Redeformen. Wichtig für unsere Analyse sind vor allem die Funktionen dieser Redeform: Durch den Verzicht auf eine übergeordnete auffällige Einführung, wo der Erzähler über die Art und Weise der Rede/Gedanken kommentiert oder Stellung nimmt, kann sich erlebte Rede nahtlos in die umgebende Erzählerrede integrieren und sie gewinnt Wahrheitscharakter wie der Erzählerbericht. Entscheidend ist der „dual-voice“-Charakter der erlebten Rede. Sie ist ein Ort, wo die Stimme des Erzählers und die der Figur interferieren. Alle grammatischen, semantischen und diskursorganisatorischen Erkennungsmerkmale, die wir im Kap. 2. 6 ausführlich diskutieren werden, sind Indizien, die dazu dienen, die Polyphonie in der überlappenden Erlebte-Rede-Passage zu kennzeichnen, die dem Leser eine andere Stimme als die Stimme des Erzählers signalisiert. Durch Elemente der gesprochenen Sprache hat erlebte Rede die Funktion, zu veranschaulichen, die Distanz zu verkleinern, und dem Leser das Einfühlen und die Identifikation mit der Figur zu erleichtern. Die erlebte Rede setzt eine Identifikation des Lesers mit dem Rede- oder Gedankeninhalt voraus, aber diese zeitweilige Identifikation kann mit der im Kontext erkennbaren distanzierten Erzählerhaltung kontrastiert werden und in Ironie umschlagen.¹²⁵ Wir betrachten die ironische Variante als eine weitere Verwendung der erlebten Rede, und bleiben bei dem gleichen Terminus, weil bereits sehr viele verschiedene Termini in diesem Gebiet verwendet wurden und dies Verwirrung mit sich gebracht hat. Durch ihre Demarkationsschwierigkeit und viele Ambiguitätsfälle kann erlebte Rede den Leser verunsichern. Er wird über die Haltung des Erzählers reflektieren, und „desto anziehender erweist sich die darin verursachte Polyphonie der Stimmen“.¹²⁶ Der besondere Reiz der erlebten Rede, die ständig zwischen ihren beiden Polen, den Erzähler- und den Figurenpoles schwanken, kann „die Erzählstruktur auf diese Weise [...] beleben“¹²⁷.

In meiner Übersetzungsuntersuchung werden einerseits die sprachlichen Erkennungsmerkmale für erlebte Rede herausgefiltert, andererseits die erlebte Rede im Rahmen der Erzähler-Figur-Beziehung betrachtet, ihre Wirkung auf den Leser und ihre Bedeutung für die Erzählweise und den Stil des Autors analysiert und die Übersetzung mit dem Original auf ihre Wirkung verglichen. Um erlebte Rede in unterschiedlichen Sprachen

¹²⁵ Cohn bemerkt, dass die ironische Verwendung vor allem in auktorialen Kontext auftritt. „Narrated monologues can [...] also occasionally be very ironically used in authorial narrative contexts, and though its effect varies with its surroundings, its basic structure remains the same.“ Aus: Cohn, Dorrit: *Transparent Minds*, S. 111. Miller nennt die ironische Variante der erlebten Rede „die verschleierte Rede“, um deren Gebrauch von den üblichen hervorzuheben. Aus: Miller, Norbert: *Erlebte und Verschleierte Rede*. In: *Akzente 5* (1958), hrsg. von Walter Höllerer und Hans Bender, S. 213-226.

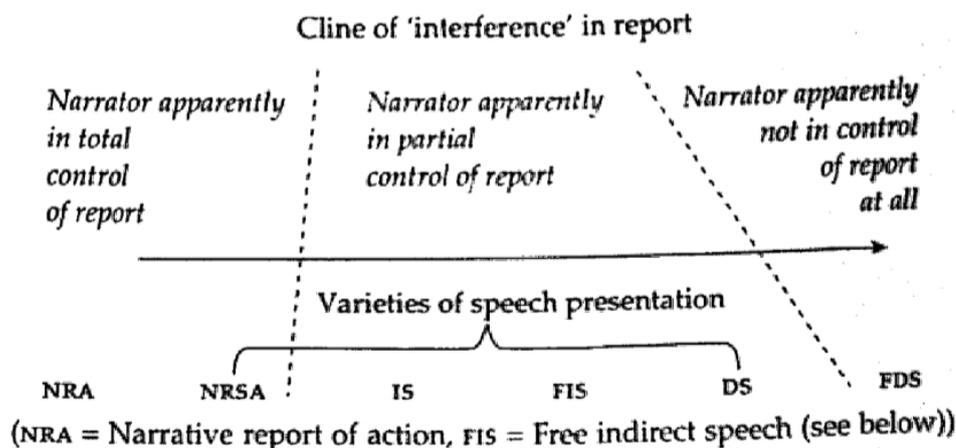
¹²⁶ Salvato, Lucia: *Polyphones Erzählen. Zum Phänomen der Erlebten Rede in deutschen Romanen der Jahrhundertwende*. Bern; Berlin; Frankfurt a. Main; Wien: Lang 2005, S. 135.

¹²⁷ Zuschlag, Katrin: *Narrativik und literarisches Übersetzen: erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2002, S. 187.

auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, wird mein Schwerpunkt nicht auf grammatische Kategorien wie Verbtempus gelegt, sondern es wird nach einem funktional gleichwertigen Gegenstück gesucht und über die Textfunktion an konkreten Stellen diskutiert. Dafür braucht man einen erweiterten Begriff für „erlebte Rede“ im Deutschen und Englischen, der sich nicht nur auf die grammatischen Merkmale „Präteritum“ und „dritte Person“ einschränkt, sondern auch erlebte Rede mit indefiniten Personalformen, erlebte Rede im Präsens und Konjunktiv umfasst. Die mit erlebter Rede verwandten Textphänomene (figural gefärbte Erzählerrede), die Stanzel „den personifizierten Erzähler“ nennt, die zusammen mit erlebter Rede unter dem Oberbegriff „Textinterferenz“ stehen, werden ebenfalls in der Analyse berücksichtigt. Unser Begriff „erlebte Rede“ ist kein homogenes Phänomen und umfasst ein breites Spektrum verschiedener Formen und Funktionen.

2.3 Erlebte Rede als Textinterferenz

Erlebte Rede ist eine Hybridform zwischen der direkten und indirekten Rede. Die mittlere Position der erlebten Rede (von Leech & Short¹²⁸ als FIS/Free indirect speech bezeichnet) entscheidet, dass sie sich einerseits vom Erzählertext (NRA/Narrative report of action, NRSA/Narrative report of speech action, IS/Indirect speech), andererseits vom Figurentext (hier DS/Direct speech und FDS/Free direct speech) abheben muss.



(Abbild aus Leech, Geoffrey & Short, Mick: Style in Fiction, S. 260)

Um das Wesen der erlebten Rede zu erfassen und ihr Gegenstück im Chinesischen zu suchen, soll man die Begrifflichkeit der Textinterferenz einführen. Schmid sieht in erlebter Rede eine Mischung der Stimmen, eine Art „Textinterferenz“¹²⁹ zwischen dem Erzählertext und dem

¹²⁸ Leech, Geoffrey & Short, Mick: Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. Second edition, Pearson Education Limited 2007, S. 260.

¹²⁹ Schmid, Wolf: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 45: „Diese Vermischung der Merkmale

Personentext, die jeweils unterschiedliche sprachliche Merkmale aufweisen. Unter Erzählertext versteht Schmid „den Komplex aller Aussagen, Gedanken und Wahrnehmungen einer als Bedeutungsposition greifbaren fiktiven Instanz, des Erzählers“.¹³⁰ Die Reden und Gedanken der Figur werden fingiert vom Erzähler wiedergegeben, als ob sie schon vor dem Erzählakt existieren würden, und deswegen redet man von Figurentext. Schmid's Definition der Textinterferenz umfasst außer erlebter Rede noch indirekte Rede¹³¹, die nicht unser Untersuchungsgegenstand ist. Dennoch nützlich für unsere Untersuchung sind sein Begriff „Textinterferenz“ mit seinem „gemischten“ Wesen und die von ihm systematisch zusammengefassten Merkmale des Erzählertextes und Personentextes – die Erkennungssignale der erlebten Rede.

2.4 Erweiterte Formen der erlebten Rede und verwandte Phänomene

Unter Textinterferenz stehen noch andere Phänomene mit „untypischen“ Personal- und Verbformen, die außerhalb der klassischen Form („er/sie+Präteritum“) stehen und ebenfalls dem „dual-voice“-Character der erlebten Rede entsprechen.

Steinberg¹³² weist z. B. mit Beispielen nach, dass es **erlebte Rede mit indefiniten Personalangaben** „man/one“ und „du/you“ in europäischen Sprachen gibt. Sie können zum einen in „gnomischem“ für alle Menschen gültigem Sinn gebraucht werden, zum anderen auf eine bestimmte Menschenmenge referieren, die den Sprecher umfasst, oder auch nur auf diesen allein eingeschränkt bleiben. Die indefiniten Formen haben „unscharfe Konturen, die erst der Kontext mehr oder weniger präzisieren kann.“¹³³ Solche Kontextabhängigkeit haben auch die subjektlosen Sätze in chinesischen erlebten Reden – der Leser braucht Informationen aus dem Kontext, um sie zu vervollständigen, und oft bleiben sie ambivalent. Die Vagheit der indefiniten Formen macht sie zu funktionaler Äquivalenz für viele subjektlose Formen der erlebten Rede im Chinesischen.

für die beiden Texte nenne ich Interferenz von Erzählertext und Personentext oder – kürzer – Textinterferenz. Ihre bekanntesten Formen sind die indirekte Rede (nur der Teil, der die Rede der Person wiedergibt) und die sogenannte „erlebte Rede“.

¹³⁰ Ebd., S. 39-40.

¹³¹ Zuschlag schreibt zur grammatischen Form der indirekten Rede: „In der Regel setzt sich die indirekte Rede zusammen aus einem übergeordneten Hauptsatz, der das *verbum dicendi* enthält, einer überleitenden Konjunktion und einem abhängigen Nebensatz, der die wörtliche Rede wiedergibt und im Deutschen im Konjunktiv, im Französischen im Indikativ steht. [...] Während die indirekte Rede im Deutschen allein durch den im abhängigen Nebensatz obligatorischen Konjunktiv deutlich wird, macht im Englischen und Französischen nur die Kombination aus Inquitformel im Hauptsatz und überleitender Konjunktion die indirekte Rede kenntlich. Anstelle des deutschen Konjunktivs stehen im Englischen und im Französischen Indikativformen, deren Tempora durch die Regeln der Consecutio temporum an das Verb im Hauptsatz gebunden sind.“ Zuschlag, Katrin: Narrativik und literarisches Übersetzen, S. 184-186.

¹³² Steinberg: Erlebte Rede.

¹³³ Ebd., S. 274.

Steinbergs Untersuchung¹³⁴ klärt auch die Unklarheit¹³⁵ darüber, ob es **erlebte Rede in der ersten Person** gibt. Während Hamburger¹³⁶ die erlebte Rede in der ersten Person kategorisch ausschließt, weist Steinberg mit überzeugenden Textbelegen deren Existenz nach. Er listet zwei wesentliche Aspekte für erlebte Rede in der ersten Person: Der erste Aspekt ist die Trennung zwischen dem erlebenden Ich und dem erzählenden Ich, was analog zur Trennung zwischen der Perspektivfigur und dem Erzähler steht. Der zweite Aspekt ist die Tempustransposition, die in europäischen Sprachen die einzige grammatische Unterscheidungsmöglichkeit zwischen den zwei „Ichs“ anbietet und im Chinesischen wegen fehlender Verbflexion ganz ausfällt. Das macht die schon im Deutschen sehr schwach markierte erlebte Rede in der ersten Person im Chinesischen noch schwerer erkennbar, was bei Lu Xuns Erzählung „*Regret for the Past*“ (siehe Kap.4) den besondere Reiz der erlebten Rede ausmacht.

Man kann im Allgemeinen sagen, „daß die Erzählung durch den Konjunktiv etwas Unsicheres und Vages bekommt, während indikativische Aussagen wie Sätze oder allgemeingültige Wahrheiten wirken“.¹³⁷ Wenn eine Aussage im **Präsens** oder **Konjunktiv in erlebter Rede** erscheint, agiert die Allgemeingültigkeit oder Unsicherheit mit der Demarkationsschwierigkeit der erlebten Rede und erhöht somit die Ambiguität der Aussage.

Bei einem weiteren Sonderfall der Textinterferenz - dem **personifizierten Erzähler** handelt es nicht mehr um erlebte Rede im klassischen Sinne, wo Reden, Gedanken oder Wahrnehmung einer Figur wiedergegeben wird, oder um das „Demarkationsproblem“¹³⁸, wo der Urheber einer ganzen Aussage unklar ist, sondern um Textinterferenz, die im Vergleich zu klassischer erlebter Rede auf der „Erzähler-Figuren“-Skala den Erzählerpolen noch näher steht, dass der Erzähler sich nicht wie der konventionelle Erzähler sprachlich und wertungsmäßig neutral verhält, sondern Wahrnehmungsweise, Wertung oder Sprache einer Figur in seiner Erzählerrede übernimmt.¹³⁹ Dadurch ist die Erzählerrede von der Figur „angesteckt“, aber sie bleibt weiter klar im Rahmen der Erzählerrede.

¹³⁴ Vgl. Steinberg 1971 S. 293-336.

¹³⁵ Zuschlag: Narrativik und literarisches Übersetzen. S. 193: „Unklarheit herrscht etwa darüber, ob erlebte Rede auf die dritte Person beschränkt bleibt oder ob auch Äußerungen in der ersten Person als erlebte Rede klassifiziert werden können, und wenn ja, wie diese vom inneren Monolog abzugrenzen sind.“

¹³⁶ Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Ernst Klett Verlag Stuttgart 1968, S 250.

¹³⁷ Salvato: Polyphones Erzählen, S. 135.

¹³⁸ Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 183.

¹³⁹ Stanzel spricht von „Personalisierung der Erzählerfigur“, wenn „eine Erzählerfigur, die zusammenfaßt und berichtet, die sich aber in mancher Hinsicht so verhält, als wäre sie eine Reflektorfigur. [...] Die Personalisierung der Erzählerfigur wird aber erst merkmalshaft, wenn weitere und auffälligere Attribute einer Reflektorfigur an einer Erzählerfigur zu beobachten sind: präliminarloser Erzähleinsatz, Übernahme der Wahrnehmungsweise und Wertungen von Charakteren, Angleichung der Erzählersprache an die Figurensprache, Assoziationsstruktur u. ä.“ Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 215-223.

Die Existenz dieser „untypischen“ Formen beweist, dass die dritte Person und das Präteritum nicht *Conditio sine qua non* der erlebten Rede sind.¹⁴⁰ Wir ziehen diese erweiterten und verwandten Formen der erlebten Rede ebenfalls in Betracht, um europäische erlebte Rede von der einseitigen grammatischen Definition loszulösen und mit der chinesischen erlebten Rede auf den gemeinsamen Nenner zu bringen.

2.5 Geschichte der erlebten Rede in China

Um über erlebte Rede in China zu reden, muss man zuerst zwei Begriffe abklären, die häufig in der Literaturkritik auftauchen: „Stream of Consciousness“ (SOC) und der „Blend“-Typ. Wenn man sie unter die Lupe nimmt und die chinesischen Texte unter diesen „Namen“ genau liest und nach ihrem Wesen fragt, wird man feststellen, dass sie oft bloß erlebte Rede unter anderen Namen sind und nichts anderes als ein begriffliches Missverständnis darstellen.

2.5.1 Abgrenzung der erlebten Rede zu „Stream of Consciousness“

Es gibt grundsätzlich zwei Definitionen von „Stream of Consciousness“¹⁴¹ („ungeregelte Folge von Bewusstseinsinhalten“¹⁴²): die erste Definition versteht es als Inhaltsbegriff, als Rohmaterial des Bewusstseins, für dessen Darstellung eine Reihe von Techniken, z. B. die erlebte Rede (freie Gedankenwiedergabe) und der innere Monolog in Frage kommen. Die zweite Definition versteht SOC als Formbegriff, als eine Extremform des inneren Monologs, deren „Organisationsprinzip“ die „freie Assoziation“ ist. Im Westen findet die zweite Definition größere Popularität, so dass viele chinesische Kritiker sie für die einzige gültige in Europa halten.¹⁴³

Der Begriff SOC wird in China häufig mit dem Begriff der „Moderne“ assoziiert. Deswegen ist es notwendig, die Rezeptionsgeschichte der „Moderne“ in China kurz zusammenzufassen. In der Literaturgeschichte¹⁴⁴ spricht man von drei Wellen, wo die „Moderne“ in China großen Einfluss übt. Die erste Welle ist während der Vierten-Mai-Era: mit den Hauptakteuren (Literaten, Denkern und Revolutionären) Chen Duxiu, Hu Shi, Lu Xun und Shen Yanbing

¹⁴⁰ Steinberg: Erlebte Rede, S. 271: „Die Dominanz der E.R. [erlebten Rede] in der 3. Person und in den Erzähltempora erklärt sich nicht aus einer Eigenart der E.R., sondern eben aus der quantitativen Überlegenheit der in den Erzähltempora geschriebenen Er-Erzählungen.“

¹⁴¹ Im Folgenden abgekürzt als SOC.

¹⁴² Nünning, Ansgar: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 4. Auflage, 2008 Stuttgart, S. 68

¹⁴³ Hagenaar: Stream of consciousness and free indirect discourse in modern Chinese literature, S. 54: „Chinese critics generally rejected the function of SOC in western literature, as they perceived it, i.e., being an instrument for the presentation of the unrestrained working of (predominantly abnormal) minds.“

¹⁴⁴ Vgl. 陈思和: 中国文学中的世界性因素. 2011 复旦大学出版社 [Chen, Sihe: Weltelemente in der chinesischen Literatur.2011 Fudan University Press] und 袁可嘉: 西方现代主义文学在中国, 文学评论 1992 年 04 期 [Yuan, Kejia: westliche moderne Literatur in China. In: Literary Review, Vol. 4, 1992], S.19-29.

werden vor allem Symbolismus, Futurismus und die Lehre von Sigmund Freud nach China eingeführt. Die zweite Welle der „Moderne“ in den 20er und 30er Jahren wird durch symbolistische Lyrik wie die Gedichte von Dai Wangshu und Bian Zhilin, expressionistische Dramen wie die Theaterstücke von Cao Yu und die Prosa der „neo-sensationalist school“¹⁴⁵ (新感觉派) wie die Erzählungen von Shi Zhecun, Liu Na'ou und Mu Shiying gekennzeichnet. Die dritte Welle ist nach dem Ende der Kulturrevolution in den 1980ern: die Klassiker der Moderne wie Joyce, Faulkner, Eliot und Proust werden in großer Menge übersetzt und gelesen. Ältere Schriftsteller aus den Generationen vor der Kulturrevolution wie Wang Meng veröffentlichten Prosa mit langen Passagen der Innendarstellung und wurden dafür berühmt. Später experimentierten die Wunden-Literatur und Avantgardisten wie Zhang Chengzhi, Can Xue, Yu Hua, Liu Suola, Li Tuo noch freier mit den modernen Techniken.

Trotz dieser eindrucksvollen Wellen der Rezeption wird die „moderne“ Literatur in China nicht ganz positiv gesehen, weil sie nicht immer mit dem dominierenden sozialistischen Realismus in Einklang zu bringen ist. Lange Zeit wird moderne Literatur aus dem Westen als dekadente Ausgeburt des monopolistischen Kapitalismus stigmatisiert und damit auch alles, was im Zusammenhang damit steht, vor allem auch SOC. Die Ablehnung von SOC als eine Schule in China geschieht aufgrund von Ablehnung der modernen Psychologie, der Idee, dass die tiefen Beweggründe der Menschen im Unbewussten liegen. Andererseits wird SOC als wichtige Technik zur Darstellung der Bewusstseinsinhalte der Menschen in einer modernen Gesellschaft begrüßt. So musste man in China SOC nach eigenem Bedarf adaptieren.¹⁴⁶ Song Yaoliang beobachtet den Adaptionsprozess nach der Kulturrevolution und teilt ihn in drei Schritte ein: Der erste Schritt für chinesische Schriftsteller, SOC in China einzuführen, besteht aus relativ mechanischer Implementation der westlichen Techniken und Formen. Die ersten Versuche wirken sehr exotisch. Man wechselt ununterbrochen zwischen verschiedenen Zeiten und Räumen; Perspektiven pendeln hin und her. Auch die Sprache mit komplexem Satzbau und ungewöhnlicher Wortstellung klingt eher europäisiert. In der zweiten Phase wird diese Technik mit anderen Elementen vermischt. Es kommt nicht ausschließlich nur eine Darstellung der Innenwelt, d. h. die Folge des Bewusstseinsstroms, sondern man steigt flexibel in die Innenwelt ein und aus, und integriert sie mit der Außendarstellung aus der realen Welt. Erst mit dem dritten Schritt wird eine neue Art SOC mit chinesischer Prägung

¹⁴⁵ Vgl. Lee, Leo Ou-fan: Shanghai Modern. The flowering of a new urban culture in China 1930-1945. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England 1999, S. xvi

¹⁴⁶ 宋耀良选编《中国意识流小说选 1980-1987》，上海社会科学出版社，1988。[Song, Yaoliang (Hrsg.): eine Auswahl chinesischer Stream-of-Consciousness-Prosa (1980-1987). Shanghaier Verlag für Sozialwissenschaften, 1988], S.1-28, hier S.9.

geschaffen: Nicht die Individualpsychologie, sondern nationale kollektive Mentalität wird dargestellt. Nach einer Dekade wurde SOC in einer stark modifizierten Form in der chinesischen Literatur etabliert und die Literaturkritik definiert diese Modifikation als „oriental SOC“. Hauptmerkmale der chinesischen Prägung sind¹⁴⁷: „Verschmelzung der Gefühle und Naturbilder“; „Vernetzung der äußeren Handlungen mit der Entwicklung der inneren Komplexe“; „Ineinanderfließen des modernen Bewusstseins mit der nationalen traditionellen Mentalität“.

So wird SOC in der chinesischen Literatur als ein Inhaltsbegriff nach der oben genannten ersten Definition von der chinesischen Literaturkritik verstanden. Der größte Unterschied zur zweiten, im Westen gängigeren Definition ist, dass man die freie Assoziation beziehungsweise Rationalität der Reflexion nicht zum Maßstab für die Beurteilung der SOC nimmt. Um die Funktion „Darstellung der Innenwelt“ zu erfüllen, werden in China unter „SOC“ verschiedene Phänomene mitgezählt: innere Monologe, Sinneseindrücke, subjektivierte Naturbeschreibungen, etc. Die Phänomene, die wir hier als erlebte Rede verstehen, gehören somit auch zum Oberbegriff SOC nach dem chinesischen Verständnis. Wang Meng z.B. ist der erste bekannte Autor, der nach dem Ende der Kulturrevolution mit innovativen modernen Techniken arbeitete und dafür große Aufmerksamkeit erregte. Aber wenn man seine Werke betrachtet, die in der chinesischen Literaturkritik wegen sogenannten SOC-Techniken gepriesen wurden, findet man schnell heraus, dass außer innerem Monolog vor allem die erlebte Rede in großen Mengen zur Innendarstellung vorkommt.¹⁴⁸

Unser Thema erlebte Rede wird somit von der bisherigen chinesischen Literaturkritik unter dem Oberbegriff SOC undifferenziert diskutiert. Der Begriff „Stream of Consciousness“ genießt eindeutig mehr Aufmerksamkeit in China, zum Teil auch weil der Begriff SOC in englischsprachiger Literaturkritik viel prominenter ist und man sich in China eher danach orientiert, aber die vernachlässigte und in China fast immer als SOC verkannte erlebte Rede verdient umso mehr unsere Aufmerksamkeit.

2.5.2 Forschungsgeschichte erlebter Rede in China

Den ersten Versuch nach Chinas Reform und Öffnung, die Redeform „erlebte Rede“ und ihre künstlerischen Wirkungen zu analysieren, unternahm der Semiotiker und Komparatist Zhao Yiheng. Sein Artikel aus dem Jahre 1987 《小说叙述中的转述语》 („Redewiedergabe in

¹⁴⁷ 宋耀良: 意识流文学东方化过程. 文学评论, 1986年01期. [Song, Yaoliang: Orientalisationsprozess der Stream-of-Consciousness-Literatur. In: Literary Review. Vol. 1, 1986], S. 33-40, hier S. 36-38

¹⁴⁸ Vgl. Hagenaar: Stream of consciousness and free indirect discourse in modern Chinese literature, Kap. 6, S. 123-160.

Prosatexten“) und seine Bücher über Redeformen und die Erzähltechniken in der chinesischen Prosatradition¹⁴⁹ finden offenbar Nachhall bei chinesischen Literaturkritikern und werden häufig zitiert. Da Zhaos Pionierarbeit die historische Wurzel der erlebten Rede in China zurückverfolgt, werde ich seine Position zusammenfassen.

Zhao klassifiziert zunächst die Redeformen in vier Typen: 直接引语式 („direkte wiedergegebene Rede“), 间接引语式 („indirekte wiedergegebene Rede“), 间接自由式 („indirekte freie Rede“), 直接自由式 („direkte freie Rede“). Darunter ist 间接自由式 („indirekte freie Rede“) äquivalent mit unserem Begriff „erlebte Rede“. Er beobachtet die Entwicklung der Redeformen in chinesischen Romanen aus der Ming- (1368-1644) und Qing-Dynastie (1636-1912) und findet die Form „Inquit-Formel“ („jemand sagt“) + direkte Rede“ dominierend. Der Grund liegt einfach in der Tatsache, dass das klassische Chinesisch kein Satzzeichen hat und Abschnitte nicht trennt. Um Erzählertext und Personentext ohne Anführungszeichen, Komma und Punkt dennoch zu trennen, verwenden Autoren möglichst direkte Rede und so oft wie möglich Inquit-formel (meistens nur direkt vor dem Redehalt), damit der Leser die Rede richtig zuordnen kann.

Zu dieser Epoche sind der Erzählertext und der Figurentext von der sprachlichen Textur her noch nicht zu unterscheiden. Ein persönlicher Ton in der Personenrede ist im Roman 《三国演义》 („*Die Geschichte der drei Reiche*“) aus dem 14. Jahrhundert noch nicht anzutreffen. Erst nach und nach entwickelt sich eine persönliche Färbung in den direkten Reden. In 《水浒传》 („*Die Räuber vom Liang-Schan-Moor*“) aus dem 14. Jahrhundert z. B. werden Umgangssprache und vulgäre Ausdrücke bei bestimmten Figuren und in typischer Alltagsszene eingesetzt. Seit Mitte der Ming-Dynastie hat sich der Trend durchgesetzt, kennzeichnend in dieser Hinsicht ist der Roman 《金瓶梅》 („*Jin Ping Mei*“) aus dem 16. Jahrhundert. Schließlich im Roman 《红楼梦》 („*Der Traum der roten Kammer*“) aus dem 18. Jahrhundert wird die Individualisierung der Sprache vollzogen. Die Einführung westlicher Satzzeichen in der Periode der späten Qing (Ende 19. bis Anfang 20. Jahrhundert) ermöglichte die Lockerung der Redeformen: indirekte Rede tauchte auf und verbreitete sich. Fast gleichzeitig mit der Entwicklung der indirekten Rede um die Jahrhundertwende erschien deren Mischform mit der direkten Rede – erlebte Rede – auch in Romanen mit innovativen

¹⁴⁹ U. a. 赵毅衡: 苦恼的叙述者——中国小说的叙述形式与中国文化 北京十月文艺出版社 1994 [Zhao, Yiheng: ‚The uneasy narrator— The form of Chinese fiction and Chinese culture‘, Beijing Shiyue Wenyi Press 1994], Zhao, I-heng (Zhao, Henry Y. H.): The uneasy narrator: Chinese fiction from the traditional to the modern. Oxford University Press 1995.

Techniken.¹⁵⁰ Zhao Yiheng nimmt an, dass anders als in Europa, wo indirekte Rede schon seit der Antike die herrschende Form der Redewiedergabe ist und die erlebte Rede sich als eine Innovation aus der indirekten Rede entwickelte, die Wurzel der erlebten Rede in China in der vorherrschenden direkten Rede liegt.

Ein Beispiel aus dem Roman „*Der Traum der roten Kammer*“ demonstriert, wie nah die erlebte Rede der direkten Rede liegt und wie problemlos die Redeformen im Chinesischen ineinander wechseln können. Die Protagonistin Daiyu hört zufällig, wie der Protagonist, der von ihr geliebte Baoyu, in ihrer Abwesenheit sie vor allen Leuten preist und bei dieser unbeabsichtigten Liebeserklärung empfindet sie gemischte Gefühle.

Textbeispiel:

„黛玉听了这话，不觉又喜又惊，又悲又叹。所喜者：果然自己眼力不错，素日认他是个知己，果然是个知己；所惊者：他在人前一片私心称扬于我，其亲热厚密，竟不避嫌疑；所叹者：你既为我的知己，自然我亦可为你的知己，既你我为知己，又何必有“金玉”之论呢？既有“金玉”之论，也该你我有之，又何必来一宝钗呢？所悲者：父母早逝，虽有铭心刻骨之言，无人为我主张；“ (Cao Xueqin: *Der Traum der roten Kammer*, S. 388¹⁵¹)

Interlinearübersetzung:

Daiyu hört diesen Satz, (sie) empfindet sowohl Freude als auch Staunen, sowohl Trauer als auch Seufzen. Zur Freude: tatsächlich täuscht (das) eigene Urteilsvermögen nicht, für gewöhnlich erkennen (Ø¹⁵²) ihn als einen Herzensfreund, tatsächlich ist (er) ein Herzensfreund; zum Staunen: Er preist mich (mit) über und über persönlichen Gefühlen vor Leuten, die Herzlichkeit (und) Intimität meiden sogar keinen Verdacht; zum Seufzen: (Wenn) du schon mein Herzensfreund bist, natürlich kann ich auch deine Herzensfreundin sein, (wenn) du und ich (einander) schon Herzensfreunde sind, warum muss es Rede über „Gold und Jade“ geben? Wenn es Rede über „Gold und Jade“ gibt, sollen auch du und ich (sie) haben, warum muss eine Baochai (dazwischen) kommen? Zur Trauer: die Eltern sind früh verstorben, obwohl (ich) tief ins Herz und Knochen eingegrabene Worte habe, plädiert niemand für mich;

Der Erzähler berichtet im ersten Satz zusammenfassend Daiyus Gefühle mit vier Wörtern: Freude, Staunen, Trauer und Seufzen. Das Thema wird im zweiten Satz wieder aufgegriffen „Zur Freude“, was zum Erzählerbericht gehört. Dann schaltet der zweite Satz zur erlebten Rede: das zweimal wiederholte Adverb „果然“ (tatsächlich) bestätigt Daiyus Erwartung aus

¹⁵⁰ Ein frühes Beispiel ist der Roman *恨海 Sea of Woe* (1906) von Wu Woyao. Egan entdeckt in diesem Werk erlebte Rede, die die Grenze zwischen dem Erzähler und der Figur verwischt, die er unter dem Terminus “represented discourse” auffasst. Vgl. Egan, Michael: *Characterization in Sea of Woe*. In: *The Chinese Novel at the Turn of the Century*, ed. Doleželová-Velingerová, Milena University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 1980. Hier S. 170-172.

¹⁵¹ 曹雪芹 & 高鹗: *红楼梦*. 人民文学出版社, 1974 北京 (Cao, Xueqin & Gao, e: *Der Traum der roten Kammer*. People’s Literature Publishing House, Beijing 1974).

¹⁵² Ø steht für nicht realisierte Satzglieder.

ihrem Erfahrungshorizont („für gewöhnlich“) heraus. Die Topikalisierung¹⁵³ und damit die Betonung von „果然“ (tatsächlich) stammen auch aus Daiyus persönliche Sicht. Das ambige Personalpronomen „自己/ziji“ (selbst, eigen) weist ebenfalls auf die Innenperspektive hin. Der Satz „tatsächlich täuscht (das) eigene Urteilsvermögen nicht, für gewöhnlich erkennen (Ø) ihn als einen Herzensfreund, tatsächlich ist (er) ein Herzensfreund“ ist thematisch und sprachlich stark subjektiv gefärbt, und kann als erlebte Rede klassifiziert werden. Die Möglichkeit, den Satz als direkte Rede (hier als inneren Monolog) zu betrachten, ist zwar nicht ausgeschlossen, da „自己/ziji“ (selbst) theoretisch sowohl als „她自己/ta ziji“ (sie selbst) oder auch „我自己/wo ziji“ (ich selbst) gedeutet werden kann. Aber wir sehen im anschließenden Kontext kontrastierende direkte Rede, dass ihre anderen drei Gefühle dreimal als innerer Monolog direkt mit der ersten Person „我“ (ich) angeführt werden: „Er preist **mich** [...]“, die im Vergleich zu erlebter Rede mit „自己/ziji“ (selbst) noch lauter und unmittelbarer wirken. Außerdem ist Rekurrenz ein im Chinesischen sehr häufig eingesetztes Kohärenzmittel, so dass Wiederholungen nicht wie in westlichen Sprachen stilistisch unschön wirken. Daher sieht man klar, dass hier mit dem ambigen „自己/ziji“ eher nicht die erste Person „我/wo“ (ich) gemeint ist. Das Pronomen ist auch nicht eingesetzt, um Wiederholung zu vermeiden, sondern weil eine andere Wirkung zwischen dem distanzierten Erzählertext und der reinen Figurenrede im inneren Monolog erwünscht ist – die der erlebten Rede. Aus dem Beispiel sieht man, dass erlebte Rede mit dem für sie typischen ambigen Personalpronomen „自己/ziji“ (selbst) schon im Roman „*Der Traum der roten Kammer*“ aus dem 18. Jahrhundert vorzufinden ist. Die gleiche Form mit „自己/ziji“ findet man später bei erlebter Rede von Lao She, Qian Zhongshu und Co. in modernen Romanen aus dem 20. Jahrhundert wieder. Deshalb scheint mir die These von Hagenaar plausibel, dass sich erlebte Rede in chinesischer Literatur wahrscheinlich auch ohne den Einfluss westlicher Übersetzungsliteratur intern entwickelt hätte.¹⁵⁴

¹⁵³ „Topikalisierung: Platzierung einer Konstituente, die nicht als Subjekt fungiert, an den Satzanfang ins Vorfeld vor das finite Verb, wobei im Deutschen das Subjekt ins Mittelfeld des Satzes rückt: *Er hat seine Absichten gestern genau erläutert* (unmarkierte (Normal-)Stellung mit Subjekt im Vorfeld und finitem Verb in Zweitposition) vs. *Gestern hat er seine Absichten genau erläutert* (Topikalisierung des Adverbials und Inversion von Subjekt und finitem Verb). Bei der Topikalisierung handelt es sich um den Unterschied zur Normal- bzw. Grundwortstellung um eine Stellung mit einer spezifischeren kommunikativen Funktion. [...]“ aus: Bußmann, Hadumod (Hrsg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Alfred Kröner Verlag Stuttgart 2008, S. 743.

¹⁵⁴ Hagenaar: *Stream of consciousness and free indirect discourse in modern Chinese literature*, S. 41 „We must conclude from the presence of early examples of FID [free indirect discourse] in *Sea of Woe* [Wu Woyao's Roman *恨海* (1906)] that FID gradually took shape at the time when ID [indirect discourse] began to be generally used: at the turn of the century. ID did not have a firmly rooted grammatical pattern then, and the influence of DD [direct discourse] can very well have produced an intermediary form, with elements of DD and the pronouns of ID. In other words, FID must be considered the result of an internal development.“

Obwohl erlebte Rede schon so früh in der chinesischen Literatur auftauchte, ist man sich lange über das Wesen der chinesischen erlebten Rede oder besser gesagt, des chinesischen Gegenstücks von europäischer erlebter Rede noch gar nicht im Klaren. Am einflussreichsten ist die These in der chinesischen narratologischen Forschung über „Blend“ (两可型/liang ke xing) von der Anglistin und Narratologin Shen Dan. In der Diskussion mit dem Semiotiker Zhao Yiheng behauptete sie, dass es anders als die vier Grundtypen in westlichen Sprachen (direkte zitierte Rede, indirekte zitierte Rede, freie indirekte Rede, freie direkte Rede¹⁵⁵) einen besonderen Typus der ambigen Redeform im Chinesischen gibt – „Blend“ (两可型/liang ke xing).¹⁵⁶ Sie reklamiert diesen Typus als „chinesische Eigentümlichkeit“: „Es bestehen im Chinesischen einige zweideutige Formen zwischen direkter und indirekter Rede, [...] diese Vermischung ist in westlichen Sprachen undenkbar.“¹⁵⁷

Als Beispiel nennt sie:

„他犹豫了一下。(我/他)看来搞错了。“ (S. 77)

Interlinearübersetzung:

Er zögert ein wenig. (ich/er) sehen (, dass Ø) geirrt haben (Aspekt: Perfekt).

Im ersten Satz berichtet ein Erzähler über einen mentalen Zustand. Der zweite Satz ist subjektlos. Formal ist das Subjekt des Verbs „sehen“ nicht eindeutig zu erkennen, auch das Subjekt von „irren“ ist nicht realisiert. Shen Dan meint, weil theoretisch sowohl die erste als auch die dritte Person als potenzielle Ergänzung möglich ist, dass der zweite Satz zwischen direkter und indirekter Rede schwebt. Aber Tatsache ist: die Ergänzung ist nur potenziell; genauso wie beim von Shen ignorierten nicht realisierten Subjekt Ø von „irren“ ist hier eine Ergänzung weder notwendig noch auf **eine** Möglichkeit begrenzt. Real hat das Verb „sehen“ kein Subjekt. Wenn man auch noch die These von Zhu Dexi hinzuzieht, dass subjektlose Sätze in der modernen chinesischen Schriftsprache, die von westlichen Sprachen und Grammatikregeln stark europäisiert ist, nicht mehr verbreitet sind und nur noch in der Umgangssprache weiter hin häufig vorkommen¹⁵⁸, dann ist die Wahrscheinlichkeit viel größer,

¹⁵⁵ Zhao klassifiziert in Anlehnung mit Leech & Short (1981) die Formen der Redewiedergabe in vier Gruppen.

¹⁵⁶ 申丹: 也谈中国小说叙述中转述语的独特性 兼与赵毅衡先生商榷 北京大学学报(哲学社会科学版)1991年第4期 S. 76-82. (Shen, Dan: On the Idiosyncrasies of Modes of Speech Presentation in Chinese Narrative Fiction. In: *Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)*, Vol. 4, 1991, S. 76-82), hier S. 77.

¹⁵⁷ „在汉语中存在着一些西方语言中不可能出现的直接式与间接式的“两可型” [...] 这种直接式与间接式的两可在西方语言中是不可想象的。“ Ebd. S. 77.

¹⁵⁸ Vgl. 朱德熙: 句子和主语。印欧语影响现代书面汉语和汉语语法分析的一个实例。In: 世界汉语教学(创刊号) 1987年9月 [Zhu, Dexi: Satz und Subjekt. Ein Fall von der Beeinflussung der modernen chinesischen Schriftsprache und der chinesischen Grammatikanalyse durch indoeuropäische Sprachen. In: *Chinese Teaching in the World*. Erste Ausgabe, Sep. 1987], S. 31-34.

dass es sich im zweiten Satz nicht um reine Erzählerrede, sondern um erlebte Rede handelt. Ähnlich problematisch ist Shens Meinung über das ambige Personalpronomen „自己 /ziji“ (selbst), dass es potentielle Ergänzung braucht. Liu Xias Studie über erlebte Rede bei Qian Zhongshu¹⁵⁹ findet zahlreiche Erlebte-Rede-Passagen, wo „自己 /ziji“ (selbst) systematisch ohne Ergänzung in erlebter Rede eingesetzt wird. Wie wir im Abschnitt 2. 6. 1. noch sehen werden, sind subjektlose Sätze und das ambige Pronomen „自己 /ziji“ (selbst) ohne Ergänzung starke Hinweise auf erlebte Rede im Chinesischen.

Shens Betonung des Sonderstatus von „Blend“ (两可型/liang ke xing) zeigt ihr Unverständnis für das Wesen der erlebten Rede („free indirect discourse“). Wahrscheinlich ist der bei den englisch-amerikanischen Forschern geläufige Begriff „free indirect discourse“ dafür mitverantwortlich. Für Shen ist erlebte Rede („free indirect discourse“) nur eine Unterkategorie der indirekten Rede (funktional wie im Deutschen „freistehende indirekte Rede“ im Konjunktiv I). Ihr Fehler liegt darin, die erlebte Rede in europäischen Sprachen nur formal und nicht von der Wirkung her zu betrachten. Scharfsinnig sieht Shen, dass die grammatischen, syntaktischen Signale für die Markierung der Redeformen im Chinesischen im Vergleich zu europäischen Sprachen oft fehlen: ohne Tempus, ohne Unterscheidung der Wortstellung der Hauptsätze und Nebensätze, wenn weiter die dritte Person nicht sichtbar ist, weil (Subjekt-)Pronomen im Chinesischen oft ausgelassen werden, ist der „Blend“-Typ nicht von direkter Rede zu unterscheiden. Dagegen meint sie, dass „westliche Sprachen normalerweise nicht zulassen, dass das Subjekt weggelassen wird. Auch wenn diese Möglichkeit bestehen würde, reichen die Verbtempora auch aus, um direkte oder indirekte Redewiedergabe voneinander zu unterscheiden.“¹⁶⁰ Sie sieht nicht, dass das Phänomen „Neutralisierung“ (wenn ein oder mehrere Merkmale der erlebten Rede mit denen der anderen Redeformen zusammenfallen und somit in ihrer Funktion als Erkennungsindizien neutralisiert werden) auch in der Identifizierung der erlebten Rede in europäischen Sprachen häufig vorkommt und auch dort die Demarkationsschwierigkeit existiert. Das Verbtempus und die

¹⁵⁹ 刘霞: 从文体学和叙述学的视点看《围城》中自由间接引语的翻译。苏州大学硕士论文 2011 (Liu, Xia: A Study of Free Indirect Speech Translation in Fortress besieged – from Perspective of Point of View in Stylistics and Narratology. For the Degree of Master of Arts, School of Foreign Languages, Soochow University 2011). Beispiele siehe S. 28-45, z. B. „父亲和丈人希望自己是博士, 做儿子女婿的好意思教他们失望么?“ (钱钟书: 围城. 生活读书新知三联书店, 北京 2002. [Qian Zhongshu: die umzingelte Festung. SDX Joint Publishing Company 2002], S. 12. Interlinearübersetzung: Vater und Schwiegervater hoffen (, dass) **selbst** ein Doktor sein, hat der Sohn (und) Schwiegersohn die Unverschämtheit (,) sie zu enttäuschen? Übersetzung von Kelly&Mao: „Since both his father and his father-in-law hoped **he** would become a Ph.D., how **could he**, a son and son-in-law, dare disappoint them?“ Ch'ien Chong-shu: Fortress Besieged. Translated by Jeanne Kelly and Nathan K. Mao, Indiana University Press, Bloomington and London 1979, S. 14.

¹⁶⁰ „西方语言一般不允许省略主语。即便有这种可能, 动词的时态也足以区分转述语究竟是直接式还是间接式。“ Aus: 申丹: 也谈中国小说叙述中转述语的独特性 Shen, Dan: On the Idiosyncrasies of Modes of Speech Presentation in Chinese Narrative Fiction, S. 77.

dritte Person ist zwar in westlichen Sprachen (z. B. Deutsch oder Englisch) ein wichtiges Erkennungsmerkmal zwischen direkter und indirekter Rede, aber nicht zwischen erlebter Rede und indirekter Rede. Auch im Deutschen und Englischen kann man durch das Verbtempus und die dritte Person allein erlebte Rede nicht vom umgebenden Erzählertext unterscheiden, weil kein Tempuswechsel oder Personenwechsel stattfindet. Erlebte Rede als eine Mischform mit besonderer Stilwirkung muss sich in europäischen Sprachen vor allem von indirekter Rede abheben, und somit hat sie eine vergleichbare Trennungsschwierigkeit, wie ihr chinesisches Gegenstück seinerseits Probleme hat, sich von direkter Rede abzuheben. Noch problematischer ist Shens Behauptung, dass der chinesische „Blend-Typ“ besondere Vorzüge hat:

„Die Blend-Typen in der chinesischen Literatur haben ihre einzigartigen doppelseitigen Vorzüge. Weil kein Wechsel in Verbtempus und Personalpronomen stattfindet, lassen sie sich mit dem Erzählertext harmonisch verbinden (das ist ein Vorzug der indirekten Reden). Gleichzeitig haben sie die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit ohne Intervenieren des Erzählers, die nur die direkte Rede (ohne Anführungszeichen) genießt. Diese Einzigartigkeit des doppelseitigen Vorteils zeigt sich besonders deutlich, wenn chinesische Texte in westliche Sprachen übersetzt werden. Der Übersetzer muss sich dabei für ein bestimmtes Verbtempus entscheiden: er benutzt entweder das Präteritum oder das Präsens. Wenn er das Präsens wählt, dann trennt er die wiedergegebene Rede vom Erzählertext, so wird der Erzählfluss unterbrochen, weil der Erzählertext normalerweise ins Präteritum übersetzt wird. So verliert die Übersetzung den Vorteil der indirekten Rede im Original. Wenn er dagegen das Präteritum wählt, wird die Übersetzung zwar einvernehmlich mit dem Erzählertext korrelieren, verliert aber mehr oder weniger die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der direkten Rede (ohne Anführungszeichen), die fast nicht vom Erzähler kontrolliert wird. Hinzu kommt die Wahl des Personalpronomens, die Wahl zwischen der Groß- und Kleinschreibung usw., so wird der unvermeidliche Verlust auf einer Seite noch offensichtlicher.“¹⁶¹

Die von Shen genannten Vorzüge wie der ununterbrochene Erzählfluss, Lebendigkeit und Unmittelbarkeit sind genau die der erlebten Rede. Der Mangel ihrer These liegt darin, dass sie „Blend“ (两可型/liang ke xing) voreilig als „chinesische Einzigartigkeit“ deklariert, obwohl eine ähnliche Redeform mit vergleichbarer Wirkung als „erlebte Rede“ in Europa schon gut erforscht wurde. Sie gehört schon längst als universales Stilmittel zur Weltliteratur, wie Doležel dazu bemerkt:

„[...] the very existence of such a universal device clearly demonstrates that the idea of ‚world literature‘ is highly meaningful with respect to literary forms and structures. Apparently there exists a ‚stock‘ of literary devices which can be used and modified in any national literature and by any individual writer, regardless of his philosophical or ideological position.“¹⁶²

¹⁶¹ „中国文学中这样的“两可型”具有其独特的双重优点。因为没有时态与人称的变化，它们能和叙述语言很融洽地结合在一起(间接式的优点)，同时它们又具有(无引号的)直接式才有的几乎不受叙述干预的直接性和生动性。这种双重优点的独特性在文本被译成西方语言时可以被看得格外清楚。翻译时，在时态上，译者必须作出确定的选择：或者用现在时，或者用过去时。如果选用现在时就会把转述语与叙述语分开，容易给人以叙述中断的感觉，因为叙述语言一般都被译为过去时，这样就失去了原文中属于间接式那一面的优势。如果选用过去时，那么虽能保留与叙述语言的融洽，但却必然会不同程度地失去直接式才有的几乎不受叙述干预的直接性和生动性。再加上人称上的选择，大小写的选择等等，这种必失一面优点的损失就会更为明显。“ aus ebd. S79, 82.

¹⁶² Doležel, Lubomér: Narrative Modes in Czech Literature. University of Toronto Press 1973, S. 19.

2.6 Erkennungsmerkmale der Textinterferenz mit Beispielen aus der Übersetzungspraxis

Wie kann man ein so vielfältiges Phänomen „erlebte Rede“ in der Weltliteratur trotz Verschiedenheiten der Sprachen und Konventionen erkennen? Da muss man das Lesen als Prozeß genau beobachten und die Merkmale der erlebten Rede herausfiltern. Der Leser fasst den Text als eine chronologische Reihe von Informationen und er bemerkt erlebte Rede zuerst als eine von der umgebenden Erzählerstimme anders anmutende Stimme. Das heißt: mit formalem oder semantischem Material wird eine Stimme oder eine Instanz evoziert, die anders als die des Erzählers ist, und dieses Material dient zur Erkennung der erlebten Rede.¹⁶³ Ich werde in Anlehnung an Doležel, Lethcoe, McHale und Schmid¹⁶⁴ diese grammatischen, syntaktischen, semantischen, thematischen und kontextualen Merkmale zusammenfassen, ihre Funktion zur Erkennung der erlebten Rede erläutern, die Besonderheiten der chinesischen Sprache bezüglich des jeweiligen Merkmals erklären, wenn Unterschiede im Sprachsystem existieren, und über ihre Konsequenzen anhand von Lösungsbeispiele in der Übersetzungspraxis diskutieren.

2. 6. 1 Personenangaben

Für die Erkennung der erlebten Rede spielen die Personenangaben (Personalpronomen, Possessivpronomen und Personalformen der Verben) eine wichtige Rolle. Die Personenangaben erscheinen in der erlebten Rede aus der Erzählerperspektive. Das heißt: die selbstreferierende Figur erscheint anders als in direkter Rede („ich“) in der dritten Person („er/sie“); andere Referenzen in der dritten Person und Eigennamen aus der direkten Rede bleiben unverändert; besondere Personalformen wie die indefinite Personenangabe „man“ im Deutschen („one“ im Englischen) und die indefinit gebrauchte zweite Person „du“/„you“¹⁶⁵ finden ebenfalls Verwendung in erlebter Rede – sie werden weiter beibehalten. Dagegen dienen Eigennamen der Perspektivfigur (anstatt „er/sie“) als Hinweise auf die Außenperspektive bzw. den Erzählertext.

¹⁶³ Vgl. McHale: Free indirect discourse, S. 269.

¹⁶⁴ Vgl. Doležel, Lubomír: Narrative Modes in Czech Literature.; Lethcoe, Ronald James: Narrated Speech and Consciousness. University of Wisconsin 1969; McHale, Brian: Free Indirect Discourse; Schmid, Wolf: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs.

¹⁶⁵ Erlebte Rede mit dem indefiniten „man“/„one“ und dem indefinit gebrauchten „du“/„you“ siehe Steinberg S. 274ff.

Exkurs I: Pro-Drop-Sprache und subjektlose Sätze im Chinesischen

Um die sprachlichen Besonderheiten der Chinesischen und ihre Einflüsse auf die Erkennung der erlebten Rede im Bezug auf die Verwendung der Personalangabe zu erläutern, muss man einen kurzen Blick auf die Sprachtypologie werfen.

Das Chinesische gehört zu den Pro-Drop-Sprachen, beziehungsweise Sprachen, in denen (Subjekt-) Pronomen in bestimmten syntaktischen Positionen zur Konstitution eines grammatikalisch vollständigen Satzes nicht explizit realisiert sein müssen, wenn sie pragmatisch aus dem Kontext entschlüsselt werden können.¹⁶⁶ Das führt dazu, dass im Chinesischen das grammatische Subjekt sehr häufig weggelassen wird.¹⁶⁷ Diese Eigenschaft der chinesischen Sprache macht es für den Leser noch schwieriger zu erkennen, von wem eine bestimmte Rede oder ein Gedanke stammt. Unsere Beispiele werden zeigen, dass subjektlose Sätze und Sätze mit dem ambigen Pronomen „自己“ wichtige Formen der chinesischen erlebten Rede bilden und in der Übersetzungspraxis funktionale Äquivalenzen der europäischen erlebten Rede sind.

Beispiele:

a. die dritte Person „er“ durch das Personalpronomen „自己/ziji“ (selbst)

Textbeispiel:

In Musils ersten Roman „*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*“ erinnert sich der jugendliche Protagonist Törleß an seine Sehnsucht in der Kindheit, ein Mädchen zu sein. Seine Erinnerungen und die dabei erwachten sinnlichen Eindrücke erscheinen als erlebte Rede:

„In seiner Haut, rings um den ganzen Körper herum, erwachte dabei ein Gefühl, das plötzlich zu einem Erinnerungsbilde wurde. Als er ganz klein war, – ja, ja, da war’s, – als er noch Kleidchen trug und noch nicht in die Schule ging, hatte er Zeiten, da in ihm eine ganz unaussprechliche Sehnsucht war, ein Mädel zu sein. Und auch diese Sehnsucht saß nicht im Kopfe, – oh nein, – auch nicht im Herzen, – sie kitzelte im ganzen Körper und jagte rings unter der Haut umher. Ja es gab Augenblicke, wo er sich so lebhaft als ein kleines Mädchen fühlte, daß er glaubte, es könne gar nicht anders sein. Denn er wußte damals nichts von der Bedeutung körperlicher Unterschiede, und er verstand es nicht, warum man ihm von allen Seiten sagte, er müsse nun wohl für immer ein Knabe bleiben. Und wenn

¹⁶⁶ Vgl. Huang, C.-T. James: On the Distribution and Reference of Empty Pronouns. In: Linguistic Inquiry, Vol. 15, No. 4 (Autumn, 1984), S. 531-574.

¹⁶⁷ Gabelenz bemerkt in seiner *Chinesische Grammatik* (1960): „die häufige Unterdrückung des grammatischen Subjectes, als welches dann je nach Umständen dies oder jenes persönliche Fürwort zu ergänzen ist. Offenbar liegt in solchen Fällen logisch ein Satz, syntaktisch aber nur ein Satztheil vor, und aus diesem Widerspruche erwachsen manchmal Schwierigkeiten. 不敢 put-kâm, nicht wagen, ist an und für sich in jeder Person, in jedem Tempus und Modus des Verbuns zu übersetzen; überträgt man es durch: ‘ich wage nicht, er wagte nicht’ oder sonst wie, so trägt man eben etwas Zufälliges, nicht im Ausdrucke selbst Liegendes hinein, und Aehnliches gilt von den meisten Uebersetzungen grammatischer, aus dem Contexte herausgerissener Beispiele.“ Von der Gabelentz, Georg: *Chinesische Grammatik*. Mit Ausschluss des niederen Stiles und der heutigen Umgangssprache. Vierte unveränderte Auflage, Veb Max Niemeyer Verlag, Halle 1960, S. 118.

man ihn fragte, warum er denn glaube, lieber ein Mäderl zu sein, so fühlte er, daß sich das gar nicht sagen lasse...¹⁶⁸“ (Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 86¹⁶⁹)

„他浑身从头到脚又重复了以前曾有过的奇异感觉——那是很久以前的画面：没错，他记起来了，那是他很小的时候，还没有上幼儿园，他经常有这样的想法，就是自己不要穿上男童的衣服，而要穿上小姑娘的花衣服，成为一个小姑娘，当然他心中的渴望是没有说出来，不，不，这种渴望不是在心里，也不是在脑子里，而是浸润在全身的每一个毛孔里，让他无时无刻不感到痒痒。的确，自己成为小姑娘的念头不是幻觉，有时是如此强烈，自己竟然就当自己真的是女孩。那个时候他自己根本不清楚性别不同对人有什么意义，更不能理解，为什么周围的人总在给他灌输这样一个概念——他是一个男孩，而且永远都是。如果有人要来问他，自己为什么有当女孩的幻想，他自己还真的说不出任何理由.....“ (Shi Xiansong¹⁷⁰, S. 101-102)

Interlinearübersetzung:

Er fühlt wieder im ganzen Körper vom Kopf bis Fuß wieder ein wunderliches Gefühl von einst – das ist ein Bild vor sehr langer Zeit: Ganz richtig, er erinnert sich, das ist die Zeit (wo) er sehr klein ist, (er) geht noch nicht zum Kindergarten, er hat häufig solche Gedanken, (das) ist (, dass er) selbst nicht die Kleider von männlichen Kindern tragen will, sondern bunte Kleider von kleinen Mädchen tragen will, ein kleines Mädchen werden (will), freilich ist die Sehnsucht in seinem Herzen nicht ausgesprochen, nein, nein, diese Sehnsucht ist nicht im Herzen, auch nicht im Gehirn, sondern infiltriert in jeder Pore im ganzen Körper, (und) lässt ihn keinen Augenblick nicht jucken. Tatsächlich, (sein) eigener Gedanke (,) kleines Mädchen zu werden ist keine Halluzination, ist manchmal so stark, (er) selbst hält (sich) selbst wirklich (für ein) Mädchen. Damals ist ihm selbst überhaupt nicht klar (,) was unterschiedliche Geschlechter für Menschen bedeuten, kann noch weniger verstehen, warum Menschen (um ihm) herum immer wieder ihn so ein Konzept einflößen – er ist ein Junge, und bleibt für immer. Wenn jemand kommen (und) ihn fragen will, warum (er) selbst die Phantasie hat (,) Mädchen zu sein, kann er selbst wirklich keinen einzigen Grund nennen...

Musils Text enthält Partikel wie „Ja“, Parenthesen wie „– ja, ja, da war’s, –“, „– oh nein, –“ und Wörter aus der Umgangssprache, wie z.B. „Mäderl“, die Mündlichkeit ausdrücken. Diese sind Hinweise auf erlebte Rede, aber sonst liegt der Sprachstil dieser relativ schwach markierten erlebten Rede mit langen Hypotaxen und vielen Konjunktionen nicht sehr weit von dem des Erzählertextes, was eine besondere Herausforderung für den chinesischen Übersetzer darstellt. Wie kann man die erlebte Rede von der umgebenden Erzählerrede abheben? Shi Xiansong versucht, Musils umgangssprachliche Signale zwar nicht immer an den genauen Stellen, aber immerhin mit Partikeln und Interjektion wie „ganz richtig“, „nein, nein“, „Tatsächlich“, die Mündlichkeit suggerieren, zu imitieren. Durch Topikalisierung am Satzanfang gewinnen diese Wörter noch zusätzliche Betonung. Um die erlebte Rede noch deutlicher als solche zu markieren, fügt Shi auffällig häufig das Personalpronomen „自己

¹⁶⁸ Markierungen sind von mir: „___“ steht für erlebte Rede, „.....“ für Erzählertext, „___“ für direkte Rede, fett sind meine Betonungen für Erkennungssignale der erlebten Rede, und bei allen weiteren Beispielen ebenso.

¹⁶⁹ Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden, hrsg. von Adolf Frisé, Bd. 6, Prosa und Stücke, Rowohlt 1978.

¹⁷⁰ 罗伯特穆西尔: 学生特莱斯的困惑, 施显松译, 同济大学出版社, 上海 2009 [Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Übersetzt von Shi Xiansong, Tongji University Press, Shanghai 2009].

/ziji“ (selbst, eigen) hinzu. In Musils Original kommt die dritte Person „er“ dreizehnmal vor, und Shi Xiansong benutzt elfmal „他/ta“ (er), siebenmal „自己/ziji“ (selbst), davon zweimal kombiniert: „他自己/ta ziji“ (er selbst). In Kombination mit „er“ ersetzt „他自己/ta ziji“ (er selbst) zweimal „er“ im Original, die anderen fünf „自己/ziji“ (selbst) werden vom Übersetzer als Subjekte und Objekte hinzugefügt, um zu paraphrasieren, z. B. „(er) **selbst** hält (sich) **selbst** wirklich (für ein) Mädchen“ anstatt „es könne gar nicht anders sein.“ Bemerkenswert ist, dass so viele „自己/ziji“ (selbst) nicht immer als Ersatz für „er“ erscheinen, etwa um Wiederholungen zu vermeiden. Hier ist „自己/ziji“ nicht gleich „er“ – die auffällig häufige, an sich redundante Verwendung von „自己/ziji“ dient als Signal für Innenperspektive und erlebte Rede. Besonders die Kombination „他自己/ta ziji“ (er selbst) betont gleichzeitig die dritte Person und Innenperspektive. Dass die dritte Person „er“ allein dem Übersetzer noch nicht auszureichen scheint, wenn die „Gefahr“ zu groß ist, für erlebte Rede möglicherweise in Erzählerkommentar umzukippen, muss die Kombination „er selbst“ zusätzlich auf erlebte Rede hinweisen. „自己/ziji“ (selbst) ist hier ein starker Hinweis für erlebte Rede. Zwar haben Zhao Yiheng, Shen Dan und Hagenaar alle in ihren Arbeiten festgestellt, dass das mehrdeutige Personalpronomen „自己/ziji“ in chinesischen erlebten Rede häufig vorkommt, aber sie haben nicht die wichtige Differenzierungsfunktion von „自己/ziji“ als Erkennungssignal **speziell** für erlebte Rede erkannt, was dieses Beispiel besonders deutlich zeigt.

b. „man“ durch subjektlose Sätze

Textbeispiel:

Am Anfang von Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ sieht der Protagonist Gregor Samsa, das „verwandelte“ Ungeziefer von Bett aus den Wecker und wundert sich, ob der schon geläutet hat. Seine Gedanken werden als erlebte Rede wiedergegeben:

„Sollte der Wecker nicht geläutet haben? **Man** sah vom Bett aus, daß er auf vier Uhr richtig eingestellt war; **gewiß** hatte er auch geläutet. **Ja**, aber war es möglich, dieses möbelererschütternde Läuten ruhig zu verschlafen?“¹⁷¹

„闹钟**难道**没有响? 从床上看到闹钟是拨到四点钟的, **这没错**: 它**肯定**是响过了, **是的**, 但他**怎么**可能在那震耳欲聋的闹声中**安静**地睡着呢?“ (Xie Yingying 2003¹⁷², S. 252)

¹⁷¹ Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Band: Drucke zu Lebzeiten. S. 118.

¹⁷² Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Xie, Yingying) In: 卡夫卡: 卡夫卡小说全集. II 城堡;变形记;地洞.韩瑞祥等译,人民文学出版社,北京 2003 [Kafka, Franz: Gesamtprosa von Kafka.Band II. Das Schloss;

Interlinearübersetzung:

Hat der Wecker **etwa** nicht geläutet? Aus dem Bett sieht (Ø, dass) der Wecker auf vier Uhr gestellt (ist), das (ist) **ganz richtig**; er hat **bestimmt** geläutet (perfektive aspect), **ja**, aber wie kann **er** in dem ohrenbetäubenden Lärm ruhig schlafen (durativer Aspekt)?

Syntaktisch bleibt die Übersetzung ziemlich frei: Längere Sätze werden in mündliche kürzere Sätze zerteilt. Die Kürze der Sätze, viele Partikel (难道/nandao, 的/de, 了/le, 呢/ne) und subjektive Einschätzungen (ganz richtig, bestimmt) erzeugen einen mündlichen Eindruck. Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass das indefinite Pronomen „man“ durch einen subjektlosen Satz übertragen wird und später ein Subjekt „er“ dem subjektlosen Infinitiv „zu verschlafen“ hinzugefügt wird. Somit ist die dritte Person im Kontext sichtbar und die ganze Passage als erlebte Rede im Chinesischen erkennbar.

c. subjektlose Sätze durch „you“ oder „man“

Textbeispiel:

In Lao Shes Roman „*Camel Xiangzi*“ werden nicht nur die äußeren Schicksalsschläge vom Protagonisten Xiangzi gezeigt, auch seine innere Verwandlung, von einem egoistischen Kämpfer zu einem Verzweifelten wird sehr lebendig dargestellt. Hier werden z. B. die pessimistischen Gedanken vom Xiangzi als erlebte Rede gezeigt.

„一想到那个老者与小马儿，祥子就把一切的希望都要放下，而想乐一天是一天吧，干吗成天际咬着牙跟自己过不去呢？！穷人的命，他似乎看明白了，是枣核儿两头尖：幼小的时候能不饿死，万幸；到老了能不饿死，很难。只有中间的一段，年轻力壮，不怕饥饱劳碌，还能象个人儿似的。在这一段里，该快活快活的时候还不敢去干，地道的傻子；过了这村便没有这店！这么一想，他连虎妞的那回事儿都不想发愁了。“(老舍: 骆驼祥子¹⁷³ Lao She: *Camel Xiangzi*, S. 94)

Interlinearübersetzung:

Sobald (Ø) an jenen Alten und (seinen Enkel) Kleinpferd denkt, muss Xiangzi alle Hoffnungen niederlegen, lieber denkt (Ø,) ein Tag Freude ist auch ein Tag, wozu den lieben langen Tag die Zähne zusammenbeißen und sich schwer machen?! Das Schicksal von Armen, scheint er klar zu durchschauen, ist Jojobekern mit zwei Spitzen: in jungen Jahren nicht verhungern zu müssen, ungeheures Glück; bis im Alter nicht verhungern zu müssen, sehr schwierig. Nur die mittlere Strecke, jung und stark, nicht Hunger und harte Arbeit scheuen, kann (Ø) so was wie ein Mensch fühlen. In dieser Strecke, wenn (Ø) nicht wagt (,) mal froh zu sein (,) wenn (Ø) soll, echter Dummkopf; (wenn) so

Die Verwandlung; Der Bau. Übersetzt von Han, Ruixiang u. Ko., People's Literature Publishing House, Beijing 2003].

¹⁷³ 老舍: 骆驼祥子, 老舍文集, 第三卷, 人民文学出版社, 北京 1982 [Lao She: *Camel Xiangzi*. In: Gesammelte Werke von Lao She, Bd. 3, People's Literature Publishing House, 1982 Peking.] Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf diese Auflage.

ein Dorf vorbei (ist) dann gibt es so ein Hostel nicht mehr! Soweit gedacht, will er (sich) nicht mal über jene Sache mit Tiger-Mädchen Sorgen machen.

Subjektlose Sätze, Ellipse, volkstümliche Sprache, Dialekt, Soziolekt und Phraseologismus machen die unterstrichene Partie sprachlich figural gefärbt. Gleichzeitig deuten die Metapher „Jojobekern“ und der Parallelismus „in jungen Jahren nicht verhungern zu müssen, ungeheures Glück; bis im Alter nicht verhungern zu müssen, sehr schwierig“ die Anwesenheit eines ordnenden und zusammenfassenden Erzählers an, der (anders als der ungebildete Protagonist) stilistisch hochwirksam arbeitet. Der Leser fühlt durch die erlebte Rede mit dem resignierten Rikscha-Fahrer, wie er seine Hoffnung aufgegeben hat und nur noch in den Tag hineinlebt. Die englischen und deutschen Übersetzungen haben für Lao Shes subjektlose Sätze die Pronomen „you“ und „man“ als Äquivalenz gefunden:

„Thinking about Hsiao Ma and the old man made Hsiang Tzu want to throw away his hopes and enjoy each day for itself, period.¹⁷⁴ What good did it do to grind his teeth at things he could't do anything about? It seemed obvious to him that the fate of the poor was like date pit: pointed at both ends. If you avoid dying of starvation when young, good for you. But it was almost impossible to avoid dying of starvation when old. You can be a real man only during the period in between—when you are young and strong and not afraid of the hard grind to feed your hunger. You are an absolute idiot if you are afraid of enjoying yourself then when you should be happy. There won't be another inn once you've passed through this village! Such thoughts made him think even the business with Hu Niu wasn't all that depressing.“ (James 1979¹⁷⁵, S. 97)

James überträgt Lao Shes subjektlose Sätze mit dem gnomischen „you“. Mit dem hinzugefügten umgangssprachlichen Ausdruck „period.“ übernimmt der Erzähler am Ende seines Berichts schon die Anschauung und Wertung der Figur Xiangzi und ist somit ein personifizierter Erzähler geworden. Dann wird die erlebte Rede reibungslos eingeleitet „What good did it do to grind his teeth at things he could't do anything about?“ Weiter wird die Passage zwar unterbrochen, indem James die Parenthese im Original als Hauptsatz überträgt „It seemed obvious to him that [...]“, aber die erlebte Rede setzt sich nach der Unterbrechung fort, indem James weiter sehr viele mündliche Ausdrücke wie „good for you“, „an absolute idiot“ einbaut, die Idiomatik kurz und knapp als solche ohne zusätzliche Erklärung überträgt („There won't be another inn once you've passed through this village!“) und großenteils das gnomische Präsens („If you avoid“, „You can be a real man“, „You are an absolute idiot“ usw.) benutzt. Die Emotionalität der erlebten Rede – Wut und Resignation – wird bei James sehr gut vermittelt.

„Nach dem Erlebnis mit dem Alten und seinem Enkel wollte Xiangzi nur noch in den Tag hineinleben. Wozu von morgens bis abends die Zähne zusammenbeißen und mit sich selbst unzufrieden sein? Er schien begriffen zu haben, ähnlich einem Dattelkern besaß das Leben der Armen zwei besonders

¹⁷⁴ Markierungen sind von mir: „___“ steht für erlebte Rede, fett sind meine Betonungen für Erkennungssignale der erlebten Rede, und bei allen weiteren Beispielen ebenso.

¹⁷⁵ Lao She: Rickshaw. The novel Lo-t'o Hsiang Tzu by Lao She, translated by Jean M. James, University of Hawaii Press, Honolulu 1979.

dünne Enden: Es war das pure Glück, wenn man nicht als Kleinkind verhungerte, oder im Alter nichts mehr zu beißen hatte. Nur in der Zeit, die dazwischen lag, in der man jung und kräftig war und Hunger und Mühsal einen nicht berührten, konnte man leben wie ein Mensch. Ein Narr, wer in dieser Zeit, die vergnügt zu verbringen einem Zustand, nicht Mut zu Taten bewies. Die Gelegenheit kam nie wieder! Die Geschichte mit Tigerin ließ ihn längst kalt.“ (Reissinger 1987¹⁷⁶, S. 126)

Die subjektlosen Sätze werden durch das indefinite „man“ übertragen. Lao Shes Parallelismus „in jungen Jahren nicht verhungern zu müssen, ungeheures Glück; bis im Alter nicht verhungern zu müssen, sehr schwierig.“ gibt Reissinger zusammenfassend wieder: „Es war das pure Glück, wenn man nicht als Kleinkind verhungerte, oder im Alter nichts mehr zu beißen hatte“. Lao Shes Idiomatik „There won't be another inn once you've passed through this village!“ verschwindet und wird mit einer Erklärung ersetzt: „Die Gelegenheit kam nie wieder!“ Man kann die Emotionalität mit der Frage: „Wozu [...]“, der Ellipse „Ein Narr, [...]“ und dem Ausruf im letzten Satz noch erkennen: „Die Gelegenheit kam nie wieder!“ Aber sonst unterscheidet sich Reissingers Sprachstil in der erlebten Rede kaum von dem umgebenden Erzählertext – seine langen Hypotaxen enthalten zwar noch die nötige Information, schwächen aber die Kraft und Dringlichkeit im Original ab.

Das Beispiel zeigt, dass die zweite Person „you“ und das indefinite „man“ als mögliche Äquivalenzen für die chinesischen subjektlosen erlebten Rede in Frage kommen. Aber wir sehen auch, dass die Personalangabe allein noch nicht darüber entscheidet, ob eine gegebene Passage erlebte Rede ist. Die impulsive Kraft in Lao Shes Ellipsen, die fast nur noch aus Phrasen bestehen, können die englischen und deutschen Übersetzungen aufgrund ihrer Versuche, Sätze zu vervollständigen und „ordentlich“ zu reformulieren, nur schwer vermitteln. Explizite Kohärenz zwischen Sätzen und syntaktische Vollständigkeit der Sätze im Englischen und Deutschen scheinen die Mündlichkeit zu schädigen. Aber die Tendenz zum normativen Sprachgebrauch hat für jeden Übersetzer unterschiedliche Auswirkung: James hatte noch mit Umgangssprache und Ellipse „period.“, „good for you“, „dying of starvation when old“ viel weiter zu gehen gewagt als der konservative Versuch Reissingers.

2. 6. 2 Verbtempora

Steinberg fasst die Verbtempora der erlebten Rede als transponierte Formen aus den besprechenden Tempora zu Erzähltempora zusammen¹⁷⁷: Im Deutschen und Englischen treten anstelle von präsenten Tempora (Präsens/Present Tense) in direkter Rede die transponierten Vergangenheitstempora (Präteritum/Preterite) in erlebter Rede auf.¹⁷⁸ Somit unterscheidet sich

¹⁷⁶ Lao She: Riksha-Kuli. Ein Roman. Aus dem Chinesischen übertragen von Florian Reissinger, erste Auflage, Insel Verlag Frankfurt am Main 1987.

¹⁷⁷ Steinberg: Erlebte Rede, S. 165.

¹⁷⁸ Entsprechend werden die rückschauende Tempora Perfekt/Perfect und vorausschauende Tempora Futur/Futur

das Verbtempus der erlebten Rede im Deutschen und Englischen nicht vom Erzähltempus. Im Französischen benutzt erlebte Rede eine andere Vergangenheitsform (*imparfait*) als der Erzählertext (*passé simple*).¹⁷⁹ Käte Hamburgers berühmtes Beispiel „heute war Weihnachten, sie mußte noch den Baum schmücken“¹⁸⁰ zeigt die widersprüchliche Verbindung zwischen dem Zeitadverb „heute“ und dem Vergangenheitstempus „war“ in fiktionalen Texten, wobei das Präteritum nur als „Reliefumgebung“¹⁸¹ das Basistempus in Erzähltexten bildet und der Satz dadurch seine grammatische Korrektheit erhält. Der deutsche Leser wird aus der merkwürdigen Kombination des deiktischen Zeitadverbs für Gegenwart aus der Figurenperspektive und des epischen Präteritums den Satz als erlebte Rede identifizieren. Häufig wird in den Studien über erlebte Rede bemerkt, dass die Vergangenheitstempora eine Charakteristik darstellen, und Vergangenheitstempora werden als *Conditio sine qua non* der erlebten Rede angesehen. Dieser Irrtum ist besonders verwirrend für die Übersetzungsanalyse der erlebten Rede ins Chinesische, da dort Verben nicht flektieren. Man muss zwei Tatsachen beachten: Erstens ist das Verbtempus zwar ein wichtiges Sprachmerkmal zur Markierung der Zeit in konjugierenden Sprachen, aber auch innerhalb dieser Sprachen gibt es viele Ausnahmen und Grenzfälle, wo Verben ohne Tempustransposition, z. B. das historische Präsens und das gnomische Präsens, in erlebter Rede auftauchen.¹⁸² Zweitens findet auch im Deutschen und Englischen kein Tempuswechsel statt, wenn ein Erzählerbericht in erlebte Rede gleitet. Da kein Wechsel stattfindet, ist das mit der Umgebung (meistens Erzählerbericht) gleichgebliebene Präteritum allein kein Signal für den Leser, etwas anderes als die bisherige Erzählerstimme zu erwarten. Erst der Kontrast in Hamburgers Beispiel zwischen dem Zeitadverb und dem Präteritum signalisiert die erlebte Rede. Die Bedeutung des Präteritums für die erlebte Rede liegt darin, mit dem Tempus weiter im Erzählrahmen zu bleiben. Daher gibt es auch sehr schwach ausgeprägte erlebte Rede im Präteritum, z. B. bei Thomas Mann und Robert Musil, wo sie sprachlich fast nicht von Erzählertext zu unterscheiden ist.

zu Erzähltempora Plusquamperfekt/Pluperfect und Präteritum/Preterite transponiert.

¹⁷⁹ „Anders sind die Verhältnisse im Französischen (und dem entsprechend in den anderen großen romanischen Sprachen). Im Französischen treten *Imparfait* und *Plus-que-parfait*, nach Weinrichs Deutung die „Hintergrundtempora“ der erzählten Welt, bei der Transposition an die Stelle von *Présent* und *Passé composé*. Dadurch kann die E. R. [erlebte Rede] auch in diesen Formen eine eigene Sphäre bilden, die sich deutlich von den „Vordergrundtempora“ *Passé simple* und *Passé antérieur* des Erzählerberichts abhebt.“ Steinberg: *Erlebte Rede*. S 167.

¹⁸⁰ Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*, S. 33.

¹⁸¹ Vgl. Weinrichs besprechende Tempora vs. erzählende Tempora, Tempusrelief oder Reliefumgebung. Weinrich, Harald: *Tempus: besprochene und erzählte Welt*. 6. neu bearb. Aufl., München: Beck, 2001.

¹⁸² Siehe Steinberg: *Erlebte Rede*, S. 255ff.

Exkurs II: Tempus vs. Aspekt – die Besonderheiten der chinesischen Grammatik

Dass die chinesische Sprache eine isolierende Sprache¹⁸³ ist, kein Tempus hat und dies beim Übersetzen aus den flektierenden Sprachen Probleme verursachen kann, haben viele Übersetzungskritiker bemerkt, aber ein tieferes Verständnis für die Konsequenzen auf die Übersetzung der erlebten Rede fehlt in den bisherigen Arbeiten.

Die kontrastive Linguistik vergleicht die Sprachen miteinander und untersucht ihre alltägliche Anwendung¹⁸⁴, während die meisten Übersetzungsanalysen sich mit Gegebenheiten der Sprachsysteme begnügen.¹⁸⁵ Auch mag man zunächst einwenden, dass der Aspekt (z. B. 着: durativer Aspekt; 在: progressiver Aspekt; 了, 过: perfektiver Aspekt, usw.) im Chinesischen das Tempus ersetzt.¹⁸⁶ Hier ist zu bemerken, dass Tempus und Aspekt unterschiedliche grammatische Kategorien sind und sich in ihrer Funktion als Zeitausdruck wesentlich unterscheiden.¹⁸⁷ Da Aspekt sich nur auf „interne zeitliche Struktur“ bezieht und keine

¹⁸³ Isolierende Sprachen sind nach Humboldts Sprachtopologie diejenigen Sprachen, in denen die grammatische Funktion eines Begriffs durch dessen Position innerhalb eines Satzes deutlich gemacht wird, wobei die Wortstellung die entscheidende Rolle spielt, z. B. das (moderne) Chinesisch. Ein Beispiel zeigt deutlich den Unterschied zwischen einer isolierenden Sprache wie das Chinesisch und einer flektierenden Sprache wie das Deutsch: „人吃羊“ (wörtl. übersetzt: Mensch essen Schaf) = (Der) Mensch isst (das) Schaf. Wenn man die beiden Substantive in ihrer Satzstellung vertauscht, kommt es im Deutschen nur zu einer Verschiebung der Betonung: „Das Schaf isst der Mensch“, weil das Subjekt-Objekt-Verhältnis durch die Flexion des Artikels verdeutlicht wird. Dagegen kommt es im Chinesischen zu einer völligen Bedeutungsänderung: „羊吃人“ (wörtlich übersetzt: Schaf essen Mensch) = (Das) Schaf isst (den) Menschen. Das erklärt die relative Flexibilität der Wortstellung im Deutschen: Im Nebensatz steht das finite Verb am Satzende, während im Chinesischen die Wortstellung „Subjekt+ Verb+ Objekt“ sowohl im Hauptsatz als auch im Nebensatz immer festgehalten werden muss. Zu Humboldts Sprachtypologie vgl. Humboldt, Wilhelm von.: „Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues. [1827-1829]“ In: Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften. Band 6. 1827-1835, S. 111-303. Hrsg. von Albert Leitzmann Berlin: B. Behr, 1907.

¹⁸⁴ Vgl. Xiao, Richard & McEnery, Tony: Aspect in Mandarin Chinese: A Corpus-based Study. (Studies in language companion series 73.) Amsterdam: John Benjamins, 2004.

<https://books.google.de/books?hl=de&lr=&id=pb05AAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR1&dq=Aspect+in+Mandarin+Chinese:+A+Corpus-based+Study&ots=50aTRHlpOf&sig=AkqQOD6DG4mYgOqnvY1ojL6RxI#v=onepage&q=Aspect%20in%20Mandarin%20Chinese%3A%20A%20Corpus-based%20Study&f=false> (Stand: 20. 08. 2019).

¹⁸⁵ Z. B. Meng Weiyang (1986) zeigt das verwirrte Zeitgefühl des chinesischen Lesers durch den unübertragbaren Tempuswechsel bei Kafka, hier S. 154; Auch Yang Bin weist auf den unvermeidlichen Verlust des Präteritums beim Übersetzen der erlebten Rede ins Chinesische. Vgl. 杨斌: 英语小说自由间接引语的翻译. In: 解放军外国语学院学报 2005年3月第28卷第2期 Yang, Bin: On Translation of Free Indirect Speech in English Novels. In: Journal of PLA University of Foreign Languages. Mar. 2005, Vol. 28, No. 2, S. 71-75, hier S. 75.

¹⁸⁶ Z. B. Meng Weiyang: Kafka und China, S. 154 „In der chinesischen Sprache geschieht die Signalisierung des Tempus durch: -Kontext; - Suffixe; -durative Suffixe: -zhe (Dauer oder Unabgeschlossenheit der Handlung); - Temporaladverbien. Der Übersetzer ist auf diese drei Mittel angewiesen, um dem Leser Einsicht in das Tempusystem bei Kafka zu gewähren, eine schwierige, wenn nicht unmögliche Aufgabe.“

¹⁸⁷ Definition von Aspekt „Verbale Kategorie, die sich auf die interne zeitliche Struktur oder andere inhaltliche Merkmale von Verbbedeutungen bezieht und die [...] in der Morphologie einzelner Sprachen grammatikalisiert ist. Eine grundlegende A.-Unterscheidung ist Imperfektiv vs. Perfektiv, wo durch ein Vorgang entweder als ein zeitlich nicht weiter strukturierter, kontinuierlicher Verlauf oder als ein in Phasen gegliederter Verlauf mit Spezifizierung der Endphase präsentiert werden kann.“ S. 63; Definition von Tempus: „Grundlegende (morphologisch-)gramm. Kategorie des Verbs, die die zeitliche Relation zwischen Sprechakt (S) und dem durch die Aussage bezeichneten Sachverhalt oder Ereignis (E) kennzeichnet, d. h. das jeweils angesprochene Geschehen zu der zeitlichen Perspektive des Sprechenden in Beziehung setzt. Das Präteritum kodiert die

Beziehung zwischen dem Ereignis (der Handlungsebene) und dem Sprechakt (dem Erzählen selbst) herstellt, kann Aspekt nicht wie Tempus zwischen der Erzähler-Ebene und der Figuren-Ebene als „Shifter“¹⁸⁸ agieren.¹⁸⁹ Käte Hamburgers Beispiel für erlebte Rede „heute war Weihnachten“¹⁹⁰ würde ohne Tempus im Chinesischen so heißen: 今天是圣诞节 (wörtlich übersetzt: heute sein Weihnachten) und würde überhaupt nicht als erlebte Rede auffallen.

a. Der Verlust von Präteritum und die Möglichkeiten der Kompensation

Textbeispiel:

In Thomas Manns Roman „Buddenbrooks“ stellt eine Passage erlebter Rede dar, wie das 18-jährige Fräulein Tony Buddenbrook von dem von ihr verachteten Hamburger Kaufmann Grünlich überrascht wird, der ihrer Familie „um ihre Hand angehalten“ hat.

„Tony fuhr entsetzt auf ihrem Stuhle empor und machte eine Bewegung, als wollte sie in den Eßsaal entfliehen... Wie war es möglich, noch mit einem Herrn zu sprechen, der um ihre Hand angehalten hatte? Das Herz pochte ihr bis in den Hals hinauf, und sie war sehr bleich geworden.“ (Thomas Mann: Buddenbrooks¹⁹¹, S. 109)

„冬妮吓得一下子从椅子上跳起来, 作了个动作, 仿佛要逃进餐厅似的.....这怎么可能呢, 如何跟一个向自己求过婚的男人说话呢? 她的心噗通噗通地一直跳到嗓子里, 脸色煞白。“ (Fu Weici¹⁹², S. 103)

Interlinearübersetzung:

Tony springt aus Schreck auf einen Schlag auf dem Stuhl empor, macht eine Bewegung, als ob (sie) in Eßsaal flüchten will ... wie ist das möglich, wie (soll Ø) mit einem Mann reden (. der einem) selbst einen Heiratsantrag gemacht hat? Ihr Herz pocht putong putong direkt ins Hals, Gesichtsfarbe (ist) totenbleich.

Relation *E* vor *S*, und das Präsens drückt die Gleichzeitigkeit von *S* und *E* aus. Neben diesen »absoluten« Tempora gibt es »relative« Tempora, in denen *S* und *E* vermittels eines Referenzpunktes (*R*) in Beziehung gesetzt werden: Plusquamperfekt (*E* vor *R* vor *S*), Futur II (*E* vor *R* nach *S*), Perfekt (*E* vor *R* gleichzeitig mit *S*)“ S.717 aus: Bußmann, Hadumod (Hrsg.): Lexikon der Sprachwissenschaft.

¹⁸⁸ Jakobson teilt grammatische Kategorien in zwei Gruppen: diejenigen, die eine Referenz zwischen „narrated event“ (d. h. in unserem Kontext die Handlung- und Figurenebene) und „speech event“ (das Erzählen selbst als Sprechakt, also die Erzählebene) herstellen, nennt er „Shifters“, zu denen Tempus gehört, der Gegensatz sind „Non-Shifters“, die keine solche Referenz herstellen, zu denen Aspekt gehört.

¹⁸⁹ Jakobson, Roman: Selected Writings. Bd. II Word and Language. Mouton The Hague Paris 1971, S.134-135: „STATUS and ASPECT characterize the narrated event itself without involving its participants and without reference to the speech event. [...] TENSE characterizes the narrated event with reference to the speech event. Thus the preterit informs us that the narrated event is anterior to the speech event.“

¹⁹⁰ Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung, S. 66.

¹⁹¹ Mann, Thomas: Gesammelte Werke in Einzelbänden, Band: Buddenbrooks, Verfall einer Familie. Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Peter de Mendelssohn, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1981, S. 109.

¹⁹² 托马斯·曼: 布登勃洛克一家。一个家庭的没落。傅惟慈译, 人民文学出版社, 1962 北京 [Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Übersetzt von Fu Weici, People's Literature Publishing House, 1962 Beijing].

In Thomas Manns Text machen die Vergangenheitsform der Verben, die dritte Person, Wortstellung und Intonation (Fragezeichen) die erlebte Rede erkennbar: „Wie **war** es möglich, noch mit einem Herrn zu sprechen, der um ihre Hand angehalten **hatte?**“ Fu Weici überträgt diese Passage auch als erlebte Rede ins Chinesische, indem er anstatt „sie/ihre“ im Original das für erlebte Rede typische ambivalente Personalpronomen „自己“ (selbst) und einen subjektlosen Satz verwendet. Auch hinzugefügte Ausschmückungen und Details im Kontext helfen dabei, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Figur Tony und ihre Gedanken zu lenken: Tonys Bewegung ist abrupt: „auf einen Schlag“; das Geräusch ihres Herzens, das nur die Figur selbst wahrnehmen kann, wird lautmalerisch beschrieben: „Ihr Herz pocht **putong putong**“, die auch Hinweise für erlebte Rede sind. Das Beispiel zeigt, dass Verbtempus in westlichen Sprachen als grammatische Kategorie nicht übersetzbar ist und dass im Chinesischen häufig mehr Kontextinformationen als im Deutschen benötigt werden, um erlebte Rede zu identifizieren.

Textbeispiel:

Der junge Hanno aus der Buddenbrook-Familie ist ein schwächlicher Junge und die folgende erlebte Rede zeigt seine große Angst vor dem Lehrer:

„Hanno Buddenbrook saß vornübergebeugt und rang unter dem Tische die Hände. Das B, der Buchstabe B war an der Reihe! [...]“

„Buddenbrook“ ... jetzt sagte er „Buddenbrook“...

„Edgar!“ sagte Doktor Mantelsack [...]“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 740)

„汉诺·布登勃洛克身子向前探着，暗暗在桌下绞着两手。B，现在轮到字母B起首的名字啦! [...]“布登勃洛克”.....他马上就要叫“布登勃洛克”了.....“

“艾德加！曼台尔萨克博士喊道， [...]“ (Fu Weici S. 721)

Interlinearübersetzung:

Hanno Buddenbrook lehnt (Aspekt: durativ) den Körper nach vorn, insgeheim wringt (Ø) beide Hände.

B, jetzt sind die mit dem Buchstaben B angefangenen Namen an der Reihe!

[...] „Buddenbrook“...er **wird sofort** „Buddenbrook“ rufen...

Edgar! schreit Doktor Mantelsack, [...]

Das Beispiel zeigt die unterschiedlichen Funktionen von Tempus im Deutschen und Aspekt im Chinesischen sehr deutlich. In Manns erlebter Rede wird das Gegenwart „Buchstabe B **ist** an der Reihe!“ und „jetzt **sagt** er ‚Buddenbrook‘“ ins Präteritum transponiert: „Buchstabe B **war** an der Reihe!“; „jetzt **sagte** er ‚Buddenbrook‘“. Aber im Chinesischen benutzt man Aspekt, der sich nur auf „interne zeitliche Struktur“ bezieht. Das heißt: noch nicht geschehene Ereignisse werden immer durch Futur-Aspekt (会/hui, 要/yao, werden) ausgedrückt, ungeachtet der

Beziehung zwischen dem Ereignis (der Handlungsebene) und dem Sprechakt (dem Erzählen selbst). In der chinesischen erlebten Rede findet keine Aspekt-Transposition wie Tempus-Transposition im Deutschen und Englischen statt. Fu Weici benutzt deiktische Zeitadverbien und Aspekt, wo Thomas Mann Zeitadverbien und Tempus verwendete.

„Das B, der Buchstabe B **war** an der Reihe!“ → „B, **jetzt sind** die mit dem Buchstaben B angefangenen Namen an der Reihe!“

„**jetzt sagte** er ‚Buddenbrook‘ ...“ → „er **wird sofort** ‚Buddenbrook‘ rufen...“

Fu zeigt sein präzises Verständnis über Tempus und Aspekt: Zwei Ereignisse werden von der relativen Zeitreferenz (Tempora) in der Originalsprache abgelöst und nach „interne zeitliche Struktur“ in der Zielsprache neu kodiert – das transformierte Präteritum im Deutschen wird jeweils zu Gegenwart-Aspekt und Futur-Aspekt im Chinesischen. Die erlebte Rede mit ihrer stilistischen Wirkung, die Spannung und Angst, die der junge nervösen Schüler Hanno vor dem erwarteten Ereignis fühlt, vermittelt Fu erfolgreich durch mündliche Partikel, Ausrufe, subjektlose Sätze im Chinesischen.

Textbeispiel:

Der Familienarzt Doktor Grabow hat gerade Christian Buddenbrook behandelt und denkt in einer erlebten Rede ironisch über die typischen Verdauensprobleme dieser „vornehmen“ Kaufmannsfamilien nach:

„Doktor Grabow lächelte vor sich hin, mit einem nachsichtigen und beinahe etwas schwermütigen Lächeln. Oh, er würde schon wieder essen, der junge Mann! Er würde leben wie alle Welt. Er würde, wie seine Väter, Verwandten und Bekannten, seine Tage sitzend verbringen und viermal inzwischen so ausgesucht schwere und gute Dinge verzehren... Nun, Gott befohlen! Er, Friedrich Grabow, **war nicht derjenige, welcher die Lebensgewohnheiten aller dieser braven, wohlhabenden und behaglichen Kaufmannsfamilien umstürzen würde. Er würde kommen, wenn er gerufen würde, und für einen oder zwei Tage strenge Diät empfehlen, – ein wenig Taube, ein Scheibchen Franzbrot... ja, ja – [...]“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 36)**

„格拉包夫医生宽恕地、差不多可以说是忧郁地笑了笑。啊，他不久就能吃饭的，这个年轻人，他会像其余的人一样生活下去的。他会像他的祖先上辈一样，像他的亲戚朋友一样坐在公司的办公室里打发日子，一天吃四顿最丰富最可口的饭菜。哎，托上帝保佑，他，弗里德利·希格拉包夫，可不想来破坏这些日子过得富裕舒适的商人家庭的生活习惯！他只是等人召唤了来，安排一两天的饮食单——一点鸽子肉，一片法国面包.....不错——“ (Fu Weici, S. 32)

Interlinearübersetzung:

Arzt Grabow lächelt nachsichtig, fast kann (man) sagen melancholisch. Ah, er wird bald essen können, dieser junge Mensch, er wird so wie andere Menschen weiterleben. Er wird wie seine Vorfahren und ältere Familienmitglieder, wie seine Verwandten und Freunde im Büro der Firma sitzend die Tage herumtrödeln, vier Mahlzeiten pro Tag die reichhaltigsten (und) schmackhaftesten Speisen essen. Ei, Gott behüte, er, Friedrich Grabow, möchte doch nicht kommen (und) die Lebensgewohnheit dieser Kaufmannsfamilien (, die) wohlhabend und gemütlich ihre Tage verbringen

(,) zerstören! Er wartet nur (darauf, dass) Leute (ihm) rufen (, und) kommt, (um) ein (oder) zwei Tage das Menü (zu) arrangieren – ein wenig Taubenfleisch, eine Scheibe französisches Brot ... nicht schlecht –

Diese Passage zeigt mehrere Bedeutungen von „würde“ in der deutschen erlebten Rede als transponiertes Futur, Konjunktiv, und transponiertes Passiv. Fu Weicis Lösungen demonstrieren, wie er die temporale Bedeutung von „würde“ herablöst, zeitliche Relation durch Aspekt, und modale Bedeutung lexikalisch realisiert. Das transponierte Futur überträgt er mit Futur-Aspekt (wird), Zeitadverb (bald) und Modalverb „können“ („er würde schon wieder essen“ → er **wird bald essen können**), oder mit Futur-Aspekt allein („Er würde leben wie alle Welt.“ → er **wird** so wie andere Menschen weiterleben.) Den Konjunktiv überträgt er mit einem Modalverb „想/xiang“ (möchten) („nicht derjenige, welcher [...] würde“ → er, Friedrich Grabow, **möchte** doch nicht), das Passiv mit dem Aktiv¹⁹³ („Er würde kommen, wenn er gerufen würde“ → Er **wartet nur** (darauf, dass) Leute (ihm) **rufen (, und) kommt**). Auch die mündliche Ausdrücke „Oh“, „nun“, „ja ja –“ und „Gott befohlen“ werden im Chinesischen durch Partikeln und Ausrufe „啊/a“ (Ah), „哎/ai“ (Ei), „不错/bucuo“ (nicht schlecht), „上帝保佑/shangdi baoyou“ (Gott behüte) nachgeahmt, und die dritte Person (er, Friedrich Grabow) weiter beibehalten. Weil es keinen Ersatz für Tempus im Chinesischen gibt, muss der Übersetzer das Temporale von „würde“ ablösen, weglassen, eventuell noch vorhandene zeitliche und modale Bedeutungen mit Aspekt und lexikalischen Mitteln herausarbeiten, die dritte Person und die kolloquiale Qualität der Rede bewahren, damit die Figurensprache und die erlebte Rede als solche erkennbar bleiben. Das Beispiel zeigt, dass das Temporale nicht übersetzbar ist.

b. Sätze durch das gnomische Präsens

Textbeispiel:

In Lao Shes „*Camel Xiangzi*“ zeigt die Ehefrau von Xiangzi Tiger mädchen ihr wahres Gesicht, als eine arme Nachbarin Kleines Glück ihr Zimmer kurz für das Geschäft – Prostitution – benötigt. Tiger mädchen verlangt von ihr Miete, obwohl sie Freundinnen sind. In einer gnomischen erlebten Rede rechtfertigt sich Tiger mädchen:

„每次小福子用房间，虎妞提出个条件，须给她两毛钱。朋友是朋友，事情是事情，为小福子的事，她得把屋子收拾得好好的，既须劳作，也得多花些钱，难道置买笤帚簸箕什么的不得

¹⁹³ Fu zeigt hier Präferenz der topik-dominanten Sprache (Chinesisch) für Aktiv- und gegen Passiv-Konstruktion. Eine Charakteristik der Topik-dominanten Sprachen ist: „Passiv-Konstruktionen sind selten“, siehe Fußnote 211.

花钱么？两毛钱**绝**不算多，**因为**彼此是朋友，**所以**才能这样见情面。“ (Lao She: Camel Xiangzi, S. 161)

Interlinearübersetzung:

Jedesmal (wenn) Kleines Glück Zimmer benutzt, stellt Tiger Mädchen eine Bedingung, (Ø) muss ihr zwanzig Cents geben. Freund ist Freund, Sache ist Sache, für Angelegenheit von Kleinem Glück, sie muss Zimmer ordentlich aufräumen, (Ø) benötigt sowohl Arbeitskraft, und auch mehr Ausgabe an Geld, Besen und Kehrschaufel und so weiter zu kaufen kostet etwa kein Geld? Zwanzig Cents sind absolut nicht zu viel berechnet, weil (sie) einander Freunde sind, deshalb ist (Ø) erst möglich (,) so viel Rücksicht auf das Gesicht eines Freundes zu nehmen.

„But there was one condition that Tiger Girl put forward: each time Little Lucky One used the room, she must pay her twenty cents. A friend is a friend, but business is business: on account of Little Lucky One's project, she had to put the room in the very best order, and since it was necessary to do that work, certain expenditures were entailed—was anyone going to claim that it doesn't take money to buy brooms and dustpans? Twenty cents could by no means be considered high—it was because the two of them were such good friends that Tiger Girl was considering her face to the extent of renting the room to her at so cheap a price.“ (King¹⁹⁴, S. 180)

Im Original wird die Rechtfertigung ihrer Geschäftemacherei von Tiger Mädchen durch subjektlose Sätze, Bündige Satzreihen mit der Sprache einer geschäftstüchtigen Pekinger Frau aus der niedrigen Schicht als erlebte Rede ironisiert. Ihre drastische Sprache fängt mit dem subjektlosen Satz an, der sowohl als Indikativ als auch als Imperativ verstanden werden kann: „(Ø) muss ihr zwanzig Cents geben.“ Weiter geht ihre Argumentation mit einer scheinbar allgemeingültigen Sentenz, die King adäquat mit dem gnomischen Präsens überträgt: „A friend is a friend, but business is business“. Lao She expliziert die kausale Verknüpfung und betont sie: „因为/yinwei ... 所以/suoyi“ (weil...deshalb), obwohl sie im Chinesischen auch implizit aus dem Kontext („erst“) gelesen werden kann: „彼此是朋友，才能这样见情面。/bici shi pengyou, cai neng zheyang jian qingmian“ (wörtlich: Einander sind Freunde, **erst** (ist Ø) möglich so viel Rücksicht auf das Gesicht eines Freundes (zu) nehmen.) Da es im Englischen nicht möglich ist, so viele subjektlose, elliptische Sätze aneinander zu reihen, benutzt King Konjunktionen wie „but“, „and“, „since“ und Gedankenstriche, um die kurzen Sätze miteinander zu verbinden und eine ganze Einheit erlebter Rede zu formen. Die Betonung und Ironie werden durch andere Mittel – zusätzliche Intensivierung und Explizierung – verstärkt: „**very best order**“, „**by no means**“, „**such good friends**“, „**so cheap** a price.“ Die Nennung des Eigennamens „Tiger Girl“ anstatt „sie“ macht den letzten Satz allerdings zu einem ironischen Erzählerkommentar. Die Grenze zwischen Erzählerbericht und erlebter Rede, die im Original sehr flexibel über die Satzgrenze (der Wechsel findet mit dem Komma statt) hinweggesetzt wird, muss in der englischen Version neu gesetzt werden.

¹⁹⁴ Lau Shaw : Rickshaw Boy. Translated from the Chinese by Evan King, Michael Joseph LTD., London 1946.

Zum Vergleich ziehen wir noch Reissingers deutsche Übersetzung heran:

„Xiao Fuzi hatte ihr jedesmal zwei Mao zu geben. Freundin war Freundin, Geschäft war Geschäft. Immerhin mußte sie die Zimmer blitzsauber halten, das kostete auch Zeit und Geld – oder bekam man Besen und Kehrhaufel vielleicht umsonst? Zwei Mao war nicht zu teuer. Es war ein Freundschaftspreis.“ (Reissinger 1987, S. 215)

Reissinger intergriert Tigermädchens Anforderung gleich zu Anfang ihrer erlebten Rede und benutzt Präteritum – die Standardlösung für erlebte Rede im Deutschen – für die ganze Passage, dadurch verliert sein Text an ironischer Schärfe: Die Satz von Tigermädchen „Freundin war Freundin, Geschäft war Geschäft“ klingt weniger rechthaberisch. Auch sonst verzichtet Reissinger auf Intensivierung wie bei King, und lässt viele Details weg, dadurch wird die offensichtliche Ironie bei Lao She subtiler.

Das Fehlen von Verbtempora im Chinesischen gewährt den westlichen Übersetzern scheinbar mehr Freiheit in der Wahl der Verbtempora, aber diese obligatorische Entscheidung darf der englische oder deutsche Übersetzer keinesfalls willkürlich treffen. Die Auswahl entscheidet nicht nur mit, ob erlebte Rede als solche übertragen wird, sondern bringt stilistische Nuancen mit sich, wie das genannte Beispiel zeigt.

2. 6. 3 Verbmodus: Modalverben und Konjunktive

Modalverben wie „können“, „müssen“, „sollen“, „dürfen“ und Konjunktive wie „sollten“, „müssten“, „würden“, die Notwendigkeit oder Möglichkeit ausdrücken, können als Indizien für Textinterferenz dienen, weil sie subjektive Einschätzung sein können¹⁹⁵, besonders wenn sie eine andere Haltung wie die des Erzählers zeigen. McHale¹⁹⁶ weist darauf hin, dass diese als Indizien für erlebte Rede dienenden Modalverben und Konjunktive im Kontext ungewöhnlich wirken, in den sie eingebettet sind. Ähnliche Funktion haben auch Adverbialbestimmungen, die subjektive Haltung ausdrücken, wenn man nicht mit Sicherheit diese dem Erzähler oder der Figur zuordnen kann.¹⁹⁷ Deshalb dienen sie in der chinesischen Übersetzung manchmal als funktionale Äquivalenz für deutsche Konjunktive. Besonders problematisch ist der deutsche Konjunktiv als Irrealis, da die Verben im Chinesischen nicht reflektieren, verfügt das Chinesische über keinen Verbmodus, der sich auf irrealere Ereignisse bezieht, und der Übersetzer muss ggf. auf lexikalische Mittel oder Umschreibung zurückgreifen.

¹⁹⁵ Vgl. McHale: Survey S. 265.

¹⁹⁶ Ebd., S. 265: „modal auxiliaries which refer to speculation or a supposed obligation or permission (*must, might, should, ought to, was to, etc.*). These are often strongly anomalous in context, and imply a speaker whose point of view differs from the narrator's“.

¹⁹⁷ Ebd., S. 265 „Related to these indices are a group of adverbials expressing doubt or certainty, speculation or supposition (*certainly, perhaps, maybe, probably, etc.*)“.

a. „würden“

Textbeispiel:

In Kafkas „Proceß“ fühlt der Protagonist K. von der täglichen Arbeit bei der Bank zunehmend überfordert und von seinem Konkurrenten – dem Direktor-Stellvertreter – bedrängt, als er sich immer tiefer in seinen Prozeß verwickelt wird. Hier zeigt eine Passage erlebter Rede seine Angst und Sorgen:

„K. nickte und sah unruhig auf die Aktentasche des Fabrikanten, aus der dieser nun die Papiere herausziehen würde, um K. das Ergebnis der Verhandlungen mit dem Direktor-Stellvertreter mitzuteilen. Der Fabrikant aber folgte K.s Blick, klopfte auf seine Tasche und sagte, ohne sie zu öffnen: „Sie wollen hören, wie es ausgefallen ist. [...]“ (Kafka: Der Proceß¹⁹⁸, S. 179)

„K 点点头，不安地朝厂主的那个公文包看了一眼：厂主一定会从皮包里把文件都拿出来，将他同副经理商谈的结果说给 K 听。可是，厂主看到 K 的眼色后，却只是拍拍那个皮包，并不把它打开，说道：“您想知道结果吗？”“ (Sun Kunrong 2008¹⁹⁹, S. 152)

Interlinearübersetzung:

K nickt, wirft einen unruhigen Blick auf jene Aktentasche des Fabrikanten: der Fabrikant wird bestimmt aus der Ledertasche alle Dokumente herausholen, K das Ergebnis seiner Besprechung mit dem Vize-Manager erzählen. Aber, nachdem der Fabrikant Ks Blick gesehen hat, klopft (er) jedoch nur auf jene Ledertasche, und öffnet sie nicht, sagt: „Wollen Sie das Ergebnis wissen?“

Ein Sonderfall von Modalverben ist „würden“ – es kann entweder als Konjunktiv oder als transformiertes Futur fungieren. Als transponiertes Futur („Futur des Präteritums²⁰⁰) kann das Verb entweder als Erzählerbericht mit Voraussicht, oder als Konjunktiv in der erlebten Rede verstanden werden, der die subjektive Vermutung der Figur ausdrückt. Erst der weitere Handlungsverlauf, der die subjektive Erwartung von K. widerlegt, verdeutlicht, dass es sich hier um einen Konjunktiv (Irrealis) handelt. Der chinesische Übersetzer Sun Kunrong hat es als Konjunktiv verstanden und übersetzt: Der Futur-Aspekt „会/hui“ (werden) allein ist noch nicht ausreichend, um die von „würde“ ausgedrückte Subjektivität zu übertragen: „der Fabrikant **wird** aus der Ledertasche alle Dokumente herausholen“ könnte auch Erzählerbericht sein, was dann die folgende Information widersprüchlich machen würde. Deshalb fügt der Übersetzer noch ein Adverb „一定“ (bestimmt) hinzu. Auch der Doppelpunkt dient dazu, den folgenden Satz deutlich als K.s Gedanken einzuführen. Somit wird das im Deutschen zunächst ambivalent erscheinende „würde“ durch zusätzliche semantische und graphische Information

¹⁹⁸ Kafka, Franz: Der Proceß. Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hrsg. von Malcolm Pasley, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1990.

¹⁹⁹ 卡夫卡: 诉讼. 孙坤荣译, 上海译文出版社 2008 [Kafka, Franz: Der Prozeß. Übersetzt von Sun Kunrong, Shanghai Translation Publishing House 2008].

²⁰⁰ Steinberg: Erlebte Rede, S. 172.

eindeutig als Konjunktiv in der erlebten Rede ins Chinesische übertragen. Zum Vergleich zitieren wir eine andere chinesische Version, die den Satz als Erzählerbericht überträgt:

„K.点点头并神色不安地看着工厂主的公文包，**生怕**此人会从那公文包里掏出文件，向他通告与副经理洽谈的结果。但是工厂主却顺着 K. 的目光看去，拍拍他的公文包，没有打开它就说道：“您想听听，结果怎么样。” (Zhang Rongchang 2010²⁰¹, S. 85)

Interlinearübersetzung:

K. nickt und blickt (Aspekt: durativ) mit unruhiger Miene auf der Aktentasche vom Fabrikanten, **befürchtet** (, dass) dieser Mensch aus jener Aktentasche Dokumente herausholen **wird**, (um) ihm das Ergebnis der Besprechung mit dem Vize-Manager mitzuteilen. Aber der Fabrikant blickt K.s Blick entlang, klopft auf seine Aktentasche, sagt (,) ohne sie zu öffnen: „Wollen Sie hören, wie das Ergebnis ist.“

Zhang Rongchang benutzt ebenfalls Futur-Aspekt „会“ (wird), aber durch das hinzugefügte Verb „**befürchtet**“ wird die Befürchtung K.s nicht als erlebte Rede unmittelbar dargestellt, sondern als mentale Aktivität von einem auktorialen Erzähler berichtet. Der Vergleich zeigt, dass der Futur-Aspekt „会/hui“ (werden) allein nicht in der Lage ist, den deutschen Irrealis „würde“ zu übertragen. Erst durch Hinzufügung zusätzlicher lexikalischer Elemente kann der Übersetzer die Richtung auf Subjektivität zugunsten der erlebten Rede (z. B. durch „**bestimmt**“) oder Objektivität (z. B. durch „**befürchtet**“) zugunsten des Erzählerberichts festlegen.

b. „wären“

Textbeispiel:

Im achten Teil von Roman Thomas „Buddenbrook“ fühlt sich der Geschäftsführer der Familie, Thomas Buddenbrook, mit 42 Jahren schon als ermatteter Mann, aber er muss weiter mit viel Selbstdisziplin in seiner eleganten Garderobe und mit seinem verbindlichen Auftreten eine Menge Gäste empfangen, da die Firma ihren 100. Gründungstag feiert.

„Er warf einen letzten Blick in den Toilettenspiegel, ließ noch einmal die langen Spitzen des Schnurrbartes durch die Brennschere gleiten und wandte sich mit einem kurzen Seufzer zum Gehen. Der Tanz begann... Wäre erst dieser Tag vorüber! Würde er einen Augenblick allein sein, einen Augenblick seine Gesichtsmuskeln abspannen können?“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 488)

„他又向镜子里望了一眼，用火钳烫了烫上须，就轻轻地叹了口气离开这间屋子。周旋应酬开始了……如果这一天已经过去了多好啊！他能不能有短短的一小会不受人打扰，有短短一会松弛一下他脸上的肌肉？“ (Fu Weici, S. 489)

²⁰¹ 卡夫卡：卡夫卡文集：诉讼。叶廷芳主编，张荣昌译 云南人民出版社有限责任公司 2010 [F. Kafka: Gesammelte Werke. Der Prozeß. Hrsg. von Ye Tingfang, übersetzt von Zhang Rongchang, Yunnan People's Publishing House GmbH 2010].

Interlinearübersetzung:

Er schaut wieder einmal in den Spiegel, bügelt einmal mit der Feuerzange den oberen Bart, und seufzt einmal leicht (und) verlässt dieses Zimmer. Der gesellschaftliche Umgang und gesellschaftliche Verpflichtungen haben angefangen (Aspekt: perfekt) ... Wie schön (,) wenn dieser Tag schon vorüber gewesen ist (Aspekt: perfekt)! Kann er etwa ein kurzes Weilchen von Menschen ungestört (sein), eine kurze Weile (,) um seine Gesichtsmuskeln zu entspannen haben?

Fu Weici benutzt eine Umschreibung für den Konjunktiv „wäre“ („Wie schön wenn [...] schon vorüber gewesen ist (Aspekt: perfekt)!“), die das implizite im Deutschen expliziert, und für den zweiten Konjunktiv „würden“ findet er keine Lösung, am Ende bleibt nur noch die modale Bedeutung des Modalverbs „können“ erhalten.

c. „könnten“

Textbeispiel:

Schon früh spürt der kleine Hanno, der einzige männliche Erbe der Familie Buddenbrook, dass er von der Kunst, besonders vom Theater, angezogen wird:

„War das Glück ertragbar, wie sie fast jeden Abend dort anwesend sein zu dürfen? Könnte er nur einmal in der Woche vor Beginn der Aufführung einen Blick in den Saal tun, das Stimmen der Instrumente mal hören und ein wenig den geschlossenen Vorhang mal ansehen! [...]“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 544)

„像他们那样差不多每天晚上都可以在戏院消磨掉，这种幸福怎能消受得了呢？如果他每星期能有一次在开演以前望一眼剧场，听一听乐器调弦的声音，看一看那紧闭着的幕布，这该是多大的幸福啊！“ (Fu Weici, S. 534)

Interlinearübersetzung:

So wie sie fast jeden Abend im Theater verträdeln zu können, wie ist dieses Glück auszuhalten? Wenn er einmal in der Woche vor der Aufführung einen Blick auf das Theater werfen kann, mal das Geräusch vom Stimmen der Instrumente lauschen, mal auf jenen fest geschlossenen Vorhang blicken, wie groß soll dies ein Glück sein!

Mit einem Fragesatz leitet Fu die erlebte Rede ein. Die rhythmische Wiederholung umgangssprachlicher Elemente von „ein“ in „有一次“ (einmal), „望一眼“ (ein Blick) „听一听“ (mal hören), „看一看“ (mal sehen) trägt auch zur mündliche Sprache der lebendigen erlebten Rede bei. Der durch „könnte“ angedeutete irrealer Wunsch wird explizit formuliert und zur Endposition mit Ausrufezeichen in den Vordergrund gerückt: „**wie groß soll dies ein Glück sein!**“, so wird die starke Emotion im Original auch in der chinesischen erlebten Rede in der Übersetzung erkennbar.

Diese Beispiele zeigen alle, dass sich für deutschen Konjunktiv, besonders den Irrealis keine direkte funktionale Äquivalenz im Chinesischen finden lässt, aber manchmal kann man unter

günstigen Kontextbedingungen den Verlust mehr oder weniger durch lexikalische Mittel kompensieren.

2. 6. 4 Deiktika

Deixis bezeichnet die Bezugnahme auf Personen, Gegenstände, Orte und Zeiten im Kontext. Das deiktische Zentrum ist die Origo. Die Funktion der Deixis im Erzählwerk wird von Doležel als „the function of pointing to the shifting time-space position of the speaking character“²⁰² definiert. Zeit und der Ort des Figurentextes sind von Zeit und Ort der redenden/denkenden Figur bestimmt, während sich die Origo des Erzählers auf den Erzählakt bezieht. Wichtige Deiktika für die Erkennung der erlebten Rede sind außer Personalpronomen und Possessivpronomen, die schon beschrieben sind, noch deiktische Ort- und Zeitadverbien wie „hier“ und „jetzt“, „heute“, „gestern“, „morgen“ etc., die typisch für Figurenperspektive sind. Eine scheinbar widersprüchliche Kombination der Gegenwarts- oder Zukunftszeitausdrücke mit Vergangenheitstempora ist ein deutliches Kennzeichen der erlebten Rede im Deutschen und Englischen – nur in erlebter Rede erhalten solche Sätze ihre grammatische Korrektheit. Aufgrund der fehlenden Tempora in der chinesischen Grammatik verschwindet dieser Kontrast und verliert seine Bedeutung für die Erkennung erlebter Rede.

Textbeispiel:

Der ermattete Geschäftsführer Thomas Buddenbrook braucht dringend eine Wende im allzu ruhigen Geschäft, und lässt sich auf Vermittlung von seiner Schwester Tony auf ein riskantes Spekulationsgeschäft ein – entgegen den Prinzipien der Kaufleute Buddenbrook. Die erlebte Rede stellt seine inneren Aufregungen da:

„Ach nein, Hermann Hagenström wäre wohl kaum der Mann dafür gewesen! ... Thomas benutzte als Kaufmann die Konjunktur, und auch beim Verkaufe, nachher, würde er sie bei Gott zu benutzen wissen! [...] Schreiben also ... heute abend noch schreiben – nicht auf dem Geschäftspapier mit Firmendruck, sondern auf einem Privatbriefbogen, auf dem nur »Senator Buddenbrook« gedruckt stand – in rücksichtsvollster Weise schreiben und fragen, ob ein Besuch in den nächsten Tagen genehm sei. Eine heikle Sache immer hin. Ein etwas glatter Grund und Boden, auf dem man sich mit einiger Grazie bewegen mußte ... Desto mehr etwas für ihn!“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 483)

„哎呀，亥尔曼·哈根施特罗姆可不是办这件事的人！……托马斯是个商人，他这次沾的是行情市面的便宜，以后在他脱手的时候他一定也知道怎样利用行情！[...] 那么就写信吧……今天晚上就写——不用带公司衔记的公用信笺，而用印着“布登勃洛克议员”字样的私人来往信笺。措辞要尽量委婉，询问一下一两天后登门造访是否合适。虽然如此，这还是一件棘手的事，仿佛是在非常光滑的地面上行走，必须要步履谨慎……可是这倒更合他的脾胃！“ (Fu Weici, S. 475)

²⁰² Doležel: Narrative Modes in Czech Literature, S. 28.

Interlinearübersetzung:

Aiya (Partikel), Hermann Hagenstöm ist doch nicht der Mensch (, der) diese Sache erledigt! ... Thomas ist ein Kaufmann, er verschafft diesmal einen Vorteil aus (dem) Marktkurs (und der) Marktlage, später wenn er absetzt (,) weiß er bestimmt auch (den) Marktkurs zu nutzen! [...] Na dann Brief schreiben ... Ø heute abend schon schreiben – nicht geschäftliches Briefpapier mit Firmentitel benutzen, sondern das mit „Senator Buddenbrook“ bedruckte Briefpapier für privaten Briefverkehr benutzen. Die Formulierung soll nach Möglichkeit taktvoll, Ø mal erkundigen ob einen Besuch abzustatten in ein oder zwei Tagen genehm ist. Immerhin, dies ist doch noch eine heikle Sache, wie das Gehen auf sehr glattem Boden, (Ø) muss in seinen Schritten Vorsicht walten lassen... aber das ist nach seinem Geschmack umso besser!

Der Kontrast zwischen dem deiktischen Zeitausdruck für Futur „heute abend“ und dem Präteritum als Erkennungssignal für deutsche erlebte Rede verschwindet im Chinesischen. Dennoch schafft es der Übersetzer Fu Weici mit lexikalischen Mitteln, die Passage als erlebte Rede erkennen zu lassen. Er benutzt Vokabeln aus kaufmännlichem Kreis „占便宜/zhan pianyi“ (einen Vorteil verschaffen), „行情/hangqing“ (Marktkurs), „市面/shimian“ (Marktlage), „脱手/tuoshou“ ((Waren) absetzen) und auch gehobene höfliche Sprache „委婉/weiwan“ (taktvoll), „棘手/jishou“ (heikel), „询问/xunwen“ (erkundigen), „登门造访/dengmen zaofang“ (einen Besuch abstatten), „脾胃/piwei“ (Geschmack), die dem gebildeten Kaufmann Thomas Buddenbrook passen. Ausrufesätze „doch nicht der Mensch (der) diese Sache erledigt!“; „nach seinem Geschmack umso besser!“, viele subjektlose, lose verknüpfte „flowing sentences“ und Interjektion „哎呀/aiya“ (Ach ja) wie im Original bewahren die Mündlichkeit, zusammen mit der dritten Person „er verschafft diesmal“ ist diese Passage als erlebte Rede deutlich erkennbar. Mit personal gefärbtem Sprachregister und mündlicher Intonation ist sie einerseits vom Erzählerbericht distanziert, mit der enthaltenen dritten Person wiederum unterscheidet sie sich vom inneren Monolog. Fu Weici gibt hier ein Paradebeispiel, wie man erlebte Rede im Chinesischen von anderen Redeformen differenziert.

Textbeispiel:

Thomas Buddenbrook muss Hilfe beim Zahnarzt suchen. Die Zahnextraktion ohne Betäubung mißglückt. Auf dem Heimweg erleidet Thomas einen Schlaganfall. Seine letzten Gedanken werden in der Passage erlebter Rede gezeigt:

„Vermittelst des Hebels... ja, ja, das war morgen. Was nun? Nach Hause und ruhen, zu schlafen versuchen. Der eigentliche Nervenschmerz schien betäubt; es war nur ein dunkles, schweres Brennen in seinem Munde. Nach Hause also...“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 693)

„用拔牙钳子.....好吧, 好吧, 这是明天的事了。现在作什么? 回家去歇着, 想法睡一觉。原来的神经痛好像已经麻木无知了, 现在只是口里热辣辣、麻酥酥的感觉。那么就回家吧.....“ (Fu Weici, S. 676)

Interlinearübersetzung:

Mit Zahn-Zange...**gut, gut**, das ist Sache von **morgen**. Was tun **jetzt**? Nach Hause **gehen** (,) **ruhen, versuchen** mal zu schlafen. Der ursprüngliche Nervenschmerz **scheint** schon betäubt und bewusstlos gewesen zu sein (Aspekt: Perfekt), **jetzt** nur noch (ein) brennendes und empfindungsloses Gefühl im Mund. **Na** (,) **dann** nach Hause gehen...

Fu Weici imitiert mit Ellipsen, Phrasen und mündlichen Ausrufen sehr adäquat Manns Ellipsen und Infinitivverben „ruhen, zu schlafen versuchen“, die Thomas Buddenbrooks momentane Gedanken lebendig wiedergeben. Allerdings kann man die Passage auch als inneren Monolog im Chinesischen lesen, da Fu die dritte Person „in **seinem** Munde“ löscht. So wird die erlebte Rede mit dem inneren Monolog im Chinesischen grammatisch ununterscheidbar. Allerdings scheint mir der lange Satz „Der ursprüngliche Nervenschmerz scheint schon betäubt und bewusstlos gewesen zu sein (Aspekt: Perfekt), jetzt nur noch (ein) brennendes und empfindungsloses Gefühl im Mund.“ ungewöhnlich geformt und viel stilisierter als die umgebenden Ellipsen – der Satz könnte ein leiser Hinweis auf die Anwesenheit eines Erzählers sein, der dem totkranken und fast ohnmächtigen Thomas beim Formulieren hilft.

Für die Übertragung der erlebten Rede ist die primäre Aufgabe für den chinesischen Übersetzer, die Sprache so mündlich zu formulieren, dass sie nicht als reine Erzählerrede gilt. Erst dann kann man im zweiten Schritt versuchen (wenn die dritte Person nicht im Kontext auftaucht), die Anwesenheit des Erzählers anzudeuten. Der Verlust an stilistischer Wirkung, wenn erlebte Rede zum inneren Monolog wird, ist kleiner als der, wenn sie zum anderen Pol – Erzählertext umkippt, weil chinesische erlebte Rede von Natur aus näher zur direkten Rede steht.

2. 6. 5 Sprachregister, Soziolekt, Wortschatz

Wenn der „Ursprung der E.R. [erlebten Rede] in der gesprochenen Sprache“²⁰³ vermutet wird, in „mündlicher Rede, in volkstümlicher Sprache und in mündlichem Vortrag“²⁰⁴, dann ist zu erwarten, dass in der erlebten Rede die individuelle Ausdrucksweise (Sprachregister, Dialekt, Soziolekt, figurespezifischer Wortschatz) wie in der direkten Rede auftritt, sich von dem neutralen Sprachgebrauch des Erzählertexts unterscheidet und somit als Erkennungssignal dient.

²⁰³ Steinberg: Erlebte Rede S. 79.

²⁰⁴ Ebd., S. 79

Textbeispiel:

In dem Wunsch nach einer radikalen Änderung lässt sich Thomas ein neues, prächtiges Haus bauen. Die folgende Passage erlebte Rede zeigt das Gerede der Stadtbewohner über die verschwenderische Pracht dieses Hauses:

„Kein Gesprächsstoff in der Stadt, der anziehender gewesen wäre! Es wurde Tipp-topp, es wurde **das schönste** Wohnhaus **weit und breit!** Gab es etwa in Hamburg **schönere**? ... Mußte aber auch **verzweifelt** teuer sein, und der alte Konsul hätte solche **Sprünge** sicher nicht gemacht...“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 432)

„城里面再没有什么事情比布登勃洛克盖新房子的事更为人**洋洋乐道**的了! 真是“**顶儿尖儿**”的建筑, 方圆几十里也找不出**更漂亮**的住宅! 在汉堡有没有**更漂亮**的房子? 可是钱也一定化得**没有边儿**, 老参议绝对不会这么**大手大脚**的.....“ (Fu Weici, S. 424)

Interlinearübersetzung:

In der Stadt gibt es keine andere Sache (, die) mehr als die über dem von Buddenbrook gebauten neuen Haus **überreichlich** und **amüsiert herumerzählt** wird! Echtes „**Spitze**“- Gebäude, in der **Umgebung von vielen Meilen** ist kein **schöneres** Wohnhaus zu finden! Gibt es in Hamburg ein **schöneres** Haus? ... Aber Geld ist bestimmt auch **grenzenlos** ausgegeben, absolut unmöglich (,für den) alten Senator (,) so **auf großem Fuß zu leben...**

Der Superlativ und Komparativ im Original werden zu Komparativ („**schöneres**“) und Manns Intonation (Ausrufe- und Fragesätze) werden beibehalten. Das umgangssprachliche „Tipp-topp“ wird adäquat mit einem Dialekt in Anführungszeichen „**顶儿尖儿**/dingr jianr“ (Spitze) übertragen, der ländliche Ausdruck „**方圆几十里**/fangyuan jishi li“ (in der Umgebung von vielen Meilen) ersetzt „**weit und breit**“, auch ein Teil der Idiomatik „**洋洋洒洒**/yangyangsasa“ (umfangreich, voluminös)²⁰⁵ dient zur Beschreibung des „**anziehenden**“ „**Gesprächsstoffs**“, um das Geschwätz der Stadtbewohner authentisch zu vermitteln. Fu Weici greift auf Soziolekt, Dialekt und Idiomatik zurück, wenn er Manns erlebte Rede der ungebildeten Bevölkerungsschicht mit Farben und Klänge als solche überträgt.

Textbeispiel:

Der Tod von Thomas Buddenbrook an einer Zahnoperation liefert neuen Gesprächsstoff für die Stadtbevölkerung. Wieder wird das Geschwätz in der Stadt als erlebte Rede wiedergegeben:

„**An einem Zahne** ... Senator Buddenbrook war an einem Zahne gestorben, hieß es in der Stadt. **Aber zum Donnerwetter, daran starb man doch nicht!**“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 702)

„**一颗牙**.....布登勃洛克议员因为**一颗牙**送了命, 城里的人已经传说开了。可是, 真是见鬼, **牙病怎么死得了人呢?**“ (Fu Weici, S. 685)

Interlinearübersetzung:

²⁰⁵ Fuchsberger, W. (Hrsg.): Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch. Unter Mitarbeit von Zhang Honggang und Shi Kaimin, Verlag für fremdsprachige Literatur, Beijing 2001. 富克森 (Fuchsberger, W):汉德大词典. 张宏刚, 石凯民编著, 外文出版社, 北京 2001, S. 1194.

Ein Stück Zahn... Senator Buddenbrook ist wegen eines Stück Zahnes ums Leben gekommen (Aspekt: Perfekt)²⁰⁶, Leute in der Stadt erzählen schon herum. Aber, echt zum Teufel, wie kriegt Zahnkrankheit fertig (,) Menschen umzubringen?

Fu Weici erkennt die stilistische Wirkung (Intensivierung) durch Rekurrenz im Original „an einem Zahne“ und setzt wie im Original Rekurrenz als Kohäsionsmittel ein. Durch dreimalige wörtliche Wiederholung „牙/ya“ (Zahn) anstatt Substitution „daran“ im Original verstärkt er sogar die Intensivierung. Mit mündlichen Ausdrücken wie „送命/songming“ (ums Leben kommen), „见鬼/jianguai“ (zum Teufel) und „死得了人/si de liao ren“ (fertig bringen, Menschen umzubringen) erhöht er die Kolloquialität. Die stilistische Wirkung der erlebten Rede im Original ist erfolgreich vermittelt: das große Staunen in der Stadt über Senator Buddenbrooks kuriosen Todesumstände. Ohne Verbtempus (das einzige Merkmal im deutschen Original, das die erlebte Rede von direkter Rede abhebt) kann man die Erlebte-Rede-Teile im Chinesischen – isoliert betrachtet – sowohl als erlebte Rede als auch als frei stehende direkte Rede verstehen, die die Rede einer nicht näher bestimmten Menschenmenge in der Stadt zitiert, wenn man den Erzählrahmen im Kontext nicht mitberücksichtigt: „Leute in der Stadt erzählen schon herum.“

Textbeispiel:

Der Rikschakuli Xiangzi in Lao Shes Roman „*Camel Xiangzi*“ hat zum ersten Mal seine Rikscha durch plündernde Soldaten verloren, zudem ist er krank, aber er möchte niemals aufgeben, und versucht, auf seinen Körper zu verlassen. Seine Gedanken erscheinen als erlebte Rede:

„没走出多远，他就觉出软弱疲乏来了。可是他咬上了牙。他不能坐车，从哪方面看也不能坐车：一个乡下人拿十里八里还能当作道儿吗，况且自己是拉车的。这且不提，以自己的身量力气而被这小小的一点病拿住，笑话；除非一交栽倒，再也爬不起来，他满地滚也得滚进城去，决不服软！今天要是走不进城去，他想，祥子便算完了；他只相信自己的身体，不管有什么病！“ (Lao She: *Camel Xiangzi*, S. 33)

Interlinearübersetzung:

Nicht sehr weit gegangen, fühlt er schon Schwäche (und) Müdigkeit. Aber er beißt die Zähne zusammen. Er darf keine Rikscha nehmen, in welcher Hinsicht auch immer darf (er) keine Rikscha nehmen: darf ein Mann von Lande zehn (oder) acht Meilen als eine Strecke betrachten (Partikel für Fragesatz), außerdem ist (er) selbst Rikscha-Kuli. Abgesehen davon, mit (seiner) eigenen Größe und Kraft und besiegt von solch einer winzigen Krankheit, ein Witz; es sei denn (, dass Ø) mit einem Sturz umfällt, (Ø sich) nie wieder aufrichten kann, er muss hinein in die Stadt (,) auch wenn überall hin wälzend, niemals klein begeben! Wenn (Ø) heute nicht schafft (,) in die Stadt zu kommen, denkt er, ist

²⁰⁶ 送命: „ums Leben kommen.“ Aus: Fuchsberger: *汉德大词典*, S. 995.

(es) vorbei mit Xiangzi; er glaubt nur an eigenen Körper, ohne Rücksicht auf welche Krankheit auch immer!

Mit atemlos hintereinander gereihten Ellipsen und „flowing sentences“ werden der Stolz und der starke Wille vom Rikschakuli Xiangzi in der erlebten Rede gezeigt. Lao She hat „dem Volk aufs Maul geschaut“ – Pekinger Dialekt und authentische umgangssprachliche Ausdrücke werden so geschickt eingesetzt, z. B. „当作道儿/dangzuo daor“ (als eine Strecke betrachten), „拿住/nazhu“ (besiegen), „一交栽倒/yi jiao zaidao“ (mit einem Sturz umfallen), „满地滚/man di gun“ (überall hin wälzen), dass es für jeden Übersetzer eine große Herausforderung sein wird, in einer fremden Sprache diese Lebendigkeit aus dem Alltagsleben des Volkes zu übertragen.

„Nach kurzer Strecke fühlte er sich schwach und erschöpft, aber er mußte durchhalten. Eine Rikschakuli konnte er sich nicht leisten. Nein, eine Rikschakuli kam unter keinen Umständen in Frage. Waren für einen Mann vom Lande zehn Li überhaupt eine Entfernung? Und er war Rikschakuli. Lachhaft, daß ein Mann von seiner Statur und Kraft von so einer winzigen Krankheit besiegt werden sollte. Auch wenn er sich nur noch im Staub wälzen könnte, er würde sich hineinwälzen in die Stadt – es sei denn, er wäre endgültig zusammengebrochen. Er würde sich nicht beugen! Wenn er es heute nicht bis in die Stadt schaffte, dachte er, wär's vorbei mit Xiangzi. Er glaubte allein an seinen Körper, allen Krankheiten zum Trotz.“ (Reissinger 1987, S. 44)

Reissinger hat die erlebte Rede klar erkannt und durch Ausrufe, Fragen, Topikalisierung „Nein, [...]“, „lachhaft, [...]“, Intensivierung: „unter keinen Umständen“, „überhaupt“, „nur noch“, „so einer winzigen“, und den Einsatz von Konjunktiv („sollte“, „könnte“, „würde“, „wäre“) rekonstruiert er die erlebte Rede aus Xiangzis Perspektive, damit der Leser sich in die Lage des Protagonisten versetzt und mit ihm identifiziert. Zwar hat Reissinger den regional gefärbten Sprachgebrauch im Original in der Übersetzung nicht wiedergeben können, aber die Eigenschaften der gesprochenen Sprache werden klar erkannt und die erlebte Rede erfolgreich übertragen.

2. 6. 6 Wortstellung und Intonation

Der Erzählertext unterscheidet sich vom Figurentext nicht nur durch lexikalische Elemente, auch Prosodie, Wortstellung und Intonation spielen eine wichtige Rolle in der Erkennung der erlebten Rede. Im Idealfall verwendet der Erzähler einen neutralen gleichmäßigen Ton, seine Sprache enthält komplexere Strukturen wie Hypotaxen, während die Figurenrede viele Parataxen, Indikative, Fragen, Ausrufe, Ellipsen, Wiederholungen und Interjektionen enthält. Hier entspricht die erlebte Rede den Eigenschaften der Figurenrede. Schon Thibaudes vermutete den Ursprung der erlebten Rede in der Umgangssprache.²⁰⁷ Spitzer bemerkte, dass aus der Intonation der erlebten Rede ihre einführende oder die ironisierende

²⁰⁷ Vgl. Steinberg: Erlebte Rede, S. 79.

Funktion entsteht.²⁰⁸ Im schriftlichen Text sind entsprechende grafische Merkmale wie Fragezeichen, Ausrufezeichen, Doppelpunkte und Bindestriche wichtig für die Erkennung der erlebten Rede.

Ein wichtiges grammatisches Merkmal der chinesischen Sprache ist: der Hauptsatz und Nebensatz unterscheiden sich nicht in der Wortstellung. Die grundlegende Wortstellung ist immer „Subjekt + Prädikat“. Die Trennung zwischen Hauptsatz und Nebensatz ist nicht wie im Deutschen durch unterschiedliche Wortstellung markiert. Keine Konjunktion wie „dass“ steht zwischen dem einführenden Hauptsatz und dem Redehalt. Grafische Satzzeichen wie Komma und Punkt, und Kohäsionsmittel wie Konjunktionen sind anders verwendet und bekommen andere Funktionen. Da im Chinesischen viele grammatische Kategorien wie Verbflexion, grammatische Trennung von Hauptsatz und Nebensatz fehlen, spielen die Merkmale der Umgangssprache eine noch wichtigere Rolle bei der Unterscheidung des Figurentextes vom Erzählertext. Wir erläutern im folgenden Abschnitt, wie im chinesischen Sprachsystem Sätze miteinander verknüpft werden und wie sich die Art der Verknüpfung auf die erlebte Rede auswirkt.

Exkurs III: Topik-dominante Sprache und „flowing sentence“ im Chinesischen

Die traditionelle westliche Sprachwissenschaft ging von der Grammatik der indoeuropäischen Sprachen aus und entwickelte eine syntaktische Satz-Definition: „Subjekt+Prädikat“.²⁰⁹ Das Subjekt wurde als elementare Struktur im Satzbau betrachtet. Mit der Entwicklung funktionaler Grammatik entsteht eine neue Betrachtungsweise in der Satzorganisation: „Topik-Prädikation“ (beziehungsweise „Thema-Rhema“²¹⁰, oder „Topic-Comment“), die viele nicht-europäische Sprachen angemessener beschreiben kann. Aufgrund der herausragenden Position des Topiks klassifiziert Li/Thompson²¹¹ (1976) in ihrer Typologie

²⁰⁸ Spitzer, Leo: Zur Entstehung der sog. ‚erlebten Rede‘. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 16 (1928), S. 327-332, hier S. 328 „wir haben von einer «intonation» auszugehen, einer Nachahmung des Tonfalles eines Sprechers, daher das gelegentlich Ironische, andererseits auch das Sich-Einfühlende und jedenfalls das Lebendige der erlebten Rede.“

²⁰⁹ Dürr, Michael & Schlobinski, Peter: *Deskriptive Linguistik: Grundlagen und Methoden*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006, S. 271: „Grundlegende Begriffe wie Wort oder Satz haben sich als schwierig zu definieren erwiesen. Es ist bemerkenswert, dass selbst eine Basiskategorie wie Satz sehr unterschiedlich definiert wird. Wir haben zwei Definitionen behandelt, nämlich (a) >Ein Satz besteht aus Subjekt und Prädikat< und (b) >Ein Satz ist eine syntaktische Struktur mit einem finiten Verb als Kern.<“

²¹⁰ Definitionen von Thema und Rhema nach Bußmann, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, S. 734: „Gliederung von Sätzen in Satzgegenstand (>das, worüber etwas ausgesagt wird<) und Satzaussage (>das, was darüber ausgesagt wird<).“ In diesem Sinne spricht man auch vom >logischen< bzw. >thematischen< Subjekt vs. Prädikat.“

²¹¹ Li, Charles N. & Thompson, Sandra A.: Subject and Topic: A New Typology of Language. In: Li, Charles N. (Ed.): *Subject and Topic*. Academic Press, Inc. New York, San Francisco, London 1976, S. 457-490.

Chinesisch zu den „topic-prominent languages“²¹², wo Topik-Konstruktionen nicht als Ableitungen, sondern als Grundstruktur der Sprache zu betrachten sind, während Englisch zu den „subject-prominent languages“ gehört ²¹³, wo Subjekt-Prädikat-Konstruktion vorherrschend ist. Tsao weist zwei wichtige Funktionen des Topiks bei der Organisation der Diskurse hin: „Topic is a discourse notion; it may, and often does, extend its semantic domain to more than one sentence. [...] Topic is in control of the pronominalization²¹⁴ or deletion of all the coreferential NP [Nominalphrase]’s in a topic chain.“²¹⁵ Diese Eigenschaften des Topiks, seinen semantischen Raum über mehrere Sätze hinweg auszudehnen, Topik-Kette aufzubauen, alle coreferentiellen Nominalphrasen in einer Topik-Kette zu tilgen, sind Ursache dafür, dass viele chinesische Sätze nach europäischer Syntax unvollständige Ellipsen sind und dass sie nicht durch formale Verknüpfung wie in den europäischen Sprachen, sondern durch thematische, semantische, logische, häufig implizite Verknüpfungen miteinander viel vager, kontextabhängiger und mehrdeutiger verbunden sind. Tsao bemerkt die im Chinesischen nicht syntaktisch klar markierten Satzgrenzen und erklärt sie mit „Satz-Orientierung“ des Englischen und „Diskurs-Orientierung“ des Chinesischen.²¹⁶

Da die Satzgrenzen im Chinesischen flexibler als die syntaktisch definierten Satzgrenzen in europäischen Sprachen sind, können sie mit den erst seit der Bewegung des vierten Mai (1919) aus dem Westen eingeführten modernen Satzzeichen oft nicht ganz korrespondieren – besonders das Komma und der Punkt. Sie werden in Chinesischen anders eingesetzt:

²¹² Die von Li/Thompson (1976) zusammengefassten Charakteristika der topik-prominenten Sprachen hat Günthner auf Deutsch zusammengefasst: „1. Das Topik weist eine Oberflächenkodierung auf: Es steht beispielsweise stets am Satzanfang. 2. Passiv-Konstruktionen sind selten. 3. ‚Dummy‘-Subjekte existieren nicht. 4. Sogenannte ‚double-subject‘-Konstruktionen sind möglich, d.h. Satzkonstruktionen, wo zuerst eine Topik präsentiert wird, und danach ein Subjekt folgt. Die Topik hat in solch einem Fall meist keine selektionale Beziehung mit dem Verb. 5. Das Topikelement (nicht das Subjekt) kontrolliert die koreferentielle Konstituenten-Tilgung. 6. Es handelt sich dabei meist um Verb-finale Sprachen. 7. Es existiert keine Einschränkung, was als Topik auftauchen kann. 8. Topik-Kommentar-Sätze gehören zum Grundrepertoire der betreffenden Syntax.“ Günthner, Susanna: Diskursstrategien in der interkulturellen Kommunikation. Analysen deutsch-chinesischer Gespräche. Max Niemeyer Verlag Tübingen 1993, S. 150-151.

²¹³ Li&Thompson (1976) klassifiziert Deutsch, eine indoeuropäische Sprache, ebenfalls zu den „Subject-Prominent Languages“. Aber weitere Forschung z. B. Tanaka (2011) modifiziert diese These und meint: „dass das Deutsche mit seiner unmarkierten Subjekt-Prädikat-Struktur und der gut ausgebauten Topik-Prädikat-Struktur ebenfalls als ‚Subjekt-und-Topik-prominente Sprache‘ einzustufen ist, wobei im Deutschen eine leichte Subjektpräferenz festzustellen ist.“ Tanaka, Shin: Deixis und Anaphorik: Referenzstrategien in Text, Satz und Wort. de Gruyter, Berlin 2011, S. 81-82.

²¹⁴ Pronominalisierung: „Ersetzung (Substitution) von Nomina, Syntagmen, Sätzen, komplexen Satzstrukturen durch Pronomina und andere Proformen.“ Glück, Helmut & Rödel, Michael (Hrsg.): Metzler Lexikon Sprache. 5. Auflage, J. B. Metzler Verlag 2016, S. 539.

²¹⁵ Tsao, Feng-fu: A functional study of topic in Chinese: The first step toward discourse analysis. Diss. University of Southern California 1977, S. 88.

²¹⁶ Ebd., S. 93-94: „It seems to me that the difference between Chinese and English is that between a discourse-oriented language and a sentence-oriented language. [...] The difference can be described as follows: In a sentence-oriented language, a sentence is a well-structured unit syntactically. The grammatical relations such as subject-of, object-of are clearly marked and sentence boundaries clearly defined. In a discourse-oriented language like Chinese, sentences are not defined syntactically.“

Kommata stehen häufig dort, wo ein deutscher oder englischer Satz mit einem Punkt enden würde. Beobachtungen aus dem Fremdspracherwerb bestätigen den negativen Transfer aus der chinesischen Muttersprache. Viele chinesische Fremdsprachenlerner neigen dazu, kurze Hauptsätze im Deutschen²¹⁷ oder Englischen²¹⁸ zu bilden, die mit vielen Kommata verknüpft nebeneinander stehen. In einer empirischen Untersuchung mit einer Gruppe Muttersprachler zeigte Tsao, dass die Zeichensetzung im Chinesischen viel subjektiver ist als im Englischen.²¹⁹ Lü Shuxiang bemerkt auch unterschiedliche Zeichensetzungen in verschiedenen Auflagen des gleichen klassischen chinesischen Textes.²²⁰

Nicht nur das Bestimmen der Satzgrenze, auch die Verknüpfung der Teilsätze/Sätze im Chinesischen sind anders als in indoeuropäische Sprachen. Für die eigentümliche chinesische Art der losen, ambivalenten Satzverknüpfung, die besonders häufig in der gesprochenen Sprache vorkommt, führte der Linguist Lü Shuxiang als erster den Begriff „流水句/liushui ju“²²¹ („flowing sentence“) ein. Er bezeichnet damit eine Satzgruppe, die Sätze/Teilsätze enthalten, die sowohl selbständig als auch in Kohäsion miteinander stehen können, und zusammen eine Satzreihe bilden. Er fand es sinnvoll „clause“/Teilsatz (小句/xiaoju) anstatt „Satz“ (句子/juzi) als grundlegende Analyseeinheit zu nehmen²²², da die Verbindung zwischen diesen Sätzen/Teilsätzen ambivalent ist, und die Teilsätze nach indoeuropäischen syntaktischen Kriterien Ellipsen sind. Ähnlich, aber noch einen Schritt weiter geht der Linguist Chao Yuen Ren vor. Er setzt im Chinesischen „Subjekt“ gleich mit „Topik“²²³ und

²¹⁷ Bauersachs, W., E. Berkenbusch, et al. (1984): Chinesische Studierende in der Bundesrepublik Deutschland: Sprachliche Vorbereitung und Situation. Göttingen: Studie der GTZ (Gesellschaft für technische Zusammenarbeit), S. 19, 91.

²¹⁸ 蔡芸: 流水句现象分析. 广东外语外贸大学学报, 2002 年第 2 期, S. 38-41. [Cai, Yun: Analyse des Phänomens „Flowing Sentence“. In: *Journal of Guangdong University of Foreign Studies*, 2002, Vol. 2, S. 38-41]

²¹⁹ Tsao, Feng-fu: Sentence and clause structure in Chinese: A functional perspective. Taipei, Taiwan, Student book, 1990.

²²⁰ 吕叔湘: 汉语语法分析问题. 商务印书馆 1979, S. 27 [Lü, Shuxiang: Über Probleme der chinesischen Grammatikanalyse. The Commercial Press 1979] „试比较一种旧小说的几个不同的标点本, 常常有这个本子用句号那个本子用逗号或者这个本子用逗号那个本子用句号的情形。“ [„Wenn man verschiedenen Auflagen eines klassischen Romans vergleicht, kommt es häufig vor, dass wo diese Auflage Punkt einsetzt, jene Auflage Komma benutzt oder anders herum.“]

²²¹ Ebd., S. 27 „因为汉语口语里特多流水句, 一个小句接一个小句, 很多地方可断可连。“

²²² Eine Zusammenfassung bisheriger Thesen über die Grundeinheiten der chinesischen Diskurse bietet Li, Hong & Wang, Hongjun: What are the Basic Units of Mandarin Chinese Discourse? In: *International Journal of Knowledge and Language Processing*. Vol. 3, Nr. 2, 2012, S. 1-17.

²²³ „Subject and Predicate as Topic and Comment. The grammatical meaning of subject and predicate in a Chinese sentence is topic and comment, rather than actor and action. Actor and action can apply as a particular case of topic and comment, [...] But in Chinese, the proportion of applicability of the actor-action meanings, [...] is still very low, perhaps not much higher than 50 per cent, and the wider conception of topic and comment is much more appropriate. The subject is literally the subject matter to talk about, and the predicate is what the speaker comments on when a subject is presented to be talked about. Thus what is expressed by the subject need not be the performer of the action in an action verb; it need not be equitable to what comes after equational verbs like *sh* [是] ‘is’; nor need it have the quality named in a predicative adjective. It may do all these, but it need not

hält es für sinnvoll, aus Subjekt **oder** Prädikat bestehender „minor sentence“ (零句/lingju²²⁴) als grundlegende Analyseeinheit für das gesprochene Chinesisch zu betrachten, weil aus „Subjekt-Prädikat“ gebautem „full sentence“ häufig in geplanter, geordneter Sprache vorkommt, und der meist aus Nominalphrase oder Verbalphrase bestehenden „minor sentence“ in Alltagsgesprächen die dominierende Rolle spielt. Mit der Selbständigkeit der „minor sentence“ und ihrer ambivalenten Verknüpfung miteinander begründet Shen Jiaxuan die Entstehung der lose verknüpften Satzreihe 流水句/liushui ju „flowing sentence“.²²⁵

Um die lose, implizite Satzverknüpfung im Chinesischen zu zeigen, betrachten wir zwei aus Parataxen bestehende Textabschnitte aus der ältesten chinesischen Grundschulbibel 《千字文 /qian zi wen》 („der 1000 Zeichen Klassiker“) aus dem 6. Jahrhundert und aus der deutschen Lutherbibel, die das Urbild der Welt beschreiben:

天地玄黄、宇宙洪荒。日月盈昃、晨宿列张。寒来暑往、秋收冬藏。²²⁶

/tian di xuan huang, yu zhou hong huang. ri yue ying ze, chen xiu lie zhang. han lai shu wang, qiu shou dong cang.

Interlinearübersetzung von Kong:

„Himmel Erde tiefdunkel gelb

Weltraum Zeitraum flutend brach

Sonne Mond anfüllen Abendstrahlen

do so, so long as there is some general relationship of topic and comment between subject and predicate.“ “Note that we are using terms “topic” and “comment” as semantic terms and not as grammatical terms as used by many writers in discussing Chinese grammar.” Chao, Yuen Ren: A Grammar of Spoken Chinese. Second Printing, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1970, S. 69-70.

²²⁴ „Sentences may be classified, from the point of view of structure, into full and minor sentences. A full sentence consists of two parts, a subject and a predicate, and is the commonest type in connected discourse. It is in this sense the favorite sentence type in Chinese, as it is in many other languages. A minor sentence is not in the subject-predicate form. It occurs more frequently in two-way conversation and in speech interposed or accompanied by action than it does in connected discourse. The full sentence is more likely to be used in declarative sentences and questions, while a minor sentence is more likely to be used for commands, vocatives and responses, and exclamations. The correlation is, however, not absolute [...] Most minor sentences are either verbal expressions or nominal expressions. Interjections, though forming only a small proportion of minor sentences, are, however, minor sentences par excellence.“, ebd. S. 60.

²²⁵ 沈家煊: “零句”和“流水句”——为赵元任先生诞辰 120 周年而作. 中国语文 2012 年第 5 期 (Shen, Jiaxuan: On minor sentences and flowing sentences in Chinese: In commemoration of the 120th birthday of Yuen Ren Chao. In: Studies of the Chinese Language, Vol. 5, 2012, S. 403-415), hier S. 411 „造成汉语“特多流水句”的原因就是零句占优势, 零句可以组合成整句又可以独立成句, 句与句之间除了停顿和终结语调没有其他形式标志, 有没有关联词不能作为判别标准, 而且关联词经常不用, 意义上的联系靠上下文来推导。

“ [„Der Grund für die Entstehung ‚besonders vieler flowing sentences‘ liegt in der Dominanz der minor sentences. Minor sentences können sowohl miteinander kombinieren und full sentences bilden als auch selbständige Sätze sein. Zwischen den Sätzen/Teilsätzen gibt es keine formalen Signale außer Pause und endender Prosodie. Ob es Konjunktionen gibt, dient nicht als Richtlinie, außerdem werden Konjunktionen oft weggelassen. Der semantische Sinnzusammenhang muss aus dem Kontext geschlossen werden.“]

²²⁶ Satzzeichen waren ursprünglich nicht vorhanden.

Gestirne Sternbilder reihen ausbreiten

Kälte kommen Hitze gehen

Herbst ernten Winter horten“²²⁷

“Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. **Und** die Erde war wüst und leer, **und** Finsternis lag auf der Tiefe; **und** der Geist Gottes schwebte über dem Wasser. **Und** Gott sprach: Es werde Licht! **Und** es ward Licht. (Anfang des 1. Buch Mose (Genesis))²²⁸

Man sieht, dass die Verknüpfungen im Deutschen durch die Konjunktion „und“ ausgedrückt werden, während die additiven Verknüpfungen im Chinesischen implizit bleiben. Es gibt zwar auch im Deutschen asyndetische Verknüpfungen zweier Nominalgruppen ohne Konjunktion wie „lange Haare kurze Sinn; neuer Friedhof neuer Arzt oder Ehestand, Wehestand“²²⁹, allerdings sind diese Verknüpfungen aus Nominalgruppen (mit oder ohne Komma) meistens Idiomatisierung. Man könnte zwar manchmal diese „Sätze-äquivalenz“ vervollständigen z. B. „Ehestand **ist** Wehestand“, aber die Interpretation ist nicht immer identisch mit der wörtlichen Bedeutung. Verknüpfungen ohne Konnektoren sind im Deutschen nur Randphänomene und

²²⁷ Die deutsche Übersetzung mit vielen explizierten Verknüpfungen lautet:

„Der Himmel hoch oben,
Die Erde hienieden;
In tiefblauem Dunkel
Und irdenem Gelb.

Des mächtigen Weltraums
Unendliche Zeiten;
Wie strömende Fluten,
Brachliegende Weiten.

Sonne und Mond
In kreisenden Bahnen,
Mal rund und gefüllt,
Mal abendlich stralend.

Die hehren Gestirne
Und Sternengebilde
Spannen ihr Muster
Am Himmel weit aus.

Die Kälte im Winter,
Die Hitze im Sommer;
Sie kommen und gehen
In wechselndem Lauf.

Herbste erbringen
Reichliche Ernten,
Die man im Winter
Im Lager verwahrt.“

Aus: Zhou, Xingsi: Der 1000 Zeichen Klassiker. Aus dem Chinesischen übersetzt und kommentiert von Kong, Eva Lüdi. Reclam 2018, S. 13.

²²⁸ Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung, Lutherbibel revidiert 2017: mit Sonderseiten zu Martin Luthers Wirken als Reformator und Bibelübersetzer. Deutsche Bibelgesellschaft 2017.

²²⁹ Schlobinski, Peter: Funktionale Grammatik und Sprachbeschreibung. Eine Untersuchung zum gesprochenen Deutsch sowie zum Chinesischen. Westdeutscher Verlag, 1992, S. 120.

Ausnahmefälle, aber im Chinesischen – besonders in der gesprochenen Sprache – dagegen sehr häufig. Auch konditionale Verknüpfung kann im Chinesischen ohne Konjunktion implizit bleiben. Li/Thompson²³⁰ demonstriert mit Beispielen, dass im Chinesischen die konditionale Konjunktion „wenn“ oder „falls“ nicht explizit realisiert sein muss, wenn die Beziehung der Sätze aus dem Kontext erschlossen werden kann. Das Adverb „就/jiu“ (dann) im zweiten Teilsatz allein signalisiert schon die konditionale Beziehung. Chao zeigt, selbst dieses Adverb „就/jiu“ (dann) kann wegfallen, wenn die Negation im Kontext vorhanden ist, auch das Komma ist nicht obligatorisch im Beispiel: „你不来/ni bu lai (,) 我不去/wo bu qu.“²³¹ (wörtlich: du nicht kommst (,) ich nicht gehe.) Nicht nur, ob Konnektoren überhaupt eingesetzt werden, sondern auch die Art der häufig verwendeten Konnektoren im Chinesischen unterscheidet sich von denen in indoeuropäischen Sprachen. Fu Yiting²³² untersucht das Kohärenzmittel „Substitution“²³³ in der chinesisch-englischen Übersetzung und findet heraus, dass lexikalische Rekurrenz²³⁴ eine wichtige Kohärenz-Strategie im Chinesischen darstellt. Das heißt, wenn ein Thema später wiederaufgegriffen wird, wird es häufiger als im Englischen ganz oder teilweise wörtlich wiederholt.

Für die Erkennung der erlebten Rede spielt die Umgangssprache eine wichtige Rolle. Die Eigenschaften der chinesischen Umgangssprache, dass syntaktisch unvollständige „minor sentences“ besonders häufig in gesprochener Sprache vorkommen, dass sich „flowing sentences“ ausbilden, dass Satzkonnektoren ausgelassen werden und dass andere Kohärenzmittel benutzt werden, verlangen für die Übersetzung der erlebten Rede eine besondere Leistung: Der „Satz“ als Analyseeinheit für erlebte Rede wird problematisch. Satzzeichen wie Kommata und Punkte sind nicht eins zu eins zu übertragen. Die Satzgrenze ist für jeden Satz und jedes Satzgefüge neu zu markieren. Die chinesischen Übersetzer müssen oft lange Sätze in kurze Sätze spalten und ihre westlichen Kollegen genau das

²³⁰ Li, Charles N. & Thompson, Sandra A.: Mandarin Chinese. A functional reference grammar. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1981, S. 641.

²³¹ Chao, Yuen Ren: A Grammar of Spoken Chinese, S. 116.

²³² Vgl. 付译婷: 汉英翻译的小句替代衔接研究——以《边城》及其英译本为例. In: 科教导刊, 2011年八月, S. 217-218 (Fu, Yiting: Clausal Substitution in Chinese-English Translation – A Case Study of *Bian Cheng* and its English Version. In: The Guide of Science & Education, Vol. 8, 2011), S. 217-218.

²³³ *Substitution*: „Als Terminus der Textgrammatik bezeichnet S. [Substitution] die sprachlich variierende Wiederaufnahme eines Textgegenstands im Folgetext, z. B. durch Nominalphrasen oder Pro-Formen: *Mein Auto streifte. Die Kiste war zwar alt, aber das Ding fuhr, wenn man es brauchte.*“ Bußmann, Hadumod (Hrsg.): Lexikon der Sprachwissenschaft, S. 699.

²³⁴ *Rekurrenz*: „Uneinheitlich gebrauchter Terminus für die Wiederholung von Textelementen. R. [Rekurrenz] im engsten Sinn bezeichnet die referenzidentische Wiederholung lexikalischer Einheiten (*die Präsidentin... die Präsidentin*), dann auch allgemeiner die Wiederkehr von Wörtern oder Morphemen ohne Ko-referenz: Kunst-Künst(ler)-Kunst(werk), (Brüder)chen (und Schwester)chen (dafür auch »partielle R. [Rekurrenz] «).“ Ebd., S. 580.

Gegenteil - kurze chinesische Sätze bündeln, „minor sentence“ vervollständigen, implizite Verknüpfungen explizieren etc, was wir mit Beispielen zeigen werden.

Textbeispiel:

Nach einem Streit mit seiner Ehefrau Tiger mädchen überlegt der Protagonist – Rikschakuli Xiangzi – in erlebter Rede, wie er sich nun stillschweigend durchsetzen will:

„他下了决心: 不跟她吵, 不跟她闹, 倒头就睡, 明天照旧出来拉车, 她爱怎样怎样!“ (Lao She: Camel Xiangzi, S. 146)

Interlinearübersetzung:

Er hat sich entschlossen (Aspekt: perfekt): Ø nicht mit ihr streiten, Ø nicht mit ihr ärgern, Ø ins Bett fallen, Ø morgen weiter wie bisher ausgehen (und) Rikschakuli ziehen, sie will so (, dann) so!

Die unterstrichene Satzreihe enthält eine Thema-Progression²³⁵ mit dem durchlaufenden Thema „er“. Nur das erste „er“ wird realisiert, alle nachfolgenden werden getilgt. Das Rhema im zweiten Satz „sie“ ist Thema im letzten Satz. Mit diesem Beispiel erläuterten Li & Wang die Eigenschaften der Verknüpfungen in chinesischer Satzreihe²³⁶: Die Zahl der verknüpften Einheiten ist unbegrenzt; viele Arten der Verknüpfung sind möglich; ein chinesischer „Satz“ (Diskurs) enthält gewöhnlich mehr Kommata als ein englischer. Lao Shes Einsatz der „flowing sentences“ für erlebte Rede stellt eine Herausforderung für die Übersetzer dar.

„He knew a storm was awaiting him but felt quite calm. He was not going to quarrel or fight but go straight to bed and sleep. Tomorrow he would take out the rickshaw again, whether she liked it or not.“ (Shi, Xiaoqing²³⁷, S. 160)

„He had made up his mind: he would not quarrel with her, would not be angry with her, but would just lay his head down and go off to sleep. Tomorrow he would go out as he had today to pull his rickshaw. She could do what she liked.“ (King, S. 160-161)

„Er wußte, daß ihn ein Donnerwetter erwartete, aber er zwang sich zur Ruhe. Kein Geschrei, keinen Streit, auf den Kang und geschlafen! Morgen, wie gehabt, mit der Rikschakuli raus, sie sollte es finden, wie sie wollte!“ (Reissinger, S. 194)

Bei Shi Xiaoqings Version sind die Indizien für erlebte Rede sehr schwach, nur die dritte Person „er“ und der deiktische Ausdruck „tomorrow“ markieren die erlebte Rede. Mehrere subjektlose Sätze werden zu einem langen Satz mit mehreren Verben zusammengebündelt: „He was not going to **quarrel** or **fight** but **go** straight to bed and **sleep**.“ Dadurch verlieren die „flowing sentences“ ihre Kraft und sehen wie ein zusammengefasster Erzählerbericht aus. Kings Version enthält eindeutig mehr Indizien für erlebte Rede: Konjunktive „would“,

²³⁵ Arten der Thema-Rhema-Gliederung siehe Brinker, Klaus: Linguistische Textanalyse. 5. Auflage Erich Schmidt Berlin 2001.

²³⁶ „There is no limit of the connections of the units. Despite juxtaposed relation, transitional relation, conditional relation, causal relations, it can be all kinds of explanation relations. Therefore, usually there is only one or two comma in English discourse while there are usually 7 or 8 commas in the Chinese discourse.“ Li, Hong & Wang, Hongjun: What are the Basic Units of Mandarin Chinese Discourse? hier S. 7.

²³⁷ Lao She: Camel Xiangzi. Translated by Shi Xiaoqing, Foreign Language Press, Beijing 1981.

„could“, umgangssprachliche Element „just“, „go off“, der Kontrast zweier deiktischen Adverbien „tomorrow“ und „today“ betonen die Figurenperspektive. Er imitiert Lao She's „flowing sentences“ mit der Rekurrenz von „would“, dadurch wird die Lebendigkeit der erlebten Rede zum Teil bewahrt. Noch besser überträgt Reissinger die Passage, indem er viele Ellipsen, Umgangssprache, Konjunktive, deiktische Zeitausdrücke und Ausrufesätze einsetzt. Man spürt wieder die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der erlebten Rede bei ihm wie beim Original. Das Beispiel zeigt, dass die Möglichkeiten durchaus vorhanden sind, wenn der europäische Übersetzer bereit ist, über die Normen der Buchsprache hinaus, kolloquiale Elemente für erlebte Rede einzusetzen.

Textbeispiel:

Die junge Tony Buddenbrook begegnet beim Erholungsaufenthalt im Haus des Lotsenkommandanten Schwarzkopf seinem Sohn Morten. Der junge Mann macht bei ihr sofort einen guten Eindruck, aber sie weiß seinen Namen nicht genau:

„Sie dachte angestrengt nach ... Mein Gott, wie hieß der junge Mensch! Moor ... Mord ...? Übrigens hatte er ihr gut gefallen, dieser Moor oder Mord. Er hatte ein so verschmitztes Lachen, wenn er um Wasser bat und statt dessen ein paar Buchstaben mit Zahlen dahinter nannte, so daß der Alte ganz böse wurde.“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 126)

„她努力思索……老天啊，这个年轻人究竟叫什么啊？莫尔……摩尔德？再说，这个摩尔或者摩尔德她很喜欢。他笑得那么顽皮，那么天真！譬如他想要水喝，可是他不说水，却说几个字母再加一个数码，弄得老头儿直冒火，这时他就那么笑起来。“ (Fu Weici, S. 122)

Interlinearübersetzung:

Sie grübelt angestrengt...**Ach** Himmel, wie heißt denn dieser junge Mensch? Moor...Mord? Außerdem, diesen Moor oder Mord mag sie sehr. Er lacht **so** ausgelassen, **so** kindlich! Zum Beispiel er möchte **Wasser** trinken, aber er sagt nicht **Wasser**, sondern sagt einige Buchstaben plus eine Zahl, \emptyset lässt **den Alten geradezu in Wut geraten**, in diesem Augenblick fängt er so zu lachen an.

Tonys schönste Liebeserinnerung wird als erlebte Rede in Präteritum und der dritten Person mit viel Mündlichkeit und starker Emotion wiedergegeben: „**Mein Gott**“, „**so** verschmitztes Lachen“, „**ganz böse**“. Ihre Naivität und fehlende Bildung in Sachen Chemie spiegeln sich in ihrem Ausdruck „ein paar Buchstaben mit Zahlen“ wider. Sehr mündlich überträgt Fu Weici diese Passage: er spaltet einen Satz in zwei kurze Sätze („Er lacht **so** ausgelassen, **so** kindlich!“ anstatt „Er hatte ein **so** verschmitztes Lachen“), verändert Kohäsionsmittel im Original (**statt dessen**), und durch Rekurrenz von „so“ und „Wasser“ als Kohäsionsmittel („Zum Beispiel er möchte **Wasser** trinken, aber er sagt nicht **Wasser**“ anstatt „wenn er um **Wasser** bat und **statt dessen**“) verknüpft er die Teilsätze in locker zusammenhängende „flowing sentences“. Mündliche Partikel „啊/a“ (ach), Ausrufe („Er lacht **so** ausgelassen, **so** kindlich!“), umgangssprachliche Ausdrücke „老头儿/laotour“ (der Alte), „冒火“ (in Wut

geraten), der hinzugefügte deiktische Zeitausdruck „这时/zheshi“ (in diesem Augenblick) und die dritte Person „sie“ macht die Passage eindeutig zu sehr lebendiger erlebter Rede im Chinesischen.

Textbeispiel:

Zum ersten Mal hat der Rikschakuli Xiangzi geschafft, aus eigenen Ersparnissen eine Rikscha zu kaufen. Er bewundert seine Rikscha - seinen größten Schatz:

„这么大的人，拉上那么美的车，他自己的车，弓子软得颤悠颤悠的，连车把都微微的动弹；车箱是那么亮，垫子是那么白，喇叭是那么响；跑得不快怎能对得起自己呢，怎能对得起那辆车呢？“(Lao She: Camel Xiangzi, S. 13)

Interlinearübersetzung:

So groß (der) Mensch, zieht **so** schön (die) Rikscha, **seine eigene** Rikscha, Stoßdämpfer weich zitternd, selbst der Griff rührt sich ein wenig; Fahrkasten **so** glänzend, Sitzkissen **so** weiß, Hupe **so** laut; (wenn) Ø nicht schnell läuft **wie kann** Ø (sich) **selbst würdig erweisen, wie kann** Ø (sich) jener Rikscha **würdig erweisen?**

Durch das zweimal aufgetauchte Personalpronomen „自己/ziji“ (selbst), besonders die Kombination „er selbst“, auffällige Rekurrenz von „那么/name“ (so), „怎能对得起/zenneng dui de qi“ (wie kann [...] würdig erweisen), subjektlose Sätze und Fragesätze wird starke Emotion der Figur in der erlebten Rede sichtbar: Xiangzi ist so stolz auf seine eigene Rikscha und seine eigene Kraft.

„So ein großer Kerl mit so einer schönen Rikscha, der eigenen Rikscha, mit elastisch federnden Stoßdämpfern – sogar der Griff federte ein wenig mit –, glänzendem Fahrkasten, weißen Kissen und einer lauten Hupe mußte einfach rennen, sonst hätte er vor sich selbst und der Rikscha das Gesicht verloren.“ (Reissinger, S. 20)

Mit Präposition, Apposition, Konjunktion, Adverb und eingeschobener Parenthese²³⁸ bündelt Reissinger Lao Shes „flowing sentences“ zu einem einzigen langen Satz im Deutschen: „[...] Kerl **mit** so einer schönen Rikscha, **der** eigenen Rikscha, **mit** elastisch federnden Stoßdämpfern – sogar [...] –, [...] Kissen **und** einer lauten Hupe **mußte** einfach rennen, **sonst hätte** er [...] das Gesicht verloren.“ Mit Konjunktiv („mußte“, „hätte“) drückt er die subjektive Haltung der Figur aus, aber wörtliche Wiederholungen werden vermieden, die mündliche Intonation mit Ellipsen und Fragesätzen geht fast verloren. Durch ordnende und zusammenfassende Tätigkeit des deutschen Übersetzers wirkt Lao Shes eindeutige erlebte Rede mit lebendiger volkstümlicher Sprache im Deutschen viel trockener.

Dagegen hat die englische Version von James die erlebte Rede besser übertragen. Mit zwei Fragesätzen, Rekurrenz von „so“ und „such“, einfacher und knapper Formulierung imitiert

²³⁸ Vgl. Duden: Die Grammatik. 8. Auflage, Dudenverlag, Mannheim, Wien, Zürich 2009, S. 1025ff.

James Lao Shes Sprachstil, obwohl er auch chinesische Ellipsen und Phrasen in einem langen Satz bündelt und ebenfalls mit Konjunktiv Subjektivität ausdrückt:

„How could a man so tall, pulling such a gorgeous rickshaw, his own rickshaw too, with such gently rebounding springs and shafts that barely wavered, such a gleaming body, such a white cushion, such a sonorous horn, face himself if he did not run hard? How could he face his rickshaw?“ (James, S. 11)

Textbeispiel:

Der kleine Hanno Buddenbrook erwartet sein Weihnachtsgeschenk – ein Puppentheater, und erinnert sich an sein erstes unvergessliches Theatererlebnis:

[Hanno sah] auf der Straße die Leute, die, wie ja auch sein Onkel Christian, als Theaterhabitués bekannt waren, Konsul Döhlmann, Makler Gosch... War das Glück ertragbar, wie sie fast jeden Abend dort anwesend sein zu dürfen? Könnte er nur einmal in der Woche vor Beginn der Aufführung einen Blick in den Saal tun, das Stimmen der Instrumente mal hören und ein wenig den geschlossenen Vorhang mal ansehen! Denn er liebte alles im Theater: den Gasgeruch, die Sitze, die Musiker, den Vorhang...“ (Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 544)

„有时他在街上看见那些和他的克利斯蒂安叔父一样的人，戏院的常年看客，像多尔曼参议啊，经纪人高什啊.....他说不出有多么羡慕。像他们那样差不多每天晚上都可以在戏院消磨掉，这种幸福怎能消受得了呢？如果他每星期能有一次在开演以前望一眼剧场，听一听乐器调弦的声音，看一看那紧闭着的幕布，这该是多大的幸福啊！不论是煤气灯的煤气也好，座位也好，音乐师也好，幕布也好.....剧院里没有一件东西他不喜欢。“ (Fu Weici, S.534)

Interlinearübersetzung:

Manchmal sieht er auf der Straße jene Leute wie seinen Onkel Christian, langjährige Zuschauer vom Theater, wie Senator Döhlmann, Makler Gosch... er kann nicht sagen wie viel Neid Ø hat. So wie sie fast jeden Abend im Theater verträdeln zu dürfen, wie kann Ø dieses Glück aushalten? Wenn er einmal in der Woche darf (,) vor der Aufführung **einen** Blick auf das Theater werfen, **ein** wenig das Geräusch von Stimmen der Instrumente lauschen, **ein** wenig jenen fest geschlossenen Vorhang erblicken, wie groß soll dies ein Glück sein! Ganz egal (,) **sei es** Gas von Gaslicht, **sei es** Sitzplätze, **sei es** Musiker, **sei es** Vorhang... **keine** einzige Sache im Theater mag er **nicht**.

Durch die Reduplikationen und Rekurrenz in Verben „望一眼/wang yi yan“ „听一听/ting yi ting“, „看一看/kan yi kan“ (einen Blick werfen, ein wenig hören/sehen), die kurze oder einmalige Bewegungen beschreiben, und die Rekurrenz von „也好/yehao“ (sei es...), die konditionale Verknüpfung herstellt (Ganz egal **sei es** Gas von Gaslicht, **sei es** Sitzplätze, **sei es** Musiker, **sei es** Vorhang...) spaltet Fu Weici Manns lange Sätze in eine chinesische umgangssprachliche Satzreihe, die die Emotionalität im Original noch weiter erhöht (doppelte Negation „**keine** [...] **nicht**“ anstatt „alles“). Der Einsatz vieler kolloquialen Elemente und die rhythmische Aneinanderreihung kurzer Sätze machen die chinesische Passage zur eindeutigen erlebten Rede, und bringt ihre stilistische Wirkung voll zur Geltung: Man fühlt Hannos Liebe zum Theater mit dem jungen Knaben.

Textbeispiel:

In Thomas Manns Erzählung „*Der Tod in Venedig*“ verwirft der Protagonist – Schriftsteller Aschenbach – trotz der Cholera-Epidemie den Gedanken an eine Abreise und bleibt weiter in Venedig mit Tadzio, dem von ihm beehrten Knaben. Der Traum zeigt seine Angst, Begierde und Todessehnsucht:

„Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges.“ (Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, S. 633²³⁹)

„可是现在，做梦的人也参加了他们的队伍，变成其中的一分子；他也信奉起野蛮神来了。不错，扑在牲畜身上扯皮噬肉、狼吞虎咽的，正是他自己！此刻，在践踏过的一片青苔地上，男男女女狂乱的杂交开始了，这也算是一种献神仪式。体验到这种放荡淫乱的生活，他只觉得自己的灵魂在堕落。“(Qian, Hongjia²⁴⁰, S. 374)

Interlinearübersetzung:

Aber nun, der träumende Mensch beteiligt (sich) auch (an) ihren Kolonnen, Ø wird ein Teil davon; er fängt auch an (, sich) zu barbarischem Gott zu bekennen. Richtig, auf Körper der Tiere stürzend (,) Haut zerreißend (und) Fleisch verschlingend, wie Wölfe und Tiger (das Essen) in sich hineinschlingend, ist genau er selbst! In diesem Augenblick, auf einer Fläche von zertrampeltem Moosgrund, wilde Orgie von Männern und Frauen hat begonnen (Aspekt: perfekt), dies gilt auch als eine Art Zeremonie der Götteropferung. Dieses zügellose unzüchtige Leben erlebt, fühlt er nur (, dass) eigene Seele verfällt.

Der Sprachstil von Manns erlebter Rede ist gehoben – auch Hypotaxe kommt vor. Diese Passage ist nur durch Partikel „ja“ und deiktischen Zeitadverb „nun“ als relativ „schwach“ markierte erlebte Rede erkennbar. Der Übersetzer Qian Hongjia versucht dennoch, sie als erlebte Rede zu übertragen. Manns Satzbau wird von Qian reorganisiert, die komplexe Satzstruktur gelockert: „Ja, sie waren er selbst, als [...], als [...], dem Gotte zum Opfer“ wird in drei Sätzen aufgespalten; Erklärungen und Erläuterungen werden hinzugefügt („beteiligt (sich) auch (an) ihre Kolonnen, (er) wird ein Teil davon“ für „mit ihnen, in ihnen“ im Original). Manns erlebte Rede gibt Gedanken des gebildeten Protagonisten Aschenbach wieder. Entsprechend benutzt Qian gehobenes Vokabular und Phraseologismen „扯皮噬肉 /che pi shi rou“ (Haut zerreißen (und) Fleisch verschlingen) und „狼吞虎咽/lang tun hu yan“ (wie Wölfe und Tiger (das Essen) in sich hineinschlingen). Aber um die erlebte Rede von dem umgebenden Erzählerbericht abzugrenzen, muss der chinesische Übersetzer zusätzliche typische Elemente der Figurensprache hinzuzufügen. Qian hat die deiktischen Zeitausdrücke „现在/xianzai“ (nun), „此刻/cike“ (in diesem Augenblick), Interjektion „不错

²³⁹ Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Band: *Frühe Erzählungen*. Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Peter de Mendelssohn, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1981, S. 633.

²⁴⁰ 托马斯曼: *中短篇小说选*, 钱鸿嘉, 刘德中译, 上海译文出版社, 上海 1986. [Mann, Thomas: *Ausgewählte Erzählungen*. Übersetzt von Qian Hongjia, Liu Dezhong, Shanghai Translation Publishing House, Shanghai 1986].

/bucuo“ (richtig) topikalisiert, durch Kommata von nachfolgenden Sätzen getrennt und somit hervorgehoben. Er hat ein Ausrufezeichen („ist genau er selbst!“) hinzugefügt, und auch das für chinesische erlebte Rede typische Personalpronomen „自己/ziji“ (selbst, eigen) und „他自己/ta ziji“ (er selbst) anstelle der einfachen dritten Person („er“, „seine“) eingesetzt, damit die Personenperspektive und erlebte Rede deutlicher sichtbar werden. Am Ende ist die erlebte Rede bei Qian sogar noch lebendiger als bei Manns Original.

2. 6. 7 Kontextinformation und die Kombination der Erkennungshinweise

„Es liegt im Wesen des literaturwissenschaftlichen Verfahrens, daß das Phänomen ER [erlebte Rede] nicht isoliert im Satz, sondern im Zusammenhang mit anderen, verwandten Erscheinungen der Erzählweise und innerhalb eines längeren Textes gesehen wird.“²⁴¹

Informationen im Kontext können Hinweise auf erlebte Rede enthalten, z. B. Verben, die „Reden“, „Denken“, „Wahrnehmen“ bedeuten. Erlebte Rede unterscheidet sich von indirekter Rede dadurch, dass sie nicht von einer unterordnenden Konjunktion eingeführt wird.²⁴² Solche Verben sind nicht obligatorisch, aber sie können im Kontext auftauchen, ohne syntaktisch eine Bindung mit erlebter Rede aufzuweisen, z. B. als Parenthese („dachte sie“) zwischen zwei Teilen einer erlebten Rede hineingeschoben, wie in dem Beispiel aus *Buddenbrooks*: die kleine Tony sitzt auf dem Schoß ihres Großvaters und rezitiert Martin Luthers Katechismus. Sie zögert ein wenig, aber ihre Mutter gibt einen Hinweis und sie kann sofort weiter:

„Wenn man im Gange war, dachte sie, war es ein Gefühl, wie wenn man im Winter auf dem kleinen Handschlitten mit den Brüdern den Jerusalemsberg hinunterfuhr: es vergingen einem geradezu die Gedanken dabei, und man konnte nicht einhalten, wenn man auch wollte.“ (Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 7)

Auch Ausdrücke über Bewegung, Geste und Gesichtsausdruck²⁴³, implizite Ausdrücke oder Andeutungen wie „es wurde ihm bewusst“, „es schoss ihm durch den Kopf“, „scheinen“, „scheinbar“, die Subjektivität suggerieren, tauchen oft im Kontext der erlebten Rede auf. Insgesamt kann man solche Kontextsignale unter Stanzels Personalisierung²⁴⁴ zusammenfassen: Signale, die die Aufmerksamkeit auf eine Figur lenken, die Subjektivierung und Innenweltdarstellung einer Figur andeuten, können als Hinweise auf erlebte Rede dienen.

²⁴¹ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 248.

²⁴² Bronzwaer sagt über den Unterschied zwischen erlebter Rede und indirekter Rede: Erlebte Rede „would then seem to differ from indirect speech only in so far that a matrix sentence containing a verb of the *speak, think* or *feel* class has been deleted. [...] however, such a verb, or an expression related to it, is still very often present in the context, although not directly related to the free indirect passage by any syntactic link.“ aus Bronzwaer, Wilhelmus Jozef Maria: *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Wolters-Noordhoff Publishing Groningen 1970, S. 56.

²⁴³ Vgl. Lethcoe: *Narrated Speech and Consciousness*. S. 82.

²⁴⁴ Vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. S. 215ff.

Der Kontext bietet auch eine Vergleichsmöglichkeit, wenn der Leser auf einen potentiell personal gefärbten Ausdruck stößt, kann er diese Stelle sprachlich mit dem üblichen Erzähltext oder mit der „reiner“ Figurensprache in der zitierten direkten Rede vergleichen. Die Erkennung der erlebten Rede ist ein Zusammenspiel verschiedener Signale. Als erstes springen die Elemente der gesprochenen Sprache ins Auge; Kontextinformation weisen darauf hin, dass es sich inhaltlich um Reden oder Gedanken einer Figur handelt; deiktische Ausdrücke bestätigen die Personenperspektive; die dritte Person bewahrt den Erzählrahmen. Im Folgenden sehen wir aus einem Beispiel aus Qian Zhongshus Roman 围城 („die umzingelte Festung“), dass die Kombination der Signale eine sehr lebendige Passage der erlebten Rede ausmachen.

Textbeispiel:

Der Protagonist Fang Hongjian, bekommt Ärger von seiner Förderer-Familie Zhou und verliert auch seine Stelle bei der Bank von dieser Familie. Eine erlebte Rede zeigt seine Wut und Frustration:

“方鸿渐不愿意脸上的羞愤给同僚们看见，一口气跑出了银行。心里咒骂着周太太，今天的事准是她挑拨出来的，周经理那种全听女人作主的丈夫，也够可鄙了！可笑的是，到现在还不明白为什么周太太忽然在小茶杯里兴风作浪，自讨并没有开罪她什么呀！不过，那理由不用去追究，他们要他走，他就走，决不流连，也不屑跟他们计较是非。“ (Qian, Zhongshu: Die umzingelte Festung, S. 122)

Interlinearübersetzung:

Fang Hongjian will nicht (, dass) die Scham und Wut auf seinem Gesicht von Kollegen gesehen werden, in einem Atemzug rennt Ø aus der Bank. Im Herzen flucht (durativer Aspekt) Ø (über) Frau Zhou, das heutige Ereignis ist bestimmt von ihr angezettelt, Manager Zhou (,) jene Sorte von Ehemann, der nur auf die Frau hört, auch verachtenswert genug! Lachhaft ist, (dass) Ø bis jetzt immer noch nicht versteht (,) warum Frau Zhou plötzlich in einer Teetasse einen Sturm stiftet, Ø selbst meint (,) sie nirgends gekränkt zu haben! Aber, jene Ursache muss nicht ermittelt (werden), sie wollen (, dass) er geht, er geht eben, Ø niemals hängen bleiben, Ø (sich) auch nicht (darum) scheren (,) mit ihnen über Recht und Unrecht (zu) streiten.

Der erste Satz ist eindeutig aus der Erzählerperspektive formuliert und berichtet über die äußere Körperbewegung und innere Motivation der Hauptfigur Hongjian. Die Verben und das Subjekt „Hongjian“ geben Kontextinformationen für den gesamten Abschnitt, dass es sich hier um seine Empfindungen und Gedanken handelt und die subjektlosen Sätze sich auf ihn beziehen. Der nächste subjektlose Satz leitet seine Gedanken als erlebte Rede ein. Der Wechsel geschieht mit einem Komma, was in westlichen Sprachen etwas ungewöhnlich wäre, dagegen im Chinesischen wegen der Selbständigkeit der Teilsätze und flexiblerer Satzgrenzen problemlos ist. Die deiktischen Temporaladverbien 今天/jintian (heute), 现在/xianzai (jetzt)

und das Demonstrativpronomen 自 /zi (selbst) markieren die Figurenperspektive. Der zweite und der dritte Satz sind Ausrufe mit starken Emotionen. Der Protagonist wird als dritte Person referiert und dies sind deutliche Hinweise auf erlebte Rede. Erst nachträglich können die subjektlosen Sätze und die Texte dazwischen als Teil der erlebten Rede identifiziert werden. Die Kombination mehrerer Faktoren (die Kürze der Sätze in Alltagssprache, subjektlose Sätze, die starke Emotion und die dritte Person) suggerieren, dass man die ganze Passage als eine Einheit der erlebten Rede klassifizieren soll.

Die englische Übersetzung von Jeanne Kelly und Nathan K. Mao lautet:

„Not wanting his co-workers to see the shame and anger on his face, Hung-chien ran out of the bank in one breath. He cursed Mrs. Chou, considering her the instigator of his troubles. A husband who let his wife make all the decisions like Manager Chou did was pretty despicable himself! The funny thing was that even now he still didn't understand why Mrs. Chou had suddenly made such a tempest in a teacup²⁴⁵. He was sure he hadn't offended her in any way! But there was no point trying to figure out her reason. If they wanted him to leave, then he'd leave. He wasn't about to hang around, nor would he bother disputing with them over who was at fault.“ (Jeanne Kelly & Nathan K. Mao²⁴⁶, S. 112-113)

Die Passage ist als erlebte Rede im Englischen erkennbar. Die starke Emotion wird durch Einsatz von Ausrufen („pretty despicable himself!“, „he hadn't offended her in any way!“), Konjunktiv („he'd leave“), eingestreute umgangssprachliche Elemente („pretty“, „funny“) vermittelt. Die Idiomatik „tempest in a teacup“ entspricht dem Sprachniveau eines gebildeten Intellektuellen Fang Hongjian. Allerdings werden die Sätze neu organisiert: der Erzählerbericht und die erlebte Rede werden durch Satzgrenze getrennt. Durch die Aspektmarkierung „-ing“ werden kürzere subjektlose Sätze in Adverbialbestimmungen umgewandelt und aus umgangssprachlichen „flowing sentences“ wird der explizite Konditionalsatz „if...then“. Die Intention der Veränderungen liegt wahrscheinlich darin, die Reihenfolge der Sätze beizubehalten, ohne das gleiche Subjekt „er“ zu häufig wiederholen zu müssen. Allerdings wirkt dadurch die Sprache komplexer als im Original, und verliert etwas an Kraft, die Qian Zhongshu im Chinesischen durch Thema-Progression (mehrere Sätze mit durchlaufenden Thema: er), Subjekt-Tilgung (getilgte „er“), lineare Thema-Rhema-Progression (Das Rhema des ersten Satzes ist Thema des zweiten Satzes: „**sie** (Thema 1)wollen (, dass) **er** (Rhema 1)geht, **er** (Thema 2) geht eben“) und Rekurrenz von „er“ und

²⁴⁵ In der englischen Übersetzung hat sich der Phraseologismus 兴风作浪 den Weg zu dem englischen Phraseologismus „a storm in a teacup“ zurückgefunden. Die chinesische Idiomatik 兴风作浪 (wörtlich Wind fördern und Wellen schlagen, d. h. Unruhe stiften) wird von Qian Zhongshu in einem neuen Kontext eingesetzt 在小茶杯里 (in einer kleinen Teetasse). Die kreative Bildsprache ist wahrscheinlich eine Anlehnung an dem englischen Phraseologismus „a storm in a teacup“.

²⁴⁶ Ch' ein Chung-shu: Fortress besieged. Translated by Jeanne Kelly and Nathan K. Mao. Indiana University Press, Bloomington and London 1979.

„nicht“ (sie wollen (, dass) **er** geht, **er** geht eben, Ø **niemals** hängen bleiben, Ø (sich) auch **nicht** (darum) scheren [...]“) zur Geltung gebracht hat.

Die deutsche Übersetzung von Monika Motsch und Jerome Shih²⁴⁷ lautet:

„Hongjian verließ stehenden Fußes die Bank, damit die Kollegen seine Scham und Wut nicht bemerkten. Er fluchte über Frau Zhou, bestimmt hatte sie alles angezettelt. Doch auch ihr Mann, dieser Pantoffelheld, war ein Schlappschwanz! Lachhaft, bis jetzt begriff er nicht, wieso Frau Zhou plötzlich diesen Sturm im Wasserglas entfesselte, er war sich überhaupt keiner Schuld bewusst! Er brauchte aber auch nach keiner Ursache zu fahnden, wollten sie ihn loswerden, ging er eben! Er trauerte ihnen nicht nach und hatte keine Lust, sich mit ihnen herumzustreiten.“ (Motsch & Shi, S. 170)

Der Übergang zwischen dem Bericht und erlebter Rede geschieht durch eine Umstellung des subjektiven Adverbs „bestimmt“ und der Teilsatz „bestimmt hatte sie alles angezettelt.“ nimmt schon die Wortstellung einer erlebten Rede an (statt „dass sie bestimmt alles angezettelt hatte“), die viel weicher wirkt als der in vorherigen englischen Version. Die Mündlichkeit der erlebten Rede wird mit umgangssprachlichen Ausdrücken „Pantoffelheld“, „Schlappschwanz“, „jemanden/etwas los werden“, „doch“, „überhaupt“ und Aufrufe („war ein Schlappschwanz!“, „keiner Schuld bewusst!“, „ging er eben!“) noch verstärkt. Die Reihenfolge der Sätze wird in der deutschen Übersetzung nicht strikt beibehalten. Sie verpflichtet sich weniger wörtlich dem Original als die englische Version. Um das Problem der zu vielen Wiederholungen des gleichen Subjekts zu lösen, geht die deutsche Übersetzung einen anderen Weg: Die kurzen Sätze im Original werden zwar in längeren Sätzen gebündelt, doch durch kurze Einschübe („dieser Pantoffelheld“), Ellipse („Lachhaft,“) und Topikalisierung/Inversion („**bestimmt** hatte sie alles angezettelt“; „**Doch** auch ihr Mann“, „**wollten** sie ihn loswerden“, „**ging** er eben!“) werden die Satzstrukturen gelockert, die Sprache mündlich gestaltet und die Emotion des Protagonisten viel besser übertragen. Das hängt auch mit der Tatsache zusammen, dass die deutsche Sprache eine viel flexiblere Wortstellung als das Englische erlaubt und im Vergleich zu Englisch über eine gut ausgebaute Topik-Prädikat-Struktur verfügt.

Die Behandlung der deutschen und englischen Übersetzer zeigt, dass sie diese Passage als erlebte Rede übertragen: Beide Übersetzungen ergänzen die dritte Person („er“) für die subjektlosen Sätze und wählen das Tempus Präteritum, und diese Handhabung zeigt deutlich ihre Interpretation. Das Bündeln kürzer Sätze in lange, komplexe Sätze beim Übersetzen vom Chinesischen in westliche Sprachen beschädigt die Mündlichkeit der chinesischen erlebten Rede, und dieser Verlust wird unter günstigen Bedingungen durch den Einsatz von

²⁴⁷ Qian Zhongshu: Die umzingelte Festung. Roman. Aus dem Chinesischen von Monika Motsch und Jerome Shih. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Monika Motsch. SchirmerGraf Verlag München 2008.

Umgangssprache, Idiomatik, Ellipse, Einschübe und flexiblere Wortstellung (Inversion, Topikalisierung) kompensiert.

2. 6. 8 Neutralisierung der Textinterferenz

Selbst in europäischen Sprachen mit gut entwickeltem Syntaxsystem und Verbflexion ist es nicht einfach, erlebte Rede von anderen Redeformen abzugrenzen. Steinberg bemerkt über die Unbestimmtheit und Subjektivität bei der Identifizierung der erlebten Rede: „Schon Herdin hat betont, daß es „schwer, ja unmöglich“ sein wird, zwischen E. R. (erlebter Rede) und B. R. (berichteter Rede) „immer scharf die Grenze zu ziehen“²⁴⁸, und „daß die Deutung weitgehend auf das subjektive Gefühl und Ermessen des Lesers angewiesen ist und die Meinung über manche Stellen differieren können.“²⁴⁹ Auch ist erlebte Rede im Deutschen noch nicht eine eindeutig definierte selbständige Kategorie. Günther stuft im Jahre 1928 die erlebte Rede noch rein grammatikalisch als indirekte Rede ein, betont aber ihre „stilpsychologische“²⁵⁰ Sonderbedeutung. Kullmann sieht für die Zukunft der erlebten Rede die Herausbildung einer selbständigen Kategorie voraus, so wie die direkte oder die indirekte Rede, als „grammatische Form mit festen Eigenschaften, [...] im Bewußtsein der Sprecher fixiert“.²⁵¹ Noch schwieriger ist es, erlebte Rede im Chinesischen von anderen Redeformen zu differenzieren, weil viele Erkennungshinweise als grammatische Kategorien fehlen, wo noch größere Vagheit die Regel ist.

Die Erkennungsschwierigkeit liegt darin, dass Erzählertext (abgekürzt als ET) und Figurentext (abgekürzt als FT) nicht immer leicht und eindeutig voneinander zu unterscheiden sind. Zum einen sind nicht in jeder Aussage eines erzählenden Werks „alle [...] Merkmale vertreten“²⁵², zum anderen, wenn „Personen- und Erzählertext in einem Merkmal [...] identisch (sind), so ist die Opposition der Texte in diesem Merkmal neutralisiert“.²⁵³ Schmid fasst diese Phänomene der Neutralisierung in eine Tabelle²⁵⁴ zusammen, angekreuzt sind die Überschneidung der Merkmale der erlebten Rede mit Erzählertext und Figurentext im Deutschen.

²⁴⁸ Steinberg: Erlebte Rede, S. 21.

²⁴⁹ Ebd., S. 31.

²⁵⁰ Günther, Werner: Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und „erlebten“ Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen. Marburg A. D. Lahn, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, G. Braun 1928, S. 85.

²⁵¹ Kullmann, Dorothea: Versuch einer Systematik des Style indirect libre (mit französischen, italienischen und deutschen Beispielen), hier S. 323.

²⁵² Schmid, Wolf: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 43.

²⁵³ Ebd., S. 43.

²⁵⁴ Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage, De Gruyter, Berlin/Boston 2014. S. 172.

	1. Thema ²⁵⁵	2. Wertung ²⁵⁶	3. Person ²⁵⁷	4. Zeit ²⁵⁸	5. Zeig- system ²⁵⁹	6. Sprach- funktion ²⁶⁰	7. Lexik ²⁶¹	8. Syntax ²⁶²
ET ²⁶³			x	x				
FT ²⁶⁴	x	x			x	x	x	x

Die Kategorien sind in ihrer Funktion als Identifikationsindizien nicht gleichwertig: Während grammatische Merkmale – Syntax, Modus und Tempus – (zumindest in den flektierenden Sprachen wie im Deutschen) in jedem Satz obligatorisch vorkommen²⁶⁵, sind andere Indizien fakultativ: z. B. die Dritte-Person-Referenz ist in einer Rede nicht erkennbar, wenn die betreffende Figur nicht von sich spricht oder über sich selbst reflektiert. Räumliche und temporale Adverbien sind nicht immer deiktisch. Satzzeichen sind kein zuverlässiges Kennzeichen für direkte Rede, da in vielen literarischen Werken auch direkte Reden ohne Anführungszeichen auftauchen (besonders häufig, nahezu standardmäßig in der französischen Literatur). Inquit-Formel wie „*jemand sagt*“, oder Konjunktionen wie „dass“ sind auch nicht immer vorhanden. Andere semantische Elemente wie Mundart, Oralität, individualisierter Wortschatz, Fragezeichen, Ausrufezeichen etc., die Individualität und Subjektivität ausdrücken und eine wesentliche Rolle bei der Erkennung der erlebten Rede spielen, sind in der Tabelle zwar zahlenmäßig überlegen, aber nicht als Erkennungskategorien bei jeder erlebten Rede in jedem Satz sichtbar. Die Tabelle zeigt, dass erlebte Rede im Deutschen bei zwei grammatischen Merkmalen „Person“ und „Zeit“ (Verbtempora) mit dem Erzählertext identisch ist, bei allen anderen Merkmalen ist sie identisch mit dem Figurentext. Im Deutschen muss man anhand dieser fakultativen Indizien – Merkmale von Figurentext – erlebte Rede von umgebendem Erzählertext abheben.

²⁵⁵ „ET und FT können sich in der *Auswahl* der thematisierten Einheiten und durch charakteristische Themen unterscheiden.“ Ebd., S. 167.

²⁵⁶ „ET und FT können sich in der *Bewertung* einzelner thematischer Einheiten und in ihrer allgemeinen *Sinnposition* unterscheiden.“ Ebd. S. 168.

²⁵⁷ „ET und FT können sich durch die Verwendung der *grammatischen Person der Pronomina und Verbformen* unterscheiden.“ Ebd. S. 168.

²⁵⁸ „ET und FT können sich durch die Verwendung der *Tempora* unterscheiden.“ Ebd. S. 168.

²⁵⁹ „Zur Bezeichnung des Raums und der Zeit der Diegesis können ET und FT unterschiedliche Zeigsysteme verwenden.“ Ebd. S. 168.

²⁶⁰ „ET und FT können durch unterschiedliche Sprachfunktionen (Darstellung, Ausdruck und Appell) charakterisiert sein.“ Ebd. S. 169.

²⁶¹ „ET und FT können durch unterschiedliche Benennungen ein und desselben Objektes [...] und überhaupt durch unterschiedliche lexikalische Repertoires charakterisiert sein [...]“ Ebd. S. 169.

²⁶² „ET und FT können durch unterschiedliche syntaktische Muster charakterisiert sein.“ Ebd. S. 169.

²⁶³ ET= Erzählertext.

²⁶⁴ FT= Figurentext.

²⁶⁵ Die Kategorien werden in der Tabelle von mir markiert.

Da die chinesische Sprache kein Tempus und keinen Modus hat und keinen Unterschied bei der Wortstellung des Hauptsatzes und des Nebensatzes macht, fallen diese obligatorischen grammatischen Kategorien komplett aus, und die Erkennung der erlebten Rede dort ist noch viel schwieriger. Wenn man die Merkmale der erlebten Rede im Chinesischen nach Schmid's Methode analysiert, ergibt sich die folgende Tabelle:

	1. Thema	2. Wertung	3. Person	5. Zeig-system	6. Sprach-funktion	7. Lexik
ET			(x) ²⁶⁶			
FT	x	x		x	x	x

Im Chinesischen fallen die Kategorien 4 „Zeit“ (Verbtempora) und 8 „Syntax“ (Hauptsatz- oder Nebensatzwortstellung) weg. Allein das Merkmal 3 „Person“ grenzt erlebte Rede von reiner Figurenrede ab, aber wenn im Satz die Perspektivfigur nicht erwähnt wird, fällt „Person“ als Erkennungsmerkmal auch aus. Zusammenfassend ist erlebte Rede im Chinesischen grammatisch noch schwächer markiert als im Deutschen.

2. 6. 9 Grenzfälle

Erlebte Rede muss sich einerseits vom Erzählerbericht, andererseits von freistehender direkter Rede abgrenzen. In diesem Abschnitt werden Fälle gezeigt, wo die Abgrenzung bei mehreren übersetzerischen Varianten unterschiedlich gelingt. Diese Fälle sind deshalb interessant, weil sie nicht nur dabei helfen, der Frage, „wann erlebte Rede zu anderer Redeform umkippt“ nachzugehen; ferner zeigen sie, wie die übersetzerische Hand durch feine Unterschiede bei der erlebten Rede die Interpretation verändert.

Textbeispiel:

Wir schauen uns noch einmal die Stelle am Romananfang der „*Buddenbrooks*“ an, wo die kleine Tony Martin Luthers Katechismus rezitiert. Wir zeigen zwei chinesischen Übersetzungen, die sie einmal als erlebte Rede und einmal als Erzählerbericht übertragen.

„Wenn man im Gange war, dachte sie, war es ein Gefühl, wie wenn man im Winter auf dem kleinen Handschlitten mit den Brüdern den Jerusalemsberg hinunterfuhr: es vergingen einem geradezu die Gedanken dabei, und man konnte nicht einhalten, wenn man auch wollte.“ (Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 7)

„一旦顺利地开了头,她心里想,就好像在冬天同哥哥坐着小雪橇从“耶路撒冷山”上滑下来似的:要想也没有功夫想,要停也停不住。“ (Fu Weici 1962, S. 2)

Interlinearübersetzung:

²⁶⁶ Die dritte Person ist nicht in jedem Satz sichtbar.

Sobald (**es**) reibungslos angefangen (hat), sie denkt im Herzen, ist (**es**) wie im Winter mit Bruder auf dem kleinen Schlitten vom „Jerusalemberg“ hinunter(zu)rutschen: keine Zeit zum denken (,) auch (wenn Ø) denken will, keine Möglichkeit einzuhalten (,) auch (wenn Ø) einhalten will.

Die Stelle bei Thomas Mann ist relativ „schwach“ als erlebte Rede gekennzeichnet. Eine lange Hypotaxe mit eingeschobener Parenthese kann ebenso gut in Erzählertext vorkommen. Nur der Ausdruck „Jerusalemberg“ aus Tonys Lebensumfeld, und das vage „man“ deuten Personenperspektive an. Dennoch erkennt und überträgt Fu Weici sie als erlebte Rede im Chinesischen. Der Schlatesatz²⁶⁷ „dachte sie“, kann problemlos ins Chinesische übertragen werden. Alle Sätze mit dem indefiniten „man“ als Subjekt überträgt Fu mit mündlichen subjektlosen Sätzen im Chinesischen. Seine umgangssprachliche Registerwahl, z. B. das Substantiv „哥哥/gege“ (Bruder) aus der gesprochenen Sprache anstatt des schriftsprachlichen „兄弟/xiongdì“ (Gebrüder), die kurzen und knappen Verben „想/xiang“ (denken), „停/ting“ (einhalten) anstatt formeller „思考/sikao“ (überlegen) und „停止/tingzhi“ (aufhören), entspricht Tonys Sprechweise als Kleinkind. Durch die Rekurrenz von „要/yao“ (wollen), „想/xiang“ (denken), „停/ting“ (einhalten), „也/ye“ (auch) und Negation werden „flowing sentences“ mit impliziter konditionaler Verknüpfung gebildet. Dadurch wird die Passage sprachlich figural angepasst und noch ausgeprägter als erlebte Rede in der Übersetzung als im Original erkennbar. Die kleine Tony wird mit ihrer kindlichen Sprache als liebenswürdig aber auch sehr verwöhntes Mädchen dargestellt.

Zum Vergleich zeigen wir noch Huang & Gongs Übersetzung, die diese Stelle als Erzählerbericht behandelt:

„有了一个好的开头，她顿时觉得自己现在背诵起来顺口的感觉就如同在冬天里和哥哥一起坐着小雪橇从山坡上欢快地滑下来的那一瞬间：让人没有了思考的余地，也无法停止下来。
“ (Huang, Shuhang & Gong, Manli²⁶⁸, S. 4)

Interlinearübersetzung:

Einen guten Anfang gehabt, fühlt sie auf einmal (ihr) eigenes Gefühl beim Rezitieren jetzt so flüssig wie in jenem Moment (,) mit Bruder zusammen im Schlitten sitzend vom Berghang fröhlich hinunter(zu)rutschen: (Ø) lässt einen keinen Spielraum zum Bedenken, auch unmöglich (,) einzustellen.

²⁶⁷ Steinberg diskutiert die verschiedene Meinungen über erlebte Rede mit Schlatesatz und kommt zum Ergebnis: „Man wird daher die Partien mit Schlatesatz, die formal sonst der E. R. [erlebten Rede] völlig entsprechen, denen (im Gegensatz zur eingeführten I. R. [indirekten Rede] besonders im Französischen und Deutschen) jedes formale Zeichen der Unterordnung fehlt und die auch in Fragen die Wortstellung und Intonation der D. R. [direkten Rede] beibehalten, als „so gut wie selbständige“ Grenzfälle erlebter Rede auffassen und als „erlebte Rede mit Schlatesatz“ bezeichnen dürfen.“ Steinberg: Erlebte Rede, S. 94.

²⁶⁸ 托马斯·曼：布登勃洛克一家，黄淑航，龚曼莉译，北京理工大学出版社，北京 2015，S. 4. [Mann, Thomas: Buddenbrooks. Übersetzt von Huang Shuhang & Gong Manli, Beijing Institute of Technology Press, Beijing 2015].

Die Bezeichnung „Jerusalemsberg“ aus Tonys Alltag fällt weg. Die schriftlichen Vokabeln „背诵/beisong“ (rezitieren), „欢快/huankuai“ (fröhlich), „瞬间/shunjian“(Augenblick), „思考/sikao“(Bedenken) „停止/tingzhi“ (einstellen) können kaum aus dem Wortschatz eines Kleinkindes stammen. Insgesamt wirkt die Passage im Chinesischen sehr förmlich und kann kaum als erlebte Rede gelten, obwohl Huang & Gong auch subjektlose Sätze, das ambige Pronomen „自己/ziji“ (selbst) benutzt und zusätzlich ein deiktisches Adverb „现在/xianzai“ (jetzt) hinzugefügt haben.

Der Vergleich zeigt, dass subjektlose Sätze im Chinesischen oft eine gute Lösung für erlebte Rede im Deutschen sind, weil sie im gesprochenen Chinesisch weit verbreitet sind. Aber diese allein sind noch nicht ausreichend, erst **kombiniert** mit anderen Eigenschaften der Figurenprache, z. B. der Kürze der Sätze, Personenregister, Elementen der gesprochenen Sprache, ist es möglich, eine Stelle im Chinesischen als erlebte Rede zu identifizieren. Diese Stelle ganz am Anfang des Romans zeigt nicht nur Tonys Auftritt sondern auch die ganze Atmosphäre der traditionsreichen Bürgerfamilie Buddenbrook. Ob der Übersetzer eine Passage als lebendige erlebte Rede (bei Fu Weici) oder formeller Erzählerbericht (bei Huang&Gong) übersetzt, könnte subtil auf den ersten Leseindruck wirken. Nun zeigen wir an einem weiteren Beispiel, wo die erlebte Rede und ihre Übersetzung die Haltung des Erzählers zeigen:

Textbeispiel:

Nachdem Rikschakuli Xiangzi seine erste eigene Riksha durch Plünderung der Soldaten verloren hat, wird sein Ärger zuerst als erlebte Rede und dann als direkte Rede laut:

„吃苦，他不怕；可是再弄上一辆车不是随便一说就行的事；至少还得几年的工夫！过去的成功全算白饶，他得重打鼓另开张打头儿来！祥子落了泪！他不但恨那些兵，而且恨世上的一切了。凭什么把人欺侮到这个地步呢？凭什么？“凭什么？”他喊了出来。“ (Lao She: Camel Xiangzi, S. 17-18)

Interlinearübersetzung:

Bitterkeit essen, (davor) hat er keine Angst; aber noch eine Riksha zu kriegen ist keine Sache (, wo man) durch etwas Beliebiges sagen hinbekommt; mindestens ein paar Jahre Mühe! Vergangene Erfolge sind alles umsonst, er muss erneut Trommel schlagen (,) nochmals von vorne ein Geschäft eröffnen (,) von Anfang an! Xiangzi tropfen die Tränen! Er hasst nicht nur jenen Soldanten, sondern auch hasst alles auf der Welt. Für welchen Grund schikanieren (Ø) Menschen in diesem Ausmaß? Wofür?, „Wofür?“ schreit er.

„He was not afraid of hardships. But to get another rickshaw would take several years! It was not a matter of say it and it's as good as done. All his accomplishments were futile; he was right back where he'd started from! Hsiang Tzu wept! He not only hated those soldiers, he hated everything in the world. What made them think they could cheat and insult someone like that? What for?

“What for?” He cried out.“ (Lao She: Rickshaw, James S. 16)

Die Wiederholung dreier synonymer Ausdrücke „重打鼓另开张打头儿来! /chong dagu ling kaizhang da tour lai!“ (erneut Trommel schlagen (,) nochmals von vorne ein Geschäft eröffnen (,) von Anfang an!), umgangssprachliche Vokabeln „功夫/gongfu“ (Mühe), „白饶 /bairao“ (umsonst), die wörtliche Rekurrenz von „凭/ping“ (wofür) und Aufrufe markieren die Emotionalität der erlebten Rede im Original, die den Leser in die Figurenperspektive des Protagonisten hinein versetzt. Als Einsprengsel mitten in der erlebten Rede befindet sich noch eine Beschreibung der äußeren Handlung „祥子落了泪! /xiangzi luole lei!“ (Xiangzi tropfen die Tränen!). Das Ausrufezeichen zeigt die mit der Figur stark sympathisierende Haltung des personifizierten Erzählers. Die ganze Lebendigkeit der umgangssprachlichen Ausdrücke kann zwar nicht in der Übersetzung wieder auferstehen, aber James überträgt die Passage durch adäquaten Einsatz der Konjunktive („would take several years!“), Ausrufe („he was right back where he'd started from!“) und Intensivierung dennoch als erkennbare erlebte Rede ins Englische, auch die Äußerung und die Sympathie des personifizierten Erzählers werden beibehalten: „Hsiang Tzu wept!“

Zum Vergleich sehen wir uns noch eine spätere Übersetzung von Goldblatt an:

„Xiangzi was not afraid of hard work or suffering, but he knew what it would take to get a second rickshaw—years. All he'd achieved had come to nothing. He'd have to start over again. The tears came. He didn't just hate those soldiers—he hated the whole world. What right do they have to do this to me? “What right?” He was shouting.“ (Goldblatt²⁶⁹, S. 20)

Goldblatt ändert die erlebte Rede in Erzählerbericht um. Er bündelt die Sätze wohl geordnet, lässt „überflüssige“ Synonyme und alle Ausrufezeichen aus und glättet Lao Shes lebendige kolloquiale Sprache in neutralen objektiven Berichtstil. Die letzten zwei Fragesätze werden als innerer Monolog und zitierte direkte Rede übertragen. So reduziert Goldblatt die Emotionalität der erlebten Rede zu einem kühlen zurückhaltenden Erzählerbericht, unter seiner Feder erscheint der Protagonist Xiangzi hier am Anfang des Romans nicht mehr wie ein naiver Bauernbursche aus dem Land, sondern wie ein kühl überlegender Kopfmensch, was der Verfallsgeschichte der Figur nicht entspricht.

Diese Beispiele zeigen, dass die erlebten Rede über die Haltung des Erzählers das Potential besitzt, das auf die Interpretation des Textes wirkt und der Einfluss der Übersetzung genau hier ansetzen kann.

²⁶⁹ Lao She: Rickshaw Boy. A Novel. Translated by Howard Goldblatt, HarperCollins Publishers, New York 2010.

Zusammenfassung

1. Chinesische erlebte Rede hat sowohl große Gemeinsamkeiten mit europäischer erlebter Rede als auch manche Eigentümlichkeiten.

Die Untersuchung hat zunächst gezeigt, dass es im Chinesischen eine ambige „Mischform“ zwischen direkter und indirekter Rede gibt, die von bisheriger Forschung als „Blend“ („两可型“) bezeichnet wurde, und aus funktionaler Hinsicht das Gegenstück der europäischen erlebten Rede darstellt, obwohl sie grammatisch anders gebaut ist, wahrscheinlich unterschiedliche Ursprünge hat und bisher nicht als analoge Redeform erkannt wurde. Beispiele aus der Übersetzungspraxis haben gezeigt, dass dieser chinesische Typus als funktionale Äquivalenz für europäische erlebte Rede fungiert. Die Frage, ob es **erlebte Rede im Chinesischen** gibt, ist klar mit „ja“ zu beantworten.

Wenn man das Lesen als einen linear laufenden Prozess sieht und erlebte Rede als ein im Text (meist in der auktorial-personalen Erzählsituation) eingebettetes Element betrachtet, braucht der Leser bestimmte Signale, um erlebte Rede zu bemerken, weil „eine einmal eingenommene Lesehaltung mit der ihr zugehörigen [...] Orientierungslage solange beibehalten [wird], bis ein im Erzähltext auffällig gesetztes Signal eine Änderung notwendig macht.“²⁷⁰ **Kolloquiale Merkmale** sind meistens die ersten Hinweise sowohl in europäischem als auch in chinesischem Kontext, die dem Leser in die Augen springen, wenn er eine Aussage ohne Anführungszeichen als etwas anderes als die Erzählerstimme – potentielle Textinterferenz – vermutet. Der **Kontext** spielt eine wichtige Rolle bei der Erkennung, sowohl für europäische als auch für chinesische erlebte Rede. Einerseits lenkt der Kontext die Aufmerksamkeit auf Innenweltdarstellung, andererseits dient der Kontext als Vergleichshintergrund für die Differenzierung der unterschiedlichen Stimmen. Ohne Kontext kann man eine isolierte Äußerung meistens nicht als erlebte Rede identifizieren.

Im Chinesischen durchläuft der **Erkennungsprozess in zwei Schritten**: zuerst muss die potentielle erlebte Rede wie im Deutschen auch, anhand der Merkmale des Figurentextes auffallen und sich von umgebendem Erzählertext abheben. Dann beim zweiten Schritt wird die freistehende direkte Rede mit eindeutiger Erste-Person-Referenz ausgeschieden. Die Verwechslung mit der direkten Rede ist im Deutschen und Englischen wegen Präsens-Tempora der direkten Rede eher unwahrscheinlich und deshalb ist der zweite Schritt dort in den meisten Fällen nicht schwierig. Erlebte Rede ist sowohl im Deutschen als auch im Chinesischen noch nicht zu einer völlig selbständigen Redeform entwickelt. Die

²⁷⁰ Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 95.

Verwechslungsgefahr ist fast immer vorhanden, im Chinesischen häufig mit direkter Rede, analog zu der im Deutschen und Englischen mit indirekter Rede. Da Chinesisch im Vergleich zu indoeuropäischen Sprachen über weniger syntaktische Kategorien wie Verbtempus und -modus verfügt, betont Zhao Yiheng²⁷¹ zu Recht die besondere Bedeutung der **lexikalischen, semantischen und prosodischen Merkmale** in der Erkennung der erlebten Rede im Chinesischen. Erlebte Rede ist in europäischen Sprachen wegen grammatischer, syntaktischer Merkmale (im Vergleich zu Chinesisch) anhand von weniger figuraler Färbung auch zu erkennen, wie z. B. bei Musil und Mann, wo manchmal eine einzige Interjektion die erlebte Rede erkennbar macht. Erlebte Rede im Chinesischen hingegen lebt im Vergleich noch mehr von ihrer **kolloquialen Qualität** und muss mehr auffallen: umgangssprachliche subjektlose Sätze, das ambige Pronomen „自己 /ziji“ (selbst), „*minor sentence*“/Ellipse, „*flowing sentence*“ mit ambigen, impliziten Verknüpfungen sind für chinesische erlebte Rede von großer Bedeutung, die die bisherige Forschung nicht genug beachtet hat. Gleichzeitig erhöht die Kolloquialität die Ähnlichkeit der chinesischen erlebten Rede mit direkter Rede. Die Hürde, im Chinesischen eindeutig als erlebte Rede zu erscheinen, ist höher, weil sie sich nach beiden Seiten hin abgrenzen muss. Nur diejenigen Passagen, die sowohl wegen der Mündlichkeit deutlich vom Erzählertext, als auch **die dritte Person** zumindest im Kontext aufweisen können, und somit sich vom reinen Personentext abgrenzen, gelten als **eindeutige** erlebte Rede im Chinesischen. So bleiben viele Blend-Typen (viele subjektlose Sätze und Formen mit dem Pronomen 自己/ziji, selbst) **uneindeutig**, die tendenziell zur chinesischen erlebten Rede gezählt werden sollten. Stärkere Ambiguität bei der chinesischen erlebten Rede ist systembedingt.

Auch systembedingt haben die **Funktionen** der erlebten Rede im Chinesischen einen anderen Schwerpunkt: der nahtlose Wechsel zwischen Erzählfluss und der Figurenrede ist ohne Tempus ohnehin sehr leicht. Deshalb ist die gleitende Funktion der erlebten Rede nicht erstangig interessant wie in westlichen Sprachen; dagegen ist die mit europäischer erlebter

²⁷¹ Vgl. 赵毅恒: 小说叙述语中的转述语. Zhao, Yiheng: [Reporting modes in narrative in fiction], S. 80. „如果转述语中讲话者没有自称怎么办? 如何区分直接式与间接式? 引号当然是个有用的标志, 但是引号也是可以省略的。在其它语言中, 这个问题好解决: 看叙述语与转述语之间时态的差别。[...] 在汉语中无此标志。幸而尚有其它一些标志可用, 例如直接转述语中的语汇、用辞、口气等应当符合说话人物的身份, [...] 而间接转述语中的语汇、用辞、口气, 在很大程度上是叙述加工后的混合式。“ („Was kann man tun, wenn eine wiedergegebene Rede keine Selbstreferenz des Sprechers enthält? Wie unterscheidet man zwischen direkter und indirekter Rede? Anführungszeichen sind natürlich ein nützliches Kennzeichen, aber sie können auch weggelassen werden. In anderen Sprachen ist das Problem leicht zu lösen: Man beachte den Tempusunterschied zwischen der Erzählersprache und wiedergegebener Rede. [...] Im Chinesischen existiert dieses Kennzeichen nicht. Aber glücklicherweise kann man noch andere Kennzeichen gebrauchen. Z. B. die Lexeme, Ausdrücke und Intonation etc. in der direkten wiedergegebenen Rede sollen der Identität der Sprechenden Figur entsprechen. [...] während die Lexeme, Ausdrücke und Intonation etc. in der indirekt wiedergegebenen Rede zum großen Teil ein Gemisch nach der erzählerischen Verarbeitung sind.“)

Rede gemeinsame psychologische Wirkung, dass der Leser etwas „erlebt“, sich in die Figur hineinversetzt, gleichzeitig mit der Anwesenheit des Erzählers auch dessen Haltung spürt und daraus Sympathie oder Antipathie entwickelt, besonders bedeutend für die Funktion der chinesischen erlebten Rede.

2. Europäische und chinesische erlebte Rede sind **funktionale Äquivalenzen**, deshalb sind sie im Prinzip **übersetzbar**, aber typologische Spracheigenschaften haben Konsequenzen für die Übersetzung.

Indefinite Pronomen wie „du“/„you“, „man“/„one“, Konjunktive, und der personifizierte Erzähler, die in Diskussionen über die europäische erlebte Rede nur als **Randphänomene** behandelt wurden, haben in der Übersetzung an Bedeutung zugenommen, weil sie übersetzerische Lösungen für chinesische erlebte Rede anbieten. Die systembedingte Nähe der chinesischen erlebten Rede zu direkter Rede und der europäischen erlebten Rede zu indirekter Rede erfordern eine besondere Leistung vom Übersetzer: Erstens müssen sie die **Normen** in der Zielsprache beachten, z. B. im Deutschen dritte Person und Präteritum für erlebte Rede wählen, im Chinesischen umgangssprachliches Vokabular und Partikel wählen; zweitens sollen Übersetzer nach Möglichkeit die **Differenzierung** zu jeweils benachbarten Redeform schaffen, z. B. an Wortstellung und Satzbau im Deutschen arbeiten, um erlebte Rede durch kolloquiale Qualität vom Erzählertext, im Chinesischen durch die dritte Person vom reinen Figurentext abheben zu können.

Anhand der Eigenschaften der Sprachtypologie, z. B. ob eine Sprache flektierende/isolierende Sprache, subjekt-/topik-dominante Sprache, Pro-Drop-/Nicht-Pro-Drop-Sprache, Satz-/Diskursorientierte Sprache ist, kann man einige schwer oder nicht-übersetzbare, systembedingte Problemfelder voraussagen: bezüglich erlebter Rede sind es Flexion in europäische Sprachen, getilgte oder implizite Satzglieder und -verknüpfungen im Chinesischen, die verschiedene Art der Textkohäsion²⁷² und -kohärenz.²⁷³ Stilistische Wirkungen, die man in europäischen Sprachen allein durch Tempuswechsel erzielt, verschwinden in ihrer chinesischen Übersetzung. Übersetzerische Möglichkeiten für das Verbmodus im Chinesischen sind ebenfalls stark eingeschränkt – längst nicht alle subtilen Bedeutungen der Konjunktive im

²⁷² Kohäsion: „Begriff der Textlinguistik, speziell der Textgrammatik, für unterschiedliche manifeste Eigenschaften eines Textes, die Ausdruck und Indiz seiner Textualität sind und dem Rezipienten formale Hinweise zur Verknüpfung der Textteile geben. Es handelt sich im Wesentlichen um Erscheinungen der Wiederholung, Ersetzung und Verknüpfung, [...] Die grammatisch-lexikalische K. [Kohäsion] eines Textes ist Indiz seiner semantisch-kognitiven Kohärenz und insofern für einen Text zwar normal, aber für die Kohärenzbildung weder notwendig noch hinreichend. Der Begriff K. [Kohäsion] wurde anfangs nicht von Kohärenz geschieden [...]“ Bußmann: Lexikon der Sprachwissenschaft, S. 344.

²⁷³ Kohärenz: „Semantisch-kognitiver Sinnzusammenhang eines Textes, darstellbar z. B. in Form semantischer Netze aus Konzepten und Relationen.“ Ebd. S. 343.

Deutschen lassen sich durch semantische lexikalische Mittel kompensieren. Europäische Übersetzer dagegen stoßen oft auf die Grenzen der Ambiguität, weil sie implizite Elemente oder Verknüpfungen explizieren, Sätze neu organisieren oder mit formalen Kohäsionsmitteln bündeln müssen.

Um die allgemeingültige Gesetzmäßigkeit der Übersetzungsproblematik der erlebten Rede zu untersuchen, haben wir bisher meist Textbeispiele aus Werken von Thomas Mann („*Die Buddenbrooks*“, „*Der Tod in Venedig*“), Lao She („*Camel Xiangzi*“) und Qian Zhongshu („*Die umzingelte Festung*“) herangezogen, die noch im Rahmen der traditionellen Schreibweise bleiben. In weiteren Kapiteln werden wir uns mit Musils, Kafkas und Lu Xuns erlebter Rede beschäftigen, deren Schreibweisen zur Moderne gehören und wo Mehrdeutigkeit und Ambiguität zu Merkmalen geworden ist. Subtile Technik wie die erlebte Rede spielt für die Gesamtinterpretation einer modernen Text eine noch wichtigere Rolle und spiegelt oft den Stil einzelner Autoren wider.

3. Musil und die erlebte Rede: *Der Mann ohne Eigenschaften*

Robert Musils (1880-1942) Hauptwerk, der unvollendete Roman „*Der Mann ohne Eigenschaften*“²⁷⁴ (1930-33) gilt als einer der bedeutendsten Romane des 20. Jahrhunderts. Der Protagonist Ulrich, ein 32-jähriger Intellektueller, nimmt ein Jahr „Urlaub vom Leben“, um nach drei gescheiterten Versuchen als Offizier, Ingenieur und Mathematiker, eine sinnvolle Existenz zu finden. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Parallelaktion, bei der einflussreiche Kreise von Kakanien (Musils Anspielung auf die k. u. k. Doppelmonarchie Österreich-Ungarn) das 70. Thronjubiläum von Kaiser Franz Joseph vorbereiten, um das für dasselbe Jahr zu erwartende 30. Thronjubiläum des Deutschen Kaisers in den Schatten zu stellen. Daran nimmt Ulrich teil und setzt sich mit geistigen Strömungen und politischen Geschehnissen seiner Zeit kurz vor dem großen Krieg (1913) auf ironische Weise auseinander.

Ein wichtiger Aspekt für den Musilschen Roman ist die Rededarstellung - „Fünfundvierzig Prozent des Musilschen Romanes bestehen aus Gesprächen!“²⁷⁵ Berghahn beschreibt in seiner detailreichen Untersuchung einen weiten Bereich, „in dem sich direkte Autorreflektion und Figurenrede oder -denken vermischen“.²⁷⁶ Erzählerkommentare und Gedankenbericht der Figuren sind hier nicht klar voneinander zu trennen, Musil kreiert absichtlich eine „hochgradige Übergänglichkeit“²⁷⁷ zwischen diesen Bereichen. Das wichtigste Stilmittel dafür ist die erlebte Rede, in der sich die Reflexion des Erzählers mit den Figurengedanken vermischt.

Anders als Sachtexte sind literarische Texte deshalb schwierig zu übersetzen, weil die Kreativität großer Schriftsteller über die Gemeinplätze hinaus die Möglichkeiten ihrer Muttersprache ausschöpft und für diese sich oft keine adäquaten Entsprechungen in einer anderen Sprache finden lassen. Unsere Untersuchung wird zeigen, dass erlebte Rede zu diesem prekären Bereich gehört. Das vorliegende Kapitel untersucht Musils Erzähltechnik, insbesondere die Form und Funktion der von ihm benutzten erlebten Rede und stellt die folgenden Fragen: Was macht Musils Erzählstil aus? Ist seine erlebte Rede übersetzbar? Wo liegen die Grenzen der Übersetzbarkeit?

²⁷⁴ Musil, Robert: *Gesammelte Werke* in neun Bänden. Hrsg. von Frisé, Adolf. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1978. Alle Seitenzahlen aus dem Original stammen aus dieser Ausgabe.

²⁷⁵ Berghahn, Winfried: *Die essayistische Erzähltechnik Robert Musils. Eine morphologische Untersuchung zur Organisation und Integration des Romans „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Bonn 1956, S. 154. Unter Gespräch versteht Berghahn „alle Erzählweisen: Beschreibung, Bericht, Reflektion, ja sogar noch einmal Redewiedergaben“.

²⁷⁶ Ebd., S. 149.

²⁷⁷ Ebd., S. 149.

3.1 Musils Auktorialität – Erzähler vs. Reflektor

Eines der zentralen Anliegen in Musils Roman ist, den „denkenden Menschen“ darzustellen. Das „Denken“ ist Musils Meinung nach „etwas Unpersönliches, nämlich die Affinität und Zusammengehörigkeit der Sachen selbst, die in einem Kopf zusammentreffen“ (S. 112). „Es ist mit einemmal da, und man kann ganz deutlich ein leicht verduztetes Gefühl darüber in sich wahrnehmen, daß sich die Gedanken selbst gemacht haben, statt auf ihren Urheber zu warten.“ (S. 112) Um den flüchtigen Moment zwischen dem Objekt und dem denkenden Subjekt darzustellen, benötigt Musil einen „unepischen und unpersönlichen“²⁷⁸ Erzählstil, eine besondere Auktorialität, die „Utopie des Essayismus“ (S. 247).

Einerseits interessiert Musil der innere Vorgang des Denkens und Fühlens, andererseits dürfen Gedanken und Gefühle nicht subjektiv individuell psychologisiert werden. Das wichtigste Mittel dabei ist ein personifizierter Erzähler²⁷⁹, d. h. ein auktorialer Erzähler, der einerseits die Wahrnehmungen, Gedanken und Erinnerungen der Figuren kennt, andererseits immer kritisch darüber reflektiert. Daraus schafft er einen „Reflektor“.²⁸⁰ Der Reflektor spielt die Rolle der Figur, in der erlebten Rede dieses Reflektors vertritt er die Meinung und Position der Figur. Dadurch löst er sich von der Figur, und durch seine „gespielte“ erlebte Rede relativ zu der Position des auktorialen Erzählers kann die Leserhaltung von völliger Sympathie bis zu Ironie sehr flexibel gelenkt werden. Musil wählt bewusst eine flexible Auktorialität, ein „auktorales Deutungskontinuum“.²⁸¹ „Auktorialität ist daher als **gradueller Begriff** aufzufassen und nach Graden der Expliztheit zu beurteilen“²⁸², und bei Musil interessiert daher weniger die „traditionelle, explizite Auktorialität“²⁸³, z. B. Leseranrede, Prolepse usw., sondern die

²⁷⁸ Graf, Werner: Erfahrungskonstruktion. Eine Interpretation von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Verlag Volker Spiess Berlin 1981. S. 137.

²⁷⁹ Stanzel spricht von einem „Reflektor“ oder der „Personalisierung der Erzählerfigur“ und vergleicht den Erzähler mit dem Reflektor: „Eine Erzählerfigur erzählt, berichtet, zeichnet auf, teilt mit, übermittelt, korrespondiert, referiert aus Akten, zitiert Gewährsmänner, bezieht sich auf ihr eigenes Erzählen, redet den Leser an, kommentiert das Erzählte usw. Dieser Erzählerfigur herrschte fast uneingeschränkt im älteren Roman [...] Eine Reflektorfigur reflektiert, d. h. spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewußtsein wider, nimmt wahr, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie „erzählt“ nie, das heißt, sie verbalisiert ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle nicht, da sie sich in keiner Kommunikationssituation befindet. Der Leser erhält, wie es scheint, unmittelbar, das heißt durch direkte Einschau in das Bewußtsein der Reflektorfigur, Kenntnis von den Vorgängen und Reaktionen, die im Bewußtsein der Reflektorfigur einen Niederschlag finden. Die Reflektorfigur ist im neueren Roman ein ernster Rivale der altbewährten Erzählerfigur geworden.“ (S. 194) Das Nebeneinander dieser beiden in einem Roman ist auch möglich: „Nebeneinander einer auktorialen Erzählfigur und einer personalen Reflektorfigur“. Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 198.

²⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 71, 84, 194.

²⁸¹ Martens, Gunther: Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs „Die Schlafwandler“ und Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität. Wilhelm Fink Verlag, München 2006. S. 128.

²⁸² Ebd., S. 126.

²⁸³ Ebd., S. 122.

unterschiedlichen Spielarten der Mittelbarkeit²⁸⁴ und die daraus resultierende stilistische Brillanz.

Die Vielfältigkeit von Musils Auktorialität äußert sich auch in den unterschiedlichen Mutationen der erlebten Rede, seine erlebte Rede umfasst ein breites Spektrum der unterschiedlichen Verwendungen. Hoffmeister zieht in seiner Untersuchung das Fazit, dass erlebte Rede in MoE²⁸⁵ „in einer solchen Fülle und in einer solchen Variationsbreite auftritt, dass man in ihr eine für den Stil, für die Erzählhaltung und für die Struktur des ganzen Romans entscheidende epische Grundform zu erblicken hat.“²⁸⁶ Erlebte Rede setzt zwar als Grundakt eine Identifizierung des Lesers mit der sprechenden, denkenden oder fühlenden Instanz (der Figur oder dem personifizierten Erzähler/Reflektor) voraus, aber dieser Identifizierungsakt kann in sich mannigfaltige Spielarten beinhalten²⁸⁷ und die Einstellung des Erzählers gegenüber seiner Gestalt kann erheblich variieren. Je nach Erzählerhaltung kann der Identifizierungsakt der erlebten Rede bei Musil „eine kritische oder ironische oder humoristische oder spöttische Nuance beigemischt sein“.²⁸⁸ Musils Erzählerhaltung gegenüber seinen Figuren teilt sich in zwei Richtungen auf: Auf dem einen Pol steht der Protagonist Ulrich, der oft als denkende Figur teilweise die Funktion des Reflektors übernimmt und fast immer der Sympathieträger bleibt; auf dem Gegenpol der Wertungsskala befindet sich der preußische Wirtschaftsmagnat Dr. Arnheim, der eine falsche Geist-Seele-Synthese verkauft. Zwischen beiden Extremen sind alle anderen Figuren platziert, die mehr oder weniger die Sympathie des Erzählers genießen.

Ein Beispiel zeigt Musils Einsatz der erlebten Rede als ein wichtiges Stilmittel für die Darstellung des Denkprozesses.

„Aber indem er das dachte, wußte er auch, daß es die Macht des Menschen tausendfach ausdehnt, und wenn es selbst im einzelnen ihn zehnfach verdünnt, ihn im ganzen noch hundertfach vergrößert, und ein Rücktausch kam für ihn nicht ernsthaft in Frage. Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: <<Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!>> Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten <<Faden der Erzählung>>, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann <<als>>“

²⁸⁴ Mittelbarkeit vgl. Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 15.

²⁸⁵ MoE: Abkürzung für Musils Roman „*Der Mann ohne Eigenschaften*“.

²⁸⁶ Hoffmeister, Werner: Studien zur Erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil. Brown University, Mouton & Co., Publishers, The Hague, 1965, hier S. 139-140.

²⁸⁷ Vgl. ironische erlebte Rede.

²⁸⁸ Hoffmeister: Studien zur Erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil, S. 110.

<<ehe>> und <<nachdem>>! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen. Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat: der Wanderer mag bei strömendem Regen die Landstraße reiten oder bei zwanzig Grad Kälte mit den Füßen im Schnee knirschen, dem Leser wird behaglich zumute, und das wäre schwer zu begreifen, wenn dieser ewige Kunstgriff der Epik, mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, diese bewährteste <<perspektivische Verkürzung des Verstandes>> nicht schon zum Leben selbst gehörte. Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig <<weil>> und <<damit>> hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen <<Lauf>> habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem <<Faden>> mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet. Als er sich mit dieser Erkenntnis wieder in Bewegung setzte, erinnerte er sich allerdings, daß [...]“ (Musil: MoE, S. 649-650)

Am Anfang Ulrichs Überlegung wird im Stil einer Psycho-narration berichtet („Aber indem er das dachte, [...] fiel ihm ein, daß [...]“); aber schon die zitierte indirekte Rede in Form eines Ausrufesatzes am Ende des Berichtes („kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung!“) hat etwas Emphatisches und deutet darauf hin, wie persönlich involviert der denkende Protagonist ist. Darauf folgt das Zentralstück dieser Reflexion: ein kleiner Essay über den trügerischen „Faden der Erzählung“ im Präsens: Die meisten Menschen nutzen den berühmten „Faden der Erzählung“, interpretieren die zeitliche Reihenfolge als Notwendigkeit und stiften daraus Sinn für ihr Leben. Aber die Funktion und Form der Erzählung haben sich gründlich verändert, nämlich dass die Handlung nicht mehr einem „Faden“ folgt, sondern dass sie unerzählerisch geworden ist und sich in einer „unendlich verwobenen Fläche“ ausbreitet. Gnomisches Präsens impliziert Verallgemeinerung, und die denkende Instanz versteckt sich hinter den verallgemeinernden Pronomen „man“, „der“, „wir“, „er“ („daß **man** sagen kann“, „wohl dem, **der** sagen kann“, „was **uns** beruhigt“, „Es mag **ihm** Schlechtes widerfahren sein“). Argumente, die für die Annahme einer erlebten Rede sprechen, sind die emphatischen Betonungen „das der erzählerischen Ordnung!“, „hat sich jenes ereignet!“, „Wohl dem, der sagen kann <<als>>, <<ehe>> und <<nachdem>>!“ und viele verba credendi (denken, wissen, einfallen, bemerken). Der Übergang im zweiten Satz „Und als einer [...] das der erzählerischen Ordnung!“ leitet den Erzählerbericht nahtlos in eine Präsenspassage durch indirekte Rede („kein anderes sei“), und am Ende der Reflexion gleitet der Gedankenfluss wieder via eine indirekte Rede in den Erzählerbericht zurück („daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei“). Vogt klassifiziert die oben genannte Passage als erlebte Rede und gibt zu, dass „diese erlebte Rede nur *schwach* determiniert ist;

man kann nicht definitiv ausschließen, daß es sich hier um eine ausgedehnte, zwischen zwei Partien indirekter (Gedanken)-Rede eingeschobene Erzählerreflexion handeln könnte.²⁸⁹ Die Attribution zur Figur oder zum Erzähler ist eher unklar, weil die Reflexion weder inhaltlich noch sprachlich eine persönliche Verbindung mit der Figur Ulrich erkennen lässt. (Der Protagonist Ulrich benutzt ebenfalls wie der Erzähler eine intellektuell differenzierte Sprache.) Eine andere Möglichkeit, dieses für Musil typische Phänomen zu analysieren, liegt darin, die Reflexion nicht als erlebte Gedanken der Figur, sondern als die eines Reflektors, eines personifizierten auktorialen Erzählers zu betrachten, der stellvertretend kommentiert und reflektiert.

Aus dem Beispiel kann man ein häufig wiederholtes Schema bei Musils erlebter Rede beobachten: Die Übergänge (hier indirekte Rede) führen den Erzählfluss zunächst vom unmittelbaren Geschehen und der Romanfigur ab. Konkrete Ereignisse dienen oft als Anlass für ausgedehnte Reflexionen. Immer wieder werden fremde Ideen zitiert, weitergeführt und auf ihren Wahrheitsgehalt hin geprüft (oft im Konjunktiv). Musils Verfahren ähnelt einem naturwissenschaftlichen Experiment: man isoliert im Labor ein Element aus seiner Umgebung, beobachtet seine Entwicklung aus der Distanz und zieht daraus Schlüsse. Erst nach dem Gedankenexperiment, das im Ganzen wie eine Abschweifung aussieht, wird im nächsten Abschnitt die ganze Reflexion der Figur nachträglich zugeordnet, d. h. eher lose angehängt („Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei“). Dass diese für Musil typische Form erlebter Rede im Präsens sich der „Norm“ der erlebten Rede im Präteritum widersetzt²⁹⁰, und die Gedanken zwischen dem Reflektor und der Figur schweben lässt, ist eine gewollte Eigenart von Musil.²⁹¹

3.2 Erlebte Rede mit dem „man“ und ihre Übersetzung

Der Mann ohne Eigenschaften – wer ist dieses „man“?

²⁸⁹ Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 10. Auflage W. Fink München 2008. S. 177.

²⁹⁰ Jochen Vogt meint, „dass diese erlebte Rede nur *schwach* determiniert ist; man kann nicht definitiv ausschließen, daß es sich hier um eine ausgeschobene Erzählerreflexion handeln könnte. Diese Ambivalenz aber ist gewollt und ein prägender Stilzug von Musils Erzählsprache. Im Mann ohne Eigenschaften wird zwar eine „auktoriale“ Erzählinstanz beibehalten, sie delegiert aber einen Großteil ihrer Funktionen an die Hauptfigur als ihren „Stellvertreter“. Das heißt nun, daß die erlebte Rede nicht so sehr wie bei Kafka in den Erzählerbericht integriert wird, sondern geradezu umgekehrt diesen in sich aufnimmt.“ Ebd., S. 177.

²⁹¹ Hoffmeister: Studien zur Erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil, S. 115: „Die beiden Perspektiven können sich im *Mann ohne Eigenschaften* auf die vielfältigste Art mischen; das Mischungsverhältnis kann sich von Satz zu Satz, oft kaum vernehmbar, verändern. Die dauernde Veränderung und Verschiebung von Perspektive zwischen Innensicht und Aussensicht ist in diesem Roman ein geradezu virtuos gehandhabtes Mittel, mit dem der Leser dauernd in der inneren Spannung zwischen der Erzählerperspektive einerseits und der Perspektive der betreffenden Romangestalt andererseits gehalten wird.“

Dass die Grenzen zwischen den Denkinstanzen bei Musil absichtlich verwischt wird, spiegelt sich in dem vielfältig gebrauchten Pronomen „man“ wider, das eine besondere Bedeutung für den Musilschen Roman hat – es ist geradezu Musils Lieblingswort. Schramm (1967) stellt die Frage „wer reflektiert?“ im „*Mann ohne Eigenschaften*“. Wegen der Verschränkung, die schon Berghahn als „gleitende Erzähltechnik Musils“²⁹² bezeichnet, kommt Schramm zum Ergebnis, dass „keiner, weder der Autor noch die Figur, sind als verantwortlicher Ursprung des Gedankens zu fassen. Einer verbirgt sich hinter dem anderen, [...] „man“ reflektiert in diesem Roman.“²⁹³ Das „man“ ist ein Zeichen Musils Auktorialität schlechthin. Ob negativ oder positiv, es ist eine Stimme der Anonymität, des „common sense“.²⁹⁴ „Das >man< ist die Sprachform, die durch ihre Bedeutungsbreite fließende Übergänge zwischen Fiktion und Autor ermöglicht.“²⁹⁵ Es ist das Bindeglied zwischen dem Persönlichen und Unpersönlichen; es kommt im Erzählerbericht, in direkter Rede, indirekter Rede, erlebter Rede überall vor, und bildet den Übergang und die Schnittstelle verschiedener Bewusstseinschichten. Da verbirgt sich die Übersetzungsschwierigkeit für Musils erlebte Rede.

Die Komplexität der Übersetzung von „man“ ist bereits vorprogrammiert: Es gibt keine Äquivalenz dafür im Chinesischen. In den Lexika werden für unterschiedliche Verwendungen verschiedene Lösungen vorgeschlagen²⁹⁶:

„1. verwendet, um irgendeine Person oder eine Gruppe von Personen zu bezeichnen, die man nicht genauer bestimmen kann oder will: Man hat mir das Fahrrad gestohlen; Man hat ihn zu einer Geldstrafe verurteilt; Weiß man schon, wie die Wahlen ausgegangen sind? 有人/youren/jemand (指一个人或一些人/zhi yige ren huo yixie ren)

2. verwendet, um sich selbst zu bezeichnen (und um auszudrücken, dass eine Aussage auch für andere Menschen gilt): Von meinem Platz aus konnte man nichts sehen; Man kann nie wissen, wozu das gut ist; „Kannst du nicht schneller laufen?“ - „Nein, man ist ja schließlich nicht mehr der Jüngste.“ 我/wo/ich/(我们/women/wir, 你/ni/du, 你们/nimen/ihr, 大家/dajia/alle)

3. verwendet, um besonders die Öffentlichkeit oder die Gesellschaft zu bezeichnen, in der es eine bestimmte (Verhaltens)Norm gibt: In diesem Sommer trägt man Miniröcke. 人, 人们/ren, rennen, die Leute, man

4. (z.B. in Rezepten oder Gebrauchsanweisungen im Konjunktiv) verwendet, um jemandem zu sagen, was er tun muss: Man nehme vier Eier und vermenge sie mit 300 g Mehl. (在药方或使用说明中, 用虚拟式, 表示告诉你该怎么做/zai yaofang huo shiyong shuoming zhong, yong xunishi, biaoshi gaosu ni gai zenme zuo)“

Für diese Verwendungen kommen je nach Kontextinformation viele Pronomen und Nomen in

Frage: 1. 有人/youren, jemand, wer; 2. 我/wo (我们/women, 你/ni, 你们/nimen, 大家

²⁹² Vgl. Berghahn: Die essayistische Erzähltechnik Robert Musils.

²⁹³ Schramm: Fiktion und Reflexion, S. 158-159.

²⁹⁴ Graf: Erfahrungskonstruktion, S. 140.

²⁹⁵ Schramm, Ulf: Fiktion und Reflexion. Überlegungen zu Musil und Beckett. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1967. Hier S. 159.

²⁹⁶ Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache (Deutsch - Chinesisch), 1999 by Foreign Language Teaching and Research Press, Published by Arrangement with Langenscheidt KG, Germany 朗氏德汉双解大词典, S. 1118.

/dajia) ich (wir, du, ihr, alle); 3. 人/ren, 人们/renmen, der Mensch, die Leute (Plural); 4. Konjunktivsätze, die eine Handlungsanweisung „Dir“ erteilt (meistens realisiert als subjektlose Sätze im Chinesischen). Differenzierende Faktoren aus dem Kontext sind: der momentane Sprecher, deiktische Bezugnahme, die Anzahl der bezeichneten Individuen und der Sprechakt. Der Übersetzer muss sich die folgenden Fragen stellen: 1. Wer spricht? Wer ist gemeint? 2. Sind die Individuen bestimmt oder unbestimmt? Wie viele Individuen? 3. Auf welche Distanz steht das gemeinte „man“ zum Sprecher? Wie ist die Haltung des Sprechers? 4. Wird ein Handlungsakt impliziert? Er muss aus seinem Gesamtverständnis vom Text und dem lokalen Kontext die Hier-Jetzt-Ich-Origo²⁹⁷ des Sprechers bestimmen; er muss herausfinden, ob es sich um einen Erzählerbericht oder eine Personenrede handelt; ob der sprechende/denkende Erzähler oder die Figur das „man“ ironisiert oder sich mit ihm identifiziert.

Da das „man“ sehr häufig im Roman „MoE“ vorkommt und in manchen Fällen auch noch explizit versprachlicht wird, z. B. „Das Man hatte es sich ausdrücklich überlegt“ (S. 995), wird die Option Leerstelle (d. h. subjektlose Sätze in Chinesisch) ausgeschlossen. Der Übersetzer muss zunächst eine unmarkierte Form als Standardform nehmen, dafür wählt Zhang Rongchang 人们/renmen, (die) Leute (Plural). Nach diesem Schritt bekommen die meisten der Pronomen nun eine Äquivalenz. Mit dieser Formel imitiert Zhang Musils Verfahren, „man“ zunächst als Leerstelle freizuhalten und dann sie mit allehand von Bedeutungen auszufüllen. Jetzt schauen wir Zhangs Verwendung der Formel „人们/renmen, (die) Leute (Plural)“ für Musils „man“ in der erlebten Rede und die Ausnahmen, die diesen Rahmen sprengen.

3.2.1 Das verallgemeinernde „man“

Die Reflexion im Erzählertext nimmt sehr häufig eine neutrale verallgemeinernde Stimme an. Diese erlebte Rede mit „man“ wird von dem gnomischen Präsens markiert, z. B. fängt das Kapitel 4 mit der Überschrift „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“ mit der Überlegung des Erzählers über den Wirklichkeitssinn und den daraus zu schließenden Möglichkeitssinn an:

„Wenn **man** gut durch geöffnete Türen kommen will, muß **man** die Tatsache achten, daß sie einen festen Rahmen haben: dieser Grundsatz, nach dem der alte Professor immer gelebt hatte, ist einfach eine Forderung des Wirklichkeitssinns. Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, daß er seine Daseinsberechtigung hat, dann muß es auch etwas geben, das **man**

²⁹⁷ Vgl. Bühler, Karl: Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. - ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena, Fischer, 1934. Gustav Fischer Verlag, Stuttgart; New York 1982, hier S. 102.

Möglichkeitssinn nennen kann.“ (S. 16)

„如果人们正经八百从开启的门里进来，人们就必须尊重门有一个结实的门框这个事实：老教授过日子一直遵循着的这个原则简简单单是一个现实感要求。但是如果有现实感，那么就没有人会怀疑它有其存在的理由，而且一定也会有某种人们可以称之为虚拟感的东西。“ (Zhang 2000, S. 12)

Interlinearübersetzung:

Wenn die Leute aufrichtig durch geöffnete Tür reinkommen, müssen die Leute diese Tatsache respektieren (, dass) die Tür einen festen Türrahmen hat: dieses Prinzip (,) nach dem der alte Professor stets gelebt hat (,) ist simpel und einfach eine Aufforderung des Realitätssinns. Aber wenn es Realitätssinn gibt, dann zweifelt niemand (daran, dass) es Berechtigung zum Existieren gibt, und es muss irgendetwas geben, das die Leute als Konjunktivsinn nennen können.

Diese Reflexion steht außerhalb der Romanhandlung, ist keiner bestimmten Figur zugeschrieben und hat abstrakte Gedankenführung als Gegenstand. Der alte Professor (Ulrichs Vater) kommt hier zwar als der „Wirklichkeitsmensch“ par excellence vor und bildet den Kontrast zum „Möglichkeitmenschen“ Ulrich, aber die Definition dieses Menschentyps bleibt nicht auf ihn beschränkt, sondern wird verallgemeinert auf eine sehr breite Entität ausgedehnt. Im Roman stehen Subjekte wie „man“, „wir“, „jeder“, „die Menschen“ sehr häufig für ein undefiniertes Kollektiv, das der Leser aber nicht ohne weiteres als ein solches hinnehmen darf, denn diese Verallgemeinerungen sind „risikvoll“.²⁹⁸ Auch hier im Beispiel verbirgt sich eine leicht ironische Haltung des Erzählers gegenüber dem „Wirklichkeitsmensch“ – dem Spießbürger. Auf den ersten Blick folgt Zhang Musils Muster: alle „man“ werden als „die Leute“ übertragen. Erst auf den zweiten Blick verraten zwei sprachliche Auffälligkeiten im Chinesischen Musils Ironie: der Phraseologismus „正经八百 /zhengjingbabai“ (aufrichtig) und die Reduplikation „简简单单/jianjiandandan“ (simpel und einfach) sind etwas zu viel Aufwand für Musils „gut“ („gut durch geöffnete Türen“) und „einfach“ („einfach eine Forderung“). Damit wird die verborgene Ironie auch im Chinesischen sichtbar, wenn man genau liest - was die „Leute“ („man“) für selbstverständlich halten, ist vielleicht gar nicht so „gut“ und „einfach“.

3.2.2 Das historische „man“

Man darf Kakanien in Musils Roman mit der habsburgischen Doppelmonarchie im Jahr 1913 kurz vor dem Ersten Weltkrieg auf keinen Fall gleichsetzen, obwohl immer wieder darauf angespielt wird. Bei Musil steht statt dem historischen oder individualpsychologischen das anthropologisch-soziologische Interesse im Vordergrund. Sein Roman liefert eine

²⁹⁸ Martens: Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs „Die Schlafwandler“ und Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“, S. 172.

Gesamtanalyse des Geisteszustands einer Epoche. Eingestreute Zeitangaben wie „damals“, „vor dem Kriege“ in der Reflexion erinnern ungenau an den „seither untergegangenen, unverstandenen Staat, der in so vielem ohne Anerkennung vorbildlich gewesen ist“ (S. 32). Zur Schilderung Kakaniens als historischer Ort und seiner Bewohner mit ihrem einzigartigen Charakter wird häufig das Indefinitpronomen „man“ eingesetzt:

„Natürlich rollten auf diesen Straßen auch Automobile; aber nicht zuviel Automobile! **Man** bereitete die Eroberung der Luft vor, auch hier; aber nicht zu intensiv. **Man** ließ hie und da ein Schiff nach Südamerika oder Ostasien fahren; aber nicht zu oft. **Man** hatte keinen Weltwirtschafts- und Weltmachtgeiz; man saß im Mittelpunkt Europas, wo die alten Weltachsen sich schneiden; die Worte Kolonie und Übersee hörte **man** an wie etwas noch gänzlich Unerprobtes und Fernes. **Man** entfaltete Luxus; aber beileibe nicht so überfeinert wie die Franzosen. **Man** trieb Sport; aber nicht so närrisch wie die Angelsachsen. **Man** gab Unsummen für das Heer aus; aber doch nur gerade so viel, daß **man** sicher die zweitschwächste der Großmächte blieb. [...]“ (S. 33)

„这些街道上当然也行驶着汽车;但没有太多的汽车! **人们**准备着要占领空中, 这里也这样;但并没有投入全副精力。**人们**时不时向南美或东亚发出一艘船;但次数不太多。**人们**没有争当世界经济强国的野心;**人们**坐落欧洲的中心, 古旧的世界轴线在这里相交;殖民地和海外这样的话人们听起来就像是在听某种还未确定可行的和遥远的东西。**人们**追求奢侈;但断非像法国人那样过分讲究。**人们**进行体育运动;但不像盎格鲁撒克逊人那样痴迷。**人们**支出大笔军费;但却只是刚刚多到使**人们**足以保持大国中的第二弱国地位。“ (Zhang 2000, S. 32)

Interlinearübersetzung:

Auf diesen Straßen fahren natürlich auch Autos; Aber nicht zu viele Autos! Die Leute bereiten die Besatzung der Luft vor, auch hier; Aber nicht mit aller Energie. Die Leute schicken ab und zu nach Südamerika oder Ostasien ein Schiff; aber die Häufigkeit ist nicht zu viel. Die Leute hat keinen Ehrgeiz (,) um Weltwirtschaftsgroßmacht zu werden; Die Leute sitzen im Zentrum Europas, alte Weltachsen schneiden sich hier; Die Worte Kolonie und Übersee hören die Leute wie etwas Unerprobtes und Fernes. Die Leute streben nach Luxus; aber absolut nicht viel zu luxuriös wie die Franzosen. Die Leute treiben Sport; Aber nicht so besessen wie die Angelsachsen. Die Leute geben große Summe von Militärausgabe aus; Aber nur so viel (,) dass es ausreicht, (dass) die Leute gerade auf der zweitschwächsten Position unter Großmächten bleiben.

Die typische „Mittelmäßigkeit“ der habsburgischen Mentalität wird ironisiert. Das wiederholt eingesetzte „man“ verkörpert den Zeitgeist in Kakanien: Für die technische Innovation und Kommerzialisierung des Industriezeitalters ist man zwar offen, aber nicht sehr begeistert. Gegenüber den europäischen Nachbarn und ihrer massiven kolonialen Expansion bleibt man in Kakanien konservativ. Man fühlt sich sicher und nicht ohne Stolz „im Mittelpunkt Europas“ als „zweitschwächste der Großmächte“, denen man immerhin noch angehört. Man beteiligt sich auch an dem Rüstungswettbewerb in Europa, aber nur so halbherzig, dass man sich von einem möglichen Krieg nicht unmittelbar bedroht fühlt. Man verschleierte seine Untätigkeit und Ohnmacht mit scheinbarer Bescheidenheit, verachtete mit stiller Arroganz die anderen Staaten als Emporkömmlinge und begnügte sich mit der „goldenen Mitte“. Auch in der Übersetzung werden alle „man“ formelhaft übersetzt, aber genau diese auffällig treuen

Wiederholungen von „人们/renmen“ kreiert auch im Chinesischen Überflüssigkeit und Langeweile, wie das „man“ in Musils Passage, der sich selbst „irgendwie nur noch mitmachte“!

3.2.3 Das selbst reflexive „man“

Musil verwendet das Indefinitpronomen „man“, nicht nur um einen unbestimmten und undefinierten Raum je nach der Publikumserwartung zu kreieren, damit der Leser es mit einer bestimmten Entität ausfüllt, sondern er macht das Spiel mit der subjektiven Perspektive selbst zum Thema. Das Spiel mit dem „man“ wird explizit versprachlicht und ironisiert: „Man dachte damals daran - aber dieses «man» ist mit Willen eine ungenaue Angabe; man könnte nicht sagen, wer und wieviele so dachten, immerhin, es lag in der Luft“ (S. 245). Ein hervorragendes Beispiel ist die Stelle über den Regierungsrat Meseritscher, an dem Musil seine Medienkritik auslässt.

„Man bemerkte Paul Arnheim. (Einfach und am wirksamsten ohne Titel. Das Man hatte es sich ausdrücklich überlegt. Litotes nennt man das, kunstvolle Schlichtheit des Ausdrucks, wenn man sich sozusagen ein Nichts vom eigenen Leibe zieht, wie der König den Reif vom Finger, und es einem anderen ansteckt.) [...] Dieses Man, die überwachende Neugierde der Öffentlichkeit, war natürlich ein Mensch; gewöhnlich sind es ja deren viele, in der Metropole Kakaniens überragte aber damals einer alle übrigen, und zwar war das Regierungsrat Meseritscher.“ (S. 996-997)

„人们看到了保尔·阿恩海姆。(简单朴素, 没有头衔最有效。这个“人们”曾特意考虑过这一点。人们管这叫反语法, 有高度艺术性的朴实无华的措辞, 从某种程度上可以说是, 人们没从自己身上拔去任何东西, 就像国王从手指上脱下戒指, 并将它戴在另一个手指上。)[...] 这个“人们”, 起监督作用的公众的好奇心, 自然是一个人; 通常有许多这样的人, 但是当时在卡卡尼的这个大都会里有一个鹤立鸡群, 这个人就是内阁参议梅瑟里彻尔。“(Zhang 2000, S. 1156-1157)

Interlinearübersetzung:

Die Leute haben Paul Arnheim gesehen. (Einfach und schlicht, ohne Titel ist (es) am wirksamsten. Diese „Leute“ haben sich speziell diesen Punkt überlegt. Die Leute nennen dies Litotes, hoch kunstvoller einfacher und schnörkelloser Ausdruck, in gewisser Weise so auszudrücken (, dass) die Leute vom eigenen Körper nichts ausgezogen haben, wie wenn der König einen Ring vom Finger ausgezogen, und ihn einem anderen Finger angesteckt hat.) Dieses „Leute“, die Neugierde der Öffentlichkeit, die als beobachtete Instanz fungiert, ist natürlich ein Mensch; normalerweise gibt es viele solcher Menschen, aber damals in dieser Metropole von Kakaniens gibt es eine Person (wie) ein Kranich in einer Hühnerschar, diese Person ist der Kabinettsenator Meseritscher.

Die auf eine unbestimmte Menge abzielende Verwendung des Indefinitpronomens „man“ wird ironisch gebrochen, indem die Materialität einer Person betont wird: „Das Man hatte es sich ausdrücklich überlegt.“ Diese Instanz ist eine Person, „die überwachende Neugierde der Öffentlichkeit“, der Regierungsrat Meseritscher. Er ist gegenüber dem

angenommenen Neutralitätsanspruch der Medien²⁹⁹ auf keinen Fall neutral oder objektiv. Er beobachtet herablassend und berechnend den Emporkömmling Arnheim, wie der Leser aus seinen Hintergedanken als erlebte Rede in Klammern herauslesen kann. Entsprechend wird Musils großgeschriebenes „Man“ in Zhangs Übersetzung mit Anführungszeichen gekennzeichnet. Um die starke Ironie auszudrücken, verwendet Zhang noch zusätzliche Phraseologismen „朴实无华/pushiwuhua“ (einfach und schnörkellos) für „Schlichtheit“ und „鹤立鸡群/helijiqun“ (ein Kranich in einer Hühnerschar) für „überragte aber damals einer alle übrigen“, die die Aufgeblasenheit im Original noch weiter übertreiben.

3.2.4 Das parteiische „man“

Der Prostituiertenmörder Moosbrugger steht wie Ulrich auch außerhalb der Gesellschaft und fühlt sich als Opfer der herrschenden Gesellschaftsordnung (in Gestalt von Justiz und deren Sprache). In dem Sinne ist er eine Spiegelfigur von Ulrich, dem „Mann ohne Eigenschaften“: „Moosbrugger ist Mann ohne Eigenschaften, weil er alle Eigenschaften *hat* und *ist*, Ulrich ist Mann ohne Eigenschaften, weil er weiß, er könnte jede beliebige annehmen. Moosbrugger ist »M. o. E.« im Indikativ, Ulrich »M. o. E.« im Konjunktiv, wirklicher Möglichkeitsmensch.“³⁰⁰ Ulrich fühlt sich an Moosbruggers Schicksal persönlich interessiert und setzt sich für ihn ein. Auch erlebte Rede aus Moosbruggers Perspektive wird eingesetzt, um die abnormen Bewusstseinszustände bei dieser Wahnsinnsfigur zu schildern. Musils Interesse, den Wahnsinn zu untersuchen, dient einerseits dazu, den „anderen Zustand“ zu verstehen, andererseits das „normale“ Bewusstsein, d. h. die gesellschaftlich anerkannte und fixierte Form des Denkens auf ihre Normalität hin zu überprüfen und in Frage zu stellen. Im folgenden Beispiel soll der Leser via „man“ sich mit dem Lustmörder Moosbrugger identifizieren:

Textbeispiel:

²⁹⁹ Musils scharfe Medienkritik findet man an einer anderen Stelle bei dem Journalisten, der Ulrich interviewt, um über den Tod seines Vaters zu berichten. „Dann flogen von dem Leben des alten Herrn die Späne davon bis auf ein paar Rippen und Knoten: Geboren in Protiwin im Jahre 1844, die und die Schulen besucht, ernannt zum..., ernannt am...; mit fünf Ernennungen und Auszeichnungen war das Wesentliche fast schon erschöpft. Eine Heirat dazwischen. Ein paar Bücher. Einmal beinahe Justizminister geworden; es scheiterte am Widerspruch von irgendeiner Seite. Der Journalist schrieb, Ulrich begutachtete es, es stimmte. Der Journalist war zufrieden, er hatte die nötige Zeilenzahl. Ulrich staunte über das kleine Häufchen Asche, das von einem Leben übrigbleibt. Der Journalist hatte für alle Auskünfte, die er empfangt, sechs- und achtspännige Formeln bereit gehabt: großer Gelehrter, geöffneter Weltsinn, vorsichtig-schöpferischer Politiker, universale Begabung und so weiter; es mußte schon geraume Zeit niemand gestorben sein, die Worte waren lange nicht benutzt und hungrig nach Anwendung gewesen. Ulrich überlegte; er hätte gerne über seinen Vater noch etwas Gutes gesagt, aber das Sichere hatte der Chronist, der jetzt sein Schreibzeug einpackte, schon erfragt, und der Rest war, als ob man den Inhalt eines Glases Wasser ohne das Glas in die Hand nehmen wollte.“ (S. 692-693)

³⁰⁰ Vgl. Albertsen, Elisabeth: Ratio und »Mystik« im Werk Robert Musils. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1968, S. 89.

Nun braucht **man** sich ja bloß vorzustellen, was das heißt. Etwas, wonach **man** so natürlich begehrt wie nach Brot oder Wasser, darf man immer nur sehen. **Man** begehrt es nach einiger Zeit unnatürlich. [...] Und wer denkt daran, was es heißt, sich tage- und wochenlang nicht richtig waschen zu können. Die Haut wird so steif, daß sie nur grobe Bewegungen erlaubt, selbst wenn **man** zärtlich machen wollte, und unter einer solchen Kruste erstarrt die lebendige Seele. (S. 69-70)

人们不妨可以想象一下，这意味着什么。某种人们自然地像渴求面包或水那样渴求的东西，人们总是只可以看。过了一些时候人们便不自然地渴慕它了。[...] 可是谁会想到，接连几天、几个星期不好好洗脸洗身，这会意味着什么。皮肤变得那样僵硬，你简直只会做粗暴的动作，你想做温和的动作也做不出来，在一层这样的硬表皮下活生生的心灵凝固了。 (Zhang, Rongchang 2000, S. 77-78)

Interlinearübersetzung:

(Die) **Leute** können ruhig mal vorstellen, was das heißt. Irgendein Ding, wonach **Leute** begehren wie Brot oder Wasser, **Leute** dürfen (es) immer nur sehen. Nach einiger Zeit begehren **Leute** es unnatürlich. [...] Aber wer wird daran denken, einige Tage ununterbrochen, einige Wochen (lang) (das) Gesicht und (den) Körper nicht richtig zu waschen, was das heißt. (Die) Haut wird so steif, **du** kannst einfach nur grobe Bewegungen machen, es gelingt nicht (.) selbst wenn **du** sanfte Bewegung machen möchtest, unter so einer Schicht harter Oberhaut erstarrt (die) lebendige Seele.

An dieser Stelle ist Musils erlebte Rede formal sehr schwach ausgeprägt: Statt des gewöhnlichen Präteritums löst hier das Präsens die Reflexion aus der konkreten Situation von Moosbrugger und untersucht generell seinen abnormalen Geisteszustand. Der Reflektor fängt mit einer allgemeinen Frage mit „man“ an, und tritt von außen nach innen immer näher an Moosbrugger heran, bis er sich dessen Bewusstseins ganz bemächtigt und seine Gedanken und Empfindungen übernimmt. Der Leser fühlt und sympathisiert mit der abnormen Figur.

Die Behandlung der Indefinitpronomen „man“ bei Zhang Rongchangs Übersetzung zeigt, dass er die Komplexität von Musils Auktorialität kennt und sich einer besonderen Form der erlebten Rede bedient: der zweiten Person „du“.³⁰¹ Es kann sowohl als Leseranrede eines auktorialen Erzählers gelten, der Sympathie für die Figur empfindet, wie auch als die Stimme einer für sich sprechenden Figur, die den Leser einlädt, die Dinge aus seiner Perspektive zu betrachten.³⁰² In der erlebten Rede schwebt die zweite Person zwischen der Verallgemeinerung des Erzählers und Selbstreferenz der Figur und dadurch entsteht ein erhöhter Identifizierungseffekt³⁰³ beim Leser.³⁰⁴

³⁰¹ Auch in der überarbeiteten neuen Auflage von 2015 bleibt dieses „du“ unverändert, was für eine bewusste Entscheidung Zhangs spricht. Vgl. 穆齐尔: 没有个性的人. 张荣昌译, 上海: 上海译文出版社, 2015. [Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Übers. von Zhang Rongchang, Shanghai Translation Publishing House 2015]. Auf Änderungen in der neuen Auflage werde ich ggf. hinweisen, sonst arbeite ich mit den Seitenzahlen aus der alten Auflage aus dem Jahre 2000.

³⁰² Fludernik untersucht die Verwendung und Funktion der zweiten Person in fiktiven Texten und findet sie sowohl in der erlebten Rede als auch im inneren Monolog; oft existieren die zwei Möglichkeiten parallel. Siehe Fludernik: Second person Fiction: Narrative „You“ As Addressee And/Or Protagonist, hier S. 218: „One also has to note the more or less pervasive use of *you* in free indirect discourse and interior monolog in Lillian Smith's insider novel *Strange Fruit* (1944).“

³⁰³ In erlebter Rede des Reflektors sei diese Identifikationswirkung sogar größer als die der „normalen“ Dritt-

Bemerkenswert ist Zhangs präzise Differenzierung: alle anderen verallgemeinernden Indefinitpronomen „man“ in der Passage werden mit „Leute“ übersetzt, bis auf die Stelle, in der die appellierende Wirkung gipfelt: „**du** kannst einfach nur grobe Bewegungen machen, es gelingt nicht (,) selbst wenn **du** sanfte Bewegung machen möchtest“. Hier setzt er zweimal das „du“ für „man“ ein, damit der Leser die starke identifizierende Wirkung spürt.³⁰⁵ Die Behandlung dieser prekären Stelle zeigt Zhangs Verständnis für Musils Auktorialität: Wenn man alle „man“ mit „du“ übertragen würde, wäre die ganze Passage mit zu starker Emotion überladen. Diese große Nähe zum Leser käme fast dem Stil einer Zweit-Person-Erzählung gleich, was Musils intellektuellem, distanzierendem Sprachstil und seiner strengen Kontrolle über die Figuren klar widerspricht:

„nie tritt der Erzähler völlig über die Subjekt-Objekt-Schranke zwischen Erzähler und Figur hinweg. Nie also übergibt er den Stab des Rhapsoden gänzlich an eines seiner Geschöpfe und verschwindet dahinter, sondern behält immer selbst, als ein aussenstehender Erzähler, die Verfügungsgewalt des Darstellens.“³⁰⁶

Zusammenfassung

Das Übersetzungsproblem der erlebten Rede gehört zu den subtilsten Bereichen literarischer Erzähltechniken und kann nicht einheitlich gelöst werden. Autoren bevorzugen unterschiedliche sprachliche Formen und auf der anderen Seite können Übersetzer in einem reichen Repertoire sprachliche Mittel aufgreifen, um von Fall zu Fall eine kreative Lösung finden. Zhang Rongchangs Aufspaltung von Musils vielfältigem „man“ liefert ein gelungenes Beispiel. Die Grenze zwischen dem Erzähler und der Figur im Chinesischen ist ohnehin sehr problematisch. Man kann gegebenenfalls nur anhand von Personalpronomen zwischen dem Erzählertext und Figurentext unterscheiden. Daher ist eine feine Differenzierung zwischen unterschiedlichen Bewusstseinschichten, zwischen dem Anteil der Figur und dem des auktorialen Reflektors im Chinesischen formalsprachlich (grammatisch oder syntaktisch) oft unmöglich. Deshalb ist die Distanzierung des Erzählers und die Entschlüsselung seiner Ironie viel schwieriger. Musils vielfältige Auktorialität mit sehr viel essayistischem Anteil und ironischer erlebter Rede, seine Kombination vieler sprachlicher Mittel (das vieldeutige „man“,

Person-Variante der erlebten Rede. „Especially of the reflectoral mode where the second person creates an even greater empathy than first or third person variants (implicitly, even if only initially, seeming to involve the actual reader in her role as a possible addressee)“, ebd., S. 239.

³⁰⁴ Ebd., S. 227: „in the voyeuristic quality of some third person texts, whose use of free indirect discourse lends itself to a typicalizing of the subject’s mental situation. Narrative *you* has as its distinguishing trait the closeness to generalizing *you* and the *you* of self-address, and for this reason its initial distancing effect- ‘Is this me, the reader? Or is this a character?’ – can develop into an increased empathy effect, with the figural *you* (particularly in present tense texts) achieving maximum identification on the reader’s part.“

³⁰⁵ Auch in der neuen überarbeiteten Auflage von April 2015 bleibt diese Stelle unverändert, d. h. die Verwendung der zweiten Person „du“ an Stelle von dritter Person „man“ geschieht absichtlich.

³⁰⁶ Bergahn: Die essayistische Erzähltechnik Robert Musils, hier S. 153.

erlebte Rede im Präsens, Tempuswechsel, Moduswechsel, Satzzeichen) und die Zusammenschmelzung der Sprachen des Erzählers und des Protagonisten sind eine große Herausforderung für jeden Übersetzer. Zhang Rongchang ist es meistens gelungen, mit allen vorhandenen sprachlichen Mitteln im Chinesischen (人们/renmen/die Leute, verschiedene Substantive und Pronomen, das ambivalente „du“, subjektlose Sätze, Phraseologismen), dieser Herausforderung mit Kreativität zu begegnen und die Haltung des Erzählers in der erlebten Rede, Ironie oder Sympathie, auch in der Übersetzung zu übertragen.

4. Lu Xun und die erlebte Rede, Teil I: *Regret for the Past*

《伤逝》 („*Regret for the past*“) gilt als die komplexeste und umstrittenste Erzählung von Lu Xun. Seit ihrer Entstehung im Jahre 1925 hat diese Erzählung immer wieder die Aufmerksamkeit der Leser und Literaturkritiker erregt. Der Plot der Erzählung lässt sich relativ einfach zusammenfassen: Die handgeschriebenen Notizen des Protagonisten Juansheng halten sein Erlebnis vom vergangenen Jahr fest. Der Ich-Erzähler Juansheng erzählt von seiner Liebe und seinem Zusammenleben mit Zijun, einer von ihm mit modernen Gedanken gewappneten jungen Frau. Das kurze idyllische Glück des zurückgezogenen Paares wird schnell von der Realität eingeholt: die romantische Vorstellung der Liebe verliert im Alltag ihren Charme. Zijun beschäftigt sich nur noch mit dem Haushalt, und Juanshengs Leben beschränkt sich auf den routinierten Arbeitsablauf eines kleinen Angestellten. Schließlich kommt ein Schicksalsschlag: Juansheng verliert seine Stelle als Beamter, wahrscheinlich weil Gerüchte über seine Beziehung mit Zijun an die Ohren der Obrigkeit gedrungen sind. Unter gesellschaftlichem Druck und finanzieller Not entfremdet sich das Liebespaar immer mehr. Schließlich gesteht Juansheng die Wahrheit, dass er sie nicht mehr liebt und flüchtet tagsüber immer zur öffentlichen Bibliothek. Eines Tages wird Zijun von ihrem Vater in Juanshengs Abwesenheit nach Hause geholt und sie stirbt kurz darauf. Nachdem Juansheng von ihrem Tod erfahren hat, schreibt er voller Reue und Bedauern dieses Erlebnis nieder. Die etablierte Meinung in den Literaturgeschichten in China über diese Erzählung sieht etwa so aus:

„Die jungen Männer und Frauen, die während der Bewegung des vierten Mai tapfer ihre alten Familien verlassen haben, beschränken ihr Augenmerk nur auf das erstarrte stille Glück der Kleinfamilie. Sie sind weder für den gesellschaftlichen ökonomischen Druck gewappnet, noch hat ihre Liebe eine feste Stütze. So bleibt für sie nichts anderes übrig, als zu ihren alten Familien zurückzukehren.“³⁰⁷

Die Erzählung wird aus der politischen und gesellschaftlichen Perspektive betrachtet:

„Die alles einschließende und allmächtige halbfeudal-halbkoloniale Gesellschaft mit ihrem dunklen System tötet alle schönen Hoffnungen und vernichtet alles, was wagt, sie herauszufordern, einschließlich freier Partnerwahl, Eigenverantwortung usw.! Sie macht es für Zijun unmöglich, nicht mittelmäßig zu sein, für Juansheng unmöglich, nicht kaltherzig zu sein. Sie verzerrt das Leben und macht es ausweglos. Um Resistenz zu leisten und gegen sie zu kämpfen, ist die Kraft des Individuums nicht ausreichend. Ideologien und Ideale wie Freiheit und Gleichberechtigung sind völlig hoffnungslos. Dies ist das Thema von *Regret for the Past*.“³⁰⁸

³⁰⁷ 钱理群、温儒敏、吴福辉: 中国现代文学三十年. 北京大学出版社, 第一版, 北京 1998, 第 39 页。[Qian, Liqun, Wen, Rumin u. Wu, Fuhui (Hrsg.): *Drei Dekaden der chinesischen modernen Literatur*. 1. Auflage, Peking University Press, Beijing 1998, S. 39] “五四时期勇敢地冲出旧家庭的青年男女, 眼光局限于小家庭凝固的安宁与幸福, 既无力抵御社会经济的压力, 爱情也失去附丽, 只能又回到旧家庭中。”

³⁰⁸ 乐黛云: 比较文学与中国现代文学. 北京大学出版社, 第一版, 北京 1987, 第 146 页。[Yue, Daiyun: *Komparatistik und chinesische moderne Literatur*. 1. Auflage, Peking University Press, Beijing 1987, S. 146] “无所不在, 无所不包的半封建半殖民地社会黑暗制度扼杀了一切美好的希望, 使一切敢于触犯它的东西,

In den letzten Dekaden zeigt die neuere Forschungsliteratur zwei klare Tendenzen: Erstens tendieren die Interpreten immer mehr dazu, aus feministischer Ansicht zu argumentieren und das Umdenken über die chinesische Aufklärungsbewegung gewinnt immer mehr an Bedeutung. Zweitens wird der Protagonist Juansheng in den früheren Epochen eher positiv als Sprachrohr des Autors angesehen, während er in der letzten Zeit immer mehr als eine negative Figur, als Feigling, Egoist, sogar Verführer gesehen wird. Das heißt, Juansheng wird von einem zuverlässigen Erzähler zu einem unzuverlässigen.³⁰⁹

4.1 Problematische Zuverlässigkeit

Die Zuverlässigkeit des Erste-Person-Erzählers Juansheng ist die grundlegende Frage für die Interpretation der Erzählung und bereitet Schwierigkeiten für die Übersetzung. Der Übersetzer muss zunächst die Entscheidung über die Zuverlässigkeit des Erzählers treffen, ihn richtig gestalten und Thema und Grundstimmung für die Erzählung festlegen. Speziell für die Behandlung der erlebten Rede muss er die richtige Erzählerhaltung bei den vielen Kommentaren ausloten, und für jede Stelle die richtige Distanz zur Figur auswählen, muss urteilen, ob eine Reflexion in der erlebten Rede ironisch gebrochen ist, etc. Deshalb spielt das Urteil über Zuverlässigkeit des Erzählers eine zentrale Rolle in der Übersetzung der erlebten Rede.

Um das Problem der Zuverlässigkeit für Lu Xuns Erzählung zu klären, müssen wir zunächst den Begriff vom „unzuverlässigen Erzähler“ und Textindizien für die Diagnose eines unzuverlässigen Erzählers genau unter die Lupe nehmen. Der Begriff vom unzuverlässigen Erzähler stammt von Wayne Booth: „I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author’s norms), unreliable when he does not“.³¹⁰ Entscheidend für das Urteil über den zuverlässigen/unzuverlässigen Erzähler sind „the degree and kind of distance“³¹¹ zwischen dem Erzähler und dem implizierten Autor. In Anlehnung an Booths impliziter Zweiteilung der Unzuverlässigkeit differenziert Olson die unzuverlässigen Erzähler in zwei Gruppen: fehlbare Erzähler und nicht-vertrauenswürdige Erzähler. Fehlbare Erzähler beziehen ihre Unzuverlässigkeit hauptsächlich aus Unkenntnissen, Vorurteilen oder ungenügenden Fakten.

包括自由选择, 自己负责之类, 顷刻化为齏粉! 它使子君不得不平庸, 使涓生不得不冷酷, 使生活扭曲变形, 全无出路。要想抵制它, 和它抗争, 全凭个人的力量, 单凭自由平等之类的信念和理想是全然无望的。这就是《伤逝》的主题”。

³⁰⁹ 卢建红: 涓生的“可靠性问题”。In: 现代中文学刊, 双月刊, 2012年第6期(总第21期) [Lu, Jianhong: Das „Zuverlässigkeitsproblem“ von Juansheng. In: Journal of Modern Chinese Studies. Bimonthly No. 6, Sum No. 21, 2012], S. 63-70, hier S. 63.

³¹⁰ Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press, Chicago {1961}1983, 2nd edn., with added final chapter. S. 158-159.

³¹¹ Ebd. S. 155.

„Fallible narrators do not reliably report on narrative events because they are mistaken about their judgments or perceptions or are biased.“³¹² Dagegen weisen nicht-vertrauenswürdige Erzähler einen moralischen Mangel auf: „Conversely, untrustworthy narrators strike us as being dispositionally unreliable. The inconsistencies these narrators demonstrate appear to be caused by ingrained behavioral traits or some current self-interest.“³¹³

Booths Begriff ist seit seiner Entstehung eine unverzichtbare Grundkategorie für die Textanalyse geworden, aber gleichzeitig ist er sehr vage und für die Praxis schwer einsetzbar. Für Booths Definition spielt der implizite Autor eine entscheidende Rolle. Seine Wertung und Normen sind maßgeblich für das Urteil über die Zuverlässigkeit des Erzählers. Aber der implizite Autor ist wiederum eine schwer zu definierende Größe. Ist der implizite Autor eine Art Verkörperung des realen Autors? Woher kommt der berechtigte Zweifel beim Leser, ob ein Erzähler zuverlässig ist?

Zwei gegensätzliche Denkansätze in der Diskussion über den unzuverlässigen Erzähler sind hier erwähnt, die relevant für unsere Frage über Juanshengs Zuverlässigkeit sind. Narratologen, die stilistisch vorgehen, z. B. mit Booths textimmanenter Methode, betonen Unzuverlässigkeit des Erzählers vor allem als Funktion der Ironie. Textsignale, die auf Unzuverlässigkeit hinweisen, sind u. a. 1) paratextuelle Elemente; 2) direkte Warnung, dass der Erzähler nicht mit dem Autor verwechselt werden darf; 3) grammatische, stilistische oder historische Fehler auf der Seite des Erzählers; 4) Konflikte zwischen fiktionalen Fakten; 5) Diskrepanz zwischen dem im Werk vertretenen Wert und denen des Autors in anderen Kontexten.³¹⁴ Daraus soll der Leser auf Ungereimtheit oder Unvollständigkeit der Aussagen des Erzählers schließen. Booth behauptet zudem, dass Unzuverlässigkeit eine feste Eigenschaft des Erzählers ist, sobald man bei ihm Unzuverlässigkeit diagnostiziert, bleibt er im ganzen Text „consistently unreliable“.³¹⁵ Hingegen rücken die Theoretiker, die hauptsächlich mit kognitiven und konstruktivistischen Ansätzen arbeiten, den Leser ins Zentrum der Diskussion. Reggan z. B. behauptet, dass der Leser aufgrund der Differenz zwischen seiner eigenen Weltanschauung und der des Erzählers über die Unzuverlässigkeit urteilt. Aber die „normal moral standards or basic common sense and human decency“³¹⁶ sind stark kulturell und historisch bedingt. Nunnings Studie untersucht die Rezeption von Oliver

³¹² Olson, Greta: Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators. In: Narrative, Vol. 11, No. 1 (Jan. 2003), S. 93-109, hier S. 101.

³¹³ Ebd. S. 102.

³¹⁴ Booth: The Rhetoric of Fiction, S. 47-86, zusammengefasst von Olsen S. 95.

³¹⁵ Olson: Reconsidering unreliability, S. 95.

³¹⁶ Riggan, William: Picasos, Madamen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator. Norman: Oklahoma University Press, 1981, S. 21.

Goldsmiths Roman „*The Vicar of Wakefield*“ und stellt einen historischen Wandel der Unzuverlässigkeit des Erzählers in bestimmten Werken in der Rezeption fest.³¹⁷ Gemeinsamkeit dieser zwei Ansätze sind: die Existenz eines personifizierten Erzählers; die Existenz eines impliziten Autors, oder die Summe der Textsignale, die den Rahmen der fiktionalen Welt konstruiert; der Leser, der anhand dieser beiden Instanzen Schlüsse zu ziehen versucht. Der Leser bemerkt diese Inkonsistenz seitens des Erzählers und wertet diese Diskrepanz in seinem eigenen Erfahrungsrahmen, um sich eine Meinung über die „Persönlichkeit“ des Erzählers zu bilden.

Wenn man diese Erkenntnisse über unzuverlässige Erzähler auf Lu Xuns Erzählung anwendet, stößt man tatsächlich auf Textsignale, die auf einen unzuverlässigen Erzähler hinweisen könnten. Der erste Zweifel über den Erzähler taucht schon bei Juanshengs unzureichendem, lückenhaften Bericht auf. Auf der faktischen Ebene ist die Handlung scheinbar klar gegliedert: die jungen Leute verlieben sich, ziehen in einer gemeinsamen Wohnung zusammen; nach kurzem glücklichem Zusammenleben trennen sie sich; Zijun stirbt und Juansheng trauert. Dennoch tauchen Lücken bei wichtigen Details auf, z. B. das wichtigste Ereignis „Liebeserklärung“ hat Juansheng nicht deutlich erzählt, weil er sich hinterher für seine Liebeserklärung sehr schämt. Der Leser kann die Situation nicht eindeutig rekonstruieren, da sowohl seine als auch Zijuns Äußerungen fehlen. Man weiß nicht mal, um welche „Erlaubnis“ er sie gebeten hat, ob er sie heiraten oder mit ihr in eine gemeinsame Wohnung ziehen oder nur sie sexuell „besitzen“ will. Das zweite große Problemfeld sind die Veränderungen des personifizierten Erzählers, der das Zusammenleben mit seiner Wertung und Emotion schildert. Die Haltung des Erzählers ist nicht stabil: viele lyrische Elemente demonstrieren „Subjektives, Melancholisches, Romantisches“.³¹⁸ Besonders deutlich am Anfang und am Ende der Erzählung zeigen sie die aufrichtige Reue und Trauer des Erzählers über den Tod seiner Geliebten Zijun, aber im Mittelteil stößt man wiederum auf Ressentiment und Schuldzuweisung an Zijun. Hinzu kommen viele scheinbar neutrale Erzählerkommentare, die mit den Wertungen des erlebenden Ichs vermischt sind.

³¹⁷ Nünning, Vera: Die Historische Variabilität von Werten und Normen: The Vicar of Wakefield als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung. In: Nünning, Vera: Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier: WVT, 1998, S. 257-285.

³¹⁸ Vgl. 李长之: 鲁迅批判. 北京出版社, 北京, 2003. [Li, Changzhi: Lu Xun-Kritik (1935), Beijing Press, Beijing 2003] “主观的、伤感的、浪漫气分的东西”S. 83-90, hier S. 76.

Lydia Liu³¹⁹ erkennt die Fragwürdigkeit der Reue des Erzählers aus der großen Diskrepanz zwischen dem erlebenden Ich und dem erzählenden Ich. Auch Wang Weidong³²⁰ stellt fest, dass diese zwei „Ich“s in ihren Wertungen so stark auseinandergehen, dass der Leser Schwierigkeiten hat, sich zurecht zu finden. Um die Erzählung dennoch zu verstehen, muss der Leser bestimmte Strategien anwenden. Auch in der Rezeption erkennt man drei unterschiedliche Positionen: Die erste identifiziert sich völlig mit dem Erzähler, betrachtet ihn als zuverlässig. Bis Ende der 1970er Jahre war die Ansicht immer noch verbreitet, die Erzählung als eine Schlüsselerzählung zu betrachten.³²¹ Leser und Kritiker ignorierten das Medium des impliziten Autors und betrachteten den Erzähler Juansheng als Sprachrohr des Autors Lu Xun. Die zweite Position kritisiert den Erzähler aus feministischer Perspektive und beschuldigt ihn als maskulinistisch und unzuverlässig. Sie identifiziert sich mit dem impliziten Autor, der für Frauen Verständnis zeigt und den Maskulinismus kritisiert. Li Jin³²² z. B. differenziert den „erzählenden“ Juansheng vom „erzählten“ Juansheng, entdeckt Diskrepanzen zwischen dem Erzähler und dem impliziten Autor, und legt zwei Stimmen und ambigüe Bedeutungen des Textes frei. Sie formuliert die These, dass Juanshengs Erzählen gleichzeitig vom impliziten Autor aus einer ironischen Position doppelt erzählt wird. Widersprüchlichkeit, Sich-Selbst-Verraten, Kontrast zwischen Schein und Sein erzeugen die Ironie, die das Strukturprinzip der Erzählung bildet. Die dritte, vermittelnde Position versucht aus objektiver Distanz ein historisch gerechtes Urteil über Lu Xun und sein Werk zu fällen. Lu Jianhong³²³ z. B. tritt gegen Li Jins Ansicht, den (impliziten) Autor ganz als Gegenpol des unzuverlässigen Erzählers Juansheng zu sehen, als ob „alles im vernünftigen Griff des impliziten Autors“ wäre, und plädiert für eine Zwischenzone zwischen der absoluten Zuverlässigkeit und der absoluten Unzuverlässigkeit. Die Distanzen zwischen dem impliziten Autor – dem erzählenden Juansheng – und dem erlebenden Juansheng sind vielfältig. Das Künstlerische besteht nicht in Lu Xuns exaktem Erfassen dieser Distanzen, sondern im Variieren und Schwanken – in der Ambiguität selbst.

³¹⁹ Liu, Lydia H.: *Translingual practice. Literature, national culture, and translated modernity – China, 1900-1937*. Stanford University Press, Stanford, California 1995, S. 164-171.

³²⁰ 汪卫东: 错综迷离的忏悔世界——《伤逝》重读 in: 鲁迅研究月刊 1998 年第 10 期 [Wang, Weidong: verwickelte und konfuse Welt der Beichte. - „Regret for the Past“ erneut gelesen. In: Lu Xun Research Monthly. Vol. 10, 1998], S. 36-45.

³²¹ Manche sehen in der Liebe zwischen Juansheng und Zijun Spuren von Lu Xuns Liebesleben und bringen seinen Verhältnissen mit Frauen in Betrachtung. Die These von Lu Xuns Bruder Zhou Zuoren ist auch verbreitet: „*Regret for the Past* ist keine gewöhnliche Liebeserzählung, sie symbolisiert mit dem Tod der Liebe zwischen Mann und Frau den Bruderzwist.““《伤逝》不是普通恋爱小说，乃是借假了男女的死亡来哀悼兄弟恩情的断绝的。”周作人：知堂回想录。河北教育出版社，石家庄 2002 [Zhou, Zuoren: *Memoir von Zhitang*. Hebei Education Press, Shijiazhuang 2002], S. 485.

³²² 李今: 析《伤逝》的反讽性质” In: 文学评论. 2010 年第 2 期 [Li, Jin: Analyse zur Ironie in „Regret for the Past“. In: *Literary Review*. Vol. 2, 2010], S. 139-145.

³²³ 卢建红: 涓生的可靠性问题 [Lu, Jianhong: Das „Zuverlässigkeitsproblem“ von Juansheng.], hier S. 70.

Auch Martin und Phelan sind gegen Booths These, dass Erzähler wie Menschen, entweder zuverlässig oder unzuverlässig sind, und schlagen vor, dass die Zuverlässigkeit des Erzählers ein weites Spektrum bildet³²⁴ und dass sie während des Erzählens variieren kann. In Lu Xuns Erzählung blockiert die Inkonsistenz der Erzählerhaltung eine eindeutige Interpretation, deren Schwierigkeit auch von der Kontroversität und dem historischen Wandel in der Rezeptionsgeschichte belegt wird. Zentrale Aussagen werden vage formuliert und erscheinen als erlebte Rede. Die Ambiguität ist ein interessanter Fall für die Übersetzung der erlebten Rede, die die Problematik der Interpretation deutlich zeigen wird.

4.2 Die Übersetzung des Titels

Der Titel (伤逝) deutet schon die Mehrdeutigkeit dieser Erzählung an: das erste Zeichen 伤/shang kann sowohl „Trauer, betrauern“ als auch „bedauern“, und das zweite Zeichen 逝/shi kann sowohl „Tod, Verstorbene(r)“, als auch „vergangen, Vergangenheit“ bedeuten. Der Titel drückt eine melancholische Stimmung aus, aber das genaue Objekt dieser Stimmung ist nicht eindeutig: es kann ein verstorbener geliebter Mensch oder ein vergangenes Erlebnis oder beides sein. Im weiteren Text gibt es Hinweise für beide Bedeutungen: „aber **Zijun** wird nicht mehr wiederkommen, nie, niemals wieder!“³²⁵, „aber was mich **damals** mit Hoffnung, Freude, Liebe und Leben erfüllt hatte, war **nun** vollkommen dahin.“³²⁶

Aus unterschiedlichen Verständnissen über das Hauptthema der Erzählung heraus können die Leser unterschiedliche Schwerpunkte setzen und die Formulierungen der Übersetzer zeigen dies: Yang Xianyi überträgt den Titel als „*Regret for the Past*“, der die Bedeutung „Bedauern/Reue für die Vergangenheit“ betont. Und der Umfang dieses „Regret“ kann sehr breit sein: Andenken an die schmerzvolle oder schöne Erinnerung aus der Vergangenheit, Trauer um die Verstorbene, Bedauern eigener Schuld, etc. Lyell wählt die Formulierung „*Mourning the Dead*“ – somit schränkt er die Möglichkeiten stark ein, das heißt nur „der Toten nachtrauern“. Der Titel von Kubin „*Unwiederbringlich*“ weicht sehr vom Wortlaut des Originals ab, und hat nichts mit dem konkreten Objekt des Bedauerns zu tun, sondern bringt den Leser sofort in eine Stimmung und erregt die Neugierde des Lesers. Kubins Wahl im Rekurs auf den bekannten gleichnamigen Romantitel „*Unwiederbringlich*“ von Theodor

³²⁴ Phelan, James & Martin, Mary Patricia: „The Lessons of ‘Weymouth’: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The remains of the Day*.“ In: Herman, David (Ed.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press, 1999, S. 88-109, hier S. 96: „narrators exist along a wide spectrum from reliability to unreliability“.

³²⁵ “子君却决不再来了，而且永远，永远地！……” Kubins Übersetzung, S. 147.

³²⁶ “但那时使我希望，欢欣，爱，生活的，却全都逝去了，只有一个虚空，我用真实去换来的虚空存在。” Kubins Übersetzung, S. 174.

Fontane, der mit Lu Xuns Erzählung eine gewisse thematische Ähnlichkeit hat (Beziehungskrise und Tod der Frau), könnte irreführende Assoziationen hervorrufen und ein unvoreingenommenes Urteil stören. Der Titel von Lovell³²⁷ „*In Memoriam*“ nimmt wie Lyell auch eine Verdeutlichung vor und schränkt die Bedeutung ein: zum „Andenken“ an jemanden. Dieses „Andenken“ hat sich noch weiter vom Originaltitel entfernt und steht im direkten Gegensatz zum „Vergessen“, was am Ende der Erzählung mehrmals als Zweck Juangshengs Niederschrift genannt wird. Er schreibe diese Erinnerung nieder, um sie zu vergessen, und er schreibe für sich selbst, nicht um Zijun in seiner Erinnerung zu verewigen.³²⁸ Deshalb ist Lovells Titel meiner Meinung nach sehr unglücklich gewählt – die Ambiguität im Originaltitel wird getilgt.

4.3 Die Übersetzung des Anfangs der Erzählung

Die Ambiguität resultiert sehr viel aus der Diskrepanz, dass die lyrischen Elemente und starke Bildsprache besonders am Anfang und Ende der Erzählung die „Reue und Traurigkeit“ des Erste-Person-Erzählers stark und authentisch erscheinen lassen, während er im Mittelteil durch sein Erzählen seine Geliebte negativ darstellt und ihr die Schuld zuweist. Nun betrachten wir den Anfangsabschnitt:

Textbeispiel 1³²⁹

„如果我能够，我要写下我的悔恨和悲哀，为子君，为自己。

会馆里的被遗忘在偏僻里的破屋是这样的寂静和空虚。时光过得真快，我爱子君，仗着她逃出这寂静和空虚，已经满一年了。事情又这么不凑巧，我重来时，偏偏空着的又只有这一间屋。依然是这样的破窗，这样的窗外的半枯的槐树和老紫藤，这样的窗前的方桌，这样的败壁，这样的靠壁的板床。深夜中独自躺在床上，就如我未曾和子君同居以前一般，过去一年中的时光全被消灭，全未有过，我并没有曾经从这破屋子搬出，在吉兆胡同创立了满怀希望的小小的家庭。“ (S. 113³³⁰)

Interlinearübersetzung:

Wenn ich es vermag/kann, will/werde ich meine Reue und Trauer niederschreiben, für Zijun, für (mich) selbst.

Das schäbige Zimmer in der Herberge, das in einer Ecke vergessen wird, ist so still und leer. Wie schnell die Zeit verfliegt. Es ist schon ein Jahr her, seitdem ich mich in Zijun verliebe, und mit ihrer Hilfe aus dieser Stille und Leere entfliehe. Und wie der Umstand zufällig so ist, als ich wiederkomme, ist ausgerechnet nur dieses eine Zimmer frei. Immer noch da sind solch ein schäbiges Fenster, solch

³²⁷ Lu Xun: *The Real Story of Ah-Q and Other Tales of China. The Complete Fiction of Lu Xun*. Translated with an Introduction by Julia Lovell. With an Afterword by Yiyun Li. Penguin Books 2009, S. 254.

³²⁸ „我要遗忘; 我为自己, 而且要不再想到这用了遗忘给子君送葬。“ (Ich will vergessen; Für mich selbst, und will nicht mehr daran denken, dass ich in der Absicht des Vergessens Zijun zu Grabe getragen habe.) (S. 133)

³²⁹ Die Textbeispiele in diesem Kapitel werden für die anschließende „Zusammenfassung“ nummeriert.

³³⁰ 鲁迅全集第二卷, 北京:人民文学出版社 2005 (Gesamtwerk von Lu Xun, Peking Volksliteraturverlag 2005, Bd. 2).

eine halb-verdornte Akazie und ein alter Wistarienstrauch draußen vor dem Fenster, solch ein eckiger Tisch vorm Fenster, solch herabgekommene Wände, solch ein Bretterbett an der Wand. In tiefer Nacht allein im Bett liegend, ist es mir genauso, wie ich vor dem Zusammenleben mit Zijun war³³¹, als ob die Zeit aus dem vergangenen Jahr alles ausgelöscht wäre, alles nie gewesen wäre, und ich nie aus diesem schäbigen Zimmer ausgezogen und in der Gasse des guten Omens eine hoffnungsvolle kleine Familie gegründet hätte.

Hier verwendet Lu Xun die Methode aus der traditionellen chinesischen Lyrik, Stimmung durch Landschaftsbeschreibung auszudrücken.³³² Äußere Umgebung und Juanshengs innere Stimmungen „Stille und Leere“ verschmelzen durch kurze und prägnante Ortsbeschreibung zu einer lebendigen Einheit. Die Umgebung hat sich nicht verändert, und seine Geschichte mit Zijun scheint völlig ausgelöscht zu sein. Die Objekte im Raum („das schäbige Fenster“, „die herabgekommenen Wände“, „das Bretterbett“) und die Natur draußen („eine halb-verdornte Akazie und ein alter Wistarienstrauch“) sind alle lyrische Elemente. Mit Wiederholungen von „Stille und Leere“, „solch“ und „alles“ arbeitet Lu Xun lyrisch musikalisch. Von verwendeten Satzzeichen (z. B. gibt es keine Ausrufezeichen) gesehen ist der Ton recht zurückhaltend. Die tiefe Melancholie und Trauer von Juansheng werden hauptsächlich durch symbolische Objekt- und Landschaftsbeschreibung, präzises Zeichensetzen und auffällig viele Wiederholungen ausgedrückt.

Original	破窗 /po chuang	半枯的槐树 /ban ku de huaishu	老紫藤 /lao ziteng	方桌 /fang zhuo	败壁/bai bi	板床 /ban chuang
Yang 1960	the broken window	the half dead locust tree	old wistaria	square table	the mouldering wall	wooden bed
Yang 1985	the broken window	the half- withered locust tree	old wistaria	the square table	the mouldering wall	wooden bed
Lyell 1990	the same	the same half-	old wisteria	the same	the same	the same

³³¹ Es gibt kein Verbtempus oder -modus im Chinesischen. Das Tempus und der Modus wurden von mir für bessere Lesbarkeit eingesetzt.

³³² Průšek meint, dass die von Lu Xun angewendete Technik, mit wenigen Pinselstrichen eine typische Szene mit der richtigen Stimmung darzustellen, stammt aus der klassischen chinesischen Lyrik. „We cannot overlook the fact that old Chinese poetry brought the art of creating general compositions expressing a great number of details through one image in the most economical way to its highest peak of perfection. Some of Tu Fu’s poems, for instance, are inimitable examples of how to immortalize the most typical features of society in a few strokes and, in addition, to give them the greatest emotional strength. I would venture to say that the roots of the exquisite modern Chinese short story, such as the short stories of Lu Hsün, in so far as they have roots in old Chinese literature at all, are not to be found in old Chinese prose but in poetry. Probably that is where we have to search for the ability to render the environment, sketch a figure and, above all, create the atmosphere of the story with a few strokes.“ Průšek, Jaroslav (hrsg.): Studien zur modernen chinesischen Literatur. Akademie-Verlag Berlin 1964, S. 26.

	broken window	withered locust		square desk	faded wall	slatboard bed
Kubin1994	das schadhafte Fenster	die halb-verrottete Akazie	der alte Wistarienstrauch	der eckige Tisch	die ramponierten Wände	die hölzerne Bettstelle
Lovell 2009	the same broken window	the same moribund locust tree	ancient wisteria	the same square table	the same mildewed wall	the same plank bed

Die beschreibenden Adjektive sind alle stark emotional gefärbt, die Einsamkeit und Melancholie symbolisieren, z. B. „broken window“/gebrochene Fenster, „half-withered locust“/halbverdorrte Akazie, „old wisteria“/der alte Wistarienstrauch. Auch Wiederholungen wie „the same“ sind wichtig: die äußeren Umstände sehen zwar unverändert aus, aber innerlich ist das Leben mit der Verstorbenen dahin. Nur Lyell und Lovell behalten in der Übersetzung diese Wiederholungen bei, während Yang Xianyi und Kubin diese als überflüssig betrachten und ausradieren. Hier sieht man, dass auch scheinbar unwichtige Details bei Lu Xun genauestens nach ihrer stilistischen Funktion analysiert und ggf. übertragen werden müssen.

Nun betrachten wir den ersten Satz:

Lu Xun: „如果我能够，我要写下我的悔恨和悲哀，为子君，为自己。“

Interlinearübersetzung: Wenn ich es vermag/kann, will/werde ich meine Reue und Trauer niederschreiben, für Zijun, für (mich) selbst.

Yang 1960: „I want, if I can, to describe my remorse and grief for Tzu-chun’s sake as well as for my own.“

Yang 1985: „I want, if I can, to record my remorse and grief, for Zijun’s sake as well as for my own.“

Lyell: „If I am able, I shall commit my sorrow and remorse to paper, for her sake as well as my own.“

Kubin: „So gut ich es vermag, will ich meine Reue und meine Trauer niederschreiben; um Zijuns willen und um meinetwillen.“

Lovell: „I want to try, if I possibly can, to set down here my feelings of sorrow and regret – for Zijun, and for myself.“

Die Verben im Original „能够/nenggou“ („in der Lage sein, können, im Stande sein, <geh.> vermögen“³³³), „要/yao“ („etw. wollen, etw. mögen, <geh.> etw. wünschen“; „<Futur> werden“³³⁴) sind polyvalent im Chinesischen. Der Wille zum Niederschreiben ist stark (durch „wollen“), und die folgende Adverbialbestimmung mit getrennten Juxtapositionen („für Zijun, für mich selbst“) soll die Lesegeschwindigkeit reduzieren. Der Satz ist mit schweren

³³³ Fuchsberger, W. (Hrsg.): Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch 汉德大辞典, S. 762.

³³⁴ Ebd., S. 1199.

Emotionen geladen und soll sich besonders langsam, holprig lesen, um Juanshengs Melancholie, Zögern, Zurückhaltung oder sogar unsagbares Scham- und Schuldgefühl auszudrücken.

Um das Gefühl der Schwere wiederzugeben und den Satz zu „verzögern“, haben die ersten drei Übersetzer alle semantisch identischen aber umständlicheren Ausdrücke ausgewählt: „for the sake of somebody/something, for somebody’s/something’s sake“³³⁵ (Yang, Lyell), „um jmds., einer Sache willen“³³⁶ (Kubin) anstatt „für jemanden“; „commit something to paper“³³⁷ (Lyell) anstatt „to write something down“. Um Ernst und Andacht zu vermitteln, verwendet Lyell absichtlich das formelle und altmodische „shall“³³⁸ und Kubin gehobene Sprache: „vermögen“.³³⁹ Sie haben nicht den Wortlaut, sondern die Stimmung des Originals richtig getroffen. Lovells Version ist in dieser Hinsicht die schlechteste von allen. Sie verzichtet auf die umständlicheren, altmodischen, gehobenen Ausdrücke der Vorgänger und ersetzt sie mit einfacher, moderner, sachlicher Umgangssprache („set sth. down“³⁴⁰, „for Zijun and for myself“), fügt unnötig semantische Details hinzu: „try“³⁴¹ und „possibly“³⁴² („I want to **try**, if I **possibly** can“), die die Entschlossenheit des Erzählers erheblich reduzieren. Lu Xuns schwere, zerbrochene Sätze mit Ernst und Andacht werden auf die leichte Schulter genommen.

Nun betrachten wir weiter die vagen Stellen im ersten Abschnitt:

„I want, if I can, to describe my remorse and grief for Tzu-chun’s sake as well as for my own. This shabby room, tucked away in a forgotten corner of the hostel, is so quiet and empty. Time really flies. A whole year has passed since I fell in love with Tzu-chun, and, thanks to her, escaped from this dead quiet and emptiness. On my return, as ill luck would have it, this was the only room vacant. The broken window with the half dead locust tree and old wisteria outside and square table inside are the same as before. The same too are the mouldering wall and wooden bed beside it. At night I lie in bed alone just as I did before I started living with Tzu-jun. The past year has been blotted out as if it had never been – as if I never moved out of this shabby room to set up a small home so hopefully in Chichao Street.“ (Yang 1960³⁴³, S. 252)

³³⁵ „for the sake of sb/sth, for sb’s/sth’s sake“: „in order to help sb/sth or because you like sb/sth“ S. 1368 aus: Oxford Advanced Learner’s Dictionary.

³³⁶ „um jmds., einer Sache willen“: „jmdm., einer Sache zuliebe; mit Rücksicht auf jmdn., etw.; im Interesse einer Person, Sache“, aus: Duden Deutsches Universalwörterbuch, S. 2056.

³³⁷ „commit sth to paper/writing“: „to write sth down“, aus: Oxford Advanced Learner’s Dictionary, S. 302.

³³⁸ „shall“: „(becoming old-fashioned) used with *I* and *we* for talking about or predicting the future: This time next week I shall be in Scotland.“; „shall/will: In modern English the traditional difference between **shall** and **will** has almost disappeared, and **shall** is not used very much at all, especially in NAME. **Shall** is now only used with *I* and *we*, and often sounds formal and old-fashioned.“ aus: ebd., S. 1421-1422.

³³⁹ „vermögen“: „(geh.) die nötige Kraft aufbringen, die Fähigkeit haben, im stande sein, etw. zu tun“; „zustande bringen, ausrichten, erreichen“, aus Duden: Deutsches Universalwörterbuch, S. 1908.

³⁴⁰ „set sth down“: „to write sth down on paper in order to record it“ aus: Oxford Advanced Learner’s Dictionary, S. 1416.

³⁴¹ „try“: „to make an attempt or effort to do or get something“, aus ebd. S. 1680.

³⁴² „possibly“: „used to say that something might exist, happen or be true, but you are not certain“, aus: ebd., S. 1196.

³⁴³ Lu Hsun: Selected stories of Lu Hsun. Translated by Yang Hsien-yi and Gladys Yang. Foreign Language Press, Peking 1960.

Der sehr vage formulierte „Umstand“ im Original wird als „ill luck“ (Missgeschick, Unglück) Liebestragödie und der Tod von Zijun als Folge des Unglücks abgetan und der Frage um die Mitschuld des Ich-Erzählers ausgewichen. In Yangs Übersetzung wird die Reihenfolge der Sätze bzw. der Rhythmus weitgehend beibehalten, stilistische Wiederholungen, die zu melancholischer Stimmung beigetragen, ebenfalls treu wiedergegeben. Mit der Verdeutlichung ambiger Stellen wird Juanshengs Schuldfrage nach Außen verlagert und somit der Ich-Erzähler **positiver** dargestellt.

„I want, if I can, to record my remorse and grief, for Zijun’s sake as well as for my own.

How silent and empty it is, this shabby room in a forgotten corner of the hostel. Time certainly flies. A whole year has passed since I fell in love with Zijun and, thanks to her, escaped from this silence and emptiness. On my return here, as ill luck would have it, this was the only room vacant. The broken window with the half-withered locust tree and old wisteria outside it and the square table in front of it are unchanged. Unchanged too are the mouldering wall and wooden bed beside it. At night I lie alone, just as I did before living with Zijun. The past year has been blotted out as if it had never been, as if I had never moved out of this shabby room to set up house, in a small way but with high hopes, in Lucky Lane.“ (Yang 1985³⁴⁴, S. 249)

Die vorgenommenen Veränderungen in Yangs neuer Auflage (1985) sind: Im zweiten Satz wird der Indikativ zum Imperativ: „How silent and empty it is“, wodurch die verborgene Emotion im Original deutlicher zum Vorschein kommt. „the same“ wird zu „unchanged“ und das Wort „unchanged“ taucht nur zwei Mal auf – das heißt, die vier auffälligen Wiederholungen im Original werden so nicht mehr sichtbar. Die Veränderung betrifft zudem auch die Organisation der Informationen. Der letzte Satz wird vom „as if I never moved out of this shabby room to set up a small home so hopefully in Chichao Street“, der sehr nah zum Wortlaut des Originals steht, aufgelockert: „as if I had never moved out of this shabby room to set up house, **in a small way but with high hopes**, in Lucky Lane“. So werden die „Hoffnungen“ von damals hervorgehoben. Das bewusste Stocken und Zögern entspricht auch der Art Lu Xuns im ersten Satz und trägt zur melancholischen Stimmung bei.

„If I am able, I shall commit my sorrow and remorse to paper, for her sake as well as my own.

How longly, how empty this dingy little room off in a forgotten corner of the Hometowners’ Club! Where has the time gone? To think that a whole year has passed since I first fell in love with Zijun. How perverse the working of fate that *this* should be the only vacant room at the club on my return. Everything is now as it was then – the same broken window, and outside the window the same half-withered locust and old wisteria; inside, the same square desk, the same slatboard bed, and the same faded wall. Lying alone here in the depth of night just as I did before we began living together, even *I* am the same. It is as though all the days of this past year had never been, as though I had never moved out of this dingy little room to set up a small and hope-filled household of my own on Goodomen Lane.“ (Lyell 1990, S. 338)

Eine Reihe Imperativ-Sätze und die Frage („How longly, how empty“, „Where has the time gone?“), kursive Markierung („*this* should be the only vacant room“) und das Adjektiv mit

³⁴⁴ Lu Xun: Selected Works. Translated by Yang, Xianyi and Gladys Yang, Foreign Languages Press Beijing, First Edition 1956, Second Edition 1980, Second Printing 1985.

viel stärkerer Emotion als im Original („perverse“) bei Lyell bringen Juanshengs Reue und Melancholie pathetisch zum Ausdruck. Die Ursache für den Zufall (der vage „Umstand“ im Original) wird eindeutig fatalistisch interpretiert und als „working of fate“ übertragen. Somit wird Juanshengs ambivalente, gar fragwürdige Beschreibung zu einem deutlichen Beklagen des „bösen Schicksals“. Die Schuldfrage wird nach Außen verlagert. Fünfmal wiederholt wird die Phrase „the same“, fast genau wie im Original (6-mal): Rekurrenz wird von Lyell als ein wichtiges stilistisches Mittel erkannt und übertragen. Yangs Vorlage („outside“, „inside“) folgend, gestaltet Lyell die Räumlichkeit noch präziser als im Original: der Erzähler steht vor dem Fenster und beobachtet die Räumlichkeit im Zimmer und die Landschaft draußen. So ist ein melancholischer Erzähler deutlich sichtbar: „lying alone here“ – sein Gefühl verschmelzt mit der umliegenden Landschaft völlig wie bei Lu Xuns Technik aus der chinesischen klassischen Poetik. Lyell ahmt Lu Xuns dichterische Sprache mit Bildern und Metaphern nach (z. B. „in the depth of night“), kreiert neue Wiederholungen (z. B. zweimal „as though“), wo im Original keine ist. Bei vielen Stellen wirkt Lyells Juansheng durch die Nachahmung von Lu Xuns Stilmitteln **melancholischer** und **sensibler** als im Original. Man hat das Gefühl, dass Lyells Übersetzung Lu Xun in der englischen Sprache zu neuem Leben auferstehen lässt.

„So gut ich es vermag, will ich meine Reue und meine Trauer niederschreiben; um Zijuns willen und um meinetwillen.

Wie still und leer ist es in diesem schäbigen Zimmer, versteckt im vergessensten Winkel eines Gästehauses! Und wie schnell die Zeit vergeht! Schon ein ganzes Jahr ist es her, daß ich mich in Zijun verliebte und mit ihrer Hilfe dieser Stille und Leere entflo. Es kann einfach kein Zufall sein, daß bei meiner Rückkehr einzig und allein dieses Zimmer frei war. Genau wie früher gibt es immer noch das schadhafte Fenster, draußen die halb-verrottete Akazie und den alten Wistarienstrauch, drinnen den eckigen Tisch, die ramponierten Wände und die hölzerne Bettstelle. In tiefer Nacht liege ich hier wieder so einsam wie damals, als ich noch nicht mit Zijun zusammenlebte. Das vergangene Jahr scheint vollständig ausgelöscht zu sein, es scheint überhaupt nicht existiert zu haben. Mir ist, als wäre ich niemals aus diesem schäbigen Zimmer ausgezogen, um in der »Gasse des guten Omens« eine kleine hoffnungsvolle Familie zu gründen.“ (Kubin 1994³⁴⁵, S. 146)

Der vage formulierte „Umstand“ wird von Kubin neutral als „Zufall“ übertragen. Die auffälligen Wiederholungen von „the same“ im Original werden eliminiert. Offensichtlich betrachtet Kubin diese nicht als stilistische Besonderheit, sondern zielt vor allem darauf, nur den „Inhalt“ – und nicht die „Form“ – mit schlichter klarer Sprache zu übertragen. Mit Ausrufesätzen („Wie still und leer...! Und wie schnell die Zeit vergeht!“) wirken Juanshengs Emotionen **direkter** und **impulsiver** als im Original. Der deutsche Text liest sich viel flüssiger als das Original, aber der Rhythmus des Originals wird verändert und die Komplexität und der innere Konflikt des Erzählers werden verflacht.

³⁴⁵ Lu Xun: Werke in sechs Bänden. Band II Zwischenzeiten Zwischenwelten. Erzählungen. Aus dem Chinesischen von Ruth Cremerius, Gudrun Erler, Petra Häring-Kuan, Christine Homann und Yu Ming-chu. Hrsg. von Kubin, Wolfgang, Unionsverlag, Zürich 1994.

„I want to try, if I possibly can, to set down here my feelings of sorrow and regret – for Zijun, and for myself.

How quiet and empty this shabby old room is, in its forgotten corner of the hostel. And how quickly time passes: a whole year since I fell in love with Zijun, since she enabled me to escape this quiet emptiness. And how unfortunate that I should now happen to return to this same room, unchanged in every way: the same broken window, the same moribund locust tree and ancient wisteria, the same square table, the same mildewed wall, the same plank bed pushed against it. As I lie on it now, alone and awake in the middle of the night, the past year seems to fade away, as if I had never lived with Zijun, as if I had never moved out of this shabby room to set up my own hopeful little establishment in Goodluck Lane. “ (Lovell 2009, S. 254)

Für den vagen „Umstand“ findet Lovell das Adjektiv „unfortunate“³⁴⁶ und interpretiert wie die Vorgänger mit Substantiven wie „ill luck“, „working of fate“ oder „Zufall“. Die fünf Wiederholungen von „the same“ werden beibehalten. Imperativsätze ohne Ausrufezeichen („how ...is“, „how... passes“) übertragen sehr gut die zurückgehaltene Trauer von Juansheng. Von allen bisherigen Übersetzungen ist Lovells am besten lesbar. Bei Lovell wirkt der Text sachlich, fließend und leicht. Der Sachverhalt ist klar und deutlich vermittelt, aber dem sperrigen Sprachstil im Original wird geschadet.

4.4 Die Übersetzung des Endes der Erzählung

Ebenso wie am Anfang stehen viele lyrische Elemente am Ende der Erzählung, was den Leser zum Glauben an einen reuigen Erzähler führen könnte. Im Vergleich zum Anfang ist die Ambiguität am Ende noch ausgeprägter.

Textbeispiel 2

“我愿意真有所谓鬼魂，真有所谓地狱，那么，即使在孽风怒吼之中，我也将寻觅子君，当面说出我的悔恨和悲哀，祈求她的饶恕；否则，地狱的毒焰将围绕我，猛烈地烧尽我的悔恨和悲哀。

我将在孽风和毒焰中拥抱子君，乞她宽容，或者使她快意……。” (S. 133)

Interlinearübersetzung:

Ich will (,) dass es wirklich sogenannte Geister, wirklich sogenannte Hölle gibt, dann, selbst in fauchendem Sündenwind werde ich dennoch nach Zijun suchen, meine Reue und Trauer zu ihrem Gesicht vortragen, um ihre Verzeihung bitten; Sonst, würden die giftigen Flammen der Hölle mich umzingeln, meine Reue und Trauer ganz verbrennen.

Ich werde inmitten des Sündenwindes und giftiger Flammen Zijun umarmen, sie um Verzeihung bitten, oder sie glücklich machen...

Juanshengs Sprache wirkt sehr pathetisch, aber semantisch weist sie wieder Widersprüche auf. Mehrere Stellen hier sind uneindeutig: er sagt zwar, dass er hofft, dass es Geister und Hölle gibt, aber das Adjektiv „sogenannt“ und seine Betonung „wirklich“ untergraben wieder seinen Glauben an die Existenz übernatürlicher Phänomene. Entscheidend ist hier nicht, ob die

³⁴⁶ „unfortunate“: „having bad luck; caused by bad luck“, aus: Oxford Advanced Learner’s Dictionary, S. 1707.

Vorstellung von „Hölle“ nach christlicher oder chinesischer Überlieferung zu verstehen ist, sondern ob der Erzähler Juansheng wirklich an irgendeine Höllenvorstellung glaubt. Weil es im Chinesischen keinen Verbmodus gibt, kann man seine Haltung auch nicht an dem Indikativ/Konjunktiv ablesen. Deswegen ist hier ambivalent, dass der Erzähler zwar offensichtlich die Aufrichtigkeit seiner Trauer und Reue pathetisch betont, aber gleichzeitig die Voraussetzung für seine beschworene Strafe unterhöhlt. Der Satz mit der Strafe ist ebenfalls vage: das Objekt ist grammatikalisch „Reue und Trauer“. Was bedeutet der Satz? Falls Juansheng nicht „nach Zijun suchen“, „Reue und Trauer zu ihrem Gesicht sagen“ und „um ihre Verzeihung bitten“ würde, würden die Höllenflammen **ihn** samt seiner „Reue und Trauer“ verbrennen oder **nur** seine „Reue und Trauer“ verbrennen, ihn selbst aber verschonen? Letztere Möglichkeit entspricht zwar nicht seiner betonten Absicht der Reue, aber spiegelt vielleicht sein Unterbewusstsein wider, Zijun zu vergessen. Es steht im weiteren Text „Zijun begraben, in Vergessenheit begraben“ (S.133). Auch „快意 /kuaiyi“ im letzten Satz hat mehrere Bedeutungen. Man kann es sowohl als Glück/Freude als auch als Zufriedenheit³⁴⁷ verstehen. Damit ist es unklar, ob Juansheng das Schuldgefühl des Täters empfindet, oder ob er sich selbst immer noch als Liebender sieht, der der Geliebten Zijun Freude machen würde.

„I wish we really had ghosts and there really were a hell. Then, no matter how the wind of hell roared, I would go to find Tzu-chun, to tell her of my remorse and grief, and beg her forgiveness. Otherwise, the poisonous flames of hell would surround me, and fiercely devour my remorse and grief.

In the whirlwind and flames I would put my arms round Tzu-chun, and ask her pardon, or try to make her happy...“ (Yang 1960, S. 273-274)

Das Attribut „sogenannt“ vor „Geister“ und „Hölle“ wird von Yang gelöscht. Aber die Relativierung der Glaubwürdigkeit der Existenz der Geister und Hölle findet dennoch Ausdruck bei seiner Übertragung, da Konjunktiv für Juanshengs Wünsche eingesetzt wird: „we really **had** ghosts and there really **were** a hell“. Der Erzähler glaubt demnach wahrscheinlich nicht wirklich an ihre Existenz. Für die vage Strafe-Stelle im Original behält Yangs Version die Ambiguität. „Otherwise, the poisonous flames of hell would surround me, and fiercely devour my remorse and grief.“ Es bleibt unklar, ob der Erzähler mitverbrennt. Juansheng glaubt zwar nicht wirklich an die Existenz von Geistern und Hölle, aber er beschwört seine aufrichtige Reue und wäre auch bereit, Strafe für seine Schuld zu akzeptieren, am Ende bleibt er weiter der Liebende, der alles versucht, um seine tote Geliebte irgendwie noch glücklich zu machen/zufrieden zu stellen („try to make her happy³⁴⁸“). So bleibt die

³⁴⁷ 快意 : „gemütlich; behaglich; zufriedengestellt; zufriedenstellend; erfreulich“ aus: Langenscheidts Handwörterbuch Chinesisch. Teil I: Chinesisch-Deutsch. Langenscheidt, Berlin, München, Wien, Zürich, New York 1996, S. 200.

³⁴⁸ „happy“ hat auch mehrere Bedeutungen „feeling or showing pleasure; pleased; giving or causing pleasure; satisfied that sth is good or right; not anxious“, insofern wird die Polyvalenz von „快意“ gut gedeckt. Aus:

Ambiguität von „快意/kuaiyi“ bei dem polyvalenten „happy“ erhalten wie im Original.

„If only there really were ghosts, really were a hell! Then, no matter how the infernal whirlwind roared, I would seek out Zijun to tell her of my remorse and grief, to beg for her forgiveness. Failing this, the poisonous flames of hell would engulf me and fiercely consume all my remorse and grief.

In the whirlwind and flames I would put my arms round Zijun and ask her pardon, or let her take her revenge....“ (Yang 1985, S. 270)

In der revidierten Auflage benutzt Yang weiter Konjunktiv, aber der erste Satz zum Imperativ wird geändert: „If only there really were ghosts, really were a hell!“. Auch Verben erfahren Veränderungen: „find“ wird zum stärkeren „seek out“, „surround“ zum noch bedrohlicheren „engulf“. Das etwas vage „make her happy“ wird verdeutlicht: „take her revenge³⁴⁹“. So kommen Juanshengs Reue, Trauer und Wille zur Sühne verstärkt zum Ausdruck und die Ambiguität wird zugunsten eines reuigen zuverlässigen Erzählers geklärt.

„I hope there really are such things as ghosts and spirits. I hope there is a hell, too. For then I shall seek her out, and one day, even if it be in the midst of roaring flames, I will tell her of my sorrow and remorse and beg her forgiveness – or else be engulfed by the raging flames that will incinerate my body, consuming all my sorrow and remorse.

In the midst of the howling winds and searing flames, I would take Zijun in my arms, beg her forgiveness, and perhaps bring her some happiness...“ (Lyell 1990, S. 361)

Das Attribut „sogenannt“ vor „Geister“ und „Hölle“ wird bei Lyell mit „such things as“ übertragen und verharmlost. Wichtig ist, dass Lyell anstatt Konjunktiv (wie bei Yangs Version) Indikativ im Präsens („there really **are**“, „there **is** a hell“) und Modalverben („shall“, „will“) einsetzt, um Juanshengs starken Wunsch, dass Geister und Hölle existieren sollen, und seinen Willen, Zijun aufzusuchen und ihr seine Sünden zu beichten, mit Nachdruck zu betonen. Die vage Stelle über seine Strafe wird klar und mit aller Grausamkeit ausgemalt: „the raging flames that will incinerate **my body**, consuming all my sorrow and remorse.“ Lyell fügt noch zusätzliche Elemente hinzu wie „one day“, damit alles noch pathetischer wie in einem Schwur klingt. In Lyells Übertragung sieht der Leser einen impulsiven reuigen Liebenden, der alles auf sich nehmen will, seine aufrichtige Liebe, Reue und Trauer ausdrückt und seine Geliebte auch noch im Tode glücklich/zufrieden machen will („bring her some happiness³⁵⁰“). Der Erzähler Juansheng wirkt hier sehr gefühlvoll und sympathisch.

„Ich wünschte, es gäbe wirklich Geister und eine Hölle, denn dann würde ich sogar im zornigen Gebrüll des Höllenwindes nach Zijun suchen können. Ich würde ihr von Angesicht zu Angesicht von meiner Reue und Trauer erzählen und sie um Verzeihung bitten. Andernfalls sollten mich die giftigen Flammen der Hölle einschließen und meine Reue und Trauer auf grausame Art verbrennen.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Ninth edition, Oxford University Press 2015, S. 713.

³⁴⁹ Ebd.: „revenge“: „something that you do in order to make sb suffer because they have made you suffer“, S. 1327.

³⁵⁰ „happiness“: „Good fortune or luck in life or in a particular affair; success, prosperity“; „The state of pleasurable content of mind, which results from success or the attainment of what is considered good.“; Aus: The Oxford English Dictionary. Second Edition, Clarendon Press, Oxford 1989, Volume VI, S. 1097.

Ich würde im Höllenwind und inmitten giftiger Flammen Zijun flehentlich umarmen, doch bloß nachsichtig zu sein. Vielleicht würde sie das glücklich machen...“ (Kubin 1994, S. 174-175)

Kubin löscht das Attribut „sogenannt“, aber er benutzt Konjunktiv („es **gäbe**“, „dann **würde** ich“), wodurch die Glaubwürdigkeit der Aussagen relativiert wird. Uneindeutige Höllenstrafe bleibt weiter vage wie im Original: „Andernfalls sollten mich die giftigen Flammen der Hölle **einschließen** und meine Reue und Trauer auf grausame Art verbrennen“. Ob der Erzähler selbst mitverbrennen oder heil bleiben würde, ist nicht weiter geklärt. Auch die Polyvalenz in „快意/kuaiyi“ wird durch das mehrdeutige „glücklich³⁵¹“ gut übertragen. Insgesamt wird weniger vom Übersetzer interpretiert und die Ambivalenz weiter in der Schwebe gehalten.

„I hope there is a hell, where dead spirits gather. There, buffeted by the infernal roars of retribution, I will seek out Zijun, tell her of my sorrow and regret, and beg her forgiveness, before the poisonous flames of the underworld consume them in fire.

I will take Zijun in my arms once more, and beg her to take mercy on me, or whatever she will...“ (Lovell 2009, S. 271)

Lovell benutzt wie Lyell Indikativ Präsens, damit der Wille und die Entschlossenheit von Juansheng stärker hervortreten. Wichtig ist eine Veränderung vom Konditionalsatz im Original („sonst...“) zum Temporalsatz („before...“). Dadurch wird die Ambivalenz im Original geklärt: Lu Xuns „giftige Flammen der Hölle“ werden in Anlehnung an eine westliche Vorstellung vom Fegefeuer als zeitlicher Reinigungsprozess interpretiert, der die Sünden verbrennt, damit die Seele durch die Reue geläutert in den Himmel kommt.³⁵² Das vage „快意/kuaiyi“ wird als Genugtuung interpretiert und umschrieben als „whatever she will“. Dadurch weicht ihr Text am stärksten von Original ab. Ihre Sprache ist vereinfacht, fließend lesbar und die evozierte Vorstellung entspricht dem bekanntem Weltwissen westlicher Leser. Ihr Schwerpunkt ist vor allem die Akzeptanz in der Zielkultur und nicht die Treue zu Lu Xuns Stil.

³⁵¹ „glücklich“: „vom Zufall abhängig; günstig“; „vom Glück begünstigt“; „von froher Zufriedenheit, Freude, Glück erfüllt“, S. 1544 aus: Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden, 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Dudenverlag 1999.

³⁵² Guardini, Romano: Die letzten Dinge. Die christliche Lehre vom Tode, der Läuterung nach dem Tode, Auferstehung, Gericht und Ewigkeit. Würzburg 1949, S. 36-40 über das läuternde Leiden: „Und wie ist’s mit dem, was falsch gemacht worden ist? Wir können es einsehen; können versuchen, es besser zu machen – aber was getan ist, ist getan und sitzt im Sein. Was wird mit dem? [...] Wenn der Mensch nach seinem Tode aus dem Raum der Geschichte und ihrer Verslossenheit vor Gottes Angesicht tritt; [...] Wenn ein solcher Mensch ins Licht Gottes tritt, sieht er sich mit dessen Augen. Er liebt Gottes Heiligkeit und haßt sich selbst, weil er ihr widerspricht. [...] Er durchlebt sich als den, der er vor Gott ist, und das muß ein unausdenkbarer Schmerz sein. [...] Er steht auf Seiten der Wahrheit gegen sich selbst. Er ist bereit, seinem eigenen Leben, all dem Versäumten, Halben, Wirren darin standzuhalten. In einem geheimnisvollen Leiden stellt das Herz sich der Reue zur Verfügung und überliefert sich so der heiligen Macht des Schöpfergeistes. Daraus wird das Versäumte neu geschenkt. Das Falschgemachte wird in Ordnung gerückt. Das Böse umgelebt und ins Gute herübergebracht. Nicht äußerlich verbessernd, sondern so, daß alles durch das in der Reue wirkende Geheimnis der umschaffenden Gnade hindurchgeht und neu ersteht.“

4.5 Die Übersetzung gnomischer erlebter Rede

Scheinbar allgemeingültige Sätze sind ein schwieriges Problemfeld für die Übersetzer. Sie weisen einen hohen Grad an Ambiguität auf: Der Urheber einer Aussage ist oft unklar. Ob sie die Meinung der Figur oder des Erzählers ist, ob sie der Haltung des impliziten Autors entspricht oder ihr entgegengesetzt ist, sind oft interpretierbar. Besonders wenn eine Aussage selbst noch semantisch polyvalent ist und sich einer eindeutigen Interpretation widersetzt. Da es im Chinesischen kein Tempus gibt, hängt die Entscheidung eines Übersetzers, ob er eine Aussage als **gnomische** erlebte Rede überträgt, sehr viel mit der Funktion der Aussage für die Sinnkonstruktion der von ihm kreierten Gesamtinterpretation zusammen.

Eine wichtige Strategie für Juanshengs Rechtfertigung ist sein Gedankenspiel mit abstrakten Themen. Die nachfolgende Passage beschreibt diskret die Ernüchterung der Liebe: Nachdem er binnen drei Wochen „ihren Körper, ihre Seele“ durchgelesen hat, stellt sich bei ihm Ernüchterung ein. Hier werden zwar „Körper“ und „Seele“ zusammen aufgezählt, aber drei Wochen wären wahrscheinlich zu kurz für das Durchlesen der Seele. Juansheng entdeckt also nach kürzester Zeit des Zusammenlebens die Entfremdung, die er früher nicht bemerkt hat.

Textbeispiel 3

[...] 我也渐渐清醒地读遍了她的身体，她的灵魂，不过三星期，我似乎于她已经更加了解，揭去许多先前以为了解而现在看来却是隔膜，即所谓真的隔膜了。(117-118)

Interlinearübersetzung:

Ich lese auch allmählich nüchtern ihren Körper und ihre Seele durch, binnen drei Wochen scheine ich sie schon viel besser zu kennen, abgezogen/offengelegt/gelüftet ist viel Entfremdung, die (Ø) früher zu kennen geglaubt hat, aber jetzt als Entfremdung sieht, dies ist sogenannte wirkliche Entfremdung.

Der Übersetzer muss sich zwischen mehreren Denotationen des ambivalenten Verbes „揭去 /jie qu“ (abgezogen/offengelegt/gelüftet) entscheiden, und dadurch Juanshengs ambivalente Haltung verdeutlichen, ob er die neu entdeckte Barriere pessimistisch als unüberwindbar (wenn das Adjektiv betont wird: „dies war sogenannte **wirkliche** Entfremdung“), optimistisch als bereits überwunden (揭去/jiequ als „abgezogen“) betrachtet oder auch nur als Feststellung stehen lässt (揭去 /jiequ als „offengelegt/gelüftet“). Auch die Art und Weise, wie die Gedanken wiedergegeben werden, kann eine unterschiedliche Interpretation verbergen: Der letzte Satz kann als ein neutraler Erzählerbericht („dies war sogenannte wirkliche Entfremdung.“) gelten oder als allgemeingültige gnomische erlebte Rede hervorgehoben werden.

„[...] Gradually I was able to read her soberly like a book, body and soul. In a mere three weeks I learned much more about her, and broke down barriers which I had not known to exist, but now discovered had been real barriers.“ (Yang 1960, S. 257)

Yang vervollständigt die Metapher „lesen“ im Original mit einem Objekt „read her soberly **like a book**“. Das Objekt des Verbs „lesen“ „ihren Körper und ihre Seele“ im Original wird hier als Apposition unauffälliger. Der Verdacht, dass Juansheng womöglich von Zijun körperlich angezogen wird, wirkt noch subtiler als im Original. Durch die Umschreibung „which I had not known to exist“ ersetzt Yang die subjektlose Formulierung „die (Ø) früher zu kennen geglaubt hatte“. Parataxe werden in Hypotaxe verwandelt: „and broke down barriers **which** I had not known to exist, but now discovered had been real barriers.“ Das Verb „揭去/jiequ“ (abgezogen/offengelegt/gelüftet) wird optimistisch ausgelegt: die Barriere wird überwunden („**broke down** barriers“). In dieser Version finden die erwähnten Ambiguitätsstellen eine Verdeutlichung: die Beziehung zwischen Juansheng und Zijun entspannt sich vorerst. Diese Handhabung zeigt Yangs Interpretation von Juanshengs Charakter: Er ist ein optimistischer, verantwortungsvoller Liebender, der Probleme in der Beziehung löst und Hoffnung schöpft.

„[...] Little by little, body and soul alike, she became an open book to me. In the short space of three weeks I learned more about her, overcoming many impediments which I had fancied I understood but now discovered to have been real barriers.“ (Yang 1985, S. 254)

In Yangs neuer Version werden nur kleine Änderungen vorgenommen: „Körper und Seele“ fungieren nicht mehr als Objekte, sondern noch unauffälliger als Adverbialbestimmung im Satz „body and soul alike“. Für das zweimal wiederholte Wort „隔膜/gemo“ (Entfremdung, oder wörtlich: trennende Membran, Trennwand) führt Yang zwei Substantive „impediments“ und „barriers“ ein. Juanshengs Optimismus gegenüber der Entfremdung bleibt weiter wie in der ersten Auflage. Sein Charakter wird weiter positiv ausgelegt.

„[...] Gradually, and with total comprehension, I learned to read her like a book, both body and soul. In the course of three weeks my knowledge of Zijun grew ever deeper as I peeled away layer upon layer of those things that had stood between us, things I had previously congratulated myself on understanding but which had actually stood as barriers of misunderstanding. That, after all, is what true barriers really are.“ (Lyell 1990, S. 344)

Lu Xun arbeitet in der Erzählung sehr gern mit Bildern. Entsprechend hat Lyell hier nicht nur Lu Xuns Metapher „lesen“ vervollständigt („read her like a book“), sondern er fügt zusätzliche Bilder hinzu: „layer upon layer“, „**stood as barriers of misunderstanding**“, um „隔膜/gemo“ (Entfremdung, wörtlich: trennende Membran, Trennwand) bildlich zu übertragen. Ein Verb mit emotionaler Färbung wird eingebaut, um die Spannung zu erhöhen: „things I had previously **congratulated** myself on understanding“. Die Objekte „ihren Körper, ihre

Seele“ im Original werden („both body and soul“) ähnlich wie bei Yang (1960) als Apposition der Buch-Metapher nachgehängt („read her like a book“) und wirken unauffälliger. Somit wird der Leser weniger den Verdacht hegen, dass Juansheng an Zijun eher körperlich als geistig interessiert gewesen wäre. Das Wort „Ernüchterung“ wird als „with total comprehension“ umschrieben: Juanshengs Desillusion wird somit vertuscht. Man sieht hier sehr klar, wie Details von Lyell verharmlost werden, die sich potentiell negativ auf Juanshengs Charakter auswirken können. Lyells Handhabung des letzten Satzes ist auch sehr interessant. Er löst ihn aus der langen Satzgruppe heraus und übersetzt ihn mit einem separaten gnomischen Satz: „That, after all, is what true barriers really are.“ Dadurch gewinnt der Kommentar mehr Gewicht und da man nicht mit Sicherheit sagen kann, ob es eine allgemeine Bemerkung des erlebenden Ichs ist oder eine melancholische Erkenntnis des erzählenden Ichs, das im Nachhinein die Entfremdung bedauert, gewinnt es an Ambivalenz und wird zu erlebter Rede. Mit der gnomischen erlebten Rede verdeutlicht Lyell eine Stimmung, die im Original durch die Wiederholung von „Entfremdung“, „wahre Entfremdung“ nur angedeutet wird. Damit hebt er den Optimismus wieder auf, wohin er kurz zuvor mit der Festlegung auf „peel away“ (abziehen, entfernen) für das polyvalente „揭去/jie qu“ (abgezogen/offengelegt/gelüftet) steuerte. Die Entfremdung zwischen Juansheng und Zijun ist nicht leicht zu überwinden. Entweder der erlebende Juansheng ahnt hier schon einen tragischen Ausgang oder der erzählende Juansheng aus der Retrospektive bedauert ein solches Ende. Nach Lyells Verständnis ist Juansheng jemand, der eher zum Abstrakten hingezogen wird. Deshalb greift Lyell Juanshengs allgemeinen Kommentar heraus und gestaltet ihn als gnomische erlebte Rede, die eine melancholische Wahrheit ausdrückt: „That, after all, is what true barriers really are.“ Durch diese Beeinflussung wird die Interpretation stark gelenkt: Juansheng wirkt bei Lyell zuverlässig und sympathisch.

„[...] Nach und nach wurde ich nüchterner und studierte ihren Körper und ihre Seele. Nach nur drei Wochen schien ich sie schon viel besser zu verstehen, doch entdeckte ich, daß vieles, was ich vorher schon begriffen zu haben glaubte, mir jetzt als etwas Fremdes erschien, und zwar als etwas wirklich Fremdes.“ (Kubin 1994, S. 153)

Der Ernüchterungsprozess kommt bei Kubin durch den Komperativ „nüchterner“ deutlicher zum Vorschein. Die Objekte von „lesen“: „**ihren** Körper und **ihre** Seele“ werden mit Possessivpronomen treu wiedergegeben. „隔膜 /gemo“ (Entfremdung, oder wörtlich: trennende Membran, Trennwand) wird als „etwas Fremdes“ sinngemäß umschrieben. Anders als Yang und Lyell erscheint „揭去/jiequ“ (abgezogen/offengelegt/gelüftet) bei Kubin nicht mehr als „abziehen“ der bestehenden Barriere, sondern als „entdecken“ der Barriere. Somit entscheidet sich Kubin für die pessimistische Lesart, dass Juansheng die Entfremdung zwar

entdeckte aber nicht beseitigte. Durch die wörtliche Wiederholung „etwas wirklich Fremdes“ wird die Ahnung eines tragischen Endes sichtbar: Das Zusammenleben ist unharmonisch. Der letzte Satz wird nicht wie bei Lyell als separate erlebte Rede herausgearbeitet, sondern als Teil in den Bericht integriert. Semantische Ambiguität wird bei Kubin auch geklärt, aber nicht wie bei Lyell als gnomische erlebte Rede stilisiert.

„[...] I gradually came to read her body and soul. Within three weeks, I felt I had an even deeper understanding of her: things I had thought I understood I now realized had been barriers, keeping us apart.“ (Lovell 2009, S. 258)

Das „nüchtern“ im Original wird von Lovell ganz gelöscht; „ihren Körper, ihre Seele“ wird komprimiert zu „her body and soul“. Weiter wie Kubin interpretiert Lovell das Verb „揭去 /jiequ“ (abgezogen/offengelegt/gelüftet) pessimistisch, da sie es als „realized“ überträgt. Der letzte Satz „dies war sogenannte wirkliche Entfremdung“ wird als Attribut „keeping us apart“ von „barriers“ umschrieben. Der Sachverhalt wird hier korrekt übertragen, aber der Rhythmus der Sprache, die Zögerung und Zurückhaltung von Juansheng, die Melancholie und Trauer, die durch kurze Sätze und Pausen dazwischen sichtbar sind, werden bei Lovell banalisiert. Die künstlerische Wirkung von Lu Xuns Sprache gehen größtenteils verloren.

Ein weiteres prägnantes Beispiel für problematische gnomische erlebte Rede ist der Satz „Liebe muss jede Zeit sich erneuern, wachsen, kreativ sein“ (im Folgenden Satz 1 genannt), der lange Zeit von der Rezeption in China als die Zentralessage der Erzählung aufgenommen und immer wieder zitiert wird. Dieser Satz zeigt wieder, wie wichtig gnomische erlebte Rede für die Gesamtinterpretation ist. Es klingt wie ein banaler Allerweltsatz, aber wenn man den Kontext und den fragwürdigen Zweck des Einsatzes einbezieht, ist diese „Wahrheit“ nur pseudo-objektiv³⁵³. Der Satz kann sowohl als abstrakter Kommentar oder als Juanshengs versteckte Kritik an Zijun verstanden werden und spiegelt Juanshengs Erzählstil im Mittelteil wider, dass er Zijun nie direkt Vorwürfe macht, sondern sie immer mit Anspielungen angreift. Auch der Urheber der einführenden Ausrufe „es ist wahr“ und ihre Verbindung zum gnomischen Satz „Liebe muss jede Zeit sich erneuern, wachsen, kreativ sein“ sind vage im Original. Man weiß nicht mit Sicherheit, ob die Ausrufe vom erlebenden Ich oder vom erzählenden Ich stammt, und damit hängt zusammen, ob das nun besserwissende Erzähler-Ich den Satz immer noch als Wahrheit anerkennt. Die Semantik des zweiten gnomischen Satzes ist ebenfalls ambivalent: „Frieden und Glück **werden/müssen** verfestigt, ewig sind solche Frieden und Glück“ (im Folgenden Satz 2 genannt). Das Verb „要 /yao“ kann sowohl als Hilfsverb („werden“) oder Modalverb („müssen“) gedeutet werden, und somit ist der Satz

³⁵³ Spitzer, Leo: Linguistics and literary history. In: Freeman, Donald (ed.): Linguistics and Literary Style, 1970, S. 24.

doppeldeutig: „Frieden und Glück müssen verfestigt (werden), ewig sind solche Frieden und Glück“, oder aber „Frieden und Glück werden fest, ewig sind solche Frieden und Glück“. Der Mangel an Verbtempus, -modus und die implizite Kohärenz zwischen Sätzen im Chinesischen fordern viel Interpretation vom Übersetzer. Er muss seine Wahl treffen, je nachdem, wie er über die Grundstimmung dieser Stelle und den Charakter des Ich-Erzählers urteilt. Die Kombination verschiedener Tempora (Präsens oder Präteritum), Modi (Indikativ oder Konjunktiv), Verbindungsmöglichkeiten zweier Sätze (Parataxe oder Hypotaxe, Konjunktionen, etc.), Redeformen (direkte, indirekte oder gnomische erlebte Rede) und semantische Ambivalenz bieten einen großen Spielraum für den englischen oder deutschen Übersetzer. Nun zeigen wir die englischen und deutschen Übersetzungen.

Textbeispiel 4

„这是真的，爱情必须时时更新，生长，创造。我和子君说起这，她也领会地点点头。

唉唉，那是怎样的宁静而幸福的夜呵！

安宁和幸福是要凝固的，永久是这样的安宁和幸福。我们在会馆里时，还偶有议论的冲突和意思的误会，自从到吉兆胡同以来，连这一点也没有了；我们只在灯下对坐的怀旧谭中，回味那时冲突以后的和解的重生一般的乐趣。“ (S. 117-118)

Interlinearübersetzung:

Das ist wahr, Liebe muss jede Zeit sich erneuern, wachsen, kreativ sein. Ich sagte dies Zijun, sie nickte auch mit Verständnis.

Ach, wie friedlich und glücklich waren doch jene Nächte!

Frieden und Glück werden/müssen verfestigt, ewig sind solche Frieden und Glück. Als wir in der Herberge waren, hatte es noch gelegentlich Meinungsunterschiede und Missverständnisse gegeben, seitdem (Ø) in der Gasse des guten Omens angekommen war, gab es nicht mal dies; wir saßen nur noch einander gegenüber unter der Lampe im Teich der Erinnerung, und sannen über die Freude der Versöhnung nach Auseinandersetzungen von damals nach, (die) wie eine Wiedergeburt (war).

„It is true that love must be constantly renewed, must grow and create. When I spoke of this to Tsunchun, she nodded understandingly.

Ah, what peaceful, happy evenings those were!

Tranquility and happiness must be consolidated, so that they may last for ever. When we were in the hostel, we had occasional differences of opinion or misunderstandings; but after we moved into Chichao Street even these slight differences vanished. We just sat opposite each other in the lamplight, reminiscing, savouring again the joy of the new harmony which had followed our disputes.“ (Yang 1960, S. 257-258)

Der erste Satz wird von Yang als Hypotaxe mit gnomischem Präsens übertragen („It is true that love must be constantly renewed, must grow and create“), und dadurch als gnomische erlebte Rede. Mit der Verdeutlichung zeigt der Übersetzer sein Verständnis über den zweiten Satz: am Anfang des Zusammenlebens bewertet Juansheng völlig positiv das friedliche, ruhige Leben („Tranquility and happiness **must be consolidated, so that they may last for**

ever.“). Das vage „一点/yidian“ (dies/ein bisschen) wird verdeutlicht: Das Verschwinden der Meinungsverschiedenheiten wird positiv interpretiert: „even these **slight** differences vanished“. Die Sätze werden als gnomische erlebte Rede mit optimistischer Bedeutung übertragen. Der erlebende Juansheng erscheint somit als ein Liebender, der hoffnungsvoll in die Zukunft blickt (It is true that love must be constantly renewed, must grow and create. [...] Tranquility and happiness must be consolidated, so that they may last for ever), und der erzählende Juansheng blickt zärtlich melancholisch zurück („Ah, what peaceful, happy evenings those were!“).

It is true that love must be constantly renewed, must grow and create. When I spoke of this to Zijun, she nodded understandingly.

Ah, what peaceful, happy evenings those were!

Tranquillity and happiness will grow stale if unchanged, unrenewed. While in the hostel, we had occasional differences of opinion or misunderstandings; but even these vanished after we moved to Lucky Lane. We just sat facing each other in the lamplight, reminiscing, savouring again the joy of the new harmony which had followed our disputes. ‘ (Yang 1985, S. 254-255)

In Yangs neuer Auflage werden die Sätze 1 und 2 weiter als gnomische erlebte Rede behandelt. Allerdings revidiert er seine Interpretation: der zweite Satz ist nun negativ konnotiert und vom Original abweichend mit einer Konditionalkonjunktion („if“) umschrieben („Tranquillity and happiness **will grow stale if unchanged, unrenewed**“). Mit der neuen negativen Deutung werden entsprechend zwei weitere Details angepasst: Das mehrdeutige „一点“ (dies/ein bisschen) wird als „dies“ („**but even these** vanished“) verdeutlicht, damit der Leser Schlechtes ahnt, dass das ruhige Glück bald in Langeweile und Unzufriedenheit umschlägt. Auch der Name der Straße wird nicht mehr phonetisch, sondern ihrem Sinn gemäß als „Lucky Lane“ weitergegeben, wodurch die Anspielung auf das tragische Ende übertragen wird.

„I soon discovered that love is something that must be constantly renewed, constantly nurtured, and constantly recreated. When I shared this insight with Zijun, she nodded her head in loving and sympathetic understanding. What peaceful and happy nights those were!

Our serenity and happiness began to thicken and to set as though they had been poured into a mold.

Back in the Hometownner’s Club we had had our occasional misunderstandings and differences of opinion, but once we moved into Goodomen Lane, even these disappeared. Seated across from each other in the lamplight, it was only in reminiscence that we could savor that renascent joy we had been used to feeling when making up after a quarrel.“ (Lyell 1990, S. 344-345)

Es ist bemerkenswert, dass Lyell die Sätze nicht als gnomische erlebte Rede im Präsens, sondern als Erzählerbericht im Präteritum („discovered“) behandelt. Mit dem hinzugefügten Erst-Person-Subjekt und einem Hauptsatz integriert er den ersten Satz als eine wichtige Erkenntnis (im Präsens) von damals im Nebensatz: „**I soon discovered that love is something that must be constantly renewed, constantly nurtured, and constantly**

recreated.“ Und das Adverb „constantly“ wiederholt Lyell nach Lu Xuns Stil dreimal, um Juanshengs Ernst zu betonen. Mit der sorgfältigen Tempus-Gestaltung zeigt Lyell deutlich: der Wahrheitswert der Aussage („love is [...]“) gilt nur für den Moment, für das erlebende Ich und nicht für das erzählende Ich. Wo sich im Original ein abgetrennter Abschnitt findet, fügt Lyell eine klare Zäsur („***“) ein, damit der Leser zwischen dem melancholischen Ausruf des Erzählers („What peaceful and happy nights **those** were!“) und dem Bericht zur weiteren negativen Entwicklung trennen kann. Lyell ändert den zweiten Satz ebenfalls in Bericht um: „**Our** serenity and happiness **began** to thicken and to set as though they had been poured into a mold.“ Indem Lyell die emotional und stilistisch viel stärker aufgeladene gnomische erlebte Rede in unauffälligen Erzählerbericht umändert, reduziert er die Kraft von Juanshengs Kritik an Zijun. Juansheng ist nicht mehr der Mann, der mit seinen gnomischen „Wahrheiten“ die Frau dominiert, sondern der, der seine damalige Erkenntnis und sein Erlebnis relativiert. Damit wirkt Juanshengs Charakter viel sympathischer und als Erzähler scheint er moralisch anständig.

„[...] Es ist wahr, Liebe muß sich ständig erneuern, muß wachsen, muß schöpferisch sein. Als ich mit Zijun darüber sprach, nickte sie verständnisvoll. Ach, was waren das doch für friedliche, glückliche Nächte!

Frieden und Glück müssen gefestigt werden, nur so sind sie von Dauer. Im Gästehaus hatte es noch gelegentliche Wortwechsel gegeben, doch seit wir in der »Gasse des guten Omens« wohnten, kam so etwas nicht mehr vor. Wenn wir unter der Lampe saßen und über die Vergangenheit plauderten, empfanden wir erneut Freude über die Versöhnung nach den damaligen Auseinandersetzungen.“ (Kubin 1994, S. 154)

Der erste Satz wird von Kubin im Präsens übertragen: „Es **ist** wahr, Liebe **muß** sich ständig erneuern, **muß** wachsen, **muß** schöpferisch sein.“ Somit kann er sowohl als zitierte direkte Rede vom erlebenden Juansheng ohne Anführungszeichen aufgenommen werden oder auch als gnomische Wahrheit gelten, die für das erzählende Ich immer noch gültig ist. Damit behält Kubins Version weiter die Ambiguität des Originals. Den gleichen alten Verständnisfehler von Yang (1960) wiederholt Kubin leider noch ein Mal. Er deutet den zweiten doppeldeutigen gnomischen Satz immer noch optimistisch: „Frieden und Glück **müssen gefestigt** werden, **nur so** sind sie von Dauer“, so wie er auch das kurze, trügerische Glück als gut und dauerhaft und „gelegentliche Wortwechsel“ als Störfaktor missversteht. Das zeigt, dass Kubin den Widerspruch zwischen dem Satz 1 („Liebe muß sich ständig erneuern“) und dem von ihm nun verdeutlichten Satz 2 („Frieden und Glück müssen gefestigt werden“) nicht bemerkt. Er hat auch Yangs Korrektur (1985) und Lyells Zäsur zwischen den zwei Abschnitten nicht verstanden, die die Stelle zumindest als erklärungsbedürftig empfanden und die Gesinnungsveränderung von Juansheng irgendwie zu erklären versuchten. Kubins Verdeutlichung des Satzes 2 in die falsche Richtung ist verheerend, weil die Stelle einen

mentalen Wendepunkt in Juanshengs Stimmung darstellt: Das kurze Glück hält nicht mehr lange. Juansheng ist gelangweilt von seiner Geliebten. Durch Kubins Beeinflussung wirkt Juansheng viel sympathischer als im Original. Entweder der deutsche Leser verliert eine wichtige Gelegenheit, die Fragwürdigkeit in Juanshengs Charakter zu bemerken, oder wenn er aufmerksam liest, wird er die Stelle gar nicht als gewollte Ambiguität, sondern als unlogisch empfinden. Das Beispiel zeigt: Interpretation ist unvermeidlich, auch aufgrund von grammatischen, semantischen Notwendigkeiten. Aber es ist besser, wenn man von einem Gesamtkonzept ausgeht (wie Yang und Lyell), als wenn man für jede Stelle eine lokale Lösung sucht oder aus Unsicherheit viele Stellen vage stehen lassen muss (wie Kubin).

„To survive, I would say to Zijun, true love needs renewing, nurturing, recreating. She would nod in understanding.

Those peaceful, happy nights!

*

Given the chance, peace and happiness will thicken and set in the mould they are cast. Back in the hostel, we'd had the odd difference of opinion and misunderstanding, but there'd been nothing like this since we'd moved into Goodluck Lane. Now all we did was sit by the lamp opposite each other, going back over old times, luxuriating nostalgically in the pleasurable memory of reconciliation.“ (Lovell 2009, S. 258-259)

Die zwei Sätze werden bei Lovell als gnomische Sätze im Präsens übertragen, aber sie werden in einen ganz anderen Kontext eingebettet. Ohne sichtbaren Grund benutzt Lovell Konjunktiv im ersten Abschnitt: „I **would** say to Zijun, [...]. She **would** nod in understanding.“ Im Original ist der Satz 1 klar als zitierte direkte Rede aus einem vergangenen Gespräch zwischen Juansheng und Zijun zu verstehen, ambig ist nur der Urheber des einführenden Ausrufs „Es ist wahr“. Bei Lovell wird der Satz 1 von zitierter Rede zu stiller Reflexion im Nachhinein von dem erzählenden Juansheng. Und Lovell fügt eigenmächtig Inhalt ein: „To survive“, der einen dominierenden Mann suggeriert: das erzählende Ich gibt rückblickend der Frau belehrende Ratschläge, wie sie in der Beziehung besser überleben könnte. So schiebt das erzählende Ich die Schuld für das Scheitern der Beziehung auf Zijun. Wahrscheinlich bemerkt Lovell auch die Ungereimtheit und versucht durch Umschreibung die erklärungsbedürftige Stelle zu erläutern, aber dies macht Juansheng noch rechthaberischer als im Original.

4.6 Die Übersetzung des personifizierten Erzählers

Im Mittelteil zeigt Juansheng im Gegensatz zu lyrischer melancholischer Stimmung am Anfang und am Ende sehr viel Ressentiment gegenüber Zijun. Dass der Leser berechtigte Zweifel an Juanshengs Zuverlässigkeit hegen könnte, liegt darin, dass dieser ein personifizierter Erzähler ist, der sehr subjektiv erzählt. Hier zeigen wir einen Grenzfall der erlebten Rede – einen stark personifizierten Erzähler.

Textbeispiel 5

子君也逐日活泼起来。但她并不爱花，我在庙会时买来的两盆小草花，四天不浇，枯死在壁角了，我又没有照顾一切的闲暇。然而她爱动物，也许是从官太太那里传染的罢，不一月，我们的眷属便骤然加得很多，四只小油鸡，在小院子里和房主人的十多只在一同走。但她们却认识鸡的相貌，各知道那一只自是自家的。还有一只花白的吧儿狗，从庙会买来，记得似乎原有名字，子君却给它另起了一个，叫做阿随。我就叫它阿随，但我不喜欢这名字。(S. 118)

Interlinearübersetzung:

Zijun wurde von Tag zu Tag lebhafter. Aber sie mochte keine Blumen, die zwei Töpfe Blumen, die ich auf dem Tempelmarkt gekauft hatte, wurden vier Tage lang nicht gegossen, und verwelkten in der Zimmerecke, außerdem hatte ich doch keine Zeit, mich um alles zu kümmern. Aber sie mochte Tiere, vielleicht doch angesteckt von der Ehefrau des Funktionärs. Nicht mal ein Monat (verging), vermehrten sich unsere Familienangehörigen urplötzlich auf sehr viele, vier kleine Hühner, spazierten mit dem Duzend vom Vermieter zusammen. Aber sie kannten das Aussehen der Hühner, und wussten (,) welches der eigenen Familie gehörte. Zudem gab es noch einen gemusterten Pekinesen, gekauft vom Tempelmarkt, in (meiner) Erinnerung schien er ursprünglich einen Namen gehabt zu haben, Zijun gab ihm jedoch einen anderen, und es hieß Ahsui („Gefolge“). Ich nannte ihn darauf Ahsui, aber ich mochte diesen Namen nicht.

Die Ambivalenz fängt mit einer potentiellen erlebten Rede an: „我又没有照顾一切的闲暇 /wo you meiyou zhaogu yiqie de xianxia“. Man kann es als einen neutralen Bericht („Ich hatte auch nicht Zeit, mich um alles zu kümmern.“) oder erlebte Rede des erlebenden Ichs verstehen („Außerdem hatte ich doch keine Zeit, mich um alles zu kümmern.“). Die Subjektivität des personifizierten Erzählers ist klar sichtbar. Der scheinbar neutrale Bericht enthält auffällig viele adversative Konjunktionen „但/dan“, „然而/ran'er“, „却/que“ („aber“, „dennoch“, „jedoch“), die für einen neutralen Bericht überflüssig wären, aber versteckte Stiche gegen Zijun bedeuten: „**Aber** sie mochte keine Blumen“, „**Aber** sie mochte Tiere“, „**Aber** sie kannten das Aussehen der Hühner“, „Zijun gab ihm **jedoch** einen anderen“, „**aber** ich mochte diesen Namen nicht“. Und die Semantik einiger Substantive, Verben, Adverbien mit negativen Konnotationen enthält eindeutig persönliche Einschätzungen des Erzählers, z. B. „Ehefrau des Funktionärs“ (官太太/guan taitai) anstatt „Ehefrau des Vermieters“ (房东太太/fangdong taitai), „anstecken“ (传染/chuanran) anstatt „beeinflussen“ (影响/yingxiang) und „urplötzlich“ (骤然/zhouran) mit angedeuteter negativer Überraschung. Der Erzähler nennt ironisch die von Zijun geliebten Tiere „Familienangehörige“, die sich „urplötzlich“ auf „sehr viele“ vermehren. Aber gleichzeitig ist der Erzähler selbst Ziel der Ironie des impliziten Autors. Juanshengs erlebte Rede „außerdem hatte ich doch keine Zeit, mich um alles zu

kümmern“ widerspricht inhaltlich seiner Beobachtung „vier Tage lang nicht gegossen“ - seine Beobachtungsgabe und Tatenlosigkeit sprechen für sich. Der Name des Hundes „Ahsui“ (Gefolge) erinnert stark an das chinesische Sprichwort „嫁鸡随鸡嫁狗随狗“ (wörtlich: Einst den Hahn geheiratet, folge dem Hahn, einst den Hund geheiratet, folge dem Hund. Das heißt: Eine verheiratete Frau muss unter allen Umständen ihrem Mann folgen und sich dem Schicksal fügen. Dem Hund wird anders als im Westen in der chinesischen Kultur meist negativen Eigenschaften zugeschrieben³⁵⁴. Es ist auch ein Schimpfwort für unterwürfige, charakterlose Menschen.) Zijun gibt dem Hund den neuen Namen „Gefolge“, weil das Schicksal des Hundes ihr eigenes widerspiegelt: Juansheng, der den Hund los werden will, wird bald auch Zijun sitzenlassen. Die Ironie des impliziten Autors betrifft den Mann als herablassenden Aufklärer, dem die finanzielle und emotionale Abhängigkeit seiner Geliebten bewusst ist, der zwar die traditionelle weibliche Tugend negiert, aber gleichzeitig seine Geliebte in finanzieller Not und emotionaler Kälte allein lässt, dass ihr nichts anderes übrig bleibt, als sich mit den uralten weiblichen Tugenden zu trösten. Er genießt einerseits die Bequemlichkeit der traditionellen Arbeitsteilung („außerdem hatte ich doch keine Zeit, mich um alles zu kümmern“) und weist andererseits als aufgeklärter Intellektueller die traditionelle Verantwortung des Ehemannes als Ernährer der Familie von sich. Er kritisiert sie nicht offen, aber bleibt passiv aggressiv.

„As the days passed, Tzu-chun became more lively. However, she didn't like flowers. I bought two pots of flowers at the fair, but after four days without watering they died neglected in a corner. I hadn't the time to see to everything. She had a liking for animals, though, which she may have picked up from the official's wife; and in less than a month our household was greatly increased. Four chicks of ours started picking their way across the courtyard with the landlady's dozen. But the two mistresses could tell them apart, each able to spot her own. Then there was a spotted dog, bought at the fair. I believe he had a name to begin with, but Tzu-chun gave him a new one – Ahsui. And I called him Ahsui too, though I didn't like the name.“ (Yang 1960, S. 257-258)

Die adversativen Konjunktionen („aber“, „dennoch“, „jedoch“) im Original werden bei Yang treu wiedergegeben: „**However**, she didn't like flowers“, „She had a liking for animals, **though**“, „**but** after four days“, „**But** the two mistresses“, „**but** Tzu-chun“, „**though** I didn't like“. Die potentielle erlebte Rede sieht bei Yangs Version durch fehlenden Nachdruck (ohne das rechtfertigende Wörtchen „auch“) wie ein neutraler Bericht aus („I hadn't the time to see to everything.“) und geht im Erzählfluss unbemerkt unter. Das negative „anstecken“ wird adäquat durch „pick up“ vermittelt. Die negativ konnotierte „Ehefrau des Funktionärs“ wird zum „the official's wife“ neutralisiert. Das übertreibende „urplötzlich“ verschwindet. Die von Juansheng ironisch als „Familienangehörigen“ bezeichneten Tiere werden durch den

³⁵⁴ Z. B die Phraseologismen: 狗咬吕洞宾/gou yao Lü Dongbin: Der Hund beißt die Hand, die ihn füttert; 狗仗人势/gouzhangrenshi: Wenn er seinen Herrn hinter sich weiß, wird der Hund bissig; 狗彘不如/gou zhi buru: hundsgemein. Aus: Fuchsberger 汉德大词典, S. 388

neutralen Begriff „our household“ ersetzt. Der Hundename Ahsui wird nur phonetisch und nicht sinngemäß übersetzt. Der ironische Unterton des personifizierten Erzählers gegenüber Zijun geht weitgehend verloren. Das Problem der Zuverlässigkeit des fragwürdigen Erzählers wird vom Übersetzer entschärft.

„As the days passed, Zijun became more lively. She had no liking for flowers though, and when I bought two pots of flowers at the market she left them unwatered for four days so that they died neglected in a corner. I hadn't the time to see to everything. She had a liking for animals, however, which she may have picked up from the official's wife; and in less than a month our household was greatly increased as four chicks of ours started picking their way across the courtyard with the landlady's dozen. But the two mistresses could tell them apart, each able to identify her own. Then there was a spotted peke, bought at the market. I believe he had a name of his own to begin with, but Zijun gave him another one – Asui. And I called him Asui too, though I didn't like the name.“ (Yang 1985, S. 254-255)

In der ersten Auflage bleiben die Sätze noch nah am Wortlaut des Originals, wo sie lose nebeneinanderstehen. In Yangs neuer Auflage werden nun Änderungen vorgenommen: „She had no liking for flowers though, and **when** I bought two pots of flowers at the market **she** left them unwatered for four days **so that** they died neglected in a corner.“ Diese Veränderungen verursachen eine große Sinnesänderung. Juanshengs Vorwurf wird lauter und expliziter – das hinzugefügte Subjekt „she“ und die Konjunktion „so that“ zeigen deutlich Zijuns Schuld am Sterben der Pflanzen. Das versteckte Ressentiment wird hier offener Vorwurf, wodurch Juanshengs Charakter direkter und aggressiver wirkt. Der Versuch, die Übersetzung mehr an die englische Zielsprache anzupassen, führt dazu, dass man mehr Verbindungsworte und damit temporale, kausale und logische Beziehungen einführt, lose Sätze in ein eindeutiges Sinngehäuse einzwängt.

„Zijun grew livelier by the day. I discovered that she did not care much for flowers. I bought her two little potted plants at a temple fair, but after going unwatered for four days they withered and died – after all, I did not have the time to look after everything myself. She did, however, like animals. In this enthusiasm she had perhaps been infected by the landlord's wife, for before a month was out, our family was suddenly increased by four little chicks who ran around in the courtyard along with the dozen or so others that belonged to the landlord's wife. Amazingly, the two women easily distinguished which chicks belonged to which family. Soon after that, Zijun bought a Beijing pug at a temple fair. As I recall, the dog already had a name when Zijun got it, but she gave it another, "Shadow." Though I never liked the name, I called it that too.“ (Lyell 1990, S. 344)

Lyell erkennt die stilistische Wirkung der adversativen Konjunktionen wie Yang Xianyi, diese Konjunktionen „aber“, „dennoch“, „jedoch“ werden mit Abwechslungen wiedergegeben: „**but** after going unwatered“, „She did, **however**, like animals“, „**but** she gave it another“, „**Though** I never liked the name“. Ähnlich wie Yangs zweite Version versucht auch Lyell, die lose nebeneinander liegenden Sätze durch Hinzufügung adversativer, kausaler und temporaler Beziehungen zu bündeln, damit sie miteinander in Verbindung treten, was im Original nicht vorhanden oder nur angedeutet ist: „**but after** going unwatered“, „**for** before a month was out“, „**Soon after** that“, „**As** I recall“. Unter Lyells Feder sieht man einen

noch stärker personifizierten Erzähler. Der negativ konnotierte, ironische Ausdruck „anstecken“ wird als „infected“, „urplötzlich“ als „suddenly“ adäquat übertragen. Um den ironischen Unterton des Erzählers zu verstärken, fügt Lyell andere Ausdrücke mit starker Emotionalität hinzu: „In this **enthusiasm** she had“, „**Amazingly**, the two women **easily** distinguished“, „Though I **never** liked the name“. Zudem stellt er die Reihenfolge der Satzteile um: „Though I never liked the name, I called it that too“ (anstatt „Ich nannte ihn darauf Ahsui, aber ich mochte diesen Namen nicht.“) Somit wird Juansheng von einem Mann, der zwar kooperiert aber insgeheim unzufrieden ist, zu einem, der sich am Ende doch alles gefallen lässt. Durch diese Verdeutlichung und Verstärkung verwandelt sich Juanshengs versteckte Unzufriedenheit in offene Vorwürfe gegen Zijun. Und diese Vorwürfe sind berechtigt – Lyell fügt ein Subjekt hinzu: „I discovered that she did not care much for flowers“, und auch ein Dativobjektiv „I bought **her** two little potted plants“. Durch diese hinzugefügten Details würde Zijun die Pflanzen von Juansheng geschenkt bekommen und anschließend sie undankbar vernachlässigen. So erscheint Juanshengs Unzufriedenheit begründeter als im Original, wo es nur heißt, dass die Pflanzen gekauft und vernachlässigt werden. Auch die erlebte Rede „– **after all**, I did not have the time to look after everything myself.“ wird durch den Gedankenstrich vom Kontext getrennt behandelt, betont mit einem subjektiven Nachdruck „**after all**“ Juanshengs berechtigte Beschwerde. Insgesamt wirkt der Erzähler Juansheng offener, temperamentvoller und auf diese Weise auch sympathischer.

„Zijun wurde von Tag zu Tag lebhafter. Für Blumen hatte sie überhaupt nichts übrig. Die beiden Topfpflanzen, die ich auf einem Tempelmarkt gekauft hatte, waren in einer Zimmerecke eingegangen, nachdem sie vier Tage lang nicht gegossen worden waren. Ich hatte auch nicht Zeit, mich um alles zu kümmern. Aber sie besaß eine Schwäche für Tiere. Sie war wohl von der Frau des Beamten damit angesteckt worden. In weniger als einem Monat hatte sich die Zahl unserer Hausgenossen stark vermehrt. Vier junge Hühner liefen in dem kleinen Hof umher, zusammen mit dem Dutzend, das der Hausbesitzerin gehörte. Beide Frauen kannten das Aussehen ihrer Hühner und jede wußte, welche ihre eigenen waren. Und dann gab es noch einen grauen Pekinesen, den ich auf einem Tempelmarkt gekauft hatte. Soweit ich mich erinnere, trug er schon einen Namen, aber Zijun nannte ihn Asui. Deshalb rief auch ich ihn so, obwohl ich diesen Namen nicht mochte.“ (Kubin 1994, S. 153-154)

Die adversativen Konjunktionen werden nur teilweise übertragen: „**Aber** sie besaß“, „**aber** Zijun nannte“ und „**obwohl** ich“. Dafür verstärkt Kubin die negative Aussage über Zijun: „Für Blumen hatte sie **überhaupt** nichts übrig“; „sie besaß eine **Schwäche** für Tiere“, um Juanshengs Unzufriedenheit zu zeigen. Die potentielle erlebte Rede „Ich hatte **auch** nicht Zeit, mich um alles zu kümmern“ ist bei Kubin wörtlich treu übertragen und bleibt vage. Das negativ konnotierte Verb „anstecken“ wird adäquat übersetzt, die anderen ironischen Ausdrücke „Frau des Funktionärs“, „Familienangehörigen“ werden zugunsten des Lektüreverständnisses zu „Frau des Beamten“, „Hausgenossen“ neutralisiert, und das „urplötzlich“ verschwindet. Der bedeutsame Hundename wird nur phonetisch wiedergegeben.

Insgesamt ist diese Übertragung angemessen, wobei Juanshengs Anspielungen und Vorwürfe im Original durch Kubins neutrale Wortwahl etwas verharmlost werden.

„Zijun became more cheerful and energetic by the day. Though I soon learnt she had no love of flowers. Two potted plants I bought her at a temple bazaar withered and died after four days of neglect; I had no time for such things. But she loved animals. Maybe the official's wife gave her the idea, but before a month was out our household had expanded to four little hens, mixing in the courtyard with our landlady's dozen. The two women knew at a glance whose was whose. Then there was the grey pug, again from a temple bazaar. I seem to remember it already had a name when we got it, but Zijun gave it another – Tag. I didn't care for the name, but I still took to using it.“ (Lovell 2009, S. 258)

Durch die Hinzufügung eines Dativobjekts (wie in Lyells Vorlage) „Two potted plants I bought **her**“ wirkt Zijun undankbar und ist somit negativer dargestellt. Die adversativen Konjunktionen werden alle beibehalten. Potentielle erlebte Rede wird durch das Auslassen des mehrdeutigen „auch“ und die Veränderung der Details („everything“ zu „such things“) zum eindeutigen Bericht: „I had no time for such things.“ Ausdrücke mit negativen Konnotationen werden durch neutrale Begriffe ersetzt: „Ehefrau des Funktionärs“ zu „the official's wife“; „anstecken“ zu „gave her the idea“; „urplötzlich“ wird gelöscht. Der Hundename wird sinngemäß als „Tag“ (Aufhänger) übertragen, wobei Lyells „Schatten“ mit seinen vielfältigen Assoziationen mir passender scheint. Der letzte Satz wird nicht nur in der Reihenfolge umgeändert, sondern durch ein unpassendes Verb „take to“ in der Bedeutung deformiert: „I didn't care for the name, but I still took to using it.“ Lovells Version suggeriert, dass Juansheng den Namen am Anfang nicht mag, aber am Ende ihn doch liebgewinnt. Das wäre das Gegenteil des versteckten Ressentiments im Original. Aber diese widersprüchlichen und chaotischen Veränderungen bei Lovell scheinen eher durch Willkür als mit Absicht entstanden zu sein.

4.7 Die Übersetzung erlebter Rede in erster Person

Oft ist die Ambivalenz ein Resultat der Vagheit der chinesischen Sprache, z. B. man unterscheidet im Chinesischen nicht zwischen Singular und Plural beim Substantiv, wenn es nicht durch „们“ (Plural) explizit betont wird. Dann muss der deutsche oder englische Übersetzer für Singular oder Plural eine Entscheidung treffen, die grammatisch obligatorisch ist und die Ambivalenz im Chinesischen zwangsläufig verdeutlicht. Das folgende Beispiel zeigt eine Passage von Juanshengs erlebter Rede in der öffentlichen Bibliothek, die entweder als Tagträume oder als seine Fluchtpläne aus der Beziehung gedeutet werden kann.

Textbeispiel 6

„屋子 and 读者渐渐消失了，我看见怒涛中的渔夫，战壕中的兵士，摩托车中的贵人，洋场上的投机家，深山密林中的豪杰，讲台上的教授，昏夜中的运动者和深夜的偷儿……。子君，——不在近旁。“ (S. 124)

Interlinearübersetzung:

Das Gebäude und die Leser verschwanden allmählich, ich sah Fischermann in wütenden Wellen, Soldat im Schützengrab, Mächtigen auf Motorrad, Abenteuer an der Börse, Bandit im tiefen Wald, Professor auf Pult, Aktiven in Zwielficht und Dieb in tiefer Nacht……. Zijun, - war nicht in der Nähe.

„The room and the readers gradually faded. I saw fishermen in the angry sea, soldiers in the trenches, dignitaries in their cars, speculators at the stock exchange, heroes in mountain forests, teachers on their platforms, night prowlers, thieves in the dark.... Tzu-chun was far away.“ (Yang 1960, S. 265)

Yang benutzt für alle Berufsbezeichnungen Plural: „fishermen“, „soldiers“, „dignitaries“, „speculators“, „heroes“, „teachers“, „night prowlers“ und „thieves“, was bedeutet, dass Juanshengs erlebte Rede nur Tagträume sind.

„The reading room and the readers gradually faded. I saw fishermen on the angry sea, soldiers in the trenches, dignitaries in their cars, speculators at the stock exchange, heroes in mountain forests, teachers on their platforms, night prowlers, thieves in the dark.... Zijun was nowhere near me.“ (Yang 1985, S. 261-262)

Auch in Yangs neuer Auflage bleiben die Berufsbezeichnungen im Plural. Das zeigt, dass das eigentliche Problem von Yang immer noch nicht erkannt wird: Die erlebte Rede ist nicht Juanshengs wilde Phantasie über irgendjemanden, sondern er phantasiert von seiner „Freiheit“ ohne Zijun.

„And now the room and all the other patrons gradually faded from my consciousness as new visions rose before my eyes: a lone fisherman in the midst of towering waves; a soldier in his trench; a man of high rank riding in his motorcar; a soldier in his trench; a speculator on the stock exchange; a bold bandit deep in his mountain lair; a professor behind his lectern; a political activist at dusk; a thief in the depths of night. And Zijun? Zijun was not part of these visions, for she had lost her courage.“ (Lyell 1990, S. 352)

Lyell erkennt, dass man hier den Singular benutzen muss, um Juanshengs erlebte Rede (And **now**...) als Fluchtpläne zu übertragen. Zudem schmückt er diese mit konkreten und lebendigen Adjektiven aus: „a **lone** fisherman“, „a **bold** bandit“. Diese Übertragung zeigt, dass Lyell die vage Stelle richtig verstanden hat, und er billigt Juanshengs Egoismus. Durch das hinzugefügte Fragezeichen „And Zijun?“ und die Motivierung in der Antwort wird Juanshengs Schuldzuweisung an Zijun erkennbar: „And Zijun? Zijun was not part of these visions, **for** she had lost her courage“.

„Allmählich verschwanden der Saal und die Leser. Was ich sah, waren Fischer in tosender Brandung, Soldaten in Schützengräben, Vornehme in ihren Autos, Spekulanten an den Börsen, Helden in Bergen und dichten Wäldern, Professoren auf ihren Podien, Sportler in der Dämmerung und Diebe in tiefer Nacht... Zijun war weit weg.“ (Kubin 1994, S. 163)

Kubin überträgt die erlebte Rede als zusammenfassenden Bericht und legt sich für alle Berufsbezeichnungen auf Plural fest. Somit zeigt er, dass er nicht verstanden hat, dass Juansheng nicht nur grenzenlos vor sich hin phantasiert, sondern sich **seine** eigene Zukunft

ohne Zijun vorstellt. Kubin wiederholt noch einmal Yangs Fehler, obwohl Lyell vor ihm den Fehler korrigiert hat.

„The room and the other readers around me gradually faded away: I saw a fisherman battling the waves, a soldier in his trench, a politician in his motor car, a speculator in a great metropolis, a bandit hero in his lair, a professor at the lectern, a political agitator at dusk, a thief at night... In all this, Zijun was nowhere.“ (Lovell 2009, S. 264)

Lovell benutzt adäquat Singular, aber sie überträgt erlebte Rede ebenfalls als Erzählerbericht. Dadurch verliert die Passage die Wirkung der erlebten Rede. Der impulsiven blitzartigen Reflex, der das Unterbewusste der Figur unmittelbar darstellt, wird zum geordneten langweiligen Erzählerbericht.

Zusammenfassung:

Die Komplexität und Ambivalenz von Lu Xuns Erzählung spiegeln sich in scheinbar allgemeingültigen Kommentaren (im Textbeispiel 4) wieder: Frieden und Glück werden/müssen verfestigt, ewig sind solche Frieden und Glück. Die semantische Polyvalenz vom Verb „要 /yao“ (werden/müssen) hat keine Äquivalenz in westlichen Sprachen und zwingt den Übersetzer zu einer eindeutigen Auslegung. Wie der Übersetzer diesen Satz auslegt und ob er diesen im Präsens als gnomische erlebte Rede verallgemeinert oder im Präteritum als Erzählerbericht abtut (wie Lyell und Lovell), hängt eng mit seiner Interpretation des Charakters und der Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers zusammen. Eine ähnliche Stelle findet man noch im Textbeispiel 6 (ich sah Fischermann/Fischermänner in wütenden Wellen, Soldat(en) im Schützengrab, [...]). Die Entscheidung des Übersetzers über Singular oder Plural der Berufsbezeichnungen hängt direkt mit seinem Verständnis des Ich-Erzählers zusammen. Hier ist eine punktuelle Interpretation unvermeidlich.

Mit Yangs Korrektur an Textbeispiel 4 sieht man, dass er sein Verständnis des Werkes verändert, und dass er trotz seiner strikten Einstellung für eine zurückhaltende konservative Methode doch interpretieren muss und nicht nur „Wort für Wort“ die Textoberfläche überträgt. Tatsächlich entdecken wir noch mehr: Bei ihm wird die melancholische Stimmung schön wiedergegeben. Mit Yangs Verdeutlichung ambiger Stellen wird Juanshengs Schuldfrage nach außen verlagert und somit der Erzähler **positiver** dargestellt (Textbeispiel 1). In Yangs Version ist der Ich-Erzähler insgesamt (auch in der neuen Auflage) ein optimistischer, verantwortungsvoller Liebender, der Probleme in der Beziehung löst und Hoffnung schöpft (im Textbeispiel 3). Der ironische Unterton des personifizierten Erzählers gegenüber Zijun geht weitgehend verloren. Das Problem der Zuverlässigkeit des

fragwürdigen Erzählers wird vom Übersetzer entschärft (im Textbeispiel 5 und Textbeispiel 6).

Aus Kubins Übertragung sieht man, dass er kein klares Konzept hat. Für die vagen Stellen in Textbeispiel 4 und 6 übernimmt er Yangs Fehler. Besonders die Verdeutlichung im Textbeispiel 4 „Frieden und Glück müssen gefestigt werden, nur so sind sie von Dauer“ ist schwerwiegend, weil die Stelle einen mentalen Wendepunkt darstellt: das kurze stille Glück wird bald in Verdruss umkippen. Durch Kubins Beeinflussung bekommt der deutsche Leser nicht einen ambivalenten, sondern einen in sich inkohärenten Text.

Lovells Text weicht am stärksten von Original ab. Ihre Sprache ist fließend lesbar (im Textbeispiel 1), der Sachverhalt klar vermittelt und die evozierte Vorstellung entspricht dem bekannten Weltwissen westlicher Leser (im Textbeispiel 2). Auf den Sprachstil der Erzählung achtet sie wenig, z. B. das sperrige Gefühl der Sprache und die schwere melancholische Stimmung wirkt bei ihr sachlich, flüssig und leicht. Willkürlich fügt Lovell Inhalte ein, z. B. im Textbeispiel 4, die den Charakter des Erzählers beeinflussen. Diese Beeinflussung scheinen eher durch Leichtsinn als aus einem Konzept entstanden zu sein.

Gnomische erlebte Rede wird bei Lyell als ein starkes Mittel für die Sympathienlenkung eingesetzt. Lyell greift bei Gelegenheit Juanshengs allgemeine Kommentare heraus, gestaltet sie als gnomische erlebte Rede (Textbeispiel 3) und verstärkt seine Argumentation. Wenn die Situation ungünstig für einen aufrichtigen Erzähler ist, behandelt Lyell Juanshengs Sätze bewusst nicht mehr als gnomische Sätze im Präsens, sondern als Erzählerbericht im Präteritum, damit der Erzähler weniger rechthaberisch wirkt (Textbeispiel 4). Zudem ahmt Lyell kunstvoll Lu Xuns poetische Sprache nach, und Lyells Juansheng wirkt an vielen Stellen **melancholischer** und **sensibler** als im Original (z. B. im Textbeispiel 1). Aus Lyells Übertragung sieht der Leser einen impulsiven reuigen Liebenden, der alles auf sich nehmen will, seine aufrichtige Liebe, Reue und Trauer ausdrückt und seine Geliebte auch noch im Tode zufrieden machen will (Textbeispiel 2). Zusammen mit anderen kleinen, entscheidenden Details (Textbeispiele 7 und 8) und Motivierung (Textbeispiel 6) macht Lyell durch sorgfältige Beeinflussung einen sympathischen und zuverlässigen Erzähler aus Lu Xuns ambivalentem Juansheng.

Exkurs IV: eine systematische Beeinflussung

Sicher war es nicht einfach für Lyell, als aufmerksamer Leser und engagierter Übersetzer, durch Lu Xuns Labyrinth der Ambivalenz einen Weg zu finden und eindeutig über den komplexen und widersprüchlichen Ich-Erzähler Juansheng zu urteilen.

In seiner Monographie über Lu Xun und sein Werk „*Lu Hsün's Vision of Reality*“ unterteilt Lyell alle Intellektuellen in Lu Xuns Prosa in drei Gruppen³⁵⁵: die traditionellen, die „In-between“ und die modernen Intellektuellen. Die drei Gruppen haben jeweils ihre typischen Probleme: für die traditionellen Intellektuelle spielt die „Heuchelei der traditionellen moralischen Normen“³⁵⁶ eine große Rolle; das Zentralthema für die „In-between“-Intellektuellen ist die „Enttäuschung mit den Ergebnissen der Revolution“³⁵⁷; und das Problem der modernen Intellektuellen mit westlicher Bildung ist ihr Versuch, „töricht ausländische Modelle nachzuahmen ohne Rücksicht auf die chinesische Realität“.³⁵⁸

Lyell ist auch durchaus bewusst, dass nicht jeder Protagonist sich ganz nach der Gruppenpsychologie verhält, zu der er gehört.³⁵⁹ Lyell bemerkt bei Juansheng eine klare Charakterschwäche, z. B. dass seine Liebe zu Zijun nicht individuell, sondern ein abstrakter Akt gegenüber „chinesischen Frauen“ scheint. Und er kritisiert Juansheng zurecht, dass er sich in dieser Hinsicht nicht von den heuchlerischen traditionellen Intellektuellen unterscheidet, so wie er abstrakte Ideale hochhält und wahre Gefühle ablehnt.³⁶⁰ So entdeckt

³⁵⁵ „We encounter three types of intellectuals: the traditional, the in-between, and the modern. They can be distinguished primarily by education: traditional intellectuals were trained in private tutorial schools (*ssu-shu*) which prepared them for the civil service examinations, in-betweens in Sino-Western academies (*hsüeh-t'ang*) which prepared them in modern as well as traditional subjects, and moderns in public schools (*hsüeh-hsiao*) which prepared them primarily in modern subjects, while often paying lip service to tradition. Hence, a traditional intellectual is one prepared exclusively for the civil service examinations, an in-between is one whose education prepared him equally for the examinations and for further studies in modern (Western) subjects, and a modern is one for whom the examinations were never an option (the system having been abolished in 1905) and for whom the classics upon which that system was based had lost much of their appeal. Each of the types correlates roughly with a historical period: the traditional intellectual with the Manchu dynasty, the in-between with the period of transition between the end of the dynasty and the establishment of the republic, and the modern with the Republican period.“ Lyell, William A.: *Lu Hsün's Vision of Reality*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1976, hier S. 140-141.

³⁵⁶ „[T]he hypocrisy of traditional morality and the consequent disparity it engenders (in those who have drunk too deeply of it) between consciously held norms and subconscious desires.“ Ebd., S. 156.

³⁵⁷ „[D]isappointment with the results of the revolution“, ebd., S. 164.

³⁵⁸ „[T]he fatuous, mindless imitation of foreign models regardless of their applicability to the Chinese situation“, ebd., S. 204.

³⁵⁹ Beispielsweise bemerkt Lyell zum Protagonisten in Lu Xuns Erzählung 弟兄 („Brüder“), dass dieser nicht nach einer der genannten Gruppenpsychologie klassifiziert werden kann: „one cannot really say that Chang P'ei-chün is a representative of traditional, in-between, or even modern intellectuals, for the focus of interest is on the disparity between his conscious and subconscious life.“ Ebd. S. 192.

³⁶⁰ „These were also qualities that distinguished Neo-Confucianism, a system of thought which systematically denied equality to women and often maltreated them in the name of "reason" (*li*), that abstract principle which was the foundation of all mores. Though a modern intellectual, Chüan-sheng is not so very different from Fourth Uncle in "The New Year's Sacrifice". Fourth Uncle's definition of reason is, of course, quite different from the

Lyell auch andere Themen in dieser Erzählung: Feminismus, den Konflikt zwischen dem Mann und der Frau und den Konflikt zwischen dem Abstrakten und Konkreten.³⁶¹

Aber für das Hauptthema legt sich Lyell jedoch auf die Gruppenpsychologie fest: Juansheng ist ein moderner Intellektueller aus der dritten Gruppe. Dessen Festhalten an den romantischen Idealen aus dem Westen ist das Hauptthema der Erzählung „*Regret for the Past*“. So erklärt Lyell Juanshengs Gefühllosigkeit mit Wahrheitsliebe, als ein Akt des kompromisslosen Kampfes gegen Lügen und Heuchelei. Und Lyells narratologische Analyse über die Diskursstruktur ist fehlerhaft. Er scheint sich nicht darüber im Klaren zu sein, dass fast alle Äußerungen³⁶² und das Verhalten von Zijun durch den männlichen Erzähler vermittelt erzählt werden: „'Remorse (Shang-shih)', gives almost equal weight to a male and a female protagonist [...]“.³⁶³ Lyell rechnet Zijun auch zur modernen Intellektuellen „Tzu-chün is herself a modern intellectual, but her feelings determine her life.“³⁶⁴ Für ihn ist Zijun Subjekt und nicht Objekt der Aufklärung. Als Leser folgte der Übersetzer Lyell der Argumentation des Ich-Erzählers. Der Übersetzer als Interpret wird „hereingelegt“, von der Oberfläche-Geschichte überzeugt, identifiziert sich mit dem Erzähler Juansheng, übernimmt seine Ansicht der Sache. Wahrscheinlich sind dies die wichtigsten Gründe für Lyell, Juansheng insgesamt positiv zu interpretieren.

Aus dieser Position spürt Lyell offenbar einen Drang, **Ambiguität** in Juanshengs Charakter zu klären, problematische Widersprüche zu beseitigen, Komplexität zu reduzieren, um die **Zuverlässigkeitsfrage** des Erzählers eindeutig zu klären und Lu Xuns Erzählung zu einer in sich kohärenten „Einheit“ zu formen. Nun zeigen wir, welche Mittel Lyell einsetzt, durch

abstract set of foreign ideals to which Chüan-sheng subscribes, as different as the May Fourth period was from traditional China. But in their preference for abstract principles over concrete individuals Chüan-sheng and Fourth Uncle are not very far apart.“, ebd., S. 209.

³⁶¹ Ebd. S. 208-209: „[T]he story also has a very important secondary theme: feminism, or, if you will, the conflict between the concrete and the abstract. Chüan-sheng is a modern intellectual, and – he is a male. As a male intellectual Chüan-sheng falls in love not so much with the concrete Tzu-chün as with the abstract idea of free love. When Tzu-chün boldly announces that she is her own woman, he is less impressed with the individual woman, Tzu-chün, than with the idea that her plucky announcement shows that there is some hope for Chinese women in general. Only after he breaks up with her does he realize that the courage she exhibited at that point in her life was not derived from some abstract ideal or ism, but rather from the love that she bore him. She did as she did out of feeling; he did as he did out of intellect. Representing feeling, however, she also represents an impure world of compromise – compromise with existing conditions, compromise with reality. A man of intellect, Chüan-sheng accepts no compromises, but rather insists on an unconditional war against hypocrisy in the name of intellectual integrity. When he thinks that he no longer loves Tzu-chün, he simply says so and then deludes himself into believing that he has done her a favor by not dissembling. He is an absolutist and an intellectual prude.“

³⁶² Die einzige Ausnahme ist die zitierte direkte Rede von Zijun über ihre Unabhängigkeit“我是我自己的，他们谁也没有干涉我的权利！”，S.115 (Ich gehöre mir selbst, sie und wer auch immer haben kein Recht, sich bei mir einzumischen!)

³⁶³ Lyell: Lu Hsün's Vision of Reality. S. 203.

³⁶⁴ Ebd. S. 209.

systematische Beeinflussung aus Lu Xuns ambivalentem Erzähler einen zuverlässigen zu gestalten.

Die erste Beeinflussung geschieht auf der **Faktenebene**. Bewusstes Zurückhalten der Information, nur einen Teil der Wahrheit zu erzählen und vage Formulierungen sind Hinweise auf einen unzuverlässigen Erzähler. Die wichtigste Informationslücke ist Juanshengs Liebeserklärung. Für einen modernen Intellektuellen, der westliche Bildung genossen hat, ist es eine wichtige Geste der Aufklärung, in Sachen Liebe und Ehe entschieden mit der Tradition zu brechen. In der Erzählung zeigt der Abschnitt „Liebeserklärung“ Juanshengs Widersprüche und inneren Konflikte, indem er als Erzähler wichtige Details vergisst oder verschweigt. Im Original benutzt Juangsheng völlig identische Adjektive „rein und leidenschaftlich“, um seine Liebe und Zijuns Liebe zu beschreiben. Aber im gleichen Abschnitt findet er nach seiner Liebeserklärung sein eigenes Verhalten sofort „lächerlich“, gar „verachtenswert“. Warum ist für ihn ein Akt aus „reiner und leidenschaftlicher“ Liebe lächerlich? Der sorgfältige Leser oder Übersetzer würde diesen Widerspruch bemerken und nach einer Erklärung suchen. Wie ist Juanshengs Nachahmung der Liebeserklärung aus westlichen Filmen zu bewerten? Warum sehen Juansheng und Zijun die Liebeserklärung ganz anders? Von welchem „Ich“ stammt die Stimme, die berichtet und bewertet? Ist Juanshengs Liebe wirklich so „rein und leidenschaftlich“ wie er erzählt? Wichtige ambivalente Elemente sind in diesem Abschnitt vor allem Details der Liebeserklärung und die Kommentare (von dem erlebende Ich oder dem erzählende Ich).

Textbeispiel 7

„我已经记不清那时怎样地将我的纯真热烈的爱表示给她。岂但现在，那时的事后便已模糊，夜间回想，早只剩了一些断片了；同居以后一两月，便连这些断片也化作无可追踪的梦影。我只记得那时以前的十几天，曾经很仔细地研究过表示的态度，排列过措辞的先后，以及倘或遭了拒绝以后的情形。可是临时似乎都无用，在慌张中，身不由己地竟用了在电影上见过的方法了。后来一想到，就使我很愧怍，但在记忆上却偏只有这一点永远留遗，至今还如暗室的孤灯一般，照见我含泪握着她的手，一条腿跪了下去……

不但我自己的，便是子君的言语举动，我那时就没有看得分明；仅知道她已经允许我了。但也还仿佛记得她脸色变成青白，后来又渐渐转作绯红，一一没有见过，也没有再见的绯红；孩子似的眼里射出悲喜，但是夹着惊疑的光，虽然力避我的视线，张皇地似乎要破窗飞去。然而我知道她已经允许我了，没有知道她怎样说或是没有说。[...]

然而她并不觉得可笑。即使我自己以为可笑，甚而至于可鄙的，她也毫不以为可笑。这事我知道得很清楚，因为她爱我，是这样地热烈，这样地纯真。“(S. 115-116)

Interlinearübersetzung:

Ich kann (mich) schon nicht mehr (daran) erinnern, wie ich damals ihr meine reine und leidenschaftliche Liebe gestanden hatte. Nicht erst jetzt, schon damals kurz danach war die Erinnerung verschwommen. In jener Nacht dachte ich daran zurück, geblieben waren nur einige

Bruchstücke davon. Nachdem wir ein, zwei Monate zusammengelebt hatten, waren selbst diese Bruchstücke unauffindbare Träumen und Schatten geworden. Ich erinnere mich nur daran, dass ich mehr als zehn Tage zuvor sehr sorgfältig mein Verhalten (für die) Erklärung einstudiert, die Reihenfolge der Formulierungen zurechtgelegt, und meine Reaktion im Falle einer Ablehnung bedacht hatte. Aber im entscheidenden Augenblick schien dies alles nutzlos. In der Panik wandte ich unwillkürlich die Methode aus den Filmen an. Wenn ich später mich daran erinnere, schäme ich mich sehr, aber in meiner Erinnerung bleibt ausgerechnet nur diese eine Szene für immer bestehen, die bis heute wie ein einsames Licht in einem dunklen Zimmer die Szene erhellt, wie ich voller Tränen ihre Hand ergreife, auf einem Knie niederknien...

Nicht nur meine eigene, selbst Zijuns Worte und Verhalten habe ich damals schon nicht deutlich wahrgenommen; ich weiß nur, dass sie mir ihre Einwilligung gegeben hat. Aber ich erinnere mich noch ungefähr daran, dass ihr Gesicht bleich wird und allmählich wieder rot wird – nie zuvor, und nie wieder gesehene Röte – aus ihren kindlichen Augen strahlen Traurigkeit und Freude, aber gemischt mit Staunen und Skepsis, obwohl sie alles versucht, meine Blicke zu meiden und anscheinend aus Bestürzung fast aus dem Fenster fliegen möchte. Aber ich weiß schon, dass sie mir ihre Einwilligung gegeben hat, auch wenn ich nicht weiß, wie sie sich ausgedrückt hat oder ob sie überhaupt etwas gesagt hat. [...]

Aber sie findet diese Szene überhaupt nicht lächerlich. Obwohl ich diese selbst lächerlich, oder sogar beschämend finde, erscheint sie ihr keineswegs lächerlich. Ich weiß es ganz genau, weil sie mich liebt, so leidenschaftlich, so rein.

„By now, I can no longer clearly remember exactly how I made my pure and passionate declaration of love. Why speak of it now? Even then, immediately after it was over, the whole scene blurred out of focus so quickly that when I attempted to recall it later that very night, virtually nothing remained save a few disjointed fragments. And by the time we had been living together for a month or so, even those bits and pieces had slipped irretrievably into the dreamy waters of oblivion. The only thing I clearly remembered was that ten days or so before I made my proposal, I sat down and planned the whole thing out – from the posture I would assume while speaking right down to exactly which words I would say first and which I would reserve for last. I had even thought through what I would do in the event that she refused. When the time came, however, all my planning was to no avail, for in my nervousness – without thinking – I actually dropped to one knee, just the way I had seen them do it in movies. Later on, whenever I thought of my actually having done such a thing, I was mortified. Yet, perversely, that is the only fragment of the entire scene that was indelibly emblazoned on the screen of my memory.

I was unaware of my own words at the time and didn't pay a great deal of attention to Zijun's either. I simply knew that she had accepted, and that was enough. And yet I do vaguely recall her face momentarily paling and then flushing a deeper red than I'd ever seen it before – or since. Her childlike eyes glowed with the poignancy of joy, and though she did her best to avoid my gaze I detected a glimmer of surprise and bewilderment in those eyes as well – like a bird trapped in a room, she seemed to be looking for an open window through which to fly away. When all is said and done, the only thing I knew with any degree of certainty was that she had accepted, though I couldn't have told you exactly what she said to express that acceptance.

[...]

[...], for even though I thought it utterly fatuous, she saw nothing ludicrous in it whatsoever. In retrospect, I realize that Zijun saw it the way she did because her love for me was passionate and pure.“ (Lyell 1990, S. 341-342)

Ein wichtiges Detail ist, ob Juanshengs Liebeserklärung einem Heiratsantrag gleicht. Die Erinnerung von Juansheng ist sehr vage formuliert: Er könne sich „nicht klar daran erinnern“; es sei „verschwommen“. Da Juansheng auf Zijuns Aufforderung die Szene immer wieder wiederholen musste, ist sein „Vergessen“ verdächtig. Ob Zijun ihre Einwilligung in einen Heiratsantrag, in das Zusammenleben ohne Trauschein oder in ihren Körper gegeben hat, bleibt unklar. Der Leser kann nur aus Fakten im Kontext spekulieren. Z. B. Zijun zeigt bei der Liebeserklärung einen gemischten Gesichtsausdruck (Wehmut und Freude, Staunen und Zweifel); sie bekommt keinen Ehering, wie es nach einem westlichen Heiratsantrag üblich ist, sondern muss für die Finanzierung der gemeinsamen Wohnung ihren eigenen goldenen Ring verkaufen; das Paar hat Schwierigkeiten bei der Wohnungssuche; die beiden ziehen sich von der Gesellschaft fast völlig zurück und bleiben von früheren Freunden und Bekannten fern; Zijuns Vater holt seine Tochter nach dem Scheitern der Beziehung in Juanshengs Abwesenheit ohne Rücksprache mit ihm ab usw. Diese Fakten weisen alle darauf hin, dass die beiden kein gesellschaftlich anerkanntes Eheverhältnis eingegangen sind. Lyell schreibt hier „before I made my **proposal**“, wo im Original nur „davor“ steht. Das Wort „proposal“ wurde bei Yang Xianyis Version schon eingesetzt³⁶⁵, wo es auch noch als „Vorschlag“ verstanden werden könnte. Aber Lyell fügt hier eine erläuternde Fußnote hinzu, die Juanshengs „Lächerlichkeitsgefühl“ erklärt: „Replete with a panoply of elaborate ceremonies, traditional weddings were preeminently family affairs often having little or nothing to do with the individual wishes of the bride or groom. Young, liberal intellectuals of the May Fourth period flouted the traditional claims of family to exercise free choice in the selection of their marriage partners. They had no institutionalized way of doing it – hence Juansheng’s ludicrous attempt at staging the scene.“ (S. 341) Damit informiert er den amerikanischen Leser über den historischen Hintergrund in China, dass damals die fortschrittlichen jungen Intellektuellen aus Not klischeehafte westliche Methoden aus den Filmen benutzten und sich dieser Peinlichkeit schämten. So setzt Lyell Juanshengs Liebeserklärung eindeutig mit einem westlichen Heiratsantrag gleich.

Die **Zeitgestaltung** ist ein anderer Schwerpunkt von Lyells interpretierender Übersetzung. Mit sehr kunstvollen und vielfältigen Mitteln trennt Lyell zwei voneinander deutlich zu unterscheidende Instanzen (das erlebende und das erzählende Ich) voneinander und erzeugt den Eindruck, dass das Erzähler-Ich ein besserer Mensch geworden ist, der seinen früheren Fehler offen gesteht, aufrichtig trauert und bereut. Im Chinesischen gibt es kein Tempus –

³⁶⁵ Yang 1985, S. 252: „At the time I did not even notice Zijun’s reaction clearly. All I knew was that she accepted my proposal.“; in Yang 1960 steht es noch vage: „All I know was that she accepted me.“ (S. 255)

man weiß nicht mit Sicherheit, welche Aussagen vom erlebenden Ich und welche vom erzählenden Ich stammen. Lyell fügt Zeitadverbien hinzu, die es im Original nicht gibt, z. B. „By **now**, I can no longer clearly remember“, „Why speak of it **now**?“, und setzt Verbtempus überlegt ein, damit die Erzählgegenwart mit Präsens und die Vergangenheit mit Präteritum klar voneinander getrennt werden. Mit der hinzugefügten Zeitangabe „now“ und dem Verb „realize“ anstatt „wissen“ im Original betont Lyell die Anwesenheit des erzählenden Ichs (seine Anwesenheit wird durch eine potentielle Anrede an den Leser noch zusätzlich betont: „though I couldn't have told **you** exactly what she said“). Und der zuverlässige, reuige Erzähler gesteht „in **retrospect**“ frühere Fehler (das erlebende Ich wird von Lyell kursiv markiert: „even though *I* thought it utterly fatuous“) ein.

So behandelt Lyell auch andere Passagen der **erlebten Rede** zugunsten von Juansheng. Der Verlust seiner Stelle als Beamter ist ein Schicksalsschlag für die kleine Familie. Zunächst weigert er sich, seine Arbeitslosigkeit und die damit verbundene finanzielle Notlage als fatal für das Überleben der kleinen Familie anzuerkennen und wirft Zijun Feigheit vor, da sie sich Sorgen macht, obwohl er nur wenige Zeilen später seine eigene Mutlosigkeit eingestehen muss. Aber Lyell sieht die Sachlage genau so wie der Ich-Erzähler: „Much to Chüan-sheng's surprise, Tzu-chün seems unusually disheartened by the news. He, on the other hand, **bravely** decides to put an ad in the paper for a position as a copyist or teacher.“³⁶⁶ Im folgenden Beispiel zeigt sich Lyells gezielte Beeinflussung aus Sympathie mit dem Ich-Erzähler.

Textbeispiel 8

„她近来实在变得很怯弱了，但也并不是今夜才开始的。我的心因此更缭乱，忽然有安宁的生活的影像——会馆里的破屋的寂静，在眼前一闪，刚刚想定睛凝视，却又看见了昏暗的灯光。“ (S. 120)

Interlinearübersetzung

Sie wurde in der letzten Zeit wirklich sehr mutlos. Aber das war auch nicht erst seit heute Nacht. Mein Herz wurde noch verwirrter. Plötzlich blitzte ein Bild vom friedlichen Leben – die Stille des schäbigen Zimmers in der Herberge – kurz vor meinen Augen. Als ich genauer hinschauen wollte, sah ich wieder das trübe Lampenlicht.

Wie ist Juanshengs erlebte Rede zu verstehen? Wörtlich erinnert er sich plötzlich an „das schäbige Zimmer in der Herberge“. Das Adjektiv „schäbig“ taucht nur in Juanshengs einsamen Erinnerung vor seiner Bekanntschaft mit Zijun und nach deren Tod auf.

„It must have been that she actually had grown more timid of late, what's more, it was obvious that this timidity must have been coming on her for a long time, for she could not possibly have grown so fearful overnight. Thinking about all this, I was more confused than ever. The image of a more idyllic

³⁶⁶ Lyell: Lu Hsün's Vision of Reality, S. 205.

life suddenly appeared before me, the life we had lived back in the Hometowners' Club. But as I tried to bring the image into focus, it faded away in the murky lamplight.“ (Lyell 1990, S. 347-348)

Lyell verdeutlicht die Ambivalenz in Juangshengs erlebte Rede: „The image of a more **idyllic** life suddenly appeared before me, the life **we** had lived back in the Hometowners' Club.“ Das Substantiv „die Stille des schäbigen Zimmers in der Herberge“ im Original wird zum „idyllic life“, was sich auf das anfängliche Glück des frisch verliebten Paares bezieht. Noch entscheidender ist das hinzugefügte Personalpronom „we“, das die Ambivalenz aufhebt. Der Fluchtgedanke von Juansheng wird somit zur nostalgischen Erinnerung an die Zweisamkeit mit Zijun. Das „schäbige Zimmer“ im Original, das nur mit Juanshengs einsamem Leben ohne Zijun in Verbindung steht, passt nicht in Lyells Interpretation und wird gelöscht. Auch im sonstigen Kontext gestaltet Lyell Juansheng zu einem sensiblen, melancholischen, sympathischen Liebenden. Mit dem hinzugefügten Possesivpronomen „in **my** normally resolute and fearless Zijun“ betont Lyell die emotionale Bindung zwischen Juansheng und Zijun. Das hinzugefügte Adverb „normally“ und das kursiv markierte Plusquamperfekt ‚had‘ im Satz „she actually *had* grown more timid“ kontrastiert Zijuns jetzigen Zustand mit ihrem normalen Zustand und weist auf Zijuns Veränderung hin. Weiter verdeutlicht der Kausalsatz mit Hinzufügungen „**for** she could not **possibly** have grown so fearful **overnight**“ den versteckten Vorwurf im Original, dass sich Zijun unmerklich von einer freien furchtlosen Frau zu einem Feigling verwandelt hätte. So wird der Erzähler Juansheng, der noch der Frau in seiner zärtlichen Erinnerung nahesteht, erst jetzt von ihrer großen Veränderung überrascht. Lyell beeinflusst mit gezielten Hinzufügungen und Löschungen (z. B. Pronomen, Konjunktion, Adjektive, Adverbien, kursiv Markierung) den Gesamteindruck, den Juansheng auf den englischen Leser macht, damit er zu einem sympathischen, zuverlässigen Erzähler wird.

5. Kafka und die erlebte Rede

Typisch für Kafkas Stil ist die dominierende personale Erzählsituation. Ohne einen objektiven, neutralen Erzähler, der von der Außenperspektive eine Orientierungshilfe anbietet, werden die Aspekte Wahrheit, Weltverständnis fragwürdig, und der Leser gerät unmittelbar in die Subjektivität der Figur.³⁶⁷ Die von Kafka bevorzugte Vergangenheitsform und die „Er-Form“ entsprechen gleich der grammatischen Form der erlebten Rede. Inzwischen wurde die Meinung relativiert³⁶⁸, dass Kafka ausschließlich aus der Perspektive der Figur heraus erzähle. Ein Erzähler ist durchaus vorhanden.³⁶⁹ Auch Allemann bemerkt in seiner Studie zu Kafkas Roman „*Der Prozeß*“: „Der Erzähler versetzt sich nicht bedingungslos in die Hauptperson, und die Folge davon ist, daß der Leser nur sehr selten wirklich direkte und eindeutige Aufschlüsse über ein Innenleben des Josef K. erhält“.³⁷⁰ Er hat insofern recht, dass dieses Innenleben nur als Reaktion der Hauptfigur mit seiner Umwelt unmittelbar gezeigt wird, aber seine Behauptung, dass „die erlebte Rede in ihrer reinen Form bei Kafka eben doch nur sporadisch nachgewiesen werden kann“, ist nicht haltbar, da die von Kafka entwickelte spezifische Form der erlebten Rede eben gerade eher einen „Reflex“³⁷¹ als eine „Reflexion“ der Hauptfigur wie etwa bei Musil darstellt. Die Funktion der erlebten Rede bei Kafka ist „vor allem die Klärung unübersichtlicher Situationen oder deren kritische Kommentierung sowie die Präsentierung von Einfällen, Entschlüssen und Plänen des Perspektivträgers“.³⁷² Da Kafkas erlebte Rede sehr eng mit Erzählerbericht verflochten ist, ist der Übergang zwischen personaler Erzählsituation und auktorialer Erzählsituation oft unauffällig

³⁶⁷ Beißner prägt dafür den Begriff „einsinnig“: „daß Kafka immer – fast immer, muß einschränkend hinzugefügt werden - »einsinnig« erzähle, dem Erzählten mit seinem Wissen niemals – oder zumindest nur ausnahmsweise – voraus sei, auch wenn das Geschehen in der Vergangenheitsform dargestellt werde, und keinen Abstand von der zentralen Person zulasse, selbst wenn in der distanzversprechenden Er-Form berichtet wird. Der Erzähler versetzt sich demnach von Anfang bis Ende in den Vorstellungsraum der Hauptfigur und schreibt ungerührt, ohne sich ein kommentierendes Wort zu erlauben, nüchtern und sachlich die bedroht-bedrohliche Innenwelt dieser Person aus. Daher die Beklemmung des Lesers, als ob deren Geschick das seine sei.“ aus Beißner, Friedrich: *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge. Mit einer Einführung von Werner Keller*. 1. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, S. 11-12. Vgl. auch Walser, Martin: *Beschreibung einer Form*. Hanser Verlag, München 1961.

³⁶⁸ Vg. z. B. Kudszus, Winfried: *Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas ‚Prozess‘*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*; Jun 1, 1970; 44, 2; S. 306-317; S. 306: „Indes erwies sich die »Einsinnigkeit der Darstellung« inzwischen als partiell. Man erkannte, daß in Kafkas Romanen nicht nur der Held, sondern verschiedentlich auch ein auktorialer Erzähler strukturbestimmend ist.“

³⁶⁹ wie Kudszus feststellt: „die typische Erzählhaltung in Kafkas Romanen ist vielmehr dadurch gekennzeichnet, daß der Erzähler zwar oft mit dem Helden kongruiert, aber sich doch an den Romananfängen und häufig im weiteren Verlauf deutlich distanziert, mehrfach an Stellen von allererster Wichtigkeit.“ Aus Kudszus, Winfried: *Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas ‚Prozeß‘ und ‚Schloß‘*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. (1964), 38 (2): S. 192-207.

³⁷⁰ Allemann, Beda: *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Wallstein Verlag Göttingen 1998, S. 43.

³⁷¹ Vogt: *Aspekte erzählender Prosa*. S. 171.

³⁷² Binder, Hartmut (Hrsg.): *Kafka Handbuch in zwei Bänden*. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler, Band 2: *Das Werk und seine Wirkung*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1979, S. 66.

und gleitend. Dieses eigentümliche „Fluktuieren“³⁷³ zwischen dem Objektiven und Subjektiven macht Kafka zum „Meister der erlebten Rede“.³⁷⁴ Die dadurch unmittelbar dargestellten psychischen Reflexe, Affekte sind so ergreifend, dass der Leser oft die Perspektive der Hauptfigur – auch eine „Leidensperspektive“³⁷⁵ – einnimmt und die Angst, Bedrohtheit und Passivität mitspürt. Deshalb ist erlebte Rede bei Kafka eine wirkungsvolle Rezeptionslenkung. Aber es muss nicht so sein – die Erzähldistanz und damit verbundene Ambiguität ermöglichen einen großen Interpretationsraum, so dass „die von Kafka intendierten Leserhaltungen eine Spannbreite aufweisen, die von völliger Hingenommenheit bis zur kritischen Abwehr am Gegenpol reichen.“³⁷⁶

Ich habe die drei Texte ausgewählt, weil sie zu den bekanntesten und einflussreichsten Texten von Kafka in China gehören, und sie dort sehr anders als im Westen rezipiert werden.³⁷⁷ Inhaltlich beziehen sich die drei Texte auf unterschiedliche Referenzbereiche. Bei der Rezeption in China hat „*Die Verwandlung*“ vor allem eine Lesart als Anti-Märchen evoziert; „*Der Prozeß*“ wird oft oberflächlich als Kriminalroman gelesen; „*Das Schloß*“ ruft im Westen eine religiöse Lesart hervor, während es in China eher gesellschaftskritisch gelesen wird. Bei diesen Texten habe ich Passagen der erlebten Rede an Schlüsselstellen herausgesucht, die für die Rezeptionslenkung relevant sind, um in der anschließenden Analyse die Bedeutung ihrer Übersetzungen für die Rezeption zu diskutieren.

5.1 Fallstudie: *Die Verwandlung* – „War er ein Tier, da ihn die Musik so ergriff?“

Textbeispiel 1: der Anfangsabschnitt

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.“ (S. 115)

Der erste Satz von Kafkas Erzählung setzt eine „unerhörte Begebenheit“ – die Verwandlung –

³⁷³ Vogt: Aspekte erzählender Prosa, S. 166.

³⁷⁴ Allemann: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas, S. 43.

³⁷⁵ Vogt: Aspekte erzählender Prosa, S. 171.

³⁷⁶ Binder Handbuch, Band 2, S. 62.

³⁷⁷ Zur Kafka-Rezeption in China siehe u. a. Halfmann, Roman & Wagner, Benno: Interkulturelle Klassikerrezeption als semantisch-soziales Netzwerk. Eine Projektskizze am Beispiel der Kafka-Rezeption in China. In: Frank-Job, Barbare & Mehler, Alexander & Sutter, Tilmann (Hrsg.): Die Dynamik sozialer und sprachlicher Netzwerke. Konzepte, Methoden und empirische Untersuchungen an Beispielen des WWW. Springer VS, Wiesbaden 2013, S. 73-90; Nerlich, Michael & Zhou, Jianming: Einer unter vielen und keiner von uns. Die distanzierte Kafka-Rezeption in der VR China. In: Zeitschrift für Kulturaustausch. 1986/3. Wechselseitige Bilder. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, S. 387-390; Ren, Weidong: Kafka in China; Ye, Tingfang: Der Weg zur Welt Kafkas – Die Kafka-Rezeption in China. In: Kraus, Wolfgang & Winkler, Norbert (Hrsg.): Das Phänomen Franz Kafka. Vorträge des Symposiums der Österreichischen Franz-Kafka-Gesellschaft in Klosterneuburg im Jahr 1995, Vitalis, Prag 1997, S. 51-57.

als Tatsache voraus. Wie es ein paar Zeilen später in erlebter Rede heißt: „Es war kein Traum“. Das Ereignis wird vorausgesetzt und nicht erzählt. Über die tatsächliche Beschaffenheit der „Verwandlung“ wird keine weitere Information gegeben – es ist die „zentrale Unbestimmtheitsstelle“.³⁷⁸ Auf den zweiten Blick erscheint der erste Satz jedoch sehr ambivalent: Für die Wirkung des Anfangs spielt die semantische Ambiguität des Verbes „finden“ eine große Rolle. Das Verb „finden“ bedeutet zuerst „zufällig oder suchend auf jemanden, etwas treffen, stoßen; jemanden, etwas entdecken“.³⁷⁹ So kann man die Verwandlung als vom Erzähler berichtete Tatsache verstehen: Gregor Samsa träumt nicht – er wacht „aus unruhigen Träumen“ auf und er „fand“ sich „zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt“. Gleichzeitig kann „finden“ auch starke Subjektivität ausdrücken: „in bestimmter Weise vorfinden“, „in bestimmter Weise einschätzen, beurteilen, empfinden“, „jemanden, etwas in bestimmter Weise sehen, erfahren, erleben“.³⁸⁰ Mit dieser Subjektivität kann man den Satz auch als erlebte Rede aus Gregors Sicht auffassen: Gregor „fand“ sich „zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt“. Mit dem doppeldeutigen „finden“ changiert der erste Satz zwischen Erzählerbericht und erlebter Rede. Weiter werden Details an der Ungeziefergestalt wie „panzerartig harten Rücken“ gegeben, aber sie sind vage formuliert – es ist z. B. nicht „harten Rückenpanzer“, und vor allem aus Gregors subjektiver Perspektive. Damit erhebt sich die Frage: Wie phantastisch/realistisch ist die Verwandlung? Ein Leser würde zuerst versuchen, bei so Übernatürlichem in einer sonst sehr realistischen Erzählung an Alptraum, Psychose oder geistige Störung zu denken, aber „Die Verwandlung ist innerhalb der Erzählung eine wirkliche Tatsache, sie ist Kern der Erzählung, ein großartiger Einfall, aus dem Kafka seine Geschichte entwickeln konnte“.³⁸¹ Wie ist die surreale Verwandlung mit unserem realistischen Weltverständnis zu vereinbaren? Henel argumentiert mit Martin Walsers Befund, dass Kafkas Welt nicht mit unserer realen Welt gleichzusetzen ist.³⁸² Für Gregor ist die Verwandlung keine innerliche psychische Veränderung, sondern ein radikales äußeres Ereignis.³⁸³ Gregor ist nach der Verwandlung „tatsächlich ein Ungeziefer“.³⁸⁴ Auch Luke

³⁷⁸ Aus „Kafka und die bildende Kunst – Illustrationen und Porträts“ in Bassermann-Jordan, Gabriele von & Fromm, Waldemar: Kafka in Deutschland, <http://www.geisteswissenschaften-in-sachsen.de/kulturraeume/kafka-atlas/laender-artikel/kafka-in-deutschland> (Stand: 20. 08. 2019)

³⁷⁹ Duden Deutsches Universalwörterbuch. 9., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. von der Dudenredaktion. Dudenverlag Berlin 2019, S. 620.

³⁸⁰ Ebd., S. 620.

³⁸¹ Henel, Ingeborg: Die Grenzen der Deutbarkeit von Kafkas Werken: „Die Verwandlung“. In: *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 83, No. 1 (Jan. 1984), S. 67-85, hier S. 79.

³⁸² Ebd., S. 71: „Diese Mischung von realistischen Zügen, die die Geschichte glaubhaft und lebendig machen sollen, und die völlige Mißachtung anderer, wenn es ihm um einen schriftstellerischen Effekt oder um die Motivierung innerer Vorgänge geht, ist einer der vielen Hinweise dafür, daß Kafkas Welt niemals mit der Wirklichkeit verwechselt oder auch nur verglichen werden darf.“

³⁸³ Ebd., S. 78: „Was Kafka mit der Ungeziefergestalt fast übertrieben deutlich macht, ist eben, daß mit ihm eine Verwandlung vorgegangen ist: er ist nicht mehr, was er war. Um die Radikalität dieser Verwandlung deutlich zu

unterscheidet zwischen den Welten innerhalb und außerhalb der Erzählung. Außerhalb der Erzählung kann sich der Leser oder der Autor die Verwandlung als psychische Störung vorstellen, aber innerhalb der Geschichte ist die Verwandlung real.³⁸⁵

Bei der „unerhörten Begebenheit“ – die Verwandlung, kommt es auch zu einer Anhäufung der Komik. Die komische Wirkung³⁸⁶ der Anfangsszene hängt mit der Verwandlung selbst und dadurch ausgelösten physischen Folgen zusammen. Gregor beobachtet seine neue Gestalt. Übertreibende Gesten und Bilder wirken grotesk und erinnern an typisch expressionistische Bilder: „zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte“, „zu seinem sonstigen Umfang **kläglich dünnen** Beine **flimmerten** ihm **hilflos** vor den Augen.“ (S. 115) Die komische Seite deutet auf die Anwesenheit eines von der Figur distanzierten Erzählers, weil Gregor selbst die Verwandlung auf keinen Fall als komisch empfindet. Kafkas Mischung von verschiedenen Effekten: Realismus und Surrealismus, Tragik und Komik, „his intense fusion of naturalism with fantasy and of tragedy with humor“³⁸⁷ bedeutet eine große Herausforderung für die Übersetzer. Nun betrachten wir den Anfangsabschnitt in chinesischen Übersetzungen, um zu sehen, ob diese Wirkungen mit der Übersetzung der erlebten Rede auch im Chinesischen sichtbar bleiben.

Nach der Recherche von Liu Dongwu wurde die erste Verwandlung-Übersetzung von dem Anglisten Li Wenjun (der für seine William Faulkner-Übersetzung in China sehr bekannt ist) 1966 als internes Lesematerial für Parteikader von 作家出版社 [Writers Publishing House] publiziert. Wohl aus mangelndem Zugang zum Original oder aufgrund fehlender Sprachkenntnisse wurde die englische Version von Muir als Quelle genommen. 1979 wurde sie in der Zeitschrift „世界文学“ [World Literature] wieder veröffentlicht. Sie ist eine der frühesten Kafka-Übersetzungen in China, die weit verbreitet ist. Diese Version wird in mehrere Lehrbücher aufgenommen, und ihre Wortwahl wird in späteren Übersetzungen

machen, beschreibt Kafka sie nicht als inneren, psychischen Vorgang, sondern als äußeres Geschehen, als ein Verhängnis, das wie von außen über Gregor hereingebrochen ist.“

³⁸⁴ Ebd., S. 78.

³⁸⁵ Luke, F. D.: The Metamorphosis. In: Franz Kafka Today. Hrsg. Von Flores, Angel & Swander, Homer, the University of Wisconsin Press, Madison, 1958, S. 25-44, hier S. 28: „It is important to notice that as far as the story’s manifest content is concerned, this metamorphosis is intended to be taken literally, as a real (objective) event, and *not merely* as a symbol of physical or mental illness, or as a dream or other hallucination on the part of Gregor or of any other character. The function of the metamorphosis within the story is to be distinguished from the fantasy in Kafka’s mind underlying its invention, and from the possible total implication of the story whereby the “change” may be thought of as a psychotic breakdown or other serious mental regression. Kafka’s irony here is peculiarly subtle: within the story it is *the metamorphosis* (literally an impossible event) that represents objective reality for Gregor and his family“.

³⁸⁶ Ebd., S. 30, mit Lukes Wort „comic (while at the same time tragic and horrific) effects“.

³⁸⁷ Ebd., S. 25.

häufig wiederholt.³⁸⁸ Nun zeigen wir Li Wenjuns Version zusammen mit seiner englischen Vorlage:

„一天早晨，格里高尔·萨姆沙从不安的睡梦中醒来，发现自己躺在床上变成了一只巨大的甲虫。他仰卧着，那坚硬得象铁甲一般的背贴着床，他稍稍抬了抬头，便看见自己那穹顶似的棕色肚子分成了好多块弧形的硬片，被子几乎盖不住肚子尖，都快滑下来了。比起偌大的身躯来，他那许多只腿真是细得可怜，都在他眼前无可奈何地舞动着。“ (Li Wenjun 1994³⁸⁹, S. 38)

Interlinearübersetzung:

Eines Tages morgens, Gregor Samsa wacht aus unruhigem Traum auf, entdeckt sich im Bett liegend zu einem gigantischen Käfer verwandelt (Aspekt Perfekt). Er liegt auf dem Rücken, jener Rücken (, der so) hart wie eiserner Panzer (ist,) schmiegt (sich) ans Bett, er hebt ein wenig (den) Kopf, gleich danach sieht Ø jenen eigenen braunen Bauch wie Gewölbe (,) geteilt (Aspekt Perfekt) in vielen bogenförmigen harten Stücken, Decke kann fast kaum (die) Bauchspitze bedecken, Ø wird schon bald nach unten ausrutschen (Aspekt Perfekt). Im Vergleich zu so großem Körper, sind seine jenen unzähligen Beine wirklich erbärmlich dünn, (Ø) schwingen (Aspekt Durativ) alle hilflos vor seinen Augen.

„As GREGOR SAMSA awoke one morning from uneasy dreams he found himself transformed in his bed into a gigantic insect. He was lying on his hard, as it were armor-plated, back and when he lifted his head a little he could see his dome-like brown belly divided into stiff arched segments on top of which the bed quilt could hardly keep in position and was about to slide off completely. His numerous legs, which were pitifully thin compared to the rest of his bulk, waved helplessly before his eyes.“ (Muir: Selected short stories of Franz Kafka, S. 19)

Das Verb „发现 /faxian“ bedeutet zunächst „entdecken“³⁹⁰ („etwas bislang Unbekanntes finden“, oder „unvermutet bemerken, gewahren, auf etwas stoßen“).³⁹¹ Damit wird die bislang „unbekannte“ oder „unvermutete“ **Tatsache** betont, nicht die Subjektivität. Aber wenn man das Wort mit seinen Bestandteilen genau liest: „发/fa“ (etwas aufdecken, etwas enthüllen³⁹²) und „现/xian“ (etwas sich zeigen³⁹³), verbirgt sich in dem an sich gewöhnlichen Verb „发现 /faxian“ doch die Ambivalenz zwischen Tatsache und Schein, was im deutschen Original auch wunderbar in der Schwebelage gehalten wird. Das im Chinesischen sehr häufig für erlebte Rede

³⁸⁸ Vgl. 柳冬妮《变形记》汉译本的比较分析. In: 文学报 2014.10.9 [Liu, Dongwu: vergleichende Analyse chin. Übersetzungen der *Verwandlung*. (drei Teile) In: Literaturzeitung am 09. Okt. 2014, 23. Okt. 2014, 06. 11. 2014].

³⁸⁹ 李文俊: 变形记, in: 世界文学, 1979年01期 [Kafka, Franz: *Verwandlung*. Übersetzt von Li, Wenjun. In: *World Literature*. Vol. 1, 1979], diese Version wurde ins Sammelband übernommen: 卡夫卡: 卡夫卡小说选. 孙坤荣等译, 人民文学出版社, 北京 1994 [Kafka, Franz: *ausgewählte Erzählungen*. Übersetzt von Sun, Kunrong und Ko. *People's Literature Publishing House*, Beijing 1994] Die Seitenzahlen richten sich nach dieser Ausgabe.

Li übersetzte nach der englischen Vorlage von Muir: Kafka, Franz: *Selected short Stories of Franz Kafka*. Translated by Willa and Edwin Muir, introduction by Philip Rahv, the Modern Library, New York 1952.

³⁹⁰ 新汉德词典 *Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch*, S. 220.

³⁹¹ „entdecken“ in: *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, S. 529.

³⁹² Fuchsberger, W. (Hrsg.): *Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch 汉德大辞典*, S.297.

³⁹³ Fuchsberger, W. (Hrsg.): *Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch 汉德大辞典*, S.1121.

eingesetzte ambivalente Pronomen „自己/ziji“ (sich, selbst) leitet den Erzählfluss weiter in Richtung subjektiver Wahrnehmung. Gregor sieht sich selbst, und der Leser liest weiter seine subjektiven Sinneseindrücke. Die erlebte Rede mit ihrer typischen subjektiven Perspektive bleibt auch im Chinesischen erhalten. Das Adjektiv „ungeheuer“ kann sowohl die physische Größe als auch die psychische Bedrohtheit beschreiben. Li entscheidet sich, ausgehend von Muirs englischer Version („gigantic“), für die körperliche Größe „巨大/juda“ (gigantisch). „Ungeziefer“ im Deutschen wird von Muir als „insect“ konkretisiert, und Li treibt die Konkretisierung weiter voran. Bei ihm bekommt Gregors Gestalt eine sehr konkrete Beschreibung „甲虫/jiachong“ (Käfer). Im zweiten Satz kommt das gleiche Subjekt „他“ (er) drei Mal vor, und die langen Attribute „那坚硬得象铁甲一般的背/na jianying de xiang tiejia yiban de bei“ (jener Rücken (, der so) hart wie eiserner Panzer), „自己那穹顶似的棕色肚子/ziji na qiongdong side zongse duzi“ (jenen eigenen braunen Bauch wie Gewölbe) erscheinen im Chinesischen befremdend schwerfällig. Der sehr vage gehaltene Plural „Versteifungen“ erfährt ebenfalls eine Konkretisierung „harte Stücke“, und Li fügt noch „好多/haoduo“ (viele) hinzu. Das Komische im Original ist mit Adverbien „简直/jianzhi“ (regelrecht), „都/dou“ (hier sehr mündlich: „bereits, schon“³⁹⁴), „真是/zhenshi“ (wirklich), Phraseologismus „无可奈何/wukenaaihe“ (hilflos) auch in Lis Übersetzung sichtbar. Die Konkretisierung durch hinzugefügte Mengenangaben und Beschreibungen „无数只腿/wushu zhi tui“ (**unzählige** Beine), „好多块弧形的硬片/haoduo kuai huxing de yingpian“ (**viele** bogenförmigen harten Stücke), „偌大的身躯/nuoda de shenqu“ (**so großem** Körper) rufen den Eindruck eines gigantischen Käfers mit visuellen Details hervor. Mit solcher Konkretisierung geht die Ambiguität bei Kafka verloren, wo auch die Möglichkeit der anderen Tatsache – dass die Verwandlung nur subjektiv stattgefunden hat – blockiert wird. Lis erste Übersetzung übte großen Einfluss auf alle weiteren Übersetzungen aus und die Konkretisierung zur Käfergestalt prägt bis heute die Vorstellung vieler chinesischer Leser von Kafkas „*Verwandlung*“. Nun betrachten wir andere spätere chinesische Übersetzungen.

“一天早晨，格里高尔·萨姆沙从不安的睡梦中醒来，发现自己躺在床上变成了一只巨大的甲虫。他仰卧着，那坚硬得像铁甲一般的背贴着床，他稍稍一抬头，便看见自己那穹顶似的棕色肚子分成了好多块弧形的硬片，被子在肚子尖上几乎待不住了，眼看就要完全滑落下来。比起偌大的身躯来，他那许多只腿真是细得可怜，都在他眼前无可奈何地舞动着。”(Zhang,

³⁹⁴ 新汉德词典 Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch, S. 198.

Rongchang 1996³⁹⁵, S. 106)

Interlinearübersetzung:

Eines Tages morgens, Gregor Samsa wacht aus unruhigem Traum auf, entdeckt sich im Bett liegend (und) zu einem gigantischen Käfer verwandelt (Aspekt Perfekt). Er liegt auf dem Rücken, jener so harte Rücken (der so hart) wie eiserner Panzer (ist,) schmiegt (sich) (Aspekt Durativ) ans Bett, er hebt ein wenig (den) Kopf, gleich danach sieht Ø jenen eigenen braunen Bauch wie Gewölbe (,) geteilt (Aspekt Perfekt) in vielen bogenförmigen harten Stücken, Decke kann (Aspekt Perfekt) fast kaum auf (der) Bauchspitze bleiben, Ø wird jeden Augenblick gänzlich nach unten ausrutschen. Im Vergleich zu riesigem Körper, sind seine jenen sehr vielen Beine wirklich erbärmlich dünn, (Ø) schwingen (Aspekt Durativ) alle hilflos vor seinen Augen.

Zhang Rongchang übernimmt weitgehend die Vorlage von Li Wenjun, nur minimale Veränderungen werden vorgenommen: die Ergänzung „完全/wanquan“ (gänzlich) dient einer noch präziseren semantischen Detailwiedergabe, und die Hinzufügung „眼看/yankan“ (jeden Augenblick) deutet Subjektivität aus der figuralen Perspektive. Die große Ähnlichkeit mit Li Wenjuns Version zeigt ein allgemeines Phänomen – die große Homogenität in den chinesischen Kafka-Übersetzungen. Die Leistungen und Errungenschaften der Vorgänger werden weiter hochgehalten. Persönliche Kreativität und Originalität sind nicht immer das primäre Ziel.

„一天早晨, 格里高尔·萨姆沙从烦躁不安的睡梦中醒来, 发现自己在床上变成了一只巨大无比的甲虫。他仰卧着, 后背坚硬得像铁甲一般, 他稍稍抬起头, 看见自己的肚子变成了棕褐色, 高高隆起, 表面分割成许多弧形的硬片, 在肚子的最高处, 被子已经盖不住, 就要完全滑落下来。他长着许多条腿, 这些腿比起巨大的身躯显得很细, 在他眼前无可奈何地舞动着、扑腾着。“ (Zhao, Dengrong 2001³⁹⁶, S. 12)

Interlinearübersetzung:

Eines Tages morgens, Gregor Samsa wacht aus nervösem unruhigem Traum auf, entdeckt sich im Bett zu einem unvergleichlich gigantischen Käfer verwandelt (Aspekt Perfekt). Er liegt (Aspekt Durativ) auf dem Rücken, (der) Rücken (ist) so hart wie eiserner Panzer, er hebt ein wenig (den) Kopf, sieht eigenen Bauch (,der) braunfarbig geworden (ist) (Aspekt Perfekt), hoch gewölbt, Oberfläche in vielen bogenförmigen harten Stücken geteilt, am höchsten Punkt vom Bauch, kann (die) Decke schon nicht mehr halten, Ø wird bald gänzlich nach unten ausrutschen. Viele Beine sind aus ihm herausgewachsen (Aspekt Durativ), diese Beine scheinen im Vergleich zum gigantischen Körper sehr dünn, Ø schwingen (Aspekt: durativ) und zappeln (Aspekt: durativ) hilflos vor seinen Augen.

Das Auffällige an Zhao Dengrongs Übersetzung ist, dass das Physische des verwandelten

³⁹⁵ Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Zhang, Rongchang) 张荣昌译, 卡夫卡全集第1卷, 河北教育出版社, 1996 [Kafka, Franz: Gesamtwerk. Band 1, Hebei Education Press, Shijiazhuang 1996].

³⁹⁶ Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Zhao, Dengrong) 卡夫卡: 变形记. 叶廷芳, 赵登荣等译, 浙江文艺出版社, 杭州 2001 [Kafka, Franz: Die Verwandlung. Übers. von Ye, Tingfang, Zhao, Dengrong, u. Ko., Zhejiang Literature & Art Publishing House, Hangzhou 2001].

Körpers mit mehr Details ausgemalt wird. Die erschreckende Größe wirkt noch übertriebener: aus „ungeheuer“ wird „unvergleichlich gigantisch“, und durch hinzugefügte Wiederholung noch einmal betont: „im Vergleich zum **gigantischen** Körper“. Die Bewegung der Beine wird mit zwei Synonymen doppelt betont: schwingen (Aspekt: durativ) und zappeln (Aspekt: durativ). Zusammen mit dem Phraseologismus „无可奈何/wukenaihe“ (hilflos) wirken die Bewegungen des Käfers komisch.

“一天清晨，格雷戈尔·萨姆沙从一串不安的梦中醒来时，发现自己在床上变成一只硕大的虫子。他朝天仰卧，背如坚甲，稍一抬头就见到自己隆起的褐色腹部分成一块块弧形硬片，被子快要盖不住肚子的顶部，眼看就要整个滑下来了。他那许多与身躯比起来细弱得可怜的腿正在他眼前无助地颤动着。”(Xie, Yingying 2003³⁹⁷, S 251)

Interlinearübersetzung:

Eines Tages morgens, als Gregor Samsa aus einer Reihe unruhigen Träumen aufwacht, Ø entdeckt sich im Bett zu einem riesigen Insekt verwandelt. Er liegt gen Himmel auf dem Rücken, Rücken (ist) wie harter Panzer, (als Ø) ein wenig Kopf hebt (.) Ø sieht eigenen gewölbten brauchen Bauch in bogenförmigen Stücken geteilt, Decke wird bald Spitze des Bauches nicht mehr bedecken können, Ø (wird) jeden Augenblick gänzlich nach unten ausrutschen (Aspekt Perfekt). Seine jenen vielen im Vergleich zum Körper erbärmlich dünnen schwachen Beine zittern (Aspekt Durativ) gerade hilflos vor seinen Augen.

Anders als die anderen Übersetzungen wird das „Ungeziefer“ bei Xie Yingying zu einem allgemeinen Gattungsbegriff „虫子/chongzi“ (Insekt). Das Personalpronom „自己/ziji“ (sich, selbst), reflexartige Gedanken „wird bald“, „jeden Augenblick“, „gerade“, mündliche subjektlose Sätze zeigen die Figurenperspektive. Die zwei nebeneinander gereihten Vier-Wort-Konstruktionen „朝天仰卧/chao tian yang wo“ (liegt gen Himmel auf dem Rücken), „背如坚甲/bei ru jian jia“ (Rücken wie harter Panzer), die eher in gehobener Sprache vorkommen, suggerieren die Anwesenheit des Erzählers. Diese Einsprengsel im umgangssprachlichen Kontext wirken komisch und versuchen, den humoristischen Stileffekt von Kafkas Formulierung nachzubilden.

“一天清晨，当格里高尔·萨姆沙从烦躁不安的睡梦中醒来，发现自己在床上变成了一只大得吓人的甲壳虫。他躺着，感到脊背坚硬，犹如铁甲，他稍稍抬起头，看见自己的肚子高高隆起，棕色，并被分成许多弧形硬片，被子很难盖得住，很快就会全都滑落下来。他那许多与他原来的身躯相比细得可怜的腿脚，只见它们无可奈何地在眼前舞动着。”(Ye, Tingfang 2010³⁹⁸, S.

³⁹⁷ Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Xie, Yingying) In: 卡夫卡: 卡夫卡小说全集. II 城堡; 变形记; 地洞. 韩瑞祥等译, 人民文学出版社, 北京 2003 [Kafka, Franz: Gesamtprosa von Kafka. Band II. Das Schloss; Die Verwandlung; Der Bau. Übersetzt von Han, Ruixiang u. Ko., People's Literature Publishing House, Beijing 2003].

³⁹⁸ Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Ye Tingfang) in: 变形记: 卡夫卡短篇小说集, 卡夫卡文集, 叶廷芳等译, 叶廷芳主编, 云南人民出版社 2010 [Kafka, Franz: Kafkas Werk. Die Verwandlung. Kafkas Erzählungen, übersetzt von Ye, Tingfang u. Ko., hrsg. von Ye, Tingfang, Yunnan People's Publishing House 2010].

1)

Interlinearübersetzung:

Eines Morgens, als Gregor Samsa aus nervösem unruhigem Traum aufwacht, Ø entdeckt sich im Bett zu einem erschreckend großen Käfer verwandelt (Aspekt Perfekt). Er liegt, fühlt (, dass der) Rücken hart (ist), so wie eiserner Panzer, er hebt ein wenig den Kopf, sieht den eigenen Bauch hoch gewölbt, braun, und wird geteilt in vielen bogenförmigen harten Stücken, Die Decke hat Schwierigkeit (, ihn) zu bedecken, Ø wird bald gänzlich nach unten ausrutschen. Seine jenen vielen im Vergleich zu seinem ursprünglichen Körper erbärmlich dünnen Beine (und) Füße, Ø sieht nur (dass) sie hilflos vor Augen schwingen (Aspekt Durativ).

Sowohl die physische als auch die psychologische Bedeutung von „ungeheuer“ werden von Ye Tingfang durch „大得吓人/da de xia ren“ (erschreckend groß) erfolgreich übertragen. Das lange Attribut im Satz „Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken“, das bei anderen Übersetzern, die die genaue Wortstellung im Original festhalten, sehr holperig klingt, wird bei Ye in kürzere Sätze aufgelöst, die den Wahrnehmungsprozeß von Gregor Schritt für Schritt zeigen: „Er liegt, fühlt (dass der) Rücken hart (ist), so wie eiserner Panzer“. Genau so verfährt Ye mit dem nächsten langen Satz, der in seiner originalen Wortstellung im Chinesischen unmöglich zu realisieren wäre. Hier werden Gregors Bewegung und Gedanken wieder stückchenweise aus seiner Perspektive als logische Kette gezeigt: „Er liegt, fühlt, [...] er hebt ein wenig Kopf, sieht [...] Decke hat Schwierigkeit [...], Ø wird bald gänzlich nach unten ausrutschen.[...] Ø sieht nur [...]“. Mit vielen subjektlosen Sätzen wird die ganze Passage von Ye Tingfang mit elloquenten „flowing sentences“ (流水句/liushuiju) deutlich als erlebte Rede übertragen.

Eine wichtige Veränderung ist der Vergleich zwischen dem jetzigen und dem früheren Zustand, der von Ye Tingfang explizit thematisiert wird: „im Vergleich zu seinem **ursprünglichen** Körper“. Sicher erhöht dies das Komische – „all the effects derived more directly from the physical metamorphosis itself and from its physical corollaries. Comparisons between Gregor as an insect and Gregor as a human being are stated or implied.“³⁹⁹ Aber mit dieser Verdeutlichung schleicht sich ein anderer Effekt hinein. So würde Gregor im ersten Moment nach der Verwandlung sofort an seinen früheren menschlichen Körper denken. Dieses „sich erinnern“ und über die physische Verwandlung kühn „reflektieren“ – die Rationalisierung – werden von Ye Tingfang hineininterpretiert.

Kafkas Ambiguität erreicht einen hohen Grad im dritten Teil der Erzählung beim Violinspiel der Schwester, das häufig als Höhe- und Wendepunkt gesehen wird.

³⁹⁹ Luke, F. D.: The Metamorphosis. In: Franz Kafka Today. Hrsg. Von Flores, Angel & Swander, Homer, the University of Wisconsin Press, Madison, 1958, S. 25-44. Hier S. 30.

Textbeispiel 2: das Violinspiel

„Und doch spielte die Schwester so schön. Ihr Gesicht war zur Seite geneigt, prüfend und traurig folgten ihre Blicke den Notenzeilen. Gregor kroch noch ein Stück vorwärts und hielt den Kopf eng an den Boden, um möglicherweise ihren Blicken begegnen zu können. War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung. Er war entschlossen, bis zur Schwester vorzudringen, sie am Rock zu zupfen und ihr dadurch anzudeuten, sie möge doch mit ihrer Violine in sein Zimmer kommen, denn niemand lohnte hier das Spiel so, wie er es lohnen wollte. Er wollte sie nicht mehr aus seinem Zimmer lassen, wenigstens nicht, solange er lebte; seine Schreckgestalt sollte ihm zum erstenmal nützlich werden; an allen Türen seines Zimmers wollte er gleichzeitig sein und den Angreifern entgegenfauchen; die Schwester aber sollte nicht gezwungen, sondern freiwillig bei ihm bleiben; sie sollte neben ihm auf dem Kanapee sitzen, das Ohr zu ihm herunterneigen, und er wollte ihr dann anvertrauen, daß er die feste Absicht gehabt habe, sie auf das Konservatorium zu schicken, und daß er dies, wenn nicht das Unglück dazwischen gekommen wäre, vergangene Weihnachten – Weihnachten war doch wohl schon vorüber? – allen gesagt hätte, ohne sich um irgendwelche Widerreden zu kümmern. Nach dieser Erklärung würde die Schwester in Tränen der Rührung ausbrechen, und Gregor würde sich bis zu ihrer Achsel erheben und ihren Hals küssen, den sie, seitdem sie ins Geschäft ging, frei ohne Band oder Kragen trug.“ (S. 185-186)

Die Rolle der Musik ist ambivalent: Ist die Frage in der erlebten Rede, die nicht eindeutig dem Erzähler oder Gregor zuzuordnen ist „War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?“ eine rhetorische Frage? Politzer glaubt ja, denn „nur ein Mensch vermag sich von Schönheit und Seelenhaftigkeit so hinreißen zu lassen.“⁴⁰⁰ Andererseits kann man an Orpheus denken, „der mit Gesang und Leierspiel die Tiere bezaubert, um schließlich von rasenden Weibern zerrissen zu werden“.⁴⁰¹ Auch der Hunger nach der unbekanntem Nahrung⁴⁰² ist nicht unumstritten. Gregors Hunger nach der „unbekanntem Nahrung“ hat man mit dem *Hungerkünstler* in Verbindung gebracht und auch mit der Wahrheit, der geistigen Nahrung verglichen, wonach sich der Hund in den „*Forschungen eines Hundes*“ sehnt. Aber beim Hunger kann es auch um tierische besitzergreifende Gier nach der Schwester handeln. So erreichen auch die „erotischen Komponente in der Beziehung Gregors zur Schwester“⁴⁰³ in seinem Wunschtraum den Gipfel, wenn er „sie nicht mehr aus seinem Zimmer lassen“ will; sie soll „freiwillig bei ihm bleiben“, denn „niemand lohnte hier das Spiel so, wie er es lohnen wollte“. Aber ob diese „inzestuöse Regung“ ernst zu nehmen ist, oder ob das Bild eher komisch wirken soll, wenn Grete neben einem Ungeziefer „auf dem Kanapee“ sitzt, und „in Tränen der Rührung“ das Ungeziefer Gregor „sich bis zu ihrer Achsel erheben und ihren Hals küssen“ würde, bedarf weiterer Interpretation. Nun schauen wir uns die chinesischen Übersetzungen an.

可是格里高尔的妹妹琴拉得真美。她的脸侧向一边，眼睛专注而悲哀地追循着乐谱上的音符。

⁴⁰⁰ Politzer, Heinz: Franz Kafka, der Künstler. S. Fischer Verlag 1965. S. 119.

⁴⁰¹ Henel: Die Grenzen der Deutbarkeit von Kafkas Werken, S. 75.

⁴⁰² „Nahrung“ bedeutet „alles zur Ernährung Dienende, Lebensmittel, Speise u. Trank“; „<übertr.> Arbeitsmaterial, Antrieb“, aber im übertragenen Sinn kommt es auch in Phrasen wie „jmds. Argwohn, Misstrauen, Verdacht (Nahrung) geben“, „den Kindern geistige (Nahrung) geben“ vor, S. 729 aus: Wahrig-Burfeind, Renata: Wahrig Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Bertelsmann, Cornelsen 2008.

⁴⁰³ Binder, Hartmut: Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen. J. B. Metzler Stuttgart 1976, S. 158.

格里高尔又往前爬了几步，而且把头低垂到地板上，希望自己的眼光也许能遇上妹妹的视线。音乐对他有这么大的魔力，难道因为他是动物吗？他觉得自己一直渴望着某种营养，而现在他已经找到这种营养了。他决心再往前爬，一直来到妹妹的眼前，好拉拉她的裙子让她知道，她应该带了小提琴到他房间里去，因为这儿谁也不象他那样欣赏她的演奏。他永远也不让她离开他的房间，至少，只要他还活着；他那可怕的形象将第一次对自己有用；他要同时守望着房间里所有的门，谁闯进来就啐谁一口；他妹妹当然不受到任何约束，她愿不愿和他待在一起那要随她的便；她将和他并排坐在沙发上，俯下头来听他吐露他早就下定的要送她进音乐学院决心，要不是他遭到不幸，去年圣诞节——圣诞节准是早就过了吧？——他就要向所有人宣布了，而且他是完全不容许任何反对意见的。在听了这样的倾诉以后，妹妹一定会感动得热泪纵横，这时格里高尔就要爬上她的肩膀去吻她的脖子，由于出去做事，她脖子上现在已经不系丝带，也没有高领子。(Li, Wenjun 1994, S. 77-78)

Interlinearübersetzung:

Aber Gregors Schwester spielt Violine so wunderschön. Ihr Gesicht neigt zur Seite, Augen folgen konzentriert und traurig Noten auf Notenblatt. Gregor kriecht wieder ein paar Schritte weiter vorwärts, und Ø hängt (den) Kopf tief herab auf (den) Boden, Ø hofft (dass, der) eigene Blick vielleicht den Blick der Schwester treffen kann. Musik hat so großen Zauber auf ihn, etwa weil er Tier ist? Er fühlt (sich) selbst immer eine bestimmte Nahrung sehnd (Aspekt Durativ), und jetzt hat er schon diese Nahrung gefunden (Aspekt Perfekt). Er ist fest entschlossen (,) weiter zu kriechen, bis an die Schwester vor (ihren) Augen zu kommen, um mal an ihrem Kleid zu zerren (,) und sie wissen zu lassen, sie soll mit ihrer Violine in sein Zimmer kommen, weil hier niemand ihr Spiel so zu würdigen weiß wie er. Er will nie zulassen (,) dass sie sein Zimmer verlässt, wenigstens, solange er lebt; seine jene entsetzliche Gestalt wird für (ihn) selbst zum ersten Mal vom Nutzen sein; er will gleichzeitig (an) allen Türen im Zimmer Wache halten, wer eindringt (,) Ø wird dem (ins Angesicht) speien; seine Schwester bekommt natürlich keinerlei Einschränkung, ob sie mit ihm zusammenbleiben will oder nicht (,) das wird ihr überlassen; sie wird mit ihm nebeneinander auf Sofa sitzen, Kopf neigen (,) um ihm zuzuhören (und Ø sie) in seinen längst gefassten Entschluss einweihen (,) sie zu Konservatorium zu schicken, wenn ihm nicht das Unglück passiert, zu Weihnachten im letzten Jahr – Weihnachten war bestimmt schon längst vorbei? – würde er allen bekannt geben, und er würde jedwede Gegenansicht überhaupt nicht zulassen. Nachdem (sie) solche Erklärung gehört hat, wird Schwester bestimmt (so) gerührt sein (,) dass ihr) heiße Tränen kreuz und quer (übers Gesicht laufen), nun wird Gregor ihrer Schulter emporklettern (,) um ihren Hals zu küssen, weil sie auswärts arbeitet, trägt ihr Hals jetzt schon keinen Seidenband, hat auch keinen hohen Kragen.

„And yet Gregor's sister was playing so beautifully. Her face leaned sideways, intently and sadly her eyes followed the notes of music. Gregor crawled a little farther forward and lowered his head to the ground so that it might be possible for his eyes to meet hers. Was he an animal, that music had such an effect upon him? He felt as if the way were opening before him to the unknown nourishment he craved. He was determined to push forward till he reached his sister, to pull at her skirt and so let her know that she was to come into his room with her violin, for no one here appreciated her playing as he would appreciate it. He would never let her out of his room, at least, not so long as he lived; his frightful appearance would become, for the first time, useful to him; he would watch all the doors of his room at once and spit at intruders; but his sister should need no constraint, she should stay with him of her own free will; she should sit beside him on the sofa, bend down her ear to him and hear him confide that he had had the firm intention of sending her to the Conservatorium, and that, but for his mishap, last Christmas – surely Christmas was long past? – he would have announced it to everybody without allowing a single objection. After this confession his sister would be so touched that she would burst into tears, and Gregor would then raise himself to her shoulder and kiss her on the neck, which, now that she went to business, she kept free of any ribbon or collar.“ (Muir: Selected short stories of Franz Kafka, S. 76-77)

Li Wenjun konnte sich zu seiner Zeit nur an Muirs Version orientieren und übernahm einige

Fehler und Abweichungen aus der englischen Vorlage: Z. B. „die Schwester“ wird zu „Gregors Schwester“; „entgegenfauchen“ wird zu „(ins Angesicht) speien“; „**seitdem** sie ins Geschäft ging“ wird zu „**weil** sie auswärts arbeitet“; anstatt „nicht“ wird „nie“ benutzt: „Er will **nie** zulassen“; „an allen Türen seines Zimmers wollte er gleichzeitig **sein**“ wird zu militärischem Begriff „**Wache halten**“. Körperteile werden nach der englischen Vorlage ausgetauscht – anstatt „**Ohr** zu ihm herunterneigen“ liest man bei Li Wenjun „**Kopf** neigen“, anstatt „ihrer **Achsel**“ „ihrer **Schulter**“. Aber einige Änderungen zeigen, dass Li Wenjun⁴⁰⁴ die vorherrschende Innenperspektive erkannt hat und die Passage als erlebte Rede adäquat als solche ins Chinesische überträgt. Erstens taucht in seiner Version häufig das für erlebte Rede im Chinesischen typische Pronomen „自己/ziji“ (selbst, eigen) (anstatt Personalpronomen im Englischen) auf: „der **eigene** Blick“, „(sich) **selbst** immer eine bestimmte Nahrung“, „jene entsetzliche Gestalt wird für (ihn) **selbst**“. Zweitens wird der Satzbau zugunsten der erlebten Rede verändert: Viele subjektlose Sätze, die typisch für erlebte Rede im Chinesischen sind, werden eingesetzt. Auch syntaktische Anpassungen werden vorgenommen, um lange Sätze mit komplexen Strukturen in kürzere, einfache „flowing sentences“ (流水句/liushuiju) zu zergliedern. Z. B. der Satz „als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung“ wird in zwei Sätze gespalten: „Er fühlt (sich) selbst **immer** eine bestimmte Nahrung sehnd (**Aspekt Durativ**), und **jetzt** hat er **schon** diese Nahrung gefunden (**Aspekt Perfekt**).“

Die Ambiguität in Kafkas Text wird bei Li Wenjun interpretiert und verdeutlicht. Die Wortstellung der erlebten Rede „War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?“ (bei Muir noch ambivalent wie bei Kafka: „Was he an animal, that music had such an effect upon him?“) wird geändert: „Musik hat so großen Zauber auf ihn, etwa weil er Tier ist?“. Die Prägnanz des zweiten Teils – die „Tier“-Frage – wird durch die Endposition noch weiter erhöht. Mit einem zusätzlichen Partikel „etwa“ sieht man bei Li Wenjun deutlich, dass es sich hier um eine

⁴⁰⁴ Muirs Version an dieser Stelle lautet: „And yet Gregor’s sister was playing so beautifully. Her face leaned sideways, intently and sadly her eyes followed the notes of music. Gregor crawled a little farther forward and lowered his head to the ground so that it might be possible for his eyes to meet hers. Was he an animal, that music had such an effect upon him? He felt as if the way were opening before him to the unknown nourishment he craved. He was determined to push forward till he reached his sister, to pull at her skirt and so let her know that she was to come into his room with her violin, for no one here appreciated her playing as he would appreciate it. He would never let her out of his room, at least, not so long as he lived; his frightful appearance would become, for the first time, useful to him; he would watch all the doors of his room at once and spit at intruders; but his sister should need no constraint, she should stay with him of her own free will; she should sit beside him on the sofa, bend down her ear to him and hear him confide that he had had the firm intention of sending her to the Conservatorium, and that, but for his mishap, last Christmas – surely Christmas was long past? – he would have announced it to everybody without allowing a single objection. After this confession his sister would be so touched that she would burst into tears, and Gregor would then raise himself to her shoulder and kiss her on the neck, which, now that she went to business, she kept free of any ribbon or collar.“ (S. 76-77)

rhetorische Frage handelt. Eine kausale Beziehung wird durch die Konjunktion „weil“ in die Frage eingeführt und dadurch die Vagheit im Original eliminiert. Die Musik weckt Gregors animalischen Instinkt. Dass er von Musik angezogen wird, beweist sein Tier-sein. Für die bedeutungsträchtige „Nahrung“ wählt Li Wenjun das Wort „营养/yingyang“ („nahrhaft, Nährstoffgehalt, Ernährung, Nahrung“⁴⁰⁵), das eine Assoziation für konkret Materielles evoziert. Der Nährstoff für den Körper „营养/yingyang“ (bei Muir noch das sowohl körperliche als auch geistige mehrdeutige „nourishment“) blockiert die andere Bedeutung „geistige Nahrung“. Durch das für ein Tier typisches Verb „emporklettern“ (wieder eine Verengung anstatt „raise“) wird das mehrdeutige „erheben“ ebenfalls eingengt.

Sprachlich erfährt Kafkas Text bei Li Wenjun eine Stilisierung. Das Verb „追循/zhuixun“ aus zwei Synonymen „追/zhui“ (nacheilen, verfolgen) und „循/xun“ (befolgen), die Verben „守望/shouwang“ (Wache halten), „吐露/tulu“ (jemandem etwas anvertrauen), „倾诉/qingsu“ (sich jemandem anvertrauen) und der Phraseologismus 热泪纵横 (in Tränen der Rührung ausbrechen) wirken alle literarisch gehoben. Dadurch bekommt Kafkas schlichte Sprache eine andere Färbung, und Gregors erlebte Rede wirkt sentimentaler. Li Wenjuns Wortlaut hinterlässt Spuren auf spätere direkt aus dem deutschen Original übersetzte chinesische Versionen.

„然而妹妹却演奏得十分精彩。她的脸侧向一边，目光专注而忧伤地追循着一行行乐谱。格里高尔又往前爬了几下，将脑袋紧贴着地面，以便也许能与她的目光相遇。既然音乐如此打动他的心，那么他是一头动物吗？他觉得，仿佛获取久盼的不知名的食物的途径正展现在他面前。他决心要一直推进到妹妹跟前，去扯她的衣裙，以此向她暗示，她可以带着她的小提琴到他的房间里来，因为这里谁也不像他那样欣赏她的演奏。他不愿意再让她离开他的房间，至少只要他活着就不愿意；他的恐怖形象他将第一次派上用场；他要同时守卫，他的房间的各扇房门，向来犯者怒吼；可是不要妹妹勉强，她应该自觉自愿留在他身边；她可以和他一起坐在沙发榻上，向他低垂下耳朵，然后他就要向她透露，他已经打定主意要让她到音乐学院去学习，倘若不是横遭不幸，他早在去年圣诞节——圣诞节已经过了吧？——当众宣布这一计划了，任何反对意见他都将置之不顾。妹妹听到之后就会感动得热泪盈眶，格里高尔就会直向着她的肩膀直起身来，去吻她的脖子，打从她在店里上班以来她便一直不系丝带或领子地敞着颈脖。“ (Zhang, Rongchang 1996, S. 147-148)

Interlinearübersetzung:

Aber Schwester spielt ganz herrlich. Ihr Gesicht neigt zur Seite, Blick folgt konzentriert und melancholisch Noten Zeile für Zeile. Gregor kriecht wieder ein paar Schritte weiter vorwärts, presst Kopf fest an Boden, so dass Ø vielleicht ihren Blick aufeinandertreffen kann. Da Musik sein Herz so bewegt, nun ist er dann ein Stück Tier? Er fühlt, als ob der Weg (, wodurch) lang ersehnte namenlose Nahrung (zu) bekommen (ist,) entfaltet (sich) gerade vor seinem Gesicht. Er ist fest entschlossen (,) immer weiter bis an die Schwester vorzurücken, sich daran zu machen (,) ihr Kleid (und) Rock zu zupfen, dadurch ihr einen Wink zu geben, sie darf mit ihrer Violine in sein Zimmer kommen, weil hier

⁴⁰⁵ Fuchsberger: Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch, S. 1236.

niemand ihr Spiel so zu würdigen weiß wie er. Er will nicht zulassen (, dass) sie sein Zimmer wieder verlässt, wenigstens solange er lebt (,) Ø will (es) nicht; seine entsetzliche äußere Erscheinung wird ihm zum ersten Mal vom Nutzen sein; er will gleichzeitig verteidigen, jede einzelne Tür seines Zimmers, zu Angreifer brüllen; aber Ø will nicht (, dass) Schwester mit Müh und Not, sie soll aus freien Stücken bei seiner Seite bleiben; sie darf mit ihm zusammen auf dem Sofabett sitzen, zu ihm (ihr) Ohr tief herabhängen, dann wird er sie (darin) einweihen, (dass) er sich schon entschlossen hat (,) sie am Konservatorium studieren zu lassen, wenn nicht (das) Unglück unerwartet in die Quere gekommen wäre, hätte er längst zu Weihnachten im letzten Jahr – Weihnachten war schon vorbei? – öffentlich diesen Plan bekannt gegeben (Aspekt Perfekt), jedwede Gegenansicht würde er ignorieren. Nachdem Schwester (es) gehört hat (,) Ø wird (so) gerührt sein (, dass ihr) heiße Tränen in die Augen steigen, Gregor wird direkt ihrer Schulter entgegen (seinen) Körper aufrichten, sich daran zu machen (,) ihren Hals zu küssen, seitdem sie im Geschäft arbeitet (,) trägt sie nie Seidenband oder Kragen (und) lässt (so) den Hals offen.

Der Fehler aus der englischen Vorlage „Gregors Schwester“ wird von Zhang Rongchang zur unmarkierten Form im Chinesischen „Schwester“ korrigiert. Damit können die ersten zwei Sätze schon als erlebte Rede gelesen werden, wie Gregor die Schwester „ganz herrlich“ spielen sieht. Das eindeutig als rhetorische Frage formulierte „Da Musik sein Herz so bewegt, nun ist er dann ein Stück Tier?“ führt in die andere Richtung als Li Wenjuns Version: Er ist kein Tier, da Musik sein Herz so bewegt. Die nächste wichtige Entscheidung ist Zhang Rongchangs Wortwahl „食物 /shiwu“ für Kafkas polyvalente „Nahrung“. Das chinesische Substantiv „食物/shiwu“ hat ein sehr breites Spektrum an Bedeutungen: „<umg> „Essen“; <wiss>Nahrung; <Jugendspr> Fressalien; <Zool> Fressen“⁴⁰⁶. Aber sie stehen alle nur für das Materielle, was wieder eine Einengung bedeutet. Li Wenjuns Fehler aus Muirs Vorlage werden alle korrigiert, bis auf einen: Das „Ohr“ wird treu wiedergegeben, aber die „**Achsel**“ bleibt weiter als „**Schulter**“.

Auch Zhang Rongchang setzt verschiedene Sprachmittel ein, um Gregors erlebte Rede emotional zu intensivieren. Auffällig viele Phraseologismen werden verwendet, z. B. „勉勉强强/mianmianqiangqiang“ (umgangssprachlich „mit Ach und Krach, mit Müh und Not“)⁴⁰⁷, „自觉自愿 /zijueziyuan“ (Idiomatik „freiwillig, aus freien Stücken“)⁴⁰⁸, „置之不理 /zhizhibuli“ (Idiomatik „jemanden/etwas ignorieren“)⁴⁰⁹, und „热泪盈眶 /releiyingguang“ („heiße Tränen steigen jemandem in die Augen“).⁴¹⁰ Militärische Begriffe wie „推进 /tuijin“ (vorzurücken), „守卫 /shouwei“ (verteidigen), das Explizieren der

⁴⁰⁶ Fuchsberger: Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch, S. 948.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 730.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 1364.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 1330.

⁴¹⁰ 新汉德词典 Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch, S. 677.

impliziten Bedeutung im Original „wenigstens solange er lebt (,) **will er nicht;**“ und Veränderungen der Wortstellung und Interpunktion (z.B. aus dem zweiteiligen Satz im Original „an allen Türen seines Zimmers wollte er gleichzeitig sein und den Angreifern entgegenfauchen“ macht Zhang einen Dreierhythmus „er will gleichzeitig verteidigen, jede einzelne Tür seines Zimmers, zu Angreifer brüllen;“) dienen alle einer literarischen Stilisierung – Gregors erlebte Rede wirkt sentimental und pathetisch.

„其实妹妹演奏得十分精彩。她的脸侧向一边，她那专注而忧伤的目光跟随着一行行乐谱移动。格里高尔又向前爬了几步，把头紧紧贴在地板上，希望能与她的目光相遇。音乐如此打动他的心，他是动物吗？他仿佛觉得，眼前出现了一条通向他渴望得到的、不知名的食物的路径。他决定挺进到妹妹跟前，去拽她的衣裙，从而让她知道，她可以带着小提琴到他的房间里来，因为这里没有人像他那样愿意对她的演奏作出回应。他不再想再让她离开他的房间，至少只要他活着就不让她离开，他的可怕形象会第一次对他有用，他要同时守卫房间的各个房门，向入侵者吼叫；至于妹妹嘛，他不要她勉强留在他这里，而是自愿这样做，他希望她挨着他坐在沙发上，侧身向他垂下头，然后他要向她说出心里话，告诉她他早就打算送她去音乐学院学习，要是没有这场飞来横祸，他在去年圣诞节——圣诞节已经过了吧？——就会不顾任何反对意见，当着全家人宣布这个计划了。妹妹听了后会热泪盈眶，格里高尔则抬起身，够到她的肩膀上，吻她的脖子，自打她去商店上班以来，她就一直不系丝巾或领子，敞着脖子。“ (Zhao, Dengrong 2001, S. 48)

Interlinearübersetzung:

Eigentlich spielt Schwester ganz herrlich. Ihr Gesicht neigt zur Seite, ihr jener konzentrierte und melancholische Blick folgt Zeile für Zeile bewegend den Noten. Gregor kriecht wieder ein paar Schritte weiter vorwärts, presst den Kopf fest an Boden, hofft (,) ihren Blick treffen zu können. Musik bewegt sein Herz so sehr, ist er Tier? Er scheint zu fühlen, vor (seinen) Augen taucht ein Weg auf (, der zu) seiner lang ersehnten, namenlosen Nahrung führt. Er ist fest entschlossen (,) bis an die Schwester vorzurücken, sich daran zu machen (,) ihr Kleid (und) Rock zu zupfen, dadurch sie wissen zu lassen, sie darf mit ihrer Violine in sein Zimmer kommen, weil hier niemand so willig ist wie er (,) auf ihr Spiel zu reagieren. Er will nicht zulassen (, dass) sie sein Zimmer wieder verlässt, wenigstens solange er lebt (,) Ø will nicht zulassen (, dass) sie (es) verlässt, seine schreckliche äußere Erscheinung wird ihm zum ersten Mal vom Nutzen sein, er will gleichzeitig jede einzelne Tür seines Zimmers verteidigen, zu Invasoren brüllen; was also die Schwester betrifft, er will nicht (, dass) sie widerwillig hier bei ihm bleibt, sondern freiwillig das tun, er hofft (, dass) sie dicht bei ihm auf Sofa sitzt, (ihr) Körper zu Seite neigt (,) (ihr) Kopf zu ihm tief herabhängt, dann wird er ihr seinen innersten Gedanken und Gefühlen Ausdruck verleihen, ihr erzählen (,) er plant schon längst (,) sie zum Studium am Konservatorium zu schicken, wenn es dieses über ihn hereingebrochene Unglück nicht gibt, zu Weihnachten im letzten Jahr – Weihnachten war schon vorbei? – [Ø] würde jedweder Gegenansicht zum Trotz, angesichts ganzer Familie diesen Plan bekannt gegeben haben (Aspekt Perfekt). Nachdem Schwester (es) gehört hat (,) werden (ihr) heiße Tränen in die Augen steigen, Gregor in diesem Fall hebt (seinen) Körper, erreicht ihre Schulter, küsst ihren Hals, seitdem sie im Geschäft arbeitet (,) trägt sie nie Seidenband oder Kragen, (und) lässt den Hals offen.

Die entscheidende Frage in der erlebten Rede wird bei Zhao Dengrong nicht offensichtlich wie in anderen Versionen als rhetorische Frage formuliert: „Musik bewegt sein Herz so sehr,

ist er Tier?“ Keine logische Verbindung wird hier hinzugefügt – die Kohärenz bleibt wie bei Kafka offen. Für Nahrung wählt Zhao ebenfalls „食物/shiwu“ wie Zhang Rongchang. Die „Achsel“ wird zu „Schulter“ angepasst. Zhao Dengrong ist übrigens der einzige chinesische Übersetzer, der versucht hat, die Bedeutung des Konjunktivs⁴¹¹ im Original („Ihm war, **als** zeige sich“) durch „仿佛/fangfu“ (scheinen) zu vermitteln: „Er **scheint** zu fühlen“. Personale Erzählsituation und Innenperspektive sind durch die deiktische Adverbialbestimmung „**vor** (seinen) **Augen**“, „**hier** niemand“, „**hier** bei ihm“ klar herauszulesen. Gregors Gefühle werden durch die Verwendung der Idiomatik wie 飞来横祸/feilaihenghuo (ein über jemanden hereingebrochenenes Unglück)⁴¹², „热泪盈眶/releiyingkuang“ (heiße Tränen steigen jemandem in die Augen)⁴¹³ und den Gebrauch militärischer Begriffe wie „挺进/tingjin“(vorrücken) „守卫/shouwei“ (verteidigen), „入侵者/ruqinzhe“ (Invasoren) intensiviert. Interessant ist noch der Gebrauch verschiedener Sprachregister. Einerseits heben Phraseologismen und Wörter aus der gehobenen Sprache (z. B. das Stilmittel Reduplikation in Phrasen „一行行 /yihanghang“ (Zeile für Zeile), „衣裙 /yiqun“ (Kleid (und) Rock) das Sprachniveau und deuten auf die Stimme des Erzählers, andererseits machen viele kurze, manchmal subjektlosen „flowing sentences“ (z. B. „hebt (seinen) Körper, erreicht ihre Schulter, küsst ihren Hals“ und umgangssprachliche Elemente „was **also** die Schwester betrifft“) die Stimme der Figur vernehmbar. Mit diesen Doppelstimmen wird die erlebte Rede mit leichter Stilisierung adäquat übertragen.

然而妹妹却是拉得那么好，她把脸侧向一旁，眼光慎重而忧郁地循着一行行的乐谱看着。格雷戈尔又前进了一点，他把头紧贴着地面，想尽可能地接触到妹妹的目光。既然音乐这样感动他，他难道是动物吗？他觉得，通向他所渴望的不知名食物的道路展现在他面前了。他下定决心要挤到妹妹面前去，拽拽她的裙子，向她表示，请她带着小提琴到他房间去，因为这儿没人会像他想做的那样对演奏予以回报，他不会再让她离开他的房间，至少，只要他还活着；他的可怕的样子将第一次对他有用处；他要同时守在房间的所有门口，对闯入的人吼叫；不能要妹妹勉强留在他房里，而是要自愿的；她应该和他一起坐在长沙发上，低下头听他说话，而他要告诉她，他已下定决心送她去音乐学院，要不是这期间发生了这不幸的事，他早在去年的圣诞节——圣诞节大概早已过了吧？——就会对全家宣布了，而且他不会理会任何反对意见的。听了这样的表白，妹妹肯定会感动得嚎啕大哭起来，格雷戈尔就会抬高自己的身体，凑近妹妹的肩膀去吻她的脖子；自从她到店里做事以来，她的脖子就露在外面，既不系带子也没领子包着。(Xie, Yingying 2003, S. 283)

Interlinearübersetzung:

Aber Schwester dagegen spielt so gut, sie neigt das Gesicht zur Seite, der Blick sieht (Aspekt Durativ) sorgfältig und melancholisch Zeile für Zeile folgend (Aspekt Durativ) die Noten. Gregor kriecht wieder

⁴¹¹ Kafkas „Als ob“-Sätze vgl. Binder: Kafka in neuer Sicht. S. 194ff.

⁴¹² 许震民编著: 汉德熟语词典. 外语教学与研究出版社,北京 2010. Xu, Zhenmin: Das idiomatische Lexikon Chinesisch-Deutsch, Foreign Language Teaching and Research Press, Beijing, 2010, S. 264.

⁴¹³ 新汉德词典 Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch, S. 677.

ein bisschen vorwärts, presst (Aspekt Durativ) (den) Kopf fest an den Boden, will nach Möglichkeit den Blick der Schwester treffen. Da Musik sein Herz so berührt, ist er etwa Tier? Er fühlt, (der) Weg zu seiner ersehnten namenlosen Nahrung hat (sich) vor seinem Gesicht entfaltet (Aspekt Perfekt). Er ist fest entschlossen (,) Ø will bis vor die Schwester vordrängen, mal ihren Rock zupfen, ihr zeigen, sie bitten (,) mit ihrer Violine in sein Zimmer zu gehen, weil hier niemand (das) Spiel (eine) Belohnung verleiht so wie er tun will. Er wird nie wieder sie sein Zimmer verlassen lassen, wenigstens, solange er noch lebt (Aspekt Durativ); sein entsetzliches Aussehen wird ihm zum ersten Mal vom Nutzen sein; er will gleichzeitig alle Türen des Zimmers bewachen, zu Eindringlingen brüllen; (es) soll nicht sein (, dass die) Schwester widerwillig in seinem Zimmer bleibt, sondern Ø soll freiwillig (bleiben); sie soll mit ihm zusammen auf (dem) langen Sofa sitzen, (ihr) Kopf tief herabhängen (und) ihn zuhören, und er will ihr erzählen, er ist schon fest entschlossen (,) sie zum Konservatorium zu schicken, wenn nicht diese unglückliche Sache inzwischen passiert ist (Aspekt Perfekt), hätte er längst zu Weihnachten im letzten Jahr – Weihnachten war wahrscheinlich schon längst vorbei? – (es der) ganzen Familie bekannt gegeben (Aspekt Perfekt), und er würde keine jedwede Gegenansicht beachten. (Wenn sie) solche Erklärung gehört (hat,) wird die Schwester sicher (so) gerührt sein (, dass sie) zum Heulen anfängt, Gregor wird dann (den) eigenen Körper hochheben, ihrer Schulter (entgegen) näher rücken(,) sich daran machen (,) ihren Hals zu küssen; seitdem sie im Geschäft arbeitet, guckt ihr Hals hervor, weder Seidenband tragend noch von Kragen umhüllt.

Mit der Partikel „难道/nandao“ (etwa) ist die Frage in erlebter Rede bei Xie Yingying klar als rhetorische Frage formuliert „Da Musik sein Herz so berührt, ist er **etwa** Tier?“ Das ist eine deutliche Aufforderung, Gregor nicht als Tier, sondern als Menschen zu betrachten. Das Substantiv „食物/shiwu“ für materielle Nahrung hat sich weiter durchgesetzt und die Anpassung des Körperteils „Achsel“ zur „Schulter“ findet auch bei ihr statt. Mehrmals benutzt Xie den durativen Aspekt „着/zhe“ für die äußere Bewegung von Gregor („presst (Aspekt Durativ) (den) Kopf fest an Boden“) und von der Schwester („(der) Blick sieht (Aspekt Durativ)“). Dadurch wirkt die berichtete äußere Handlung statisch und bildet eine Bühne, vor der Gregors Phantasie als erlebte Rede durch kurze, eng aneinander gereihete Sätze („flowing sentences“) sich dynamisch abspielen lässt: „Er **ist fest entschlossen (,) will** bis vor die Schwester **vordrängen**, mal ihren Rock **zupfen**, ihr **zeigen**, sie **bitten**“. Auffällige Wiederholungen von Verben mit modaler Bedeutung „要/yao“ (will, soll) („er **will** gleichzeitig alle Türen des Zimmers bewachen, [...] (es) **soll** nicht sein [...] die Schwester [...] **soll** freiwillig; [...] und er **will** ihr erzählen“ drücken Gregors besitzergreifende Begierde aus. Der Gebrauch umgangssprachlicher Elemente wie „嚎啕/haotao“ („jammern“, „<umgangssprachlich> heulen“)⁴¹⁴, „露在外面/lu zai waimian“ („<umgangssprachlich>

⁴¹⁴ Fuchsberger: Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch, S. 433.

etwas blitzt“, „<umgangssprachlich> etwas guckt hervor“)⁴¹⁵ macht Gregors erlebte Rede spannend und lebendig.

„然而，妹妹的演奏其实是妙不可言。只见她的脸侧向一边，那全神贯注而忧伤的目光跟随着乐曲移动。格里高尔又向前爬了几步，脑袋紧贴着地板，以便能与妹妹的目光相遇。既然音乐对他如此勾魂摄魄，他还会是动物吗？他觉得仿佛他眼前出现了一条通向他所渴望着的、不知名食物的途径。他下定决心，一直挺进到妹妹跟前，拽住她的衣裙，以此暗示她，她可以带着她的小提琴到他的房间来，因为这里没有人愿意像他那样对她的演奏表示赞美。他不愿再让她离开他的房间，至少他活多久，就让她在这里待多久；他的可怕形象会首次对他有用；他要同时守卫房间的各个房门，对着入侵者们吼叫；但对妹妹他不会勉强她留下，而是让她自愿留在他身边；她应该挨着他坐在沙发上，耳朵凑近他，他要向她说出心里话，告诉她，他曾经下定决心送她去音乐学院学习，如果没有这场飞来横祸，他早就在去年圣诞节——圣诞节大概已经过了吧？——不顾任何反对意见，当着全家人宣布这项决定了。妹妹听了后会感动得热泪盈眶，这时格里高尔则站起来，够着她的肩膀，吻她的脖子，自从她去商店工作以来，就一直不系丝巾，不围领子，而敞着脖子。“ (Ye, Tingfang 2010, S. 32-33)

Interlinearübersetzung:

Jedoch, (das) Spiel der Schwester ist eigentlich unbeschreiblich schön. Ø sieht nur ihr Gesicht (, das) zur Seite geneigt (ist), jener völlig vertiefte und melancholische Blick bewegt (den) Noten folgend (Aspekt Durativ). Gregor kriecht wieder ein paar Schritte weiter vorwärts, Kopf fest an Boden pressend (Aspekt Durativ), damit Ø auf (den) Blick der Schwester treffen kann. Da Musik seine Seele so verführt, kann er noch Tier sein? Er fühlt (,) als ob vor seinen Augen ein Weg erschienen ist (Aspekt Perfekt) (, der) zu seiner lang ersehnten, namenlosen Nahrung führt. Er ist fest entschlossen (,) immer weiter bis an die Schwester vorzurücken, an ihrem Kleid (und) Rock zu zerren, Ø gibt dadurch ihr einen Wink, sie darf mit ihrer Violine in sein Zimmer kommen, weil hier niemand bereit ist (,) ihr Spiel so zu rühmen wie er. Er will nicht zulassen (, dass) sie sein Zimmer wieder verlässt, wenigstens so lange er lebt, lass sie doch so lange hier bleiben; seine schreckliche äußere Erscheinung wird ihm zum ersten Mal vom Nutzen sein; er will gleichzeitig jede Tür des Zimmers verteidigen, zu Invasoren brüllen; aber zur Schwester (,) er wird sie nicht zum Bleiben zwingen, sondern sie freiwillig bei seiner Seite bleiben lassen; sie soll dicht bei ihm auf (dem) Sofa sitzen, (ihr) Ohr ihm näher rücken, er wird ihr sein Innerstes offenbaren, ihr erzählen, er hat sich einst fest entschlossen (,) sie zum Studium am Konservatorium zu schicken, ohne dieses über ihn hereingebrochene Unglück, hätte er längst zu Weihnachten im letzten Jahr – Weihnachten war etwa schon vorbei? – jedweder Gegenansicht zum Trotz, angesichts ganzer Familie diese Entscheidung bekannt gegeben (Aspekt Perfekt). Nachdem die Schwester (es) gehört hat (,) wird (sie) so gerührt sein (, dass ihr) heiße Tränen in die Augen steigen, in diesem Augenblick steht Gregor dann auf, Ø erreicht ihre Schulter, Ø küsst ihren Hals, seitdem sie im Geschäft arbeitet (,) trägt sie stets keinen Seidenband, legt keinen Kragen um, und lässt den Hals offen.

Die vage Frage in der erlebten Rede wird hier bei Ye Tingfang klar als rhetorische Frage formuliert: „Da Musik seine Seele so verführt, kann er noch Tier sein?“ Auch bei „Nahrung“ und „Achsel“ bleibt Ye bei den meist gewählten Lösungen „食物“ (Nahrung/Speise) und „Schulter“. Die Intimität zur Schwester wird durch Wiederholung der

⁴¹⁵ Ebd., S. 691.

Personalpronomen „er“ und „sie“ noch deutlicher als im Original.⁴¹⁶ Ye Tingfang imitiert Kafkas bewussten iterativen Wortgebrauch als Stilmittel – den sogenannten „Frequenzstil“ Kafkas.⁴¹⁷ Der hinzugefügte Satz wiederholt das im Original nur einmal vorgekommene „so lange“: „wenigstens **so lange** er lebt, lass sie doch **so lange** hier bleiben;“ Der zweite Satz ist auch noch als Imperativ formuliert – Gregor vergisst seine geschwächte Stellung in der Familie und beansprucht die Schwester für sich allein. Am Höhepunkt von Gregors Phantasie tritt eine interessante Verdeutlichung von Ye auf: „这时格里高尔则站起来/zheshi geligao'er ze zhan qilai“ („In diesem Augenblick steht Gregor dann auf“). Das Verb „站/zhan“ (aufstehen) für das polyvalente „sich erheben“⁴¹⁸ im Original bezieht sich eindeutig nicht auf ein Ungeziefer, sondern nur auf einen Menschen. Dadurch suggeriert Ye Tingfang eine von Gregor erhoffte **Rückverwandlung**. Diese Wortwahl zeigt von allen Übersetzungen (mit anderen Optionen: emporklettern, aufrichten, heben, hochheben) am deutlichsten Gregors Mensch-Sein. Auch der Dreierhythmus im letzten Satz von Ye erinnert an Märchen: „diesen Augenblick steht Gregor allerdings auf, erreicht ihre Schulter, küsst ihren Hals“.

Gregors Gedankengang wird sehr geordnet (die zeitliche Dimension ist ausgearbeitet durch hinzugefügte Adverbien: immer noch, einst, schon längst, in diesem Augenblick) und mit vielen Phraseologismen stilisiert, z. B. „妙不可言/miaobukeyan“ „unsagbar/unbeschreiblich schön; einfach herrlich“⁴¹⁹, „全神贯注/quanshenguanzhu“ „völlig vertieft in etwas sein; mit höchster Konzentration; mit größter Aufmerksamkeit“⁴²⁰, „勾魂摄魄/gouhunshepo“ (Seele verführen), „飞来横祸/feilaihenghuo“ (ein Unglück bricht über jemanden herein) und „热泪盈眶/reileyiingkuang“ (heiße Tränen in die Augen steigen). Mit eleganter, eloquenter Sprache

⁴¹⁶ Bei Kafka heißt es: „die Schwester aber sollte nicht gezwungen, sondern freiwillig bei **ihm** bleiben; **sie** sollte neben **ihm** auf dem Kanapee sitzen, das Ohr zu **ihm** herunterneigen, und **er** wollte **ihr** dann anvertrauen, daß **er** die feste Absicht gehabt habe, **sie** auf das Konservatorium zu schicken“ und bei Ye Tingfang: „**er** wird **sie** nicht zum Bleiben zwingen, sondern **sie** freiwillig bei **seiner** Seite bleiben lassen; **sie** soll dicht bei **ihm** auf Sofa sitzen, (ihr) Ohr **ihm** näher rücken, **er** wird **ihr** seinen innersten Gedanken und Gefühlen Ausdruck verleihen, **ihr** erzählen, **er** ist einst fest entschlossen (,) **sie** zum Studium am Konservatorium zu schicken“.

⁴¹⁷ Zum iterativen Begriffsgebrauch als bewusst eingesetztes Stilmittel bei Kafka vgl. Gernig, Kerstin: Die Kafka-Rezeption in Frankreich. Ein diachroner Vergleich der französischen Übersetzungen im Kontext der hermeneutischen Übersetzungswissenschaft. Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, S. 190; Binder, Hartmut: Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater. Winkler Verlag München 1982, S. 27.

⁴¹⁸ „sich erheben“: „aus dem Liegen, Sitzen od. Hocken hochkommen; aufstehen: sich von seinem Platz, vom Stuhl e.[erheben] erst gegen Mittag erhob sie sich (geh.; stand sie vom Schlaf auf);“, „in die Höhe steigen; hochfliegen: der Adler erhebt sich in die Lüfte;“, „emporragen: auf dem Platz erhebt sich ein Denkmal;“ S. 619 aus: Duden: Die deutsche Sprache. Wörterbuch in drei Bänden. Hrsg. von der Dudenredaktion. Dudenverlag, Berlin, Mannheim, Zürich 2014.

⁴¹⁹ 许震民: 汉德熟语词典 Xu, Zhenmin: Das idiomatische Lexikon Chinesisch-Deutsch, S. 396.

⁴²⁰ Ebd., S. 451.

überträgt Ye Tingfang Gregors erlebte Rede unter allen Übersetzungen mit der größten Sentimentalität, in seiner Version ist die Interpretation eines **Anti-Märchens** am deutlichsten: Bei Ye ist Gregor der melancholische Held, der nach dem Zentralereignis „Verwandlung“ am Anfang der Erzählung, sich sofort an seine frühere menschliche Gestalt erinnert, der jetzt wo die Emotionalität ihren Gipfel erreicht, von einer Rückverwandlung phantasiert. Das Ende mit seinem Tod wirkt dann besonders tragisch.

Gemeinsamkeiten in allen chinesischen Übersetzungen der erlebten Rede in Kafkas „*Verwandlung*“ sind: Die subjektive Perspektive aus der Figurensicht wird bei allen chinesischen Übersetzungen durch das Pronomen „自己/ziji“ (sich, selbst), subjektlose Sätze, die typisch für erlebte Rede sind, deutlich sichtbar. Partikel, Demonstrativpronomen und Adverbien verstärken weiter den Eindruck, dass das „Hier und Jetzt“ des Protagonisten das deiktische Zentrum bildet. Ein weiteres typisches Merkmal für erlebte Rede – die Mündlichkeit der Sprache, wird durch syntaktische Mittel weiter verfeinert, z. B. so wie Ye Tingfang lange Attribute in kürzere Sätze aufgelöst hat. Der komische Effekt ist durch Verdoppelung (schwingen und zappeln), Phraseologismen wie „无可奈何/wukenaihe“ (hilflos) auch für chinesische Leser sichtbar.

Eine weitere interessante Änderung bemerkt man bei der Übertragung der latent vorhandenen Erotik. Obwohl alle späteren Germanisten-Übersetzer anders als beim ersten Übersetzer Li Wenjun Zugang zum deutschen Original hatten und offensichtlich auch davon Gebrauch gemacht haben (da die meisten Fehler aus Muirs Version korrigiert wurden), bleibt der fehlerhafte Austausch von „Achsel“ durch „Schulter“ bestehen. Das ist sicherlich kein Zufall. Die Überlegung dahinter könnte zweierlei sein. Die Achsel ist ein Körperteil, das stark an das tierisch Animalische erinnert. Das gilt wahrscheinlich für viele als stilistisch unpassend für das Niveau der Erzählung, zumal einige chinesische Übersetzer (z. B. Ye Tingfang) noch durch zusätzliche Stilisierung den Text sprachlich gehoben und die Lesart in Richtung „Tiersein“ blockiert haben. Eine zweite mögliche Erklärung wäre: Die Schulter einer schönen Frau (香肩 /xiang jian, wörtlich: die duftende Schulter) ist schon immer ein wichtiges Fetischsymbol in der chinesischen Schreibtradition, wie etwa 蛾眉 /e mei (wörtlich: Augenbrauen in Form eine Raupe) oder 金莲 /jinlian (wörtlich: der goldene Lotus, Bezeichnung für gebundene Füße) . Durch diese Substitution wird zwar die Assoziation mit Haaren (Gregors Lustobjekt in der Erzählung ist ein Bild von einer Dame im Pelz) nicht mehr herzustellen sein, aber immerhin eine kulturell vergleichbare Äquivalenz für potentielle Erotik gefunden.

5.2 Fallstudie: *Der Prozess* – „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“⁴²¹

Ein Großteil der Wirkung von Kafkas weltberühmtem Roman „*Der Prozess*“ verbirgt sich in der Darbietungsform des Romananfangs. Der erste Satz enthält bereits die Geschichte und die Grundproblematik des Romans. Es ist zunächst schwierig zu erkennen, ob der Satz erlebte Rede oder auktorialer Bericht ist. Die Nennung des Eigennamens „Josef K.“ (anstatt des Personalpronomens „er“), die nicht deiktische Zeitangabe „eines Morgens“, und dass von „Verhaftung“ die Rede ist, bevor der Protagonist K. zu diesem Zeitpunkt etwas davon erfahren kann, sind Bewusstseinsmomente des auktorialen Erzählers. Aber die personal gefärbten Elemente muten wie die Subjektivität der Figur an: Mit dem stark subjektiven „musste“ ist grammatisch nicht zu unterscheiden, ob der Erzähler berichtet (es heißt z. B. nicht „Jemand hatte Josef K. verleumdet“) oder die Meinung von Josef K. laut wird. Auch der Konjunktiv II „hätte“ verrät eine subjektive Mutmaßung, eine „hypothetische Konstruktion, durch die nur die absolute Ungewißheit der Vorgeschichte belegt wird“.⁴²² Das besagt nicht, „dass Josef K. wirklich unschuldig ist, sondern weist seine Schuldlosigkeit als Annahme der Perspektivenfigur Josef K. aus.“⁴²³ Es könnte genauso gut sein, dass mit diesem Satz der Protagonist K. „selber sogleich seine kleine Vorgeschichte zur Erklärung der Verhaftung [gibt], indem er an eine vorausgegangene Verleumdung denkt“,⁴²⁴ und diese subjektive Erklärung - als objektiver Erzählerbericht getarnt - vorgibt. Der Satz kann K.s „Versuch der Unschuldbeteuerung“⁴²⁵ sein. Im ersten Satz des „*Prozeß*“ kann man nicht mit Sicherheit verschiedene Erzählinstanzen differenzieren – es herrscht also „echte Ambiguität“.⁴²⁶ Nun zeigen wir die chinesischen Übersetzungen dieser potentiellen erlebten Rede und wie sie mit der Ambiguität umgehen:

„一定有人诬告了约瑟夫·K.，因为一天早晨他没干什么坏事就被捕了。(Zhang, Rongchang 2010⁴²⁷, S.1)

Interlinearübersetzung:

Gewiss hat jemand Josef K. verleumdet (Aspekt: Perfekt), denn eines Tages morgens ist er ohne etwas Schlechtes getan (zu) haben verhaftet worden (Aspekt: Perfekt).

⁴²¹ Kafka, Franz: *Der Proceß*. Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hrsg. von Malcolm Pasley, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1990, S. 7.

⁴²² Allemann, Beda: *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*, S. 49.

⁴²³ Beicken, Peter: *Franz Kafka, Der Proceß*. Interpretation. Oldenbourg Verlag, München 1995, S. 41.

⁴²⁴ Allemann: *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*, S. 49.

⁴²⁵ Beicken: *Franz Kafka, Der Proceß*. Interpretation, S. 42.

⁴²⁶ Kudzus, Winfried: *Erzählhaltung und Zeitverschiebung*, hier S. 193.

⁴²⁷ Kafka, Franz: *Der Prozess*, (übers. von Zhang, Rongchang) in: 卡夫卡：卡夫卡文集：诉讼。叶廷芳主编，张荣昌译 云南人民出版社有限责任公司 2010 [F. Kafka: *Gesammelte Werke. Der Proceß*. Hrsg. von Ye Tingfang, übersetzt von Zhang Rongchang, Yunnan People's Publishing House GmbH 2010].

Zhang Rongchangs Version bleibt in der Wortstellung und Interpunktion nah am Original. Das Modalverb „mußte“ überträgt er mit „一定 /yiding“ (sicherlich, gewiss). Die Betonung des Satzes fällt auf die Endposition und damit auf „被捕 /bei bu“ (verhaftet werden). Der Konjunktiv II „hätte“ hat aber keine Äquivalenz im Chinesischen⁴²⁸, und das potentiell religiös konnotierte „Böses“ wird zur Alltagssprache „坏事/huashì“ (Schlechtes). Insgesamt geht die subjektive Färbung, besonders die subjektive „Unschuldbeteuerung“ der Figur, mit „hätte“ verloren. Da grammatische Kategorien wie Modus im Chinesischen fehlen, wird die Ambivalenz der erlebten Rede im Original zugunsten des Erzählers verschoben und das Ganze sieht bei Zhang Rongchang aus, wie ein Erzählerbericht von einem emotional mit K. sympathisierenden Erzähler, der seine Empörung über das Unrecht offen zeigt: „Gewiss hat (Aspekt) jemand Josef K. verleumdet, **denn** eines Tages morgens wurde (Aspekt) er **ohne was Schlechtes getan (zu) haben** verhaftet.“ Hier stößt die Bemühung des Übersetzers an die Grenze der sprachsystemischen Gegebenheiten.

„一定是有人对约瑟夫·K.进行了诬陷，因为他没有做过什么坏事，却在一天早晨被捕了。
“ (Sun, Kunrong 2008⁴²⁹, S.1)

Interlinearübersetzung:

Gewiss hat (Aspekt) jemand gegen Josef K. Verleumdung durchgeführt, denn er hat nichts Schlechtes getan, wird jedoch eines Tages morgens verhaftet.

Die Formalität in den fast nur im juristischen Jargon und der Amtssprache geläufigen Verben „进行 /jinxing“ (durchführen) und „诬陷 /wuxian“ (verleumden/Verleumdung) nimmt die Mündlichkeit der Alltagssprache im Original weg. Zusammen mit der Benennung (Josef. K) im gleichen Atemzug klingt der erste Satz bei Sun Kunrong wie eine Bestätigung des Erzählers, der die Unschuld von K. von vorneherein feststellt. Die adversative Konjunktion „却/que“ (aber, jedoch) suggeriert zusätzlich, dass die Verhaftung K.s zu Unrecht geschieht.

„一定有人诬告了约瑟夫·K., 因为，他没干什么坏事，一天早晨却突然被捕了。“ (Zhang, Guofeng 1996⁴³⁰, S. 3)

Interlinearübersetzung:

Gewiss hat (Aspekt) jemand Josef K. verleumdet, denn, er hat nichts Schlechtes getan, eines Tages morgens jedoch wird Ø plötzlich verhaftet.

Im Unterschied zu anderen Versionen hebt in dieser Version ein zusätzliches Komma die

⁴²⁸ Mehr dazu siehe Kap. 2. 6. 3.

⁴²⁹ Kafka, Franz: Der Prozess, (übers. von Sun, Kunrong) in: 卡夫卡: 诉讼. 孙坤荣译, 上海译文出版社 2008 [Kafka, Franz: Der Prozeß. Übersetzt von Sun Kunrong, Shanghai Translation Publishing House 2008].

⁴³⁰ Kafka, Franz: Der Prozess, (übers. von Zhang, Guofeng) in: 弗兰茨·卡夫卡: 卡夫卡全集. 第3卷 诉讼, 叶廷芳主编, 章国锋译, 河北教育出版社, 1996 [Kafka, Franz: Gesamtwerk. Band 3 Der Prozess, hrsg. von Ye, Tingfang, übersetzt von Zhang, Guofeng, Hebei Education Press, Shijiazhuang 1996].

Konjunktion „denn“ hervor und betont den darauffolgenden Sachverhalt (ohne Konjunktiv II ist der Satz im Chinesischen Indikativ): „er hat nichts Schlechtes getan“, zusammen mit der adversativen Konjunktion „却/que“ (aber, jedoch) und dem hinzugefügten Adverb „突然/turan“ (plötzlich) bestätigt diese Version geradezu das „überraschende“ Unrecht, das K. widerfahren ist. Sicherlich erhöht dieser Anfang die Spannung, indem Zhang Guofeng das Sensationelle und Unerhörte hervorhebt, aber damit wird Kafkas Genialität wirklich zu einem Allerweltsatz am Anfang eines Kriminalromans.

„一天早上，约瑟夫·K 莫名其妙地被逮捕了，准是有人诬陷了他。“ (Han, Ruixiang 2003⁴³¹, S. 209)

Interlinearübersetzung:

Eines Tages morgens, Josef K. wird völlig unbegreiflich verhaftet, bestimmt hat jemand ihn verleumdet. Weiter abweichend vom Original fügt Han Ruixiangs Version die Idiomatik „莫名其妙/momingqimiao“ („völlig unbegreiflich, seltsam, rätselhaft“⁴³²) hinzu, und sie soll den Satz „denn ohne daß er etwas Böses getan hätte“ ganz ersetzen. Der Übersetzer glaubt wohl, dass der „Inhalt“ des Satzes klar genug erzählt wäre. Das gilt vielleicht für einen trivialen Kriminalroman, aber nicht bei Kafka, denn gelöscht wird „das stärkste Wort dieses Satzes“ – etwas „Böses“.⁴³³ Durch die Veränderung der Wortstellung besetzt nicht mehr „Verhaftung“, sondern „Verleumdung“ die betonte Endposition des Satzes. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Frage gelenkt, wer dieser „jemand“ sein kann, der K. zu Unrecht verleumdet hat, anstatt über diese merkwürdige „Verhaftung“ nachzudenken.

Obwohl die vier Übersetzungen sich durch kleine Differenzen in Bezug auf Register, Wortstellung und Satzzeichen unterscheiden und dadurch auf verschiedene Betonung setzen, behandeln sie die wichtigsten Stichworte fast gleich: „有人/youren“(jemand, man) steht für „jemand“, „一定/yiding“ (gewiss) für „mußte“, „诬告/诬陷 wugao/wuxian“ (verleumden, anschwärzen, falsch beschuldigen) für „verleumden“, „坏事/huaishi“ (schlechte Sachen) für „Böses“, „一天早晨/yitian zaochen“ (eines Tages morgens) für „eines Morgens“, „被捕/bei bu“ (verhaftet werden) für „verhaftet“. Gemeinsam in allen chinesischen Übersetzungen ist, dass der subtile Verbmodus (die nicht-übersetzbaren Konjunktive „mußte“, „hätte“) im ersten

⁴³¹ Kafka, Franz: Der Prozess. (übers. von Han, Ruixiang) In: 卡夫卡小说全集 I, 人民文学出版社 卡夫卡: 卡夫卡小说全集 I. 失踪的人; 审判. 韩瑞祥等译, 人民文学出版社, 北京 2003 [Kafka, Franz: Das erzählerische Werk. Band II. Der Verschollene; Der Prozess. Übersetzt von Han, Ruixiang u. Ko., People's Literature Publishing House, Beijing 2003].

⁴³² Fuchsenberger: 汉德大词典, S. 744.

⁴³³ Vgl. Schirrmacher, Frank: Neunzehn Worte Kafka, in: FAZ, aktualisiert am 03.07.2008 (Stand: 07. 08. 2019) <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/kafkas-saetze-1-neunzehn-worte-kafka-1665718.html>

Satz, der im Deutschen als erlebte Rede gelesen werden kann, sich unvermeidlich im Chinesischen zum Erzählerbericht verwandelt. Selbst die stark subjektiv wirkende Semantik der Adverbien „一定/yiding“ (gewiss), „准是/zhun shi“ (bestimmt) kann die Wirkung der fehlenden grammatischen Kategorie nicht kompensieren, da diese Adverbien nur Bestandteile innerhalb einer Äußerung sind und nicht auf den Urheber hinweisen.⁴³⁴ Dadurch wird die vom Protagonisten versuchte „Unschuldbeteuerung“ im Original zur Unschuld-Bestätigung des mit K. sympathisierenden Erzählers, was die Lesart des Kriminal-Romans begünstigt.

5.3 Fallstudie: *Das Schloss* – „Vom Schloßberg war nichts zu sehen“

„Es war spät abends (,) als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke (,) die von der Landstraße zum Dorf führte (,) und blickte in die scheinbare Leere empor.“⁴³⁵ (S. 9)

Der Romananfang von *Das Schloss* zeichnet sich wieder durch „echte Ambiguität“⁴³⁶ aus – das Verb „ankommen“ („einen Ort/Adressaten (besonders am Ende einer Reise/des Transports) erreichen“⁴³⁷) verrät nicht, ob K. ein Fremder oder ein Einheimischer, der nach langer Abwesenheit wieder zurückkommt. Die spürbare Anwesenheit des Erzählers, der den Protagonisten mit Eigennamen „K.“ und die Lokalitäten „das Dorf“, „den Schloßberg“, „das große Schloß“, „die Holzbrücke“, „die Landstraße“ alle mit definiten Artikeln bezeichnet, soll den Leser am Romananfang in die Romanwelt führen.⁴³⁸ Aber Passagen des Abschnitts sind

⁴³⁴ Siehe „shifter“ bei Jakobson in Exkurs II.

⁴³⁵ Zhao Ronghengs und Gao Nianshengs Übersetzung ist aus Max Brods Ausgabe (1982)/(1986) übertragen, und alle anderen Übersetzungen haben keine Quellen genannt, deshalb nehme ich hier zum Vergleich auch Brods Ausgabe als Original, die im Vergleich zu Pasleys kritischen Ausgabe 1990 drei Kommata mehr (in Klammern) enthält. Kafka, Franz: *Das Schloss*. Hrsg. von Max Brod, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1982, S. 9; Kafka, Franz: *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Frankfurt am Main, S. Fischer 1983. Band: *Das Schloß*. S. 7.

⁴³⁶ Kudzus, Winfried: *Erzählhaltung und Zeitverschiebung*, S. 193: „Es mag hier zunächst so aussehen, als ob ein distanzierter Erzähler vom »Schloßberg« und vom »großen Schloß« spreche, denn beides kann K. ja nicht sehen. Ein Erzähler scheint auch aus seinem besseren Wissen heraus hinzuzufügen, daß die Leere, in die K. emporblickt, »scheinbar« ist. Doch die echte Ambiguität des 'Schloß'-Anfangs zeigt sich darin, daß man dieselben drei Stellen, die auf einen distanzierten Erzähler weisen, ohne weiteres auch anders auffassen und sie auf ein Fehlen der Erzählerdistanz hin interpretieren kann. Denn K. könnte ja schon vor seiner Ankunft erfahren haben, daß es beim Dorf einen Schloßberg gibt. Ebenfalls schon wissen könnte er, daß sich auf dem Schloßberg ein »großes« Schloß befindet. Und auch das Emporblicken »in die scheinbare Leere« deutet nicht nur auf einen distanzierten Erzähler; denn einerseits mag K. die Lage des Schlosses schon vor seiner Ankunft erfahren haben. Und andererseits vermöchte auch ein nichtwissender Neuankömmling K. die ungefähre Lage des Schlosses zu erschließen, da er – und auch der Leser – wohl annehmen muß, daß Dorf und Schloß, die ja seit altersher dicht beieinander liegen, auf *einer* Seite der »Landstraße« gelegen sind. Wenn K. also von der Landstraße, bzw. der von ihr abzweigenden »Holzbrücke« aus das Dorf wahrnimmt, vermag er die »Leere« dahinter als »scheinbar« zu erkennen.“ Siehe auch Politzer, Heinz (Hrsg.): *Wege der Forschung*. Franz Kafka. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1973, S. 331-350.

⁴³⁷ Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache (Deutsch - Chinesisch), 1999 by Foreign Language Teaching and Research Press, Published by Arrangement with Langenscheidt KG, Germany 朗氏德汉双解大词典, S. 87

⁴³⁸ Vgl. Kudzus, Winfried: *Erzählhaltung und Zeitverschiebung*, S. 193.

auch zumindest teilweise als die innere Stimme der Figur interpretierbar: Er sieht das nicht, was er sucht, aber es muss etwas da sein. Die Landschaft und Gegenstände sind ihm lange bekannt (daher mit definiten Artikeln). Die innere Spannung zwischen dem, was K. sieht und was er erwartet, steigt mit der „scheinbaren Leere“ zum Höhepunkt des Abschnitts. Nun zeigen wir die chinesischen Übersetzungen (Da die Formulierungen bei mehreren Stellen in verschiedenen Versionen ähnlich sind, werden sie Satz für Satz mit dem Original verglichen.) und betrachten, wie sie diese subtile Ambiguität übertragen.

„K.到达时天色已晚。村子被厚厚的积雪覆盖着。城堡山踪影全无，雾霭和夜色笼罩住它，也没有一丝灯光显示出这座大城堡来。K.久久伫立在从大路通往村子的木桥上并仰视着这看似空荡荡的一片。“ (Zhang, Rongchang 2010⁴³⁹, S. 1)

Interlinearübersetzung:

Als K. ankommt (, ist es nach) Färbung und Helligkeit des Himmels schon spät. Dorf wird von dicker dicker Schneeverwehung bedeckt. Schlossberg (ist) sämtlich spurlos schattenlos, Nebel Dunstschleier und Nachtdunkel umhüllen ihn, auch kein bisschen Lampenlicht zeigt dieses große Schloss. K. steht lange lange verharret auf seinem Platz auf Holzbrücke (, die) von (der) großen Straße zu Dorf führt (,) und blickt zu dieser scheinbar leeren leeren Fläche auf.

Der Vergleich:

Kafka: „Es war spät abends, als K. ankam.“

Zhang: Als K. ankommt (, ist es nach) Färbung und Helligkeit des Himmels schon spät.

Kafka: „Das Dorf lag in tiefem Schnee.“

Zhang: Dorf wird von dicker dicker Schneeverwehung bedeckt.

Kafka: „Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an.“

Zhang: Schlossberg (ist) sämtlich spurlos schattenlos, Nebel Dunstschleier und Nachtdunkel umhüllen ihn, auch kein bisschen Lampenlicht zeigt dieses große Schloss.

Kafka: „Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.“

Zhang: K. steht lange lange verharret auf seinem Platz auf Holzbrücke (, die) von (der) großen Straße zu Dorf führt (,) und blickt zu dieser scheinbar leeren leeren Fläche auf.

Der Zeitpunkt „spät abends“ wird von Zhang Rongchang nach der chinesischen Art des Zeitausdrucks, dass Naturphänomene und Landschaft als Indizien für Wetter und Tageszeit dienen, als „天色/tianse“ „Färbung und Helligkeit des Himmels“⁴⁴⁰ (Es ist schon dunkel) übertragen. So wird der Zeitpunkt ungenauer angegeben als im Original – es kann ein

⁴³⁹ Kafka, Franz: Das Schloss. (übers. von Zhang, Rongchang) in: 卡夫卡文集: 城堡. 叶廷芳主编 2010 云南人民出版社 [Kafka, Franz: Kafkas Werk. Das Schloss. Übersetzt von Zhang, Rongchang, hrsg. von Ye Tingfang, Yunnan People's Publishing House 2010].

⁴⁴⁰ 新汉德词典 Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch, S. 796-797: „天色 Färbung und Helligkeit des Himmels (Indizien für Wetter und Tageszeit): 天色已晚。Es ist schon dunkel.“

Zeitpunkt am Abend oder in der Nacht sein. Die zwei wichtigsten Orte „Schloss“ und „Schlossberg“ werden in unmarkierter Form im Chinesischen ohne Partikel wiedergegeben – sie werden vorausgesetzt. Das die Nähe bezeichnende Pronomen „dieser“ in „blickt zu **dieser scheinbar** leeren leeren Fläche auf“ kann sowohl auf K.s Perspektive hinweisen als auch von einem überblickenden Erzähler stammen, der mit K.s Perspektive kongruiert. „看似 /kansi“ (scheinbar, wörtlich „sehen“ + „ähneln“) ruft ähnliche Assoziation wie „scheinbar“ im Deutschen hervor, dass der Schein trügerisch ist und die Wahrheit wahrscheinlich das Gegenteil vom Schein ist. Insofern ist in Zhang Rongchangs Übersetzung die Ambiguität der Perspektive gut bewahrt.

Der Text von Zhang Rongchang fällt weiter durch seine literarische Stilisierung auf: Reduplikationen wie „厚厚/houhou“(dick dick), „久久/jiujiu“ (lange lange), „(空)荡荡/(kong)dangdang“ (leer leer)⁴⁴¹ und die Verdoppelung sinnverwandter Begriffe werden eingesetzt. Z. B. das aus zwei Synonymen „踪/zong“ (Spur) und „影/ying“ (Schatten, Silhouette) bestehende „踪影/zongying“ (Spur, <geh/Zool> Fährte⁴⁴²), und das aus „雾/wu“(Nebel) und „霭/ai“ (<geh>Dunstschleier, Nebelschleier⁴⁴³) bestehende „雾霭/wu'ai“ (Nebel (,) Dunstschleier) hebt das Sprachniveau. Passend zu dieser lyrischen Sprache achtet Zhang auch auf das Sprachregister: die Verben „笼罩/longzhao“ (笼罩在雾中 /longzhao zai wu zhong, <geh> vom Nebel verhüllt), 伫立/zhuli <geh> auf seinem Platz verharren⁴⁴⁴, das Pronomen für alles „皆/jie“ (“ (<geh>sämtlich, ausnahmslos, allesamt ⁴⁴⁵) und die Negation „无/wu“ (ohne, -los) wirken alle archaisch im Vergleich zu gebräuchlicheren „全/quan“ (alle, ganz) oder „没有/meiyou“ (nicht). Der einfache „tiefe Schnee“ im Original wird mit mehr Details ausgemalt: „厚厚的积雪/houhou de jixue“ (dicke dicke Schneeverwehung). Der Schnee bei Zhang ist durch Wind verfrachtet und nimmt eine verfestigte, starre Form an. Es könnte eine Vorausdeutung des Erzählers oder eine Ahnung von K. sein, von den Schwierigkeiten, die er im Dorf noch vorfinden wird. Andeutungen mit atmosphärisch aufgeladener Landschaftsbeschreibung zu kreieren ist eine altbekannte Technik aus der traditionellen chinesischen Lyrik. Die gehobene Sprache mit archaischen Elementen

⁴⁴¹ Dieses Stilmittel kommt häufig in chinesischer klassischer Lyrik vor, z. B. in Li, Qingzhaos (李清照) bekanntem Ci-Gedicht „Sheng Sheng Man“ (声声慢). Die stilistische Analyse dazu siehe Xue, Siliang: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung klassischer chinesischer Lyrik ins Deutsche. S. 508-513 „寻寻觅觅, 冷冷清清, 凄凄惨惨戚戚/xun xun mi mi, leng leng qing qing, qi qi can can qi qi“ (suchen suchen suchen suchen, kalt kalt still still, elend elend kläglich kläglich traurig traurig).

⁴⁴² Fuchsberger: 汉德大词典 Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch, S. 1369.

⁴⁴³ Ebd., S. 4.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 1344.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 548.

und lyrischer Technik suggeriert, dass K.s Ankunft kein alltägliches Geschehen ist. Dies erklärt wohl auch, warum die Reihenfolge im ersten Satz nicht wie im Original steht, was im Chinesischen grammatikalisch ebenfalls realisierbar wäre, sondern in umgekehrter Ordnung „Als K. ankommt (, ist es) schon spät.“: Das Ereignishafte – K.s Ankunft soll hervorstechen, und der Leser soll K.s Erlebnisse mit Spannung weiterverfolgen.

„K. 到达时, 已经入夜了。村子被厚厚的积雪覆盖着。城堡山连影子也不见, 浓雾和黑暗包围着它, 也没有丝毫光亮让人能约略猜出那巨大城堡的方位。K. 久久伫立在从大路通往村子的木桥上, 举目凝视着眼前似乎是空荡荡的一片。“ (Zhao, Rongheng 1996⁴⁴⁶, S. 3)

Interlinearübersetzung:

Als K. ankommt, (ist) schon beim Einbruch der Nacht. Dorf wird von tiefer tiefer Schneeverwehung bedeckt. Nicht einmal Schatten (von) Schlossberg ist zu sehen, dicker Nebel und Dunkelheit umzingeln ihn, auch kein bisschen Lichtschein lässt einen ungefähr die Position jenes gigantischen Schlosses abschätzen. K. steht lange lange verharnt auf seinem Platz auf Holzbrücke (, die) von (der) großen Straße zu Dorf führt, (und) blickt mit gehobenen Augen anstarrend auf anscheinend leere leere Fläche vor (seinen) Augen.

Der Vergleich:

Kafka: „Es war spät abends, als K. ankam.“

Zhao: Als K. ankommt, (ist) schon beim Einbruch der Nacht.

Kafka: „Das Dorf lag in tiefem Schnee.“

Zhao: Dorf wird von tiefer tiefer Schneeverwehung bedeckt.

Kafka: „Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an.“

Zhao: Nicht einmal Schatten (von) Schlossberg ist zu sehen, dicker Nebel und Dunkelheit umzingeln ihn, auch kein bisschen Lichtschein lässt einen ungefähr die Position jenes gigantischen Schlosses abschätzen.

Kafka: „Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.“

Zhao: K. steht lange lange verharnt auf seinem Platz auf Holzbrücke (, die) von (der) großen Straße zu Dorf führt, (und) blickt mit gehobenen Augen anstarrend auf anscheinend leere leere Fläche vor (seinen) Augen.

Ähnlich wie Zhang Rongchang benutzt Zhao Rongheng auch einige lyrisch anmutende Reduplikationen „厚厚 /houhou“ (dick dick), „久久 /jiujiu“ (lange lange), „空荡荡 /kongdangdang“ (leer leer), und gehobene Ausdrücke z. B. „伫立 /zhuli“ (auf seinem Platz verharren) und „举目 /ju mu“ (die Augen heben). Sie scheinen vom außenstehenden Erzähler zu stammen. Aber andere Stellen mit sehr mündlicher Sprache und dem verallgemeinernden „

⁴⁴⁶ Kafka, Franz: Das Schloss, (übers. von Zhao, Rongheng) in: 弗兰茨·卡夫卡: 卡夫卡全集. 第4卷 城堡, 叶廷芳主编, 赵蓉恒译, 河北教育出版社, 1996 [Kafka, Franz: Gesamtwerk. Band 4: Das Schloss, übersetzt von Zhao, Rongheng, hrsg. von Ye, Tingfang, Hebei Education Press, Shijiazhuang 1996].

人/ren“ (man) deuten die Figurenstimme an. K. muss zumindest von einem „gigantischen Schloss“ auf dem „Schlossberg“ gehört haben, obwohl er jetzt nur nicht die genaue Position festmachen kann. Er staunt oder ärgert sich über die schlechte Sicht: „**Nicht einmal** ein Schatten (von) **Schlossberg** ist zu sehen, dicker Nebel und Dunkelheit umzingelt **ihn**, auch kein bisschen Lichtschein lässt **einen** ungefähr die Position jenes **gigantischen Schlosses** abschätzen.“ Die Wortwahl „似乎/sihu“ (anscheinend; dem Anschein nach⁴⁴⁷) für das prekäre „scheinbar“ und das gehobene „举目/ju mu“ (die Augen heben) zeigen die Außensicht aus der Erzählerperspektive. Im Vergleich zu Zhang Rongchangs „看似/kansi“ (scheinbar), das das Gegenteil vom äußeren Schein andeutet, berichtet hier der außenstehende Erzähler die Unsichtbarkeit des Schlosses als neutrale Tatsache. Zhaos Übersetzung zeigt, wie das Sprachregister und semantische Nuance die Ambiguität der erlebten Rede entscheidend mitgestalten.

„K 抵达的时候，天色已很晚。村子被厚厚的积雪覆盖着。城堡山笼罩在雾霭和夜色中毫无踪影，也没有一丝灯光显示巨大城堡的存在。K 久久站立在由大路通向村子的木桥上，仰视着似乎虚无飘渺的空间。“ (Gao, Niansheng 2006⁴⁴⁸, S. 1)

Interlinearübersetzung:

Als K eintritt, (ist es nach) Färbung und Helligkeit des Himmels schon sehr spät. Dorf wird von dicker dicker Schneeverwehung bedeckt. Schlossberg (ist) spurlos umhüllt von Nebel Dunstschleier und Nachtdunkel, auch kein bisschen Lampenlicht zeigt Existenz gigantischen Schlosses. K steht lange lange auf Holzbrücke (, die) von (der) großen Straße zu Dorf führt, Ø blickt zu anscheinend imaginärem Raum auf.

Der Vergleich:

Kafka: „Es war spät abends, als K. ankam.“

Gao: Als K eintritt, (ist es nach) Färbung und Helligkeit des Himmels schon sehr spät.

Kafka: „Das Dorf lag in tiefem Schnee.“

Gao: Dorf wird von dicker dicker Schneeverwehung bedeckt.

Kafka: „Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an.“

Gao: Schlossberg (ist) spurlos umhüllt von Nebel Dunstschleier und Nachtdunkel, auch kein bisschen Lampenlicht zeigt Existenz gigantischen Schlosses.

Kafka: „Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.“

Gao: K steht lange lange auf Holzbrücke (, die) von (der) großen Straße zu Dorf führt, Ø blickt zu anscheinend imaginärem Raum auf.

⁴⁴⁷ 新汉德词典 Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch, S. 767.

⁴⁴⁸ Kafka, Franz: Das Schloss. (übers. von Gao, Niansheng) In: 卡夫卡: 城堡. 高年生译, 人民文学出版社, 北京 2006 [Kafka, Franz: Das Schloss. Übersetzt von Gao, Niansheng, People's Literature Publishing House, Beijing 2003].

Im ersten Satz benutzt Gao Niansheng das Verb „抵达 /dida“ („(irgendwo) eintreffen, einlaufen (Zug/Schiff), etw erreichen“⁴⁴⁹), das im Vergleich zu „ankommen“ (到达/daoda) bei Zhang Rongchang und Zhao Rongheng sehr konkret und zielgerichtet wirkt. Das Verb suggeriert, dass K. wahrscheinlich nach einer langen Reise, sein Ziel endlich erreicht hat. Dadurch steigt die Spannung. Seine Erwartung ist offensichtlich sehr groß: „Schlossberg“ und „gigantisches Schloss“ erscheinen in unmarkierter Form als voraussetzungslos gegeben. Die Reduplikationen und gehobene Ausdrücke „厚厚/houhou“ (dick dick), „久久/jiujiu“ (lange lange), „雾霭 /wu'ai“ (Nebel und Dunstschleier), „夜色 /yese“ (Nachtdunkel), „踪影 /zongying“ (Spur und Schatten) kreieren zusammen eine lyrische mysteriöse Atmosphäre. Aber die Existenz des Schlosses wird hier nicht als gegeben hingenommen: Indem Gao die „Existenz gigantischen Schlosses“ explizit versprachlicht und im letzten Satz die „Leere“ als „虚无缥缈/xuwupiaomiao“ („irreal“; „imaginär“; „fiktiv“; „in der Luft hängen“⁴⁵⁰) überträgt, erscheint die reale Existenz des Schlosses als fragwürdig. Keine besonders mündliche Sprache oder ein deiktischer Ausdruck zeigt K.s Perspektive an. Es scheint eher ein Bericht von einem distanzierten Erzähler zu sein, der K. von außen beobachtet.

„K 到村子的时候，已经是后半夜了。村子深深地陷在雪地里。城堡所在的那个山岗笼罩在雾霭和夜色里看不见了，连一星儿显示出有一座城堡屹立在那儿的光亮也看不见。K 站在一座从大路通向村子的木桥上，对着他头上那一片空洞虚无的幻景，凝视了好一会儿。“ (Tang, Yongkuan 1997⁴⁵¹, S. 1)

Interlinearübersetzung:

Als K Dorf erreicht, (ist es) schon nach Mitternacht. Dorf bleibt tief tief im Schneeboden stecken. Jene Hügel (,wo sich) Schloss befindet (,) (wird) von Nebel Dunstschleier und Nachtdunkel umhüllt (und ist) nicht mehr zu sehen, auch nicht mal ein Funke Lichtschein (, der) zeigt (dass,) es ein Schloss dort aufragt (,) ist zu sehen. K steht auf einer Holzbrücke (, die) von großer Straße zu Dorf führt, Ø hat jene Fläche leeren nichtigen Traumbildes über seinem Kopf eine gute Weile angestarrt.

Der Vergleich:

Kafka: „Es war spät abends, als K. ankam.“

Tang: Als K Dorf erreicht, (ist es) schon nach Mitternacht.

Kafka: „Das Dorf lag in tiefem Schnee.“

Tang: Dorf bleibt tief tief im Schneeboden stecken.

Kafka: „Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der

⁴⁴⁹ Fuchsenberger: 汉德大词典 Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch, S. 241.

⁴⁵⁰ Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch 新汉德词典, S. 914.

⁴⁵¹ Kafka, Franz: Das Schloss. (übers. von Tang, Yongkuan) In: 卡夫卡: 城堡. 汤永宽译, 上海译文出版社, 上海 1997 [Kafka, Franz: Das Schloss. Übersetzt von Tang, Yongkuan. Shanghai Translation Publishing House, Shanghai 1997].

schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an.“

Tang: Jene Hügel (, wo sich) Schloss befindet (,) (wird) von Nebel Dunstschleier und Nachtdunkel umhüllt (und ist) nicht mehr zu sehen, auch nicht mal ein Funke Lichtschein (, der) zeigt (dass,) es ein Schloss dort aufragt (,) ist zu sehen.

Kafka: „Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.“

Tang: K steht auf einer Holzbrücke (, die) von großer Straße zu Dorf führt, Ø hat jene Fläche leeren nichtigen Traumbildes über seinem Kopf eine gute Weile angestarrt.

Kafkas Romananfang erlebt die größte Änderung bei Tang Yongkuan: Zuerst wird der Zeitpunkt K.s Ankunft von „spät abends“ in einen noch viel späteren Zeitpunkt „nach Mitternacht“ verlegt. Auffallend ist zunächst das personifizierende Verb „陷/xian“ („steckenbleiben“) für das Dorf. Man kann nicht mit Sicherheit sagen, ob dies eine Vorwegnahme eines besser wissenden Erzählers für K.s spätere Erlebnisse im Dorf ist, oder ob K. seine eigene Ahnung in die Landschaft hineinprojiziert. Die Wiederholung „nicht mehr **zu sehen**, auch nicht mal ein Funke Lichtschein [...] ist **zu sehen**.) in der stark kolloquialen Sprache deutet auf die Figurenstimme. Das Pronomen „jene“ („**Jene** Hügel (wo sich) Schloss befindet“), zeigt entweder die Außensicht des Erzählers – K. steht räumlich entfernt vom Schlossberg, oder K.s Gedanken – Es ist jener Schlossberg, von dem K. vor seiner Ankunft gehört hat. Anschließend wird wieder eindeutig aus der Erzählerperspektive berichtet. Der definite Artikel im Original „auf **der** Holzbrücke“ wird zum indefiniten Artikel „auf **einer** Holzbrücke“, gesehen aus dem Beobachtungsposten des Erzählers. Das mehrdeutige „die scheinbare Leere“ im Original wird zum eindeutigen vom Erzähler als illusorisch verifizierten „leeren nichtigen Traumbild“. Sonst wird noch viel zusätzliche Information hineingemischt: das Schloss, das „**aufragt**“, befindet sich auf einem „**Hügel**“, dadurch wird das Schloss einerseits mit seiner Form und Lage konkreter beschrieben, andererseits wird seine Unsichtbarkeit durch die Wortwahl vom Erzähler als mysteriös und sogar bedrohlich angedeutet.

Zusammenfassend haben alle chinesischen Übersetzungen das Ereignishafte am Romananfang von „*Das Schloss*“ trotz grammatikalischer Andersartigkeit gut übertragen. Der Dual-voice-Charakter der potentiellen erlebten Rede wird hauptsächlich durch semantische Mittel – unterschiedliche Wortwahl, Sprachregister und Kolloquialität – erkennbar gemacht. Die unmarkierte Form im Chinesischen: Substantive ohne **Artikel** scheint eine gute Lösung für Kafkas definite Artikel vor den Substantiven „Dorf“ und „Schlossberg“ zu sein. Das entspricht dem unmarkierten Normalfall für Substantive im Chinesischen. Warum sich die meisten Übersetzer nicht für eine wörtliche Nähe etwa die Formen „这

/zhe“ (diese/dieses/diese) und „那 /na“ (jener/jenes/jene) als Ersatz für die deutschen Definitivartikel entschieden haben, zeigt Tangs Gegenbeispiel – „jene“ und „eine“ bekommt bei ihm eine andere Stilwirkung, wo die Gegenstände nicht mehr als voraussetzungslos gegeben angesehen werden. Dort fungieren diese markierten Formen als Perspektivlenkung. Der Zeitpunkt „spät abends“ findet keine Äquivalenz im Chinesischen und wird unterschiedlich präzise (spät/beim Einbruch der Nacht/sehr spät/nach Mitternacht) übertragen. Die **Wortstellung** im ersten Satz wird bei allen chinesischen Übersetzungen geändert: der Satz im Original, der im Deutschen wie ein „Allerweltsatz“ klingt, scheint den Übersetzern im Chinesischen zu banal, wie aus irgendeinem Reisebericht, obwohl es grammatikalisch auch realisierbar wäre: „入夜时, K. 到达了。/ruye shi, K. daoda le.“ (wörtlich: Bei Einbruch der Nacht, K. ist angekommen). Alle chinesischen Übersetzungen haben noch ein Zeitadverb „已经/yijing“ (schon) zum angegebenen Zeitpunkt hinzugefügt, was eine Haltung andeutet: Der Zeitpunkt von K.s Ankunft ist anders als das objektive „spät abends“ im Original. Er wird auch psychisch als spät empfunden – K. hat vielleicht eine lange mühsame Reise hinter sich und kommt deshalb so spät an. Mit dieser gemeinsamen Änderung der Wortstellung ist das **Ereignishafte** von K.s späterer Ankunft hervorgehoben und die Spannung am Romananfang deutlich erhöht.

Die Subjektivität an vielen Stellen wird hauptsächlich mit semantischen Nuancen ausgedrückt, z. B. „陷/xian“ (steckenbleiben) für „liegen“. Parallel dazu wird bei allen Übersetzungen eine literarische **Stilisierung** vorgenommen: Reduplikationen wie „厚厚/houhou“ (dick dick), „深深/shenshen“ (tief tief), „久久/jiujiu“ (lange lange) und „空荡荡/kongdangdang“ (leer leer), die viele Übersetzer in ihre Formulierung einbauen, fügen Kafkas eigentlich „unmusikalischer“ Sprache eine zusätzliche musikalische Dimension in der chinesischen Sprache hinzu und erzeugen eine düstere, drückende Atmosphäre.⁴⁵² Dass die Landschaft mit

⁴⁵² Dazu sagt die Kafka-Übersetzerin Xie Yingying: „Kafka ist Meister in der Beschreibung der Atmosphäre, z. B. die Schneelandschaft im Schloss, es gibt zwar ausführliche Beschreibung für all das, aber der Zweck dieser Beschreibung ist nicht die Wiedergabe der Natur, sondern konkrete Gegenstände in eine Atmosphäre hinein zu integrieren. Diese Atmosphäre drückt manchmal subjektive Eindrücke des Autors aus. Gerade deswegen evozieren unterschiedliche Schauplätze beim Leser eine ähnliche Stimmung. Diese Technik, konkrete Gegenstände in Atmosphäre und Stimmung zu transformieren, ist eine Tendenz in der westlichen modernen Kunst.“ Aus: 谢莹莹: 荒诞梦幻中的现实主义——浅议有争议的现代作家卡夫卡. In: 外国文学, 1981/2. [Xie, Yingying: Realismus in absurden Träumen. Über den umstrittenen modernen Schriftsteller Kafka. In: Ausländische Literatur, 1981, Nr. 2], S. 39-42, hier S. 42: „卡夫卡善于描写气氛。《城堡》中的雪地情景, 对这一切虽然都有详尽的描写, 但是这些描写的目的不是自然的再现, 而是把具体的东西融会在气氛之中, 这个气氛所表达的有时作者的主观印象。正因为如此, 不同的场合所给予读者的感觉却都是相似的。这种把具体事物化为气氛与感觉的手法, 是西方现代艺术的一个趋向。

“

subjektiver Empfindung verschmelzen und eine stimmungsträchtige Einheit bildet, ist eine altbekannte Technik aus der chinesischen klassischen Lyrik. Hier treffen Kafkas Modernität und die klassische chinesische literarische Tradition bei der chinesischen Kafka-Übersetzung erfreulich zusammen.

Zusammenfassung:

Die Übersetzung von Kafkas Prosa-Abschnitten zeigt, dass erlebte Rede in ihrer üblichen Form problemlos ins Chinesische zu übertragen ist: durch deiktische Ausdrücke, Pronomen „自己/ziji“, emotive Interpunktion, mündliche Formulierung und kurze, aneinander gereihte „flowing sentences“, subjektlose Sätze markieren für die chinesischen Übersetzer die subjektive Perspektive und die Figurenstimme.

Semantische Mittel, nicht grammatische Kategorien spielen eine enorm wichtige Rolle bei der Erkennung der erlebten Rede im Chinesischen: z.B. Erzählersprache und Figurensprache werden anhand von Idiomatismus und Kolloquialität voneinander differenziert. Ein häufiges Phänomen in der chinesischen literarischen Übersetzung – Stilisierung – interagiert mit der bewussten kolloquialen Markierung der Figurenrede. Die Sprache der meisten Kafka-Übersetzungen enthält literarische Stilisierung mit Phraseologismen und gehobener Sprache. Teilweise sieht man auch Versuche, Kafkas Sprachstil nachzuahmen, z. B. der Frequenzstil bei Ye Tingfang, wobei eine allgemeine Stilisierung mit gehobener literarischer Sprache für die Erkennung der erlebten Rede eher störend wirkt. Partielle Stilisierung kreieren oft interessante Effekte und die unterschiedliche Gestaltung der Doppelstimmigkeit der erlebten Rede, die wir bei den Übersetzungen vom „*Schloss*“-Anfang beobachten können.

Aber auch sprachsystemische Unterschiede – das Fehlen an Verbflexion – bilden im Fall „*Prozeß*“-Anfang die Grenze der Übersetzbarkeit. Es gibt keine Äquivalenz im Chinesischen für **Konjunktiv II**, die unmarkiert Irreales ausdrückt, das am Anfang von „*Prozeß*“ subtil, aber entscheidend für Subjektivität steht. Die sprachliche Andersartigkeit verursacht einerseits ein Mißverständnis beim chinesischen Übersetzer, dass er die stilistische Wirkung dieses grammatischen Merkmals für die Sinnkonstruktion übersieht und den Roman einseitig auslegt. Andererseits ist es auch unmöglich, auch wenn man es beim besten Willen versuchen würde, die Wirkung so subtil wie im Deutschen zu übertragen. Weiter fehlen beim chinesischen ZIELLESER die Assoziationen, mit deren Hilfe Kafka seine Doppelbödigkeit genial aufbaut. Die engen Verschränkungen zwischen der Sprache, dem Text und seiner kulturellen Wurzel führt

zu der Unübersetzbarkeit - Inhalt und Form sind hier bei Kafka unzertrennlich.

Wir haben hier für unsere textimmanente Analyse die kultur-historischen Gründe für die weitgehend homogene Interpretation für Kafkas Werk noch außer Acht gelassen: Die unmittelbaren historischen Leid-Erfahrungen aus der Kulturrevolution, kurz bevor Kafka für die chinesische breite Bevölkerung bekannt gemacht wurde, haben gewissermaßen die realistische, gesellschaftskritische Lesart begünstigt, und Kafkas „einsinnige“ Erzählweise hat den chinesischen Leser sicher auch dazu veranlasst, sich sofort mit dem „Opfer“ zu identifizieren.

Exkurs V: Grenze der Übersetzung von Kafkas Stil

„Das Wort, besonders das seltenere, wird unbedingt wörtlich genommen und enthüllt seine ursprüngliche Bedeutung. Dieses <Wörtlichnehmen> der sprachlichen Erscheinung ist in Kafkas Werk sehr deutlich“.⁴⁵³

Kafka will unbedingt „wörtlich“ genommen werden. Bei ihm zählt jedes Wort. Eine häufig eingesetzte Technik von Kafka ist das Spiel mit den konkreten und abstrakten Bedeutungen, daraus entwickelt sich die typische Doppelbödigkeit. Der „Prozess“ kann sowohl eine gerichtliche Handlung als auch eine Entwicklung sein; das „Schloss“ kann sowohl ein Gebäude oder eine Vorrichtung zum Verschießen bedeuten; der Begriff „Landvermesser“ enthält sowohl die Bedeutung einer Tätigkeit als auch die einer Eigenschaft (Vermessenheit). Nicht nur Homonyme werden für **Polyvalenz** und **Wortspiele** eingesetzt, Kafka verwendet manchmal das gleiche Wort in unterschiedlichen Kontexten. Mit dieser Koppelung verbindet und erweitert er eine bestimmte Bedeutung, z. B. der Name „Rosa“ der Dienerin im „Landarzt“ evoziert eine neue Assoziation, wenn die Wunde des Patienten auch mit „rosa“ beschrieben wird. Dass bei Kafka jedes Wort zählt und mit der Mehrdeutigkeit des Wortes so manche Fallen auf den Übersetzer lauern, ist zu erwarten.

Zunächst erhebt sich die praktische Frage über die mögliche **semantische Äquivalenz**, die auch polyvalent einmal das Konkrete und einmal das Abstrakte ausdrückt. Z. B. um die religiöse Bedeutung vom „Bösen“ im Anfangssatz im „Prozeß“ herauszuarbeiten, würde ein Übersetzer Begriffe wie „邪/xie“ (unrecht, irrig, ketzerisch⁴⁵⁴) oder „罪/zui“ (<Rel>Sünde⁴⁵⁵) benötigen. Aber eine Äquivalenz für das deutsche Wort „das Böse“, das sowohl für die alltäglichen Gemeinheiten als auch für das Religiöse, Diabolische steht, fehlt im Chinesischen.

⁴⁵³ Wagenbach, Klaus: Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912. Verlag Klaus Wagenbach Berlin, 1. Auflage der Neuausgabe im April 2006, S. 94.

⁴⁵⁴ W. Fuchsberger: 汉德大词典 Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch, S. 1141.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 1378.

Man muss zwischen dem alltäglichen „坏/huai“ (böse, schlimm, übel⁴⁵⁶) oder dem Adjektiv mit religiöser Konnotation „邪恶/xie'e“ (<Rel> böse, sündig⁴⁵⁷), das oft in buddhistischen, taoistischen Kontexten auftaucht, oder das in christlichen Kontexten oft verwendete „罪/zui“ (<Rel>Sünde) wählen. Die Polyvalenzen der chinesischen Begriffe sind anders verzweigt als das „Böse“ im Deutschen: „邪/xie“, oder „罪/zui“ bedeuten auch „schwerwiegendes Verbrechen“, „kriminell“, „Straftat“. Sie könnten den chinesischen Leser zu einer Assoziation einer schwerwiegenden Kriminaltat irrführen. Außerdem würde es mit „邪/xie“, „恶/e“ oder „罪/zui“ im ersten Satz – der auf Deutsch nach Schirmmacher „eigentlich ein Allerweltssatz“⁴⁵⁸ ist - für die Oberfläche-Geschichte viel zu spezifisch. Sie würden die Leichtigkeit wegnehmen, womit der „lebenspraktische und kluge, aber metaphysisch illiterate K.“⁴⁵⁹ am Romananfang seine Verhaftung hinnimmt.

Eine weitere Schwierigkeit für den Übersetzer ist die Problematik der **Deutbarkeit** bei Kafka – die **Ambiguität** in Kafkas Originaltext ermöglicht das Nebeneinanderbestehen mehrerer gegensätzlicher Deutungen, aber **eine** Interpretation von seinem Text schafft dies nicht.⁴⁶⁰ Da eine Übersetzung auch das Endprodukt **einer** Interpretation ist, und diese in sich kohärent bleiben muss, unterliegt auch eine bestimmte Übersetzung der eingeschränkten Kombinationsmöglichkeit von Deutungen, die nicht mit einer anderen Kombination von Deutungen in Konflikt geraten dürfen, z. B. wenn ein chinesischer Übersetzer die erlebte Rede „War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?“ als rhetorische Frage formuliert, Gregors Hunger nach der „unbekannten Nahrung“ als geistige Nahrung interpretiert, dann sollte er Gregors Gefühle zur Schwester besser sentimental als tierisch-triebhaft und inzestuös gestalten, so wie alle chinesischen Übersetzer es getan haben.

Wenn der chinesische Übersetzer nicht in der Lage ist, alles Deutungspotential offenzuhalten, welche Faktoren entscheiden dann, welche semantische Option sich letztendlich bei der Übersetzung durchsetzt? Offensichtlich spielt die **Rezeption** eine wichtige Rolle. Die Übersetzer und Leser in China sympathisieren einseitig mit den Perspektivfiguren – Gregor in

⁴⁵⁶ Ebd., S. 468.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 1141.

⁴⁵⁸ Frank Schirmmacher: Neunzehn Worte Kafka.

⁴⁵⁹ Schirmmacher, Frank (Hrsg.): Verteidigung der Schrift. Kafkas »Prozeß«. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, S. 7.

⁴⁶⁰ Henel, Ingeborg: Die Grenzen der Deutbarkeit von Kafkas Werken: „Die Verwandlung“, hier S. 75-76: „Wenn Gregor aber nur als Tier von der Musik ergriffen wird, dann bedeuten seine angeblich inzestuösen Phantasien auch keinen Rückfall aus einem vermeintlichen geistigen Erlebnis ins Tierische, wie man oft gemeint hat. Der Widerspruch entsteht erst, wenn man den einen Teil der Szene metaphysisch und den anderen psychoanalytisch interpretiert. Ernst und Ironie vertragen sich, aber zwei auf verschiedenen Prämissen ruhende Deutungen können nicht nebeneinander bestehen.“

der *Verwandlung*, K. im *Prozeß* und *Schloss*.⁴⁶¹

Es ist nicht so, dass diese Übersetzer, die seit den 1980er Jahren Kafka übersetzt und für den chinesischen Lesern zugänglich gemacht haben, die westlichen Forschungsergebnisse bis dahin nicht zu Kenntnis genommen hätten. Xie Yingying referiert aus einschlägigen Sammelbänden der deutschsprachigen Rezeption⁴⁶² und bemerkt, dass „unter Aufsätzen, die vor den 1980er Jahren über *Prozeß* diskutierten, gibt es kaum einen, der nicht Schuld bei Josef K. sucht.“⁴⁶³ Aber was hindert die chinesischen Germanisten und Übersetzer daran, so wie ihre westlichen Kollegen die Schuld zunächst bei K. zu suchen?

Wie sieht die westliche Rezeption den Roman? Worin besteht im *Prozeß* K. s Schuld? Der Kafka-Forscher Politzer fasst zusammen: „Verglichen mit der Schuld des Gerichts ist die Schuld Josef K.s einfach, wenn auch nicht minder paradox.“ Seine Schuld bestehe aus „Unterlassungssünden“: „seine Lieblosigkeit“, „die Abwesenheit einer echten Teilnahme an seinem Beruf, seine »Lebensschwäche«, „seine Durchschnittlichkeit, die ihn zum Repräsentanten der modernen bürgerlichen Gesellschaft werden läßt“. Nicht das, was er getan hat, sondern was er unterlässt, macht ihn schuldig. Aber in China hat man für „Schuld“ ein anderes Verständnis - Diese Fehler würden dort nicht als „Schuld“ gelten. Der berühmte Kafka-Forscher Ye Tingfang, der Kafkas Werk nach der Kulturrevolution in China eingeführt, übersetzt und mehrere Sammelbände herausgegeben hat, reflektierte die Schuld-Frage vom Protagonisten K. im *Prozeß* im Kontext der Existenzphilosophie bei Kafka:

„Schuld. Das ist auch eine diesseitige Welterfahrung der Existenzphilosophie. [...] Aber für Kafka ist „Schuld“ kein individuelles Phänomen, sondern ein allgemeiner Zustand der menschlichen Existenz, [...]. Zweifellos ist Schuldgefühl eine signifikante Eigenschaft von Kafkas Werk. Der Roman *Der Prozeß* ist in gewisser Hinsicht ein allegorisches Werk um dieses Thema. Der Protagonist ist als Angeklagter vor dem Staatsgericht freilich unschuldig, aber vor dem Gericht der Gerechtigkeit ist er wiederum schuldig, weil er selbst fühlt, dass er auch schon mal die Bitten jener ‚Rangniedrigen‘ herablassend behandelt hat.“⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Zur Kafka-Rezeption in China siehe u. a. Halfmann, Roman & Wagner, Benno: Interkulturelle Klassikerrezeption als semantisch-soziales Netzwerk. Eine Projektskizze am Beispiel der Kafka-Rezeption in China; Nerlich, Michael & Zhou, Jianming: Einer unter vielen und keiner von uns. Die distanzierte Kafka-Rezeption in der VR China; Ren, Weidong: Kafka in China; Ye, Tingfang: Der Weg zur Welt Kafkas.

⁴⁶² 谢莹莹: 权力的内化与人的社会化问题——读卡夫卡的《审判》in: 外国文学评论 No. 3, 2003 [Xie, Yingying: Verinnerlichung der Macht und Sozialisationsproblem des Menschen – Kafkas „Prozeß“ gelesen. In: Foreign Literature Review. No. 3, 2003], S. 16-24, hier S. 24, Fußnote 3: „Peter Beicken, Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt am Main, 1974. S. 273-287. Hartmut Binder, ed., Kafka Handbuch. Bd. 2. Stuttgart, 1979. Klaus Michael Bogdal, ed., Neue Literaturtheorie in der Praxis. Textanalyse von Kafka <vor dem Gesetz>. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.“

⁴⁶³ 谢莹莹: 权力的内化与人的社会化问题 [Xie, Yingying: Verinnerlichung der Macht und Sozialisationsproblem des Menschen], „80年代之前讨论《审判》的论文, 没有不寻找约瑟夫·K的罪责的。“ S. 24, Fußnote 17.

⁴⁶⁴ 叶廷芳: 卡夫卡及其作品中的荒诞意识。In 社会科学战线 1993年5期, [Ye, Tingfang: Kafka und Absurdität in seinem Werk. In: Social Science Front. Vol. 5, 1993], S. 257-259, hier S. 258 „负罪。这也是存在主义的一种此在在世体验。[...]但对于卡夫卡来说, 负罪不是个别人的现象, 而是人的存在的普遍境况,

Damit erkennt Ye Tingfang zwar „Schuld“ als Hauptthema des Romans, aber betrachtet es hauptsächlich aus säkularer realistischer Sicht, indem er das Gericht einmal realistisch als staatliche Behörde („Staatsgericht“), einmal allegorisch als Gericht der Gerechtigkeit sieht. K.s Schuld bestehe vor allem in der Art, wie er diejenigen behandelt, die gesellschaftlich unter seinem Status stehen - „人下人/ren xia ren“ (wörtl. Menschen unter Menschen). K.s Schuld ist also seine Kälte in der zwischenmenschlichen Beziehung. Aber die Verhaftung und die Todesstrafe sind im Vergleich zu seiner Schuld – unterlassene Hilfeleistung - nicht verhältnismäßig.⁴⁶⁵ Noch weiter geht die Kafka-Übersetzerin Xie Yingying, die u. a. *Die Verwandlung* übersetzte, in ihrer *Proceß*-Interpretation, indem sie den Prozeß als Sozialisationsprozess interpretiert und K. von jeglicher Schuld freispricht:

„Wenn wir damit einverstanden sind, dass ‚der Process‘ den Sozialisationsprozess repräsentiert, einen notwendigen Prozess, in dem der Mensch zum gesellschaftsfähigen Menschen wird, dann können alle Themen über Schuld und Fehler weggelassen werden. Der Roman-Text spricht für diese These. Der Roman beginnt mit dem Wesentlichen, der erste Satz besagt schon, dass K. keine unmoralische Sache getan hat: ‚Bestimmt hat jemand böse Bemerkung über K. gemacht, denn er hat nichts Schlechtes getan (und) wird eines Tages morgens verhaftet.‘ (S. 9) Der Roman hat vom Anfang bis Ende auf keinen Tatbestand von K. hingewiesen. Aber in der großen Kirche sagt der Geistliche zu K.: ‚Man hält dich für schuldig.‘ (S. 223) Wir wissen, dass Kafka häufig Wörter mit Mehrdeutigkeit verwendet. ‚Schuld‘ und ‚schuldig‘ bedeuten juristisch schuldig, im Allgemeinen bedeuten sie ‚Schulden haben‘, im übertragenen Sinn: ‚Verantwortung haben‘, ‚Pflicht haben‘. Sollen wir den Satz vom Geistlichen etwa so lesen: ‚man meint, du bist verpflichtet, deinen eigenen Sozialisationsprozess abzuschließen, gleichgültig, ob du es willst oder nicht. Und du willst ständig davon fliehen, so hast du dich schuldig gemacht‘? Wenn ja, dann ist es nicht mehr notwendig, ‚existentielle Schuld‘ oder ‚Ersünde‘ oder andere Schuld im (privaten) Leben oder moralische Schuld auf K. harsch aufzuzwingen.“⁴⁶⁶

Aus mangelnder Sensibilität gegenüber dem deutschen Verbmodus ignoriert Xie den Konjunktiv als Textsignal und liest den ersten Satz nicht als erlebte Rede, sondern als Bericht, als eine Unschuld-Bestätigung des Erzählers für K. und sie versteht den Begriff „Schuld“ auch nur in moralischem und juristischem Sinn.

Dass die westliche Rezeption fast alle „Schuld bei Josef K. sucht“, hängt sicher noch mit der theologischen Deutung zusammen. Auch diese würde bei einem chinesischen Leser auf taube

[...] 无疑，负罪感成了卡夫卡作品的一个显著特征。长篇小说《诉讼》从某一角度讲就是围绕这一主题的比喻性作品。主人公作为被告在国家法庭上固然是无罪的，但在正义法庭上他又是有罪的，因为他自己觉得他也曾高高在上地对待过那些“人下人”的哀求。“

⁴⁶⁵ Hier räumt Politzer auch ein: „Der Katalog seiner Sünden – die außerdem vorwiegend Unterlassungssünden sind – reicht nicht hin, um seine Verhaftung zu rechtfertigen.“ Politzer: Franz Kafka, der Künstler, S. 254.

⁴⁶⁶ „如果我们同意,审判‘过程代表社会化过程,一个使人成为社会人的必要的过程,那么一切关于罪和过失的话题就可以省略了。小说文本支持这一观点,小说开宗明义第一句话就说明 K 没有做败坏道德的事情: ‚准是有人说了约瑟夫·K 的坏话,因为他没有做什么坏事有一天早晨被逮捕了‘ (S. 9) 小说从头到尾没有指出 K 任何罪状。然而,大教堂里神甫对 K 说: ‚人家认为你有罪‘ (Man hält dich für schuldig)。 (S. 223) 我们知道卡夫卡常用双关语, ‚Schuld‘和 ‚schuldig‘, 法律意义上为有罪, 一般意义为欠债, 引申为有责任、有义务的意思。神甫的话我们是否应该读成: ‚人家认为你有义务完成自己的社会化过程, 不管你愿意不愿意, 而你一直想逃脱, 你是有过错的‘呢? 如果这样, 就不必硬把 ‚存在之罪‘或 ‚原罪‘或其他生活上或道德上的罪名强加给 K 了。“ 谢莹莹: 权力的内化与人的社会化问题. Xie, Yingying: Verinnerlichung der Macht und Sozialisationsproblem des Menschen, S. 23.

Ohren stoßen, wenn wir den Rezeptionsprozess eines deutschen Interpreten anschauen, welche Textsignale bei ihm die theologische Deutung auslösen:

„Der Prozess‘ erzählt sich in seinem ersten Satz. [...] Zunächst das Leitmotiv: Nichts Böses getan zu haben und dennoch verhaftet zu werden ist einerseits Realismus und andererseits nichts anderes als die Definition der Erbsünde. Bis zum letzten Satz redet der Roman auf beiden Ebenen, er kombiniert Allerweltssätze mit allem, was nicht von dieser Welt ist.“⁴⁶⁷

Für diese Interpretation stehen noch andere Signale wie die Namensabkürzung J. K., sein Alter „dreißig“, „der Verleumder“, „das Böse“, und auch noch die „Scham“ vor K.s Hinrichtung, die einen Kodex im westlichen Kulturgedächtnis wachrufen, der den tieferen Sinn des Werks entschlüsseln sollte:

„Doch das Initial J.K. spielt bereits auf einen anderen Dreißiger an. Die Lehre des Juden Jesus („Kristos“), ungefähr im gleichen Alter verhaftet wie Josef K. und angetreten, um von der Erbsünde zu erlösen, wird im Roman ebenso durchgespielt werden wie Talmud, Neues Testament und jene geistesgeschichtliche Überlieferung, die am Bösen, das den Tod verschuldete, sich abarbeitete. [...] Der Verleumder, J.K., das Böse, die Scham – mit diesen Worten, die Wiedererkennungszeichen sind, ruft Kafka eine Überlieferung in seinen Roman, auf der Synagogen und Kathedralen und philosophische Gebäude errichtet wurden [...]“⁴⁶⁸

Kafkas Genialität besteht in der Kombination zweier Ebenen – auf der Oberfläche die weltliche realistische Geschichte und noch eine tiefere metaphysische, die genial miteinander gekoppelt sind.⁴⁶⁹ Er schreibe „mit ganzen Orchestern von Assoziationen“, hat Kafka einmal bemerkt⁴⁷⁰, aber diese Assoziationen sind bei einem chinesischen Durchschnittsleser nicht vorhanden, und die schiere Menge von Hintergrundwissen aus der westlichen Glaubensstradition „Talmud, Neues Testament und jene geistesgeschichtliche Überlieferung“⁴⁷¹ kann ein Übersetzer auch beim besten Willen (z. B. mit Metatexten, Fußnoten, Anmerkungen etc.) nicht kompensieren.

Der größte Verlust dieses bewussten Verzichtes der chinesischen Übersetzer auf die theologische Lesart ist, dass die chinesischen Leser „nur die realistische Version dieses Romans“ mitbekommen, den man „ohne irgendeine Anspielung aufzunehmen, wie einen Krimi“⁴⁷² liest. Die Wirkung, die Kafkas Roman auf aufmerksame, kundige westliche Leser hat⁴⁷³, ist nicht durch die Bemühung einer Übersetzung realisierbar. Dafür sind die Gräben

⁴⁶⁷ Frank Schirrmacher: Neunzehn Worte Kafka.

⁴⁶⁸ Ebd.: „Kafkas Genie aber liegt darin, dass er die religions- und geistesgeschichtlichen Hämmer auf den Kopf eines Bankprokuristen einschlagen lässt. Die bürgerliche Ansicht ist nicht nur die realistische Version dieses Romans, den man, auch ohne irgendeine Anspielung aufzunehmen, wie einen Krimi lesen kann.“

⁴⁶⁹ Ebd.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Wobei auch manche westliche Leser Josef K. als unschuldig lesen, z. B. „Menschen sollten Recht nicht einfach als gegeben hinnehmen. Sonst könnte es ihnen genommen werden. Das zeigt Franz Kafka in seinem Roman "Der Prozess". [...] Josef K., der tragische Held, wird sich darin verfangen. [...] Den Schilderungen Kafkas zufolge hat sich K. nichts zu Schulden kommen lassen.“ <https://www.fluter.de/franz-kafka-der-prozess> (2011.10.30) (Stand: 20.08.2019).

zwischen zwei ganz unterschiedlichen Kulturen zu tief, die Auffassung von „Schuld“ viel zu unterschiedlich, der gemeinsame Kodex zwischen Kafka und seinen muttersprachlichen Lesern nicht ansatzweise vorhanden. Deshalb haben sich die chinesischen Übersetzer auch mehr oder weniger bewusst für eine Oberfläche-Geschichte entschieden - viel mehr ist in dem Fall wahrscheinlich nicht zu erreichen.

6. Lu Xun und die erlebte Rede, Teil II: *The True Story of Ah Q*

Der Literaturkritiker und Lu Xun-Forscher Leo Ou-fan Lee, der westliche erzähltheoretische Methoden auf Lu Xuns Werk anwendet, schreibt in seinem Buch „*Voices from the iron house*“, das zu Standardwerken in der Lu Xun-Forschung gehört, dass das Zusammenspiel zwischen der Figurenzeichnung und der Narration bzw. die Interaktion zwischen der Zentralfigur und dem unbeteiligten oder halb-beteiligten Erzähler die treibenden Kräfte der Handlung in Lu Xuns Erzählungen bildet.⁴⁷⁴ Diese These fasst treffend das strukturelle Prinzip von Lu Xuns Erzählungen zusammen und ist wegweisend für das Verständnis Lu Xuns Verwendung der erlebten Rede.

Lu Xuns Erzählung „*The True Story of Ah Q*“ gehört nicht nur inhaltlich, sondern auch erzähltechnisch zur Weltliteratur. Die Darstellung von der Hauptfigur Ah Q lässt sich als modern im Sinne westlicher Erzählkunst bezeichnen. Ah Q wird nicht nur bei seinen äußeren Handlungen, sondern auch von innen her beschrieben. Was für ein Erzähler die Geschichte erzählt, ob Ah Q als Stereotyp (谱/pu) oder Individuum zu deuten ist, wie nah der Leser mit Ah Q fühlen darf, sind Probleme, mit denen sich jeder Übersetzer konfrontiert. Die Interpretation des Übersetzers entscheidet mit über die Haltung des Erzählers gegenüber den Figuren. Das betrifft sowohl den Anteil der erlebten Rede, der im chinesischen Original potentiell enthalten ist, aber in westlichen Sprachen entweder als solche oder als Erzählerbericht oder direkte Rede verdeutlicht wird, als auch die Gestaltung der erlebten Rede, ob sie einführend oder ironisierend ist. Um diese Fragen zu klären, muss man zuerst Lu Xuns komplexen Erzähler und seine Erzählweise analysieren.

6.1 Der Erzähler und die Erzählweise

Es handelt sich in der Erzählung um einen peripheren Ich-Erzähler, der nicht an der Handlung beteiligt ist, und von dem aus der Protagonist Ah Q in Er-Bezug erscheint. Im Kapitel I parodiert der Erzähler sowohl die hohe Gattung Biographie aus der offiziellen Geschichtsschreibung des antiken China als auch die westliche Biographie. Dadurch kritisiert er sowohl die chinesische als auch die eingeführte westliche Tradition. Der Erzähler ist erkennbar stolz auf seine innovative Tat, den Analphabeten Ah Q als das Objekt seiner Biographie ausgewählt zu haben, da diese Gattung üblicherweise den gehobenen Schichten reserviert ist. Jedoch spürt man eine Spannung in seiner ambivalenten Haltung zur Tradition:

⁴⁷⁴ „It may be generalized, therefore, that the basic structural principle for Lu Xun’s fictional art lies in his subtle combination of two essential ingredients – characterization and narration – while the relationship between the central character and the uninvolved or half-involved narrator provides the impetus for action.“ Aus: Lee, Leo Ou-fan: *Voices from the Iron House*. S. 63-64.

Er rebelliert gegen die Tradition, indem er festgelegte Regeln bricht, aber gleichzeitig verrät seine Sprache, dass er selbst in dieser Tradition tief verwurzelt ist. Der kritische Erzähler ist sowohl sprachlich als auch intellektuell dem ungebildeten Bauer Ah Q weit überlegen. Ah Qs einfache, manchmal vulgäre Sprache wird meistens in mündlichen kurzen Sätzen als direkte Zitate gezeigt, z.B. „秃儿！快回去，和尚等着你……/tur! kuai hui qu, heshang deng zhe ni...“⁴⁷⁵ („Glatzi, lauf schnell nach Hause, der Mönch wartet auf dich!“). Das Gefälle im Sprachstil zeigt die unüberwindbare Barriere zwischen dem gebildeten Intellektuellen (dem Erzähler) und dem einfachen Volk (Ah Q).

Wie Patrick Hanan feststellt, ist Ironie das wichtigste stilistische Mittel dieser Erzählung. Hanan unterscheidet bei Lu Xun grundsätzlich mehrere Arten der Ironie. Relevant für diese Erzählung sind situative Ironie und repräsentative Ironie.⁴⁷⁶ Situative Ironie geschieht innerhalb des dramatisierten Teils der Geschichte, z. B. im Widerspruch zwischen Ah Qs Niederlagen und seiner Methode des psychologischen Sieges (精神胜利法/jingshen shengli fa). Während repräsentative Ironie in der Mittelbarkeit der Fiktion ansetzt, die auf dem Kontrast zwischen dem Sachverhalt und der Haltung des Erzählers basiert. Die ironische erlebte Rede bildet eine Art repräsentative Ironie, indem der auktoriale Erzähler seine Neutralität aufgibt und eine Rolle spielt, wenn er die Gefühle und Wertung einer Figur annimmt, seine Sprache der einer Figur ähnelt, um deren Dummheiten dem „mitwissenden“ Leser zu zeigen. Nicht nur auf Ah Q richtet sich die Ironie des Erzählers, noch schärfer zielt er auf die Mächtigen im Dorf und die kollektive Dorfgesellschaft. Dass der Erzähler Ah Q nicht während seines Aufenthalts in der Stadt begleitet, sondern im Dorf bleibt, zeigt wie wichtig es für ihn ist, nicht nur Ah Q, sondern auch die kollektive Dorfmentalität zu entlarven.

Wenn man die dynamische Komponente beachtet und die Veränderung der Erzählsituation berücksichtigt, befindet sich der Erzähler im Verlaufe der Erzählung in recht unterschiedlicher Distanz zu der Zentralfigur Ah Q. Im ersten Kapitel begegnet man einem auktorialen Erzähler, der Ah Qs Geschichte kennt und eine Art unpersönliche Biographie zu schreiben versucht. Nach der Mitte (Kap. V) der Erzählung bewegt sich der Erzähler näher

⁴⁷⁵ 鲁迅全集 2005 第一卷 (Lu Xun: Gesamtwerk von Lu Xun, Peking Volksliteraturverlag 2005, Vol. I), S. 523

⁴⁷⁶ Hanan unterscheidet „situational irony“ von „presentational irony“: „It is useful to distinguish *situational irony*, in which both object and factor lie in the “dramatized” part of a fictional work, from *presentational irony*, in which the factor is the tone adopted by a narrator who stands outside the action he is recounting. There are different kinds of presentational irony, according to the degree to which the narrator is given an explicit persona. At the most explicit, for example, we have the narrator in *Ah Q*, who even refers to himself in the first person“. Aus: Hanan, Patrick: The Technique of Lu Hsün’s Fiction. In: Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 34 (1974), S. 53-96, hier S. 77.

zur Figur. Mit lyrischen Elementen⁴⁷⁷ begleitet der Erzähler den Protagonisten sprachlich auf einem neuen geistreichen Niveau. Die Stimmung des Erzählers schwingt von Humor zu Satire, auch Melancholie und Mitleid mischen sich im Hintergrund. Der Leser mag über Ah Q lachen, ihn kritisieren, aber gleichzeitig sieht er auch in Ah Qs Schwächen sich selbst, und empfindet Mitleid für sein tragisches Schicksal. Interessant ist auch die Gestaltung der erzählten Zeit: In Kapitel II bis IV werden überwiegend negative Charakterzüge von Ah Q nach dem Muster des traditionellen Storytellers geschildert. Die Ereignisse um Ah Q weisen keine präzisen Zeitangaben auf, z. B. „am Abend des Götterfestes“⁴⁷⁸, „wieder einmal“⁴⁷⁹, „etliche zufriedene Jahre“⁴⁸⁰, „einmal im Frühling“⁴⁸¹. Sie sind nicht chronologisch, sondern ahistorisch zur Schilderung der Figur Ah Q lose zusammengestellt. Die Zeit scheint statisch zu sein. Erst ab dem Ende des Kap. III folgt die Handlung einer klaren Dynamik. Die Zeit bewegt sich: Ah Qs Liebestragödie führt zu seiner Ausgrenzung im Dorf. Er wird zur Flucht in die Stadt gezwungen. Mit ausufernden ironischen Kommentaren in Kap. IV über Ah Qs geistige Siege als ein Beweis der Überlegenheit chinesischer Zivilisation und die gängigen Schuldzuweisungen an Frauen durch die ganze chinesische Geschichte macht der Erzähler sich wieder bemerkbar. Er vertritt zunächst die landesüblichen konfuzianischen Werte, aber diesmal werden diese Werte nicht mehr bestätigt, sondern parodiert. Nachdem die Revolution im Jahr 1911 zum ersten Mal Ah Qs persönlichem Leben (was auch der Einschnitt in die jahrtausendalte chinesische Geschichte bedeutet) eine klare Zeitrechnung gegeben hat, begleitet der Erzähler mit einer subtil veränderten Haltung Ah Qs Wende zur Revolution und diese Nähe gipfelt in Ah Qs Paradezug zur Hinrichtung am Ende der Erzählung.

Häufig wird die Frage gestellt, ob es einen Bruch in der Erzählweise gäbe.⁴⁸² Das Problem der Wandlung bzw. des eventuellen Bruchs in der Erzählhaltung wird von Kritikern schon früh bemerkt und unterschiedlich aufgenommen. Einer der frühesten Interpreten der Erzählung, Lu Xuns Bruder Zhou Zuoren kommentiert, dass es ein Fehler von Lu Xun sei, unabsichtlich Ah Q hochzuheben: „Lu Hsün wanted to knock Ah Q down, but by focusing all of his attention on him, contrary to his own expectations, he helped raise him up instead! Perhaps this is one

⁴⁷⁷ Z. B. die Landschaftsbeschreibung auf Ah Qs Weg zum „Essensbeschaffung“ und die Nachtszene in unserem Textbeispiel 3.

⁴⁷⁸ Lu Xun: Werke in sechs Bänden. Band I Applaus. Erzählungen. Aus dem Chinesischen von Raoul David Findeisen, Wolfgang Kubin und Florian Reissinger Hrsg. von Kubin, Wolfgang, Unionsverlag, Zürich 1994, S. 114.

⁴⁷⁹ Ebd. S. 114.

⁴⁸⁰ Ebd. S. 117.

⁴⁸¹ Ebd. S. 117.

⁴⁸² Vgl. 汪晖: 阿 Q 生命中的六个瞬间——纪念作为开端的辛亥革命. 现代中文学刊双月刊 2011 年第 3 期 (总第 12 期) S.4-32 (Wang, Hui: Six moments in life of Ah Q – in remembrance of the Xinhai revolution as a beginning. In: Journal of Modern Chinese Studies. Bimonthly, No. 3, 2011, Sum No. 12), S. 4-32.

respect in which the author failed.“⁴⁸³ Zhou Zuorens Beobachtung⁴⁸⁴ beweist zumindest Lu Xuns Erfolg, Ah Q als einerseits stark ironisierte, andererseits mitleiderregende tragische Figur zu gestalten. Die Wandlung von einer komischen Figur zu einer tragischen bereitet für Literaturkritiker Probleme: „The main literary problem posed by the character of Ah Q, as distinct from the political controversy, is the change from Ah Q as a comic or ridiculous character to Ah Q as a pathetic character.“⁴⁸⁵

„Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freilich alle Ironie auf.“⁴⁸⁶ Wie ist das Dilemma der gleichzeitigen Existenz von Ironie und Empathie zu erklären? Zwei komplementäre Lösungsansätze werden in der Forschung aufgestellt: Die erste Möglichkeit ist die Unzuverlässigkeit des Erzählers.⁴⁸⁷ Zhao Yiheng bemerkt die Diskrepanz zwischen dem unzuverlässigen Erzähler, der Ah Qs Tragödie sarkastisch schildert und dem impliziten Autor, der ihn bemitleidet.⁴⁸⁸ Auch Lydia Liu mit ihrem poststrukturellen Ansatz geht von einem kunstvoll kreierte ironischen Erzähler aus, der mit dem Autor Lu Xun nicht identisch ist⁴⁸⁹, um schließlich zu behaupten, dass der Autor Lu Xun den impliziten Leser durch einen unzuverlässigen Erzähler⁴⁹⁰ manipuliere, um selbst als der Aufklärer, als einer von den

⁴⁸³ Ebd., S. 236-237.

⁴⁸⁴ Vgl. 周启明 (周作人): 鲁迅的青年时代. 中国青年出版社, 北京, 1957 [Zhou, Qiming (Zhou, Zuoren): The period of Lu Xun's youth. Peking, Zhongguo Qingnian Chubanshe, Beijing 1957], S. 114-115. “只是著者本意似乎想把阿Q好好的骂一顿, 做到临了却使人觉得在未庄里阿Q还是唯一可爱的人物, 比别人还要正直些, 所以终于被“正法”了, [...] 他想撞倒阿Q, 将注意力集中于他, 却反将他扶了起来, 这或者可以说是著者失败的地方。” „The only fault that one can find is that while the author's original intention seems to have been to roundly castigate Ah Q, as the reader approaches the end of the tale he begins to feel that the only really lovable person in all of Wei village is Ah Q! He is certainly the most upstanding person in town, and it is precisely for that reason that he is cut down in the end.“ Übersetzt von Lyell: Lu Hsün's Vision of Reality, S. 236.

⁴⁸⁵ Hanan: The Technique of Lu Hsün's Fiction, S. 81.

⁴⁸⁶ Schlegel, A. W. von: ‚23. Vorlesung‘ in: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, zweiter Teil, Stuttgart 1967, S. 137.

⁴⁸⁷ Definition des unzuverlässigen Erzählers nach Booth: „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not.“ S. 158-159 Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Second Edition, Penguin Books, 1961.

⁴⁸⁸ Zhao, Henry Y. H.: The Uneasy Narrator, S. 87: „In many of the May Fourth works of fiction the narrator is sufficiently personalized that he is in fact no more authoritative than the characters. In *The True Story of A Q*, for instance, the narrator's intrusion can *never* be taken as the implied author's opinion. The narrator is sarcastic about A Q's tragedy, but the implied author, as the embodiment of the values of the whole text, is more sympathetic toward the protagonist. The unreliability of narration is thus intensified into a narrative irony which brings the narrator into direct conflict with the implied author.“

⁴⁸⁹ Lydia Lius Argument für die Nicht-Identität des Erzählers mit dem Autor Lu Xun ist die ironische Haltung des Erzählers gegenüber der Zeitschrift *Xinqingnian* (*New Youth*) im Kap. I und die biografischen Fakten vom Lu Xun, dass er regelmäßig Artikeln darin veröffentlichte, aber dieser Widerspruch schließt die Möglichkeit eines selbst-ironischen Erzählers nicht aus. Vgl. Lydia Liu: Translingual practice, S. 73 „But if there is the least likelihood that the narrator or the stylistic voice might be mistaken for Lu Xun himself, one can hardly miss the marked difference in the above quote. Whereas Lu Xun was a regular contributor to the *New Youth* magazine and a leader of the New Culture movement, this narrator here adopts the views of a Mr. Chao while putting them down at the same time.“

⁴⁹⁰ Ebd., S. 71: „Criticisms that emphasize ideology in “The True Story of Ah Q” have tended to overlook the facts that Lu Xun went to great lengths to tease his hero and that the reader cannot but be entertained by Ah Q's

literarischen Eliten (im Gegensatz zu den Underdogs ohne Selbstreflexion wie Ah Q) zu erscheinen, der den Diskurs über den Nationalcharakter von westlichen Kolonialisten⁴⁹¹ umzuschreiben versucht.⁴⁹² Diese Kritiker gehen von einem sarkastischen Erzähler aus und sprechen ihm echtes Mitgefühl für Ah Qs Tragödie generell ab, was gleichzeitig die Aufrichtigkeit der Erzählerkritik an dem Establishment und der Masse untergräbt. Die zweite Richtung, vertreten durch linksorientierte Literaturkritiker, hält an einem zuverlässigen, komplexen Erzähler fest. Wang Hui⁴⁹³ z. B. unterscheidet mehrere Schichten des Bewusstseins in der Erzählung: Ah Qs Bewusstsein, Ah Qs Unterbewusstsein und das Bewusstsein des reflektierenden Erzählers. Ah Qs konformes Bewusstsein, das die negativen Seiten des Nationalcharakters verkörpert bzw. gehorsam die festgefahrenen Rollen aus der Tradition spielt und die alte feudale Ordnung verteidigt, ist das Objekt der Erzählerkritik. Gleichzeitig existiert in Ah Q untergründig das Unterbewusstsein, das in kurzen reflexartigen Momenten ausbricht und immer wieder von seinem Bewusstsein durch einen Rationalisierungsmechanismus (den psychologischen Sieg) unterdrückt wird. Wang entdeckt zudem ab Kap. V eine allmähliche Subjektivierung der Erzählweise: Die Stimmung des Autors (Gefühle der Einsamkeit und Sinnlosigkeit) wird auf Ah Q projiziert. Lyrische Elemente tauchen auf. In Ah Qs Paradezug gipfelt die Subjektivierung. Die Angst vor dem Tod befähigt Ah Q, durch die Maske des psychologischen Siegs hindurch Horror zu spüren, und der Mechanismus zum Selbstbetrug verliert endgültig die Wirkung.

Es gibt also Argumente für und gegen einen unzuverlässigen Erzähler. Dies erinnert an Dorrit Cohns Bemerkung⁴⁹⁴, dass die Diagnose der Unzuverlässigkeit eine interpretative Leistung

monumental stupidity, although s/he may feel slightly guilty afterward. And why not, since the implied reader is induced to join the cannibalistic mob watching the execution of the “tragic” hero in the final scene? Killing two birds with one stone? Precisely. Lu Xun seemed to take as much delight in compromising the implied reader as he did in poking fun at his characters.“

⁴⁹¹ Smith, Arthur: *Chinese Characteristics*. New York, Barnes & Noble, 1894. Vgl. Lydia Liu (1995), S. 52: ‘Although Smith’s book was but one of many channels through which the theory of national character became known and disseminated among the Chinese, it happened to be the primary source for Lu Xun’s conception of national character.’

⁴⁹² Liu, Lydia: *Translingual practice*, S. 76: „My point is that Lu Xun's story creates not only an Ah Q but also a Chinese narrator capable of analyzing and criticizing the protagonist. The introjection of such narratorial subjectivity profoundly supersedes Smith's totalizing theory of Chinese character and leads to a radical rewriting of the missionary discourse in terms of Chinese literary modernity. This rewriting sought to redefine the role of the Chinese literary elite vis-à-vis the lower class represented by ignorant underdogs like Ah Q, as May Fourth literature appointed itself the voice of enlightenment speaking to and about the masses. May Fourth writers such as Lu Xun deployed the theory of Chinese character to justify this endeavor by pointing an accusing finger at the indigenous tradition, culture, and the classical heritage and, in so doing, hoped to emerge as the subject and agent of their own history.“

⁴⁹³ Vgl. 汪晖: 阿 Q 生命中的六个瞬间 (Wang, Hui: Six moments in life of Ah Q).

⁴⁹⁴ „It is essential to realize, however, that the conditions mentioned above, though both necessary and sufficient for diagnosing discordant narration do not *enforce* such a diagnosis. Readers are provided with a different option: they may attribute the biases and confusions inscribed in a work's normative discourse to its *author* rather than to its *narrator*, seeking to explain them by the biographical, or generational-historical circumstances that attended

des Lesers und keinesfalls zwingend ist, auch wenn Bedingungen dafür vorhanden sind. Der Leser kann immer davon ausgehen, dass der Autor aus biografischen, historischen Gründen etc. die Unstimmigkeiten absichtlich eingebaut hat. Es ist die bewusste Entscheidung von jedem Leser, ob der Autor einen unzuverlässigen Erzähler erkennen lassen möchte.

Somit eröffnet sich ein großer Interpretationsraum für Leser, Kritiker und Übersetzer. Die Komplexität des Erzählers bzw. sein Wandel erzeugt eine hohe Spannung in der sensiblen Frage, wann der Erzähler wieviel Distanz zu Ah Q halten soll. Erlebte Rede ist der Ort, an dem zwei Pole, Erzähler auf der einen Seite und Figur auf der anderen Seite, aufeinandertreffen, wo die Stimmen und Bewusstseinsphären der beiden verschmelzen und Spannungen und Konflikte besonders hervorstechen. Jeder Übersetzer muss sich zunächst für eine bestimmte Gesamtinterpretation entscheiden und dann für jede Textstelle der erlebten Rede eine präzise Antwort liefern, ob sie einführend oder ironisch ist und wie die Stimmung an dieser Stelle zu gestalten ist.

Ich werde anschließend einige ausgewählte Stellen aus den drei wichtigsten englischen und deutschen Übersetzungen mit dem Original vergleichen, die Problemlösungen des jeweiligen Übersetzers analysieren, und in Bezug auf ihre Behandlung der Erzählerinstanz und der erlebten Rede kommentieren. Auf diese Weise wird sich zeigen, wie die Gesamtinterpretation die Übertragung erlebten Rede maßgeblich beeinflusst.

6.2 Textbeispiel 1: „Was not the highest successful candidate in the official examination also “Number One”?“

Die Erlebte Rede wird häufig zur Entlarvung negativer Eigenschaften Ah Qs eingesetzt, z. B. seiner sexuellen Begierde, seiner Verachtung gegenüber schwächeren Gegnern und seiner opportunistischen Vorstellung über die Revolution. Das Textbeispiel 1 betrifft seinen berühmt-berühmten „psychologischen Sieg“.

its genesis. The perception of narrative discordance, in other words, is a reader's (more or less conscious) choice, intimately related to his or her assumption that the author *means* for us to recognize the narrator as a fallible commentator. [...] Needless to say, many narratives make us waver indecisively between the two potential types of resolution, leaving us to wonder whether we should read with or against the stream of their explicit commentary: do their narrators reflect their authors' views or have they been planted there with the tacit purpose of making us recognize their fallibility, their discordance with the story they tell? But awareness of this two-mindedness rarely makes its way into published research.“ S. 308-309. Cohn differenziert zwischen dem faktisch unzuverlässigen Erzähler (im Sinne von ‘unwissend’ oder ‘getäuscht’) und (ideologisch) diskordant unzuverlässigen Erzähler: „Discordant narration“: this term, in addition to distinctively marking the divergence of this type from (factual) unreliability, intends to signify the possibility for the reader to experience a teller as normatively inappropriate for the story he or she tells. It suggests the reader's sense that the *author* intends his or her work to be understood differently from the way the *narrator* understands it: in a way that can only be discovered by reading the work against the grain of the narrator's discourse, providing it with a meaning that, though not explicitly spelled out, is silently signaled to the reader behind the narrator's back.“ S. 307 aus Cohn, Dorrit: Discordant Narration. In: *Style*, Vol. 34, No. 2, Concepts of Narrative (Summer 2000), S. 307-316.

Textbeispiel 1:

„[...] 然而不到十秒钟，阿 Q 也心满意足的得胜的走了，他觉得他是第一个能够自轻自贱的人，除了“自轻自贱”不算外，余下的就是“第一个”。状元不也是“第一个”么？“你算是什么东西”呢？！⁴⁹⁵“ (S.517⁴⁹⁶)

Interlinearübersetzung:

Aber nach weniger als zehn Sekunden (,) ging Ah Q auch (,) völlig zufrieden und siegreich fort, er fand (, dass) er selbst der erste Mensch sei (,) der in der Lage war (,) sich selbst zu missachten, von „sich selbst mißachten“ abgesehen, was übrigblieb, war „der erste“. War der Examenserste beim kaiserlichen Staatsexamen nicht auch „der erste“? „Wofür hältst du dich“ denn?!

„[...] In less than ten seconds, however, Ah Q would walk away also satisfied that he had won, thinking that he was the “Number One self-belittler,” and that after subtracting “self-belittler” what remained was “Number One.” Was not the highest successful candidate in the official examination also “Number One”? “And who do you think *you* are?”“ (Yang 1985, S.110⁴⁹⁷)

Yang Xianyis Version bleibt im Wortlaut sehr nah am Original, mit Partizip I (,-ing“-Form) und langen Nebensätzen wird die Reihenfolge der Sätze im Original beibehalten, und das verwendete Englisch ohne Ausschmückung weist einen schlichten Stil auf. Die wichtigste Aussage in der erlebten Rede im Original wird von Yang Xianyi als solche übertragen. Der Erzähler übernimmt vorübergehend Ah Qs Rolle und zitiert ihn ironisch: „Was not the highest successful candidate in the official examination also “Number One”?“ Kleine Veränderungen sind: Den letzten Satz „And who do you think *you* are?“ behandelt Yang als direkte Rede. Der angeredete potentielle Gegner von Ah Q wird kursiv hervorgehoben (,*you*“). Im Original wird Ah Q im letzten Satz als erlebte Rede zitiert und ironisiert, aber hier sieht man (ohne „Dämpfung“ durch den Erzähler) einen noch kämpferischeren Ah Q, der sich in direkter Rede laut verteidigt.

„[...] But before ten seconds were out, Ah Q would also walk away, fully satisfied and fully victorious, for he was convinced that of all the “self-putdown artists” this old world has seen, he was number one. Take away “self-putdown artist” and what did you have left? *Number one*—that’s what! *What was a Metropolitan Graduate? Number one*—that’s all. “Who the hell do these jerks think they are anyway!” (Lyell 1990⁴⁹⁸, S.111)

⁴⁹⁵ Unterstrichen mit ‚____‘ sind die von mir markierten Stellen der erlebten Rede, im Folgenden ebenso.

⁴⁹⁶ 鲁迅全集第一卷，北京：人民文学出版社 2005，第 517 页。（Gesamtwerk von Lu Xun, Peking Volksliteraturverlag 2005, Bd. 1, S. 517) Alle chinesischen Originalzitate von Lu Xuns Werk stammen von dieser Ausgabe.

⁴⁹⁷ Lu Xun: Selected Works. Translated by Yang, Xianyi and Gladys Yang, Foreign Languages Press Beijing, First Edition 1956, Second Edition 1980, Second Printing 1985. Alle nachfolgenden Seitenzahlen stammen von dieser Ausgabe.

⁴⁹⁸ Lu Xun: Diary of a Madman and Other Stories. Translated by Lyell, William A. University of Hawaii Press, Honolulu 1990.

Lyell verfährt als Übersetzer viel flexibler als Yang Xianyi. Er erweitert die erlebte Rede zunächst mit einem Imperativsatz, der sowohl von Ah Q als auch vom Erzähler stammen kann, also auch eine besondere Art der erlebten Rede⁴⁹⁹: „Take away “self-putdown artist” and what did you have left? *Number one*—that's what!“ In dem Imperativsatz übertreibt Lyell Ah Qs Aussage von einem „Selbstverächter“ zu einem selbst ernannten Künstler („self-putdown artist“). Er zerlegt lange Sätze in kurze prägnante Sätze mit starker Emotion und benutzt nach Bedarf unabhängig vom Original Fragezeichen, Ausrufezeichen und Kursivmarkierung. In der erlebten Rede schlüpft er in die Rolle Ah Qs und inszeniert eine lebendige Miniszene mit Fragen und Antworten („what did you have left? *Number one*“; „What was a *Metropolitan Graduate*? *Number one*—that's all“). Der letzte Satz wird wie Yangs Version auch als direkte Rede von Ah Q behandelt, aber mit einer viel kräftigeren und vulgären Sprache aus dem gegenwärtigen amerikanischen Englisch: „Who the hell do these jerks⁵⁰⁰ think they are anyway!“ Außerdem zeigt Lyell äußerste Vorsicht bei der zweiten Person „you“: In der erlebten Rede „what did you have left?“ wird die zweite Person unpersönlich verwendet; aber in Ah Qs direkter Rede „Who the hell do these jerks think they are anyway!“ ändert Lyell die zweite Person „du“ im Original „„Wofür hältst du dich“ denn?!“ zur dritten Person „these jerks“. Mit einem „du“ könnte sich der Leser möglicherweise angesprochen und angegriffen fühlen, aber mit „these jerks“ hingegen wird Ah Qs Aggressivität auf seine direkten Gegner gelenkt: die Müßiggänger im Dorf, die ihn gerade geschlagen und ausgelacht haben. Damit kann der Leser Ah Qs „psychologischen Sieg“ auch als psychologische Elastizität und Unbeugsamkeit verstehen und Mitleid mit ihm empfinden.⁵⁰¹ Lyell verlängert und verstärkt die erlebte Rede im Original und setzt sie bewusst ein, weil er Lu Xuns Methode kennt, Innensicht von Ah Q zu zeigen und dadurch die Sympathie des Lesers zu lenken.⁵⁰² Lyell übersetzt nicht wörtlich, sondern versucht, Lu Xuns Sprachstil nachzuahmen, indem er z. B.

⁴⁹⁹ Steinberg: Erlebte Rede, S. 221-222: „Der Imperativ erscheint in E.R. [erlebter Rede] im Er- und Ich-Kontext nur gelegentlich als beibehaltenes Einsprengsel direkter Rede“.

⁵⁰⁰ „jerk“: „An ineffectual, foolish, or unknowingly dull youth or man, usu. Applied contemptuously to one who is overfamiliar, unprepossessing, eccentric, stupid, unreasonable, selfish, or careless.“ aus: Wentworth, Harold & Berg Flexner, Stuart (ed.): Dictionary of American Slang. Thomas Y. Crowell Company 1967, S. 289.

⁵⁰¹ Lyell: Lu Hsün's Vision of Reality, S. 244: „Ah Q's personality defects do not fall into a bin that we can simply label bad, wrong, undesirable. Upon closer examination they turn out to be his strengths. He constantly rationalizes his defeats into victories, a process which, to be sure, is totally unrealistic. Yet it gives Ah Q great psychological resilience: hurl him against a wall of disgrace and defeat and he will not break, but rather bounce back ready to take another throw; disgrace and defeat him in such a humiliating way that not even the most subtle of his psychological acrobatics will enable him to interpret the experience as a victory and he will simply forget it. His is a prodigious psychological shield, one that is pierced only at the very end of his life. In this sense, Ah Q is not only a summation of Chinese psychological defects; he represents some Chinese psychological strengths as well.“

⁵⁰² Ebd., S. 239: „In the case of Ah Q, Lu Hsün invites us inside the labyrinth of his protagonist's psycho and shows us around, pointing out this and that in a fashion that occasionally causes us to realize with a flash that some of the back corridors of our psyches are not totally dissimilar from what we find in Ah Q.“

zweimal „fully“ einsetzt, genau in der Art von Lu Xuns Wiederholungen von „Number One“. Mit der richtigen Sprachtextur kreiert Lyell einen lebendigen Ah Q, für den man eine Mischung von Kritik und Sympathie empfindet und vor allem einen emotionaleren und polemischeren Erzähler, der noch schärfer ironisiert, aber seine Kritik an Ah Q und an den „richtigen“ Feinden sehr genau dosiert.

„Doch noch keine zehn Sekunden waren vergangen, als auch Herr Jedermann völlig befriedigt und siegreich von dannen zog. Er glaubte nämlich, der »erste unter den Selbstverächtern« zu sein. Und sah er von den »Selbstverächtern« einmal ab, so war er »der Erste«. Hieß nicht auch der Examenserste bei den höchsten Staatsprüfungen »der Erste«? Eben! Was glaubt ihr eigentlich, wer ihr seid!“ (Kubin 1994⁵⁰³, S. 113)

Kubin überträgt mehr Redeanteil als erlebte Rede als Yang Xianyi und Lyell, auch die direkte Rede am Ende des Absatzes erscheint bei ihm als erlebte Rede. Durch veränderte Satzzeichen (Fragezeichen und Ausrufezeichen) und einen hinzugefügten Ausrufesatz („Eben!“) erhöht er die Emotionalität. Die Gedanken von Ah Q werden zunächst im Erzählerbericht zitiert (»Selbstverächtern«, »der Erste«) und gehen dann ohne Anführungszeichen in die erlebte Rede über. Dadurch imitiert der Reflektor die Äußerungen von Ah Q, kreiert eine Miniszene mit Frage und Antwort, kontrastiert Ah Qs „psychologischen Sieg“ mit seiner Niederlage und erhöht damit die ironische Wirkung. Kubin verzichtet auf die treue Wiedergabe des Wortlauts und zielt auf die durchgehende starke Emotion. Das entspricht seiner Meinung, dass der Übersetzer einen „überzeugenden Text in seiner Muttersprache“ produzieren und besonders die „Mikrostruktur“ des Textes beachten soll.⁵⁰⁴

6.3 Textbeispiel 2: „officialdom those whom one doth Young Literati name can darn well get to be those whom one must Budding Talents proclaim“

Erlebte Rede leistet noch einen wesentlichen Beitrag zur Ironisierung der „Herrschaft“ und der Dorfbewohner. So übernimmt der Erzähler oft unbemerkt die Perspektive der Dorfbewohner, um die Mentalität der Masse zu entlarven. Der markierte Satz ist eine Hybridform aus Elementen der Schriftsprache(文言/wenyan) (z. B. Funktionswörtern ohne lexikalische Bedeutung „夫/fu“, „者/zhe“, „也/ye“) und der mündlichen Sprache „将来恐怕要变秀才/jianglai kongpa yao bian xiucai“ („man fürchtet, dass sie später wohl Bakkalaurei werden könnten“). Der Satz kann unmöglich auf ein objektives Urteil des Erzählers zurückgehen. Diese kollektive Stimme sollte die Heuchelei der ungebildeten Dorfbewohner

⁵⁰³ Kubin: Bd. I: Applaus.

⁵⁰⁴ Kubin: Bd. VI: Das trunkene Land. Nachwort, S. 172: „Zu viele Übersetzer begnügen sich immer noch damit, mehr oder minder fehlerfreie Arbeit geleistet zu haben; an den Leser, der Fehler aufgrund mangelnder Chinesischkenntnisse in der Regel nicht auszumachen vermag, aber einen überzeugenden Text in seiner Muttersprache erwartet, denken sie dabei nicht. Ergebnis ist allzuoft eine Fleißarbeit, bei der die Makrostruktur zu stimmen scheint, die Mikrostruktur jedoch keinem strengen Blick standhält.“

entlarven, die versuchen, den gehobenen Sprachstil der Herrscherklasse zu imitieren, um dann doch wieder in ihre gewohnte Alltagssprache zurückzufallen. Ein subjektives Urteil (die verbreitete Meinung im Dorf Weizhuang) vermischt sich im Erzählertext, das ist „pseudo- auktorial“.⁵⁰⁵ Im Kontrast zu dem vorherigen offenen Zitieren von Ah Qs Worten in Anführungszeichen, spielt der Erzähler hier verdeckt die Rolle der zuschauenden „Masse“, und die subtile Ironisierung mittels erlebter Rede ist noch brisanter.

Das Problem für die Übersetzer liegt in einem kausalen Widerspruch auf der Textoberfläche. Ah Q hat hohe Selbstachtung und verachtet die zwei jungen Gelehrten – Sprösslinge aus den zwei herrschenden Familien im Dorf. Der markierte Satz besagt aber: Die zwei könnten ihren sozialen Status (nach dem wahrscheinlich erfolgreichen Staatsexamen) in der Zukunft sogar noch drastisch erhöhen. Wie ist Ah Qs stolze Haltung zu erklären, der bisher (bis Kap. II) immer konform die vorhandene Machtstruktur respektiert (z. B. sein 托庇有名/tuo bi you ming „reflektierter Ruhm“ durch den angeblichen gleichen Familiennamen mit der Familie Zhao im Kap. I)? Ist er plötzlich ein mutiger Kerl geworden, der der Machthierarchie trotzt? Die Übersetzer bieten hier unterschiedliche Lösungen an.

Textbeispiel 2:

„阿 Q 又很自尊，所有未庄的居民，全不在他眼睛里，甚而至于对于两位“文童”也有以为不值一笑的神情。夫文童者，将来恐怕要变秀才者也；赵太爷钱太爷大受居民的尊敬，除有钱之外，就因为都是文童的爹爹，而阿 Q 在精神上独不表格外的崇奉，他想：我的儿子会阔得多啦！” (S.515-516)

Interlinearübersetzung:

Ah Q hatte übrigens sehr viel Selbstachtung, sämtliche Einwohner vom Weizhuang-Dorf, waren alle nichts in seinen Augen, selbst den zwei „jungen Gelehrten“ begegnete er mit der Miene (, als ob sie) des Auslachens nicht wert (wären). Junge Gelehrte, sind diejenigen (, man fürchtet,) die eines Tages gar Bakkalaurei werden könnten; die ehrenwerten Herr Zhao und Herr Qian genossen großen Respekt bei den Einwohnern, abgesehen von ihrem Reichtum, eben weil sie beide Vatis eines jungen

⁵⁰⁵ Stanzel erläutert bei einer ähnlichen Stelle (S. 215-216) aus K. Mansfields „*The Garden Party*“ die „ironisch-distanzierte Äußerung des implizierten auktorialen Erzählers“, und streicht die ironische Verwendung der nachgeahmten kollektiven Stimme heraus: „Mit anderen Worten, der auktoriale Erzähler unterzieht sich durch seine Personalisierung einem Mimikry, er tarnt sich gewissermaßen vor dem Leser, indem er nicht nur seinen Standpunkt in der fiktionalen Welt bezieht, sondern auch den Wahrnehmungsmodus und zum Teil sogar auch Stimme und Ausdrucksweise von fiktionalen Charakteren annimmt. Auch dabei bietet sich eine breite Skala von Möglichkeiten an, die von der Übernahme eines einzelnen Eindrucks oder einer Formulierung bis zur ausführlichen Betrachtung einer Szene oder Situation im Geiste der Charaktere reicht. Tritt letzteres ein, so ist zu unterscheiden, ob der personalisierte Erzähler als echtes Sprachrohr der Charaktere, etwa als die Stimme ihrer kollektiven Erfahrung und Weltanschauung, fungiert, oder ob seine Äußerungen ironisch zu verstehen sind, indem sie Ansichten der Charaktere vermitteln, von denen sich der auktoriale Erzähler eigentlich distanziert. Diese für die Interpretation sehr wichtige Unterscheidung wird – wie überall, wo Ironie im Spiel ist – nicht immer leicht oder eindeutig zu treffen sein.“ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, S. 255-256.

Gelehrten waren, aber Ah Q allein zeigte mental keine außergewöhnliche Hochachtung, er dachte: Mein Sohn wird einmal viel reicher sein!

„Ah Q, again, had a very high opinion of himself. He looked down on all the inhabitants of Weizhuang, thinking even the two young “scholars” not worth a smile, though most young scholars were likely to pass the official examinations. Mr. Zhao and Mr. Qian were held in great respect by the villagers, for in addition to being rich they were both the fathers of young scholars. Ah Q alone showed them no exceptional deference, thinking to himself, “My sons may be much greater.”“ (Yang 1985, S. 107-108)

„Since he thought so well of himself, Ah Q considered the other villagers simply beneath his notice. He went so far with this that he even looked down his nose at the village’s two Young Literati. He didn’t realize, of course, that up there in the rarefied world of scholar-officialdom those whom one doth Young Literati name can darn well get to be those whom one must Budding Talents proclaim- if you don’t keep an eye on them. That’s why Old Master Qian and Old Master Zhao were so all-fired respected in the village: they were daddies to those two Young Literati- and rich to boot. Ah Q, however, was less than impressed. “My son’s gonna be a lot richer.”“ (Lyell 1990, S. 108)

„Herr Jedermann hielt viel von sich. Keinen Einwohner von Weizhuang würdigte er eines Blickes. Selbst den zwei Prüfungsanwärtern des Ortes begegnete er mit einer Miene, als verdienten sie es nicht einmal, von ihm ausgelacht zu werden. Solch gelehrte Jünglinge werden später gar Bakkalaureus, dachte er. Nun genossen der ehrenwerte Herr Zhao und der ehrenwerte Herr Qian großen Respekt bei der Dorfbevölkerung, weil sie, abgesehen von ihrem Reichtum, die Väter der beiden »Gymnasiasten« waren. Doch für Herrn Jedermann war das kein Anlaß zu besonderer Hochachtung. Mein Sohn wird einmal viel vermögender sein, dachte er.“ (Kubin 1994, S. 110)

Zwei Übersetzer, Yang Xianyi und Kubin, erkennen die versteckte ironische erlebte Rede gegen die Dorfbewohner nicht. Yang Xianyi behandelt es als Ah Qs Gedanken „though most young scholars were likely to pass the official examinations“ und fügt eine Konjunktion „though“ hinzu: Ah Q verachte die beiden jungen Gelehrten, „obwohl“ die meisten Gelehrten sehr wahrscheinlich das Staatsexamen bestehen werden (Die Quoten der bestandenen Staatsexamina waren tatsächlich nie besonders hoch. Gescheiterte Gelehrte enden oft in Frustration und Elend wie in Lu Xuns Erzählung 孔乙己/*Kongyiji* im gleichen Erzählband). Ah Q würde in diesem Fall viel mehr Mut und Stolz aufweisen als im Original, um nicht nur die jetzigen, sondern auch die zukünftigen, wahrscheinlich noch mächtigeren Herrscher zu verachten. Ähnlich wie Yang behandelt Kubin den Satz als direktes Gedanken zitat: „Solch gelehrte Jünglinge werden später gar Bakkalaureus, dachte er“, und schreibt Ah Q den waghalsigen, rebellischen Gedanken zu. Lyell spürt dagegen, dass der markierte Satz nicht von Ah Q stammt. Er bemerkt die stilistische Wirkung von Schriftsprache (文言/*wenyan*) im Kontext der Umgangssprache (白话/*baihua*). Aber wie kann ein amerikanischer Leser ohne chinesische Sprachkenntnis Lu Xuns ironische erlebte Rede hier bemerken – eine Rede, deren Wirkung mit einem Hybrid-Sprachstil so subtil ist, dass selbst ein chinesischer Muttersprachler und ein Sinologe (Yang und Kubin) sie nicht erkennen? Lyell verzichtet darauf, erlebte Rede als solche zu übertragen, stattdessen entscheidet er sich für eine flexiblere Strategie, um die subtile Ironie für das amerikanische Publikum ohne Chinesischkenntnis sichtbar zu machen. Er fügt zunächst einen erklärenden ironischen

Kommentar hinzu: Die Literaten-Aristokratie lebe in einer exklusiven Welt, die weit über Ah Qs Fantasie hinausrage („He didn’t realize, of course, that up there in the rarefied world of scholar-officialdom“). Dann überträgt er den markierten Satz mit Schriftsprache (文 言 /wenyan) in zwei gereimte Sätze mit archaischem Vokabular („doth“⁵⁰⁶) und speziellen Fachbegriffen („Young Literati“⁵⁰⁷, „Budding Talent“), die mit amerikanischem Slang („darn“⁵⁰⁸) gemischt sehr gekünstelt und komisch wirken: „those whom one **doth** Young **Literati** name can **darn** well get to be those whom one must Budding Talents proclaim“, genau in der Art, wie Lu Xuns pseudo-gnomische Sätze in Versform, die die Form alter überlieferter Weisheit annehmen, aber tatsächlich nur Eitelkeit kaschieren sollen. Für Kontrast sorgt die dazwischen geschobene salopp pejorative Formulierung „can darn well get to be“ und eine (von Lyell eigenmächtig hinzugefügte) idiomatische humoristische Bemerkung „if you don’t keep an eye on them“, die die versteckte Geringschätzung des Erzählers verrät, dass die Herrscher ihres so hoch geachteten Status im Dorf eigentlich gar nicht würdig sind. Der Sarkasmus des Erzählers geht weiter: Die beiden mächtigen Herren sind in Lyells Version im Dorf respektierte „daddies“ (wie im chinesischen Original 爹爹 /diedie). (Yang Xianyi und Kubin bemerken Lu Xuns ironische Verwendung der Kindersprache 爹爹 /diedie („Daddies“) nicht und übertragen es einfach als „fathers“ oder „Väter“.) Dann fügt Lyell noch eine übertreibende Adverbialbestimmung „all-fired“ hinzu, damit der amerikanische Leser Lu Xuns versteckten Sarkasmus in dem merkwürdigen Wörtchen „daddies“ besser versteht. Aus Rücksicht auf das Zielpublikum macht Lyell noch eine kleine Anpassung in der Reihenfolge der Sätze: Anders als Ah Qs Umgebung in einem konfuzianischen Wertsystem, in dem der Erfolg im kaiserlichen Staatsexamen aristokratische Macht bedeutet und das Geld nur eine sekundäre Rolle spielt, ist das Geld für das soziale Ansehen in der modernen amerikanischen Gesellschaft viel entscheidender. Wohl deshalb ändert Lyell die Reihenfolge der Sätze. In seiner Version erwähnt der Erzähler den Reichtum der Mächtigen im Dorf absichtlich hinter einem Gedankenstrich am Ende des Satzes (erst nach dem „daddies“) scheinbar „nebensächlich“ („they were daddies to those two *Young Literati*- and rich to boot.“) Dieser ironische Erzählerkommentar in Form einer „Nebensächlichkeit“ gegen die Käuflichkeit der Dorfbewohner imitiert Lu Xuns Technik des Seitenhiebs (顺带一枪 /shun dai yi qiang), die sehr häufig in den Essays aber auch in den

⁵⁰⁶ „doth“: „arch. 3rd pers. Pres. Ind. of DO.“ Aus: The Oxford English Dictionary 1989, Volume IV, S. 970

⁵⁰⁷ Ebd. Volume VIII, S. 1028: „literati“: „Men of letters; the learned class as a whole. The earliest application in Eng. Use is as the appellation of the learned class of China, which Burton obtained from the Latin version of the letters of the Jesuit M. Ricci, 1606-7. The word is still so employed by writers on China.“

⁵⁰⁸ „darn“: „also darned adj SPOKEN said in order to emphasize how bad or good someone or something is: a darned good movie“, aus : Longman Dictionary of American English. Second edition, Longman 1997, S. 192.

Erzählungen Verwendung findet.⁵⁰⁹ Ah Q ist bei Lyell eine gemischte Figur. Sein Stolz wird in einem umgangssprachlichen Stil sehr lebendig übertragen: „My son’s gonna be a lot richer“. Und durch die Kursivmarkierung „*himself*“ am Anfang des Abschnitts gibt der Erzähler dem aufgeblasenen Selbstbild von Ah Q einen feinen Stich. Ah Q ist zweifelsohne überheblich und sein Wunsch unrealistisch, aber er ist der einzige im Dorf, der mutig genug ist, der Autorität der Herrschenden zu trotzen. Im Kontrast zu seiner Umgebung wertet Lu Xun Ah Q indirekt wieder auf. Genauso verfährt der Erzähler in Lyells Version: Der ironische, personifizierte Erzähler kritisiert sowohl Ah Q als auch seine Feinde, aber mit viel mehr Härte kritisiert Lyells polemischer Erzähler seine Feinde.

6.4 Textbeispiel 3: „Ununterbrochen schleppten sie Truhen und Gerätschaften, selbst das Ningbo-Bett der Frau Bakkalaureus“

Die Komplexität von Lu Xuns Erzählweise zeigt sich auch in der Vertiefung der Psyche mit einführender erlebter Rede wie im folgenden Beispiel, in dem der längste von mehreren „merkwürdigen“ Momenten in Ah Qs Leben dargestellt wird, die nicht in das übliche Bild seiner Persönlichkeit passen.⁵¹⁰ In der mondlosen Nacht wird Ah Q Zeuge eines Ereignisses, das später fatal auf sein Schicksal wirkt. Die Szene enthält viele lyrische Elemente. Mehrere Sinne (Hören und Sehen) werden aktiviert. Stille und Aktivität wechseln sich ab. Wiederholungen in der erlebten Rede erzeugen eine melancholische Stimmung. Wenn der Erzähler Ah Qs Erfahrung in Diebesbanden nicht ohne Stolz mit Ah Qs Wort erwähnt („immer hin ‚dieses Geschäft‘“), werden dessen Sprache und Haltung von der Figur angeregt. Anschließend wird in der von „似乎/sihu“ (scheinen) eingeleiteten erlebten Rede die Grenze

⁵⁰⁹ Im letzten Kapitel kurz vor Ah Qs Urteil streitet sich der ehrenwerte Magister, der auf einer Anforderung des Diebsgutes – seines verlorenen Eigentums – insistiert, mit dem Militärkommandeur, der aus dem Gefangenen Ah Q ein abschreckendes Beispiel für seinen politischen Ruf machen will. Der Streit endet in einer Niederlage des ehrenwerten Staatsbeamten und somit dem Todesurteil für Ah Q. „举人老爷窘急了，然而还坚持，说是倘若不追赃，他便立刻辞了帮办民政的职务。而把总却道，‘请便吧！’于是举人老爷在这一夜竟没有睡，但幸而第二天倒也没有辞。“ (S. 550) „Der ehrenwerte Herr Staatsbeamte befand sich in einer äußerst prekären Lage, aber er gab nicht auf: Falls man nicht mit allen Mitteln versuche, das Diebesgut zu requirieren, werde er umgehend von seinem Posten in der republikanischen Verwaltung zurücktreten. Worauf der Militärkommandeur jedoch antwortete: »Bitte, wie Sie belieben!« So kam es, daß der ehrenwerte Herr Magister in dieser Nacht keinen Schlaf fand. Glücklicherweise gab er am nächsten Tag seinen Posten doch nicht auf.“ (Kubin, S. 161); „But Old Master *Selectman* held his ground. He even threatened to resign his new position as deputy in the Revolutionary Government if the lieutenant didn't do his best to recover the stolen property. “Be my guest!” had been the lieutenant's only response. And so it was that Old Master *Selectman* didn't get a single wink that whole night. We can thank our lucky stars, however, that he did not actually resign the next day.“ (Lyell, S. 168) Lu Xun benutzt hier scheinbar nur nebenbei das Wörtchen „glücklicherweise“ (wie Kubin es getreu überträgt), um die Lächerlichkeit des ehrenwerten Magisters zu ironisieren, der sich nach seiner Niederlage trotzdem an der Macht festklammert. Lyell verdeutlicht hingegen den unauffälligen Seitenhieb durch einen humorvollen Satz mit der Präsenz des Erzählers in der ersten Person „We can thank our lucky Stars“.

⁵¹⁰ Wanghui findet sechs außergewöhnliche Momente in Ah Qs Leben, und sieht in diesen reflektierenden Momenten Erklärung für Ah Qs Beteiligung an der Revolution, die zitierte Passage ist der interessanteste davon. Vgl. 汪晖: 阿 Q 生命中的六个瞬间 (Wang, Hui: Six moments in life of Ah Q).

zwischen dem Erzähler und der Figur, zwischen Realität und Phantasie weiter verwischt. Das Verhalten von Ah Q ist sonderbar: er widersteht zuerst dem Impuls zu flüchten, dann der Neugier, noch näher zu treten. Er befindet sich auf einer merkwürdigen Schwelle. Er beobachtet im Stillen ein Ereignis, erlebt eine Sensation, einsam und sinnlos. Die Spaltung zwischen seinem Impuls zur Tat und seiner tatsächlichen Tatlosigkeit taucht auf. Durch das scheinbar Sinnlose (das pure Beobachten) gewinnt Ah Qs Psyche Komplexität. Anfangs ist er noch hin- und hergerissen zwischen Geist (von Neugier getrieben) und Körper (seine Beine verweigern sich), dann wird er immer ruhiger und gehorcht dem Willen seines Körpers. Der Erzähler verhält sich auch merkwürdig: Er schlüpft in Ah Qs Kopf hinein, beobachtet aus Ah Qs Perspektive, wie sich dessen eigene Füße weigern, sich zu bewegen. Ah Qs unerklärliches Verhalten wird lyrisch gefühlvoll und ungewöhnlich mit kritiklos einführender erlebter Rede dargestellt. Der Leser wird wahrscheinlich an den „Weißgerüsteten“ und „Weißhelmlingen“ merken, dass es sich in der erlebten Rede um Ah Qs traumhafte Phantasie handelt und erlebt mit ihm seine Einsamkeit und Enttäuschung. Nun zeigen und analysieren wir die Versionen von Yang Xianyi, Lyell und Kubin:

Textbeispiel 3:

„赵……赵家遭抢了!“ 小 D 气喘吁吁的说。

阿 Q 的心怦怦的跳了。小 D 说了便走; 阿 Q 却逃而又停的两三回。但他究竟是做过“这路生意”的人, 格外胆大, 于是蹩出路角, 仔细的听, 似乎有些嚷嚷, 又仔细的看, 似乎许多白盔白甲的人, 络绎的将箱子抬出了, 器具抬出了, 秀才娘子的宁式床也抬出了, 但是不分明, 他还想上前, 两只脚却没有动。

这一夜没有月, 未庄在黑暗里很寂静, 寂静到像羲皇时候一般太平。阿 Q 站着看到自己发烦, 也似乎还是先前一样, 在那里来来往往的搬, 箱子抬出了, 器具抬出了, 秀才娘子的宁式床也抬出了, ……抬得他自己有些不信他的眼睛了。但他决计不再上前, 却回到自己的祠里去了。“(S.546)

Interlinearübersetzung:

„Die Zhaos...die Familie Zhao wurde beraubt!“ sagte der kleine D atemlos.

Ah Qs Herz pochte Peng-Peng. Der kleine D ging weg (,) gleich nachdem er es gesagt hatte; Ah Q dagegen flüchtete und hielt inne (,) abwechselnd zwei-, dreimal. Aber er hatte immer hin „dieses Geschäft“ schon mal gemacht, war besonders mutig, so schlich er aus der Straßenecke, hörte sorgfältig zu, es schien etwas Geschrei zu geben, (er) schaute auch sorgfältig hin, (es) schien (ihm,) (dass) viele Leute mit weißen Helmen und weißen Rüstungen die Koffer nacheinander herauszutragen, die Gerätschaften herauszutragen, auch das Ningbo-Bett von der Frau des Bakkalaureus herauszutragen, aber (es) war nicht deutlich, er wollte noch näher herantreten, die beiden Füße hatten sich aber nicht bewegt.

Diese Nacht hat keinen Mond, Weizhuang war sehr still im Dunkel, so still und friedlich wie zu Zeiten des Fuxi-Kaisers. Ah Q stand da und schaute zu bis er seiner selbst überdrüssig wurde, (es) schien dort weiter wie vorhin, hin und herzutragen, die Koffer nacheinander herauszutragen, die

Gerätschaften herauszutragen, auch das Ningbo-Bett von der Frau des Bakkalaureus herauszutragen, ... so herauszutragen (,) dass er selbst seinen eigenen Augen nicht mehr traute. Aber er hatte sich entschlossen, nicht näher zu treten und kehrte zu seinem eigenen Tempel zurück.

„The Zhao... Zhao family has been robbed,” panted Young D.

„Ah Q's heart went pit-a-pat. After saying this, Young D went off. But Ah Q kept on running by fits and starts. However, having been in the business himself made him unusually bold. Rounding the corner of a lane, he listened carefully and thought he heard shouting; while by straining his eyes he thought he could see a troop of men in white helmets and white armour carrying off cases, carrying off furniture, even carrying off the Ningbo bed of the successful county candidate's wife. He could not, however, see them very clearly. He wanted to go nearer, but his feet were rooted to the ground.

There was no moon that night and Weizhuang was very still in the pitch darkness, as quiet as in the peaceful days of Emperor Fu Xi. Ah Q stood there until his patience ran out, yet there seemed no end to the business, distant figures kept moving to and fro, carrying off cases, carrying off furniture, carrying off the Ningbo bed of the successful county candidate's wife... carrying until he could hardly believe his own eyes. But he decided not to go any closer, and went back to the temple.“ (Yang 1985, S. 146-147)

Bei Yangs Übersetzung berichtet ein distanzierter Erzähler das innere Geschehen Ah Qs als Psychonarration, z. B. mit „pit-a-pat“ berichtet er über das klopfende Geräusch in Ah Qs Ohren. Ah Qs äußere Bewegung wird inhaltlich getreu am Original gehalten und die vielen Wiederholungen wiedergegeben. Erlebte Rede wird durch eigenmächtig hinzugefügte Einleitungen wie „he listened carefully and thought“; „He thought“ zur Psychonarration des Erzählers. Dadurch erfährt der Leser, dass es sich nicht um objektive Realitätsbeschreibung, sondern um Ah Qs Phantasie handelt, aber die Ambiguität zwischen Realität und Phantasie ist nicht mehr da. Um den subjektlosen Satz im Original „kept moving to and fro“ zu vervollständigen, fügt Yang Xianyi eigenmächtig ein Subjekt „distant figures“ hinzu, obwohl man aus dem Original nicht sagen kann, wieviel Ah Q tatsächlich „gesehen“ haben mag. Die Verweigerung der Beine wird nur aus der Außensicht von einem aus der Distanz beobachtenden Erzähler als „verwurzelt“ („rooted“) berichtet. Yang verdeutlicht das verschwommene Bild und beseitigt die Ambiguität im Original. Anstatt einer lyrisch traumhaften erlebten Rede gestaltet Yang einen **logisch realistischen** Bericht.

„The Zhaos...the Zhaos...got robbed!“ Young D tried to catch his breath. The news made Ah Q's heart *thump thump* all the faster. Having caught his breath, Young D continued to make his escape under the eaves of the houses and so, at first, did Ah Q. Having had some experience in "this line of work," however, Ah Q was the bolder of the two and finally headed back up the street to see what was really going on. He stopped and watched while a steady line of white helmets and white jackets came out of the Zhaos' place—with trunks, furniture, even the stylish Ningbo bed that belonged to the *Budding Talent's* old lady. He wanted to get closer for a better look, but his feet simply wouldn't move.

Wei Village lay very quiet in the darkness, as quiet as it might have lain during the reign of Fu Xi. Ah Q stood and watched until he was tired of watching, but there was still no end in sight. A steady stream of people went back and forth moving things out, so many things that Ah Q could scarcely believe his eyes. He decided against getting any closer and headed back to the temple.“ (Lyell 1990, S. 160-161)

Ah Qs Aufregung wird durch das kursiv markierte „*thump thump*“ lautmalerisch beschrieben. Anstatt mehrerer Sinne im Original fokussiert Lyell auf einen – das Sehen. Er benutzt

systematisch Wörter aus diesem Bedeutungsfeld: „see“, „watched“, „a better look“, „darkness“, „watched“, „tired of watching“, „in sight“, „his eyes“. Die Flucht des kleinen Ds wird mit einem Detail ergänzt, das im Original nicht vorkommt, um das Geschehen noch bildhafter zu gestalten: „under the eaves of the houses“. Die Abwesenheit des Mondes wird einfach durch Dunkelheit („darkness“) ersetzt. Lyell behandelt den Mond nicht als lyrisches Element, dessen Bedeutung durch explizite Abwesenheit (Diese Nacht hat keinen Mond) im Original hervorgehoben wird, sondern versteht es realistisch sachlich („in the darkness“). Andere potentielle lyrische Elemente wie die auffallend häufig wiederholten 抬出了/tai chu le („carrying out“) und 宁式床/ning shi chuang („Ningbo bed“) erscheinen bei ihm nur einmal. Durch Umschreibung werden Wiederholungen absichtlich vermieden, was Lu Xuns lyrische Elemente drastisch reduziert. Dies alles zeigt Lyells Verständnis für diese Passage: Ah Qs Erlebnis in der mondlosen Nacht wird nicht als ein existentieller Moment, sondern als ein reales Ereignis übertragen. Die einführenden erlebten Reden fallen komplett weg, werden zu einem zusammengerafften Erzählerbericht. Möglicherweise führt ein Missverständnis zu dieser Übertragung der erlebten Rede als Realitätsbericht. Obwohl Lyells eigene Fußnote vorab erklärt, dass Weißgerüstete und Weißbehelmte nur im Aberglauben der Bauern von Weizhuang existieren⁵¹¹, gibt er in seiner Lu Xun-Monographie den Inhalt dieses Abschnitts als ein reales Ereignis wieder:

„One night, returning home late from the wineshop, slightly inebriated, he is attracted by the sound of a disturbance. He follows the sound to its source and discovers **a group of soldiers in white helmets and armor**⁵¹² ransacking the Chaos' house. Mindlessly he watches for a while and then returns home to the temple, absolutely furious that they did not ask him to join them.“⁵¹³

Auch wichtig für Lyells eindeutige Entscheidung gegen einführende erlebte Rede und die lyrische Stimmung ist seine Gesamtinterpretation, dass er sich von Anfang an gegen einen sentimental Erzähler entschieden hat: „it could be classed with those stories in which Lu Hsün appears in the role of polemicist narrator. Quite evidently the narrator is not Lu Hsün in a sentimental mood“⁵¹⁴, obwohl er weiß, dass die Erzählbänder 呐喊/nahan („*Call to arms*“) und 彷徨/panghuang („*Hesitation*“) viele lyrische Elemente enthalten.⁵¹⁵ Hier sehen wir ein

⁵¹¹ „51. White was the traditional color of mourning. Chong Zhen was the last Ming emperor before the Manchu invasion that established the Qing dynasty (1644—1912). Many peasant rebel groups that tried to overthrow the Manchus did so under the Slogan "Destroy the Qing, restore the Ming." so it is natural for the Wei Villagers to assume that the Revolutionary Party, which has just established a new republic, is just one more of these restorationist groups.“Lyell (1990): *Diary of a Madman and other Stories*, S. 148.

⁵¹² Meine Hervorhebung.

⁵¹³ Lyell: *Lu Hsün's Vision of Reality*, S. 232.

⁵¹⁴ Ebd. S. 280-281.

⁵¹⁵ Ebd. S.300-301: „*Call to Arms* and *Wandering*, on the other hand, have a great deal [that is lyrical], despite their dominantly somber tone. By "lyrical," I refer to those poetic sections of Lu Hsün's prose in which we can

Beispiel eines dominanten Übersetzers, der für die Kohärenz seiner Gesamtinterpretation unpassende Details wegharmonisiert.

„Herrn Jedermanns Herz begann wild zu schlagen. D war schon entschwunden, als er noch immer hin und her gerissen dastand. Immerhin hatte er »so etwas« schon gemacht. In seinem Mut schlich er um eine Ecke und lauschte angestrengt. War da nicht Lärm und Geschrei? Als er genauer hinsah, schien ihm, als schleppten Weißgerüstete und Weißbehelmete ununterbrochen Truhen, Kisten und Gerätschaften heraus, auch das Ningbo-Bett der Frau des Bakkalaureus war dabei! Er wollte noch näher heran, um der besseren Sicht willen, aber seine Beine verweigerten den Dienst.

Die Nacht war mondlos. Still lag das Dorf in der Dunkelheit. Es war ein solcher Friede, daß man sich in die Urzeiten eines Kaisers Fu Xi zurückversetzt fühlen konnte. Herr Jedermann wurde des Ausharrens müde. Das Bild schien sich zu wiederholen: Ununterbrochen schleppten sie Truhen und Gerätschaften, selbst das Ningbo-Bett der Frau Bakkalaureus... Er konnte schon den eigenen Augen nicht mehr trauen. Er versagte sich das Verlangen, noch näher heranzugehen, und kehrte zurück in den Tempel.“ (Kubin 1994, S. 155-156)

In Kubins Version wird auf das innere Geschehen fokussiert. Ah Q wird ins Zentrum des Geschehens gerückt. Des kleinen Ds Verschwinden wird nur nebenbei erwähnt. Mit einer Frage wird erlebte Rede eigenmächtig hinzugefügt: „War da nicht Lärm und Geschrei?“⁵¹⁶ Damit verläuft das Hören parallel zum Sehen. In der mondlosen stillen Nacht sind Ah Qs Sinne so wach wie noch nie. Zweimal wird Ah Qs Wahrnehmung mit „schien“ eingeleitet als erlebte Rede, dadurch hört der Leser mit Ah Qs Ohren und sieht mit Ah Qs Augen. Was er sieht oder glaubt zu sehen, wird als erlebte Rede lyrisch übertragen: „ununterbrochen Truhen, Kisten und Gerätschaften heraus, auch das Ningbo-Bett der Frau des Bakkalaureus war dabei!“ Die Wiederholung mit leichter Verkürzung klingt wie ein Echo in Ah Qs Ohren: „Ununterbrochen schleppten sie Truhen und Gerätschaften, selbst das Ningbo-Bett der Frau Bakkalaureus...“ Anders als eine einfache Beschreibung des äußeren Geschehens verweigern bei Kubin die Beine den Dienst, als ob der Körper seinen eigenen Willen hätte. Am Ende der Beobachtung gehorcht Ah Q dem Willen des Körpers und „versagt sich das Verlangen“. Durch die gehobene Sprache verleiht Kubin Ah Q eine gewisse Würde, die ihm nach diesem lyrischen Erlebnis zukommt. Von allen drei Versionen ist es Kubin am besten gelungen, die Ambivalenz und die traumhafte phantastische Stimmung im Original mit erlebter Rede wiederzugeben.

6.5 Textbeispiel 4: „But now he saw eyes that were even more terrible, eyes such as he had never seen before“

Textbeispiel 4:

hear a voice singing in the background, alternately joyous and sad. Whenever that lyrical voice is heard, the subject is likely to be childhood, remembered friends, the Chekiang countryside, or family life.“

⁵¹⁶ Kubins Übersetzung basiert auf der Originalauflage im Jahre 1923, unter dem Titel *Nahan* in der Reihe »*Wenyi congshu*« beim Verlag Xinchaoche, Peking. Diese Änderungen von Kubin weichen vom Original ab.

„这刹那中，他的思想又仿佛旋风似的在脑里一回旋了。四年之前，他曾在山脚下遇见一只饿狼，永是不近不远的跟定他，要吃他的肉。他那时吓得几乎要死，幸而手里有一柄斫柴刀，才得仗这壮了胆，支持到未庄；可是永远记得那狼眼睛，又凶又怯，闪闪的像两颗鬼火，似乎远远的来穿透了他的皮肉。而这回他又看见从来没有见过的更可怕的眼睛了，又钝又锋利，不但已经咀嚼了他的话，并且还要咀嚼他皮肉以外的东西，永是不远不近的跟他走。

这些眼睛们似乎连成一气，已经在那里咬他的灵魂。

“救命，……”

然而阿 Q 没有说。他早就两眼发黑，耳朵里嗡的一声，觉得全身仿佛微尘似的迸散了。

“(S.550-552)

Interlinearübersetzung:

In diesem Augenblick schienen sich seine Gedanken wieder wie ein Wirbelwind in seinem Kopf zu drehen. Vor vier Jahren war er am Fuß des Berges einem hungrigen Wolf begegnet, (der) ihm unablässig folgte, weder nah noch fern, (der) sein Fleisch fressen wollte. Er war damals fast zum Tode erschreckt, zum Glück hatte (Ø) ein Buschmesser zur Hand, nur damit fasste (Ø) Mut, bis zum Weizhuang durchzuhalten; aber (Ø) hatte die Augen des Wolfs ewig in Erinnerung, sowohl grausam als auch feige, flackernd wie zwei Irrlichter, (Ø) schienen aus der Ferne seine Haut und sein Fleisch durchzubohren. Und diesmal wieder sah er nie gesehene noch furchterregendere Augen, sowohl stumpf als auch scharf, (Ø hatten) nicht nur seine Worte durchkaut, und (Ø) wollten etwas anderes durchkauen, über seine Haut und Fleisch hinaus, ihm ewig unablässig folgend (,) weder zu fern noch zu nah.

Diese Augen schienen miteinander verbunden zu sein, und kauten dort schon an seiner Seele.

„Hilfe, ……“

Aber Ah Q sagte nichts. Ihm wurde schon längst schwarz vor Augen, in seinen Ohren sauste es, Ø fühlte (,) als hätte sich der ganze Körper in feinen Staub aufgelöst.

Die emotionale Spannung sowie Lu Xuns Erzählkunst gipfeln bei Ah Qs Paradezug zur Hinrichtung. Hohe Dynamik wird vom schnellen Wechsel der Redeformen beziehungsweise Wechsel zwischen der Außen- und Innenperspektive erzeugt. Direkte Rede zeigt die hörbare Äußerung von Ah Q. Psychonarration mit Erzählerkommentaren beschreibt mit kritischer Distanz Ah Qs psychologische Unterdrückungsmechanismen – sein verinnerlichtes Rollenbewusstsein. Dazwischen steht die erlebte Rede: In blitzartigen Momenten durchbricht seine Intuition⁵¹⁷ die Zensur seines Bewusstseins als kurze Reflexe: „ging das hier doch nicht zum Köpfen?“ Ah Q erkennt die Lebensgefahr, aber sofort schaltet sich der Erzählerbericht ein und blockiert seine Intuition mit dem bewährten „psychologischen Sieg“. Eine vermeintliche Erklärung für seine Not muss schnell her. Ah Q versucht, sich hinter dem Schutzschild eines Pseudo-Gnom zu verstecken: „als ob es für den Menschen, der zwischen Himmel und Erde lebt, ungefähr eigentlich manchmal eher doch notwendig sei, geköpft zu

⁵¹⁷ Vgl. 汪晖: 阿 Q 生命中的六个瞬间 (Wang, Hui: Six moments in life of Ah Q).

werden.“ Allerdings nimmt die Redetextur aus einer Menge vager vermutender Einschränkungen „ungefähr“, „eigentlich“, „manchmal“, „eher“, „doch“ die scheinbare Sicherheit der Aussage wieder zurück. Man kann die auffällige Redundanz auch als Zögern, als versuchte Abwehr, zumindest als Zeichen des stark von Ah Qs Instinkt angeregten personifizierten Erzählers auffassen.

Bei Ah Qs Todesparade schafft der Erzähler auch einen Durchbruch: Er tritt immer näher zum Protagonisten bei dessen Vermenschlichungsprozess, hilft ihm mit seiner Sprache, die zunehmend bildhaft lyrisch wird, z. B. durch die Tierbilder (Ameisen, Hyänen). Diese Nähe gipfelt in dem Moment von Ah Qs Erinnerung an den hungrigen Wolf, wo der Erzähler auf seine ironische Distanz ganz verzichtet und Ah Q mit seiner hoch stilisierten Sprache solidarisch beisteht, z. B. durch Bildmetaphern (Wolf, Irrlichter), lyrische Wiederholungen („不...不.../bu...bu...“/„weder...noch...“; „又...又.../you...you...“/„sowohl...als auch“; „似乎 /sihu“/„scheinen“). Am Ende setzt der Erzähler gar das Wort „Seele“ ein, um den unbeschreiblichen Horror zu schildern. Die Passage über das Wolfsgeheul ist die längste erlebte Rede in der ganzen Erzählung und hat einen sonderbaren Status. Er ähnelt weder Passagen mit den bisherigen kurzen, umgangssprachlichen, emotional geladenen erlebten Reden von Ah Q, noch der bissigen ironischen erlebten Rede des Erzählers. Das Wolfsgeheul schleicht aus Ah Qs Erinnerung zum Erzähler. Er tritt mit seiner Stimme an Ah Qs Stelle, wie Wang Hui formuliert, projiziert sich selbst auf die Figur: Das Bewusstsein der Figur und das des Erzählers verschmelzen zu einer Einheit. Nun zeigen und analysieren wir die drei Übersetzungen von Yang Xianyi, Lyell und Kubin.

„At that instant his thoughts revolved again like a whirlwind. Four years before, at the foot of the mountain, he had met a hungry wolf which had followed him at a set distance, wanting to eat him. He had nearly died of fright, but luckily he happened to have a knife in his hand which gave him the courage to get back to Weizhuang. He had never forgotten that wolf's eyes, fierce yet cowardly, gleaming like two will-o'-the-wisps, as if boring into him from a distance. Now he saw eyes more terrible even than the wolf's: dull yet penetrating eyes that having devoured his words still seemed eager to devour something beyond his flesh and blood. And these eyes kept following him at a set distance.

These eyes seemed to have merged into one, biting into his soul.

"Help, help!"

But Ah Q never uttered these words. All had turned black before his eyes, there was a buzzing in his ears, and he felt as if his whole body were being scattered like so much light dust.“ (Yang 1985, S. 152-153)

Sehr penibel folgt Yang Xianyis Übersetzung dem Wortlaut des Originals. Lu Xuns Bilder „whirlwind“ „two will-o'-the-wisps“, „wolf“, „Augen“ werden alle übertragen, auch die Reihenfolge und Interpunktion der Satzglieder treu wiedergegeben. Die potentielle erlebte Rede wird als Erzählerbericht übertragen und das auktorial-personale Gleichgewicht

zugunsten des Erzählers verschoben. Yang benutzt eine schlichte Sprache ohne Dekoration, ohne Details herauszuarbeiten, manchmal werden auch formelle Ausdrücke z. B. „utter“ eingesetzt für eine einfältige Figur wie Ah Q. So behandelt Yang Ah Qs Erinnerung und gegenwärtiges Erlebnis in ruhigem und gleichmäßigem Ton, trotz Ah Qs Notsituation werden ohne sichtliche Schwankung die Augen des hungrigen Wolfs als ein statisches einprägsames Bild beschrieben, das an sich sehr starke Wirkung besitzt: „wolf's eyes, fierce yet cowardly, **gleaming like two will-o'-the-wisps**, as if **boring** into him from a distance“, „dull yet penetrating eyes that **having** devoured his words“. Der Horror-Effekt wird hauptsächlich durch das starke Augen-Bild erzeugt.

“Once again thoughts began to swirl around like a cyclone in his brain. He was taken back to a time four years earlier when he had encountered a hungry wolf at the foot of a mountain. It had stalked him with persistent tenacity, neither closing in nor dropping back by so much as half a step, patiently awaiting its chance to tear into his flesh. Ah Q had been terrified and it was only because he happened to be carrying a small hatchet at the time that he had mustered the courage to make it back to Wei Village. He had never forgotten that wolf's eyes—ferocious and timid at the same time and glowing like two fiendish flames that might, at any moment, burn through his body from afar.

But now he saw eyes that were even more terrible, eyes such as he had never seen before. Sharp and dull at the same time, these eyes had already devoured his words and now sought to tear into something beyond mere flesh and bone. Neither closing in nor dropping back by so much as half a step, they stalked him with persistent tenacity. And then they all merged into a single set of fangs that ripped and tore at Ah Q's soul.

“Help...”

But before Ah Q could get it out, everything went black before his eyes, there was a loud ringing in his ears, and he felt his entire being crumble like so much dust.“ (Lyell 1990, S. 169-172)

Lyell trennt Ah Qs Erinnerung und gegenwärtiges Erlebnis klar als zwei Abschnitte. Die Erinnerung ist als Psychonarration wiedergegeben, und das gegenwärtige Erlebnis von Ah Q erfährt bei Lyell eine emotionale Steigerung als erlebte Rede. Der auktoriale Erzähler tut im Bericht mehr als im Original. Er erklärt („**He was taken back** to a time four years earlier“), fügt horroererregende Details hinzu („so much as half a step“). Die wichtigsten Tierbilder (Ameisen, Wolf) im Original werden übertragen. Zudem bereichert Lyell die Schilderung innerer psychologischer Vorgänge noch mit zusätzlichen Bildern: z. B. Ah Qs Wechsel zwischen Panik und Ruhe wird mit „Flackern einer Flamme“ beschrieben („his mind flickered on and off“). Das Wort „鬼火/guihuo⁵¹⁸“ bedeutet eigentlich zusammen „Irrlichter“, aber Lyell nimmt die zwei Zeichen wörtlich (鬼/gui, Geister und 火/huo, Flammen) und formt ein neues Wort mit besonderem Horror-Effekt „fiendish flames“. So gleichen die Augen des Wolfs höllischen Flammen, die Ah Qs Fleisch und Haut

⁵¹⁸ „鬼火“: „Irrlicht“, S. 209 aus: Zhao, Tangshou (Hrsg.): Wörterbuch Chinesisch. Chinesisch-Deutsch, Deutsch-Chinesisch. 2. Völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Peking University Press, Beijing 1994; „鬼火“: „will-o'-the-wisp; jack-o'-lantern“, S. 256 aus: 汉英词典 A Chinese-English Dictionary. 北京外国语学院英语系《汉英词典》编写组编, 商务印书馆, 北京 1981 [A Chinese-English Dictionary. Hrsg. von der „Chinese-English Dictionary“-Redaktion der Anglistikabteilung der Beijing Foreign Studies University, The Commercial Press, Beijing 1981].

durchbrennen. Mit dem Kontrast und deiktischen Zeitausdrücken markiert Lyell den Anfang der erlebten Rede „But now...already...now...“. Lyells Zwei-Teilung und Steigerung erhöhen die psychologische Spannung der erlebten Rede. Der Vergleich mit dem Original (Und diesmal wieder sah er nie gesehenen noch furchterregende **Augen**, sowohl stumpf als auch scharf, (Ø hatten) nicht nur seine Worte durchkaut, und (Ø) wollten etwas anderes [...]) zeigt deutlich, wie Lyell für seine erlebte Rede Sätze reorganisiert und dynamisiert: „But now he saw **eyes** that were even more terrible, **eyes** such as he had never seen before. Sharp and dull at the same time, these **eyes** had already devoured his words and now sought to tear into something [...]“. Lyell hat auf die treue Wiedergabe der Wortstellung und die Interpunktion verzichtet. Er spaltet Lu Xuns lange Sätze in kurze prägnante Sätze auf. Mit Thema-Progression (er fügt „eyes“ hinzu und verwendet es als durchlaufendes Thema) formt Lyell eine viel enger aneinander gekettete, rhythmisch gedrängte, aussagekräftige Satzgruppe, um das Zentralmotiv „eyes“⁵¹⁹ hervorzuheben und die Spannung und Dynamik des Moments zu erhöhen. Für seine erlebte Rede imitiert Lyell im Grund das Prinzip der chinesischen „flowing sentences“ im Englischen. So hat er unterschiedliche Wirkungsaspekte aus Lu Xuns Original herausgearbeitet. Der Horror-Effekt kommt nicht nur durch Augen-Bilder, sondern auch durch die Dynamik der Sprache, das in kurzen Intervallen einen buchstäblich verfolgt.

So verfährt Lyell auch mit Lu Xuns Stilmitteln, er überträgt sie nach Möglichkeit treu, aber setzt sie auch für seine eigene Zwecke ein. Es ist nicht eine mechanische eins-zu-eins Übertragung, sondern er zielt auf die Gleichheit oder sogar Steigerung der Wirkung. Wo eine wörtliche Übertragung mit Beibehaltung der stilistischen Elemente schwierig ist (z. B. Lu Xuns Wiederholungen „又...又.../you...you...“ (sowohl...als auch; wörtl. auch...auch); „不...不.../bu...bu...“ (weder...noch; wörtl. nicht...nicht...), setzt Lyell das gleiche Stilmittel anders ein: Er wiederholt größere Einheiten („ferocious and timid **at the same time**“; „Sharp and dull **at the same time**“) und den ganzen Satz, wodurch die lyrisch musikalische Wirkung noch stärker hervorsteht: „It had **stalked him with persistent tenacity, neither closing in nor dropping back by so much as half a step,**‘; **‘Neither closing in nor dropping back by so much as half a step, they stalked him with persistent tenacity.**“ Lu Xuns Stilmittel werden flexibel und kreativ verwendet: z. B. die Augen der Masse verschmelzen zu Fängen der Raubtiere („they all merged into a single set of fangs“).

⁵¹⁹ „Augen“ als Motiv für das Böse kommt bei Lu Xun häufig vor, z. B. auch in seiner berühmten Erzählung „Tagebuch eines Verrückten“.

Lyells Erzähler ist noch präsenter als im Original, seine Sprache noch lebendiger und dramatischer. Bei der erlebten Rede sieht man bei Lyell einen Erzähler, der mit seiner lyrischen bildlichen Sprache für Ah Q spricht. Nicht Ah Q, sondern der personifizierte, emotional eingenommene, dennoch beherrschte Erzähler steht im Vordergrund.

„Noch einmal schossen ihm die Gedanken wie ein Wirbelwind durch den Kopf. Vor vier Jahren war er einmal in den Bergen einem hungrigen Wolf begegnet, der ihm unablässig folgte, nicht zu nah und nicht zu fern. Der hatte es auf sein Fleisch abgesehen. Er stand damals Todesängste aus. Zum Glück hatte er sein Buschmesser dabei. Das machte ihm Mut, und er hielt durch bis Weizhuang. Nie würde er die Augen dieses Wolfes vergessen. Sie blickten grausam und ängstlich, flackerten zwei kleinen Irrlichtern gleich, als wollten sie ihn aus der Ferne durchbohren. Doch die Augen, die er jetzt sah, waren noch furchterregender. Augen, wie er sie noch nie gesehen hatte. Sie blickten stumpf und doch schneidend. Sie zermalmten nicht nur seinen Schrei, seine Haut, sein Fleisch, nein — sie gierten nach etwas anderem! Unablässig folgten sie ihm, nicht zu nah und nicht zu fern. All diese Augen rotteten sich zusammen und schnappten mit ihren Rachen nach seiner Seele.

Hilfe...

Doch Herr Jedermann rief nicht.

Längst war ihm schwarz vor Augen. In seinen Ohren brüllte es. Es war, als hätte sich sein Körper in Staub aufgelöst.“ (Kubin 1994, S. 161-164)

In Kubins Version werden lyrische Elemente beibehalten und verstärkt, z. B. die Tierbilder (Wolf, Irrlichter) und die Wiederholungen „**nicht zu nah und nicht zu fern**“; „**seinen Schrei, seine Haut, sein Fleisch**“. Bemerkenswert bei ihm ist die auffällige Veränderung des personalen Anteils. Deiktische Raumausdrücke mit Personalpronomen im Kontext vor dieser Passage zeigen den Raum bereits aus der Figurenperspektive: „vorneweg“, „zu beiden Seiten“, „hinter ihm“. Der Eigenname „Ah Q“ wird viermal durch das Personalpronomen „er“ ersetzt. mehrmals wird der Punkt durch Ausrufezeichen ersetzt und dadurch wirkt Kubins erlebte Rede noch spannender: „Ganz zweifellos ging es hier —tschack! —zur Hinrichtung.“; „lange war’s her!“, „nein – sie gierten nach etwas anderen!“ Ein Teil der Erinnerung im Konjunktiv „Nie **würde** er die Augen dieses Wolfes vergessen. Sie blickten grausam und ängstlich, flackerten zwei kleinen Irrlichtern gleich, als **wollten** sie ihn aus der Ferne durchbohren“ und der innere Monolog „Hilfe...“ werden auch in die erlebte Rede integriert. Das Auge-Motiv wird ähnlich wie bei Lyell durch Wiederholung hervorgehoben: „Doch die **Augen**, die er jetzt sah, waren noch furchterregender. **Augen**, wie er sie noch nie gesehen hatte.“ Im Vergleich zum Original „(Ø hatten) nicht nur seine **Worte** durchkaut, und (Ø) wollten etwas anderes durchkauen, **über seine Haut und Fleisch hinaus**“, wo „seine Haut“ und „Fleisch“ nicht Objekt des „durchkauen“ sind, nimmt Kubin auch größere semantische Veränderungen vor: „Sie zermalmten nicht nur **seinen Schrei, seine Haut, sein Fleisch, nein — sie gierten nach etwas anderem!**“, um eine Dreier-Konstruktion zu bilden und die pathetischen Ausrufe in der erlebten Rede zu verstärken. Die systematischen Änderungen erhöhen nicht nur die Quantität der erlebten Rede, sie steigern ihre Emotionalität. Der deutsche Leser erlebt noch

unmittelbarer die höchst bedrohliche Situation mit dem Protagonisten und dürfte mehr Mitleid mit ihm haben. Kubin arbeitet auf einen annähernden Kurs des Erzählers zur Figur, auf einen Wandlungsprozess des Erzählers hin, der sich von Emotionen der Figur mitreißen lässt (Bei Yang und Lyell ist der Erzähler hier zwar parteiisch, aber noch beherrscht). Somit wird das auktorial-personale Gleichgewicht zugunsten des Personalen verschoben. In Kubins Version gewinnt Ah Q deutlich an psychologischer Tiefe. Ah Qs Psyche wird durch seine Lebenskrise von komplexer Psychonarration beleuchtet, und im entscheidenden Moment wird ihm von einem einführenden pathetischen Erzähler beigestanden, weil Kubin diesen Augenblick als den Moment des Erwachens und Gipfel von Ah Qs existentieller Krise herausstreichen will: „Der Augenblick, da er, begleitet von einer erwartungshungrigen Menge, durch die Stadt zur Hinrichtung geleitet wird, befähigt ihn zum ersten Mal, der Wirklichkeit ins Auge zu schauen und diese nicht zu verdrängen.“⁵²⁰

Zusammenfassung:

Yang Xianyis Übersetzung ist eine Auftragsarbeit für den Verlag *Foreign Languages Press Peking* aus den 1950er Jahren. Sie achtet sehr auf Details auf der Textoberfläche. Der Wortlaut, die Reihenfolge der Satzglieder und Satzzeichen werden nach Möglichkeit nah am Original gehalten. Das Ziel der Auftragsübersetzung war, Lu Xun als Begründer der modernen chinesischen Literatur, besonders seine „Entwicklung“ zum Kommunisten zu präsentieren.⁵²¹ Zu Yangs Zeit wurde Lu Xuns ideologischer Wert betont und die künstlerische Qualität seines Erzählwerks gegenüber dem ideologischen Wert seiner Essays(杂文 /zawen) heruntergespielt: „Outstanding as a writer Of short stories, he is even greater as an essayist and thinker; and we value the brilliant ideas and art expressed in his sixteen volumes of essays even more than his short stories.“⁵²² Zudem kannte das Ehepaar kein konkretes Zielpublikum. Yangs britische Ehefrau und Co-Übersetzerin Gladys Yang bedauerte in einem Interview, dass sie damals für ein unbekanntes Publikum übersetzen würden und kritisierte, dass in ihrer Übersetzungspraxis zu viel wörtlich gearbeitet wurde.⁵²³

⁵²⁰ Kubin, Wolfgang (Hrsg.): Geschichte der chinesischen Literatur. Band 7: Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert. K. G. Saur, München 2005, S. 45.

⁵²¹ Im Vorwort zur Übersetzung steht: „From them the reader may gain a general picture of his role as the founder of modern Chinese literature, his ideological development from a revolutionary democrat to a communist, and his great contribution to China and humanity.“, S. 7 in „Editor’s Note“ aus Lu Xun: Selected Works.

⁵²² Ebd. S. 7.

⁵²³ Dazu äußerte Gladys Yang in einem Interview:

„Mrs. Yang, you believe in more liberties for translators than your husband does?”

Mrs. Yang: I think our whole tradition has been in literal – too literal – translation, which makes it very hard for readers to understand a lot of the time what we are talking about. This is particularly true of political editorials.

Sie bedauerte die mangelnde Flexibilität und beklagte den sehr begrenzten Spielraum unter ihren damaligen Arbeitsbedingungen. Daraus resultiere eine Mittelmäßigkeit der Qualität und nur eingeschränkte Beliebtheit ihrer Übersetzungsarbeit beim Leser.⁵²⁴ Yang Xianyi dagegen vertritt das in chinesischen Übersetzungen hochgehaltene Prinzip 信 /xin⁵²⁵ („Treue“) und versucht, die Veränderungen durch das Übersetzen so gering wie möglich zu halten. Er meint, dass der Übersetzer weder übertreiben noch etwas Anderes hineinmischen darf. Seine Aufgabe sei, das Original treu wiederzugeben. Zu viel Kreativität vom Übersetzer sei falsch,

Would you say that there is a similarity in the translation of literary material to the work of a foreign correspondent who is trying to interpret his country of work, living in its atmosphere, in which people have certain ideas, where people understand why a politician will make a particular remark at a particular time which may seem absurd to people in his home country? The journalist can interpret that remark and say ‘What he means is this ...’?

Mrs. Yang: He can do that because he knows his readership so well, he is writing for his compatriots. We are translating for faceless people; this is especially true of the English-language translations. We are not just writing for Americans or Australians, but for all those people in Asia and Africa who also read English, so that we do not know who our readers are.

Mr. Yang: I am not so defeatist as all that. I think you have an idea to whom you are talking. Your own ideas do not come into translation a great deal; you are trying to the best of your ability to convey faithfully the meaning of the original to another audience and trying to make them understand the original as much as possible. You shouldn’t put in so much of yourself; if you say that you are re-creating and not translating.“

Das Ehepaar Yang Xianyi & Gladys Yang wurde zusammen mit anderen chinesischen Übersetzern und Autoren auf „Writers’ Week at the Adelaide Festival“ in Australien eingeladen und das Interview wurde als Zeitschriftenartikel veröffentlicht: *“The Wrong Side of a Turkish Tapestry”* (transcript of a discussion). In: *Hemisphere*, July-August, S. 32-36. Hier S. 36

⁵²⁴ „How much liberty do you think you can give yourself?“

Mrs. Yang: I think we take too few liberties. A translator we admire very much, David Hawkes, is very much more creative. We tend to be rather pedantic and the readers lose out, because we are more literal.

Are you suggesting that the translator should be a rewrite man?

Mrs. Yang: More creative. I think he should be something like that, but we have been so conditioned by the circumstances in which we used to work that we are rather literal and pedestrian translators, and we are still suffering from what happened earlier.

Mr. Yang: I don’t think you can afford to be interpretative in your translation; you have to stick to the images of the original to the best of your ability without trying to exaggerate or to add anything to it. If there are no equivalents then, of course, you lose something, but it isn’t right to be too creative because then you are doing a rewrite and not a translation.

You feel that by putting too many additional words into a character’s mouth, or adding too much to a description, you might be betraying the original?

Mr. Yang: Exactly. And then translation is no longer a translation. You have to stick very faithfully to the original.“

Aus: *“The Wrong Side of a Turkish Tapestry”* (transcript of a discussion), hier S. 34.

⁵²⁵ Der berühmte chinesische Übersetzer und Gelehrter Yan Fu 严复 (1853-1921) benennt im Vorwort zu seiner Übersetzung von Thomas Huxleys ‚Evolution and Ethics‘ drei Prinzipien ‚xin 信达雅‘ (Aufrichtigkeit/Treu, Ausdrucksstärke/Elloquenz, Eleganz) als Ziel seiner Arbeiten. Diese Prinzipien setzen sich allmählich als einflussreichster Standard für Übersetzungsarbeiten in China durch. „Yan Fu’s “Preface to *Tiyananlun* (Evolution and Ethics)” was exceedingly welltimed to inaugurate twentieth-century translation theory in China: it was published in 1901. Often regarded as the most important statement on translation and repeatedly debated by scholars throughout the past century, this short piece has assumed a prominence unequalled by any other theoretical work so far produced in the country. [...] His ideas about xin (“faithfulness,” “fidelity”), da (“fluency,” “comprehensibility”) and ya (“elegance,” “polish”) have been said to exert influences both laudatory and detrimental.“ S. 67 aus: Chan, Tak-hung Leo: *Twentieth-century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates*. Lingnan University, Hongkong. John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia 2004.

da es sonst keine Übersetzung, sondern Nachdichtung wäre. Aus Respekt gegenüber dem Original versucht Yang, die Sprachform und den Wortlaut so viel wie möglich zu bewahren.

Der Beitrag des Übersetzerehepaars Yang Xianyi & Gladys Yang für die Verbreitung von Lu Xuns Werk wird in der chinesischen Übersetzungskritik oft gelobt.⁵²⁶ Man muss Yangs große Leistung als Pionierarbeit würdigen: Die Nähe zum Originaltext, die schlichte Sprache, die Lu Xuns einfachen Sprachstil gut vermittelt, schaffen eine gute Grundlage für spätere Übersetzungen und ein relativ „neutrales“ Bezugssystem für die Analyse anderer Übersetzungen. In unserer Untersuchung sieht man jedoch, dass Yang trotz seiner strikten Auffassung für die zurückhaltende konservative Methode manche Veränderungen/Beeinflussungen nicht vermeiden kann und diese uns doch einen Einblick in sein Verständnis des Werkes gewähren. Z. B. in Textbeispielen 1 und 2 zeigt sich Yangs Ah Q **kämpferischer** als im Original, und in Textbeispiel 3 wird Ah Qs lyrisch traumhaftes Erlebnis als ein **logisch realistischer** Bericht gestaltet. Und wir sehen auch den Nachteil seiner konservativen Methode z. B. im Textbeispiel 4, dass die hartnäckige Bewahrung des Wortlauts nicht unbedingt zur Wirkungsgleichheit führt.

Die Übertragungen beider westlicher Übersetzer Lyell und Kubin zeigen, dass sie dominante Übersetzer sind und mehr sprachliche Merkmale herausgegriffen und stilisiert haben. Lyell und Kubin haben durch ihre Übersetzung unterschiedliche Aspekte herausgearbeitet, die als Potentiale Lu Xuns Werk innewohnen. Lyell entscheidet sich für einen polemischen, ironischen, meist realistischen Erzähler, Kubin dagegen arbeitet einen lyrischen sentimental Modus des Erzählers heraus.

Noch zu erwähnen ist Lu Xuns ambivalentes Spiel mit kulturellen historischen Elementen: z. B. das versteckte Zitat „人生天地间/ren sheng tian di jian“ (der Mensch lebt zwischen Himmel und Erde), das zusammen mit auffällig vielen Einschränkungen „大约本来也未免/dayue benlai ye weimian“ (ungefähr eigentlich manchmal eher doch) unmittelbar vor Textbeispiel 5 erscheint, das als Psychonarration von Ah Qs letztem Versuch des „geistigen Sieges“ berichtet. „他意思之间，似乎觉得人生天地间，大约本来有时也未免要杀头的。/ta yisi zhi jian, sihu juede ren sheng tian di jian, dayue benlai youshi ye weimian yao shatou de“ (Es schien seiner Meinung nach, als ob es für den Menschen, der zwischen Himmel und

⁵²⁶ Z. B. 张斌: 杨宪益、戴乃迭“信”译鲁迅作品赏析. In: 广西民族学院学报 (哲学社会科学版)第 27 卷第 6 期 2005 年 11 月 Zhang, Bin: Appreciation of LU Xuns Works Translated by Yang Hsien-yi and Gladys Yang. In: Journal of Guangxi University for Nationalities. (Philosophy and Social Science Edition), Vol. 27, No. 6, Nov. 2005, S. 165-167. “‘Faithfulness’ is the kernel standard of translation. The ingenuity of Yang Hsien-yi and Gladys Yang’s translation of Lu Xun’s works lies in that their translation can represent the content, style, tone and the melliflence of the original.” S. 165.

Erde lebt, ungefähr eigentlich manchmal eher doch notwendig sei, geköpft zu werden.) Ah Qs Gedanke wird von allen Übersetzern nur sinngemäß wiedergegeben: „It seemed to him that **in this world probably** it was the **fate of everybody at some time** to have his head cut off.“ (Yang); „Ah Q concluded that **in this old world of ours** there **must be times** when a man is **supposed to** get hauled away and have his head chopped off.“ (Lyell); „**In dieser Welt**, so schien ihm, war es **eben nicht zu vermeiden**, auch einmal hingerichtet zu werden“ (Kubin). „人生天地间/ren sheng tian di jian“ ist ein verdecktes Zitat aus dem Gedicht „青青陵上柏“ („Grüne Zypressen auf dem Grabhügel“) aus einer alten Lyriksammlung „古诗十九首/gushi shijiu shou“, (*Neunzehn Gedichte aus alter Zeit*)⁵²⁷ von anonymen Dichtern aus der späteren Han-Zeit (25 n. Chr.-220 n. Chr.): „人生天地间，忽如远行客/ren sheng tian di jian, hu ru yuan xing ke“ (Der Mensch lebt zwischen Himmel und Erde, schnell wie ein Gast auf einer weiten Reise.)⁵²⁸ Der Erzähler berichtet Ah Qs Gedanken mit dem verdeckten Gedicht-Zitat mit melancholischer Stimmung über Bedingtheit des menschlichen Daseins und Vergänglichkeit des Lebens. Zusammen mit der lyrischen Naturbeschreibung auf Ah Qs Weg durch das Dorf zur „Essensbeschaffung“ und in der mondlosen Nacht zeigt das Zitat wieder einmal die Kehrseite vom kämpferischen satirischen

⁵²⁷ Der Herausgeber und Übersetzer Raffael Keller schreibt dazu: „Die anonymen Neunzehn Gedichte aus alter Zeit (Gushi shijiu shou) sind eine Schlüsselstelle in der chinesischen Lyrik. Vermutlich Ende der Späteren Han-Zeit (25–220) entstanden, bilden sie formal und inhaltlich eine Wende hin zu Themen wie Emotionen des Menschen, psychologische Innenschau mit Naturbildern verwebt, Trennung und Einsamkeit, Enttäuschung und Vergänglichkeit, der Reisende in der Fremde, das gemeinsame Feiern [...]“ (<https://www.waldgut.ch/e8/e662/e5315/>, Stand: 28. 01. 2021) Vgl. Keller, Raffael (Hrsg.): *Neunzehn Gedichte aus alter Zeit. Gushi shijiu shou. Chinesisch Deutsch. Aus dem Chinesischen von Raffael Keller.* Waldgut 2016.

⁵²⁸ Maag, Barbara (Übers.): „*Neunzehn alte Gedichte*“. Volltext chinesisch und deutsch. <http://www.barbara-maag.de/Gushi/shijiu%20shou3.htm> (Stand: 28. 01. 2021)

之三	Gedicht 3
青青陵上柏，	Grün, grün auf dem Hügel die Zypresse
磊磊涧中石。	Zahlreich, zahlreich die Steine im Bach
人生天地间，	Der Mensch lebt zwischen Himmel und Erde
忽如远行客。	Schnell wie ein Gast auf weitem Weg
斗酒相娱乐，	Mit einem Kelch Wein vergnügen wir uns
聊厚不为薄。	Wir sollten ihn schätzen, ihn nicht verachten
驱车策驽马，	Ich lenke den Wagen, treib meine Mähre an
游戏宛与洛。	Fahr zum Vergnügen nach Wan und nach Luo
洛中何郁郁，	In Luo ist es so rege, rege
冠带自相索。	Die mit Hüten und Gürteln suchen sich auf
长衢罗夹巷，	Alleen werden gesäumt von Gassen
王侯多第宅。	Und den vielen Villen der Prinzen und Fürsten
两宫遥相望，	Zwei Paläste schaun von weitem sich an
双阙百余尺。	Mehr als einhundert Fuss sind die Zwillingstürme
极宴娱心意，	Ausgiebig feiern bringt Freude und Lust
戚戚何所迫？	Sorgen, Sorgen woher sollten sie kommen

Erzähler: den sentimental lyrischen. So verrät der Erzähler seine kulturelle Verwandtschaft und sein Verständnis für Ah Q. Ah Q, ein Namenloser vom einfachen Volk erbt doch auch Teil dieser Tradition. Leider kann die potentielle Ambivalenz-Stelle nicht mehr herausgearbeitet werden, um noch tiefgründiger die Vielschichtigkeit der Erzählerinstanz zu explorieren und Ah Qs Geschichte weiter zu verkomplizieren. Die Grenze der Übersetzbarkeit ist offenbar erreicht. Diese kulturellen Hindernisse gleichen dann Kafkas „Orchestern von Assoziationen“ aus westlichen Glaubensstraditionen, die als Unterton mitschwingen, aber nicht explizit übersetzt werden können.

Exkurs VI: Interpretationen in zwei Richtungen

Lyells Beeinflussung geht deutlich auf seine Gesamtinterpretation zurück. Als Lu Xun-Forscher begründet Lyell Ah Qs Erfolg als Figur mit dem Gleichgewicht zwischen der Innensicht und der Außensicht, zwischen Psychologie und Gesellschaftskritik⁵²⁹ und gestaltet mit seiner erlebten Rede Ah Q als eine sehr interessante Figur. Sowohl die Kritik an Ah Q (z. B. im Textbeispiel 1) als auch das Mitleid mit ihm werden bei Lyell verstärkt. Das Mitleid mit Ah Q kommt nicht nur von einfühler erlebter Rede, Lyell arbeitet mit „System“: Er sorgt für Lesersympathie, indem er in der sprachlichen Gestaltung der Personenrede für Ah Q das entsprechende Sprachregister wählt, Ah Q in seiner unverblühten vulgären Sprache auftreten lässt und in der Erzählerrede häufig wertende Ergänzungen aus Ah Qs Perspektive hinzufügt. Wertende Adjektive verraten manchmal, dass der personifizierte Erzähler aus Ah Qs Perspektive berichtet und Ah Qs Emotionen teilt: Der Wagen bewegt sich „relentlessly“, der Wolf wartet „patiently“. Lyell ist vertraut mit der Wirkung einfühler erlebter Rede und setzt sie präzise dort ein, wo diese Wirkung erwünscht ist (z. B. Textbeispiel 4). Bei ihm werden mehr, aber kürzere Partien der erlebten Rede präzise eingesetzt („—it was tied behind him. Couldn't sing that one either.“, „It couldn't be anything else—this was an execution!“, „He was going to be beheaded – ZAP!“). Durch ironische erlebte Rede (z. B. im Textbeispiel 2) werden Ah Qs Feinde, nämlich die Masse und die Herrscher im Dorf, noch schärfer verurteilt. Mit feinem Sprachgefühl ahmt Lyell Lu Xuns Stil nach. Sein Ah Q ist ein komplexer Protagonist, der nicht nur durch Einfühlung, sondern hauptsächlich durch Kontrast zu seiner Umgebung sympathisch wirkt (z. B. „Who the hell do these jerks think they are anyway!“ im Textbeispiel 1).⁵³⁰ Lyell erkennt zwar auch wie Kubin nach ihm, dass Ah Q ein

⁵²⁹ „Ah Q is singularly successful as a character because he is an almost perfect balance of self-revealing (psychologically analytic) and other-revealing (sociologically analytic) elements.“ Lyell: Lu Hsün's Vision of Reality, S. 227.

⁵³⁰ Ebd. S. 246 „Obviously, Lu Hsün did not approve of those psychological characteristics which he saw at the heart of China's failure in the modern world and which he concentrated in the person of Ah Q. However,

internationaler Jedermann sein kann⁵³¹, aber diesen Aspekt möchte er nicht herausstreichen. Lyells Entscheidung bedeutet auch, dass er sich trotz seiner persönlichen Sympathie für Ah Q nicht soweit verführen lässt, Ah Q durch pathetische einfühlende erlebte Rede in einer noch sympathischeren Weise dazustellen. Er arbeitet gegen die Richtung, den Aspekt der Gesellschaftskritik zu vernachlässigen und Ah Qs Geschichte als „psychological tale“⁵³² zu vertiefen. Auch deshalb entscheidet er sich für einen vernünftigen, polemischen, meistens ironischen Erzähler und eliminiert absichtlich die lyrische Stimmung samt einfühlender erlebter Rede im Textbeispiel 3.

Für Lyell ist die **biographische** Vorgehensweise entscheidend für seine Auslegung der Erzählung. In seinem Buch „*Lu Hsün's Vision of Reality*“ schreibt Lyell über Lu Xuns Leben und Werk und identifiziert biografische Fakten in Lu Xuns Erzählwerk. Speziell in dem Erzähler von „The True Story of Ah Q“ sieht Lyell eine Art Reinkarnation des Autors. Gegenüber dem Westen ist Lu Xuns Haltung vernünftig und selbstbewusst.⁵³³ Daher versucht Lyell Lu Xun in seinem eigenen historischen Kontext zu rekonstruieren, seine Absicht treu wiederzugeben, und verzichtet darauf, Ah Q „internationaler“ zu machen als er ist. Lyell versucht trotz Spannungen und Widersprüche ein Gleichgewicht zwischen beißender Satire und echtem Mitgefühl für den Erzähler herzustellen, der des Autors „toughness“ und „compassion“ in sich vereint. Die Art, wie Lyell den Erzähler gestaltet, ähnelt seiner Sicht auf Lu Xun. Lu Xuns gesamte Biografie als Intellektueller, der für das einfache Volk sprechen will, tiefes Mitgefühl für die Schwachen und Unterdrückten empfindet, der kühn die Krankheit der Nation mit dem schärfsten Ton aufdeckt, aber selbst

admirable in the abstract, Ah Q's psychological resilience is carried to an extreme - an extreme which makes it material for satire rather than emulation. [...] And it was that kind of avoidance of reality that Lu Hsün saw as the characteristic defect of traditional Chinese culture.“

⁵³¹ „And since disgrace and defeat are among the “thousand natural shocks that flesh is heir to,” Ah Q's experiences and his devices for coping with them are not limited to China. Indeed, Ah Q is an international everyman; hence it is that he is lovable, even in translation. There are probably few people in any culture who would not prefer Ah Q to a man who masochistically dwelt upon his defeats or interpreted his share of the “thousand natural shocks” in a self-defeating and paranoid manner. Imagine a lovable Cyrano, if you will, over in a corner brooding disconsolately over his ugly nose. Perhaps a degree of Ah Q-ism is a necessary element in every man for the preservation of life itself. A partial deception of oneself (optimism) may be necessary to guard against a morbid desire to see the truth in its naked entirety, a desire that may well camouflage a bent toward self-destruction.“ Ebd., S. 244.

⁵³² „The story is famous for its unmasking of an alleged general characteristic of the Chinese psyche - a form of self-deception whereby “psychological victories” (*ching-shen sheng-li*) are substituted for victories in the world of reality. One might therefore regard “The True Story of Ah Q” as a psychological tale. It will not fit that category, however, and for a most revealing reason: all the protagonists of the psychological tales could conceivably improve themselves without having to remake the society in which they live. Ah Q is wholly a product of the society which surrounds him, and his spiritual reconstruction is inconceivable without a total revolution in the social order. In other words, in the individual-centered stories the protagonist can be held responsible for what he has become; Ah Q cannot.“ Ebd. S. 281.

⁵³³ Ebd., S. 93: „The greatness of Lu Hsün lies, in part, in his fiercely independent and rather consistent point of view vis-à-vis Chinese culture and the West.“

keinen Ausweg findet, der scharfsinnige Denker und der melancholische Dichter in einer Person, spiegelt sich in Lyells Erzähler wider. Auf diese Weise versucht Lyell, Lu Xuns Charakter, seinen Grundton⁵³⁴ und seine Mission, den Zeitgeist⁵³⁵ bei Lu Xun und seinen Zeitgenossen zu vermitteln. Das ist auch der Grund, warum bei Lyell Lu Xuns Ironie am besten zur Geltung kommt. Lu Xun richtet sein Augenmerk auf die Entlarvung der Masse, und entsprechend bekommt die Gesellschaftskritik bei Lyell ein großes Gewicht. Mit einer vielfältigen, lebendigen Sprache verwendet Lyell sehr flexibel Stilmittel aus Lu Xuns eigenem Repertoire, um die gleiche Wirkung nachzuahmen. Sein Versuch, Lu Xun als Stilist so zu übertragen, als ob Lu Xun selbst auf amerikanisches Englisch geschrieben hätte, ist gelungen.⁵³⁶

Kubins Übersetzung geht auf eine **existentielle** Interpretation zurück. Die Indizien dafür sind zahlreich. Kubin ändert zunächst den Titel des Erzählbandes 呐喊 (bisher als „*Call to arms*“) zum „Applaus“.⁵³⁷ So versteht er Lu Xuns gesamte Stimmungslage zur Entstehungszeit des Erzählbandes: Resignation, Pessimismus und Zweifel am Sinn der eigenen aufklärerischen Schreibtätigkeit. Er bemängelt die Ungenauigkeit der früheren Übersetzungen, sowohl bei

⁵³⁴ „The dominant tone of Lu Hsün's literary voice is that of a dispassionate news correspondent filing dispatches from Chinese villages and occasionally from the cities. This tone is deceptive. The choice of these seemingly objective news items is highly selective, and their content is always emotionally freighted with the correspondent's point of view. The man behind the voice is lightly touched with melancholy, and his quick, analytic intelligence is held taut by strong emotions which at times drive him to biting sarcasm and satire or loft him to flights of lyric beauty. Ever conscious of the personality of the writer behind the prose, we are likely to imagine such a man as Hsü Shou-shang's description, previously quoted, puts before us: "there was hardly a single movement, word, or expression about him that did not reveal a combination of compassion and toughness – the two characteristic qualities that filled his life, pervaded his works, and made him a great writer and brave fighter, the very soul of the Chinese people."“ Ebd. S. 301-302.

⁵³⁵ 文以載道 („writing is to be used to carry forward the way of morality“, übersetzt von Lyell, ebd. S. 62) ist auch nach C. T. Hsia ein Merkmal der modernen chinesischen Literatur zwischen traditioneller Phase vor 1917 und kommunistischer Phase nach 1949. Sie trägt eine moralische Bürde, eine patriotische Mission: „its burden of moral contemplation: its obsessive concern with China as a nation afflicted with a spiritual disease and therefore unable to strengthen itself or change its set ways of inhumanity. All the major writers of the period-novelists, playwrights, poet, essayists-are enkindled with this patriotic passion.“ Hsia, C. T.: *Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature*. In: Hsia, C. T.: *A History of Modern Chinese Fiction*. Second Edition, New Haven and London, Yale University Press 1971, S. 533- 554, hier S. 533-534.

⁵³⁶ „Blandscript or an attempt at style? It is a difficult choice. I have opted for the attempt to suggest something of Lu Xun's style in English, for more than any other modern Chinese author, Lu Xun is inseparable from his style. I have tried to recreate the experience of reading Lu Xun in Chinese, often asking myself the question, "How would he have said this if his native language had been American English?"“ S. xl aus Lyell: *Diary of a Madman and other Stories*.

⁵³⁷ Einwände gegen eine Überinterpretation des Übersetzers erhebt z. B. Kowallis: „Still, some problems arise from this. Does *Nahan* really mean "Cheering from the Sidelines" as Lyell boldly asserts in *Diary of a Madman and Other Stories*? He certainly makes a case for it, both philologically and in terms of at least one context Lu Xun creates for it in the preface to that collection, but can that then translate into "Applaus" (Applause) in German? Or is that still further removed from the oldest English translation of "Outcry", based on another Lu Xun-created context elsewhere in the preface? (See *Lu Xun quanji* 鲁迅全集, 1991, I, p. 419). I tend to prefer "Outcry", the oldest rendering, and disagree with the Yangs' not-so-creative "A Call to Arms" as well as Lyell's version. I seriously doubt that Lu Xun meant "Go out and get 'em, kids!" with this title[...]" S. 154 aus: Kowallis, Jon Eugene von: *Review: Interpreting Lu Xun, Reviewed Work: Lu Xun, Werke in sechs Bänden* by Wolfgang Kubin. In: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 18 (Dec. 1996), S. 153-164.

Yang Xianyi als auch in den deutschen Übersetzungen von Joseph Kalmer und Johanna Herzfeldt, weil das scheinbar kleine Wörtchen „auch“ seiner Meinung nach ihr Unverständnis der Grundstimmung dieses Erzählbandes verrät:

„In beiden Übersetzungen fehlt- ebenso wie in der englischen Werkausgabe des Ehepaares Yang- im ersten Satz das Wörtchen »auch«. Es hätte also heißen müssen: »Auch ich hatte in meiner Jugend viele Träume.« Das Adverb »auch«, mit dem ebenfalls der Rückblick »Herr Fujino« (Band III, »Blumen der Frühe am Abend gelesen«) beginnt (»Tokio war auch nur so«), stellt den Sprecher in die zeitliche Spannung von Vergangenheit und Gegenwart, von Enthusiasmus und Enttäuschung. So wie zur Zeit der Niederschrift der Vorrede die Jugend (nicht »Kind«!) der Bewegung vom 4. Mai ihren Träumen von einer Veränderung der Welt nachhängt, so hat auch er einst als Auslandsstudent in Japan gemeint, auf die Gesellschaft einwirken zu können. Seine Erinnerung erlaubt ihm eine weite Voraussicht: Auch ihre Träume werden einmal platzen.“⁵³⁸

Aus dieser Interpretation heraus übersetzt Kubin ähnlich wie Lyell („*Cheering from the Sidelines*“) den Namen des Erzählungsbandes als „*Applaus*“. Anders als die gängige Meinung in der Lu Xun-Forschung in China, dass die Grundstimmung vom ersten Erzählband 呐喊 /nahan („*Call to arms*“) zum zweiten 彷徨 /panghuang („*Hesitation*“) eine Wandlung vom Optimismus zum Pessimismus durchläuft, sieht Kubin mit seiner Titelübersetzung schon im ersten Erzählband, in dem sich „*The True Story of Ah Q*“ befindet, bei weitem nicht nur Hoffnung und Tatendrang, sondern auch Zweifel, Distanzierung und Resignation. Weiter ändert Kubin den Eigennamen „Ah Q“ zum „Jedermann“. „»Jedermann« ist die freie Übersetzung des für den Protagonisten bewußt gewählten und des sich in der Erzählstruktur entfaltenden Namens A Q“⁵³⁹, weil Kubin in Ah Q nicht nur eine Karikatur chinesischer Charakterschwächen, sondern die Verkörperung allgemein menschlicher Schwächen und somit auch Lu Xuns Bedeutung für die Weltliteratur sieht.⁵⁴⁰

Auch in der Handlung vor Ah Qs Paradezug hinterlässt Kubin deutliche Hinweise, um den deutschen Leser in die existentielle Richtung zu lenken, z. B. im Erzählerbericht über Ah Qs „Essensbeschaffung“ im Kap. V:

⁵³⁸ S. 175 aus dem Nachwort in: Kubin, Band VI, das trunkene Land.

⁵³⁹ Ebd. S. 192.

⁵⁴⁰ Kubin: Geschichte der chinesischen Literatur, S 38: „Zumal sich mit Recht die Frage stellen läßt, ob es der Leser in der Gestalt des Protagonisten A Q wirklich mit einem Repräsentanten des chinesischen Volkes zu tun hat oder nicht eher mit einem Herrn Jedermann, der in allen Völkern und Kulturen daheim ist. Soll die Erzählung tatsächlich rein chinesisch gelesen und nur auf China bezogen werden? Sie wäre dann ausschließlich Teil der chinesischen Kultur und nicht Teil der Weltliteratur, sie wäre dann provinziell in dem furchtbaren Sinne, den konservative Literaturkritiker von der chinesischen Literatur immer wieder einfordern.“ Kowallis wendet hier ein, dass Kubins Namensänderung von „Ah Q“ zu „Herr Jedermann“ leider den piktographischen Aspekt verschwinden lässt und die Anrede eines ‚Herrn‘ wohl zu hoch für einen Kerl wie Ah Q sei. Er warnt vor Überinterpretation, dass der Übersetzer ‚für den Lesen denken‘ sollte, obwohl er persönlich mit Kubins Interpretation sympathisiere, wäre es vielleicht nicht ratsam für die Übersetzer, mit einem prägnanten Titel sich eindeutig für eine bestimmte Interpretation festzulegen. Vgl. von Kowallis: Review: Interpreting Lu Xun, S. 155.

„Herr Jedermann beschloß, sich etwas zu essen zu besorgen. Er kam an der vertrauten Weinschenke vorbei mit ihren vertrauten Mantous und ging weiter. Er ging nicht nur weiter, nein, er *wollte* diese Dinge überhaupt nicht. Was er wollte, war nicht dies. Was er wollte, das wußte er selber nicht.“⁵⁴¹

Kubin betont durch das kursiv markierte „*wollte*“, dass Ah Q Bedürfnisse jenseits des Materiellen habe.⁵⁴² Eine weitere relevante Veränderung im Kap. VIII ist: „Wohl nie im Leben hatte Herr Jedermann ein solches Gefühl existentieller Sinnlosigkeit erlebt. Wie sinnlos, ja verachtenswert, war sein hochgesteckter Zopf!“⁵⁴³ Tatsächlich ist es für eine ungebildete und extrem einfältige Figur wie Ah Q ungewöhnlich, etwas wie Sinnlosigkeit zu spüren. Für das mehrdeutige Wort 无聊 /wuliao⁵⁴⁴ (Sinnlosigkeit oder Langeweile) wählt Kubin die Bedeutung „Sinnlosigkeit“ und verstärkt es noch mit einem eigenmächtig hinzugefügten Attribut „existentiell“. Deshalb ist Kubin auch der einzige Übersetzer, der die traumhafte phantastische Stimmung im Textbeispiel 3 lyrisch herausarbeitet, und erlebte Rede im Textbeispiel 4 am sentimentalsten gestaltet. Damit soll sich Kubins Ah Q am Ende in die ganze Reihe der entfremdeten einsamen Helden/Antihelden aus der Moderne gesellen.

⁵⁴¹ Kubin: Bd. 1 Applaus, S. 133.

⁵⁴² Auch Lyell markiert die Stelle kursiv: „Although his intention in going out was to “scare up something to eat,” yet when he saw the familiar wineshop, the familiar steame breadrolls, strange to tell, he walked right on by. Not only did he fail to stop, but what’s more, he didn’t even want the bread or wine. That’s not what he was really looking for. Then, exactly what was it that he *was* looking for? Even ah Q himself couldn’t have told you.“ Lyell: Diary of a Madman and other Stories, S. 137.

⁵⁴³ Kubin: Bd. 1 Applaus, S. 155.

⁵⁴⁴ 鲁迅全集第一卷, 北京: 人民文学出版社 2005, 第 545 页 (Gesamtwerk von Lu Xun, Peking Volksliteraturverlag 2005, Bd. 1, S. 545).

7. Schluss: Erlebte Rede als ein Phänomen der Weltliteratur

Wie sich in einem Wassertropfen das gesamte Meer widerspiegeln lässt, sieht man bei erlebter Rede und ihrer Übersetzung die komplexen Beziehungen zwischen **Nationalliteratur** und **Weltliteratur**, konkreter gesagt, die Interaktionen zwischen der chinesischen Literatur und Weltliteratur. Das Phänomen erlebte Rede zeigt einerseits Eigenschaften, die Morettis „Wellen“-Metapher⁵⁴⁵ entsprechen. Die Popularität dieser Technik gleicht der Bewegung der Wellen. Mit ihrem Siegeszug im Westen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann man sie in China auch in der Periode der späten Qing (1840-1912) mit der massenhaften Übersetzung der westlichen Literatur vermehrt beobachten. Nach den radikalen kulturellen und literarischen Erneuerungen seit der vierten Mai Bewegung (1919) experimentierten chinesische Autoren wie Lu Xun fast gleichzeitig mit den westlichen Kollegen mit verschiedenen Techniken aus diversen Stilrichtungen der Moderne. Diese etablierte Technik erlebte Rede entfaltet dabei wieder neue Vitalität. Thomas Mann (1875-1955), Robert Musil (1880-1942) und Franz Kafka (1883-1924) haben ihren chinesischen Kollegen Lu Xun (1881-1936) und Lao She (1899-1966) nie gekannt. Aber diese großen Autoren der Weltliteratur sind Zeitgenossen und haben alle den „Zeitgeist“ ihrer Epoche gespürt. Krisen und Probleme der Moderne – Konflikte zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, zwischen Vernunft und Gefühlen, zwischen Tradition und dem modernen Leben – spiegeln sich in ihren Werken wider. Obwohl sie sehr unterschiedlich schreiben, verwenden diese Autoren alle erlebte Rede, die als Schlüsseltechnik sehr viel zu ihren kreativen Erzählprofilen beiträgt. Das ist kein Zufall: Die historische Tendenz gilt gleichermaßen für den Westen und China, dass die Erzählliteratur seit dem 19. Jahrhundert immer mehr Interesse für individuelle Psychologie entwickelte. Erlebte Rede kam als eine innovative Technik zur Darstellung der Innenwelt dieser Tendenz entgegen. Sie zeichnet sich durch die Spannung zwischen Erzählerinstanz und Figurenperspektive aus.⁵⁴⁶ Im Vergleich zur alles verschlingenden „freier Assoziation“ des Bewusstseinsstroms ermöglicht erlebte Rede eine „behutsame Subtilität“.⁵⁴⁷ Aufgrund ihrer

⁵⁴⁵ Vgl. Moretti, Franco: Distant reading. Verso, London, New York 2013, hier S. 59-62: „Trees, waves and cultural history“.

⁵⁴⁶ Vogt: Aspekte erzählender Prosa, S. 166: „Dies eigentümliche *Fluktuieren* erlebter Rede zwischen verschiedenen grammatischen Formen und Ausdrucksqualitäten macht sie besonders geeignet, subjektive, flüchtige, in sich widersprüchliche, affektiv betonte Zustände, Phasen und Reflexe der Psyche einzufangen und dem Leser zu vermitteln. Und wenn der Roman spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert sein Interesse und seinen Ehrgeiz immer mehr in die Erkundung dieser psychischen Realitäten – und ihrer Einbindung in soziale Interaktionen – setzt, dann muß die erlebte Rede geradezu zur Schlüsseltechnik des psychologisch-realistischen Romans, oder wie Cohn sagt, zur „Quintessenz personalen Erzählens und vielleicht der Erzählung schlechthin“ werden (S. 111).“

⁵⁴⁷ Damit beschreibt Martin Zähringer Kafkas Stil im „Proceß“ (https://www.deutschlandfunk.de/literaturhistoriker-franco-moretti-lesen-aus-der-entfernung.700.de.html?dram:article_id=371444, Stand: 29. 01. 2021)

mehrfachen Ambivalenz werden thematisch wichtige Aussagen oft als erlebte Rede verpackt und erscheinen an Schlüsselstellen. Zusammen mit anderen Komponenten des Erzählwerks trägt die Art und Weise, wie ein Autor erlebte Rede einsetzt, wesentlich zu seinem **individuellen Stil** bei. Bei Musils Auktorialität mit sehr viel essayistischem Anteil, seinem vielfältigen „*man*“ und seiner ironischen erlebten Rede hat der Übersetzer mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Widersprüche in Lu Xuns Protagonisten und die Zuverlässigkeitsproblematik seiner Erzähler bilden einen breiten Interpretationsraum, in dem der Übersetzer z. B. mit der gnomischen erlebten Rede seinen individuellen Weg einschlagen muss. Bei Kafkas doppelbödigem Schreiben, seiner Polyvalenz und den Wortspielen, seinem hypothetischen Stil mit Konjunktiv erreicht die Unmöglichkeit des Übersetzens eine neue Dimension.

Das Phänomen erlebte Rede zeigt andererseits Eigenschaften, die Morettis Baum-Metapher in der Weltliteratur entsprechen. Erlebte Rede ist auch in der einheimischen chinesischen Schreibtradition verwurzelt. Im Roman „*Der Traum der roten Kammer*“ aus dem 18. Jahrhundert, zum Beispiel, sieht man schon eine gemischte Redeform mit dem ambigen „自 己 /ziji/selbst“-Pronomen. Selbst nach der Gründung der VR China im Jahre 1949, wo moderne Literatur samt ihrer radikalen Errungenschaften (Schreibtechniken wie SOC im engeren Sinn) als Ausgeburt monopolistischen Kapitalismus verdammt wurde, überlebte erlebte Rede als effektive Technik zur Innendarstellung (mit erzählerischer Kontrolle und ohne „freie Assoziation“) bei einigen Autoren des sozialistischen Realismus (z. B. im Liu Qings Roman „*创业史/chuang ye shi*“ [Geschichte über den Aufbau der Sache] (1959)) und in der Übersetzungsliteratur, wie z. B. Li Wenjuns Kafka-Übersetzung, die wiederum nach der „Reform und Öffnung“ Chinas nach 1978 der Avantgardisten-Generation⁵⁴⁸ neue Impulse und innovative Kraft gegeben hat.

Eigentümlichkeiten der Nationalliteratur verformen Weltliteratur und kreieren neue Varianten: Erlebte Rede bekommt in China nicht nur einen neuen Namen „oriental SOC“, auch stilisch erfährt sie eine chinesische Prägung. Z. B. Lu Xuns Verwendung erlebter Rede mit subjektiv gefärbten Naturbildern als Stimmungsträger ist in einem größeren kulturellen Kontext eingebettet – der chinesischen Lyrik-Tradition. Ebenso instinktiv stilisieren viele Kafka-Übersetzer auch Kafka-Texte mit Elementen (Bildern, Phraseologismen und Stilmitteln) aus

⁵⁴⁸ Z.B. Yu Hua erzählte von seiner ersten Begegnung mit Kafka im Jahr 1986, was eine Sensation für ihn bedeutete. Vgl. 赵山奎: “文学之外”的拯救: 余华与卡夫卡的文学缘. In: 文艺争鸣 2010, (23). [Zhao, Shankui: Rettung „außerhalb Literatur“: literarische Beziehung zwischen Yu Hua und Kafka. In: Contention in Literature and Art. Vol. 23, 2010]

dieser Tradition und verleihen Kafka so eine besondere chinesische Nuance.

Die Bewegung über ihre Landesgrenze hinaus bedeutet für die Werke der Weltliteratur einerseits **Verlust**. Wir stellen fest, dass die Grenzen der Übersetzbarkeit besonders bei den vorausgesagten linguistischen Problemfeldern (Verbtempus und -modus in europäischen Sprachen, getilgte oder implizite Satzglieder und -verknüpfungen im Chinesischen, unterschiedliche Arten der Textkohäsion und -kohärenz) am schärfsten zu ziehen sind, und zwar nicht zufällig: Diese großen Autoren der Weltliteratur sind Virtuosen ihrer Muttersprache. „Das Material der Sprache bleibt nicht ohne Einfluß auf die Mitteilung, deren Träger es ist. Es wirkt passiv auf deren endgültige Gestaltung ein, indem es Widerstand leistet und zu Ausdrucksformen leitet, die diesem Material entsprechen“.⁵⁴⁹ **Unübersetzbarkeit** betrifft hier hauptsächlich **sprachspezifische** Bereiche. Wenn die Kunstfertigkeit z. B. aus der Ausnützung der Mehrdeutigkeiten der Sprache gebaut wird, ist Unübersetzbarkeit **textimmanent**, sie ist ein Zeichen der **Literarizität**. Die **kulturspezifischen** Bereiche stellen eine weitere Barriere dar. Selbst wenn der Übersetzer im Idealfall eine angemessene Interpretation ausgearbeitet hat und die Wirkung des Textes in einer fremden Sprache zu reproduzieren versucht, begegnen ihm erst jetzt die Schwierigkeiten, die unterschiedliche Kulturen verursachen. Besonders wo kulturelles Hintergrundwissen als Unterton mitschwingt z. B. bei Kafkas „*Prozess*“ ist eine Vermittlung bestimmter Lesarten unrealisierbar und bei Lu Xuns „*Ah Q*“ der kulturelle Unterton ebenso.

Aber die Zirkulation der literarischen Werke über die kulturellen Grenzen hinaus bringt nicht nur Verlust, sondern auch **Gewinn**. Kulturelle und literarische Konventionen werden beim Übersetzen aktiviert, um fremde Stile einzubürgern. Der **reproduzierende, sekundäre Charakter** ist hier von wesentlicher Bedeutung für die Übersetzung – es bedeutet Einschränkung und zugleich Spielraum für den Übersetzer.⁵⁵⁰ Hierin liegt die Erklärung für die Veränderungen von Kafkas Texten im Chinesischen durch **Stilisierung** mit gehobener Sprache, **Phraseologismen** etc. und für die Verdeutlichung durch Hinzufügung **kausaler logischer Verbindungen** im Deutschen und Englischen bei ambivalenten Stellen in Lu Xuns Texten. Bei der Ambiguität der untersuchten Autoren ist fast jede Übersetzung zwangsläufig

⁵⁴⁹ Levý: Die literarische Übersetzung, S. 38.

⁵⁵⁰ Aus dieser *Eigenschaft* der Übersetzung schlussfolgerte Popovič, dass Übersetzung „ein Metatext“ ist, der in komplexer Form Information über das Original liefert. Sie ist eine Art „Abbild“, „Transformation des Originals“. Auch damit erklärte er die stilistischen Folgen vieler Übersetzungen: „a) Verdeutlichung und Herstellung logischer Relationen (logicalization), b) Rationalisierung des Ausdrucks (rationalization), c) Vereindeutigung des Ausdrucks (determination), d) Standardisierung des Ausdrucks (standardization).“ Vgl. Popovič, Anton: Übersetzung als Kommunikation. In: Wilss, Wolfram (Hrsg.): Übersetzungswissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981, S. 92- 111, hier S. 107.

eine **Interpretation**.⁵⁵¹ Selbst Yang Xianyi, der für die „Treue“ zum Original oft gerühmt wurde⁵⁵², verrät bei einigen grammatisch notwendigen Ergänzungen seine Interpretation. Sehr deutlich zeigen unsere Beispiele aus Ye Tingfangs Übersetzung von „*Verwandlung*“ und William Lyells Übersetzung von „*Ah Q*“ und „*Regret for the Past*“ die Spuren der Individualität des Übersetzers als Leser und Ko-Autor. Das Verdienst dieser Übersetzer ist besonders hervorzuheben, dass sie als langjährige Forscher nicht nur für das relativ unbekannte Werk dem einheimischen Zielpublikum durch ihre interpretierenden und erläuternden Übersetzungen mit vielen historischen und kulturellen Informationen einen Zugang verschafft haben, sondern indem sie den individuellen Stil der Autoren nachzuahmen versuchten, haben sie als „Tür-Öffner“ der Zielkultur neue Impulse mitgebracht. Mit „*flowing sentences*“, prägnanten Bildern und Lu Xuns schlichtem Sprachstil eröffnet Lyell dem amerikanischen Publikum neue Formmöglichkeiten. Ebenfalls bedeutet Kubins Ah Q mit lyrischer melancholischer Stimmung für den deutschen Leser eine Horizonterweiterung.

Nach der Analyse der Übersetzungsbeispiele haben wir nicht nur herausgefunden, dass Übersetzen notwendigerweise Interpretieren bedeutet, sondern auch: eine Übersetzung ist **eine** Interpretation. Die immanenten **Deutbarkeitsprobleme** der modernen Prosa bestimmen, dass im Gegensatz zum Original, das die Koexistenz mehrerer sich widersprechender Interpretationsrichtungen nicht nur duldet, sondern geradezu provoziert, kann eine Übersetzung nur eine bestimmte Kombination von Interpretationen in sich vereinen. Selbst hervorragende Übersetzer wie Ye Tingfang („*Die Verwandlung*“) und William Lyell („*The True Story of Ah Q*“, „*Regret for the Past*“) konnten auch nur die Interpretationen realisieren, die zu einem gegebenen Zeitpunkt im historisch sich wandelnden Rezeptionsprozess das Zielpublikum am meisten ansprechen. Wichtig für eine gelungene Interpretation sind die innere Kohärenz, ob der Übersetzer eine angemessene Interpretation ausgearbeitet, ob er den Stil des Autors gut übertragen und ob er das von ihm selbst gesteckte Ziel mit den richtigen Mitteln erreicht hat. Diese Übersetzer vermitteln ihre eigene „Lesart“, und die Ausdrucksverschiebungen zeigen ihren Weg durch das Labyrinth der Ambivalenz dieser Werke, der als große Leistung zu würdigen ist.

Erlebte Rede ist ein Verbindungsglied zwischen einzelnen Textstellen und der gesamten Interpretation, zwischen linguistischen Merkmalen und dem literarischen Stil, ein vielfältig

⁵⁵¹ Levý: Die literarische Übersetzung, S. 163. „(Es gibt) in jeder Übersetzung einen bestimmten – je nach der Genauigkeit höheren oder niederen – Prozentsatz verschiedener Werte, die der Übersetzer dem Text hinzufügt. Gerade die Abweichungen von der Vorlage können am besten über die Methoden des Übersetzers und seine Absichten über das übersetzte Werk belehren.“

⁵⁵² Vgl. 辛红娟等: 杨宪益翻译研究. 南京大学出版社, 南京 2018 [Xin, Hongjuan, et al.: Translation Studies of Yang Xianyi. Nanjing University Press, Nanjing 2018].

einsetzbares Werkzeug für erzählerische Kontrolle und übersetzerische Beeinflussung. Jede einzelne Übersetzung bedeutet unvermeidlich eine Festlegung, eine Verengung, die ihre Berechtigung haben mögen – nur die Summe aller bilden ein vielfältiges Kollektiv.⁵⁵³ Mit der Ambivalenz der modernen Texte gibt es dann nicht **die** Übersetzung, sondern nur **Übersetzungen**. Die unzertrennliche Verschränkung des „Inhalts“ mit der „Form“, der Bedeutung mit der Sprache und Kultur in der modernen Prosa soll uns zum Weiterdenken anregen, inwiefern die Weltliteratur doch auch national oder sogar individuell zu denken ist.

⁵⁵³ Kowallis: Review: Interpreting Lu Xun, S. 164: „From the pen of each editor/translator there emerges a different Lu Xun. Kubin’s Lu Xun is a lyrical genius, plagued by brooding, doubts and skepticism; Lyell’s is a vital, humorous and energized creator; the Yangs’ is an unambivalent fighter against injustice and a dauntless voice for the oppressed. Each of these projects represents an aspect of Lu Xun, but all these and other works will have to be examined together before Western-language readers can begin to form a more complete picture.“

8. Bibliographie

8.1 Original

- 曹雪芹 & 高鹗: 红楼梦. 人民文学出版社, 1974 北京.(Cao, Xueqin & Gao,e: Der Traum der roten Kammer. People's Literature Publishing House, Beijing 1974).
- Grillparzer, Franz: Der arme Spielmann. Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1. Auflage 1987.
- Kafka, Franz: Der Proceß. Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hrsg. von Malcolm Pasley, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1990.
- Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hrsg. Von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Frankfurt a. M., S. Fischer 1994. Band: Drucke zu Lebzeiten.
- Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hrsg. Von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Frankfurt a. M., S. Fischer 1983. Band: Das Schloß.
- Kafka, Franz: Das Schloss. Hrsg. von Max Brod, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt a. M. 1982.
- 老舍: 骆驼祥子. In: 老舍文集, 第三卷, 人民文学出版社, 北京 1982 [Lao She: Camel Xiangzi. In: Gesammelte Werke von Lao She, Bd. 3, People's Literature Publishing House, 1982 Peking].
- 鲁迅: 鲁迅全集, 北京:人民文学出版社 2005 (Lu Xun: Gesamtwerk von Lu Xun, Peking Volksliteraturverlag 2005).
- Mann, Thomas: Gesammelte Werke in Einzelbänden, Band: Buddenbrooks, Verfall einer Familie. Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Peter de Mendelssohn, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1981.
- Mann, Thomas: Gesammelte Werke in Einzelbänden, Band: Frühe Erzählungen. Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Peter de Mendelssohn, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1981.
- Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hrsg. von Frisé, Adolf. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1978.
- 钱钟书: 围城. 生活读书新知三联书店, 北京 2002 [Qian, Zhongshu: die umzingelte Festung. SDX Joint Publishing Company 2002].
- Schlegel, A. W. von: ‚23. Vorlesung‘ in: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, zweiter Teil, Stuttgart 1967.
- Smith, Arthur: Chinese Characteristics. New York, Barnes & Noble 1894.

8.2 Übersetzungen

- Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung, Lutherbibel revidiert 2017: mit Sonderseiten zu Martin Luthers Wirken als Reformator und Bibelübersetzer. Deutsche Bibelgesellschaft 2017.
- Ch'ien Chong-shu: Fortress Besieged. Translated by Jeanne Kelly and Nathan K. Mao, Indiana University Press, Bloomington and London 1979.
- Kafka, Franz: Selected short Stories of Franz Kafka. Translated by Willa and Edwin Muir, introduction by Philip Rahv, the Modern Library, New York 1952.
- Prozess-Übersetzungen:
- Kafka, Franz: Der Prozess, (übers. von Sun, Kunrong) in: 卡夫卡: 诉讼. 孙坤荣译, 上海译文出版社 2008 [Kafka, Franz: Der Prozeß. Übersetzt von Sun Kunrong, Shanghai Translation Publishing House 2008].
- Kafka, Franz: Der Prozess, (übers. von Zhang, Guofeng) in: 弗兰茨·卡夫卡: 卡夫卡全集. 第3卷 诉讼, 叶廷芳主编, 章国锋译, 河北教育出版社, 1996 [Kafka, Franz: Gesamtwerk. Band 3 Der Prozess, hrsg. von Ye, Tingfang, übersetzt von Zhang, Guofeng, Hebei Education Press, Shijiazhuang 1996].
- Kafka, Franz: Der Prozess. (übers. von Han, Ruixiang) In: 卡夫卡小说全集 I, 人民文学出版社 卡夫卡: 卡夫卡小说全集 I. 失踪的人; 审判. 韩瑞祥等译, 人民文学出版社, 北京 2003 [Kafka, Franz: Das erzählerische Werk. Band II. Der Verschollene; Der Prozess. Übersetzt von Han, Ruixiang u. Ko., People's Literature Publishing House, Beijing 2003].
- Kafka, Franz: Der Prozess, (übers. von Zhang, Rongchang) in: 卡夫卡: 卡夫卡文集: 诉讼. 叶廷芳主编, 张荣昌译 云南人民出版社有限责任公司 2010 [F. Kafka: Gesammelte Werke. Der Prozeß. Hrsg. von Ye Tingfang, übersetzt von Zhang Rongchang, Yunnan People's Publishing House GmbH 2010].
- Schloss-Übersetzungen:
- Kafka, Franz: Das Schloss. (übers. von Gao, Niansheng) In: 卡夫卡: 城堡. 高年生译, 人民文学出版社, 北京 2006 [Kafka, Franz: Das Schloss. Übersetzt von Gao, Niansheng, People's Literature Publishing House, Beijing 2003].
- Kafka, Franz: Das Schloss. (übers. von Tang, Yongkuan) In: 卡夫卡: 城堡. 汤永宽译, 上海译文出版社, 上海 1997 [Kafka, Franz: Das Schloss. Übersetzt von Tang, Yongkuan. Shanghai Translation Publishing House,

- Shanghai 1997].
- Kafka, Franz: Das Schloss. (übers. von Zhang, Rongchang) in: 卡夫卡文集: 城堡. 叶廷芳主编 2010 云南人民出版社 [Kafka, Franz: Kafkas Werk. Das Schloss. Übersetzt von Zhang, Rongchang, hrsg. von Ye Tingfang, Yunnan People's Publishing House 2010].
- Kafka, Franz: Das Schloss, (übers. von Zhao, Rongheng) in: 弗兰茨·卡夫卡: 卡夫卡全集. 第4卷 城堡, 叶廷芳主编, 赵蓉恒译, 河北教育出版社, 1996 [Kafka, Franz: Gesamtwerk. Band 4: Das Schloss, übersetzt von Zhao, Rongheng, hrsg. von Ye, Tingfang, Hebei Education Press, Shijiazhuang 1996].
- Verwandlung-Übersetzungen:
- Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Li, Wenjun) 李文俊: 变形记, in: 世界文学, 1979年01期 [Kafka, Franz: Verwandlung. Übersetzt von Li, Wenjun. In: World Literature. Vol. 1, 1979], in: 卡夫卡: 卡夫卡小说选. 孙坤荣等译, 人民文学出版社, 北京 1994 [Kafka, Franz: ausgewählte Erzählungen. Übersetzt von Sun, Kunrong und Ko. People's Literature Publishing House, Beijing 1994].
- Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Xie, Yingying) In: 卡夫卡: 卡夫卡小说全集. II 城堡; 变形记; 地洞. 韩瑞祥等译, 人民文学出版社, 北京 2003 [Kafka, Franz: Das erzählerische Werk. Band II. Das Schloss; Die Verwandlung; Der Bau. Übersetzt von Han, Ruixiang u. Ko., People's Literature Publishing House, Beijing 2003].
- Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Ye Tingfang) in: 变形记: 卡夫卡短篇小说集, 卡夫卡文集, 叶廷芳等译, 叶廷芳主编, 云南人民出版社 2010 [Kafka, Franz: Kafkas Werk. Die Verwandlung. Kafkas Erzählungen, übersetzt von Ye, Tingfang u. Ko., hrsg. von Ye, Tingfang, Yunnan People's Publishing House 2010].
- Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Zhang, Rongchang) in: 弗兰茨·卡夫卡: 卡夫卡全集. 第1卷: 短篇小说 叶廷芳主编, 洪天富, 叶廷芳译, 河北教育出版社, 1996 [Kafka, Franz: Gesamtwerk. Band 1: Erzählungen, hrsg. von Ye, Tingfang, übersetzt von Hong, Tianfu, Ye, Tingfang, Hebei Education Press, Shijiazhuang 1996].
- Kafka, Franz: Die Verwandlung. (übers. von Zhao, Dengrong) in: 卡夫卡: 变形记. 叶廷芳, 赵登荣等译, 浙江文艺出版社, 杭州 2001 [Kafka, Franz: Die Verwandlung. Übers. von Ye, Tingfang, Zhao, Dengrong, u. Ko., Zhejiang Literature & Art Publishing House, Hangzhou 2001].
- Keller, Raffael (Hrsg.): Neunzehn Gedichte aus alter Zeit. Gushi shijiu shou. Chinesisch Deutsch. Aus dem Chinesischen von Raffael Keller. Waldgut 2016.
- Camel Xiangzi-Übersetzungen:
- Lao She: Camel Xiangzi. Translated by Shi Xiaoqing, Foreign Language Press, Beijing 1981.
- Lao She: Rickshaw. The novel Lo-t'o Hsiang Tzu by Lao She, translated by Jean M. James, University of Hawaii Press, Honolulu 1979.
- Lao She: Rikscha-Kuli. Ein Roman. Aus dem Chinesischen übertragen von Florian Reissinger, erste Auflage, Insel Verlag Frankfurt a. M. 1987.
- Lao She: Rickshaw Boy. A Novel. Translated by Howard Goldblatt, HarperCollins Publishers, New York 2010.
- Lau Shaw : Rickshaw Boy. Translated from the Chinese by Evan King, Michael Joseph LTD., London 1946.
- Lu Hsun: Selected stories of Lu Hsun. Translated by Yang Hsien-yi and Gladys Yang, Foreign Language Press, Peking 1960.
- Lu Hsün: Wilden Gräser. Anonym übersetzt, Verlag für fremdsprachige Literatur, Peking 1978.
- Lu Xun: Diary of a Madman and Other Stories. Translated by Lyell, William A. University of Hawaii Press, Honolulu 1990.
- Lu Xun: Selected Works. Translated by Yang, Xianyi and Gladys Yang, Foreign Languages Press Beijing, First Edition 1956, Second Edition 1980, Second Printing 1985.
- Lu Xun: The Real Story of Ah-Q and Other Tales of China. The Complete Fiction of Lu Xun. Translated with an Introduction by Julia Lovell. With an Afterword by Yiyun Li. Penguin Books 2009.
- Lu Xun: Werke in sechs Bänden. Band I Applaus. Erzählungen. Aus dem Chinesischen von Raaul David Findeisen, Wolfgang Kubin und Florian Reissinger. Hrsg. von Kubin, Wolfgang, Unionsverlag, Zürich 1994.
- Lu Xun: Werke in sechs Bänden. Band II Zwischenzeiten Zwischenwelten. Erzählungen. Aus dem Chinesischen von Ruth Cremerius, Gudrun Erler, Petra Häring-Kuan, Christine Homann und Yu Ming-chu. Hrsg. von Kubin, Wolfgang, Unionsverlag, Zürich 1994.
- Lu Xun: Werke in sechs Bänden. Band VI: Das trunkene Land. Sämtliche Gedichte. Reminiszenzen. Hrsg. von Kubin, Wolfgang, aus dem Chinesischen von Angelika Gu und Wolfgang Kubin. Unionsverlag, Zürich 1994.
- 托马斯·曼: 中短篇小说选, 钱鸿嘉, 刘德中译, 上海译文出版社, 上海 1986. [Mann, Thomas: Ausgewählte Erzählungen. Übersetzt von Qian Hongjia, Liu Dezhong, Shanghai Translation Publishing House, Shanghai 1986].
- 托马斯·曼: 布登勃洛克一家。一个家庭的没落。傅惟慈译, 人民文学出版社, 1962 北京 [Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Übersetzt von Fu Weici, People's Literature Publishing House, 1962 Beijing].

- 托马斯·曼: 布登勃洛克一家, 黄淑航, 龚嫚莉译, 北京理工大学出版社, 北京 2015, [Mann, Thomas: Buddenbrooks. Übersetzt von Huang Shuhang & Gong Manli, Beijing Institute of Technology Press, Beijing 2015].
- 穆齐尔: 没有个性的人. 张荣昌译. 作家出版社, 北京 2000. [Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Übers. von Zhang Rongchang, The Writers Publishing House, Beijing 2000].
- 穆齐尔: 没有个性的人. 张荣昌译. 上海: 上海译文出版社, 上海 2015. [Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Übers. von Zhang Rongchang, Shanghai Translation Publishing House, Shanghai 2015].
- 罗伯特穆西尔: 学生特尔莱斯的困惑, 施显松译, 同济大学出版社, 上海 2009 (Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Übersetzt von Shi Xiansong, Tongji University Press, Shanghai 2009).
- Platon: Der Staat. Politeia. Griechisch-deutsch, übers. Von Rudolf Rufener. Hrsg. von Thomas A. Szlezák. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler, 2000.
- Qian Zhongshu: Die umzingelte Festung. Roman. Aus dem Chinesischen von Monika Motsch und Jerome Shih. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Monika Motsch. SchirmerGraf Verlag München 2008.
- Zhou, Xingsi: Der 1000 Zeichen Klassiker. Aus dem Chinesischen übersetzt und kommentiert von Kong, Eva Lüdi. Reclam 2018.

8. 3 Nachschlagewerke

- Binder, Hartmut (Hrsg.): Kafka Handbuch in zwei Bänden. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler, Band 2: Das Werk und seine Wirkung. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1979.
- Binder, Hartmut: Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater. Winkler Verlag München 1982.
- Bußmann, Hadumod (Hrsg.): Lexikon der Sprachwissenschaft. Alfred Kröner Verlag Stuttgart 2008.
- 汉英词典 A Chinese-English Dictionary. 北京外国语学院英语系《汉英词典》编写组编, 商务印书馆, 北京 1981 [A Chinese-English Dictionary. Hrsg. von der „Chinese-English Dictionary“-Redaktion der Anglistikabteilung der Beijing Foreign Studies University, The Commercial Press, Beijing 1981].
- Duden Deutsches Universalwörterbuch. 9., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. von der Dudenredaktion. Dudenverlag Berlin 2019.
- Duden Die deutsche Sprache. Wörterbuch in drei Bänden. Hrsg. von der Dudenredaktion. Dudenverlag, Berlin, Mannheim, Zürich 2014.
- Duden: Die Grammatik. 8. Auflage, Dudenverlag, Mannheim, Wien, Zürich 2009.
- Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden, 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Dudenverlag 1999.
- Fuchsenberger, W. (Hrsg.): Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch. Unter Mitarbeit von Zhang Honggang und Shi Kaimin, Verlag für fremdsprachige Literatur, Beijing 2001. 富克森 (Fuchsenberger, W): 汉德大词典. 张宏刚, 石凯民编著, 外文出版社, 北京 2001.
- Hsia, C. T.: A History of Modern Chinese Fiction. Second Edition, New Haven and London, Yale University Press 1971.
- Kubin, Wolfgang (Hrsg.): Geschichte der chinesischen Literatur. Band 7: Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert. K. G. Saur, München 2005.
- Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache (Deutsch - Chinesisch), 1999 by Foreign Language Teaching and Research Press, Published by Arrangement with Langenscheidt KG, Germany 朗氏德汉双解大词典.
- Langenscheidts Handwörterbuch Chinesisch. Teil I: Chinesisch-Deutsch. Langenscheidt, Berlin, München, Wien, Zürich, New York 1996.
- Longman Dictionary of American English. Second edition, Longman 1997.
- Glück, Helmut & Rödel, Michael (Hrsg.): Metzler Lexikon Sprache. 5. Auflage, J. B. Metzler Verlag 2016. 新汉德词典. 商务印书馆 1996 (Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch. The Commercial Press Ltd. 1996).
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Ninth edition, Oxford University Press 2015.
- The Oxford English Dictionary. Second Edition, Clarendon Press, Oxford 1989.
- 许震民编: 汉德熟语词典. 外语教学与研究出版社, 北京 2010. Xu, Zhenmin (Hrsg.): Das idiomatische Lexikon Chinesisch-Deutsch. Foreign Language Teaching and Research Press, Beijing, 2010.
- Wahrig-Burfeind, Renata: Wahrig Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Bertelsmann, Cornelsen 2008.
- Wentworth, Harold & Berg Flexner, Stuart (ed.): Dictionary of American Slang. Thomas Y. Crowell Company 1967.
- Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. 5., verbesserte und erweiterte Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1969.

Zhao, Tangshou (Hrsg.): Wörterbuch Chinesisch. Chinesisch-Deutsch, Deutsch-Chinesisch. 2. Völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Peking University Press, Beijing 1994.

8. 4 Forschungsliteratur

- Albertsen, Elisabeth: Ratio und »Mystik« im Werk Robert Musils. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1968
- Albrecht, Jörn. u. a. (Hrsg.): Translation und interkulturelle Kommunikation. Frankfurt am Main, Bern, New York 1987.
- Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998.
- Alleman, Beda: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas. Wallstein Verlag Göttingen 1998.
- Apter, Emily: Against world literature: On the politics of untranslatability. Verso 2013
- Bakhtin, Mikhail: Problems of Dostoevsky's Poetics. Edited and translated by Caryl Emerson, introduction by Wayne C. Booth, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1984.
- Bauersachs, W., E. Berkenbusch, et al. (1984): Chinesische Studierende in der Bundesrepublik Deutschland: Sprachliche Vorbereitung und Situation. Göttingen: Studie der GTZ (Gesellschaft für technische Zusammenarbeit).
- Beicken, Peter: Franz Kafka, Der Proceß. Interpretation. Oldenbourg Verlag, München 1995.
- Beißner, Friedrich: Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge. Mit einer Einführung von Werner Keller. 1. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders. Gesammelte Schriften Bd. IV/1, S. 9-21. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1972.
- Berghahn, Winfried: Die essayistische Erzähltechnik Robert Musils. Eine morphologische Untersuchung zur Organisation und Integration des Romans "Der Mann ohne Eigenschaften". Bonn 1956.
- Binder, Hartmut: Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen. J. B. Metzler Stuttgart 1976.
- Bode, Christoph: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1988.
- Bogaards, P., Rooryck, J. & Smith, P.J. (eds), Quitte ou double sens: articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer, Rodopi, Amsterdam 2001.
- Bogdal, Klaus Michael (Hrsg.): Neue Literaturtheorie in der Praxis. Textanalyse von Kafka <vor dem Gesetz.>. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Second Edition, Penguin Books, 1961.
- Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press, Chicago {1961}1983, 2nd edn., with added final chapter.
- Brinker, Klaus: Linguistische Textanalyse. 5. Auflage Erich Schmidt Berlin 2001.
- Bronzwaer, Wilhelmus Jozef Maria: Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism. Wolters-Noordhoff Publishing Groningen 1970.
- Brower, R. A. (ed.): On Translation. New York 1966.
- Brown, Edward J. (ed.) Major Soviet Writers. Essays in Criticism. New York, Oxford University Press 1973.
- Broeck, Raymond van den: Second thoughts on translation criticism: A model of its analytic function. In: Hermans, Theo 1985, S. 54-62.
- Bühler, Karl: Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. - ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jana, Fischer, 1934. Gustav Fischer Verlag, Stuttgart; New York 1982.
- 蔡芸: 流水句现象分析. 广东外语外贸大学学报, 2002年第2期 (Cai, Yun: Analyse des Phänomens „Flowing Sentence“. In: *Journal of Guangdong University of Foreign Studies*, 2002, Vol. 2), S. 38-41.
- Chan, Tak-hung Leo: Twentieth-century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates. Lingnan University, Hongkong. John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia 2004.
- Chao, Yuen Ren: A Grammar of Spoken Chinese. Second Printing, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1970.
- 陈思和: 中国文学中的世界性因素. 2011 复旦大学出版社 [Chen, Sihe: Weltelemente in der chinesischen Literatur. 2011 Fudan University Press]
- Cohn, Dorrit: Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style. In: *Comparative Literature*, Vol. 18, No. 2 (1966), S. 97-112.
- Cohn, Dorrit: Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton, N. J. 1978.

- Cohn, Dorrit: Discordant Narration. In: *Style*, Vol. 34, No. 2, Concepts of Narrative (Summer 2000), S. 307-316
- Doležel, Lubomír: Narrative Modes in Czech Literature. University of Toronto Press 1973.
- Doleželová-Velingerová, Milena (ed.): The Chinese Novel at the Turn of the Century, ed. University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 1980.
- Doleželová-Velingerová, Milena (Hrsg.): A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949. Vol. 1. The Novel. Leiden: E.J. Brill, 1988.
- Doleželová-Velingerová, Milena: 'Understanding Chinese Fiction 1900-1949,' introduction to A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949. Vol. 1. The Novel, 1988. 3-45.
- Dürr, Michael & Schlobinski, Peter: *Deskriptive Linguistik: Grundlagen und Methoden*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006.
- Egan, Michael: Characterization in *Sea of Woe*. In: Doleželová-Velingerová, Milena (ed.): The Chinese Novel at the Turn of the Century 1980, S. 165-176.
- Fang, Weigui (Ed.): Tensions in World Literature. Between the Local and the Universal. Palgrave Macmillan 2018, S. 1.
- Fischer-Seidel, T. (Hrsg.): James Joyces Ulysses. Neuere deutsche Aufsätze. Frankfurt: Suhrkamp 1977.
- Fludernik, Monika: Second person Fiction: Narrative „You“ As Addressee And/Or Protagonist. Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik; Band 18, Heft 2, Gunter Narr Verlag Tübingen 1993, S. 217-247.
- Fludernik, Monika: The establishment of internal focalization in odd pronominal context. In: Peer, Willie Van & Chatman, Seymour 2001. S. 101-113.
- Frank-Job, Barbara & Mehler, Alexander & Sutter, Tilmann (Hrsg.): Die Dynamik sozialer und sprachlicher Netzwerke. Konzepte, Methoden und empirische Untersuchungen an Beispielen des WWW. Springer VS, Wiesbaden 2013.
- Freeman, Donald (ed.): Linguistics and Literary Style. New York: Holt, Rinehart & Winston 1970.
- Friedemann, Käte: Die Rolle des Erzählens in der Epik (1910), Darmstadt 1965.
- 付译婷: 汉英翻译的小句替代衔接研究——以《边城》及其英译本为例 In: 科教导刊, 2011年八月 (Fu, Yiting: Clausal Substitution in Chinese-English Translation – A Case Study of Bian Cheng and Its English Version. In: The Guide of Science & Education, Vol. 8, 2011), S. 217-218.
- Gabelentz, Georg von der: Chinesische Grammatik. Mit Ausschluss des niederen Stiles und der heutigen Umgangssprache. Vierte unveränderte Auflage, Veb Max Niemeyer Verlag, Halle 1960.
- Garvin, Paul L.: A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style. Selected and translated from the original Czech by Paul L. Garvin. Georgetown University Press, Washington, D. C. 1964.
- Gernig, Kerstin: Die Kafka-Rezeption in Frankreich. Ein diachroner Vergleich der französischen Übersetzungen im Kontext der hermeneutischen Übersetzungswissenschaft. Königshausen & Neumann, Würzburg 1999.
- Graf, Werner: Erfahrungskonstruktion. Eine Interpretation von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Verlag Volker Spiess Berlin 1981.
- Greiner, Norbert: Style as meaning: Some problems of translating modernist poetry. In: Albrecht, J. u. a. 1987, S. 155-171.
- Greiner, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft. Gunter Narr Verlag Tübingen 2004.
- Guardini, Romano: Die letzten Dinge. Die christliche Lehre vom Tode, der Läuterung nach dem Tode, Auferstehung, Gericht und Ewigkeit. Würzburg 1949.
- Günther, Werner: Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und „erlebten“ Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen. Marburg A. D. Lahn, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, G. Braun 1928.
- Günthner, Susanna: Diskursstrategien in der interkulturellen Kommunikation. Analysen deutsch-chinesischer Gespräche. Max Niemeyer Verlag Tübingen 1993.
- Hagenaar, Elly Pieterneel Geetje: Stream of consciousness and free indirect discourse in modern Chinese literature. Leiden: Centre of Non-Western Studies, Leiden University 1992.
- Halfmann, Roman & Wagner, Benno: Interkulturelle Klassikerrezeption als semantisch-soziales Netzwerk. Eine Projektskizze am Beispiel der Kafka-Rezeption in China. In: Frank-Job, Barbara & Mehler, Alexander & Sutter, Tilmann 2013, S. 73-90.
- Halliday, M. A. K.: Linguistic Studies of Text and Discourse. Volume 2 in the Collected Works of M. A. K. Halliday, ed. by Jonathan Webster, Continuum, London, New York 2002.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Ernst Klett Verlag Stuttgart 1968.
- Hanan, Patrick: The Technique of Lu Hsün's Fiction. In: Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 34 (1974), S. 53-96.
- Henel, Ingeborg: Die Grenzen der Deutbarkeit von Kafkas Werken: „Die Verwandlung“. In: The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 83, No. 1 (Jan. 1984), S. 67-85.

- Herdin, Elis: Studien über Bericht und indirekte Rede im modernen Deutsch. Diss. Uppsala 1905.
- Herman, David (Ed.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press, 1999.
- Hermans, Theo (Ed.): *The manipulation of literature. Studies in literary translation*. Croom Helm, London and Sydney 1985.
- Hervouet, Yves (Hrsg.): *Etudes d'histoire et de littérature Chinoises offertes au Professeur Jaroslav Prusek*. Bibliothèque de l'Institut de Hautes Études Chinoises XXIV, Paris 1976.
- Hoffmeister, Werner: *Studien zur Erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*. Brown University, Mouton & Co., Publishers, The Hague, 1965.
- Holenstein, Elmar & Schelbert, Tarcisius (Hrsg.): *Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze. 1921-1971*. Suhrkamp 1979.
- Hsia, C. T.: *Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature*. In: Hsia, C. T.: *A History of Modern Chinese Fiction*, 1971, S. 533- 554.
- Huang, C.-T. James: *On the Distribution and Reference of Empty Pronouns*. In: *Linguistic Inquiry*, Vol. 15, No. 4 (Autumn, 1984), S. 531-574.
- Humboldt, Wilhelm von.: „Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues. [1827-1829]“ In: Leitzmann, Albert 1907, S. 111-303.
- Jakobson, Roman: *Selected Writings*. Bd. II *Word and Language*. Mouton, The Hague Paris 1971.
- Jakobson, Roman: *Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov [Excerpts]*. In: Brown, Edward J. (ed.) *Major Soviet Writers. Essays in Criticism*. New York, Oxford 1973, S. 58-82.
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921- 1971*. Hrsg. von Holenstein, Elmar und Schelbert, Tarcisius, Suhrkamp 1979.
- Jakobson, Roman: *The Dominant*. In: *Jakobson, Roman: Selected Writings III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Ed. Rudy, Stephen, The Hague, Paris, New York, Mouton Publishers, 1981.
- Jakobson, Roman: *Linguistische Aspekte der Übersetzung*. (übers. Von Freigang, Karl-Heinz), in: Wilss, Wolfram 1981, S. 189-198.
- Kalepky, Theodor: *Zum „Style indirect libre“ („Verschleierte Rede“)*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 5, Heidelberg 1913, S.608-619.
- Kalousková, Jarmila und Słupski, Zbigniew: *Some Problems of typological Analysis in Modern Chinese Fiction*, In: *Etudes d'histoire et de literature chinoises, offertes au professeur Jaroslav Prusek* 1976, S. 142-153.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*, 2. Auflage, Bern, 1951.
- Kowallis, Jon Eugene von: *Review: Interpreting Lu Xun, Reviewed Work: Lu Xun, Werke in sechs Bänden by Wolfgang Kubin*. In: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 18 (Dec. 1996), S. 153-164.
- Kraus, Wolfgang & Winkler, Norbert (Hrsg.): *Das Phänomen Franz Kafka. Vorträge des Symposiums der Österreichischen Franz-Kafka-Gesellschaft in Klosterneuburg im Jahr 1995*, Vitalis, Prag 1997.
- Kudszus, Winfried: *Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas 'Prozeß' und 'Schloß'*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1964; 38 (2): S. 192-207.
- Kudszus, Winfried: *Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas ‚Prozess‘*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*; Jun 1, 1970; 44, 2; S. 306-317.
- Kuhn, Thomas S.: *The road since structure: Philosophical Essays, 1970-1993, with an Autobiographical Interview*. University of Chicago Press 2000.
- Kullmann, Dorothea (Hrsg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil: europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1995.
- Kullmann, Dorothea: *Versuch einer Systematik des Style indirect libre (mit französischen, italienischen und deutschen Beispielen)*. In: Kullmann, Dorothea 1995, S. 309-323.
- Lee, Leo Ou-fan: *Voices from the iron house. A Study of LU XUN*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987.
- Lee, Leo Ou-fan: *Shanghai Modern. The flowering of a new urban culture in China 1930-1945*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England 1999, S. xvi
- Leech, Geoffrey: *This bread I break. Language and Interpretation*. In: Freeman, Donald (ed.): *Linguistics and Literary Style*. New York 1970, S. 119-128.
- Leech, Geoffrey & Short, Mick: *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Second edition, Pearson Education Limited 2007.
- Leitzmann, Albert (Hrsg.): *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften. Band 6. 1827-1835*, Berlin: B. Behr, 1907.
- Lerch, Eugen: *Ursprung und Bedeutung der sog. ‚Erlebten Rede‘*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. XVI Jahrgang 1928, S. 459-478.

- Lethcoe, Ronald James: *Narrated Speech and Consciousness*. University of Wisconsin 1969.
- Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Athenäum Verlag, Frankfurt a. M., Bonn 1969.
- 李长之: 鲁迅批判. 北京出版社, 北京 2003 [Li, Changzhi: *Lu Xun-Kritik (1935)*, Beijing Press, Beijing 2003].
- Li, Charles N. (Ed.): *Subject and Topic*. Academic Press, Inc. New York, San Francisco, London 1976.
- Li, Charles N. & Thompson, Sandra A.: *Subject and Topic: A New Typology of Language*. In: Li, Charles N. 1976, S. 457-490.
- Li, Charles N. & Thompson, Sandra A.: *Mandarin Chinese. A functional reference grammar*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1981.
- Li, Hong & Wang, Hongjun: What are the Basic Units of Mandarin Chinese Discourse? In: *International Journal of Knowledge and Language Processing*. Vol. 3, Nr. 2, 2012, S. 1-17.
- 李今: 析《伤逝》的“反讽性质” In: *文学评论*. 2010年第2期 [Li, Jin: Analyse zur Ironie in „Regret fort he Past“. In: *Literary Review*. Vol. 2, 2010], S. 139-145.
- 柳冬妩: 《变形记》汉译本的比较分析, In: *文学报* 2014.10.9 [Liu, Dongwu: vergleichende Analyse chin. Übersetzungen der *Verwandlung. (drei Teile)*In: *Literaturzeitung* am 09. Okt. 2014, 23. Okt. 2014, 06. 11. 2014].
- Liu, Lydia H.: *Translingual practice. Literature, national culture, and translated modernity – China, 1900-1937*. Stanford University Press, Stanford, California 1995.
- 刘霞: 从文体学和叙述学的观点看《围城》中自由间接引语的翻译。苏州大学硕士论文 2011 (Liu, Xia: A Study of Free Indirect Speech Translation in *Fortress besieged* –from Perspective of Point of View in Stylistics and Narratology. For the Degree of Master of Arts, School of Foreign Languages, Soochow University 2011).
- Lorck, E.: *Die „erlebte Rede“*. Eine sprachliche Untersuchung. Carl Winters Universitätsbuchhandlung Heidelberg 1921.
- Lodge, David: *Language of Fiction: Essays in criticism and verbal analysis of the English novel*. Routledge, London and New York 2002.
- 卢建红: 涓生的“可靠性问题”. In: *现代中文学刊*, 双月刊, 2012年第6期(总第21期) [Lu, Jianhong: Das „Zuverlässigkeitsproblem“ von Juansheng. In: *Journal of Modern Chinese Studies*. Bimonthly No. 6, Sum No. 21, 2012], S. 63-70.
- 吕叔湘: 汉语语法分析问题. 商务印书馆 1979 [Lü, Shuxiang: *Über Probleme der chinesischen Grammatikanalyse*. The Commercial Press 1979].
- Lyell, William A.: *Lu Hsün's Vision of Reality*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1976.
- Mangueneau, Dominique: *Linguistische Grundbegriffe zur Analyse literarischer Texte*. Übersetzt und für deutsche Leser bearbeitet von Jörn Albrecht, Gunter Narr Verlag Tübingen 2000.
- Martens, Gunther: *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs “Die Schlafwandler” und Robert Musils “Der Mann ohne Eigenschaften”*: rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität. Wilhelm Fink Verlag, München 2006.
- McHale, Brian: Free indirect discourse: A survey of recent accounts. In: *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3 (1978), S. 249-287.
- Meng, Weiyan: *Kafka und China*. München, Iudicium Verlag, 1986.
- Miall, David S. & Don Kuiken: What Is Literariness? Three Components of Literary Reading. In: *Discourse Processes*, 28(2), 1999, S. 121-138.
- Miller, Norbert: *Erlebte und Verschleierte Rede*. In: *Akzente* 5 (1958), hrsg. von Walter Höllerer und Hans Bender, S. 213-226.
- Moretti, Franco: *Distant reading*. Verso, London, New York 2013
- Nerlich, Michael & Zhou, Jianming: Einer unter vielen und keiner von uns. Die distanzierte Kafka-Rezeption in der VR China. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*. 1986/3. Wechselseitige Bilder. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, S. 387-390.
- Neubert, Albrecht: *Die Stilformen der „Erlebten Rede“ im neueren englischen Roman*, Niemeyer Verlag, Halle/Saale 1957.
- Neubert, Albrecht: *Translatorische Relativität*. In: Snell-Hornby, M. (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen 1986, S. 85-105.
- Nida, Eugene: *Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating*. In: Brower, R. A. 1966, S. 11-31.
- Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Auflage, 2008 Stuttgart

- Nünning, Vera: *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier: WVT, 1998.
- Nünning, Vera: *Die Historische Variabilität von Werten und Normen: The Vicar of Wakefield als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung*. in: Nünning, Vera 1998, S. 257-285.
- Olson, Greta: *Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators*. In: *Narrative*, Vol. 11, No. 1 (Jan., 2003), S. 93-109.
- Pascal, Roy: *The dual voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Manchester University Press 1977.
- Peer, Willie van: *Stylistics and Psychology. Investigations of foregrounding*. Croom Helm Ltd. London, Sydney, Wolfeboro, New Hampshire 1986.
- Peer, Willie Van & Chatman, Seymour (Ed.): *New perspectives on narrative perspective*. Albany: SUNY Press 2001.
- Phelan, James & Martin, Mary Patricia: „The Lessons of ‘Weymouth’: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The remains of the Day*.“ In: Herman, David 1999, S. 88-109.
- Politzer, Heinz: *Franz Kafka, der Künstler*. S. Fischer Verlag 1965.
- Politzer, Heinz (Hrsg.): *Wege der Forschung. Franz Kafka*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1973.
- Popovič, Anton: *Übersetzung als Kommunikation*. In: Wilss, Wolfram 1981, S. 92- 111.
- Průšek, Jaroslav (hrsg.): *Studien zur modernen chinesischen Literatur*. Akademie-Verlag Berlin 1964.
- Průšek, Jaroslav: *The Lyrical and the Epic, Studies of Modern Chinese Literature*. Edited by Leo Ou-fan Lee, Indiana University Press, Bloomington 1980.
- Průšek, Jaroslav: *Mao Tun and Yü Ta-fu*. In: Průšek, Jaroslav: *The Lyrical and the Epic, Studies of Modern Chinese Literature* 1980.
- 钱理群、温儒敏、吴福辉: *中国现代文学三十年*. 北京大学出版社, 第一版, 北京 1998 [Qian, Liqun, Wen, Rumin u. Wu, Fuhui(Hrsg.): *Drei Dekaden der chinesischen modernen Literatur*. 1. Auflage, Peking University Press, Beijing 1998].
- Reboul, Anne: *Represented speech and thought and auctorial irony: ambiguity and metarepresentation in literature*. In: Bogaards, P., Rooryck, J. & Smith, P.J. 2001, S. 253-277.
- Reiß, Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. 3. Auflage, Max Hueber Verlag 1986.
- Ren, Weidong: *Kafka in China. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers der Moderne*. Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 2002.
- Riggan, William: *Picaros, Madamen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: Oklahoma University Press, 1981.
- Salvato, Lucia: *Polyphones Erzählen. Zum Phänomen der Erlebten Rede in deutschen Romanen der Jahrhundertwende*. Bern; Berlin; Frankfurt a. Main; Wien: Lang 2005.
- Schirmacher, Frank (Hrsg.): *Verteidigung der Schrift. Kafkas »Prozeß«*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1987.
- Schlobinski, Peter: *Funktionale Grammatik und Sprachbeschreibung. Eine Untersuchung zum gesprochenen Deutsch sowie zum Chinesischen*. Westdeutscher Verlag, 1992.
- Schmid, Wolf: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Wilhelm Fink Verlag München 1973.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage, De Gruyter, Berlin/Boston 2014.
- Scholes, Robert & Kellogg, Robert & Phelan, James: *The Nature of Narrative*. Oxford University Press 2006.
- Schramm, Ulf: *Fiktion und Reflexion. Überlegungen zu Musil und Beckett*. Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M. 1967.
- Shen, Dan: *Literary stylistics and translation – with particular reference to English translations of Chinese prose fiction*. Diss. University of Edinburgh 1987.
- 申丹: *也谈中国小说叙述中转述语的独特性 兼与赵毅衡先生商榷* 北京大学学报(哲学社会科学版)1991年第4期 (Shen, Dan: *On the Idiosyncrasies of Modes of Speech Presentation in Chinese Narrative Fiction*. In: *Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)*, Vol. 4, 1991), S. 76-82.
- 沈家煊: *“零句”和“流水句”——为赵元任先生诞辰 120 周年而作*. 中国语文 2012 年第 5 期 (Shen, Jiaxuan: *On minor sentences and flowing sentences in Chinese: In commemoration of the 120th birthday of Yuen Ren Chao*. In: *Studies of the Chinese Language*, Vol. 5, 2012), S. 403-415.
- Short, M. H.: *“Prelude I” to literary linguistic stylistics*. In: *Style*, Vol. 6, No. 2, 1972, S. 149-158.
- Short, Mick: *Exploring the language of poems, plays and prose*. Longman London; Munich 2011.
- Stupski, Zbigniew: *The Evolution of a Modern Chinese Writer, an analysis of Lao She's fiction with biogr. and bibliogr. appendices* 1966.

- Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Zweite Auflage, Tübingen 1986.
- 宋耀良: 意识流文学东方化过程. *文学评论*, 1986年01期. [Song, Yaoliang: Orientalisationsprozess der Stream-of-Consciousness-Literatur. In: *Literary Review*. Vol. 1, 1986], S. 33-40.
- 宋耀良选编《中国意识流小说选 1980-1987》, 上海社会科学出版社, 1988. [Song, Yaoliang (Hrsg.): eine Auswahl chinesischer Stream-of-Consciousness-Prosa (1980-1987). *Shanghai Verlag für Sozialwissenschaften*, 1988], S.1-28.
- Spitzer, Leo: Zur Entstehung der sog. ‚erlebten Rede‘. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 16 (1928), S. 327-332.
- Spitzer, Leo: *Linguistics and literary history. Essays in Stylistics*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1967.
- Stanzel, Franz K.: *Die typischen Erzählformen im Roman*. Wien 1969.
- Stanzel, Franz K.: Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*. In: Fischer-Seidel, T. 1977, S. 284-308.
- Stanzel, Franz. K.: *Theorie des Erzählens*. 7. Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001.
- Steinberg, Günter: *Erlebte Rede: ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur*. Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen 1971.
- 孙玉石: 鲁迅野草的生命哲学和象征艺术. In: *鲁迅研究月刊* 2005年第6期 [Sun, Yushi: Lebensphilosophie und Symbolkunst in Lu Xuns „Wilden Gräser“. In: *Luxun Research Monthly*, Vol. 6, 2005], S.46-61.
- Tanaka, Shin: *Deixis und Anaphorik: Referenzstrategien in Text, Satz und Wort*. de Gruyter, Berlin 2011.
- Tsao, Feng-fu: *A functional study of topic in Chinese: The first step toward discourse analysis*. Diss. University of Southern California 1977.
- Tsao, Feng-fu: *Sentence and clause structure in Chinese: A functional perspective*. Taipei, Taiwan, Student book, 1990.
- Thibaudet, Albert: *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style*. Paris 1935/1re éd. Paris 1922.
- 唐弢: *文章修养*. 北京: 生活读书新知三联书店, 2008 [Tang, Tao: *Wen zhang xiu yang*. SDX Joint Publishing Company 2008].
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 10. Auflage W. Fink München 2008.
- Wagenbach, Klaus: *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912*. Verlag Klaus Wagenbach Berlin, 1. Auflage der Neuausgabe im April 2006.
- Walser, Martin: *Beschreibung einer Form*. Hanser Verlag, München 1961.
- 汪卫东: 错综迷离的忏悔世界 —— 《伤逝》重读 in: *鲁迅研究月刊* 1998年第10期 [Wang, Weidong: verwickelte und konfuse Welt der Beichte.- „Regret for the Past“ erneut gelesen. In: *Lu Xun Research Monthly*. Vol. 10, 1998], S. 36-45.
- Weinrich, Harald: *Tempus: besprochene und erzählte Welt*. 6. neu bearb. Aufl., München: Beck, 2001.
- Wilss, Wolfram (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung 535), 1981.
- Winko, Simone: Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion. In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, 2009, S. 374-396.
- Winko, Simone & Jannidis, Fotis & Lauer, Gerhard (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, New York: de Gruyter 2009.
- 吴建广: 用德语的帛裂之声作诗——保尔·策兰《声音》诗文之诠释 In: *同济大学学报 (社会科学版)* 2012年01期 [Wu, Jian-guang: The Broken Voice of the Poetry - The Interpretation of Paul Celan's Poem "Voices". In: *Tongji University Journal Social Science Section*, Vol. 23, No. 1, Feb. 2012], S. 1-12.
- Xiao, Richard & McEnery, Tony: *Aspect in Mandarin Chinese: A Corpus-based Study*. (Studies in language companion series 73.) Amsterdam: John Benjamins, 2004.
- 谢莹莹: 荒诞梦幻中的现实主义——浅议有争议的现代作家卡夫卡. In: *外国文学* 1981/2 [Xie, Yingying: Realismus in absurden Träumen. Über den umstrittenen modernen Schriftsteller Kafka. In: *Ausländische Literatur*, 1981, Nr. 2], S. 39-42.
- 谢莹莹: 权力的内化与人的社会化问题——读卡夫卡的《审判》 in: *外国文学评论* No. 3, 2003 [Xie, Yingying: Verinnerlichung der Macht und Sozialisationsproblem des Menschen – Kafkas „Prozeß“ gelesen. In: *Foreign Literature Review*. No. 3, 2003], S. 16-24.
- 辛红娟等: *杨宪益翻译研究*. 南京大学出版社, 南京 2018 [Xin, Hongjuan, et al.: *Translation Studies of Yang Xianyi*. Nanjing University Press, Nanjing 2018].
- Xue, Siliang: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung klassischer chinesischer Lyrik ins Deutsche. Ein Beitrag zur Übersetzungswissenschaft und zur Übersetzungskritik*. Julius Groos Verlag Heidelberg 1992.

- 汪晖: 阿 Q 生命中的六个瞬间——纪念作为开端的辛亥革命. 现代中文学刊双月刊 2011 年第 3 期(总第 12 期) (Wang, Hui: Six moments in life of Ah Q – in remembrance of the Xinhai revolution as a beginning. In: Journal of Modern Chinese Studies. Bimonthly, No. 3, 2011, Sum No. 12), S.4-32.
- Wilss, Wolfram (Hrsg.): Übersetzungswissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981.
- 吴冠中: 背影风格. 团结出版社 2008 [Wu, Guanzhong: Bei ying feng ge. Tuanjie Press, Beijing 2008].
- 杨柏灿: 药缘文化——中药与文化的交融. 中国中医药出版社 2014 [Yang, Baican: Yao yuan wen hua – zhong yao yu wen hua de jiao rong. China Press of Traditional Chinese Medicine 2014].
- 杨斌: 英语小说自由间接引语的翻译. In: 解放军外国语学院学报 2005 年 3 月第 28 卷第 2 期 (Yang, Bin: On Translation of Free Indirect Speech in English Novels. In: Journal of PLA University of Foreign Languages. Mar. 2005, Vol. 28, No. 2), S. 71-75.
- 叶圣陶、夏丏尊: 文章讲话. 浙江文艺出版社 1983 杭州 [Ye, Shengtao & Xia, Gaizun: Wen zhang jiang hua. Zhejiang Literature & Arts Press 1983].
- 叶廷芳: 卡夫卡及其作品中的荒诞意识. In: 社会科学战线 1993 年 5 期 [Ye, Tingfang: Kafka und Absurdität in seinem Werk. In: Social Science Front. Vol. 5, 1993], S. 257-259.
- Ye, Tingfang: Der Weg zur Welt Kafkas – Die Kafka-Rezeption in China. In: Kraus, Wolfgang & Winkler, Norbert 1997, S. 51-57.
- 袁可嘉: 西方现代主义文学在中国, 文学评论 1992 年 04 期 [Yuan, Kejia: westliche moderne Literatur in China. In: Literary Review, Vol. 4, 1992], S. 19-29.
- 乐黛云: 比较文学与中国现代文学, 北京大学出版社, 第一版, 北京 1987 [Yue, Daiyun: Komparatistik und chinesische moderne Literatur. 1. Auflage, Peking University Press, Beijing 1987].
- 张斌: 杨宪益、戴乃迭“信”译鲁迅作品赏析. In: 广西民族学院学报 (哲学社会科学版) 第 27 卷第 6 期 2005 年 11 月 Zhang, Bin: Appreciation of LU Xuns Works Translated by Yang Hsien-yi and Gladys Yang. In: Journal of Guangxi University for Nationalities. (Philosophy and Social Science Edition), Vol. 27, No. 6, Nov. 2005, S. 165-167.
- 赵山奎: “文学之外”的拯救: 余华与卡夫卡的文学缘. In: 文艺争鸣 2010, (23). [Zhao, Shankui: Rettung „außerhalb Literatur“: literarische Beziehung zwischen Yu Hua und Kafka. In: Contention in Literature and Art. Vol. 23, 2010]
- 赵毅恒: 小说叙述语中的转述语, in: 文艺研究 1987 年 5 期 Zhao, Yiheng: [Reporting modes in narrative in fiction. In: Literary research 1987. Vol: 5], S. 78-87.
- 赵毅衡: 苦恼的叙述者——中国小说的叙述形式与中国文化 北京十月文艺出版社 1994 [Zhao, Yiheng: The uneasy narrator——The form of Chinese fiction and Chinese culture, Beijing Shiyue Wenyi Press 1994].
- Zhao, I-heng (Zhao, Henry Y. H.): The uneasy narrator: Chinese fiction from the traditional to the modern. Oxford University Press 1995.
- 周启明 (周作人): 鲁迅的青年时代. 中国青年出版社, 北京 1957 (Zhou, Qiming (Zhou, Zuoren): The period of Lu Xun's youth. Peking, Zhongguo Qingnian Chubanshe, Beijing 1957).
- 周作人: 知堂回想录. 河北教育出版社, 石家庄 2002 [Zhou, Zuoren: Memoir von Zhitang. Hebei Education Press, Shijiazhuang 2002].
- 朱德熙: 句子和主语. 印欧语影响现代书面汉语和汉语语法分析的一个实例. In: 世界汉语教学(创刊号) 1987 年 9 月 [Zhu, Dexi: Satz und Subjekt. Ein Fall von der Beeinflussung der modernen chinesischen Schriftsprache und der chinesischen Grammatikanalyse durch indoeuropäische Sprachen. In: Chinese Teaching in the World. Erste Ausgabe, Sep. 1987], S. 31-34.
- Zuschlag, Katrin: Narrativik und literarisches Übersetzen: erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2002.

8. 5 Zeitungsartikel

- Anonym: “The Wrong Side of a Turkish Tapestry” (transcript of a discussion). In: *Hemisphere*, July-August, S. 32-36.
- 柳冬妩《变形记》汉译本的比较分析, 文学报 2014.10.9 [Liu, Dongwu: vergleichende Analyse chin. Übersetzungen der *Verwandlung*. (drei Teile) In: Literaturzeitung am 09. Okt. 2014, 23. Okt. 2014, 06. 11. 2014].

8. 6 Digitale Ressourcen

- Anonym: Zao-Baum (chin. Dattelbaum), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Jujube, (Stand: 20. 06. 2019)
- Anonym: Dattelpalme, <https://de.wikipedia.org/wiki/Dattelpalmen>, (Stand: 20. 06. 2019)
- Anonym: Jojobastrauch, <https://de.wikipedia.org/wiki/Jojoba#%C3%96kologie>, (Stand: 20. 06. 2019)
- Anonym: Ein Bild von einem chinesischen Dattelbaum, URL: <http://zonghe.17xie.com/book/10944792/554458.html>, (Stand: 20. 06. 2019)
- Anonym: Rezension zum „Prozess“ <https://www.fluter.de/franz-kafka-der-prozess> (2011.10.30) (Stand: 20. 08. 2019)
- Anonym: <https://www.waldgut.ch/e8/e662/e5315/>, Stand: 28. 01. 2021
- Baqué, Egbert: Doppelmord. Ein Sammelband moderner chinesischer Lyrik der Jahre von 1919 bis 1984. URL: <https://www.zeit.de/1985/27/doppelmord>, (Stand: 04. 05. 2019)
- Bassermann-Jordan, Gabriele von & Fromm, Waldemar: Kafka in Deutschland. URL: <http://www.geisteswissenschaften-in-sachsen.de/kulturraume/kafka-atlas/laender-artikel/kafka-in-deutschland> (Stand: 20. 08. 2019)
- Lebedewa, Jekatherina: Mit anderen Worten: Die vollkommene Übersetzung bleibt Utopie. In: Ruperto Carola (3/2007), 3, S. 31-37(<https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca07-3/wort.html>)
- Maag, Barbara (Übers.): „*Neunzehn alte Gedichte*“. Volltext chinesisch und deutsch. <http://www.barbara-maag.de/Gushi/shijiu%20shou3.htm> (Stand: 28. 01. 2021)
- Reboul, Anne: Represented speech and thought and auctorial irony: ambiguity and metarepresentation in literature. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003835/document> (Stand: 20. 08. 2019)
- Schirmacher, Frank: Neunzehn Worte Kafka, in: FAZ, aktualisiert am 03.07.2008 (Stand: 07. 08. 2019) URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/kafkas-saetze-1-neunzehn-worte-kafka-1665718.html>
- Xiao, Richard & McEnery, Tony: Aspect in Mandarin Chinese: A Corpus-based Study. (Studies in language companion series 73.) Amsterdam: John Benjamins, 2004. <https://books.google.de/books?hl=de&lr=&id=pb05AAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR1&dq=Aspect+in+Mandarin+Chinese:+A+Corpus-based+Study&ots=50aTRHlpOf&sig=AkqQQD6DGi4mYgOqnvY1ojL6RxI#v=onepage&q=Aspect%20in%20Mandarin%20Chinese%3A%20A%20Corpus-based%20Study&f=false> (Stand: 20. 08. 2019)
- Zähringer, Martin: Zähringer. URL: https://www.deutschlandfunk.de/literaturhistoriker-franco-moretti-lesen-aus-der-entfernung.700.de.html?dram:article_id=371444 (Stand: 29. 01. 2021)