

Abschlußarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium

im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Johann Wolfgang Goethe-Universität

Institut für Orientalische und Ostasiatische Philologien

Thema:

Stream of consciousness in moderner chinesischer Literatur?

Textanalyse von Wang Meng's Kurzgeschichte „*Ye de yan*“ („Das
Auge der Nacht“) und Kritik der deutschen Übersetzungen

Gutachterin: Prof. Dorothea Wippermann

vorgelegt von: Valeria May

aus: Offenbach am Main

Datum der letzten Prüfung: 27. Juni 2006

INHALT

0. Einleitung	4
1. Inhalt und Form des Werkes „ <i>Ye de yan</i> “	6
1.1. Entstehung und Wirkung der Kurzgeschichte	7
1.2. Thematik der Kurzgeschichte	9
1.3. Der „Stream of consciousness“ aus chinesischer Perspektive und die Intention des Autors Wang Meng	11
1.4. Zur Erzählsituation in modernistischen Werken	15
2. Erzähltechnische Perspektive in dem Werk „ <i>Ye de yan</i> “	17
2.1. Erzählergeprägte Figurenrede zur Gestaltung des Innenlebens	17
2.2. Interferenz zwischen Erzählerstimme und Figurenstimme	20
2.2.1. Zu den Redeformen	20
2.2.2. Die Modellierung der gedanklichen Reflexionen der Figur	20
2.3. Die Simulation von unmittelbaren Reflexen der Figurenseele	23
2.4. Weitere Elemente des Entwurfs der Perspektivfigur	25
2.4.1. Außensicht – Innensicht	25
2.4.2. Das Blickfeld	27
2.4.3. Die Situierung der Figur	28
3. Zur Methodik der Übersetzungskritik	30
3.1. Zum Begriff „Übersetzen“	30
3.2. Aufgaben der Übersetzungskritik	32
3.3. Entscheidungsfindung des Übersetzers	34
3.4. Zu sinologischen Übersetzungskritiken	36
4. Bedingtheiten der Translationshandlung	38
4.1. Das funktionelle Verhältnis von Ausgangs- und Zieltext	38
4.2. Situationsfaktoren der Übersetzungen	40
4.2.1. Inhalt und sozio-kulturelle Faktoren	41
4.2.2. Formelle Faktoren	42
4.3. Methodische Hinweise der Übersetzer	44
5. Die Übersetzungen von Wang Mengs Werk „ <i>Ye de yan</i> “ („Das Auge der Nacht“) ..	45
5.1. Die Stellung des Gedankenberichts	46
5.1.1. Unterbrechung der Identifikationstendenzen des Lesers	48
5.1.2. Ausdruck von Gesellschaftskritik	50
5.1.3. Charakterisierung der Figur	52
5.2. Auswirkungen des Einsatzes erlebter Rede bei Herrmann	54
5.2.1. Einsatz von Ausrufesätzen	55
5.2.2. Einsatz von Fragesätzen	60
5.3. Elemente des <i>Stream-of-consciousness</i>	62
5.3.1. Modifikation aneinandergereihter Wahrnehmungsnotate	62
5.3.2. Psychologisierung der Figur: Empfindung von Unruhe	67
5.3.3. Lautmalerei als Mittel des <i>Stream-of-consciousness</i>	69

5.4. Weitere perspektivische Strukturen.....	71
5.4.1. Außensicht und Innensicht	71
5.4.2. Das Blickfeld der Figur	73
5.4.3. Situierung der Figur.....	77
6. Beurteilung anhand eines Zieltextprofils.....	80
6.1. Implikationen des Ausgangstextes	80
6.2. Vermutungen über die Strategien der Übersetzerin	82
6.3. Psychologisierender Stil und Übersetzung	84
7. Schlussbetrachtungen	86
ANHANG I: „Abbildungen zur Illustration der Kurzgeschichte ‚Ye de yan‘ (‚Das Auge der Nacht‘) in der Ausgabe der Guangming Ribao (Tageszeitung ‚Das Licht‘) vom 21. Oktober 1979“	88
ANHANG II: „Abbildung auf dem Bucheinschlag der 1987 beim Unionsverlag erschienenen Übersetzung ‚Das Auge der Nacht‘“	89
LITERATURVERZEICHNIS.....	90

0. Einleitung

1987, 1988, 1989 und 1990 erschienen insgesamt fünf Übersetzungen einer Ende der 70er Jahre (1979) in China verfassten Kurzgeschichte. Es handelt sich um eines der ersten Werke, das angesichts der politischen Öffnung nach der Kulturrevolution mit neuen Formen experimentiert: „*Ye de yan*“ (Das Auge der Nacht) von Wang Meng. Gerade zu dieser Zeit wird in der Presse vielfach die Qualität chinesischer zeitgenössischer Literatur im Hinblick auf die Rezeption durch deutsche Leser bemängelt.¹

Sollte der durch die deutsche Presse vermittelte Eindruck, Autoren der Volksrepublik China würden keine guten Kurzgeschichten schreiben, möglicherweise mit Schwierigkeiten bei dem chinesisch-deutschen Sprach- und Kulturtransfer in all seinen Facetten zusammenhängen? Denn insbesondere die erwähnte Kurzgeschichte, die in der kurzen Phase der politischen Öffnung zwischen Kulturrevolution und Etablierung der neuen Führungsschicht unter Deng Xiaoping entstand, integriert doch alle möglichen literarischen Erzähltechniken, die auch in modernsten Werken wie „Ulysses“ angewendet wurden, und dass sich chinesische Schriftsteller von ausländischen Techniken inspirieren lassen, ist doch in qualitativer Hinsicht eine kreative Bereicherung.

Um die Situation besser einschätzen zu können, soll in dieser Arbeit die Kurzgeschichte sowie der Transfer und die Übersetzungen genauer durchleuchtet werden. Genauer soll die Frage untersucht werden, ob bestimmte im Original angewendete, die Gesamtheit des literarischen Textes betreffende Erzähltechniken, wie die Vernehmbarkeit eines Erzählers, die Art, das Bewusstsein der Erzählfigur wiederzugeben beziehungsweise dieses mit dem Erzählfluss verschmelzen zu lassen und beispielsweise Techniken, um eine bestimmte Verlangsamung des fiktiven Zeitablaufs zu simulieren, im Zieltext konsequent und ganzheitlich beachtet wurden. Gerade das Herausgreifen begrenzter Textstellen bei Übersetzung und Übersetzungskritik hat in der Vergangenheit schon zu widersprüchlichen Darstellungen geführt und auch im Zusammenhang mit sprachlichen und erzähltechnischen Phänomenen, die nur innerhalb größerer Abschnitte bestimmbar sind, Überzeugungskraft eingebüßt². Möglicherweise findet sich in der unsystematischen Übertragung erzähltechnischer Elemente neben vielen anderen ein Grund für das

¹ Martin (1989) berichtet in Verbindung mit der Rezeption chinesischer Gegenwartsliteratur beispielsweise von „zurückhaltenden Warnungen, was die literarische Qualität der chinesischen [sic!] Werke betraf“ (Martin 1989) (Anm.: Ist es nicht eher die Qualität der deutschen Übersetzungen als der chinesischen Werke?). Murath (1990) schreibt der chinesischen Gegenwartsliteratur einen „Mangel an reflexiver Kraft“ (Murath 1990) zu und berichtet von Grenzen beim Engagement der deutschen Verlage aufgrund der „schwierigen Absetzbarkeit chinesischer [sic!] Bücher“ trotz der „beispiellosen literarischen Entwicklung [in China zwischen 1978 und 1989]“ und der „Anerkennung“ „jenseits der eigenen Grenzen“ (Murath 1990).

² Beispiele für Übersetzungskritiken, die sprachliche Phänomene lediglich in eingegrenzten Textstellen (einzelne Begriffe, einzelne Sätze) betrachten, nicht aber den sprachlichen oder auch außersprachlichen Kontext und dessen Wirkung auf die Textstelle, sind Su Fu/Xiaoqin Yang-Müller (1996:115-119); Lerch/Roth (1994:118-119); Begrich/Kuppe (1994:129). Desweiteren gehe ich auf diese Problematik in Kapitel 3.4. noch ein.

getrübte Lesevergnügen bei der Rezeption moderner chinesischer Literatur in deutscher Übersetzung.³

Damit soll der Anlass gegeben sein, eine beispielhafte Studie zur Übertragung erzähltechnischer Elemente in der chinesisch-deutschen Literaturübersetzung durchzuführen. Durch Untersuchung der Möglichkeiten in der chinesisch-deutschen Literaturübersetzung, Textstellen zu übertragen, soll es auch lernenden Übersetzern⁴ ermöglicht werden, unter Berücksichtigung der Beobachtungen in dieser Studie bei zukünftigen, möglicherweise ähnlichen, Problemstellungen leichter Entscheidungen treffen zu können.

In Kapitel 1 und 2 sollen die Umstände und Merkmale der Kurzgeschichte erläutert werden. Nach der Klärung des Begriffs „*Stream-of-Consciousness*“ soll gezeigt werden, dass sich die Merkmale dieser literarischen Ausdrucksform auch in der chinesischen Kurzgeschichte finden.

Um zu vermeiden, eine vom eigenen Übersetzungsideal abweichende Formulierung in den gegebenen Übersetzungen vorschnell als Übersetzungs-„Fehler“ zu klassifizieren, werde ich in Kapitel 3 die neuesten Methoden der Übersetzungswissenschaft diskutieren und auf Probleme von bisherigen Übersetzungskritiken eingehen. Es wird sich herausstellen, dass bei einer Übersetzungskritik im Sinne von objektiver Bewertung (z.B. Reiß 1982:11-14) die Hauptsache nicht so sehr darin liegt, zu einem abschließenden Urteil zu kommen, sondern vielmehr auf der objektiven Durchleuchtung der außersprachlichen Textfaktoren, deren Gegenüberstellung und der konkreten sprachlichen Realisierungen im Text. In den Worten von Gerzymisch-Arbogast ausgedrückt: Es geht darum, „die Nachvollziehbarkeit der übersetzerischen Entscheidungen für einen Dritten“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:14) zu ermöglichen. Mit der Erläuterung der übersetzungsrelevanten Textanalyse von Nord ist dann der Anstoß für den Beginn der Übersetzungskritik gegeben.

Es sollen in Kapitel 4 die Kommunikationsbedingungen oder auch „textexternen Faktoren“ (Nord 1995:44-89) der Übersetzungen, wie Medium, Zeit, Ort und Zielrezipient kurz beleuchtet werden und mit den textexternen Faktoren der originalen Kurzgeschichte in Beziehung gesetzt werden. Dabei soll hervorgehen, unter Erhaltung insbesondere welcher Textkomponenten der Transfer zu vollziehen ist und wie ein Übersetzungsziel aussehen könnte. Vor dem Hintergrund der Übersetzung von

³ Damit betone ich bei der Untersuchung chinesischer übersetzter Literatur einen anderen Schwerpunkt als Blank, die behauptet, den „Umstand [Wang Meng habe trotz Einstufung als chinesischem Vertreter des ‚stream of consciousness‘ keinen Eingang in den Literaturkanon europäischer LiteraturkennerInnen gefunden] kann man schwerlich nur mangelhaften Übersetzungen anlasten“ (Blank 1997:61), und sich damit von einem kontrastiven übersetzungswissenschaftlichen Sprach- und Textvergleich distanziert und vielmehr der Frage der Übersetzbarkeit an sich und der interkulturellen Kompatibilität (im Sinne eines wechselseitigen Zusammenwirkens der Intention der Vorlage und des Erwartungshorizonts der Rezeption im jeweiligen soziokulturellen Kontext (Blank 1997:62)) zuwendet.

⁴ An dieser Stelle soll angemerkt sein, dass der Begriff „Übersetzer“, sowie er in dieser Arbeit verwendet wird, stets die weiblichen Übersetzer mit einschließt und die weibliche Form „Übersetzerin“ lediglich verwendet wird, wenn sich die Übersetzung eindeutig einer weiblichen Verfasserin zuordnen lässt.

Herrmann ergibt sich in Kapitel 4.2.2. gerade die besondere Erzähltechnik von Wang Mengs Werk als zu erhaltender Faktor des Translationsvorgangs.

In der anschließenden Studie in Kapitel 5 sollen konkrete Textstellen des Originals mit insbesondere der Übersetzung von Herrmann kontrastiert werden. Es soll bezüglich erzähltechnischer Elemente untersucht werden, welche Besonderheiten die Übersetzerin im Original gesehen haben und durch was diese Sichtweise motiviert gewesen sein könnte und welche Alternative sich ergibt, legt man die Priorität eines anderen übersetzungsrelevanten Faktors zugrunde. Die mit (a) bezeichneten Textabschnitte der Kurzgeschichte in deutscher Version ohne weitere Quellenangabe beinhalten dabei jeweils die möglichst wörtliche Übersetzung von mir selbst.

In Kapitel 6 soll weiter diskutiert werden, ob sich generelle Methoden beim Vorgehen der Übersetzerin abzeichnen. Es soll überprüft werden, ob diese konsequent in Bezug auf ihr Übersetzungsziel sind. Aber sie sollen auch an dem Übersetzungsziel gemessen werden, das sich aus der Untersuchung von mir als Übersetzungskritikerin ergab.

Die Methodik für die Gestaltung der Untersuchung habe ich Christiane Nord (1995) und Heidrun Gerzymisch-Arbogast (1994) entnommen, des weiteren half Werner Koller (1992) bei Klärung von Grundfragen zur Übersetzung und die Einwände von Mary Snell-Hornby (1994) brachten neue Aspekte zu Kollers Ausführungen. Als Richtlinie für die übersetzungsrelevanten Bereiche der Linguistik stütze ich mich auf die Grammatik für das moderne Chinesisch von Manfred und Shuxin Reichardt (1990) und die Einführung in die Thema-Rhema-Theorie von Luise Lutz (1981). Es gibt aber auch untrennbar mit der Übersetzung verbundene nicht-linguistische Disziplinen, die für die Übersetzungskritik relevant sind. Bei diesem Beispiel einer Literaturübersetzung handelt es sich insbesondere um sozio-kulturelle Hintergründe der Kurzgeschichte und literaturwissenschaftliche und erzähltechnische Grundlagen. Ich stütze mich diesbezüglich auf die Klassifikationen der Erzähltechnik von Jochen Vogt (1998), auf Rudolf Wagners Beschreibung der literarischen Entwicklung während der Reform- und Öffnungszeit in China (1983), auf einen Artikel von Leo Ou-fan Lee (1985), das China-Handbuch von Wolfgang Franke (1977), Kapitel aus der Beschreibung des chinesischen Literaturwissenschaftlers Zhang Xuejun (1996) und Texte des Autors Wang Meng selbst (1980).

1. Inhalt und Form des Werkes „*Ye de yan*“

In diesem ersten der sechs Abschnitte der Übersetzungskritik soll das zu untersuchende Werk „*Ye de yan*“ („Das Auge der Nacht“) des Autors Wang Meng, das gleichzeitig den Ausgangstext für die Übersetzungen darstellt, genauer untersucht werden. Dabei soll deutlich werden, in welcher Situation dieser Ausgangstext steht, d.h. es soll eine zeitgeschichtliche Einordnung erzielt werden, und es soll dargestellt werden, welche Intention der Autor Wang Meng mit dem Text verfolgt und welche Wirkung der Text nach seiner Veröffentlichung 1979 in China hatte. Aus diesen Faktoren, die sich aus der „kommunikativen Situation“, in die der Text eingebettet ist (Nord 1995:13), extrahieren

lassen, soll insbesondere deutlich werden, dass die Erzähltechnik, die die gesamte Handlung aus dem Blickwinkel der Handlungsfigur darstellt, in diesem literarischen Werk eine zentrale Bedeutung einnimmt. Der so genannte *Stream-of-consciousness*, von dem sich Wang Meng inspirieren ließ, soll dabei genauer beschrieben werden.

Die Untersuchung des Ausgangstextes und seiner literarischen Intention ist innerhalb der Übersetzungskritik insofern von Bedeutung, als sich daraus der „Skopos“ der Translation (Nord 1995:27) ergibt, der Hinweise auf die zu bewahrenden und zu verändernden Elemente im Zieltext gibt (Nord 1995:24). Auf die übersetzungswissenschaftlichen Begriffe soll jedoch erst in Kapitel 3 und 4 eingegangen werden.

1.1. Entstehung und Wirkung der Kurzgeschichte

„Wang Meng war in der Romankunst vom Anfang bis zum Ende ein Forscher, ein Wegbereiter, der seit jeher nicht zufrieden mit und beschränkt war auf eine Ausdrucksform, und diesbezüglich in all seinen Werken eine führende Position einnimmt, jedoch vom Anfang bis zum Ende den Realismus dirigieren lässt. Alle Versuche, die *Stream-of-consciousness*-Technik anzuwenden, dienten dazu, die Kunst der Modernisten zu durchbrechen, und sie in die große Flut des Realismus zu führen, um die Ausdruckskraft des Realismus erheblich zu verstärken und bereichern.“⁵ (Jin Han 1990:368-369)

So charakterisiert der chinesische Literaturwissenschaftler Jin Han Wang Mengs Romanschaffen aus der Sicht der neunziger Jahre. Die nachträgliche Klassifizierung von Wang Mengs Schaffen als „Bereicherung des Realismus“ ist aber auch im Kontext des sozialistischen Literaturschaffens in der Volksrepublik China zu sehen. Nicht ganz ohne politische Brisanz waren die Versuche des Schriftstellers im Jahre 1979 mit neuen literarischen Techniken zu experimentieren, noch dazu einer modernistischen Technik aus dem „kapitalistischen Westen“, hatte sich doch die Volksrepublik schon mit der Gründung der VR China unter der Führung von Mao den sozialistischen Realismus als Leitlinie gesetzt⁶.

Nach der Kulturrevolution kam es in China insofern zu einer Öffnung, als dass auf dem Dritten Plenum des 11. Zentralkomitees (ZK) der Kommunistischen Partei Chinas im Dezember 1978 eine neue politische und ökonomische Linie eingeschlagen wurde, „die Betonung lag nicht mehr auf der ‚Begeisterung‘ und den ‚Massen‘, sondern auf der ‚Gesetzmäßigkeit‘ der Ökonomie“ (Wagner 1984:18). In dieser Zeit wandelte sich der Zeitgeist, es kam zu einer raschen Entwicklung, die auch die neuen Techniken in den Geschichten von Wang Meng erklären lässt:

⁵ 王蒙在小说艺术上始终是一个探索者，开拓者，从不限于也不满足于一种表现形式，是在他的全部作品中，占主导地位，支配作用的始终是现实主义。他对意识流等手法的一切尝试，都不过是为了达到从现代派五花八门的艺术魔术表演中走出来，将其引入现实主义的大潮，从而大大增强和丰富了现实主义的表现力。

⁶ Vgl. Fokkema (1977:766), Herdan (1992:95-96)

„In einem geschichtlichen Zeitalter, das auf die sozialistische Modernisierung zuschreitet, einem Zeitalter der Aufklärung der Politik, der starken Ankurbelung der Wirtschaft, der Erhöhung des materiellen Lebensniveaus der Menschen treten auch die Forderungen nach Ästhetik in ein Zeitalter der Pluralisierung ein.“⁷ (Zhang Xuejun 1996:186)

Wang Meng war bereits in den fünfziger Jahren durch seine Kurzgeschichten, wie z.B. „*Zuzhibu laile ge nianqingren*“ („Der Neuling in der Organisationsabteilung“) aufgefallen, in denen er sich kritisch mit den Mängeln des Organisationsapparats der Partei auseinandersetzte (Wagner 1984:16). Wang Meng verbrachte daraufhin wahrscheinlich aus Gründen der politischen Verbannung zwanzig Jahre in der chinesischen Provinz Xinjiang, als Folge des Dritten Plenums des XI. ZK 1978 wurde er dann jedoch wieder rehabilitiert (Wagner 1984:18). Möglicherweise angeregt durch einen Schriftstellerkongress im September 1979, in dem die neue Linie der Literatur bestimmt werden sollte (Wagner 1984:353), schrieb er die Kurzgeschichte „*Ye de yan*“ („Das Auge der Nacht“), die am 21. Oktober 1979 in der chinesischen Tageszeitung *Guangming ribao* veröffentlicht wurde. Der Text trägt neben der Nennung des Autors und des Titels der Geschichte die Bezeichnung „*xiaoshuo*“ (Erzählung). Die Zeichen sind hineingedruckt in ein Bild, das eine im Hinblick auf das Jahr 1979 in China moderne Großstadt darstellen soll: man erkennt mehrstöckige, dicht stehende Häuser und viel Verkehr.⁸ Bezeichnend sind dabei auch das mit auf der Zeitungsseite abgebildete, mit „*Dongfeng*“ (Ostwind) betitelte Bild, das den politischen „Frühling“ andeutet⁹, und ein kleinerer Artikel, in dem über das Schicksal der während der Kulturrevolution verbotenen Bücher diskutiert wird.

Neben dem Hinweis auf die Bedeutung seiner Kurzgeschichte als Beitrag zur Kritik der gesellschaftlichen Umstände (vgl. auch Kapitel 1.2.) gibt Wang Meng (1980:114) zu, sich bei der Formgestaltung von Techniken des modernen europäischen Romans inspiriert haben zu lassen, von der Form einer bürgerlichen Gesellschaft, der „Gattung der Metropolen“, dem *Stream-of-consciousness* (vgl. Kapitel 1.3. und 1.4.). Er wird diesbezüglich verschiedentlich als Pionier angesehen; er sei der erste und bekannteste chinesischer Schriftsteller¹⁰, der nach der Kulturrevolution mit westlichen Einflüssen zu experimentieren begonnen habe.¹¹

⁷ 在向社会主义现代化迈进历史时期，政治的清明，经济的振兴，人们物质生活水平的提高，也是人们的审美要求进入了多样化的选择时期。

⁸ vgl. Abb. 1

⁹ vgl. Abb. 2

¹⁰ Wang Meng könne „als einer der ersten Schriftsteller angesehen werden, der es in den letzten drei Jahren gewagt habe, im literarischen Bereich künstlerische Techniken mit dem Neuen zu versehen“ (Wang Meng 1980:114); „Und Wang Meng, seit drei Jahren ein leuchtender Stern in der literarischen Milchstrasse, flackert mit seinem eigenen originellen Stil noch mehr im hellsten Glanz.“ Liu Mengxi (1980:121); „Bei der Geburt und der Entstehungsgeschichte der modernistischen Romane des neuen China hat Wang Meng unter großen Schwierigkeiten Pionierarbeit geleistet und bahnbrechende Wirkung erzielt.“ Jin Han (1990:366); „one of the most widely discussed writers in the post-Mao era“ (Tay 1984:7); „Das Auge der Nacht“ sei ein „bahnbrechendes“ Werk (Lee 1985:419)

¹¹ Dabei wird innerhalb der Entwicklung der modernen Literatur in China zum ersten Mal am Ende der Qing-Dynastie, insbesondere bedingt durch die westlichen Einflüsse zu dieser Zeit, eine neue Entwicklung vermerkt (vgl. Schmidt-Glintzer 1999:490) wie die Darstellung eines verwobenen Handlungszusammenhangs und die

Bezüglich der unmittelbaren Wirkung kann man sagen, dass Werke wie „*Buli*“ (Bolschewistischer Gruß), „*Ye de yan*“ (Das Auge der Nacht), „*Fengzheng piaodai*“ (Drachenschnur), „*Hudie*“ (Schmetterling), „*Chun zhi sheng*“ (Frühlingsstimmen) und „*Hai de meng*“ (Traum der See) von Wang Meng durch ihre Vorreiterfunktion in künstlerisch-formaler Hinsicht wohl zunächst auch Verwirrung auslösten, wie ein Brief der Studenten des Literaturinstituts der Aomen-Universität (Wang Meng 1980:114) zeigt. Im China der 80er Jahre leiteten sie dann jedoch einen Trend ein und damit verbunden die Debatte über Modernismus in der Literatur.¹²

Zhang Xuejun schreibt rückblickend:

„[Wang Mengs] Experimente in künstlerischer Hinsicht und die damit bei den Kritikern hervorgerufene Debatte formten zu Beginn der 80er Jahre in den literarischen Kreisen eine allgemeine Schwärmerei und erschlossen einen fortschrittlichen Weg für die Entwicklung der modernistischen Romane der neuen Periode.“¹³ (Zhang Xuejun 1996:190)

Um auf das anfängliche Zitat zurückzukommen soll hier angemerkt werden, dass die Diskussion um die Nachahmung und Akzeptanz der Technik als eigene „modernistische“ Schule oder als „Bereicherung des Realismus“ schließlich und letztendlich immer bestimmt wird durch die in China herrschende Ideologie.

1.2. *Thematik der Kurzgeschichte*

Die Kurzgeschichte beschreibt inhaltlich die Eindrücke und Gedanken der Erzählfigur Chen Gao auf dem Weg durch die für ihn aufgrund zwanzigjähriger Abwesenheit verändert wirkende Großstadt bei Nacht und seine Begegnung mit einem jungen Mann, der, so vermutet Chen Gao, der Sohn des politischen Funktionärs ist, von dem er die Lieferung von Autoteilen für den Organisationsapparat seiner Gemeinde als Kameradschaftsdienst erbitten soll.

Wie ein Leitmotiv zieht sich der Begriff „*yangtui*“ (Hammelkeule) durch das Stück. Die „Hammelkeule“ wird in der Kurzgeschichte dabei als Sinnbild für den Wohlstand im Sinne einer Sicherung der elementaren Lebensbedürfnisse verwendet, wie durch einen Vergleich deutlich wird:

„Es stiegen zwei junge Leute in Arbeitskleidung ein. Sie waren gerade dabei, in erregter Gemütslage zu diskutieren: ...der springende Punkt ist die Demokratie, Demokratie,

Hervorhebung der psychischen Seiten der Handelnden (vgl. Schmidt-Glitzner 1999:490) oder neue Erzählformen wie z.B. die Ich-Form (Schmidt-Glitzner 1999:491).

¹² Tay (1984:19) stützt sich hierbei auf Statistiken: zwischen 1980 und 1983 sei die Zahl der kritischen Essays über *Stream-of-consciousness* und verschiedene Aspekte des westlichen Modernismus stetig angestiegen und sie könnten in allen bedeutenden Journalen gefunden werden. Zhang Xuejun schreibt, die formale Technik, wie auch Wang Meng sie anwendete, habe allmählich das realistische Schaffen durchdrungen und in den 80er Jahren ein reißende Welle modernistischer Literatur gebildet (Zhang Xuejun 1996:187).

¹³ 他在艺术形式上的新探索和由此而引发的批评界的争论, 形成了 80 年代初文坛上引人注目的热点, 为新时期现代派小说的发展开拓了前进的道路。

Demokratie...'. Seit einer Woche in der Großstadt, vernahm Chen Gao von überall Gerede über Demokratie. In der Großstadt aber über Demokratie zu reden war genauso üblich, wie in jenem abgelegenen Kreis über Hammelkeulen. Das ist wohl so, weil in der Großstadt die Fleischversorgung im Verhältnis hinreichend ist. Die Leute müssen sich um Hammelkeulen nicht den Kopf zerbrechen.“¹⁴ (Wang Meng 1981:130)

Es sei ebenso üblich in der Stadt über Demokratie zu reden, wie auf dem Land über Hammelkeulen. Dabei dient die „Hammelkeule“ gleichzeitig als Bindeglied für die Darstellung der Verhältnisse auf dem Land und in der Stadt. Die „Hammelkeule“ verkörpert in diesem Sinne ein bestehendes Wohlstandsgefälle zwischen Stadt und Land in China Ende der 70er Jahre.

Das Sinnbild „Hammelkeule“ wird im Folgenden verschiedentlich aufgegriffen: Eine Demokratie, die nicht dafür Sorge, mehr fettere Hammelkeulen in die hinteren Winkel des Landes zu bringen, sei nur leeres Geschwätz, heißt es in der Kurzgeschichte (Wang Meng 1981:130). Der Roman vermittelt dadurch die Ansicht, dass Demokratie mit Wohlstand gleichgesetzt wird, dass Demokratie gerade die Aufgabe habe, für mehr Wohlstand zu sorgen. Es heißt weiter: Schriftsteller, die ihr Werk lediglich in den Dienst der Sicherung des Lebensunterhaltes stellten (eigentlich: die immer nur an Hammelkeulen dächten), hätten keine Aussicht auf Erfolg (Wang Meng 1981:131).

Höhepunkt bezüglich dieses Leitmotivs bildet die Begegnung von Chen Gao mit dem „jungen Burschen“: Der junge Bursche fordert von Chen Gao Tauschwaren für die Autoteile, worauf ihm Chen Gao Hammelkeulen anbietet, für ihn als Dorfbewohner spontan das einzige, was er anzubieten hat. Der junge Bursche jedoch bricht in verächtliches Gelächter und Mitleid aus (Wang Meng 1981:139). Er ist offensichtlich mit Lebensmitteln zur Genüge versorgt.

Diese Darstellung des „jungen Burschen“ als Sohn eines Funktionärs, für den sein Wohlstand in diesem Maße selbstverständlich ist und der überdies noch mehr fordert, lässt Rückschlüsse auf die Absicht des Autors zu. Wang Meng prangert mit der Kurzgeschichte die gesellschaftlich-politischen Verhältnisse in China nach der Kulturrevolution an, in denen sich die sich neu etablierende Führungsschicht übermäßig Privilegien sichern wollte. Diese Idee findet sich bei Wagner (1983:19) bestätigt. Er schreibt, der Schriftsteller Wang Meng habe im Rahmen der Aufforderung der Literaten zur (konstruktiven) Kritik durch das 3. Plenum des XI. ZK die „Privilegiensucht rehabilitierter Kader“ (Wagner 1983:19) kritisiert.

Der Titel „*Ye de yan*“ („Das Auge der Nacht“) deutet auf jemanden hin, der etwas sieht, das andere nicht sehen, denn in der Nacht ist vieles verborgen. Im übertragenen Sinne könnte damit darauf hingedeutet werden, dass ein bestehender Wohlstand der Kader dem chinesischen Bürger verborgen ist. Doch die Figur Chen Gao hat das prunkvoll eingerichtete Zimmer erblickt (Wang Meng 1981:137). Vor diesem

¹⁴ 上来两个工人装束的青年，两个人情绪激动地在谈论着：“……关键在于民主，民主，民主……”。来大城市一周，陈杲到处听到人们在谈论民主，在大城市谈论民主就和在那个边远的小镇谈论羊腿把子一样普遍。这大概是因为大城市的肉食供应充足吧，人们不必为羊腿操心。

Hintergrund lässt sich als Höhepunkt der Kurzgeschichte der Moment bestimmen, in dem Chen Gao zu der schockierenden Erkenntnis über die Zustände in der chinesischen Gesellschaft gelangt, beschrieben durch die Vision einer sich dämonenrot verfärbenden Glühbirne (Wang Meng 1981:140).

1.3. Der „Stream of consciousness“ aus chinesischer Perspektive und die Intention des Autors Wang Meng

Wie in Kapitel 1.1. erwähnt wurde, hatte Wang Meng bei der Schaffung der Kurzgeschichte die Absicht, eine ganz andere literarische Form auszuprobieren und gibt zu, sich diesbezüglich von ausländischen *Stream-of-consciousness*-Romanen inspiriert haben zu lassen (vgl. Wang Meng 1980:114).

Nach Vogt (1998:191) handelt es sich bei dem Begriff „*Stream of consciousness*“ (zu Deutsch: Bewusstseinsstrom) eigentlich um eine Metapher auf ein literarisches Verfahren zur Darstellung des Bewusstseins der Erzählfigur(en). „*Stream of consciousness*“ wurde die Idee genannt, das Bewusstsein der Figur im Roman so darzustellen, dass es scheine, die Worte im Text spiegelten die Gedanken genau so wider, wie sie ins Bewusstsein getreten seien. Dabei müsse es sich nicht um einen ausformulierten inneren Monolog handeln, sondern mitunter um „unausgesprochene, vielfältige, flüchtige, assoziativ angeordnete Bewusstseinsinhalte und -impulse“ (Vogt 1998:185). „*Stream-of-consciousness*“ wird dabei oft gleichzeitig verwendet für die Gattung mit ihrer Technik zur Gedankenwiedergabe, aber auch als Bezeichnung für die Technik selbst. Es handelt sich dabei um die Definition eines Literaturwissenschaftlers aus Europa, es ist jedoch anzunehmen, dass einem chinesischen Rezipienten beim Betrachten eines Bewusstseinsromans andere Aspekte aufgefallen sind. Dies soll im Folgenden dargelegt werden.

Der chinesische Schriftsteller Wang Meng erklärt in einem Antwortschreiben auf die Fragen der Studenten des Literaturinstituts der Aomen-Universität seine Absichten bei der Schaffung der Form seiner Kurzgeschichte „*Ye de yan*“. Er führt als ersten Punkt an, er habe über die sinnlichen Wahrnehmungen eines Menschen schreiben wollen, seine unmittelbaren Empfindungen und Eindrücke (Wang Meng 1980:114). Er grenzt sich jedoch von den „krankhaften, abnormalen, mysteriösen oder sogar einsamen Seelenzuständen“ (Wang Meng 1980:115) des westlichen *Stream-of-consciousness* ab und sucht stattdessen Bezugspunkte in der chinesischen Kultur. Er meint, Lu Xuns Prosagedichte¹⁵ oder Li Shangyins¹⁶ Gedichte könnten in diesem Sinne ebenfalls als „*Stream-of-consciousness*“ verstanden werden. Hier ergibt sich schon ein wichtiger

¹⁵ Lu Xun (1881-1936) gilt in China als Begründer der modernen chinesischen Literatur. Wang Meng schreibt, dass Lu Xuns Prosagedichte in der Sammlung „*Yecao*“ („Wilde Gräser“) an vielen Stellen sinnliche Wahrnehmungen beschreiben und im Hinblick darauf auch als Bewusstseinsstrom-Aufsätze gelten könnten. (Wang Meng 1980:115).

¹⁶ Dichter der Tang-Dynastie, der von ca. 813 bis 858 lebte. Er ist berühmt für seine *Wutishi* (wörtl.: „Gedichte ohne Thema“). Chen Bohai schreibt (1988:398) (aus dem Chinesischen übersetzt): „Weil [der Inhalt der Gedichte] so verschwommen ausgedrückt ist, gab es schon immer widersprüchliche und verwirrende Interpretationen, weithergeholte Auslegungen und falsche Analogieschlüsse. Heute ist man der Meinung, die Gedichte [...] sind die Essenz aller Empfindungen und Augenblickslaunen, die im Leben des Dichters gelegentlich ausgelöst wurden.“

Unterschied zur westlichen Auffassung eines Bewusstseinsromans, den Zhang Xuejun rückblickend in folgende Worte fasst:

„Die Bewusstseinsromane von Wang Meng und anderen gleichen überhaupt nicht den westlichen Bewusstseinsromanen [...], vereinzelt wird der subjektive Bewusstseinsstrom eines Menschen ausgedrückt, der dabei aber heftige Gefühle sozialistischer Realität hat. Die im Roman ausgedrückten Verwirrtheitsgefühle sind in einen rationalen Rahmen hineinmontiert, es gibt keine geistesgestörte Irrationalität, die willkürlich hervorquillt und auch keine Ausdehnung in tiefe menschliche Bewusstseinsbereiche. Die Bewusstseinsaktivität des Protagonisten befindet sich ganz unter rationaler Führung, sie ist wie eine Brechung des Lichtstrahls der Psyche im sozialistischen Realismus. In konkreten Werken ist der größte Teil versehen mit einer Rahmenhandlung, es gibt Erläuterungen, der logische Weg des ‚Bewusstseinsstroms‘ ist deutlich zu erkennen und ähnelt nicht der Konfusion und Obskurität des westlichen Bewusstseinsstroms.“¹⁷ (Zhang Xuejun 1996:195-196)

Eine Entwicklung, die in diesem Zusammenhang auch im Kontext der VR China als neu angesehen werden muss, sind die Experimente mit dem subjektiven Blickpunkt und der Konzentration auf die innere Wahrnehmung der Figur – der Darstellung ihrer Gedanken, Gefühle und Erinnerungen. Dies entspricht im weitesten Sinne folgender Idee des westlichen *Stream-of-consciousness*:

„Nicht zufällig wurzelt diese Form in der Zeit um 1900 [in Europa] mit ihrem lebhaften Interesse an der psychischen Dynamik und deren möglichst ‚authentischer‘ Wiedergabe. Äußeres Geschehen ist nur als Stimulus [...] innerer Prozesse wichtig.“ (Vogt 1998:188)

Dabei kann, so Vogt (1998:54), die Wahrnehmung der Figur „entweder als visueller Reflex (mit Tendenz zur Beschreibung) oder als intellektuell-affektive Reflexion (Bewusstseinswiedergabe) ausgeprägt sein“.

Visuelle Reflexe der Figur Chen Gao werden in „*Ye de yan*“ beispielsweise zu Beginn der Erzählung dargestellt, als Chen Gao an der Bushaltestelle wartet (Wang Meng 1981:129). Dadurch wird gleichzeitig die Szenerie der modernen Großstadt modelliert.

Intellektuell-affektive Reflexion findet sich zum Beispiel, als im Bus das Einsteigen zweier Männer in Arbeitskleidung, die sich über Demokratie unterhalten, Chen Gaos Gedanken über die Bedeutung der Demokratie für einen Schriftsteller vom Lande auslösen (Wang Meng 1981:130). Nach mehreren Abschnitten des inneren Erörterns

¹⁷ 王蒙等的意识流小说并不像西方意识流小说那样，切断内心世界同社会现实的联系，孤立的表现人的主观意识流动，而是有着强烈的社会现实感。小说中所表现出来的错乱感，是在理性的规范下剪切拼贴而成的，并非是精神错乱着非理性的任意涌动，还没有探向人的潜意识领域，主人公的一是流程都是在理性的导引下，都是社会现实的心理折光。在具体创作中，大都设置了一个情节框架，有着提示性叙述，意识流的逻辑行程清晰可辨，不象西方意识流那样扑朔迷离、晦涩费解。

wird die Rahmenhandlung des fahrenden Busses unvermittelt wieder aufgenommen (Wang Meng 1981:132). Gegenwärtige Wahrnehmung und die dadurch ausgelösten Gedankengänge beziehungsweise Erinnerungen und Wünsche greifen abschnittsweise ineinander.

Damit ist ein weiteres wichtiges Merkmal des *Stream-of-consciousness* angesprochen, nämlich die Assoziativität des Bewusstseins, die in Bewusstseinsromanen nachzubilden versucht wird (vgl. Vogt 1998:190), und von der sich auch Wang Meng, wie er (1980:115) angibt, inspirieren lassen hat. Er schreibt:

„Ich beabsichtigte, eine die Grenzen von Raum und Zeit durchbrechende psychologische Beschreibungsart anzuwenden, um in vollem Maße die [...] 8000 Li und 30 Jahre zu vergegenwärtigen, um die Beziehungen und Kontraste zwischen den verschiedenen Dingen in diesen 8000 Li und 30 Jahren zu beschreiben.“¹⁸ (Wang Meng 1980:105-106)

Mit der durch die Abkehr vom linearen Plot erreichten Unabhängigkeit von einer Chronologie und dem damit erzielten breiten Spektrum des erzählten Raums und der erzählten Zeit findet man bei Wang Meng eine Neuerung in der Literatur der Volksrepublik China wieder. Wie auch die subjektive Darstellung des Innenlebens des Helden in der Geschichte trat dieses Merkmal bereits mit der Entwicklung der modernen Literatur Ende des 19. Jahrhunderts in China auf¹⁹, obwohl es jeweils in den Perioden davor in der traditionellen Literatur und der Literatur im Dienste des Sozialismus und Kommunismus gleichermaßen nicht zur Entfaltung kam (Schmidt-Glitzner 1999:484). Mit dieser assoziativen Abfolge der Themeninhalte und durch das parallele Anordnen von Erinnerung und gegenwärtigem Erleben kann Wang Meng implizit Vergleiche zwischen Stadt und Land im China der Reform- und Öffnungszeit darstellen.

Als nächstes geht Wang Meng bei der Erklärung seiner Absichten auf den Begriff der „Strömung“ innerhalb des Begriffs „Bewusstseinsstrom“ ein. Das Strömen des Bewusstseins, eigentlich eine Entdeckung des westlichen Psychologen William James, wird dabei von Wang Meng im chinesischen Kontext geschickt mit dem dialektischen Materialismus in Verbindung gebracht (Wang Meng 1980:115), womit er die Legitimierung durch die Ideologie des eigenen Staates erreicht. Er schreibt:

„Was das ‚strömen‘ [in dem Begriff ‚Bewusstseinsstrom‘] betrifft, es ist noch unbedenklicher. Die Verfechter des dialektischen Materialismus denken schon seit jeher, dass die Welt (einschließlich die geistige Welt des Menschen) eine strömende ist, eine sich verändernde ist, und die durch inneren Differenzen, Widersprüche, Kämpfe, Wandlungen, Übergänge und Sprünge erfüllt ist. [...]“

¹⁸ 我试图用突破时空限制的心理描写，来充分展示前面说过的“八千里”和“三十年”，展示这八千里和三十年中的不同的事物之间的联系和对比。

¹⁹ Vgl. Semanov (1985:154-155)

Ich bin kein Theoretiker, aber ich hoffe, dass ich den ‚Bewusstseinsstrom‘ in zwei Teile geteilt betrachten kann, dass ich die Weltsicht der dialektischen Materialisten benutzen kann, um ihn zu analysieren, Nützliches zu entwickeln und Unbrauchbares zu verwerfen, seine Vernünftigen Dinge annehmen kann, und unser literarisches Schaffen bereichern, diversifizieren kann.“²⁰ (Wang Meng 115)

Wang Meng äußert sich in seinem Schreiben an die Literaturstudenten stets bewusst, dass er die Form der modernistischen Geschichten nicht vollständig übernehmen wollte. „[W]ie lange sollen wir noch die ‚ausländischen Fußbinden als Schlips‘ benutzen?“²¹ schreibt Wang Meng (1980:116), und meint damit, er wolle sich durch den ausländischen Formalismus nicht einengen lassen²². Übernahme oder Vorbildfunktion müssten genauestens erwogen werden, müssten an der Nützlichkeit für die Reform, für die Entwicklung und für das Schaffen gemessen werden (Wang Meng 1980:116).

Zhang Xuejun klassifiziert diese zögernde und abwartende Haltung gegenüber westlicher modernistischer Philosophie und Literatur dabei rückwirkend als typisch für diese Zeit der ersten Öffnung:

„Weil der Bereich des Denkens lange Zeit verschlossen war, nahmen die Menschen gegenüber westlicher modernistischer Philosophie und Literatur eine zögernde und abwartende Haltung ein, setzten eine ruhige mächtige Trägheit in den Denkweisen drauf, und ließen die Schriftsteller im Umgang mit der westlichen modernistischen Literatur eine vorsichtige Haltung einnehmen. Sie teilten die modernistischen Werke vorsichtig in die zwei Aspekte Inhalt und Form und verwarfen den wertlosen Rest. Sie vertraten die Auffassung, nur die Auslese anzunehmen, übernahmen also auf direktem Weg seine Form, und verachteten seinen Inhalt, um zu demonstrieren, dass sie selbst sich von der nihilistischen, dekadenten, verzweifelten Stimmung klar abgrenzen könnten, klar unterscheiden könnten zwischen Reinheit und Unreinheit. Deswegen benutzten die Experimente dieses Zeitabschnitts nur die neuartige künstlerische Form, und bezüglich der gedanklichen Vorstellungen behandelten sie immer noch leuchtende sozialistische Fragen. Das war gerade das Verurteilen des Überrestes des Feudalismus und der Ruf nach Humanismus.“²³ (Zhang Xuejun 1996:194-195)

²⁰ 至于“流动”，更不可怕。辩证唯物主义者从来认为世界（包括人们的精神世界）是流动的、变化的，充满了内在的差异、矛盾、斗争、转化、过渡、飞跃的。[...]我不是理论家，但我希望对于“意识流”能一分为二的看，能够用辩证唯物主义的世界观予以剖析和扬弃，吸收其合理的东西，是我们的文学创作更丰富、更多样。

²¹ [...]我们何至于“把洋人的裹脚布当领带”用呢？

²² Er bezieht sich dabei auf die Art und Weise, wie Mao Zedong bereits in seiner Rede „Fandui dang bagu“ (z.B. Grimm, Tilemann. 1963. „Gegen den schablonenhaften Parteistil“. In: Tilemann Grimm. *Mao Tse-tung. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 297-312) den Begriff 裹脚布 (Fußbinden) verwendet: „[...] lange Artikel, die aber völlig inhaltslos und genau wie die ‚Fußwickel eines faulen alten Weibes lang und stinkend‘ sind.“ (Grimm 1963:301).

²³ 由于思想意识领域长期的自我封闭，人们对西方现代派哲学和文学还处于犹疑观望的状态，再加上思维定势的惯性，是作家们在对待西方现代派文学的时候，采取了谨慎的态度。他们小心翼翼地得把现代派作品分解为内容和形式两个方面，于是剔除糟粕，吸取精华的这一观点，就直接转化为取其形式、弃其内容。一示自己能与那虚无、颓废、绝望的情绪划清界限，泾渭分明。所以，这一阶段的探索性小说只是借用了那新奇的艺术形式，而在思想观念上仍有着鲜明的社会性主题，那就是对封建主义残余的批判和对人道主义的呼唤。

Auch wenn die Kurzgeschichte „*Ye de yan*“ in ihrem Konzept durchaus als sehr innovativ im Kontext der VR China angesehen werden und man modernistische Techniken ausmachen kann, soll die Kurzgeschichte also letztendlich nicht als reiner *Stream-of-consciousness* klassifiziert werden. Eine detailliertere Untersuchung der erzähltechnischen Aspekte (vgl. Kapitel 2) hat schließlich auch Auswirkung auf die Form der deutschen Übersetzung.

1.4. Zur Erzählsituation in modernistischen Werken

Wie Zhang Xuejun (Kapitel 1.3.) bemerkt, befinden sich die Bewusstseinsvorgänge in den chinesischen Bewusstseinsromanen im Unterschied zu westlichen Bewusstseinsromanen alle unter rationaler Führung. Damit spielt er auf die verschiedenen Erzählsituationen an.

Bezüglich der Erzählsituation lässt sich ein Werk grundsätzlich dahingehend unterscheiden, ob sich ein Erzähler überhaupt „vernehmen“ lässt, also ob man den Eindruck hat, jemand erzähle kommentierend und erläuternd die vorliegende Geschichte (nach Vogt (1998:58): „auktoriales Erzählen“), oder ob man eher den Eindruck hat, das Geschehen werde „präsentiert“, ohne dass sich ein Erzähler vernehmen lässt. Bei letzterem lässt sich weiter unterscheiden, ob das Geschehen „von außen“, also ähnlich der Darstellung nach Aufnahme durch ein Kameraobjektiv, präsentiert wird (nach Vogt (1998:44): „neutrales Erzählen“), oder ob das, was kommentarlos präsentiert wird, sogar gerade die Innenwelt der Erzählfigur ist, ihre Gedanken, ihr „Bewusstsein“ (nach Vogt (1998:43): „personales Erzählen“). Diese letztere Darstellung ist Kennzeichen des modernen Romans und Prusek äußert sich dazu wie folgt:

„Das Bemühen, alle Geschehnisse so darzustellen, als erlebte sie der Leser selbst, führt dazu, dass [...] Tendenzen erscheinen, die in der damals modernsten europäischen Literatur ebenfalls auftraten, nämlich das Erzählen, das ein Ausdruck des älteren Realismus war [...], durch Präsentation zu ersetzen, d.h. durch eine Darstellung, die den unmittelbaren Eindruck des Geschehens auf eine Person wiedergibt. Diese Person übernimmt im Grunde die Aufgabe des Erzählers, was ihr eine gewisse Dynamik verleiht, denn die Schilderung des Geschehens wird durch die Beteiligung dieser Person beeinflusst, und die Eindrücke gehen durch das Prisma ihres Empfindens.“ (Prusek 1977:1080)

Die Entwicklung des personalen Erzählens, die „scheinbar erzählerlose epische Präsentation“ (Vogt 1998:43) und der Versuch, das Geschehen aus dem Blickwinkel der Handlungsfigur zu gestalten, tendiere thematisch stark zum Bewusstseinsstrom, der seinerseits das Interesse an psychischen Prozessen widerspiegeln (Vogt 1998:55). Das Geschehen werde im modernen Roman von den Erzählfiguren selbst dargestellt beziehungsweise durch ihre Eindrücke: Sie bilden ein „personales Medium“ für den Erzähler (Vogt 1998:53).

Dabei befürwortet Vogt (1998:41-42) im Gegensatz zur landläufigen Praxis²⁴ eine Trennung von der Person des Autors und dem fiktiven Erzähler, denn, so fragt er, könne es sein, dass der Autor nicht vielmehr eine Art Stellvertreter vorschleibe (Vogt 1998:42) (also beim Verfassen selbst in eine andere Rolle schlüpft)? Dabei sollte klar sein, dass in jedem Werk autobiografische Anteile des Autors zu finden sind, denn ein Schriftsteller würde nicht über etwas schreiben, das gar nichts mit ihm zu tun hat. Die Frage ist nur, wo und inwieweit eine Übereinstimmung zwischen der Biografie des Autors und dem Schicksal der Erzählfiguren besteht.

Beispielsweise hat die Figur Chen Gao, wie in der Kurzgeschichte beschrieben wird, während der Verfolgung in der Kulturrevolution ein kleines „Andenken“²⁵ erhalten (Wang Meng 1981:133), wohingegen die Person des Autors Wang Meng während der Kulturrevolution angeblich unter dem Schutz der uigurischen Bauern und der einheimischen Kader leben konnte (Wang Meng 1990:319) und körperlich nicht zu Schaden kam. Es scheint vielmehr als werde die Figur gerade mit ihren Missgeschicken und Schwächen konstruiert. Es wird beispielsweise sehr ausführlich berichtet, wie Chen Gao in ein Erdloch fällt (Wang Meng 1981:134)). Dies kann dazu dienen, dass der Erzähler aus einer bestimmten Distanz eine einerseits bemitleidende, aber durchaus auch mokante Rolle gegenüber der Figur und ihren Erlebnissen einnehmen kann, wie sich im folgenden Kapitel 2 noch zeigen wird.

Dabei wird auch deutlich, dass sich in der Kurzgeschichte unmissverständlich Erzählereingriffe manifestieren – trotz Wang Mengs Bekenntnis, mit dem *Stream-of-consciousness* zu experimentieren, dessen Technik ja gerade einer personalen Erzählsituation (ohne Erzählereinmischungen) nah kommt. Diese Sichtweise wird durch westliche Sinologen bestätigt, die behaupten, bei Wang Meng spiegelten sich die konventionellen Erzählstrukturen des Realismus noch deutlich wider. Zumindest stellenweise verseehe ein Erzähler die Geschichte mit Kommentaren und nehme den Standpunkt eines objektiven Dritten ein.²⁶

In der Definition des chinesischen *Stream-of-consciousness* von He Xin wird eine „vermischte Technik“²⁷ zugelassen, die neben einer Beschreibung des inneren Bewusstseinsstroms einer Figur auch die „Beschreibung der objektiven Verhältnisse“²⁸ zulässt (He Xin 1980:164). Offensichtlich fand bei den Experimenten mit den modernistischen Techniken aus dem Westen nicht nur inhaltlich-thematisch eine Assimilierung statt, wie Zhang Xuejun (1996:195-196) ausführt (vgl. Kapitel 1.3.), sondern auch bei der Definition der „neuen“ Erzählsituation.

Doch auch bei den westlichen Studien zur Erzähltechnik wird festgestellt, dass

²⁴ Vgl. Kautz (1990:102), Gruner (1988:932), Li Tuo (1980:142), Schmidt-Glintzer (1999:492)

²⁵ 他走起路来都有一点跛，当然不注意倒也看不出，这是‘横扫一切’留下的小小的纪念。

²⁶ vgl. auch Tay 1984:12, OufanLee 1985:421

²⁷ “据研究，意识流小说的技巧有三种：直接的内心独白，间接的内心独白，混杂描写法。” (He Xin 1980:164)

²⁸ “其特点是既描写客观环境，也描写人的内心意识流。” (He Xin 1980:164)

„[...] die Kategorie der Erzählsituation [...] nicht zur Charakterisierung des gesamten Werks oder auch nur eines größeren Abschnitts, sondern lediglich zur Klassifizierung kleinerer Erzähleinheiten dienen kann.“ (Vogt 1998:52)

Es sei also normal, dass Elemente aus verschiedenen Erzählsituationen innerhalb eines epischen Textes variieren. An welchen Stellen die Situation durch die Eindrücke und Gedanken der Erzählfigur dargestellt wird, an welchen Stellen sich der Erzähler einmischt oder an welchen Stellen schließlich die Grenze zwischen Erzähler und Figur verwischt, soll in Kapitel 2 untersucht werden.

2. Erzähltechnische Perspektive in dem Werk „*Ye de yan*“

Wie wir in Kapitel 1.3. bereits erfahren haben, ließ sich Wang Meng nach eigenen Aussagen von einer stark an einer personalen Erzählsituation grenzenden Erzähltechnik inspirieren, also nach Vogt (1998:50-53) von einer den Erzähler zurück treten lassende Erzählsituation, wobei die erschaffene Figur als personales Medium, als Perspektivfigur²⁹ des Erzählers dient. Weiter haben wir (in Kapitel 1.4.) angenommen, dass in Wang Mengs Kurzgeschichte höchstwahrscheinlich trotzdem ein Erzähler auszumachen ist und die Gedankenwiedergabe prinzipiell in einen Erzählrahmen eingebettet ist.

Dieses Kapitel soll das Ziel haben, klarer heraus zu arbeiten, in welchen Textstellen eine Erzählerperspektive eingenommen wird und in welchen eine Figurenperspektive. Dies soll einerseits an der Art der Redewiedergabe verdeutlicht werden. Es sollen in Kapitel 2.1. die Textpassagen dargestellt werden, in denen der Erzähler die Redewiedergabe der Figur übernimmt, in Kapitel 2.2. die Textstellen, in denen sich bei der Redewiedergabe Erzähler- und Figurenstimme überlagern, und in Kapitel 2.3. die Textpassagen, die als längerer innerer Monolog der Figur aufgefasst werden können. Andererseits sollen die perspektivischen Strukturen anhand der Konzeption der handelnden Figur verdeutlicht werden (Kapitel 2.4.).

Das grobe Verständnis für die perspektivischen Strukturen ist in dieser Kurzgeschichte, dessen Besonderheit gerade das Experimentieren mit Erzähler- und Figurenperspektive ist, unerlässlich für die Übersetzung ins Deutsche. Die im Folgenden dargestellten Ergebnisse der Untersuchung bilden für die Modellierung eines möglichen Zieltextprofils in deutscher Sprache als Maßstab für die Übersetzungskritik die Grundlage und schärfen die Aufmerksamkeit für die in den bereits vorhandenen Übersetzungen gewählte erzähltechnische Perspektive.

2.1. *Erzählergeprägte Figurenrede zur Gestaltung des Innenlebens*

In diesem Kapitel sollen zunächst Textstellen angeführt werden, in denen die Figurenrede vollständig durch den Erzähler wiedergegeben wird. Innerhalb der

²⁹ Der Begriff der „Perspektivfigur“ ist von Vogt (1998:53) übernommen und wird im Folgenden zur Bezeichnung des Protagonisten gerade in solchen Situationen verwendet, wenn deutlich wird, dass der Erzähler seine Perspektive einnimmt.

Redewiedergabe ist dabei eine Textstelle der Erzählerperspektive zuzuordnen, wenn es sich um so genannte Redeberichte beziehungsweise Gedankenberichte handelt. Die Wiedergabe des Bewusstseins wird dabei weitgehend in den Erzählakt integriert, und die Figur teilt ihre Gefühle nicht selbständig mit (Vogt 1998:145-146). Beim Gedankenbericht handelt es sich um eine Technik, die „das Bewusstsein, also die *unausgesprochenen* Gedanken, Wahrnehmungen und Gefühle von Handlungsfiguren“ (Vogt 1998:157) wiedergibt. Um Erzählerperspektive handelt es sich auch, wenn indirekte Rede verwendet wird, bei der nach Vogt (1998:150) ebenfalls die Erzählerstimme führend bleibe. Eine Textstelle ist hingegen der Figurenperspektive zuzuordnen, wenn sie in direkter Rede wiedergegeben ist, in der nach Vogt (1998:150) die Äußerung der sprechenden Figur „unverändert zitiert“³⁰ werde.

Zunächst einmal ist festzustellen, dass in der Kurzgeschichte sehr viele unausgesprochene Gefühle des Protagonisten berichtet werden.

这一直使陈杲觉得沉重。(Wang Meng 1981:131)

Dies veranlasste Chen Gao ununterbrochen, sich schwermütig zu fühlen.

这一点使陈杲兴奋,却又惶惑。(Wang Meng 1981:131-132)

Dieser Punkt regte Chen Gao auf, aber bestürzte ihn auch.

这句话给了陈杲一种受辱的感觉。(Wang Meng 1981:138)

Dieser Satz verursachte bei Chen Gao ein Gefühl des Schämens.

Es handelt sich dabei offensichtlich um einen Erzähler, der sich gegenüber seinem Protagonisten allwissend verhält und die Gefühle seiner Figur aus der Innensicht beschreiben kann.

Wie wir noch sehen werden, haben die häufig auftretenden Gedankenberichte die Funktion, Abschnitte erlebter Rede, also Passagen, in denen sich die Figurenrede zunehmend verselbständigt, „einzurahmen“. Der Gedankenbericht kann bei Wang Meng aber noch eine andere Funktion einnehmen. Der Erzähler baut stellenweise eine Distanz zur Figur und ihren Gefühlen auf, um sie unterschwellig zu verspotten und zu ironisieren³¹. Vergleiche dazu folgende Beispiele:

没有理由拒绝这位老同志的委托,而懂得羊腿的重要性的陈杲也就不对带信找人的必要性发生怀疑。(Wang Meng 1981:135)

Es gab keinen Grund, den Auftrag dieses alten Genossen zurückzuweisen, und der die Wichtigkeit von Hammelkeulen verstehende Chen Gao regte auch keinen Zweifel an der Notwendigkeit mit einem Brief jemanden aufzusuchen.

³⁰ Wippermann (2001:51-56) hat diesbezüglich widerlegt, dass es sich bei der Wiedergabe von direkter Rede der Erzählfiguren um wörtliche Zitate handelt.

³¹ Diese Funktion entspricht in etwa dem bei Vogt unter „zweitens“ erwähnten thematischen Schwerpunkt bei der Verwendung von Gedankenbericht (Vogt 1998:159-160).

只有床头柜上的一个装着半杯水的玻璃杯使陈杲觉得熟悉，亲切，[...] (Wang Meng 1981:137)

Einzig ein auf dem Schrank am Bettende stehendes, halb mit Wasser gefülltes Glas bewirkte, dass Chen Gao sich vertraut und warm fühlte.

Chen Gao hat sehr wohl große Zweifel an der Richtigkeit des Auftrags, wie abschnittsweises Räsonieren und die schließlich doch eingestandene Bemerkung verdeutlicht, nach Annahme des Auftrags habe er sich gefühlt, als hätte er eine Hose mit verschiedenfarbigen Hosenbeinen an³². Und weckt es schließlich nicht gerade das Mitleid des Lesers³³, dass Chen Gao sich ausgerechnet bei einem solch ordinären Gegenstand wie einem Glas Wasser geborgen fühlt inmitten einer zuvor ausführlich beschriebenen prunkvollen Zimmereinrichtung?

Ebenso häufig wie die Gedankenberichte sind auch Redeberichte auszumachen.

[...], 陈杲向前迈了一步，用这个大城市的最标准的口语发音和最礼貌的词句作了自我介绍，[...] (Wang Meng 1981:136)

[...], Chen Gao aber trat einen Schritt nach vorn und stellte sich unter Benutzung der deutlichsten Aussprache und dem höflichsten Formulierungen dieser Großstadt vor.

他开始叙述自己的来意，说两句又等一等，希望小伙子把录音机的声音关小一些，等了几次发现没有关小的意思，便径自说下去。奇怪，[...] (1981:137-138)

Er begann, die Absicht seines Besuchs darzulegen, sprach zwei Sätze und wartete ein wenig, hoffte, der Bursche möge den Rekorder etwas leiser stellen. Nachdem er eine Weile gewartet hatte, entdeckte er, dass keine Absicht bestand, den Rekorder leiser zu stellen, und redete dann ohne zu fragen weiter. Seltsam, [...]

Der Erzähler rafft dabei die Darstellung des genauen ausformulierten Dialogs, um durch eingeschobene Kommentare Einblicke in die Motivation und die Absichten der Figur zu ermöglichen. Auch die dialogischen Passagen bei der Begegnung mit dem jungen Burschen, in denen der Erzähler dem Protagonisten mitunter auch direkt das Wort erteilt, werden sofort kommentiert.

“你年轻嘛，你爸爸可能没对你说过……” 陈杲也不再客气了，回敬了一句。(Wang Meng 1981:138)

"Du bist schließlich noch jung, dein Vater hat es möglicherweise dir gegenüber nicht erwähnt..." Chen Gao war auch nicht mehr höflich und revanchierte sich mit diesem Satz.

³² „[...] 接受这个任务以后总觉得好像是穿上了一双不合脚的鞋，或是穿上一条裤子结果发现两条裤腿的颜色不一样。“ (Wang Meng 1981:135)

³³ An dieser Stelle soll angemerkt sein, dass der Begriff „Leser“, sowie er in dieser Arbeit verwendet wird, stets die weiblichen Leser mit einschließt und keine weitere Unterscheidung zwischen weiblichen und männlichen Rezipienten mehr getroffen wird.

2.2. Interferenz zwischen Erzählerstimme und Figurenstimme

2.2.1. Zu den Redeformen

Innerhalb der Redewiedergabe kann man die direkte Rede von der indirekten Rede oder dem Redebericht dadurch unterscheiden, dass man die Referenz deiktischer Elemente untersucht (Wippermann 2001:34-42). Die Untersuchung von sprachlichen Einheiten, die räumliche, temporale und andere Beziehungen nicht absolut beschreiben, sondern auf einen gemeinsamen relativen Bezugspunkt für den Sprecher und den Hörer der an einem Kommunikationsakt beteiligten Personen verweisen, ist dabei nach Wippermann (2001:35) das wesentliche sprachübergreifend gültige Mittel zur Trennung von direkter und indirekter Rede. Es scheint jedoch vielmehr die Besonderheit der vorliegenden Kurzgeschichte zu sein, dass sich die Bezugs- oder Wahrnehmungsräume³⁴ von Erzähler und Erzählfigur überlagern, was zur Folge hat, dass sich die auf die Bezugspunkte referierenden Einheiten und damit die Perspektive von Erzähler oder Erzählfigur oft nicht mehr trennen lassen (vgl. dazu Kapitel 2.4.).

Innerhalb der Redewiedergabe äußert sich diese Erscheinung in dem unter der Bezeichnung „erlebte Rede“ (Vogt 1998:162-179) bekannten Phänomen. Der Erzähler tritt dabei nicht völlig zurück, sondern behält die Kontrolle über die grammatischen Randbedingungen, beispielsweise wird meist die Dritte Person zur Bezeichnung der sprechenden Figur verwendet (Vogt 1998:162-179). Die Redewiedergabe ist jedoch gefüllt mit der „Lebhaftigkeit der direkten Rede“ (Vogt 1998:163), grammatisch erkennbar an Interjektionen, rhetorischen Fragen und anderen syntaktischen Einheiten, die nach Wippermann (2001:42-47) charakteristische Elemente der direkten Rede sind. Die Abgrenzung von Erzählerbericht und Figurenrede gestaltet sich dabei oft sehr schwierig³⁵, mitunter kommt es zu einer Verschmelzung der Stimmen von Erzähler und Hauptfigur (vgl. Vogt 1998:173).

2.2.2. Die Modellierung der gedanklichen Reflexionen der Figur

Wie wir in Kapitel 1.3. bereits erfahren haben, zielen bestimmte erzähltechnische Konzeptionen gerade darauf ab, die innere Aktivität der Figur hervorzubringen³⁶. So nehmen die Dichte der Rahmenhandlung und die Darstellung der äußeren Begebenheiten ab, bis hin zum bloßen Einsetzen als Impuls für kritisch-intellektuelle Reflexionen der Handlungsfigur, wie in dem Moment, als der Protagonist im Bus fährt (vgl. Kapitel 1.3.). Auch in Wang Mengs Kurzgeschichte konstituiert sich die Handlung insbesondere in der ersten Hälfte aus mehr oder weniger belanglosen Aktivitäten des Protagonisten: das Warten auf den Bus, die Fahrt, der Gang durchs Wohnviertel.

³⁴ Die Verwendung der Termini „Bezugsraum“ bzw. „Wahrnehmungsraum“ für den dem Kommunikationsakt zugrunde liegenden Raum mit seinen Bezugspunkten für Sprecher, Angesprochenen und nicht Angesprochenen, aber dennoch am Kommunikationsakt beteiligten, wurde von Ehlich (2000) übernommen.

³⁵ Es sei letztendlich oft unmöglich, bei gewissen Passagen die erlebte Rede vom Erzählerbericht klar abzugrenzen: Es könne sein, dass „weder grammatische Form, noch sprachlicher Stil, noch Inhalt sichere Indizien“ gäben, so Vogt 1998:165.

³⁶ Beispielsweise beobachtet Vogt (1998:190), es sei in der Literaturschreibung eine Strategie, das handelnde Ich „in Ruhesituationen zu versetzen“, damit es monologisieren könne.

Dadurch wird Raum geschaffen für die Modellierung der gedanklichen Reflexionen der Figur. Bei seinem Fußmarsch durch ein Wohnviertel, der ihn zur Wohnung des Funktionärs führen soll, äußern sich diese Reflexionen mitunter in gefühlsergriffenen Passagen unter Einbettung von Stoßseufzern und Wunschsätzen:

不应该离开那一条明亮的大街，不应该离开那个拥拥挤挤的热闹而愉快的公共汽车，大家一起在大路上前进，这是多么好啊，然而现在呢，他一个人来到这里。要不就呆在招待所，根本不要出来，那就更好， he可以和那些比他年龄小的朋友们整晚整晚地争辩，[...]。然而现在呢，他莫名其妙地坐了好长时间的车，要按一个莫名其妙的地址去找一个莫名其妙的人办一件莫名其妙的事。(Wang Meng 1981:133)

Wenn er die helle Straße nicht hätte verlassen müssen, wenn er den mit stoßenden und drängenden Menschen angefüllten, aber gemütlichen Bus nicht hätte verlassen müssen, wenn alle zusammen auf der Straße vorwärts schritten, ach, wie schön das wäre! Aber jetzt, jetzt war er allein hierher gekommen. Andernfalls wäre er gerade im Gästehaus geblieben; eigentlich wollte er nicht ausgehen. Das wäre noch besser gewesen, er hätte mit seinen jüngeren Freunden den ganzen Abend diskutieren können, [...]. Aber jetzt hatte er seltsamerweise eine ganze Weile im Bus gesessen, sollte entsprechend einer seltsamen Adresse einen seltsamen Menschen suchen, um eine seltsame Sache zu erledigen.

Dabei referenzieren die deiktischen Zeit- und Raumadverbien „jetzt“ und „hierher“ auf die Position eines Sprechers, das Personalpronomen referenziert jedoch auf einen nur mittelbar am Kommunikationsakt beteiligten in der Dritten Person. Zeit- und Raumadverbien beziehen sich damit auf den Figurenstandpunkt, das Personalpronomen verweist jedoch auf die Erzählerperspektive. In dieser Textpassage sind die Merkmale der erlebten Rede durch Vorhandensein von Deiktika sehr deutlich vertreten.

Jedoch ist die Interferenz der Perspektiven wesentlich subtiler angedeutet, wenn keine Deiktika vorhanden sind oder durch die Deixis keine solch eindeutige Markierung erfolgt. Prinzipiell ist die Figur Chen Gao als Perspektivfigur des Erzählers zu verstehen. Wenn also eine erörternde Textstelle beginnt, so ist anzunehmen, dass diese im Kopf des Protagonisten, der Perspektivfigur, abläuft. Da personale Deiktika und andere erzählerische Bestandteile innerhalb des Reflektierens mitunter völlig wegfallen, kann die Textstelle auch als innerer Monolog aufgefasst werden, also nach Vogt (1981:179) als unausgesprochene Gedanken der Figur, die in Form von direkter Rede (ohne Redeeinleitung) mitgeteilt werden.³⁷ Dabei lassen sich die untersuchten Passagen in ruhige bedächtige Überlegungen oder kurze affektive Äußerungen einteilen.

³⁷ Bei Vogt (1998) finden wir, eingeordnet unter Punkt sechs der „hilfreichen Hinweise“ zum Erkennen der erlebten Rede: Ein Hinweis zum Erkennen der erlebten Rede sei gegeben wenn sich gewisse Partien „nur als innerer Monolog der Figur verstehen lassen“ (Vogt 1998:165-166). So ungenau im Hinblick auf die konkrete Äußerung der grammatischen Form dieser Hinweis ist, er verdeutlicht doch auch, dass bei der Klassifizierung der Redewiedergabe mitunter die Grenzen zwischen erlebter Rede und innerem Monolog fließend sind, so dass sich der Leser auf sein inhaltliches Verständnis des Erzählwerks verlassen muss, wenn er die Aussage dem Erzähler oder der Figur zuordnen will.

来大城市一周， 陈杲到处听到人们在谈论民主， 在大城市谈论民主就和那个边远小镇谈论半腿把子一样普遍。这大概是因为大城市的肉食供应比较充足吧， 人们不必为半腿操心。这真让人羡慕。陈杲微笑了。(Wang Meng 1981:130)

Seit einer Woche in der Großstadt, vernahm Chen Gao von überall Gerede über Demokratie. In der Großstadt über Demokratie zu reden aber war genau so üblich wie in jenem abgelegenen Kreis über Hammelkeulen. Das ist wohl so, weil in der Großstadt die Fleischversorgung im Verhältnis hinreichend ist. Die Leute müssen sich um Hammelkeulen nicht den Kopf zerbrechen. Das ist wirklich beneidenswert! Chen Gao schmunzelte.

Bei dieser Passage eines bedächtigen Monologs handelt es sich um einen längeren Abschnitt, in dem Chen Gao sich das Wohlstandsgefälle zwischen Stadt und Land verdeutlicht. Anzeichen für einen Erzählereingriff ist die Nennung des Figurennamens im ersten Satz. Es muss sich jedoch aufgrund inhaltlicher Kriterien um Überlegungen der Figur handeln. Dass die Aussage über die Fleischversorgung in der Großstadt lediglich eine Vermutung darstellt, deutet auf die Perspektive von Chen Gao hin, von dem wir erfahren haben, dass er „schon seit über zwanzig Jahren nicht mehr in diese Großstadt gekommen ist“³⁸ (Wang Meng 1981:129), und damit nicht über die aktuellen Zustände in der Stadt informiert ist. Zudem ist die schlussfolgernde Bewertung der Zustände in der Großstadt als „wirklich beneidenswert“ mit der Figur in ihrer Situation verknüpft, und zwar durch die Darstellung ihrer Außensicht. Es scheint, dass das Schmunzeln gerade die Reaktion auf diesen soeben von ihr erdachten unausgesprochenen Gedankengang sei.

Es ist dabei in der Kurzgeschichte auch keine Seltenheit, dass diese monologisierenden Passagen lediglich einen Satz umfassen, vgl.

陈杲和另一些人挤挤涌涌地上了车。很挤， 没有坐位， 但是令人愉快。(Wang Meng 1981:130)

Chen Gao und die anderen Leute stiegen dicht strömend in den Bus. Sehr eng, kein Sitzplatz, dennoch angenehm.

Ganz im Gegensatz dazu steht folgende kurze Äußerung affektiven Charakters.

这个会上的发言如果能有一半， 不， 五分之一， 不， 十分之一变为现实， 那就简直是不得了！ 这一点使陈杲兴奋， 却又惶惑。(Wang Meng 1981:131)

Wenn von diesen Reden auf der Tagung nur die Hälfte, nein, ein Fünftel, nein, ein Zehntel in die Praxis umgesetzt werden könnte, das wäre einfach außerordentlich! Dieser Punkt regte Chen Gao auf, aber bestürzte ihn auch.

³⁸ 陈杲已经有二十多年不到这个大城市来了。

Das Ausrufezeichen verleiht dem Satz expressiven Charakter. Es handelt sich um einen Ausrufesatz, und damit nach Wippermann (2001:45) um ein Kennzeichen der direkten Rede, die ihrerseits auf Figurenperspektive hinweist. Es ist jedoch keine Redeeinleitung vorhanden und auch keine Anführungszeichen³⁹, die die Passage abschließend als Äußerung der Figur markieren würden. Nur an der impliziten nachträglichen Zuweisung der Aussage ist erkennbar, dass die Aussage Chen Gao zuzuordnen ist und sich nicht etwa der Erzähler über die Zustände auf der Schriftstellertagung äußert, die zuvor berichtend dargelegt wurden. Derartige Passagen sind prinzipiell als Zuspitzung innerer Gedankengänge der Figur zu verstehen.

Bei diesen Beispielen, in denen die Reflexionen der Figur mitgeteilt werden, fällt ein sehr markanter Konzeptionszug der Kurzgeschichte auf, nämlich dass die unter Kapitel 2.1. beschriebenen Gedankenberichte von Chen Gao (z.B. „dieser Punkt regte Chen Gao auf“) und die Textstellen, in denen Chen Gao aus einer Außensicht beschrieben wird (z.B. „Chen Gao lächelte“), also eindeutig erzählergeprägte Textpassagen, gewissermaßen als Einbettung der subjektiven Figurenäußerungen wie den oben beschriebenen dienen. Das kann seinen Grund darin haben, dass es gerade das Merkmal der erlebten Rede ist, ohne Redeeinleitung auszukommen, dadurch aber umso mehr auf den sie umgebenden Kontext angewiesen zu sein, so Vogt (1998:164). Es bestätigt sich damit auch, dass die Gedanken der Erzählfigur bei Wang Meng durch einen Erzählrahmen eingefasst sind, im Gegensatz zu ausgeprägt personalen Erzählsituationen, wie dem *Stream-of-consciousness*.

2.3. Die Simulation von unmittelbaren Reflexen der Figurenseele

Nachdem nun versucht wurde, die kritisch-intellektuellen Reflexionen der Figur zu klassifizieren, die noch syntaktisch-logisch durchformt sind und damit Aussagen im Sinne eines inneren Monologs oder erlebter Rede zuzuordnen sind, sollen in diesem Kapitel nun gerade die ebenfalls in der Kurzgeschichte vorhandenen unmittelbaren Eindrücke und Empfindungen der Figur exemplifiziert werden, die nicht vollständig ausformuliert sind.

Chen Gao scheint offensichtlich nicht nur zum begrifflichen Reflektieren konstruiert worden zu sein, sondern auch als Medium für die Darstellung der äußeren fiktionalen Begebenheiten. Die fiktionale Umgebung wird meist nicht durch einen Erzähler beschrieben. Vielmehr wird der Leser dazu veranlasst, diese aus der Präsentation der unmittelbaren Eindrücke der Erzählfigur zu erschließen.

大汽车和小汽车。无轨电车和自行车。鸣笛声和说笑声。大城市的夜晚才最有大城市的活力和特点。开始有了稀稀落落的，然而使引人注目的霓虹灯和理发馆门前的旋转花浪。有烫了的头发和留了的长发。高跟鞋和半高跟鞋，无袖套头的衬衫。花露水和雪花膏的气味。(Wang Meng 1981:129)

³⁹ Wippermann (2001:58-59) bemerkt dazu, dass die Zeichensetzung zur Markierung der Redewiedergabe auch in modernen chinesischen Texten kein verlässliches Indiz zur Bestimmung des Redemodus darstellt.

Große Fahrzeuge und kleine Fahrzeuge. Trolley-Busse und Fahrräder. Pfeifgeräusche und Lachgeräusche. Die Nacht der Großstadt erst offenbart ihre Vitalität und ihre besonderen Eigenschaften. Anfangs gab es spärliche, dann aber auffällige Neonlichter und vor den Friseursalons kreisende Wirbelleuchten. Es gibt dauergewelltes Haar und lang gelassenes Haar. Blumentauparfüm und Duft von Gesichtscreme.

Wir erfahren implizit, dass sich Chen Gao offensichtlich an einer sehr belebten Straße befindet. Offensichtlich ist Chen Gaos Aufmerksamkeit auf weibliche Passanten gerichtet, die kosmetische Veränderungen gewagt haben. Alles erschließen wir jedoch lediglich aus aneinander gereihten Wahrnehmungsnotaten, teilweise sogar reine Nominalphrasen ohne Prädikat. Im Gegensatz zu den durch Gedankenbericht mitgeteilten Gefühlen Chen Gaos sind diese Eindrücke unmittelbar, das heißt völlig ohne Erzählinstanz wiedergegeben. Nicht deutlich wird aus dieser Darstellung fiktiver Wahrnehmung, die nach dem Vorbild eines Bewusstseinsstroms gestaltet ist, ob ein länger andauernder Zustand beschrieben wird und ob Szenenwechsel stattfinden und an welcher Stelle. Auf die zeitlichen Verhältnisse geben jedoch die syntaktischen Satzabschlussmarkierungen, wie Punkte, Hinweise. Sie deuten auf das ruhige Tempo der Gedanken der Erzählfigur hin⁴⁰.

Die durch Aussparung des Prädikats „syntaktisch unvollständigen“ Teilsätze stellen in dieser Kurzgeschichte eine strukturelle Besonderheit dar, mit der, ganz nach dem Vorbild der Bewusstseinsromane, die Darstellung eines noch nicht vom Gehirn verarbeiteten „vorsprachlichen Bewusstseinsinhalts“ (vgl. Vogt 1998:185) vorgetäuscht werden kann. In ähnlichem bruchstückhaftem Stil erfolgt die Darstellung beispielsweise, als Chen Gao mit dem jungen Burschen durch den Gang zu dem Zimmer läuft oder die Zimmereinrichtung des jungen Burschen wahrnimmt.

小伙子的脚步声——咚咚咚。陈杲脚步声——嚓嚓嚓。黑咕洞洞的过道。左一个门，右一个门，过了好几个门。(Wang Meng 1981:137)

Die Schritte des jungen Burschen – dong dong dong. Chen Gaos Schritte – ca ca ca. Ein stockdunkler Korridor. Links eine Tür, rechts eine Tür, [sie] passierten eine ganze Menge Türen.

钢丝床、杏黄色的绸面被子，没有叠起来，堆在那里，好像倒置的一个大烧麦。落地式台灯，金属支柱发出拒人于千里之外的亮光。(Wang Meng 1981:137)

Ein Bett mit Sprungfedermatratze, eine aprikosengelbe Seidendecke, nicht zusammengelegt, häuft sich dort, gleicht einer Shaomai-Teigtasche. Eine Stehlampe, deren Metallständer einen Respekt einflößenden Glanz verbreitete.

⁴⁰ Die Ruhe Chen Gaos steht dabei ganz im Kontrast zu der Schlusszene, in der er, aufgebracht über die Begegnung in der Wohnung des Funktionärs, offensichtlich sehr schnell durch das Wohnviertel wieder zur Bushaltestelle gelangt. Durch einen erzählerischen Eingriff, der ausschließlich die Handlungsstruktur wiedergibt, wird der Rückweg von der Wohnung zur Bushaltestelle auf zwei Sätze gerafft, ganz im Gegensatz zum Hinweg zur Wohnung des Kaders, der sich über mehr als sieben Seiten erstreckt.

Es heißt nicht „*Es gab* ein Bett mit einer Sprungfedermatratze *und* eine aprikosengelbe Seidenbettdecke [...]“, die Nominalphrasen sind im Original prädikatslos ohne verbindende Konjunktion aufgereiht.

Auch die Lautmalereien, wie oben die Geräusche der Schritte, oder wie das „*pa*“ (zu Deutsch: ping) beim Einschalten der Lampe im Bus (Wang Meng 1981:130) oder auch das „*chi*“ (zu Deutsch: ratsch) beim Abreißen der Fahrkarten (Wang Meng 1981:140) müssten demnach hier eingeordnet werden. Die Lautmalereien lassen sich in dieser Kurzgeschichte als flüchtige Eindrücke des Protagonisten deuten, die er noch nicht verarbeitet hat und auch selbst nicht erläutert. Zusätzlich kann beabsichtigt sein, dass der innere Monolog gerade deshalb wie ein von der Figur geprägter „Telegrammstil“ erscheint, da das monologisierende Ich die ihm selbstverständlich erscheinenden Angaben nicht nennt, weil er seine Aussage nicht an einen Ansprechpartner richtet (vgl. Vogt 1998:184). Völlig deplatziert sind in dieser Art innerer Monologe nach dem Vorbild der Bewusstseinsromane auch Passagen, in denen die Figur eigene habitualisierte Handlungen erläutert, wie „ich gehe durch den Korridor“, „ich schaue in das Zimmer“, und so weiter (vgl. Vogt 1998:186-187).

Allerdings lassen sich auch bei diesem Konzeptionszug der Kurzgeschichte, so sehr er einem *Stream-of-consciousness* gleicht, Erzählereingriffe ausmachen. Das haben wir bereits an oben angeführtem Beispiel gesehen: Die Onomatopoetika zur Wiedergabe des Klangs der Schritte von dem jungen Burschen und Chen Gao sind explizit kommentiert, denn offensichtlich wäre es für den Leser zu schwer, den gesamten Vorgang, in dem der junge Bursche Chen Gao zu seinem Zimmer begleitet, allein anhand der Laute der Schritte zu rekonstruieren.

2.4. Weitere Elemente des Entwurfs der Perspektivfigur

Wie wir erfahren haben, ist es nachweislich eine Strategie des Autors, die fiktive Außenwelt durch die Wahrnehmung des Protagonisten zu modellieren und möglichst auf erzählerisch-beschreibende Passagen zu verzichten, die ihrerseits lediglich den Rahmen für erlebte Rede und innere Monologe der Figur bilden. Es gibt jedoch noch weitere inhaltliche Konzeptionszüge, die erkennen lassen, dass die Darstellung prinzipiell so angelegt ist, dass sie aus der Perspektive der Handlungsfigur Chen Gao geschieht. Der Erzähler begibt sich nicht nur in Bezug auf zeitliche und örtliche Angaben in die Position seines Protagonisten, sondern hat auch die Möglichkeit, sich geistig in den Kenntnisstand seiner Figur zu versetzen. In diesem Sinne kann auch erst beschrieben werden, was sich hinter einer Tür befindet, wenn diese geöffnet wurde.

2.4.1. Außensicht – Innensicht

Figuren, denen Chen Gao begegnet, werden prinzipiell nur von außen beschrieben, er kennt sie nicht.

售票员是一个脸儿红扑扑的、口齿伶俐而且嗓音响亮的小姑娘。(Wang Meng 1981:130)

Die Fahrkartenverkäuferin war ein rotwangiges Mädchen mit guter Aussprache und lauter, klarer Stimme.

上来两个工人装束的青年，两个人情绪激动地在谈论着 [...] (Wang Meng 1981:130)
Zwei junge Erwachsene in Arbeitskleidung stiegen ein, die mit erregter Gemütslage diskutierten [...]

Dies steht ganz im Gegensatz zu der Beschreibung des Protagonisten, die, wie wir in Kapitel 2.1. gesehen haben, oft aus der Innensicht heraus mit Hilfe des Gedankenberichts als Mittel der Redewiedergabe geschieht. Offensichtlich verhält sich der Erzähler lediglich gegenüber der Figur Chen Gao allwissend, nicht aber gegenüber anderen Figuren. Nur ein einziges Mal in der Kurzgeschichte meint der Leser Einblicke in die Gedanken einer anderen Figur als Chen Gao zu erhalten:

[...], “有没有票的没有？”售票员问了一句，不等陈杲掏出零钱，“叭”的一声把票灯关熄了。她以为，乘车的都是有月票的夜班工人呢。(Wang Meng 1981:140)

[...], „Ist noch jemand ohne Fahrkarte?“ fragte die Fahrkartenverkäuferin, wartete nicht, bis Chen Gao sein Kleingeld aus der Tasche gezogen hatte, „ping“, löschte sie das Lämpchen. Sie glaubte, alle, die im Bus saßen, seien Nachtschichtarbeiter mit Monatskarte.

Dieser Satz ist allerdings als Aussage nicht des Erzählers, sondern der Erzählfigur zu deuten und hat die wichtige Funktion, die Rolle von Chen Gao als Außenseiter in der Großstadt, die er seit Beginn der Erzählung einnimmt, aufzuheben. Er verdeutlicht, dass er sich nach der Erfahrung und dem Schrecken bei der Begegnung mit dem jungen Burschen zumindest dem äußeren Schein nach bravourös in sein Umfeld integriert, so dass ihn selbst die Fahrkartenverkäuferin nicht mehr in seiner Marginalexistenz zwischen Stadtmenschen und Dorfbewohnern erkennt.

Schließlich ist noch anzumerken, dass auch Chen Gao gelegentlich aus der Außenperspektive beschrieben wird, obwohl er diese ja korrekterweise nur ersehen könnte, wenn er in einen Spiegel blickt.

陈杲微笑了。(Wang Meng 1981:130)

Chen Gao schmunzelte.

[...], 他的脸上也出现了一个轻蔑的笑容，不自觉的。(Wang Meng 1981:138)

Auf seinem Gesicht erschien ebenfalls ein geringschätziges Lächeln, unbewusst.

他走起路来都有一点跛，当然不注意倒也看不出，这是“横扫一切”留下的小小的纪念。(Wang Meng 1981:133)

Er hinkte beim Gehen ein bißchen, aber wenn man selbstverständlich nicht darauf achtete, konnte man es nicht bemerken. Dies war noch ein von „alles zerstören“ dagelassenes ganz kleines Andenken.

Der Einsatz dieses Mittels lässt sich durch bereits erwähnte mögliche Funktionen des Erzählers erklären. Wie wir in Kapitel 2.2.1. gesehen haben, liefern derartige erzählergeprägte Textstellen gerade den narrativen Rahmen für die Passagen erlebter Rede. Zweitens deuten insbesondere die beiden letzten Beispiele wieder auf die mokante Rolle des Erzählers hin, die wir in Kapitel 2.1. bereits bemerkt hatten, da sie die Diskrepanz aufzeigen zwischen dem, was Chen Gao in seinen Gedanken vorgibt, und dem, was durch eine Außensicht deutlich wird. So wurde doch zunächst beteuert, dass er „auf keinen Fall“⁴¹ (Wang Meng 1981:138) diese Art zu singen verabscheute, bevor dann von außen doch ein abschätziges Lächeln bei ihm zu erkennen ist. Und: Es wird konstatiert, dass die Erledigung des Auftrags ganz normal, regulär sei, bevor doch eingestanden wird, dass Chen Gao sich dafür ungeeignet vorkomme, so, als sei er zum Balletttanzen geschickt worden (Wang Meng 1981:133). Und durch das erst in der Außensicht augenscheinlich werdende Humpeln wird Chen Gaos inneres Gefühl bestätigt und damit im übertragenen Sinne der komische Widerspruch seiner inneren Einstellung zur Vergabe des vorher von ihm noch als „ganz normal“ bezeichneten Auftrags aufgezeigt.

2.4.2. Das Blickfeld

Chen Gao ist nicht bekannt, was sich hinter verschlossenen Türen befindet.

没有动静，然而门内似乎有点声音传出来，他把耳朵贴在门板上，好像有音乐， [...] (Wang Meng 1981:136)

Es gab keine Veränderung der Lage, aber durch die Tür schienen einige Geräusche herauszudringen. Er presste das Ohr an die Tür, möglicherweise war es Musik, [...]

Aus diesem Beispiel wird insbesondere deutlich, dass die Figur nur Dinge wahrnehmen kann, die in ihrem Blickfeld sind. Dieser Konzeption folgend ist derjenige, der die Tür öffnet, selbstverständlich auch erst bekannt, nachdem die Tür offen ist und der junge Bursche für den außerhalb der Wohnung stehenden Chen Gao sichtbar wird (vgl. Wang Meng 1981:136). So bleibt dem Leser auch verschlossen, wie der Gesichtsausdruck des jungen Burschen aussieht, da er durch die Dunkelheit des Korridors nicht erkennbar ist, und er wird diesem lediglich in Form einer Vermutung der Perspektivfigur mitgeteilt:

黑暗里看不到小伙子的表情，但凭直觉可以感到他皱了一下眉，迟疑了一下， [...] (Wang Meng 1981:137)

In der Dunkelheit konnte man den Gesichtsausdruck des jungen Burschen nicht sehen, aber intuitiv konnte man fühlen, dass er die Augenbrauen hochziehe, ein wenig zögerte, [...]

⁴¹ [...] 他并不讨厌或者反对这种唱法, [...]

Und auch bei der Beschreibung des jungen Burschen folgen wir dem Blick der Figur

[...], 门打开了, 是一个头发蓬乱的小伙子, 上身光光的, 大腿光光的, 浑身上下只有一条白布裤衩和一双海绵拖鞋, 他的肌肉和皮肤闪着光。(Wang Meng 1981:136)

Es war ein junger Bursche mit zerzaustem Haar, der Oberkörper ganz nackt, die Oberschenkel ganz nackt, am ganzen Körper nur eine weiße Unterhose und ein Paar Schaumgummischlappen; seine Muskeln und seine Haut glänzten.

Die Reihenfolge der Wahrnehmung der Person, die Chen Gao gegenüber steht, erfolgt von oben nach unten, von den „Haaren“ zu den Füßen („Schaumgummischlappen“). Dies erweckt den Eindruck, dass Chen Gao langsam von oben nach unten an dem Burschen herabschaut und dabei jedes Körperteil einzeln wahrnimmt. Auch hier wird wieder die in Kapitel 1.3. beschriebene und Kapitel 2.3. gefestigte Absicht des Autors bestätigt, unmittelbare Eindrücke der Figur zu präsentieren. Es wird der unreflektierte Moment des Wahrnehmens beschrieben und nicht eine distanzierte Feststellung.

Das Konzept der Beschreibung lediglich dessen, was im Blickfeld der Figur liegt, wird aber auch an ganz feinen Anzeichen erkennbar: Die Figur muss erst den Kopf heben, bevor ein Gegenstand in ihr Blickfeld gerät.

他一抬头, 看到楼边的一根歪歪斜斜的杆子上的一个孤零零的、光色显得橙红的小小的电灯泡。

Er hob den Kopf und sah an einer ganz verbogenen Stange neben dem Gebäude eine einzelne, orangerote, ganz kleine elektrische Leuchte.

2.4.3. Die Situierung der Figur

Fährt die Handlungsfigur mit dem Bus los, so sieht der Leser mit ihr die Bäume zurückbleiben. Er nimmt ebenfalls die Perspektive eines Abfahrenden ein.

许多的街灯、树影、建筑物和行人掠过去了, 又要到站了, 清脆的嗓子报着站名, 叭, 罩灯又亮了, 人们又在挤挤桑桑。(Wang Meng 1981:130)

Viele Straßenlaternen, Baumschatten, Gebäude und Fußgänger glitten vorüber, wieder wird man die Haltestelle erreichen, die klar und wohlklingende Stimme die Haltestelle ausrufen, ping - die Schirmlampe wieder hell werden und die Leute wieder heftig schubsen.

Dabei wird die Perspektive der Figur im Chinesischen durch die deiktischen Wortbildungsbestandteile *-lai* und *-qu* angedeutet, die jeweils eine Bewegung zum Sprecher hin oder vom Sprecher weg bedeuten (vgl. Reichardt/Reichardt 1990:76-77). „*Lüeguoqu*“ (eigentlich „an jemandem vorüber hinweggleiten“) bedeutet eine Bewegung, die am Sprecher vorbei hinwegführt. Dieselben Partikel treten auch bei der Anordnung der Personen Chen Gao und dem jungen Burschen im Zimmer auf: Chen

Gao „zieht“ einen Hocker zu sich „herüber“⁴² (Wang Meng 1981:137) oder muss zu dem jungen Burschen „hinübergehen“⁴³ (Wang Meng 1981:138). Das Zentrum des deiktischen Koordinatensystems bildet der Protagonist Chen Gao.

Im Deutschen wird die Unterscheidung zwischen „hingehen“ und „herkommen“ zwar nicht so streng beachtet, wie auch Reichardt/Reichardt (1990:77) bemerkten. Im chinesischen Original sie ist jedoch ein zusätzlicher Beleg dafür, dass die Handlung aus der Perspektive der Handlungsfigur heraus beschrieben wird. Dasselbe gilt für die deiktischen Demonstrativpronomen „*zhe*“ (dieses) und „*na*“ (jenes). Auch sie haben nicht ausschließlich „die Funktion, die der Artikel im Deutschen ausübt“, wie Reissinger (1985:54) behauptet, sondern sind im Chinesischen wichtige räumliche Indikatoren. Sie drücken keinen konkreten Ort, sondern Beziehungen zwischen Gegenständen und Personen aus. Verweist also der Erzähler auf das Gesicht des jungen Burschen mit „*na zhang lian*“ (Wang Meng 1981:138) (eigentlich „jenes Gesicht“), so verweist er auf etwas bei einer Dritten Person, räumlich nicht nahe stehendes, und damit auch darauf, wie viel Abstand Chen Gao doch noch zu dem Burschen hält (oder gerade halten will?). Es gibt jedoch auch eine Szene, in der die Situation in Bezug auf die Deixis von einem neben Chen Gao Stehenden beschrieben wird:

[...] 一只脚好象陷在沙子里，但已经跳了起来，不时腾空而起，而是落到沟里。幸好，沟底还没有什么硬的或者尖利的东西。但他也过了将近十分钟才从疼痛和恐惧中清醒过来，他笑了，拍打了一下身上的土，一跛一拐地爬了出来，谁知道刚爬出来又一脚踩到一个雨水洼里，他慌忙从水洼里抽出了脚，鞋和袜子已经都湿了，[...] (Wang Meng 1981:134)

[...] ein Fuß sank anscheinend in den Sand, aber [da] [er] bereits abgesprungen war, erhob [er] sich nicht, sondern fiel in den Graben. Zum Glück lag auf dem Boden der Grube nicht noch etwas Hartes oder Spitzes. Aber er brauchte fast zehn Minuten, bis er sich von Schmerz und Schrecken erholt hatte. Er lachte, klopfte sich ein bisschen die Erde vom Körper ab und kroch heraus. Wer hätte gedacht, dass [er], gerade herausgekrochen, wiederum mit einem Fuß in eine Regenpfütze treten würde. Er zog eilig den Fuß aus der Regenpfütze, aber Schuh und Socke waren bereits naß [...]

Chen Gao klettert aus der Grube zum Sprechenden hin (*pale chulai* (herausklettern), nicht etwa von dem Ort, an dem er sich befand, als Zentrum weg (*pale chuqu* (hinausklettern)). Dass der Bezugs- und Wahrnehmungsraum so verschoben wird, dass er nicht mehr mit dem der Figur übereinstimmt, lässt sich dadurch erklären, dass der Erzähler bei der Schilderung dieser Szene eine andere Rolle einnimmt. Er verschafft sich Abstand. Bei der Beschreibung von Chen Gaos Sturz ins Erdloch nimmt er auf diese Weise eine distanzierte und überdies unwissende („möglicherweise“, „zum Glück“, „Wer hätte gedacht, dass“) Position ein. Dieser Konzeptionszug lässt sich dem

⁴² 陈杲发现门前有一个破方凳，便搬过来， [...]

⁴³ [...] 年龄大概有小伙子的两倍的陈杲只好走过去把边远的区领导同志的亲笔信送了过去。

bereits in Kapitel 2.1. im Zusammenhang mit der Redewiedergabe durch den Erzähler beobachteten Phänomen zuordnen, dass trotz der Absicht des Autors, eine Technik mit einer personalen Erzählsituation zu imitieren, eben doch auch Textstellen zu finden sind, in denen der Erzähler sich als solcher, getrennt von der Figur, manifestiert. Durch die Manifestation eines Erzählers in den angeführten Textstellen ist in der Kurzgeschichte eindeutig die Funktion auszumachen, über die Erzählfigur und seine Situation zu spotten und auf diese Weise der Kurzgeschichte einen gesellschaftskritischen satirischen Beiklang zu verleihen.

3. Zur Methodik der Übersetzungskritik

Im dritten Abschnitt dieser Untersuchung des chinesischen Werkes „*Ye de yan*“ und seiner Übersetzungen im Rahmen dieser Übersetzungskritik sollen Einblicke in die älteren und neueren Ansätze zur Übersetzungswissenschaft mit ihren Schwierigkeiten gegeben werden. Dann soll speziell die zentrale Problematik beim übersetzungskritischen Vorgehen dargestellt werden. Diese besteht in der Aufgabe, übersetzungskritische Methoden in Abkehr von einer subjektiven persönlichen Bewertung wissenschaftlich zu objektivieren.

Es sollen insbesondere zwei verschiedene Ansätze aus dem Bereich Übersetzungswissenschaft mit Auswirkung auf das methodische Vorgehen dieser Arbeit diskutiert werden: die Ideen von Nord (1995) und die von Gerzymisch-Arbogast (1994). Im Mittelpunkt steht die Bewertung der Übersetzung als Gesamterscheinung. Um dem Hauptproblem, dem Kritisieren zusammenhangsloser Einzelphänomene, entgegen zu treten, betont Nord das Einbeziehen des Kontextes bei der Textanalyse. Sie erweitert den Textbegriff erheblich durch Berücksichtigung der historischen und sozio-kulturellen Einbettung des Textes und führt die „textexternen Faktoren“ (1995:44-89) detailliert auf. Das Heranziehen von Aspekten der Kommunikationsbedingung soll dazu dienen die Bestimmung der Funktion des Translats („Skopos“) zu ermöglichen und damit die Bestimmung der übersetzungsrelevanten Merkmale. Die Festlegung einer Relevanz von bestimmten Textphänomenen ist die Voraussetzung für die kritische Betrachtung der Übersetzungen.

Gerzymisch-Arbogast (1994) betont bei ihrer Vorstellung methodischer Vorgehensweisen für eine Übersetzungskritik ebenfalls das differenzierte Herausarbeiten von verschiedenen Übersetzungsaspekten. Sie hierarchisiert diese Merkmale allerdings anhand der Texttypologie von Reiss (1982) und nicht mittels der Situationsfaktoren.

3.1. Zum Begriff „Übersetzen“

Koller bezeichnet den textverarbeitenden Vorgang, der von einem Ausgangstext (auch „ausgangssprachlicher Text“ oder „AS-Text“) zu einem Zieltext (auch „zielsprachlichen Text“ oder „ZS-Text“) führt, als das „Übersetzen“, wobei das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext bei dem Übersetzungsvorgang die „Äquivalenz“ sein soll (Koller 1992:80-82).

Bei der Frage nach der Beschaffenheit der Eigenschaft „Äquivalenz“ fällt zunächst auf, dass diese nicht durch Eindeutigkeit charakterisiert sein kann, wie man beispielhaft daran sehen kann, dass es fünf verschiedene deutschsprachige Übersetzungen der untersuchten Kurzgeschichte gibt. Bereits Koller stellt (1992:201) fest, dass das charakteristische Merkmal dieses Verhältnisses die Mehrdeutigkeit ist.

Der Begriff „Äquivalenz“ wird auch von Snell-Hornby (1994:13-16) aufgegriffen, allerdings von einer anderen Seite beleuchtet. Sie kommt zu dem Schluss, dass „Äquivalenz“ für eine Größe, die das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext festlegen soll, im naturwissenschaftlichen Sinne eine Illusion ist und Übersetzung nicht mehr als striktes (linguistisches) Umkodierungsmodell aufgefasst werden darf (Snell-Hornby 1994:13-15), wie dies beispielsweise in Koller (1992:94-107, insbes. 1992:106-107) größtenteils verfolgt wird. Vielmehr sei die Übersetzungswissenschaft eine „interdisziplinäre, multiperspektivische Einheit“ (Snell-Hornby 1994:12) und kein „Teilbereich der angewandten Linguistik“ (Snell-Hornby 1994:11).

Damit wird Kollers Verständnis des Übersetzungsprozesses, das durch die rein sprachliche Relation zwischen den Texten geprägt ist (vgl. zum Beispiel Koller 1992:200), wesentlich erweitert. Beim Übersetzungsvorgang können nicht allein linguistische Komponenten untersucht werden. Der Text darf nicht allein als ein sprachliches Gebilde aufgefasst werden. Ein Text ist vielmehr eine (schrift-)sprachlich fixierte Handlung oder auch Situation und die Sprache ist nur das Trägermedium, das es ermöglicht, uns einen bestimmten Sachverhalt vorzustellen. „[E]in Text ist mehr als die Summe dessen, was in ihm verbal ausgesagt wird.“ konstatiert Xue Siliang (1992:50) und spricht in diesem Zusammenhang von Texten oder allgemeiner: sprachlichen Äußerungen als „Wirklichkeitsausschnitten“ (Xue Siliang 1992:50), womit sie auch die Meinung von anderen Übersetzungswissenschaftlern der neueren Richtung teilt⁴⁴.

Diesen Gedanken eines erweiterten Textbegriffs im Hinblick auf die Übersetzungswissenschaft weiterführend, ist ausschlaggebend, dass der durch die Schriftsprache fixierte Sachverhalt oder die Situation in eine bestimmte Kultur mit all ihren Erscheinungen, Verhaltensweisen und Handlungen eingebettet ist:

„Es gilt noch einmal festzuhalten, dass es sich bei einer Translation immer zuerst und vor allen Dingen um einen kulturellen und darin sprachlichen Transfer handelt. Sprachliche Äußerungen sind an Situationen und Konventionen gebunden, sie sind kultur- und individuumsspezifische Verstehensweisen und Interpretationen der Umwelt und von Wirklichkeitsausschnitten. Zu übersetzen und beurteilen ist dann immer der Text in Situation, in seiner jeweiligen historischen und soziokulturellen Einbettung.“ (Xue Siliang 1992:50)

Dass Texte verwoben sind mit ihren Situationsfaktoren, und zwar sowohl der Ausgangstext, als auch der Zieltext, betont auch Nord (1995). Sie erweitert den

⁴⁴ vgl. Xue Siliang (1992:50), Snell-Hornby (1994:13), Nord (1995:13-17)

Textbegriff insofern, als dass von einem Text in einer Situation als Teil einer Kultur mit einer bestimmten Funktion (Nord1995:13-14) die Rede sein kann.

Dieser neuere Ansatz in der Übersetzungswissenschaft, bei dem eine Fülle von den Übersetzungsvorgang beeinflussenden Faktoren berücksichtigt wird, hat den Vorteil gegenüber dem älteren Ansatz, dass die subjektive Komponente, die bei der Suche nach der Ähnlichkeit oder Gleichheit von Bezugspunkten in der Zielkultur während des Übersetzungsvorgangs letztendlich immer vorhanden ist, verringert wird, und zwar dadurch, dass mehr Gewicht auf der Analyse der Kontext-Faktoren liegt, die die Bestimmung dieses (sprachlichen) Bezugspunktes in der Zielkultur ermöglichen.

3.2. Aufgaben der Übersetzungskritik

Die in der Einleitung erwähnten Bewertungen der chinesischen Gegenwartsliteratur in der Presse erscheinen zu undifferenziert. Denn wird „literarische Qualität der chinesischen Werke“ (Martin 1989) bemängelt, so fragt sich der Übersetzungswissenschaftler, nach welchen Kriterien ein deutscher Sinologe die „literarische Qualität“ der „chinesischen Werke“ beurteilt. Möglicherweise hat er an Übersetzungen festgehalten, und diese nicht in ihrer Eigenschaft als Übersetzungen mit deren Problematik gesehen.

Ein literarisches Werk in seiner „Eigenschaft als Übersetzung“ (Reiß 1982:10) zu sehen bedeutet dabei nach Ansicht von Reiß (1982), die Probleme erkennen zu können, die während des Übersetzungsprozesses entstehen. Darunter fällt beispielsweise die Problematik der Entscheidung des Translators zwischen Zieltextvarianten, die dadurch entstehen, dass es zu einem Ausschnitt aus dem Ausgangstext immer mehrere Möglichkeiten gibt, diese zu übersetzen. Das Dilemma für den Übersetzer besteht bei seiner Entscheidung darin, eine Rückbindung an den ausgangssprachlichen Text zu erfüllen und gleichzeitig bei der Gestaltung des zielsprachlichen Textes die Bedürfnisse des Lesers zufrieden zu stellen⁴⁵, wie jene, dass in der Zielsprache kein unnatürlicher Stil entsteht. Beispielsweise kann sich eine grammatische Struktur im Original als sehr charakteristisch für den Stil des ausgangssprachlichen Textes und damit auch übersetzungsrelevant herausstellen, aber eine genaue Übertragung würde ein Leser des zielsprachlichen Textes als unnatürlich empfinden. Bei Reiß (1982) ist bereits der Appell zu finden, dass eine Übersetzungskritik auf der Grundlage eines Vergleichs zwischen Ausgangs- und Zieltext gestaltet werden solle⁴⁶. Damit soll erreicht werden, dass in Übersetzungskritiken auch die Probleme während des Transfers zwischen Ausgangs- und Zieltext entsprechend berücksichtigt werden.

Die Aufgabe der Übersetzungskritik ist es, eine Übersetzung zu beurteilen. Jedoch soll die Beurteilung keine willkürliche, subjektive Einschätzung sein. Vielmehr

⁴⁵ Diese Problematik wird vielfach in der älteren Übersetzungsliteratur beschrieben, z.B. bei Reiß unter dem Begriff „bipolarer Vorgang“ des Übersetzungsprozesses (1982:11) oder Koller unter dem Begriff „doppelte Bindung“ der Übersetzungen (1992:191).

⁴⁶ In älteren übersetzungswissenschaftlichen Werken, wie Reiß (1982:9-11), aber auch in neueren, wie Nord (1995:186-188), findet man diesen Appell gleichermaßen, bezeichnenderweise in beiden Werken im Zusammenhang mit der Frage, ob bei Besprechungen ausländischer Literatur in der Presse das ausgangssprachliche Original berücksichtigt sei.

beschäftigt sich die Übersetzungskritik als Teilbereich der Übersetzungswissenschaft mit der Entwicklung von Methoden, die eine objektive Beurteilung der Übersetzung ermöglichen⁴⁷.

Gerzymisch-Arbogast (1994) beispielsweise hat dazu eine „Aspekttheorie“ ausgearbeitet, in der sie die Übersetzung in verschiedene zu untersuchende Kategorien aufteilt (z.B. „kulturspezifische Inhalte“ oder „syntaktische Hervorhebungsmuster“). Sie betont dabei, dass man eine Übersetzung nicht sachlich kritisieren könne, wenn man nicht genau angibt, unter welchem „Aspekt“, also im Hinblick auf welche Kategorie der Übersetzung man welche Textstelle untersucht.⁴⁸ Es kann dabei passieren, dass der Übersetzungskritiker unbewusst nur die schlecht übertragenen Textstellen bzw. Aspekte herausgreift, und, wie Gerzymisch-Arbogast (1994:18-21) dies in ihrer Studie beobachtet hat, in der gesamten Übersetzungskritik lediglich „willkürlich aus dem Kontext gerissene Beispiele ohne ersichtliche systematische Kriterien polemisch als ‚Übersetzungsfehler‘ präsentiert“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:21) werden. Die objektive Bewertung könne aber nur „relativ zu bestimmten Kategorien bzw. Aspekten“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:14) erfolgen, die jeweils konsequent und durchgängig am ganzen Text untersucht werden (Gerzymisch-Arbogast 1994:38-39).

Zusätzlich muss bei der Übersetzungskritik berücksichtigt werden, ob der Übersetzer vielleicht die Strategie verfolgt hat, an einer bestimmten Textstelle absichtlich gerade den einen Aspekt zugunsten des anderen zu vernachlässigen (Gerzymisch-Arbogast 1994:150-153), um eine Übersetzung nicht vorschnell negativ zu beurteilen. Dies wird ebenfalls durch die Vorgehensweise, bei der Aspekte systematisch und ganzheitlich untersucht werden, unterstützt.

Dem Begriff „Objektivität“ gibt Gerzymisch-Arbogast in der Übersetzungswissenschaft die neue Bedeutung „intersubjektive Überprüfbarkeit“. Das bedeutet, so Gerzymisch-Arbogast (1994:14), die individuelle Subjektivität bei der Entscheidungsfindung müsse für einen Dritten nachvollziehbar gemacht werden. Subjektive Einflüsse ergeben sich in einer Übersetzung bzw. Übersetzungskritik aber nicht nur bei der Entscheidung des Translators zwischen Zieltextvarianten. Xue Siliang führt weitere Faktoren an, die die Übersetzung bzw. Übersetzungskritik subjektiv beeinflussen, wie die Gebundenheit des Übersetzers (bzw. Übersetzungskritikers) an kulturelle und soziale Hintergründe (Xue Siliang 1992:5), die Hermeneutik bei der Rezeption und Interpretation des Ausgangstextes (bzw. der Übersetzung) (Xue Siliang 1992:36). Und auch die von Xue Siliang beschriebenen Faktoren, wie „methodisch-technische Vorentscheidungen für den Analyse- und Beurteilungsprozess“ und die „Meinung des Kritikers über Funktion, Zweck und Strategie der Übersetzung“ (Xue Siliang 1992:46) sind subjektiv. Da die wissenschaftliche Übersetzungskritik dabei an ihre Grenzen stößt, ist es doch zumindest schon hilfreich, subjektive Stellen, die

⁴⁷ Vgl. Reiß (1982:12), Koller (1992:127), Gerzymisch-Arbogast (1994:14)

⁴⁸ Dies wird in der Arbeit von Gerzymisch-Arbogast durchgängig betont, vgl. Gerzymisch-Arbogast (1994:14, 21, 29-33, 38-39, 53, 97 und 149-150)

während der Übersetzungskritik auftreten, auch zu benennen (vgl. auch Xue Siliang 1992:45-46).

Es kann in dieser Arbeit auch nicht die Aufgabe sein, bei der Bewertung der Übersetzungen abschließende Pauschalurteile abzugeben⁴⁹ oder durch Vergleich eine der fünf Übersetzungen als die beste hervorzuheben⁵⁰, wie dies in Übersetzungskritiken oft der Fall ist. Es sollen lediglich mithilfe einer objektiven Analyse Strukturen und deren Übertragung durchleuchtet werden. Damit kann der Leser für sich selbst die (subjektiv) Beste ermitteln.

3.3. Entscheidungsfindung des Übersetzers

Wie in diesem Kapitel bereits erwähnt, gibt es zu einer Textstelle im Ausgangstext stets mehrere potentielle Entsprechungen im Zieltext, abhängig davon, welche sprachliche Komponente man in der Übersetzung realisiert bzw. welche man zugunsten einer anderen vernachlässigt.

In den älteren Ansätzen herrscht noch die Auffassung vor, man müsse alle Aspekte gleichermaßen berücksichtigen. So schreibt z.B. Reiß:

„Die Vernachlässigung auch nur eines dieser [benannten] Faktoren wird unter allen Umständen die volle Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext beeinträchtigen.“ (Reiß 1982:90)

In der Übersetzungskritik von Damm kann man diesbezüglich allerdings beobachten, dass eine solche Forderung nicht erfüllt werden kann. Die Vorgehensweise sowie die Gültigkeit der Bewertung werden schon im Vorfeld eingeschränkt (vgl. Damm 1984:7). Um eine Übersetzung aber trotzdem als Gesamterscheinung beurteilen zu können und nicht nur die Realisierung oder Nicht-Realisierung einzelner Faktoren, muss man ermitteln, worauf es bei einer bestimmten Übersetzung ankommt.

In den neueren Ansätzen der Übersetzungswissenschaft ist deshalb allgemein der Ansatz zu finden, die aufgespürten Kategorien, unter denen eine Übersetzung betrachtet werden kann, müssten im Vorfeld entsprechend gewichtet werden.⁵¹ Nord erweitert dazu zunächst den Textbegriff neben sprachlich-strukturellen Merkmalen differenzierter als andere Übersetzungswissenschaftler um pragmatisch-situative Aspekte. Sie betont, dass ein Text in seine kommunikative Situation eingebettet ist. Mit der Auffassung des Textes als „kommunikativem Ereignis“ ergeben sich verschiedene Faktoren, wie der Ort

⁴⁹ Pauschalurteile wie „... beurteile ich die Übersetzung als gut“ (Magor 1996:114), „Die Übersetzung von ... ist eine durchaus gelungene Arbeit“ (Fu/Yang-Müller 1996:115) oder „... zu dem Schluss, dass es sich hier um eine nicht geglückte Übersetzung handelt“ (Begrich/Kuppe 1994:137) in verschiedenen Übersetzungskritiken zu moderner chinesischer Literatur.

⁵⁰ Eine Übersetzung als Bessere hervorheben z.B. in Damm 1984:106 „... die [englische Übersetzung] immer noch – und zwar mit Abstand – besser ist als jede deutschsprachige Fassung des alten chinesischen Räuberromans“, (Puffarth 1992:113): „ist ... die stilistisch bessere“, obwohl vorher beteuert, dass es nicht ihr Ziel sein kann, „eine der Übersetzungen als die ‚bessere‘ zu würdigen“ (Puffarth 1992:110)

⁵¹ Bei Gerzymisch-Arbogast (1994) ist dies die Idee der Differenzierung und Hierarchisierung der Übersetzungsaspekte, Vermeer (1994) nennt diese Vorgehensweise „Gewichtung nach Faktoren“ (1994:49), Kussmaul (1994) spricht von „übersetzungsrelevanten Aspekten der Textanalyse“ (1994:223)

und die Zeit des Textes, Intention des Senders und Erwartung des Empfängers (Nord 1995:13-19). Die sprachlichen und pragmatisch-situativen Faktoren bilden aber nicht die Ausgangsmenge der übersetzungsrelevanten Merkmale. Die Situationsfaktoren sollen lediglich die Bestimmung der Funktion des Ausgangstextes und des Zieltextes unterstützen (Nord 1995:10). Nachdem dann ein Vergleich der Funktion des Ausgangstextes mit der Funktion des (möglichen oder bereits vorliegenden) Zieltextes angestellt wurde, könnten die zu erhaltenden bzw. zu verändernden Elemente des Zieltextes bestimmt werden (Nord 1995:24).

Die Relevanz der einzelnen Faktoren richtet sich also nach dem Verhältnis zwischen den Funktionen, die die Texte in der Ausgangskultur oder der Zielkultur erfüllen. Durch die Berücksichtigung der historischen und soziokulturellen Einbettung wird den einzelnen sprachlichen Elementen das Gewicht genommen. Indem darauf geachtet wird, bei der Übersetzung bzw. Übersetzungskritik den Gesamtkontext mit einzubeziehen, wird die Argumentation weitreichender und damit überzeugender. Zu diesem Ansatz ist allerdings noch zu bemerken, dass die Herausarbeitung und Isolierung einzelner Faktoren jeglicher Art, seien sie nun rein sprachliche Faktoren oder Kontextfaktoren, von Snell-Hornby stark kritisiert wird:

„[B]eim Übersetzen geht es nicht um isolierbare Einheiten, sondern um ein Gewebe von Bezügen, wobei die Bedeutung der einzelnen Wörter durch ihre kontextuelle Relevanz und ihre Funktion im Textganzen bedingt ist.“ (Snell-Hornby 1994:16)

Aufgrund von Abhängigkeitsverhältnissen also könne eine entsprechende Untersuchung lediglich auf „Fokussierung“, nicht auf „Isolierung“ basieren (Snell-Hornby 1994:16), d.h. es ist wesentlich angemessener, die Aspekte, unter denen ein Übersetzungstext betrachtet werden kann, als Übergangsbereiche aufzufassen anstelle diskreter Merkmale und Kategorien. Die einzelnen sprachlichen sowie pragmatisch-situativen Faktoren sind nicht so deutlich voneinander abgrenzbar, wie dies in den Lehrbüchern oft dargestellt wird.

Versucht man beispielsweise, der Methodik von Gerzymisch-Arbogast (1994:94-95) folgend, die erzähltechnischen Merkmale einer Kurzgeschichte, die Gerzymisch Arbogast (1994:50-51) im Rahmen ihrer Aspekte auch erwähnt, zu sortieren und herauszuarbeiten, also beispielsweise den Aspekt „Erzählsituation“ bzw. den Aspekt „Personenrede und Bewusstseinsdarstellung“ als Oberkategorien und „auktorial“ und „personal“ bzw. „Erzählerbericht“ und „direkte Rede“ als Unterkategorien so wird das Verfahren scheitern. Dies hängt damit zusammen, dass die erzähltechnischen Merkmale in einem Erzähltext mehr noch als andere sprachliche Merkmale miteinander verwoben sind und Zwischenformen bilden, wie zum Beispiel das Phänomen der „erlebten Rede“ belegt, bei dem sich die Erscheinungsmerkmale der beiden Formen „Erzählerbericht“ und „direkte Rede“ miteinander verstricken und jeweils nur schwer zu extrahieren und voneinander zu trennen sind.

3.4. Zu sinologischen Übersetzungskritiken

Trotz der neuen Ansätze von Gerzymisch-Arbogast, Nord u.a. in der Übersetzungswissenschaft sind auch die neueren Übersetzungskritiken im Bereich der chinesisch-deutschen Literaturübersetzung, wie als erstes auffällt, oft zu unsystematisch und die untersuchten Aspekte werden nicht in ihren außersprachlichen Kontext eingebunden.

Zum Beispiel klassifizieren Lerch/Roth die Übertragung des chinesischen Begriffs „*mianmomo*“ als „Brötchen“ als „semantischen Fehler“ (Lerch/Roth 1994:119). Dabei haben sie nicht beachtet, dass die Begriffe kulturell eingebunden sind, und sie haben das Verhältnis zwischen dem Ausgangstext in seiner Kultur und dem Zieltext in seiner Kultur nicht zur Diskussion gestellt. Das „Eindeutschen“ chinesischer Lebensmittel und Gebrauchsgegenstände könnte eine Strategie der Übersetzerin im Rahmen einer Anpassung an die Zielkultur sein. Die Übersetzungskritiker stellen in der abschließenden Gesamtbeurteilung eine „übertriebene Treue zum Original“ (Lerch/Roth 1994:123) fest, aber löst sich die Übersetzerin nicht gerade durch das Eindeutschen vom chinesischen Original? Die abschließende Beurteilung erhält den Charakter eines Pauschalurteils. Man kann an diesem Beispiel besonders gut beobachten, dass einzelne Strukturen nicht gezielt herausgearbeitet und jeweils durchgängig im ganzen Text untersucht wurden. Diese unsystematische Vorgehensweise findet sich in der sinologischen Übersetzungskritik leider sehr oft.⁵²

Damm (1984) und Brömmelhörster (1990) unterteilen ihre Untersuchungen zwar sehr systematisch nach Aspekten und gehen auch sehr ausführlich auf einzelne Aspekte ein. Was jedoch hier, wie in den anderen genannten Übersetzungskritiken, fehlt, ist die Verbindung eines untersuchten Aspekts mit dem außersprachlichen Kontext. So kritisiert Brömmelhörster beispielsweise:

„In der englischen Übersetzung bleibt zu bemängeln, dass nur geflüstert [...] und gemurmelt [...] wird und damit inhaltlich die Geräuschkulisse des knarrenden Bettes fehlt“ (Brömmelhörster 1990:90)

Völlig verborgen bleibt dem Leser der Übersetzungskritik allerdings, inwiefern eine Übertragung der „Geräuschkulisse des knarrenden Bettes“ für die englische Übersetzung des chinesischen Romans relevant ist, inwiefern diese also beispielsweise mit der Rezeptionsbedingung im England dieser Zeit verwoben ist, und die Kritik verliert damit an Überzeugungskraft. Auch hier hätte eine Durchleuchtung des Translationsprozesses unter Einbeziehung seiner textexternen Faktoren auf ausgangssprachlicher und zielsprachlicher Seite und seiner Verknüpfung mit den in der Übersetzung untersuchten Aspekten die Argumentation überzeugender gemacht.

⁵² z.B. Höger (1992:101-109), Magor (1996:110-119), Fu/Yang-Müller (1996:115-119)

Des Weiteren ist zu bemängeln, dass die in der Übersetzungskritik gewünschte Objektivität⁵³ oft durch Bewertungen gestört wird, die auf Geschmacksfragen zu beruhen scheinen:

„Als störend empfand ich die Kibatsche Vorliebe für Verniedlichungen, die weniger schwer im Bereich der Personennamen [...] zutage trat, die aber fast als Stilbruch zu werten ist, wenn ein shi-Gedicht als „Gedichtchen“ vorgestellt wird. (Brömmelhörster 1990:117)

Mit der Aussage, er empfinde den Übersetzungsaspekt „Verniedlichung“ als störend, äußert Brömmelhörster hier eine subjektive Anschauung zu Stil und Ästhetik, diese trägt allerdings nicht zur wissenschaftlichen Aussagekraft der Kritik bei. Die Wirkung des übersetzten Textstücks, in dem das Substantiv im Diminutiv verwendet wird, hätte auch sachlich im Spiegel der Rezeptionsbedingungen auf der Empfängerseite beschrieben werden können. Sollten dabei Argumentationslücken auftreten, bleibt immer noch die Möglichkeit die schwer zu bewertenden Stellen in der Kritik als subjektiv zu benennen⁵⁴.

Dass es für einen Übersetzer und Übersetzungskritiker literarischer Texte neben den sprachlichen Kenntnissen auch unabdingbar ist, Theorien der Erzähltechnik zu kennen, beweist das Missverständnis in einer Übersetzungskritik von Schmitz (1997). Sie meint in einer Übersetzung von Wang Mengs „*Jianying de xizhou*“ („Zäher Reisbrei“) einen Tempusfehler aufgespürt zu haben. Bei genauerem Hinsehen offenbart sich allerdings, dass das, was Schmitz (1997:137) als „deutliche Schwierigkeit, sich konsequent für eine Zeitstufe zu entscheiden“ bezeichnet, eigentlich erzähltechnisch gesehen verschiedene Erscheinungen von Erzählerbericht und Bewusstseinsdarstellung innerhalb einer Textpassage sind, innerhalb derer der Tempus lediglich ein Unterphänomen bildet.

Schmitz (1997:137-138) hält an einer bestimmten Textstelle in der Übersetzung den Tempuswechsel in das Präsens für ungerechtfertigt, da es sich nicht um einen eingeschobenen Kommentar des Autors handle. Wie wir in Kapitel 2 gesehen haben, gibt es aber durchaus sehr vielfältige Formen im Deutschen, den Erzählfluss und die Bewusstseinswiedergabe zu gestalten – auch im Hinblick auf den Tempus: Zum Beispiel verwendet der innere Monolog als Normaltempus das Präsens (vgl. Vogt 1998:182). Die Betrachtung des Originals „*Jianying de xizhou*“ lässt vermuten, dass es sich um die in Kapitel 2.1. bereits erwähnte Tendenz des Modernisten Wang Meng handelt, den Erzählrahmen zwar beizubehalten, diesen aber mit der direkten Gedankenwiedergabe der Figuren zu vermischen. Damit ließe sich der Tempuswechsel zum Präsens in der deutschen Übersetzung erklären, auch wenn es für dieses Textstück möglicherweise elegantere Übersetzungsmöglichkeiten gibt.

⁵³ Vgl. Reiß (1982:12), Koller (1992:127), Gerzymisch-Arbogast (1994:14)

⁵⁴ Dies empfiehlt auch Xue Siliang (1992:45-46).

4. Bedingtheiten der Translationshandlung

Da nun in Kapitel 3 herausgearbeitet wurde, dass es in den neueren Ansätzen der Übersetzungswissenschaft zunehmend darum geht, den reinen kontrastiven Sprachvergleich zwischen sprachlichen Einheiten zu durchbrechen und insbesondere das Textumfeld einzubeziehen, soll hier Raum sein, um die einbettende Situation der Übersetzungen der untersuchten Kurzgeschichte „*Ye de yan*“ („Das Auge der Nacht“) genauer zu betrachten. Das chinesische Original, also der Ausgangstext, wurde diesbezüglich bereits in Kapitel 1 und 2 analysiert. In Kapitel 1 waren dies textexterne Faktoren, wie die sozio-historische Einordnung und die Absicht des Autors, in Kapitel 2 waren es textinterne Faktoren, nämlich Faktoren der literarischen Erzähltechnik. Die Analyse ergab, dass der Autor mit der Kurzgeschichte inhaltlich ein gesellschaftskritisches Thema (Kaderprivilegien) anspricht und formal mit neuen modernistischen Techniken experimentiert, indem er einen Erzähler schafft, der die Perspektive der Figur einnimmt und deren Eindrücke und Gefühle unmittelbar wiedergibt.

Aus der Diskussion der Situationsfaktoren der Übersetzungen, nämlich der Textwirkung, dem Textumfeld und möglichen Absichtserklärungen der Übersetzer, soll deutlich werden, welche Elemente des Ausgangstextes bei der Gestaltung welches Zieltextes besonders wichtig sind.

4.1. *Das funktionelle Verhältnis von Ausgangs- und Zieltext*

Nord (1995:27) bezeichnet die Verbindung zwischen dem ausgangssprachlichen Text und dem zielsprachlichen Text nicht als Äquivalenz. Vielmehr gebe es „Translationskopi“ (Übersetzungszwecke), die ihrerseits die Äquivalenz umfassten. Der Begriff „Skopos“ deute innerhalb der Skopostheorie im Gegensatz zu den auf Äquivalenzkriterien ausgerichteten Theorien nicht auf sprachliche Faktoren, sondern auf den pragmatischen Faktor des Zwecks des Zieltextes innerhalb der Translationshandlung hin. Der Skopos sei „durch die (intendierte, vorgesehene) Funktion des Translats bestimmt“ (Nord 1995:27). Die Funktion des Translats wiederum sei bestimmt durch die Konstellation der Situationsfaktoren des Zieltextes.⁵⁵ Bei diesem Ansatz muss zu Beginn des Übersetzungsvorgangs die Frage gestellt werden, ob der Zieltext die gleiche Funktion erfüllt wie der Ausgangstext oder eine andere. Um zu verdeutlichen, wozu eine solche Abstraktion dient, soll an dieser Stelle ein anderer Ansatz beleuchtet werden, der von einer prinzipiellen Funktionsgleichheit ausgeht, die zwischen Ausgangstext und Zieltext besteht.

Kautz behauptet im Zusammenhang mit der chinesisch-deutschen Literaturübersetzung, die Recherche des ausgangssprachlichen Kontextes diene dazu

⁵⁵ Vermeer (1994:34) und Xue Siliang (1992:28-29) vertreten ebenfalls die Ansicht, dass Entscheidungen des Translators vom Zweck des Translats abhängen.

„[...]einen deutschen Text [zu] schaffen, der den chinesischen Text semantisch und stilistisch so getreulich überträgt, so ‚richtig‘ ist, dass er in der Summe beim deutschen (Durchschnitts-) Leser die gleichen Bewusstseinsinhalte auslöst wie beim chinesischen (Durchschnitts-) Leser – dass er, um es mit dem übersetzungswissenschaftlichen Terminus auszudrücken, den gleichen kommunikativen Wert hat.“ (Kautz 1990:103)

Dadurch wird impliziert, man könne durch Ergänzungen im Zieltext, die in etwa den Assoziationen eines chinesischen Lesers beim Rezipieren des Ausgangstextes entsprechen, einen völlig gleichwertigen Text in der Zielsprache erzeugen. Kautz thematisiert bei diesem Ansatz allerdings nicht die Verschiedenartigkeit der Situationskontexte von Ausgangstext und Zieltext mit ihrer Auswirkung auf die Textfunktion und unterstellt die Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext.

Dafür, dass sich die unterschiedlichen Situationen, in denen Ausgangstext und Zieltext stehen, aber doch auf die Textfunktion auswirken, führt Vermeer (1994:39-40) ein anschauliches Beispiel an, das ebenfalls im Kontext der Kulturen überschreitenden Literaturübersetzung steht: Er stellt fest, dass die sozialkritische Funktion eines bestimmten Ausgangstextes im Zieltext lediglich zu einer Information über exotische Zustände umfunktioniert wurde, und belegt dies unter anderem mit der Wirkung des Begriffs „*cachaca*“ auf den Brasilianer, für den dies ein gängiges Getränk darstelle, im Gegensatz zur Wirkung des Begriffs „Zuckerrohrbranntwein“ auf den Deutschen, dem dieses Getränk exotisch anmüte. Damit zeigt er die Unmöglichkeit der Wahrung von Funktionskonstanz auf und stellt fest, dass diese aufgrund der Verschiedenheit der Text-„Welten“ (Vermeer 1994:40 und 50) oft nicht gewahrt werden kann (Vermeer 1994:39).

In demselben Sinne ist zu überdenken, dass auch bei der Übersetzung von Wang Mengs Kurzgeschichte eine Veränderung der Textfunktion stattfindet. Dies kann man zum Beispiel an der Übersetzung des Leitmotivs „*yangtui*“ (Hammelkeule) erkennen, das in der Kurzgeschichte ein Bild für den Wohlstand darstellt (vgl. Kapitel 1.2.). Es wurde in den Übersetzungen durchgängig mit „Hammelkeule“ übersetzt. Aber wäre ein funktionsbewahrender Begriff nicht viel eher ein biederes deutsches „Schweineschnitzel“, wo doch die Hammelkeule kein gängiges Fleischgericht in Deutschland ist und der Begriff möglicherweise sogar eine anrühige, unzivilisierte Konnotation hat?

Zudem ist für den Deutschen die Assoziation dieses Begriffs für ein Nahrungsmittel mit „materiellem Überfluss“ nicht so offensichtlich, denn anders als die Chinesen haben die Deutschen innerhalb der letzten 50 Jahre keine verheerende Hungersnot miterlebt und die Versorgung mit ausreichend Nahrungsmitteln wird von der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung als Selbstverständlichkeit angesehen. Dem deutschen Leser den symbolischen Wert des Begriffs, nämlich seine Verwendung als Sinnbild für den Wohlstand, zu vermitteln, scheint weitaus schwieriger als dies im chinesischen Kontext der Fall ist. Und schon bedingt durch diese „begriffliche“ Problematik, dass also semantisch eigentlich „äquivalente“ Begriffe in der Ausgangs- bzw. Zielkultur eine völlig unterschiedliche Funktion ausüben, wird dem deutschen Leser auch der Zugang

zur gesellschaftskritischen Aussage in der Kurzgeschichte erschwert, zu der dieser Begriff hinführt, nämlich die Kritik an den privilegierten Kadern in China zu Beginn der Reform- und Öffnungszeit.

Eine funktionskonstante Übersetzung literarischer Texte über kulturelle Grenzen hinweg kann als nicht möglich betrachtet werden⁵⁶, noch weniger in dem Sinne, dass die Texte bei ihren ausgangs- bzw. zielsprachlichen Empfängern gleiche Bewusstseinsinhalte auslösen könnten. Eine situative Umgebung von Ausgangs- und Zieltext, in der Funktionskonstanz gewahrt werden kann, sei, wie Nord (1995:28) darlegt, lediglich ein Ausnahmefall, der erfüllt sei,

„wenn tatsächlich einmal alle Faktoren konstant bleiben sollten (vielleicht bei einer hausinternen technischen Übersetzung für verschiedensprachige Mitarbeiter der Filialen eines internationalen Unternehmens, die mit den in Frage kommenden A- bzw. Z-Kulturen in gleichem Maße vertraut sind [...]“ (Nord 1995:28)

4.2. *Situationsfaktoren der Übersetzungen*

Aufgrund der veränderten Situationsfaktoren der Zieltextversion kann eine gewisse Bearbeitung der Übersetzung nötig sein, wie Nord (1995:28) bemerkt. Diesen Ansatz finden wir auch bei Xue Siliang:

„Translation ist keine bloße Nachbildung des Vorgegebenen, sondern eine Neugestaltung, Neuverwirklichung in anderer Situation mit anderen Mitteln für andere Adressaten.“ (Xue Siliang 1992:49)

Andererseits ist zu bemerken, dass die Legitimation der zunehmenden Loslösung vom Ausgangstext, begründet durch Differenzen in Ausgangs- und Zielkultur, kein Widerspruch dazu sein soll, den ausgangssprachlichen Text in gewissen Aspekten auch originalgetreu zu imitieren. Wippermann nennt diesbezüglich den Aspekt der Wortstellung, da durch ihn kommunikative Information im Rahmen des Phänomens der funktionalen Satzperspektive geliefert werde (Wippermann 1996:31). Die Unveränderlichkeit dieses Aspekts in Ausgangstext und Zieltext ergibt sich aus der Annahme, dass eine als normal empfundene Reihenfolge der Informationseinheiten universal und damit übereinzelsprachlich gültig ist (Lutz 1981:8).

Die folgende Diskussion der jeweiligen Zieltextsituationen zielt darauf ab zu verdeutlichen, welche Aspekte im Kontext der Übersetzungen problematisch wirken könnten und ergänzt werden sollten, und in welchen Bereichen eine Nachbildung erfolgen müsste. Es handelt sich bei den bereits vorhandenen deutschen Translaten der hier untersuchten Kurzgeschichte um zwei verschiedene Übersetzungen von Irma Peters aus den Jahren 1987 und 1988, eine von Inse Cornelssen und Sun Junhua aus dem Jahre

⁵⁶ Vgl. auch Xue Siliang (1992:22), die sich ihrerseits Vermeer anschließt, und Nord (1995:27-28)

1989, eine von Michaela Herrmann aus dem Jahre 1989 und eine von Ursula Richter aus dem Jahre 1990.

4.2.1. Inhalt und sozio-kulturelle Faktoren

Wie wir in Kapitel 1.1. erfahren haben, war es Ende der 70er Jahre zu einer politischen Öffnung in China gekommen, und auf einer Schriftstellertagung im September 1979 sollte die neue Richtung bei der Literaturschaffung diskutiert werden (Wagner 1984:353). Wagner kommentiert das Literaturschaffen dieser Zeit damit, dass es sehr eng mit dem politischen Geschehen verflochten gewesen sei:

„Literatur wurde so lange unmittelbar und direkt der Tagespolitik unter- und beigeordnet, dass für das Publikum Literatur vor allem Informationsquelle über die politische Linie und die politischen Auseinandersetzungen in der Leitung wurde. Diese von Feng Mu und anderen ursprünglich mitverantwortete Literaturpolitik rächt sich nun insofern, als auch die neuen tatsächlich weniger eng kontrollierten Texte, weiterhin als solch politische Dokumente gelesen werden.“ (Wagner 1983:356)

Implizit lassen sich aus dieser Beschreibung Rückschlüsse auf die Wirkung von Wang Mengs Kurzgeschichte auf den chinesischen Leser machen, da diese ja kurz nach dem Symposium im Oktober 1979 erschien. Die beschriebene Grundhaltung der Intellektuellen nach der Kulturrevolution und zusätzlich die Tatsache, dass die Kurzgeschichte in der Tageszeitung, also einem Medium zur Diskussion von politischen und gesellschaftlichen Themen erschien, bekräftigen die Ansicht, dass die in Kapitel 1.2. festgestellte gesellschaftskritische Aussage der Kurzgeschichte in ihrer Ausgangssituation im Vordergrund stand. Damit stellte die Diskussion von politischen Themen im literarischen Text, wie zum Beispiel „Demokratie“ (Wang Meng 1981:130) oder die Kulturrevolution und die Viererbande (Wang Meng 1981:133), nichts Ungewöhnliches dar.

Im Hinblick auf die Wirkung der Texte in ihrer Zielsituation, also 1987, 1988, 1989 und 1990 in Deutschland, ist zu vermuten, dass Wang Meng dem gebildeten, an China interessierten deutschen Leser zur Zeit der Rezeption möglicherweise aus der deutschen Presse im Zusammenhang mit dem *Tiananmen-Zwischenfall* im Juni 1989 als liberaler Kulturminister im konservativ regierten kommunistischen China bekannt geworden ist⁵⁷. Das China-Bild dieser Zeit entspricht aber nicht dem der Kurzgeschichte, die bereits zehn Jahre vor dem innenpolitischen Zwischenfall verfasst worden ist. Man kann auch annehmen, dass die Kurzgeschichte in Erwartungshaltung auf Informationen über „typisch chinesische“ Phänomene aus der Zeit des wichtigen historischen Ereignisses der „Großen proletarischen Kulturrevolution“ (1966-1976) in China rezipiert wurde, die ebenfalls in den westlichen Medien kritisch reflektiert wurde. In beiden Fällen wird der deutsche Leser aufgrund von selektiver und zeitlich ungeordneter Übermittlung von

⁵⁷ zum Beispiel Jürgen Kahl. 1989. „Vor neuen Umbesetzungen in China. Vorgesehen ist die Ablösung des liberalen Kulturministers Wang Meng.“ SZ, 3. Juli 1989, S.7

Informationen über die Kultur des Ausgangstextes bei der sozio-kulturellen Einordnung der in der Kurzgeschichte geschilderten gesellschaftlichen Begebenheiten fehlgeleitet.

Die Information, dass zu der Zeit, in der die Kurzgeschichte spielt, nämlich zu Beginn der Reform- und Öffnungspolitik nach der Kulturrevolution in China, neue Phänomene auf materieller Ebene sowie ein Wertewandel zu beobachten waren, ist deshalb nur bedingt verständlich für den deutschen Leser, wenn der Übersetzer nicht an den markanten Stellen eingreift⁵⁸. Um auf einige Beispiele einzugehen: Das Phänomen korrupter politischer Funktionäre ist dem Leser wohl auch aus anderen Zusammenhängen (z.B. Südamerika) schon bekannt. Jedoch liegt es in der Verantwortung des Übersetzers, den Luxus der Zimmereinrichtung des „jungen Burschen“, im Chinesischen nur angedeutet durch Nennung von Farbe und Material des Bettbezugs (Wang Meng 1981:137), auch in der Übersetzung als Luxus zu kennzeichnen, oder damals neue, begehrte Gegenstände, wie zum Beispiel die Kugelschlösser des Kleiderschranks (Wang Meng 1981:137) auch als neu und auffällig zu präsentieren. Bei einer wörtlichen Übersetzung ohne „auffällig formulierte Zusätze“ (Wippermann 1997:93) können Verständnisprobleme auftreten, da es durch die kulturelle und zeitliche Versetzung des Textinhalts zu Wissenslücken bei den Lesern kommen kann. Schließlich ruft das Thema „moderne Großstadt“ Ende der 80er Jahre beim deutschen Leser auch nicht dieselbe Assoziation wie Ende der 70er Jahre in China hervor. Möglicherweise ist deshalb auch das im Original beigefügte Bild in keiner Übersetzung zu finden.

Die gesellschaftliche Botschaft der Kurzgeschichte, nämlich die Anklage des Aufkommens sozialer Ungerechtigkeiten im Zusammenhang mit der Etablierung der neuen Führungsschicht und dem ökonomischen Wandel in China, letztlich zu verstehen, ist in Kapitel 4.1. unter den Stichwörtern „funktionsbewahrende“ und „funktionsverändernde“ Übersetzung bereits ausführlich diskutiert worden. Zumeist ist es in der Übersetzung eines literarischen Textes mit gesellschaftskritischer Funktion nicht mehr die Absicht des Zieltextes gesellschaftliche Missstände anzuklagen, sondern über gesellschaftliche Zusammenhänge zu informieren.

4.2.2. Formelle Faktoren

Wie in Kapitel 4.2.1. angedeutet, kann die Rezeption beim deutschen Leser durch das Explizieren von Inferenzen durch einen Übersetzer geleitet werden. In Kapitel 4.2.1. wurde diesbezüglich auf die Differenzen eingegangen, die durch die unterschiedlichen Situationsfaktoren „Ort“ und „Zeit“ beim Ausgangstext beziehungsweise Zieltext bestehen. Beim Leser wird jedoch auch im Vorfeld schon durch das Medium, in dem die Übersetzung erscheint, und durch die Information, die im Textumfeld der Übersetzung geliefert wird, die Rezeption gesteuert.

Die Übersetzung von Herrmann ist in dem mit „Wilde Lilien. Chinesische Literatur im Umbruch“ betitelten Band der Zeitschrift „Die horen“ erschienen, ein Titel, der

⁵⁸ Eingriffe des Übersetzers können erfolgen im Sinne von „auffällig formulierten Zusätzen innerhalb des fortlaufenden Übersetzungstextes“ (vgl. Wippermann 1997:93)

bereits suggeriert, dass es innerhalb der chinesischen Literatur zu Neuerungen, also zu einer Abkehr von dem anfangs von der kommunistischen Partei propagierten Realismus (vgl. Herdan 1992:95-96), gekommen ist. In der selben Ausgabe der Zeitschrift wird dann schließlich auch durch verschiedene Fachartikel darauf hingewiesen, um was für Neuerungen es sich handelt, beispielsweise durch die deutsche Übersetzung eines Artikels von Tay, der über die westliche und modernistische Einordnung von Wang Mengs neueren Erzählungen diskutiert. Es wird darin erwähnt, dass in der Kurzgeschichte „Das Auge der Nacht“ von der „erlebten Rede“ „ausgiebig gebrauch gemacht werde“, und behauptet, dass das Erleben der Erzählfigur „aus einer einzigen Perspektive“ berichtet werde. Das Bewusstsein des Protagonisten werde „zu einem Filter für alle äußeren Beschreibungen und Ereignisse“ (vgl. Tay 1989:233).

Da die übersetzte Kurzgeschichte diesem Artikel direkt folgt, kann davon ausgegangen werden, dass die Erwartungshaltung des deutschen Lesers in eine ganz bestimmte Richtung gelenkt wird. Das, worauf im Umfeld von Herrmanns Übersetzung hingewiesen wird, sind gerade Elemente der Erzähltechnik, nämlich die Redewiedergabe und die Perspektive der Figur. Es ist deshalb also gerade bei der Kritik dieser Übersetzung besonders wichtig, das Augenmerk auf die erwähnten erzähltechnischen Neuerungen zu werfen⁵⁹. Der Übersetzung von Herrmann soll in dieser Arbeit erhöhte Aufmerksamkeit zukommen.

Die anderen Übersetzungen sind nicht in Fachzeitschriften erschienen, sondern in eigenständigen Sammelbänden zu den neueren Werken Wang Mengs. Sie enthalten jedoch im Umfeld der Übersetzung der Kurzgeschichte, wie dem Vor- oder Nachwort oder dem Bucheinschlag, auch Hinweise darauf, dass Wang Meng modernistische erzähltechnische Experimente durchführt⁶⁰.

Möglicherweise hat der deutsche Leser bei dem Hinweis „Bewusstseinsstrom“ im Textumfeld der Übersetzung von Richter auch von sich aus Initiative gezeigt, sich darüber zu informieren und erfahren, dass es eine Absicht des *Stream-of-consciousness* ist, „auch bloße Lautfolgen ohne ausdrückliche Ankündigung oder Eingriff einer Erzählinstanz ‚aufzuzeichnen‘.“ (Vogt 1998:182-183). Es ist deshalb insbesondere bei der Übersetzung von Richter, in deren Textumfeld der Begriff „*Stream-of-consciousness*“ direkt genannt wird, interessant, darauf zu achten, wie die in der chinesisch-deutschen Literaturübersetzung so verrufenen⁶¹ lautmalerischen Ausdrücke übersetzt wurden.

Allerdings sind die Hinweise auf die modernen Formen und Inhalte in Wang Mengs Kurzgeschichten in den Sammelbänden eher untergeordnet. Denn beispielsweise die

⁵⁹ Redewiedergabe und Figurenperspektive am Ausgangstext wurden bereits in Kapitel 2 diskutiert.

⁶⁰ Auf dem Bucheinschlag des Buches, in dem die Übersetzung von Peters (1987) erschienen ist, wird erwähnt, dass Wang Meng „technische Experimente“ durchführte und sich für das „subjektive Erleben“ interessiere. In dem Vorwort des Buches von Cornelssen und Sun Junhua erwähnt Sun Junhua, Wang Meng schreibe „Erzählungen experimenteller Art“, er sei der „Drache der Moderne“ (Sun Junhua 1989:V). In dem Buch, in dem die Übersetzung von Richter erschien, ist ein abschließender Aufsatz von Wang Meng in Übersetzung eingefügt, in dem erwähnt wird, dass die „psychologische Schilderung“, ähnlich dem „Bewusstseinsstrom“ (Wang Meng 1990:324) in seinen neueren Werken die Hauptrolle spiele.

⁶¹ Vgl. Begrich/Kuppe (1994:136); Barten/Lindlar (1992:116); Reissinger (1985:55)

südchinesische Reisbauernlandschaft auf dem Bucheinschlag der Ausgabe, in der die Übersetzung von Peters (1987) erschienen ist⁶², passt doch überhaupt nicht zur Absicht der modernen Kurzgeschichte Wang Mengs, gerade die neuen Phänomene der Reform- und Öffnungszeit zu illustrieren. In solchen Zusammenhängen ist bereits früher festgestellt worden, dass im Umfeld der deutschen Übersetzungen chinesischer Literatur offensichtlich Komponenten zu finden sind, die „die Chinaklischees deutscher Leser“ zu „bedienen“ scheinen (Hornfeck 1997:228).

4.3. Methodische Hinweise der Übersetzer

Auch wenn man durch das Textumfeld der Übersetzungen auf die hervorgerufenen Lesererwartung schließen und deshalb vorgeben kann, was in der Übersetzung unentbehrlich sein sollte, so kann dem Übersetzer damit noch nicht unterstellt sein, dass auch er diese Elemente als primär übersetzungsrelevant eingestuft hat. Vielmehr soll in einer wissenschaftlichen Übersetzungskritik auch die Absicht der Übersetzer miteinbezogen werden, um später Aufschluss über die „vom Übersetzer zu Grunde gelegte Übersetzungsstrategie und deren Adäquatheit in Bezug auf die vorliegende Übersetzungsaufgabe“ (Nord 1995:187) geben zu können.

Um die vom Übersetzer zugrunde gelegte Strategie herauszufinden, kann man entweder auf ein bestimmtes translatorisches Vorgehen des Übersetzers anhand einer Konfrontation von Ausgangstext und Zieltext schließen (Nord 1995:189) oder im Kontext der Übersetzungen nach Hinweisen suchen, die die Entscheidungen des Übersetzers verdeutlichen (Nord 1995:188). Denn es muss schließlich die Möglichkeit berücksichtigt werden, dass der Übersetzer einen vom Übersetzungskritiker als übersetzungsrelevant eingestuften Aspekt deshalb nicht realisiert hat, weil er ausdrücklich eine ganz andere Absicht verfolgt hat.

Leider ist nur im Umfeld der Übersetzung von Cornelssen und Sun Junhua implizit eine Absichtserklärung der Übersetzer entnehmbar. Cornelssen schreibt im Nachwort:

„Die Relevanz dieser Geschichten für den deutschen Leser – und nicht nur für den deutschen – ist literaturwissenschaftlich darin zu sehen, dass hier einer der bedeutendsten zeitgenössischen chinesischen Autoren vorgestellt wird mit Geschichten, die seine literarische Entwicklung nach der Kulturrevolution dokumentieren. [...]

Er [der Zauber dieser Geschichten] liegt aber auch, - und das macht entscheidend die Relevanz dieser Geschichten für den nicht literaturwissenschaftlich interessierten Leser aus, - in der realistischen Darstellung der für europäische Augen zuweilen exotisch anmutenden geschilderten Lebenssituation. Wir können aus diesen Geschichten viel über China lernen, [...]“ (Cornelssen 1989:203-204)

Cornelssen möchte moderne chinesische Literatur in deutscher Sprache vorstellen und in der Übersetzung soll dabei die Exotik der chinesischen

⁶² vgl. Abb. 3

„Lebenssituation“ erhalten bleiben. Eine „verfremdende Übersetzung“ wird dabei im Zusammenhang mit belletristischen Übersetzungen aus dem Chinesischen auch von anderen Sinologen befürwortet⁶³ und von Lesern angeregt⁶⁴.

. Es muss jedoch hier angemerkt werden, dass es insbesondere im China zur Handlungszeit der untersuchten Kurzgeschichte auch viele Zustände und Verhaltensweisen gab, die zwar typisch für das Land und die Zeit sind, wie beispielsweise der in ihr beschriebene Verkauf von Fahrkarten im Bus durch eine extra für diese Aufgabe eingesetzte Person (Wang Meng 1981:130, 132 und 140), die Tatsache, dass 1979 das gemeinsame Tanzen oder Händehalten von Mann und Frau als empörend empfunden wurde (Wang Meng 1981:131 und 140) oder das Phänomen, dass sich Frauen eine Dauerwelle machen ließen und Schuhe mit hohen Absätzen trugen (Wang Meng 1981:129). Da diese Phänomene aber durchaus auch in anderen Kulturen zu anderen Zeiten auftreten, muss man sich an dieser Stelle klar machen, dass in dieser Kurzgeschichte viele „typisch chinesische Phänomene“ auftreten, die mitunter gar nicht so exotisch sind wie unterstellt. Mit dem Anspruch, exotische Lebenssituationen zu schildern, ist damit eine besondere Herausforderung an die Übersetzer Cornelissen und Sun Junhua im Hinblick auf eine verfremdende Übersetzung gestellt, und diesem Aspekt sollte deshalb in einer Kritik ihrer Übersetzung erhöhte Aufmerksamkeit zukommen.

5. Die Übersetzungen von Wang Mengs Werk „*Ye de yan*“ („Das Auge der Nacht“)

In diesem Kapitel sollen die Übersetzungen des Werks „*Ye de yan*“ von Wang Meng untersucht werden. Dabei soll die Aufmerksamkeit insbesondere auf die Übersetzung von Herrmann gerichtet sein, denn das Textumfeld ihrer Übersetzung ergab, dass der Text in der Fachzeitschrift als Beitrag dazu gesehen werden kann, neue Tendenzen innerhalb der chinesischen Literatur nach der Kulturrevolution vorzustellen. Und da die Übersetzung begleitende Fachartikel insbesondere auf die erzähltechnische Form des Werks als neue Tendenz verweisen, ist im Vorfeld hypothetisch anzunehmen, dass die Übersetzerin den erwähnten erzähltechnischen Elementen besondere Aufmerksamkeit im Translat hat zukommen lassen.

In ähnlicher Einteilung wie in Kapitel 2 sollen jetzt Textstellen des Ausgangstexts und die entsprechenden Textstellen des Zieltexts gegenüber gestellt werden. Die mit (a) gekennzeichneten wörtlichen Übersetzungen ohne weitere Quellenangabe stammen von mir.

⁶³ vgl. Wippermann (1997:94), Begrich/Kuppe (1994:135)

⁶⁴ Oft scheint der Erfolg einer Übersetzung aus dem Chinesischen auf dem deutschen Buchmarkt davon abzuhängen, wie geschickt der Übersetzer spezielle Asienbilder in dem durch kulturelle Distanz gekennzeichneten Übersetzungsvorgang zu vermitteln vermochte. Umso engagierter wurde das Thema „Asienbilder“ auf einer Diskussionsrunde des Übersetzungszentrums der Frankfurter Buchmesse 2005 unter dem Titel „Übersetzen in inhaltlichen und sozialen Kontexten – Welchen Einfluss haben kollektives und individuelles Selbstverständnis, deren Wahrnehmung und Reflexion als Determinanten der Übersetzertätigkeit? Inwieweit wirken sich ‚Asienbilder‘ oder ‚Deutschlandbilder‘ aus?“ (u.a. mit Prof. Kubin, Universität Bonn) auch von Seiten des Publikums (der potentiellen Leserschaft) diskutiert.

Es werden Textstellen ausgewählt, die sich bezüglich der Redeform oder der Perspektive von Erzähler und Figur beziehungsweise ihrer Interferenz als auffällig erwiesen haben. Im Ausgangstext sowie im Zieltext soll zuerst die Aufmerksamkeit auf Passagen gerichtet werden, die aus der Erzählerperspektive berichtet werden. Dann sollen die Passagen untersucht werden, in denen erlebte Rede vorkommt, also Erzählerperspektive und Figurenperspektive interferieren, anschließend solche, die die Elemente des inneren Monologs der Figur enthalten, und schließlich konzeptuelle Elemente die auf Erzähler- oder Figurenperspektive hinweisen: Außensicht und Innensicht von Figuren, Blickfeld und Situierung der Figur. Dabei soll diskutiert werden, welchen Aspekt Herrmann im ausgangssprachlichen Textabschnitt gesehen und nachzubilden versucht hat. Es soll erwogen werden ob sich ein Erklärungsmuster für ein bestimmtes translatorisches Verhalten anbietet.

Neben der Einteilung nach rein erzähltechnischen Merkmalen der Erzähler-/Figurenperspektive ist versucht worden, die einzelnen Unterkapitel nach ihrer Funktion oder Auswirkung im Zieltext zu gliedern:

- Kapitel 5.1. nach Identifikation des Lesers und Spannung, Gesellschaftskritik, Charakterisierung der Figur
- Kapitel 5.2. insbesondere danach, wie sich durch den Einsatz von erlebter Rede in der Übersetzung die Wesenseigenschaften der Figur ändern: Emotionalität der Figur durch Ausrufesätze, Unschlüssigkeit durch Fragesätze
- Kapitel 5.3. nach den charakteristischen Eigenschaften des Stream-of-consciousness: aneinandergereihte Wahrnehmungsnotate, Psychologisierung, Lautmalerei
- Kapitel 5.4. wie in Kapitel 2.4. in die Teile Außensicht/Innensicht, Blickfeld und lokale Situierung der Figur im Handlungsgeschehen

Es kann vorkommen, dass eine Textstelle mehrmals zitiert wird. Dadurch wird gerade bestätigt, dass nicht unsystematisch Aspekte untersucht wurden, die aufgefallen sind, sondern versucht wurde, den Text jeweils ganzheitlich unter verschiedenen erzähltechnisch relevanten Aspekten zu betrachten – ein Vorgehen, das in den neueren Ansätzen zur Methodik einer Übersetzungskritik diskutiert wird (z.B. Gerzymisch-Arbogast 1994:150-153).

Es ist nicht zu vermeiden, dass auch diese Kritik subjektive Stellen enthält. Diese ergeben sich vor allem bei meiner Rezeption und Deutung der Texte für die Übersetzungskritik.

5.1. Die Stellung des Gedankenberichts

Wie in Kapitel 2.1. festgestellt wurde, wird der erzählergeprägte Gedankenbericht in Wang Mengs Kurzgeschichte eingesetzt, um die Gefühle des Protagonisten durch einen Erzähler zu berichten. Selbst die dialogischen Passagen, die bei der Begegnung von Chen Gao mit dem jungen Burschen entstehen, sind von Kommentaren durchsetzt oder

als Redebericht zusammengefasst, um die seelische Verfassung von Chen Gao zu kennzeichnen. Dabei sind die figurengeprägten Passagen und die erzählergeprägten Textstellen in Wang Mengs Kurzgeschichte ganz spezifisch angeordnet: Die charakteristische Struktur ergibt sich dadurch, dass der Erzähler die aus der Figurenperspektive beschriebene Passage innerhalb eines Abschnitts oft gerade beendet. Der Perspektivwechsel hin zu einer erzählergeprägten Aussage erfolgt meist am Ende eines Abschnitts.⁶⁵

Bei der Übersetzung von Herrmann ist zu beobachten, dass dieses Wechselspiel von Figurenperspektive und Erzählerperspektive nicht in dieser Weise nachgezeichnet wird: Die Passagen, in denen die Darstellung aus der Figurenperspektive erfolgt, und diejenigen, die die Innensicht oder Außensicht von Chen Gao durch einen Erzähler beschreiben, sind anders angeordnet als im Ausgangstext⁶⁶.

Bei der Frage nach der Bedeutung der Position der erzählergeprägten Passagen und der Funktion eines Perspektivwechsels bei der Redewiedergabe in der untersuchten Kurzgeschichte von Wang Meng gelangt man kann zu folgenden Anhaltspunkten:

- Erstens entsteht durch den Perspektivwechsel von der Figur zum Erzähler eine Distanz, die es dem Leser ermöglicht, noch mal über die Gedanken der Figur zu reflektieren und diese in den größeren Zusammenhang einzuordnen (vgl. Kapitel 5.1.1.). Schließlich tendiert jeder Rezipient beim Lesen eines Buches oder Betrachten eines Filmes dazu, eine Identifikation mit dem Romanhelden aufzubauen, und dies umso mehr, wenn er beim Lesen durch den Einsatz einer bestimmten (Erzähl-)Technik gerade in die Perspektive des Protagonisten gedrängt wird. So kann er beim Wechsel zur Erzählerperspektive wieder Abstand nehmen.
- Weiter kann durch einen Perspektivwechsel die Reflexion über die Zustände der Figur bis hin zur Gesellschaftskritik führen. Im Fall der vorliegenden Kurzgeschichte beschreibt der Erzähler die Figur plötzlich aus der Außensicht und übernimmt anschließend für den Leser die Einordnung in die größeren Zusammenhänge (vgl. Kapitel 5.1.2.).
- Drittens kann die Redeeinleitung und Redewiedergabe durch den Erzähler, sofern sie die Äußerung der Figur auch kommentiert, explizit dazu dienen, den Charakter der Figur zu modellieren (vgl. Kapitel 5.1.3.).

Prinzipiell dienen Perspektivwechsel und Absätze auch zur Gestaltung von Übergängen vom inneren Monolog der Figur zur Rahmenhandlung der Kurzgeschichte.

⁶⁵ Vgl. Wang Meng (1981:129, 130, 131 und 131f)

⁶⁶ Absätze sind anders gesetzt, mal hinzugefügt, mal weggelassen (vgl. Wang Meng 1989b:238). Passagen, in denen der Text in Form von Gedankenbericht oder einer Außensicht der Figur wiedergegeben ist, sind hinzugefügt (vgl. Wang Meng 1989b: 243) oder verkürzt (vgl. Wang Meng 1989b:240) worden.

5.1.1. Unterbrechung der Identifikationstendenzen des Lesers

Im folgenden Beispiel leitet Wang Meng von einer expressiven Darstellung aus der Figurenperspektive zur Erzählerperspektive über, aus der er dann die Emotionen Chen Gaos aus einer Innensicht heraus beschreibt. Darauf folgt ein Absatz. Der Wechsel zum erzählergeprägten Gedankenbericht gibt dem besonnenen Leser die Möglichkeit zu reflektieren und Chen Gaos Situation zu verallgemeinern.

(1) 这个会上的发言如果能有一半，不，五分之一，不，十分之一变为现实，那就简直是不得了！这一点使陈杲兴奋，却又惶惑。车到了终点站，但乘客仍然满满的。(Wang Meng 1981:131-132)

(1a) Wenn von diesen Reden auf der Tagung nur die Hälfte, nein, ein Fünftel, nein, ein Zehntel in die Praxis umgesetzt werden könnte, das wäre einfach außerordentlich! Dieser Punkt regte Chen Gao auf, aber bestürzte ihn auch. [Absatz] Der Bus erreichte die Endstation, aber die Fahrgäste standen immer noch dicht an dicht.

Ist die mangelhafte Bereitschaft zur Festsetzung realer Ziele bei der Tagung möglicherweise für eine ganz spezifische Schicht der chinesischen Gesellschaft Ende der 70er Jahre aufregend und bestürzend?⁶⁷

In der Übersetzung dieser Textstelle durch Herrmann ist die Struktur mit einer abschließenden erzählergeprägten Aussage am Ende des inneren Monologs nicht verwirklicht.

(1b) Die vielen Reden hatten ihn aufgeregt - kaum auszudenken, daß [sic!] auch nur ein Bruchteil all dieser Ideen jemals verwirklicht werden könnte! [Absatz] An der Endstation war der Bus noch immer überfüllt. (Wang Meng 1989b:239)

Durch die Vertauschung der Sätze ist dem Leser nicht die Möglichkeit gegeben, Distanz aufzubauen und der im Abschnitt geäußerte emotional gefärbte Wunsch Chen Gaos behält auch am Ende des Absatzes seine subjektive Prägung. Zudem ist die Überleitung zur Rahmenhandlung durch die veränderte Struktur anders realisiert. Während das Original nach dem Absatz in einer sachlichen und nüchternen Ausdrucksweise berichtet, dass der fahrende Bus das Ziel erreicht, wird der Leser in der Übersetzung mit der unvermittelten Darstellung der Zustände an der Endhaltestelle im Bus konfrontiert. Und in der Übersetzung schwingt die zuvor zum Ausdruck gebrachte subjektive Emotionalität der Figur und Ungeduld unterschwellig mit durch die hinzugefügten Zeitadverbien „noch immer“. Man erkennt, dass Herrmann in dieser Textstelle insbesondere den emotionalen, expressiven Aspekt der Aussage verwirklichen will, der ja auch teilweise im Original vorhanden ist. Ganz anders sieht beispielsweise die Übersetzung von Cornelssen/Junhua aus:

⁶⁷ Im September 1979, kurz vor der Veröffentlichung der Kurzgeschichte von Wang Meng, ereignete sich ein historisch realer Schriftstellerkongress in China (vgl. Wagner 1984:353).

(1c) Er meinte, es wäre großartig, wenn nur die Hälfte, nein: ein Fünftel, nein: ein Zehntel von dem hier Besprochenen Wirklichkeit werden würde. Auch wenn es ihn begeisterte, bestürzte es doch zugleich Chen Gao. Der Bus erreichte die Endstation und war nach wie vor voll besetzt. (Wang Meng 1989a:15)

Die Zuspitzung der Gedanken Chen Gaos als Reaktion auf seine Erinnerung an die Schriftstellertagung ist in dieser Übersetzung in Form von indirekter Rede wiedergegeben worden. Damit wird ganz im Gegensatz zu der Übersetzung von Herrmann der emotionale Aspekt in dieser Textpassage untergeordnet. Zudem könnte die Aussage vom Leser fälschlicherweise als eine vom Erzähler berichtete, noch auf der fiktiven Tagung geäußerte Bemerkung der Figur gedeutet werden.

Anders als im ersten Beispiel wird in Herrmanns Übersetzung an einer anderen Stelle eine erzählergeprägte Außensicht der Figur angewendet, obwohl dies im Original nicht der Fall ist, womit der Übersetzung umgekehrt das Expressive gerade genommen wird. Man kann also beobachten, dass in der Übersetzung von Herrmann bezüglich der Übersetzung von Passagen, die in Erzählerbericht wiedergegeben sind, keine Konsequenz vorherrscht. Bei dem folgenden Beispiel handelt es sich um einen Höhepunkt der Kurzgeschichte (vgl. Kapitel 1.2.), in dem ein besonders intensiver Eindruck einer übernatürlichen Erscheinung beschrieben wird. Durch die Darstellung aus der Perspektive der Handlungsfigur entsteht im Bewusstsein des Lesers der fesselnde Eindruck, er sei selbst in der Situation, und zwar so lange, bis die Figur, beschrieben durch eine narrative Außensicht, selbst wieder zu handeln beginnt.

(2) [...] 抬头，天啊，那个小小的问号或者惊叹号一样的暗淡的灯泡忽然变红了，好象是魔鬼的眼睛。多么可怕的眼睛，它能使鸟变成鼠，马变成虫。陈杲连跑带蹿，毫不费力的从土沟前一跃而过， [...] (Wang Meng 1981:140)

(2a) [...], [er] hob den Kopf, Himmel! Jene einem ganz kleinen Fragezeichen oder Ausrufezeichen gleichende dunkle Glühbirne wurde plötzlich rot, wie eines Teufels Auge! [Absatz] Wie fürchterlich dieses Auge ist, es kann Vögel zu Ratten werden lassen, Pferde zu Würmern. Chen Gao schnellte in die Höhe und rannte, mühelos übersprang er den Graben, [...]

(2b) Vor dem Haus sah er sich kurz um - Himmel: das fahle kleine Ausrufezeichen war plötzlich glutrot geworden, wie das Auge eines Dämons. Ihn schauderte. [Absatz] Plötzlich rannte er los, erreichte den matschigen Graben, dachte gar nicht weiter nach, schnellte hinüber und hatte mühelos das Hindernis überwunden. (Wang Meng 1989b:243)

Statt eines Ausrufesatzes wie im Original, der der direkten Redewiedergabe der Figur zugeordnet werden muss (vgl. Wippermann 2001:45), wird in der Übersetzung eine äußere Regung der Figur vom Erzähler berichtet, die auf einen intensiven Gefühlseindruck nur implizit Rückschluss bietet („schaudern“). In diesem Fall hat Herrmann den Abschnitt durch Erzählerbericht beendet. Durch die erzählergeprägte

Außensicht der Figur an dieser Textstelle der Übersetzung wird allerdings der Identifikationsprozess des Lesers unterbrochen und dieser wird unnötigerweise in eine passive Beobachtungshaltung gedrängt. Der Textpassage wird die Spannung genommen.

Die Schwierigkeit ergibt sich bei dieser Textstelle zweifellos aus der dem deutschen Leser exotisch anmutenden Redewendung, das „Auge“ könne „Vögel zu Ratten werden lassen“ und „Pferde zu Würmern“, die die deutsche Übersetzerin durch den Erzählerbericht auszusparen versucht hat. Jedoch kann dadurch nicht eine Abänderung der Erzähltechnik gerechtfertigt werden, denn denkbar wäre ja auch der verkürzte Ausruf „Wie fürchterlich!“ als Übersetzung gewesen, bei dem die Figurenperspektive beibehalten wird.

5.1.2. Ausdruck von Gesellschaftskritik

Im folgenden Beispiel ist der erzählergeprägte Teil so umgestaltet, dass die unterschwellig vermittelte Gesellschaftskritik in der Übersetzung nicht mehr deutlich wird. Im Ausgangstext nimmt der Erzähler Wang Meng nach einer längeren Passage, in der die Eignung von Chen Gao für den ihm gegebenen Auftrag überdacht wird, eine scheinbar völlig objektive Außensicht ein, in der er den körperlichen Zustand der Figur beschreibt. Seine vorher geäußerte Aussage, Chen Gao sei für den Auftrag nicht geeignet, wird dabei nur im übertragenen Sinne bekräftigt. Er entfernt sich damit von der Figur und lässt den Abschnitt mit einem Kommentar zu Chen Gaos körperlichem Zustand enden.

(3) [...] 让他办这件事还不如让他上台跳芭蕾舞， 饰演《天鹅湖》的王子。他走起路来都有一点跛， 当然不注意倒也看不出， 这是“横扫一切”留下的小小的纪念。(Wang Meng 1981:133)

(3a) Besser, als ihn diese Sache erledigen zu lassen, wäre es gewesen, ihn auf der Bühne Ballett tanzen zu lassen, den Prinzen aus „Schwanensee“. Er humpelte ein bisschen, aber wenn man selbstverständlich nicht darauf achtete, konnte man es nicht bemerken. Dies war noch ein von „alles zerstören“ dagelassenes ganz kleines Andenken.

Dazu ist zu bemerken, dass bei den Literaten Ende der 70er Jahre in China generell wieder kritische Stimmen zu vernehmen waren (Herdan 1992:138), wie dies schon in den 50er Jahren der Fall war, in denen die Intellektuellen in der „Hundert Blumen-Bewegung“ durch die neue politische Führung der Volksrepublik China selbst ermutigt wurden sich zu äußern. Die Anklage der politisch motivierten Grausamkeiten gegen Intellektuelle liegt bei Wang Meng nahe, da es sich um einen Schriftsteller handelt, der sich im Zusammenhang mit seinem literarischen Schaffen in den 50er Jahren bereits einmal auf der Seite der vom sozialistischen Staat Verfolgten befand (Herdan 1992:139). Durch die anschauliche Wiedergabe der fiktiven äußeren Tatsachen und den ergänzenden Kommentar lenkt Wang Meng von Chen Gaos Einzelschicksal ab. Dieser erscheint lediglich als ein Repräsentant allgemeinerer Umstände. Die Figur wird in

ihren weiteren Kontext eingebettet und verweist im Prinzip auf die ganze Schicht der in der Kulturrevolution zu Schaden gekommenen Intellektuellen.

In der Übersetzung steht am Ende des Abschnitts hingegen die Aussage, welche Wahl im Hinblick auf die Vergabe des Auftrags Chen Gao getroffen hätte und zwar in Form einer Innensicht der Figur durch den Erzähler. Ein Perspektivwechsel von der Innen- zur Außensicht findet nicht statt.

(3b) Hätte man ihn gefragt, ob er lieber auf eine Bühne steigen und dort den „Sterbenden Schwan“ tanzen wolle, er hätte sich wohl trotz seines leichten Hinkens (einem kleinen Andenken an die Kulturrevolution) für die Bühne entschieden. (Wang Meng 1989b:240)

Die ursprüngliche Absicht des Ausgangstextes, nämlich aufzuzeigen, dass Chen Gao für die Erledigung des Auftrags nicht geeignet ist, wird zwar ebenfalls deutlich. Die fiktive Tatsache jedoch, dass die Figur Chen Gao aufgrund politischer Aktionen Opfer brutaler Gewalt geworden ist, wurde in einer unbedeutenden Position als Präpositionalphrase mitten im Satz platziert und erhält damit nicht den gleichen Nachdruck wie der eigenständige Satz im Original. Der in Klammern beigefügte Kommentar wird leicht überlesen. Durch das Beibehalten der Innensicht am Ende des Abschnitts kommt es nicht zu einer Distanz zur Figur und damit Verallgemeinerung der Situation. Chen Gaos körperlicher Zustand erscheint viel eher wie sein persönliches Hindernis.

Es gibt in Herrmanns Übersetzung noch ein weiteres Beispiel dafür, wie diese gesellschaftskritische Intention durch einen verkürzenden Eingriff innerhalb des Erzählerberichts abgeschwächt wird:

(4) [...] 总之，一道很宽的沟，他大概跳不过去，被横扫以前本来是可以跳过去的，所以他必须找一个桥梁，找一块木板， [...] (Wang Meng 1981:134)

(4a) [...] jedenfalls gab es einen breiten Graben, den er wahrscheinlich nicht überspringen konnte. Bevor er „hinweggefegt“ worden war, hätte (er) natürlich darüber hinwegspringen können. So mußte er eine Brücke suchen, oder ein Holzbrett [...]

(4b) Wie auch immer, der Graben, der vor ihm lag, war zu breit, um mit einem Sprung darüber hinwegzusetzen. Vor der Kulturrevolution wäre das für ihn freilich kein Problem gewesen, doch jetzt? Er machte sich auf die Suche nach einer geeigneten Holzplanke. (Wang Meng 1989b:240)

Während es sich im Ausgangstext um eine konkrete Anspielung auf politisch motivierte Grausamkeiten handelt, kann die Übersetzung „vor der Kulturrevolution“ vom Leser auch lediglich als eine Zeitangabe aufgefasst werden und er könnte den Eindruck haben, Chen Gaos körperliche Verfassung sei lediglich aufgrund des Älterwerdens degeneriert.

Dabei wäre eine ebenso deutliche Anspielung auf Chinas vergangene politische Verhältnisse doch eine Bereicherung für die Übersetzung gewesen und hätte auch der

Zieltextfunktion entsprochen, das Interesse des deutschen Lesers für die Verhältnisse in China zu wecken, wie in Kapitel 4.2.1. herausgearbeitet wurde. Es wäre auch nicht nötig gewesen, in diesem Zusammenhang komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge zu erklären, da das Bewusstsein für den grausamen Ablauf von Revolutionen kulturübergreifend verständlich ist. Zudem führt Wang Meng die Betrachtungen in durchaus unterhaltsamer Art und Weise aus, indem er feine Ironie durch Untertreibung anwendet („ganz kleines“ und „Andenken“). Mit einer Übertragung dieser stilistischen Elemente hätte der Funktion des literarischen Zieltextes, den Leser zu unterhalten, ebenfalls entsprochen werden können.

An den Beispielen (1b) und (3b) kann man insbesondere sehen, dass die Außensicht und der Gedankenbericht nicht so geschickt wie im Original zur Umrahmung der erlebten Rede eingesetzt wird, wie im Original in Kapitel 2.2.2. beobachtet wurde. Innerhalb größerer Abschnitte ist in der Übersetzung von Herrmann der Aufbau des Ausgangstextes nicht nachvollzogen.

5.1.3. Charakterisierung der Figur

Eingriffe in den erzählergeprägten Redebericht oder die Redeeinleitung können dazu führen, dass Veränderungen in der Psyche der fiktiven Figur vorgenommen werden, und die Figur in der Gesamterscheinung letztendlich einen anderen Charakter bekommt. In dem folgenden Beispiel werden der Figur emotionale Reaktionen zugeschrieben, die im Ausgangstext nicht vorhanden waren.

(5) 这句话给了陈杲一种受辱的感觉。“你年轻嘛，你爸爸可能没对你说过……”陈杲也不再客气了，回敬了一句。(Wang Meng 1981:138)

(5a) Dieser Satz rief in Chen Gao eine Art Gefühl des Schämens hervor. „Du bist halt noch jung, dein Vater hat es möglicherweise dir gegenüber nicht erwähnt...“ Chen Gao war auch nicht mehr höflich und revanchierte sich mit diesem Satz.

(5b) Seine Worte waren nicht nur beleidigend, sie klangen auch beleidigend, so daß [sic!] Chen Gao alle Höflichkeit über Bord warf: „Du bist noch verdammt jung! Dein Vater wird wohl nicht ausgerechnet mit dir über den Krieg reden!“ (Wang Meng 1989:242)

Aus einem „Gefühl des Schämens“ im Ausgangstext ist im Zieltext der Eindruck geworden, „beleidigt“ worden zu sein. Im Original äußert sich außerdem bei der Figur viel eher die Eigenschaft kühler Überlegenheit, auch bemerkbar an der Benutzung der Partikel „*ma*“, die nach Reichardt/Reichardt (1990:216) ausdrückt, dass die getroffene Aussage klar auf der Hand liegt. In der Übersetzung liest man Empörung und Wut heraus, noch unterstrichen durch die Beschimpfung „verdammt jung“ gegenüber dem jungen Burschen. Im Original wird die Empfindung der Figur durch den Erzähler mitgeteilt, in der Übersetzung ist der Eindruck der Figur aus ihrer Perspektive mitgeteilt: Für sie sind die Worte „beleidigend“. Die Figur hegt innerlich bereits aktive Gefühle, bevor der Erzähler sie in direkter Rede zu Wort kommen lässt, im Gegensatz zum

Original, wo der Erzähler ihre Gefühle durch seinen Eingriff aus passiv erleidender Sicht beschreibt, womit sie insgesamt zurückhaltender wirkt.

Im folgenden Beispiel werden wiederum die Eindrücke der Figur durch einen übersetzerischen Eingriff uminterpretiert. Der Redebericht im Original beschreibt eine zurückhaltende „Hoffnung“, in der Übersetzung wird durch die Unterstellung daraus implizit eine fordernde Erwartungshaltung der Figur.

(6) 他开始叙述自己的来意，说两句又等一等，希望小伙子把录音机的声音关小一些，等了几次发现没有关小的意思，便径自说下去。(Wang Meng 1981:137-138)

(6a) Er begann, die Absicht seines Besuchs darzulegen, sprach zwei Sätze und wartete ein wenig, hoffte, der junge Bursche möge den Rekorder etwas leiser stellen.

(6b) Dann setzte er zu einer umständlichen Erklärung an, brach aber schon nach zwei Sätzen wieder ab. An sich hatte der junge Bengel die Musik leiser stellen müssen, aber der dachte gar nicht daran. (Wang Meng 1989b:242)

Die Variation von Figurenbezeichnungen mag eine Strategie des Übersetzers sein, um Wiederholungen im deutschen Text zu vermeiden⁶⁸, es ist allerdings die Frage, ob sich der Begriff „Bengel“ im Zieltext von Herrmann zur Übersetzung der Bezeichnung des jungen Burschen („*xiao huozi*“) eignet, denn der Erzähler nimmt eigentlich eine neutrale Rolle ein. Auch die Figur Chen Gao charakterisiert sich eigentlich als zurückhaltender, höflicher Mensch und tendiert nicht dazu, den jungen Burschen zu beschimpfen. Wippermann (1997:90) verfolgt in diesem Fall die Strategie, nur die semantischen Komponenten in der Übersetzung zum Ausdruck zu bringen, die im Ausgangssprachlichen Ausdruck bereits deutlich wurden. Außerdem geschieht in der Übersetzung unnötigerweise ein Perspektivenwechsel hin zu der anderen Erzählfigur, so dass der Erzähler der Übersetzung nicht so konsequent die Perspektive von Chen Gao einnimmt, wie dies im Original der Fall ist (vgl. insbesondere Kapitel 2.4.1.).

Es sei an dieser Stelle noch ein weiteres Beispiel für die Veränderung des Figurencharakters genannt, bei dem es sich zwar nicht um einen Redebericht handelt, aber ebenfalls um einen Erzählerbericht.

(7) [...] 坚决地再把门敲了一次。(Wang Meng 1981:136)

(7a) Er klopfte entschlossen noch einmal an die Tür.

(7b) Also klopfte er erneut, diesmal energischer. (Wang Meng 1989b:241)

Chen Gao klopft nicht energischer, sondern entschlossen. Im Original steht lediglich die Aussage, dass er noch einmal anklopft im Vordergrund, im Gegensatz zur Übersetzung, in der die Aussage über die Art, wie Chen Gao anklopft sogar in die rhematische Position gerückt ist. Aus einer entschiedenen nachdrücklichen Haltung ist eine massive fordernde Haltung der Figur geworden.

⁶⁸ vgl. Wippermann (1997:90); Kautz (1994:123)

Des Weiteren werden in der Übersetzung von Herrmann durch Kürzungen des Gedankenberichts oder durch gänzliche Auslassung der erzählergeprägten Beschreibung innerer Vorgänge der Figur Einblicke in die Psyche Chen Gaos versperrt. Vergleiche dazu folgende Beispiele:

(8) 这么多声音，灯光，杂物都堆积在象一个一个的柴匣一样呆立着的楼房里；对于这种密集的生活，陈杲觉得有点陌生、不大习惯、甚至有点可笑。和楼房一样高的一棵棵的树影又给这种生活铺上薄薄的一层神秘。在边远的小镇，晚间听到的最多的是狗叫 [...] (Wang Meng 1981:132-133)

(8a) So viele Laute, Lichter, vermischte Dinge häuften sich in den jeweils Streichholzschachteln gleichenden, ausdruckslos dastehenden Wohnungen. Gegenüber dieser Art hochkonzentrierten Lebens dachte Chen Gao, es sei ein bißchen fremd, etwas ungewöhnlich, sogar ein wenig lächerlich. Die ebenso hoch wie die Wohnhäuser nebeneinander aufgereihten Schatten der Bäume wiederum gaben dieser Art zu Leben einen Hauch geheimnisvoller Atmosphäre. In dem abgelegenen Kreis war am Abend das, was man am meisten hörte, Hundegebell, [...]

(8b) Aus allen Ecken kamen Lärm und Licht, tauchten schemenhafte Bilder auf: Eine Landschaft aus riesigen Streichholzschachteln, unwirklich mit ihren gigantischen Schatten und dem pulsierenden Leben, daß in jedem Winkel saß. [Absatz] Chen Gao fröstelte. Bei ihm zuhause hörte man um diese Zeit nur das Bellen der Hunde. (Wang Meng 1989b:239-240)

(9) 陈杲昏昏然，临走到门口的时候他忽然停下了脚，不由得侧起了耳朵， [...] (Wang Meng 1981:139)

(9a) Chen Gao war ganz verwirrt. Kurz bevor er die Tür erreichte, blieb er plötzlich stehen und spitzte unwillkürlich die Ohren.

(9b) Chen Gao befand sich schon auf dem Weg zur Tür, als noch einmal etwas seine Aufmerksamkeit erregte. (Wang Meng 1989b:243)

5.2. Auswirkungen des Einsatzes erlebter Rede bei Herrmann

Wie wir in Kapitel 2.2.2. gesehen haben, stellen die erlebte Rede und der innere Monolog als Mittel zur Darstellung von Figurenbewusstsein in der Kurzgeschichte „*Ye de yan*“ wichtige Gestaltungselemente dar, die es dem Autor ermöglichen, die Darstellung aus dem Blickwinkel der Figur darzustellen und sich von einer auktorialen Erzählsituation mit berichtendem und bewertendem Erzähler (vgl. Vogt 1998:58) zu lösen.

Es ist im Hinblick auf einen verändernden übersetzerischen Eingriff in die stilistisch-grammatischen Konstruktionen zum Ausdruck des Figurenbewusstseins unvermeidlich, dass sich die Wesensart der fingierten Figur verändert. Denn, und dies gilt auch für das folgende Kapitel, ein Eingriff in die Art und Weise der Wiedergabe von Figurenbewusstsein bedeutet implizit ein Eingriff in die Gesamtheit des Systems Wahrnehmens und Denkens dieser Figur und damit auch in ihre charakterlichen Eigenschaften. So scheint in der vorliegenden Kurzgeschichte aus dem zurückhaltenden,

besonnenen Chen Gao vielmehr eine leicht aufzubringende, fordernde Figur geworden zu sein, wie wir in Kapitel 5.1.3. bereits am Beispiel des modifizierten Erzählerberichts gesehen haben. Wie sich ein Einsatz der Mittel zum Ausdruck erlebter Rede in der Übersetzung auswirkt, soll nun in diesem Kapitel untersucht werden.

Bei einem Vergleich fällt auf, dass in einigen Textpassagen der Übersetzung erlebte Rede angewendet wurde, obwohl im Original ein Erzählerbericht vorliegt⁶⁹. In keinem Fall aber wurde die erlebte Rede nicht im Deutschen realisiert, wenn im Chinesischen eine derartige Darstellung aus der Figurenperspektive angedeutet wurde. Außerdem fällt auf, dass Herrmann zur Realisierung der erlebten Rede in ihrer Übersetzung andere Mittel verwendet.

Eine Untersuchung von Hagenaar (1992), in der die Übertragung von erlebter Rede anhand der Übersetzung von deutscher Literatur ins Chinesische analysiert wurde, ergab, dass die chinesischen Übersetzer Merkmale wie zum Beispiel die grammatische Person, andere deiktische Elemente und syntaktische Merkmale der gesprochenen Sprache wie Ausrufesätze prinzipiell übertragen. Die dem ungewohnten Leser widersprüchlich anmutende Besonderheit der erlebten Rede in „westlichen Sprachen“ (Hagenaar 1992:43) allerdings, die figurengepögte Aussage im erzählerischen Präteritum zu formulieren, ginge bei der Übersetzung ins Chinesische verloren (Hagenaar 1992:43-45). Es soll deshalb darauf geachtet werden, ob nicht die deutsche Übersetzerin bei der Übertragung der erlebten Rede aus dem Chinesischen umgekehrt dieses Tempus-Merkmal wieder hinzugefügt hat.

Viel auffälliger ist bei der Realisierung der erlebten Rede im Deutschen in der Übersetzung von Herrmann jedoch der Einsatz von syntaktischen Merkmalen der direkten Rede (vgl. Wippermann 2001:42-47), die ihrerseits der Figurenperspektive zugeordnet werden können. Sehr häufig erscheinen Ausrufe- und Fragesätze. Und zwar auch an Textstellen, in denen im Original gar kein Anzeichen für eine Figurenperspektive gegeben ist:

- Durch die hinzugefügten Ausrufesätze einerseits kommt es zu einer emotionalen Beteiligung der Figur an Textstellen, die im Original teilweise völlig nüchtern berichtet werden (vgl. Kapitel 5.2.1.).
- Durch die dem Erzählfluss hinzugefügten Fragesätze andererseits werden in der Übersetzung von Herrmann die unschlüssigen Momente der Figur sehr hervorgehoben (vgl. Kapitel 5.2.2.).

5.2.1. Einsatz von Ausrufesätzen

Im Folgenden sind Beispiele zusammengetragen, in denen objektiv und im Grunde auch wertneutral zu verstehender Erzählerbericht dahingehend verändert wurde, dass dieser die emotionale Beteiligung der Figur trägt, und der Zieltext an verschiedenen Stellen

⁶⁹ Vgl. die Beispiele (10), (14), (16) und (17) in diesem Kapitel

auch nicht mehr wertfrei zu interpretieren ist. Als ganz charakteristisch in der Übersetzung von Herrmann erweist sich dabei der Einsatz von Ausrufesätzen. Das erste Beispiel enthält im Originaltext, wie bereits in Kapitel 2.2.2. festgestellt, einen bedächtigen inneren Monolog der Figur. Dieser wird durch einen Erzählerbericht eingeleitet, der zunächst Chen Gaos Wahrnehmung berichtet.

(10) 来大城市一周， 陈杲到处听到人们在谈论民主， 在大城市谈论民主就和那个边远小镇谈论半腿把子一样普遍。这大概是因为大城市的肉食供应比较充足吧， 人们不必为半腿操心。这真让人羡慕。陈杲微笑了。(Wang Meng 1981:130)

(10a) Seit einer Woche in der Großstadt, vernahm Chen Gao von überall Gerede über Demokratie. In der Großstadt über Demokratie zu reden aber war genau so üblich wie in jenem abgelegenen Kreis über Hammelkeulen. Das ist wohl so, weil in der Großstadt die Fleischversorgung im Verhältnis hinreichend ist. Die Leute müssen sich um Hammelkeulen nicht den Kopf zerbrechen. Das ist wirklich beneidenswert! Chen Gao schmunzelte.

In der Übersetzung ist dieser Satz bereits als Ausrufesatz gekennzeichnet und damit wird der innere Monolog durch eine Aussage der Figur eingeleitet.

(10b) In der Großstadt führen die Leute wahrhaftig pausenlos die Demokratie im Munde! Dieses Thema wird hier mit ebensoviel Ausdauer diskutiert, wie über Hammelkeulen in Chen Gaos ländlicher Kleinstadt. Wahrscheinlich sind sie bestens mit Fleisch versorgt, diese Großstädter. Wegen ein paar Hammelkeulen zerbricht man sich hier nicht mehr den Kopf. Wirklich beneidenswert! Chen Gao schmunzelte. (Wang Meng 1989b:238)

Während im Original erst im dritten Satz eindeutige inhaltliche Kriterien auf die Figurenperspektive verweisen, lässt sich in der Übersetzung eine Interferenz von Erzähler- und Figurenstimme bereits im zweiten Satz anhand der Deixis erkennen: Die Lokaldeixis verweist auf die Figurenperspektive („hier“), die Nennung der Figur in der Dritten Person verweist auf die Erzählerperspektive („Chen Gao“). Ein erzählerisches Präteritum zur Andeutung der Erzählerstimme wird in dem Textabschnitt allerdings nicht angewendet, die Darstellung erfolgt im Präsens.

Durch die Abänderung des ersten Satzes wird der ursprünglich neutrale und unvoreingenommene Bericht in eine Aussage übersetzt, die die persönliche Beteiligung der Figur trägt. Die Beschreibung, dass von überall Gerede über Demokratie zu vernehmen ist, wird damit zu einer Aussage, in der das Gerede über Demokratie in der Großstadt als ungehöriges und ungezügelteres Verhalten gewertet wird. Im weiteren Verlauf des übersetzten Textes wird deutlich, dass sich hinter dieser Bewertung der Neid der Figur auf den Wohlstand in der Großstadt verbirgt. Aufgrund der Entwicklung derartiger Emotionen kann, der Übersetzung weiter folgend, das anschließende Schmunzeln der Figur inhaltlich nicht als Reaktion auf den diesen Gedankengang verstanden werden, sondern nur auf den folgenden. Möglicherweise ist dies die

vorgegriffene Reaktion auf die Gewissheit, dass auch er als Landbewohner von den Diskussionen über Demokratie profitieren würde.

(11) 这真让人羡慕。陈杲微笑了。但是民主与半腿是不矛盾的。没有民主，到了嘴边的半腿也会被人夺走。而不能帮助边远的小镇的人们得到更多、更肥美的半腿的民主则只是奢侈的空谈。(Wang Meng 1981:130)

(11a) Das ist wirklich beneidenswert! Chen Gao schmunzelte. [Absatz] Demokratie und Hammelkeulen sind jedoch kein Widerspruch. Gibt es keine Demokratie, könnte die bereits an den Mund geführte Hammelkeule geradewegs gestohlen werden. Und eine den Menschen in dem abgelegenen Kreis nicht zu mehr, noch fetteren Hammelkeulen verhelfende Demokratie ist dann nichts weiter als überflüssiges Geschwätz.

(11b) Wirklich beneidenswert! Chen Gao schmunzelte. [kein Absatz] Demokratie und Hammelkeulen - ließ sich das wirklich nicht unter einen Hut bringen? Würde einem das Hammelfleisch nicht buchstäblich vom Teller gerissen, gäbe es keine Demokratie? Und was wäre das für eine Demokratie, der es nicht gelänge, auch in die hintersten Winkel des Landes genügend fette Hammelkeulen zu bringen? (Wang Meng 1989b:238)

Im übertragenen Sinne bleibt auch in der Übersetzung die Idee der Gleichung von Demokratie mit Wohlstand erhalten. Die entscheidende Veränderung vollzieht sich in den Persönlichkeitsmerkmalen der Erzählfigur: Chen Gao entwickelt in Beispiel (10) im Original durch die Neutralität des Berichts nicht dasselbe Maß an emotionaler Missgunst wie die Figur in der Übersetzung. Das Schmunzeln ist im Original außerdem als Reaktion auf den *davor* entwickelten Gedankengang zu verstehen, also in gewissem Sinne als nachgetragene Redeeinleitung (wie auch schon in Kapitel 2.2.2. festgestellt), daran zu erkennen, dass hinter der gegebenen Außensicht der Figur im Original ein Absatz erfolgt, der die Aussage abschließt. Da die Figur die Unterschiede zwischen Gesprächsthemen auf dem Land und in der Stadt viel gelassener aufnimmt, offenbart das Schmunzeln bereits zum Abschluss dieses ersten Teils, dass die Figur eine gewisse Beschlagenheit im Umgang mit ungleichen Zuständen aufweist und diesen nachsieht, aufgrund ihres Wissens um die Relativität der beiden Werte, die „Muße zum Philosophieren“ zu haben und den Hunger in der Not decken zu können.

Es soll hier kurz angemerkt werden, dass in diesem Textbeispiel nicht nur eine Veränderung von charakterlichen Eigenschaften der Figur im Zieltext, sondern durch Vertauschung der Thema-Rhema-Abfolge auch Variationen entstehen, die auf unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte verweisen und das Erfassen der Intention der Kurzgeschichte erschweren. In Beispiel (10) der Übersetzung von Herrmann, „In der Großstadt über Demokratie zu reden aber war genauso üblich wie über Hammelkeulen in Chen Gaos ländlicher Kleinstadt“, liegt auf der Einheit „Kleinstadt“ der rhematische Schwerpunkt. Wohingegen mit der Übersetzung, „In der Großstadt über Demokratie zu reden aber war genauso üblich wie in jenem abgelegenen Kreis über Hammelkeulen“, dem Original viel eher entsprochen werden kann: Das in Kapitel 1.2. herausgearbeitete

eigentliche Leitmotiv der Kurzgeschichte „*yangtui*“ („Hammelkeulen“) wird in die kommunikativ bedeutende Rhemaposition geschoben, die es auch im Original einnimmt.

Es sollen weitere Beispiele folgen, in denen durch Einsetzen von syntaktischen Mitteln der gesprochenen Sprache in der Übersetzung eine emotionale Beteiligung der Figur an dem Inhalt der Aussage hergestellt beziehungsweise intensiviert wird.

Bei folgendem Gedankengang Chen Gaos wird im Ausgangstext verständig und ruhig im übertragenen Sinne die Idee ausgedrückt, wer seine Kunst ausschließlich in den „Dienst des Broterwerbs“ stelle (eigentlich: übermäßig auf Hammelkeulen achte), der hätte keine Aussicht auf Erfolg (eigentlich: dessen literarische Kunstfertigkeit degeneriere); dabei sei das Erkennen der Bedeutung des Wohlstands „ein großer Fortschritt und eine große Errungenschaft“⁷⁰ (Wang Meng 1981:131) (vgl. Kapitel 1.2.). Durch die Anspielung auf den spezifischen kulturellen Hintergrund der Situation der Schriftsteller zu jener Zeit in China und die dem Verständnis hinderliche Symbolik stellt diese Textstelle eine besondere Herausforderung an potentielle Übersetzer im Hinblick auf die Verständlichkeit und Wirkung in der Zielkultur dar.

(12) 过分注意半腿的人小说技巧就会退化的，但是懂得了半腿的重要性和迫切性却是一大进步和一大收获。(Wang Meng 1981:131)

(12a) Bei übermäßig auf Hammelkeulen achtenden Leuten wird die literarische Kunstfertigkeit degenerieren, aber das Verstehen der Wichtigkeit und Dringlichkeit von Hammelkeulen ist dennoch ein großer Fortschritt und eine große Errungenschaft.

(12b) [Zahlreicher allerdings waren die Stimmen, die befanden, daß er sein einstiges Format verloren habe.] Was konnte man schon anderes erwarten von einem Mann, dessen größtes Interesse Hammelkeulen galt! Dabei war es direkt ein Fortschritt, daß endlich überhaupt jemand kapiert hatte, welchen Stellenwert Hammelkeulen besaßen. (Wang Meng 1989b:239)

Die Formulierung in der Übersetzung ist expressiv und bekommt den Charakter einer Beschwerde der Figur. Möglicherweise hat Herrmann den Eindruck, sie müsste die Aussage lebendiger gestalten. Sie verändert dadurch aber auch den Bedeutungsgehalt der Aussage. Die Übersetzung referiert mit „einem Mann“ auf den Protagonisten Chen Gao, so dass der Aussage des Originals, ähnlich wie in Kapitel 5.1.2. Beispiel (3b), durch die Übersetzung die allgemeine Aussagekraft, vermittelt durch den allgemeinen Begriff „*ren*“ (Menschen, Leute), genommen wird und wie verächtliche persönliche Kritik erscheint stattdessen wie Gesellschaftskritik. Zwischen diesem und dem folgenden Satz der Übersetzung scheint außerdem ein Widerspruch zu bestehen, denn zuerst wird das Beachten von „Hammelkeulen“ verurteilt, dann hervorgehoben, wie wichtig dies wäre.

Schließlich soll hier noch eine Textstelle erwähnt werden, die in Kapitel 2.2.2. als innerer Monolog der Figur eingeordnet wurde, der ganz nach dem Vorbild eines Bewusstseinsstroms angeordneten Wahrnehmungsnotaten folgt.

⁷⁰ 一大进步和一大收获

(13) 香港歌星的歌声，声音软，吐字硬，舌头大，嗓子细。听起来总叫人禁不住一笑。如果把这条录音带拿到边远的小镇放一放，也许比入侵一个骑兵团还要怕人。(Wang Meng 1981:137)

(13a) Der Gesang eines Hongkonger Stars, die Musik weich, die Aussprache hart, die Zunge groß, die Stimme fein. (Es) hörte sich an, als veranlasste es die Leute bestimmt dazu, sich einen Lacher nicht verbieten zu können. Wenn er diesen Tonträger mitgenommen hätte in den abgelegenen kleinen Kreis, dann wäre (dies) möglicherweise noch erschreckender gewesen, als wenn ein Kavallerie-Regiment eingefallen wäre.

Die Aussage „Es hörte sich an [...]“ ist Chen Gao zuzuordnen, denn von der Figur wissen wir, dass die städtische Umgebung auf sie ungewohnt wirkt. Es sind die Eindrücke bei der Betrachtung der Zimmereinrichtung des jungen Burschen, die zu der spontanen subjektiven Bemerkung von Chen Gao führen, offensichtlich unausgesprochen, da von Seiten des jungen Burschen, der sich dies bestimmt nicht hätte bieten lassen, keine Reaktion erfolgt.

In der Übersetzung ist dieser kurze innere Gedankengang schlichtweg als Erzählerbericht realisiert, der innere Monolog wird vorzeitig unterbrochen. Gefolgt wird der Erzählerbericht von erlebter Rede, die wiederum sehr expressiv gestaltet ist. Durch den Ausrufesatz wird auf die direkte Rede verwiesen (vgl. Wippermann 2001:45-46), also auf eine Figurenperspektive, doch durch die Referenz auf die Figur in der dritten Person wird die Erzählerperspektive eingenommen.

(13b) [...] aus dessen vier Lautsprechern die exaltierte Stimme einer Hongkonger Schlagersängerin tönte. Nur mit Mühe verkniff er sich ein Auflachen. Wenn seine Leute daheim das hören könnten! Der Schlag würde sie treffen! (Wang Meng 1989b:242)

Aber auch hier führt die Expressivität und damit emotionale Beteiligung der Figur in der Aussage zu einer Wertung der in der Großstadt populären Musik aus Hongkong auf dem Land als ungehörig. Im Original wirkt die Textstelle vielmehr durch das nüchterne Darstellen der unterschiedlichen Resonanz auf die Musik in der Stadt oder auf dem Land. Auch hier führt also die Abänderung der Erzähltechnik (die Folge von Erzählerbericht und Figurenrede) und der Modalität des Satzes zu Veränderungen in der Psyche des Protagonisten.

Die Gegensätzlichkeit der Wirkung der Musik auf dem Land und in der Stadt wird im Ausgangstext durch einen Vergleich mit einem Gegenstand aus einem anderen Sachbereich (Militär) hervorgehoben. Das Auslassen des Vergleichs in der Übersetzung könnte mit der möglichen Auffassung von Herrmann zusammenhängen, der Gegenstand passe nicht in den deutschen Kontext. Von allen anderen Übersetzern der Kurzgeschichte wurde der Vergleich übertragen, zum Beispiel Peters (1988):

(13c) Wenn er diese Kasette mit in die entfernte Kleinstadt nähme und dort vorspielte, würden die Leute dort sicherlich noch mehr erschrecken, als wenn ein Kavallerieregiment einfallen würde. (Wang Meng 1988:400)

Die Strategie von Herrmann, bestimmte Textstellen mit expressivem Gehalt zu füllen und dadurch Elemente der direkten Rede und damit Figurenperspektive (vgl. Kapitel 2.2.1.) in Textstellen anzuwenden, die im Original eigentlich nüchterner Erzählerbericht sind, kann dabei noch an weiteren Textstellen kontrastiv beobachtet werden. Es muss dabei auch nicht immer zu diffizilen Bedeutungsveränderungen wie in den oben angeführten Beispielen kommen. In derartigen Textstellen der Übersetzung von Herrmann erscheinen jedoch kennzeichnenderweise oft Ausrufezeichen, wie auch in folgendem Beispiel:

(14) 说完，他把信掏了出来，小伙子斜仰着坐在躺椅上一动也不动，年龄大概有小伙子的两倍的陈杲只好走过去把边远的区领导同志的亲笔信送了过去。(Wang Meng 1981:138)

(14a) Der verglichen mit dem jungen Burschen doppelt so alte Chen Gao mußte hingehen und den vom leitenden Genossen des abgelegenen Gebiets persönlich geschriebenen Brief hinüberbringen.

(14b) Als er fertig war, holte er den Brief hervor, aber dieser junge Schnösel machte nicht die geringsten Anstalten, sich zu erheben. Was blieb dem um mindest zwanzig Jahre älteren Chen Gao also anderes übrig, als selbst aufzustehen und ihm den Brief in die Hand zu drücken! (Wang Meng 1989b:242)

5.2.2. Einsatz von Fragesätzen

Außer der Übersetzung von Aussagesätzen in Ausrufesätze, ist zu beobachten, dass Aussagen des Erzählers in der Übersetzung von Herrmann als Fragesätze formuliert werden.

(15) 他凑近楼口，仔细察看了一下楼口上面的字迹，断定这就是他要找的那个地方。但他不放心，站在楼口等候一个过往的人，好在打听一下。(1981:135)

(15a) Als er sich dem Eingang des Gebäudes genähert hatte und sorgfältig die über den Eingang geschriebenen Schriftzeichen geprüft hatte, war (er) fest entschlossen, dass dies genau der von ihm gesuchte Ort sei. Aber er war nicht unbesorgt, blieb am Eingang stehen, wartete auf einen Passanten und erkundigte sich freundlich noch einmal.

(15b) An der Tür angekommen, betrachtete Chen Gao eingehend die Hausnummer. Es mußte das richtige Haus sein. Dennoch blieb er unschlüssig am Eingang stehen. Vielleicht könnte er nochmal jemanden fragen? (Wang Meng 1989b:240-241)

Während es im Ausgangstext eindeutig der Erzähler ist, der die Rede von Chen Gao berichtet, lässt Herrmann berichtende Passagen des Erzählers mit Aussagen, die aus der Perspektive von Chen Gao getroffen zu sein scheinen, zusammenfließen.

Dem Ausgangstext folgend ist die Figur, als sie am Eingang des Gebäudes steht, verunsichert und will bei vorbeigehenden Passanten Rückhalt suchen. Dies wird auch in der Übersetzung deutlich, doch durch die Formulierung der Frage „Vielleicht könnte er noch mal jemanden fragen?“ wird der Moment der Verunsicherung in der Kurzgeschichte unnötig in die Länge gezogen. Im Original beginnt die Figur vielmehr direkt mit der Handlung, ohne dass ihre Verunsicherung noch einmal aus der Figurenperspektive reflektiert werden müsste. Und gerade dadurch, dass Herrmann diese Methode, bestimmte Textstellen wie ein mit Hilfe von Fragesätzen formulierter innerer Monolog der Figur erscheinen zu lassen, in ihrer Übersetzung häufiger einsetzt, wird bezüglich dieses Aspekts von einer handlungsorientierten Beschreibung abgelenkt. Die unschlüssigen Momente der Figur werden zusätzlich hervorgehoben, wie auch in den folgenden Beispielen:

(16) 没有动静，然而门内似乎有点声音传出来，他把耳朵贴在门板上，好像有音乐， [...] (Wang Meng 1981:136)

(16a) Es gab keine Veränderung der Lage, aber durch die Tür schienen einige Geräusche herauszudringen. Er presste das Ohr an die Tür, möglicherweise war es Musik.

(16b) [Er stieg in den vierten Stock hoch, und nach einer kleinen Verschnaufpause klopfte er an, sachte, aber durchaus vernehmlich.] Keine Reaktion. Aber war da nicht ein Geräusch? Er legte das Ohr an die Tür. Das hörte sich doch nach Musik an! (Wang Meng 1989b:241)

(17) [...] 总之，一道很宽的沟，他大概跳不过去，被横扫以前本来是可以跳过去的，所以他必须找一个桥梁， [...] (Wang Meng 1981:134)

(17a) [...] jedenfalls gab es einen breiten Graben, den er wahrscheinlich nicht überspringen konnte. Bevor [er] „hinweggefegt“ worden war, hätte [er] natürlich darüber hinwegspringen können. So mußte er eine Brücke suchen, [...]

(17b) Wie auch immer, der Graben, der vor ihm lag, war zu breit, um mit einem Sprung darüber hinwegzusetzen. Vor der Kulturrevolution wäre das für ihn freilich kein Problem gewesen, doch jetzt? Er machte sich auf die Suche nach einer geeigneten Holzplanke. (Wang Meng 1989b:240)

Insbesondere mit dem letzten Beispiel ist eine Textstelle lokalisiert, in der der Erzähltempus (Präteritum) beibehalten wurde, obwohl die Aussagen Elemente enthalten, die auf die Figurenperspektive verweisen, so zum Beispiel das deiktische Zeitadverb „jetzt“ im zugefügten elliptischen Fragesatz in Beispiel (17b). Es wurden also weitere grammatische Mittel zum Ausdruck der erlebten Rede im Deutschen von Herrmann hinzugefügt. Es wird damit jedoch auch belegt, dass die sie eindeutig erlebte Rede im Zieltext angewendet hat, und zwar in Beispiel (16b) und (17b) auch an Textstellen, in denen im Original keine Anzeichen für erlebte Rede gegeben sind.

5.3. Elemente des Stream-of-consciousness

Es soll in diesem Kapitel untersucht werden, inwiefern die im Original aufgespürten typischen Elemente des *Stream-of-consciousness* (vgl. Kapitel 2.3.) in der Übersetzung Berücksichtigung gefunden haben. Es handelt sich dabei insbesondere um die aneinander gereihten Wahrnehmungsnotate der Figur, mit deren Hilfe der Autor die Umgebung des Geschehens modelliert (Kapitel 5.3.1.), wobei sich wie in Kapitel 5.2. die Gelegenheit ergibt zu untersuchen, wie sich durch Modifikationen bei der Übersetzung der Charakter der Figur verändert (Kapitel 5.3.2.). Außerdem soll die Übertragung der Lautmalereien in dem Kontext der Untersuchung der Elemente des *Stream-of-consciousness* untersucht werden (5.3.3.).

Insbesondere syntaktisch verkürzte Sätze, beziehungsweise die Zeichensetzung im Chinesischen, und Lautmalereien sind im Rahmen von Untersuchungen und Kritiken in der chinesisch-deutschen Literaturübersetzung ja schon mehrfach als abzuändernde Komponenten im Translationsprozess im Hinblick auf einen guten deutschen Stil erwähnt worden⁷¹. Es wird sich jedoch herausstellen, dass der unmittelbaren Darstellung der visuellen und auditiven Sinneseindrücke in der Übersetzung der Kurzgeschichte „*Ye de yan*“ („Das Auge der Nacht“) kein Raum gelassen wird, sondern meist eine erzählerische Perspektive gewählt wird, um die Eindrücke wiederzugeben.

Bei der Untersuchung der typischen Elemente des *Stream-of-consciousness* wird also ganz besonders deutlich, dass bei der Übersetzung offensichtlich die Strategie gewählt wurde, diese erzähltechnischen Aspekte nicht zu bewahren. Für eine kritische Diskussion der Vorgehensweise ist allerdings die weitere Translationsumgebung heranzuziehen, die zusätzliche Hinweise auf die Methoden der Übersetzer gibt. Ein ganzheitlicher Methodenvergleich soll in Kapitel 6 stattfinden.

5.3.1. Modifikation aneinandergereihter Wahrnehmungsnotate

Bei einem kontrastiven Vergleich des Ausgangstextes mit den Zieltextvarianten fällt sofort auf, dass die Einzelsätze zu Beginn der Kurzgeschichte, die, wie wir in Kapitel 2.3. festgestellt haben, eine Präsentation der unmittelbaren Eindrücke des Protagonisten nach dem Vorbild eines Bewusstseinsstroms darstellen, in den Übersetzungen zusammengefasst wurden.

(18) 等候公共汽车的人们也在人行道上放下了自己的浓的和淡的个人不止一个的影子。大汽车和小汽车。无轨电车和自行车。鸣笛声和说笑声。大城市的夜晚才最有大城市的活力和特点。开始有了稀稀落落的，然而使引人注目的霓虹灯和理发馆门前的旋转花浪。有烫了的头发和留了的长发。高跟鞋和半高跟鞋，无袖套头的衬衫。花露水和雪花膏的气味。城市和女人刚刚开始略略打扮一下自己，已经有人坐不住了。

(Wang Meng 1981:129)

(18a) Die auf den Bus wartenden Leute an der Straße warfen ebenfalls ihre dichten, stumpfen, diffusen Schatten. Große Fahrzeuge und kleine Fahrzeuge. Trolley-Bus-Fahrzeuge und

⁷¹ vgl. Begrich/Kuppe (1994:130 und 136); Barten/Lindlar (1992:116) und Reissinger (1985:51 und 55).

Fahrräder. Pfeif-Geräusche und Lach-Geräusche. Einer Großstadt Nacht erst offenbart ihre Energie und ihre besonderen Eigenschaften. Anfangs gab es spärliche, dann aber auffällige Neonlichter und vor den Friseursalons kreisende Wirbelleuchten. Da ist dauergewelltes Haar und lang gelassenes Haar. Hohe Schuhe und halb hohe Schuhe, ärmellose und überlange Hemden. Blumentau-Parfüm und Gesichtscreme-Duft. Die Stadt und die Frauen haben gerade angefangen, sich etwas zu schmücken und zu schminken, und schon gibt es Leute, die nicht mehr ruhig sitzen können.

(18b) Einige Leute warteten auf den Bus, und auf dem Bürgersteig mischten sich ihre hageren Schatten mit denen der mächtigen Akazien. Schwere Wagen, kleine Pkw, Straßenbahnen, Fahrräder. Lautes Hupen, Gelächter, vereinzelt grelle Neonlichter und bunte Spiralen, die sich vor den Friseursalons im Kreise drehten. Dauerwellen und langes Haar, hochhackige und flache Schuhe, ärmellose Blusenkleider. Und überall der Duft von Parfum und Hautcreme. Erst die Nächte geben einer großen Stadt die Vitalität und das Flair einer Metropole. Kaum hatten sich die Stadt und ihre Frauen ein wenig herausgeputzt, schon trieb es die Leute auf die Straße. (Wang Meng 1989b:238)

Als mögliche Motivation für die Verbindung der einzelnen Sätze in der Übersetzung kann die beispielsweise in der sinologischen Übersetzungskritik geäußerte Auffassung stehen, „dass kurze, aneinandergereihte Sätze im Deutschen den Lesefluß stören“ (Begrich/Kuppe 1994:130). Es bliebe uns überlassen, wie wir die chinesischen Teilsätze im Deutschen ordnen, weil die Verteilung chinesischer Kommata und Satzpunkte im Chinesischen beliebig erscheine (vgl. Reissinger 1985:51)⁷². Möglicherweise hat Herrmann aufgrund dieser bestehenden Auffassung damit gerechnet, dass eine strukturell korrespondierende Übertragung in die Zielsprache die literarische Ästhetik eines Zieltextes störe oder sogar die Normen der Zielsprache verletze.

Es finden sich in der Kurzgeschichte sehr wohl auch Stellen, in denen die Satzlänge in der Übersetzung aus Rezeptionsästhetischen Gründen verändert werden sollte⁷³, jedoch verstößt die Übersetzerin in dem Fall der Textstelle unter (18) mit der Verbindung von Einzelsätzen unnötigerweise gegen die Vorgaben des Ausgangstextes. Denn der Analyse der textexternen Faktoren des Ausgangstextes folgend, war es gerade die Absicht des Autors, mit technischen Elementen der Bewusstseinsromane zu experimentieren (vgl. Kapitel 1.3.), dessen Wesensmerkmal unter anderem die syntaktisch verkürzten Sätze im Zusammenhang mit der Darstellung von im Bewusstsein flüchtig vorbeiziehenden Eindrücken sein können (vgl. Kapitel 2.3.). Die Aneinanderreihung von kurzen Nominalphrasen im Original ist damit ein wesentliches Merkmal der besonderen Erzähltechnik des Ausgangstextes. Eine korrespondierende

⁷² Diese Ansicht wird weiter untermauert von Kautz (1994:122)

⁷³ Zum Beispiel der Satz „来大城市一周， 陈杲到处听到人们在谈论民主， 在大城市谈论民主就和那个边远小镇谈论半腿把子一样普遍。“ (Wang Meng 1981:130) wird in der deutschen Übersetzung intuitiv in zwei Sätze unterteilt, denn nach dem zweiten Komma scheint eine neue Einheit zu beginnen: „Seit einer Woche in der Großstadt, vernahm Chen Gao von überall Gerede über Demokratie. In der Großstadt über Demokratie zu reden aber war genau so üblich wie in jenem abgelegenen Kreis über Hammelkeulen.“ Sätze, die in ihrer Länge nicht ins Deutsche übertragen werden können, finden sich auch bei Wang Meng (1981:131 und 134).

Übertragung dieser Merkmale ergibt für den deutschen Leser per se keinen unnatürlichen Stil, zumal der *Stream-of-consciousness* ja gerade im europäischen Kontext bekannt ist und kein spezifisches Merkmal der chinesischen Kultur darstellt.

Die Darstellung in der Übersetzung kommt durch das Ersetzen der Punkte durch Kommata einer Aufzählung gleich. Zugleich verliert die Figur durch die fehlenden Satzabschlussmarkierungen ihre „Ruhe“, sofern sich die Darstellung (wie in Kapitel 2.3.) als eine ihrer inneren Bewusstseinsvorgänge verstehen lässt. Die Gegenstände sind in der Übersetzung nicht kategorisiert und getrennt, sondern werden zusammenfassend aufgezählt, so dass es scheint, es bestehe ein gleichzeitiges Vorhandensein aller Gegenstände und damit ein hektisches Durcheinander. Verstärkt wird dies noch dadurch, dass die kommentierenden Abschnitte die Darstellung nicht durchsetzen, sondern an das Ende des Abschnitts platziert werden. Die mögliche Absicht von Herrmann, den vermeintlichen Gewohnheiten der Zielsprache entgegenzukommen, hat bewirkt, dass der Erzählstil seine Besonderheiten, nämlich das Nachzeichnen der assoziativen ineinander greifenden Gedanken verliert; er wirkt gerafft und monoton.

An diesem Beispiel im Zusammenhang mit der Anordnung von Sätzen und Satzteilen kann man allerdings auch sehen, dass sich bezüglich dieses Übersetzungsaspekts nicht eine Übersetzungsstrategie, die Satzlänge zu imitieren oder kurze Sätze beziehungsweise Phrasen generell zu koordinieren bzw. subordinieren, verbindlich für die ganze Kurzgeschichte festlegen lässt. Ob bezüglich des Aspekts „Satzlänge“ in der Zielsprache ein anderer Stil angemessen ist, hängt in jedem Einzelfall ganz entscheidend vom weiteren Kontext ab, im oben angeführten Textsegment zum Beispiel von der absichtlichen Umsetzung bestimmter erzähltechnischer Merkmale durch Wang Meng, den Autor des Ausgangstextes.

Bezeichnenderweise tritt die Schwierigkeit, syntaktisch verkürzte Sätze als Eigenart der speziellen Erzähltechnik *Stream-of-consciousness* zu erkennen und im Zieltext zu akzeptieren, bei allen vier Übersetzern gleichermaßen auf, so dass sich die Frage stellt, ob nicht die Routine im Umgang mit sprachlich-kontrastiven Unterschieden im Sprachenpaar Chinesisch – Deutsch gegenüber der gründlichen Recherche der Textumgebung bei der chinesisch-deutschen Literaturübersetzung und dem Auseinandersetzen mit Erzähltechniken vorherrscht. Denn auch Peters versetzt in ihren beiden Fassungen von 1987 und 1988 Kommata und Punkte, und fügt ferner erzählerische Elemente, wie „man sah“, und koordinierende Konjunktionen wie „dazu“ oder „und“ hinzu, wohingegen die Textstelle des Originals im Sinne des *Stream-of-consciousness* völlig ohne Konjunktionen auskommt.

(18c) [...] und auf dem Fußweg sah man die Schatten der auf den Bus Wartenden - dicke und dünne Schatten, mehr als einen für jeden. Kleine und große Autos, Trolleybusse und Fahrräder, dazu Kreischen und Lachen. Nachts zeigten sich Vitalität und Eigenarten der Großstadt besonders deutlich. Einige spärliche Neonlampen, die jedoch die Aufmerksamkeit auf sich zogen, und sich drehende bunte Leuchtreklame vor den Friseurläden. Man sah Lockenfrisuren und langes Haar, Schuhe mit hohen und halbhohen Absätzen, ärmellose

Kleider - und über alldem schwebte der Geruch von Parfüm und Creme. Die Frauen hatten, wie die Stadt, gerade erst begonnen, sich ein bißchen zu schmücken, aber das brachte einige Leute bereits aus der Ruhe. (Wang Meng 1987:118 und Wang Meng 1988:391)

Möglicherweise verbirgt sich hinter dieser Translationshandlung die unnachgiebige und in anderen Kontexten auch durchaus berechnete Überzeugung, im Chinesischen werden bei der Satzkoordination weniger Konjunktionen verwendet als im Deutschen (vgl. auch Wippermann 1996:93), so dass diese bei der Übertragung wieder hinzugefügt werden müssten.

Bezeichnenderweise finden sich in den beiden Versionen von Peters' Übersetzung auch an anderer Stelle unverkennbar Erzählereingriffe. Im unten angeführten Beispiel handelt es sich um eine spontan einsetzende Phantasie des Protagonisten als Reaktion auf ein wahrgenommenes Musikstück. Der Autor hatte in dieser Kurzgeschichte die Absicht, das assoziative Ineinandergreifen der Bewusstseinsgänge nachzugestalten (vgl. Kapitel 1.3.) und lässt deshalb die Phantasie abrupt und unvermittelt einsetzen. In der Übersetzung wird dem, wahrscheinlich ebenso wie in Beispiel (18c) mit der Absicht, im Deutschen keinen unnatürlichen Stil entstehen zu lassen, eine Redeeinleitung vorgesetzt.

(19) 录音机里放送的是真正的音乐，匈牙利作曲家韦哈尔的《舞会圆舞曲》。一片树叶在旋转，飞旋在三面是雪山的一个高山湖泊的碧蓝碧蓝的水面上，[...] (Wang Meng 1981:139-140)

(19a) Das, was aus dem Recorder ertönte, war wirkliche Musik, der "Ballgausewalzer" des ungarischen Komponisten Lehar. Ein Blatt wirbelt umher, fliegt auf die ganz blaue Wasseroberfläche von Gebirgsseen, die von allen Seiten mit schneebedeckten Bergen umgeben sind.

(19b) Aus dem Recorder ertönte jetzt wirkliche Musik, Musik des ungarischen Komponisten Lehar. Dabei stellte er sich vor, daß ein Blatt umherwirbelte und auf dem azurblauen Wasser eines Bergsees tanzte, der von drei Seiten von Schneegipfeln umgeben war. (Wang Meng 1987:132 und Wang Meng 1988:403)

Obwohl Herrmann hingegen für diese Textstelle eine Lösung gefunden hat, die ohne Erzählereingriffe auskommt und trotzdem (durch das Setzen eines Doppelpunkts) der Verständlichkeit für den deutschen Leser entgegenkommt,

(19c) Was jetzt aus dem Kassettenrecorder kam, das war wirklich Musik - ein Walzer von Lehar: Ein kleines Blatt schwebte sacht auf das stahlblaue Wasser eines Bergsees, inmitten von schneebedeckten Gipfeln. Am anderen Ufer des Bergsees lag eine kleine Stadt, Chen Gaos Stadt. (Wang Meng 1989b:243)

verfährt sie doch an anderen Stellen in einer ähnlichen Strategie wie Peters, indem sie unmittelbare Äußerungen, seien sie nun der Figur oder dem Erzähler selbst zuzuschreiben, als Redebericht zusammenfasst.

(20) [...] 不，还不能服老，于是他后退了一步，一、二、三，不好，一只脚好像陷在沙子里，但已经跳了起来，不时腾空而起，而是落到沟里。(Wang Meng 1981:134)

(20a) Nein, man kann sich von dem Alter noch nicht hindern lassen, deswegen ging er ein paar Schritte zurück, eins, zwei, drei, nicht gut, ein Fuß sank möglicherweise in den Sand, aber [da] [er] bereits abgesprungen war, erhob [er] sich nicht, sondern fiel in den Graben.

(20b) Verdammt, so alt konnte er doch noch nicht sein! Also zählte er bis drei, nahm Anlauf und - blieb mit einem Fuß im Matsch stecken. Statt leicht wie eine Feder über den Graben zu fliegen, war er wie ein nasser Sack mittenhinein gefallen. (Wang Meng 1989b:240)

Es soll an der Übersetzung von Herrmann noch weiter beobachtet werden, wie die direkte Darstellung unverbundener assoziativer Wahrnehmungsnotate nicht nur dadurch verloren gehen, dass sie erzählerisch zusammengefasst werden, sondern auch dadurch, dass sie konsequent in einen grammatischen Rahmen eingebettet werden, wodurch die Wirkung eines „Bewusstseinsstroms“ völlig verloren geht. Beispielsweise spielt sich beim Eintritt in das Zimmer des jungen Burschen im Bewusstsein des Protagonisten ein ähnlicher Gedankenstrom ab, wie zu Beginn der Kurzgeschichte, als er an der Straße entlangläuft (vgl. Beispiel (18)). Die sprachlich unverbundenen visuellen Eindrücke, lose aneinander gereiht, sind in der Übersetzung von Herrmann syntaktisch vervollständigt und gänzlich in einen Erzählerbericht integriert.

(21) 钢丝床、杏黄色的绸面被子，没有叠起来，堆在那里，好像倒置的一个大烧麦。

(Wang Meng 1981:137)

(21a) Ein Bett mit Sprungfedermatratze, eine aprikosengelbe Seidendecke, nicht zusammengelegt, häufte sich dort, und glich dabei einer umgedrehten Shaomai-Teigtasche.

(21b) Auf dem Bett, das feudal zu nennen war, lag eine zerwühlte Steppdecke. Mit ihrem apricotfarbenen Seidenbezug ähnelte sie einem aus der Fassung gerateten Getreidehaufen.

(Wang Meng 1989b:242)

(22) 四个喇叭的袖珍录音机，进口货。香港歌星的歌声，声音软，吐字硬，舌头大，嗓子细。(Wang Meng 1981:137)

(22a) Ein Minirecorder mit vier Lautsprechern, Importware. Der Gesang eines Hongkonger Stars, die Musik weich, die Aussprache hart, die Zunge groß, die Stimme fein.

(22b) [...], ein ausländischer Mini-Rekorder, aus dessen vier Lautsprechern die exaltierte Stimme einer Hongkonger Schlagersängerin tönte. (Wang Meng 1989b:242)

Auch die auditiven Eindrücke des Protagonisten, als er durch das Wohnviertel läuft, werden in dieser Weise übersetzt. Beschrieben wird im Original eigentlich nur das Vorhandensein von Geräuschen, wohingegen in der Übersetzung die hinter den Geräuschen stehenden Tätigkeiten ergänzt werden.

(23) 另外，有的窗口里传出锤子敲打门板的声音，剁菜的声音和孩子之间吵闹和大人的威胁的声音。(Wang Meng 1981:132)

(23a) Außerdem gab es aus den Fenstern dringende Hämmer-Geräusche, Geräusche vom Gemüsehacken, Zank-Geräusche von Kindern und Droh-Geräusche Erwachsener.

(23b) Doch gab es auch Fenster, aus denen andere Geräusche drangen - jemand hämmerte an den Holzläden herum, ein anderer hackte Gemüse und irgendwo zankten sich ein paar Kinder und schimpften Erwachsene. (Wang Meng 1989b:239)

Schließlich wird der zu Beginn eines anderen Abschnitts dargestellte Sinneseindruck „ein dunkles Treppenhaus“ beziehungsweise „das dunkle Treppenhaus“, sofern unterstellt wird, dass sich Chen Gao in diesem verwirrten Moment an den Hinweg zu dem Zimmer des jungen Burschen erinnert und das Treppenhaus wieder erkennt (im Chinesischen ohne Artikel), in der Übersetzung völlig unterschlagen und durch Umwandlung der Nominalphrase in einen vollständigen Satz völlig in einen erläuternden Erzählfluss integriert.

(24) 黑洞洞的楼道。陈皋象喝醉了一样地连跑带跳地冲了下来。(Wang Meng 1981:140)

(24a) Ein dunkles Treppenhaus. Chen Gao rannte wie betrunken fast springend herunter.

(24b) Der Korridor war stockdunkel. Wie ein Betrunkener schwankte Chen Gao durch das Treppenhaus. (Wang Meng 1989b:243)

Wie man sieht, wird die ursprüngliche Absicht des *Stream-of-consciousness*, durch die Anordnung der Worte im Text flüchtige Bewusstseinsinhalte und -impulse nachzuzeichnen, in der Übersetzung nicht deutlich.

5.3.2. Psychologisierung der Figur: Empfindung von Unruhe

Es ist auffällig, dass unter anderem im Zusammenhang mit Textstellen, in denen der unvermittelte Wahrnehmungseindruck der Figur dargestellt wird, in der Übersetzung von Herrmann das Wort „endlich“ eingefügt wurde, so dass es scheint, als würde das Geschehen von einem allwissenden Erzähler, der in diesem Moment Einblicke in Chen Gaos Psyche hat, bewertet werden.

(25) 汽车来了，蓝色的，车身是那种挂连式的，很长。(Wang Meng 1981:130)

(25a) Der Bus kam, blau, an seinem Rumpf ein Anhänger, sehr lang.

(25b) Endlich kam der Bus, groß und blau. (Wang Meng 1989b:238)

(26) 三次敲门之后，咚咚咚传来了脚步声，[...] (Wang Meng 1981:136)

(26a) Nachdem (er) drei Mal geklopft hatte, drangen, *dong dong dong*, Fußschritte heraus,

(26b) Nach dem dritten Klopfen hörte er endlich jemanden herbeischlurfen. (Wang Meng 1989b:241)

Die durch das hinzugefügte Adverb suggerierte Stimmung der Figur in der Übersetzung entspricht aber nicht ihrer ruhigen Gemütslage, die im Original signalisiert wird (vgl. auch Kapitel 2.3.). Getriebensein beziehungsweise Nervosität werden dabei auch an anderen Stellen durch den Erzählerbericht in der Übersetzung vermittelt.

So deutet das Adverb „langsam“ im Kontext des unten angeführten Beispiels ebenfalls eine gewisse Ungeduld im Hinblick auf ein erwartetes Ereignis an. Und dass die Figur in einem weiteren Beispiel „unruhig zu werden beginnt“ wird übersetzt zu der Aussage, dass sie „mit ihrer Geduld am Ende“ sei.

(27) 陈杲的脸发烧，心突突的跳起来，额头上沁出了汗珠，“难道你爸爸不认识 x x x 〈边缘地区的首长〉吗？[...]“ (Wang Meng 1981:139)

(27a) Chen Gaos Gesicht wurde heiß, das Herz fing ganz plötzlich an zu klopfen, auf der Stirn perlten Schweißtropfen hervor. „Kennt dein Vater etwa xxx (den Hauptleiter des abgelegenen Gebietes) nicht? [...]“

(27b) Langsam trat Chen Gao der Schweiß auf die Stirn. Das Herz schlug ihm vor Zorn bis zum Hals: „Willst du damit andeuten, daß dein Vater den Genossen gar nicht kennt? [...]“ (Wang Meng 1989b:242)

(28) [...] 于是他顺着沟走来走去，焦躁起来，[...] (Wang Meng 1981:134)

(28a) [...] deswegen ging er entlang dem Graben hin und her. [Er] begann unruhig zu werden, [...]

(28b) Er lief am Graben auf und ab und war schließlich mit seiner Geduld am Ende. (Wang Meng 1989b:240)

Diese Darstellungsweise in der Übersetzung wirkt sich auch auf die Persönlichkeit anderer Figuren der Kurzgeschichte aus. In der Aussage des folgenden Beispiels steht „der Mann“ in der Themaposition und die Tätigkeit, die er ausführt, nämlich „unter dem stehenden Zug hindurchkriechen“, in der Rhemaposition. Lediglich in einem untergeordneten Nebensatz wird der Grund für das Verhalten des Mannes dargelegt, nämlich „um die Hammelkeulen schneller loszuwerden“.

In der Übersetzung ist diese „Absicht“ in die Themaposition gerückt, und ihr geht der Zusatz „voller Ungeduld“ vor.

(29) [...] 因为那里有一个没有户口而有半腿、卖高价的人被轧死了；那人为了早一点把半腿卖出去，竟然不顾死活地在停下来的列车下面钻行，[...] (Wang Meng 1981:131)

(29a) [...] denn dort war einer, der zwar keinen eingetragenen Wohnsitz, aber Hammelkeulen zum Verkaufen hatte, überrollt worden. Jener Mann war, um seine Hammelkeulen schneller los zu werden, unerwartet trotz der Lebensgefahr unter einem stehenden Zug durchgekrochen, [...]

(29b) Voller Ungeduld, seine Hammelkeulen an den Mann zu bringen, hatte ein Schwarzhändler in geradezu fahrlässiger Weise unter einem stehenden Zug die Schienen überquert. (Wang Meng 1989b:239)

Tatsächlich sind explizite Einblicke in die Psyche des Hammelkeulenverkäufers, wie in der Darstellung in (29b), die der Figur explizit die Eigenschaft ungeduldig zuschreibt, in dieser Textstelle der Kurzgeschichte nicht vorgesehen gewesen. Eine gewisse Unruhe deutet sich an anderen Stellen der Geschichte zu einen und zum anderen in wesentlich subtilerer Weise an: In folgendem Beispiel wird in geraffter Darstellung eine Begebenheit bei Chen Gaos letzter Fahrt in die Großstadt erzählt. Ob der Erzähler die Begebenheit berichtet oder die Figur selbst die Erzählfunktion übernimmt, ist dabei nicht von Bedeutung. Es wird dabei die sehr korrekte Zeitangabe „eine Stunde und zwanzig Minuten“ im Ausgangstext während des Erzählflusses fokussiert. Die Zeitangabe steht in Rhemaposition. Der Satz stellt also nicht ausschließlich eine Aussage darüber dar, dass die betreffende Tätigkeit ausgeführt worden ist, sondern vielmehr die Aussage, wie lange die Tätigkeit durchgeführt worden ist (Reichardt/Reichardt 1990:375). Höchstwahrscheinlich schwingen in diesem Erzählerbericht unterschwellig Gefühle der Unruhe der Figur mit, die angesichts der bevorstehenden Tagung ungeduldig die Uhr im Auge hatte.

(30) 这次应邀来开会，火车在一个小站上停留了一小时另[sic!]七十二分钟，因为那里有一个没有户口而有半腿、卖高价的人被轧死了；[...] (Wang Meng 1981:131)

(30a) Dieses [eigentlich: „Jenes“, da Chen Gao gerade auf dem Weg zu dem politischen Funktionär ist und nicht zur Schriftstellertagung] Mal auf dem Weg zur Tagung hielt der Zug an einem kleinen Bahnhof eine Stunde und zwanzig Minuten, denn dort war einer, der zwar keinen eingetragenen Wohnsitz, aber Hammelkeulen zum Verkaufen hatte, überrollt worden.

(30b) Als er heute Morgen zu dieser Tagung gefahren war, war sein Zug mehr als eine Stunde lang an einer kleinen Bahnstation aufgehalten worden. (Wang Meng 1989b:239)

In der Übersetzung findet sich gerade an dieser Stelle eine derartige Entsprechung nicht. Die akkurate Zeitangabe ist in einen mehr oder weniger ungenauen Hinweis über die Zeitdauer des Aufenthalts übersetzt worden, und dem Leser wird die Möglichkeit nicht gegeben sich vorzustellen, bei Chen Gao komme Unruhe auf. Obendrein befindet sich die Zeitangabe in der Übersetzung in für die Fokussierung unbedeutender adverbialer Position.

5.3.3. Lautmalerei als Mittel des *Stream-of-consciousness*

Die Lautmalerei wurde bereits von mehreren sinologischen Übersetzern und Übersetzungskritikern aufgrund ihres häufigen Auftretens in chinesischsprachigen literarischen Texten als spezielles Übersetzungsproblem erkannt⁷⁵, von einer direkten Übersetzung jedoch meist abgeraten, da sie in deutschsprachigen literarischen Texten

⁷⁴ Es handelt sich um einen Druckfehler in der Romanversion. Im Zeitungsartikel ist das Zeichen 零 *ling* (Null) gedruckt.

⁷⁵ Vgl. Lerch/Roth (1994:118); Barten/Lindlar (1992:116); Reissinger (1985:54).

unüblich seien⁷⁶. In Kapitel 4.2.2. wurde angedeutet, dass die Übersetzung von lautmalerischen Ausdrücken im Kontext der vorliegenden Kurzgeschichte eine Besonderheit ist, da die Lautmalerei auch ein Wesensmerkmal des *Stream-of-consciousness* darstellen kann, und damit sowohl im Ausgangstext als auch im Zieltext als akzeptiertes Gestaltungsmittel Verwendung finden könnte. Lediglich Lee als Vertreter der westlichen Sinologen aus dem englischsprachigen Raum schreibt den Lautmalereien in Wang Mengs Kurzgeschichte einen „eindrucksvollen“, „fesselnden“ Charakter zu, da sie zu den mit audiovisuellen Effekten beladenen Wörtern und Wortzusammenhängen gehören und die Erzählung „real“ wirken lassen (Lee 1985:417-418).

Herrmann scheint sich jedoch der Auffassung anzuschließen, dass die Lautmalereien nicht ins Deutsche zu übersetzen seien, und verfährt in einer konsequenten Umschreibung dieser durch lautmalerische Verben wie „knipsen“ und „knarren“:

(31) [...] 又要到站了, 清脆的嗓子报着站名, 叭, 罩灯又亮了, 人们又在挤挤搽搽。

(Wang Meng 1981:130)

(31a) [...] wieder wird man die Haltestelle erreichen, die klar und wohlklingende Stimme die Haltestelle ausrufen, *pa* [ping] - die Schirmlampe wieder hell werden und die Leute wieder heftig schubsen.

(31b) Das junge Mädchen rief die nächste Haltestelle aus. Als der Bus hielt, knipste sie die kleine Lampe wieder an, und erneut brach im Bus ein großes Tohuwabohu aus. (Wang Meng 1989b:238)

(32) 三次敲门之后, 咚咚咚传来了脚步声, 吱丑, 旋转暗锁, 光[sic!]当, 门打开了, [...]

(32a) Nachdem [er] drei Mal geklopft hatte, drangen, *dong dong dong* [bumbubum], Fußschritte heraus, *zhiniu* [quietsch], drehte sich das Einbauschloß, *guangdang* [klingling], öffnete sich die Tür.

(32b) Nach dem dritten Klopfen hörte er endlich jemanden herbeischlurfen. Knarrend drehte sich das Schloß. (Wang Meng 1989b:241)

...oder einer Umschreibung oder völliger Unterschlagung des beschriebenen Geräusches innerhalb des Erzählerberichts:

(33) 咚咚咚咚, 不知道是他的脚步声还是他的心声更象一面鼓; [...]

(33a) *Dong dong dong dong* [Bumbububum], man wusste nicht, ob (es) das Geräusch seiner Schritte war oder ob das Geräusch seines Herzschlags mehr wie eine Trommel klang.

⁷⁶ Vgl. Begrich/Kuppe (1994:136); Barten/Lindlar (1992:116); Reissinger (1985:55); insbesondere deuten beispielsweise Begrich/Kuppe (1994:136) und Barten/Lindlar (1992:116) auf die möglichen Schwierigkeiten des deutschen Lesers hin, die Wiedergabe des Lautes in Form der Pinyin-Umschrift verstehen zu können, z.B. kritisieren Barten/Lindlar in diesem Kontext auch Cornelssens und Sun Junhuas Übersetzung der Kurzgeschichte „*Ye de yan*“ von Wang Meng.

(33b) Er vernahm leises dumpfes Geräusch - vielleicht den Widerhall seiner Schritte, vielleicht das Pochen seines Herzens. (Wang Meng 1989b:243)

(34) 小伙子的脚步声——咚咚咚。陈杲脚步声——嚓嚓嚓。黑咕洞洞的过道。(Wang Meng 1981:137)

(34a) Die Schritte des jungen Burschen – *dong dong dong* [bum bum bum]. Chen Gaos Schritte - *ca ca ca* [knirsch knirsch knirsch]. Ein stockdunkler Korridor.

(34b) Still gingen sie durch den stockfinsternen Korridor. (Wang Meng 1989b:242)

Wie in Kapitel 2.3. festgestellt, kann die Verwendung von Lautmalereien in dem Kontext der vorliegenden Kurzgeschichte auch als Präsentation von noch nicht vom Gehirn verarbeiteten Bewusstseinsinhalten des Protagonisten gedeutet werden, als Darstellung unmittelbarer auditiver Eindrücke. Bei der bisherigen Untersuchung verwendeter Mittel zum Ausdruck eines Bewusstseinsstroms in der Übersetzung von Herrmann ist jedoch deutlich geworden, dass sie die Kurzgeschichte im Deutschen insgesamt nicht als *Stream-of-consciousness* realisiert (vgl. insbesondere Kapitel 5.3.1.), so dass das Einfügen von Lautmalereien ohne diesen erzähltechnischen Kontext im Hinblick auf ihr Übersetzerisches Gesamtkonzept womöglich ungewöhnlich erscheinen würde.

5.4. Weitere perspektivische Strukturen

In Kapitel 2 wurde der Protagonist der Kurzgeschichte als „Perspektivfigur“ bezeichnet und nachgewiesen, dass das Geschehen aus seiner Perspektive dargestellt wird. Insbesondere in Kapitel 2.4. wurde an verschiedenen Mitteln aufgezeigt, dass die Menschen, denen Chen Gao begegnet, nur aus einer Außenperspektive wahrgenommen werden, dass er nur die Dinge wahrnehmen kann, die sich in seinem Blickfeld befinden, und dass die deiktischen sprachlichen Einheiten auf seinen Wahrnehmungs- und Bezugsraum ausgerichtet sind: Bewegt sich die Figur, so bewegt sich der Leser mit ihr.

Es soll nun überprüft werden, ob Herrmann sich bei der Konstruktion des Zieltextes ebenfalls an diese perspektivischen Merkmale gehalten hat.

5.4.1. Außensicht und Innensicht

In Kapitel 2.4. wurde bereits festgestellt, dass die Leute, mit denen Chen Gao in Kontakt tritt, prinzipiell nur aus einer Außensicht beschrieben werden, Chen Gao selbst hingegen überwiegend aus der Innensicht. Wird er aus der Außensicht beschrieben, so dient dies meist der Einrahmung beziehungsweise dem Abschluss von Passagen in erlebter Rede (vgl. Kapitel 2.2.2.).

Das Konzept, die Figuren nur aus der Außensicht zu beschreiben und Chen Gao aus der Innensicht, findet sich größtenteils auch in der Übersetzung von Herrmann wieder, obgleich die Außensicht einerseits nicht so unreflektiert wiedergegeben wird und andererseits nicht so deutlich signalisiert wird wie im Original. So wird aus der völlig unreflektierten Beschreibung der puren äußeren Erscheinung zweier in den Bus

einsteigender Personen „zwei junge Leute in Arbeitskleidung“ die Bezeichnung „zwei Arbeiter“, die bereits eine Kategorisierung und Reflexion voraussetzt:

- (35) 上来两个工人装束的青年，两个人情绪激动地在谈论着 [...] (Wang Meng 1981:130)
 (35a) Zwei Jugendliche in Arbeitskleidung stiegen ein, die mit erregter Gemütslage diskutierten
 (35b) Zwei junge Arbeiter stiegen ein. (Wang Meng 1989b:238)

Eine Chen Gao eindeutig aus der Außensicht beschreibende weitere Passage im Ausgangstext könnte in der Übersetzung auch als Innensicht gedeutet werden.

- (36) [...], 他的脸上也出现了一个轻蔑的笑容，不自觉的。(Wang Meng 1981:138)
 (36a) Auf seinem Gesicht erschien ebenfalls ein geringschätziges Lachen, unbewusst.
 (36b) Unbewußt verzog sich sein Gesicht ebenfalls zu einem abfälligen Grinsen. (Wang Meng 1989b:242)

Dass sich ein Gesicht „zu einem Grinsen verzieht“, ist neben der Wahrnehmung durch einen außenstehenden Beobachter auch für den Handelnden selbst spürbar und könnte die Beschreibung einer Empfindung von ihm durch den Erzähler sein. Die Beschreibung „auf dem Gesicht erschien ein Lächeln“ im Ausgangstext hingegen ist eindeutig eine Beschreibung aus der Außensicht. Es wird im Original viel deutlicher zum Ausdruck gebracht, dass sich das Verhalten in dem Moment dem Bewusstsein der Figur entzieht, so dass ein außenstehender Erzähler eingreifen und die Außensicht kommentieren muss.

Noch viel stärker tendiert im Vergleich dazu Richter in ihrer Übersetzung dazu, das Geschehen als aktive Handlung der Figur darzustellen und nicht als passive Beobachtung eines Außenstehenden. In ihrer Übersetzung werden vermeintliche Einblicke in die Motivation der Figur für ihren mimischen Ausdruck gegeben: Die Figur habe den guten Willen gehabt, freundlich zu erscheinen.

- (36c) So setzt er ein gekünsteltes Lächeln auf, das unwillkürlich etwas spöttisch gerät. (Wang Meng 1990:13)

Allerdings tritt das Problem, dass eine Außensicht in der Übersetzung von Herrmann nicht deutlich signalisiert wird, nicht nur in Bezug auf den Protagonisten Chen Gao auf, sondern unangebrachter Weise auch in Bezug auf die Figur des jungen Burschen, wie auch schon in Kapitel 5.1.3., Beispiel (6), bereits erkannt wurde. Denn der junge Bursche wird im Original, wie andere Figuren, denen Chen Gao begegnet, ausschließlich aus der Außensicht beschrieben, wie bei der Untersuchung von Konzeptionszügen der Kurzgeschichte in Kapitel 2.4.1. festgestellt wurde.

- (37) 小伙子的反应是一个二十倍于方才的轻蔑的笑容，而且笑出了一声。陈杲无地自容，他低下了头。(Wang Meng 1981:139)

(37a) Die Reaktion des jungen Burschen war ein Lächeln, das zwanzigmal so geringschätzig war wie eben, überdies stieß er einen Lacher aus. Chen Gao schämte sich in Grund und Boden, er senkte den Kopf.

(37b) Der junge Mann dagegen blieb völlig ungerührt. Nur sein abfälliges Lächeln schien eine Spur höhnischer geworden zu sein. Chen Gao wäre am liebsten im Erdboden versunken. (Wang Meng 1989b:243)

„Ungerührt zu bleiben“ ist ebenfalls eine Eigenschaft, die ein Außenstehender an einer Person wahrnehmen kann, die aber der Träger dieser Eigenschaft auch innerlich spüren kann. Die Beschreibung eines Lächelns oder besser eines „lächelnden Gesichts“ als deutscher Entsprechung für „*xiaorong*“ verweist hingegen auf eine Eigenschaft, die lediglich durch die Wahrnehmung eines Außenstehenden erfasst werden kann.

Wie in Kapitel 5.1.2., Beispiel (3), ist auch in dem folgenden Beispiel eine Auendarstellung des Protagonisten, die nachgestellt ist und eine vollständige syntaktische Einheit bildet, und der damit ein besonderer Nachdruck verliehen wird, in der Übersetzung in den vorangehenden Satz integriert und syntaktisch untergeordnet worden. Es wird auch hier wie in Kapitel 5.1.2., Beispiel (3), durch eine Positionierung der Einheit an einer anderen Stelle im Textabschnitt eine Bedeutungsveränderung im Zieltext bewirkt.

(38) 陈杲发现门前有一个破方凳，便搬过来，自己坐下了。他身上脏。他开始叙述自己的来意，[...] (Wang Meng 1981:137)

(38a) Chen Gao entdeckte vor der Tür einen kaputten Hocker, zog ihn herüber und entschloss selbst, sich zu setzen. Er war schmutzig. Er begann, die Absicht seines Besuchs darzulegen, sprach zwei Sätze und wartete ein wenig, hoffte, der Bursche möge den Rekorder etwas leiser stellen.

(38b) Chen Gao rückte sich, schmutzig wie er war, einen wackligen Barhocker zurecht und nahm darauf Platz. Dann setzte er zu einer umständlichen Erklärung an, brach aber schon nach zwei Sätzen wieder ab. (Wang Meng 1989b:242)

5.4.2. Das Blickfeld der Figur

In Kapitel 2.4.2. und 2.4.3. war bereits festgestellt worden, dass sich der Erzähler bei der Wahrnehmung der Außenwelt in die Position des Protagonisten hineinversetzt und diese Wahrnehmung aus seinem Blickwinkel beschreibt; er greift prinzipiell nicht vor. Es ist deshalb in der Übersetzung insbesondere darauf zu achten, dass im Vorfeld keine Information geliefert wird, die erst nach der Wahrnehmung des Gegenstands in das Bewusstsein der Figur treten kann. Diesem Prinzip wurde in Herrmanns Übersetzung entsprochen: Auch in ihrer Übersetzung bleibt dem Protagonisten in der markanten Textstelle, bei Erreichen der Wohnung und des Zimmers des jungen Burschen,

verborgen, was sich hinter der Tür befindet, so dass Chen Gao darüber nur Vermutungen aufstellen kann.

(39) 没有动静，然而门内似乎有点声音传出来，他把耳朵贴在门板上，好像有音乐， [...] (Wang Meng 1981:136)

(39a) Es gab keine Veränderung der Lage, aber durch die Tür schienen einige Geräusche herauszudringen. Er presste das Ohr an die Tür, möglicherweise war es Musik.

(39b) [Er stieg in den vierten Stock hoch, und nach einer kleinen Verschnaufpause klopfte er an, sachte, aber durchaus vernehmlich.] Keine Reaktion. Aber war da nicht ein Geräusch? Er legte das Ohr an die Tür. Das hörte sich doch nach Musik an! (Wang Meng 1989b:241)

In Kapitel 5.2.2., Beispiel (16) wurde dieses Beispiel bereits in einem anderen Zusammenhang zitiert: der Erzählerbericht über die Situation, in der Chen Gao vor der Tür steht, ist in erlebte Rede übersetzt worden, nicht der Erzähler, sondern die Figur stellt in der Übersetzung die Vermutung an, dass es sich bei dem Geräusch hinter der Tür um Musik handeln könnte. Die Ungewissheit darum, was sich hinter der Tür befindet, ist jedoch auch in der Übersetzung korrekt wiedergegeben. Und auch wer es ist, der die Tür öffnet, wird in allen Übersetzungen ebenfalls erst deutlich, nachdem die Tür offen ist. Obwohl die Einhaltung des erzähltechnischen Konzepts übereinstimmend beachtet wurde, ist dabei das Problem grammatisch auf völlig unterschiedliche Weise gelöst worden. Die Textstelle, in der das eigentliche Agens, also derjenige, der sich der Tür nähert und diese öffnet, nicht genannt werden darf, ist teilweise unter Verwendung von Passivkonstruktionen, teilweise unpersönlich mit „jemand“ übersetzt worden.

(40) 三次敲门之后，咚咚咚传来了脚步声，吱丑， 旋转暗锁，光[sic!]当，门打开了， [...] (Wang Meng 1981:136)

(40a) Nachdem [er] drei Mal geklopft hatte, drangen, bumbubum, Fußschritte heraus, quietsch, drehte sich das Einbauschloss, klingling, öffnete sich die Tür.

(40b) Nach dem dritten Klopfen hörte er endlich jemanden herbeischlurfen. Knarrend drehte sich das Schloß. In der Tür stand [...] (Wang Meng 1989b:241)

(40c) Nachdem er drei Mal geklopft hatte, hörte er Schritte. Etwas piepste, dann wurde das Schloß entriegelt. Es klirrte, jemand öffnete die Tür. (Wang Meng 1989a:21-22)

(40d) Er muß dreimal klopfen, bis sich Schritte nähern. Ein Schloß wird gedreht, die Tür öffnet sich. (Wang Meng 1990:10)

(40e) Nachdem er drei Mal geklopft hatte, näherten sich schlurfende Schritte, ein Schlüssel drehte sich im Schloß, und die Tür wurde geöffnet. (Wang Meng 1987:127-128 und Wang Meng 1988:399)

Die Darstellung aus dem Blickwinkel der Figur erfolgen zu lassen bedeutet aber auch, die Gegenstände der Wahrnehmung in der Reihenfolge zu präsentieren, in der sie in das Bewusstsein des Protagonisten getreten sind. Denn es ist ja gerade ein ausschlaggebendes Merkmal der Literatur, die sich dem *Stream-of-consciousness*

bedient, dass die Gedanken der Figur im Text genau so nachgezeichnet werden, wie sie ins Bewusstsein getreten sind (vgl. Kapitel 1.3.). Gerade in dem folgenden Beispiel geht es ja darum, den unreflektierten Moment des Wahrnehmens darzustellen (vgl. Kapitel 2.4.2.), in dem Chen Gao den Körper des jungen Burschen von oben nach unten anblickt. Demgemäß treten die einzelnen Körperteile, beginnend mit dem Kopf, nacheinander in sein Bewusstsein, und spiegeln sich in genau der Weise im Ausgangstext wieder.

(41) 门打开了， 是一个头发蓬乱的小伙子， 上身光光的， 大腿光光的， 浑身上下只有一条白布裤衩和一双海棉拖鞋， 他的肌肉和皮肤闪着光。(Wang Meng 1981:136)

(41a) Es war ein junger Bursche mit zerzaustem Haar, der Oberkörper ganz nackt, die Oberschenkel ganz nackt, am ganzen Körper nur eine weiße Unterhose und ein Paar Schaumgummi-Schlappen; seine Muskeln und seine Haut glänzten.

(41b) In der Tür stand ein halbnackter Kerl mit Wuschelkopf. Die gesamte Bekleidung des jungen Mannes erschöpfte sich in einer weißen Unterhose und in Gummischlappen. Sein muskulöser Körper glänzte im Lampenlicht. (Wang Meng 1989b:241)

Möglicherweise wieder aus Gründen der Kürzung, die auch schon in Kapitel 5.1.3. aufgefallen waren, ist auch dieser „Bewusstseinsstrom“ zusammengefasst, und gleicht einer reflektierten Feststellung, die aber erst nach einer Wahrnehmung erfolgen kann.

Auch in dem folgenden Textabschnitt erfüllt die Reihenfolge, in der die Wahrnehmung der Figur wiedergegeben ist, eine bestimmte Funktion. Die Figur hebt den Kopf und sieht eine Glühbirne. Die „Glühbirne“ ist dabei aber ganz an das Ende des Satzes geschoben worden. Der Begriff bildet das Element im Satz mit dem größten Informationsschwerpunkt, das Rhema. Und auch inhaltlich nimmt „die Glühbirne“ in der Kurzgeschichte als Motiv eine bedeutende Position ein, ist sie doch das Element, das sich in einer verzerrten Wahrnehmung des Protagonisten auf dem Höhepunkt der Kurzgeschichte zu einem Dämonenauge verwandelt. Durch die kommunikative Gestaltungsmethode, den Mitteilungsgegenstand zwar „in kontinuierlicher Steigerung bis zum Ende der Aussage hinsichtlich seiner Bedeutung zu spezifizieren“ (Lutz 1981:40)⁷⁷, die eigentliche Sache aber erst als letztes Element im Satz zu nennen, wird einerseits die Spannung erhöht, aber dem Gegenstand durch seine besondere Position auch ein besonderer Nachdruck verliehen.

(42) 他一抬头， 看到楼边的一根歪歪斜斜的杆子上的一个孤零零的、 光色显得橙红的小小的电灯泡。 这个电灯泡存在在这里， 就像在一面大黑板上画了一个小小的问号， 或者说是惊叹号也行。(Wang Meng 1981:134)

(42a) Er hob den Kopf und sah an einer ganz verbogenen Stange neben dem Gebäude eine einzelne, orangerote, ganz kleine elektrische Leuchte. Wie diese elektrische Leuchte hier hing,

⁷⁷ Lutz beschreibt in ihrem Beispiel allerdings die Spezifizierung der „Themafigur“ (Lutz 1981:38) am Anfang des Satzes und nicht eine Spezifizierung des Rhemas am Ende des Satzes, offensichtlich können sowohl das Thema als auch das Rhema einen Spezifizierungsprozess, mit unterschiedlicher Wirkung, durchmachen.

glich sie einem an eine große Tafel geschriebenes winzig kleines Fragezeichen, oder man kann auch sagen Ausrufezeichen.

(42b) Er sah sich um und entdeckte eine einsam brennende, orangefarbene, kleine Warnleuchte. Sie baumelte an einer völlig verbogenen Stange - ein winzigkleines Ausrufezeichen auf einer riesengroßen schwarzen Tafel. (Wang Meng 1989b:240)

Es ist dabei positiv hervorzuheben, dass der übersetzte Begriff für „*diandengpao*“ (Glühbirne) in Herrmanns Übersetzung als einziger in allen fünf Übersetzungen am Ende eines Satzes in der Rhemaposition erscheint, auch wenn der Begriff „Warnleuchte“, den Herrmann als deutsches Äquivalent für „*diandengpao*“ benutzt, irreführend im Hinblick auf die Interpretation der Kurzgeschichte sein kann. Auch der Satzanschluss wurde wie im Ausgangstext „linear progressiv“ gestaltet, das heißt der Satz wurde mit dem Rhema des vorangehenden Satzes als Thema abgefasst (vgl. Lutz 1981:76). Da jedoch in Bezug auf das Leitmotiv „Hammelkeule“ in der Übersetzung von Herrmann festgestellt wurde, dass dieses im Zieltext seiner ursprünglichen Rhemaposition enthoben wurde zugunsten eines Begriffes mit weniger Informationswert (vgl. Kapitel 5.2.1., Beispiel (10)), kann für den erstellten Zieltext von Herrmann bezüglich der Übersetzung der Thema-Rhema-Gliederung in Wang Mengs Kurzgeschichte keine generelle Strategie festgestellt werden.

In den anderen Übersetzungen wird im Gegensatz zu Herrmanns Vorgehensweise in dem oben angeführten Beispiel der Fokus auf andere Einheiten gelegt. Die Begriffe, die in den anderen Übersetzungen den zentralen Gegenstand im Bewusstsein des Protagonisten bilden, sind ein „Wohnhaus“, ein „Pfahl“, an dem die Birne hängt, oder es wird betont, dass die Lampe „orangerotes Licht ausstrahlt“. Vergleiche:

(42c) Er blickte auf und sah eine einsame, orangerot flimmernde kleine Birne an einem schräg stehenden Mast neben dem Wohnhaus. (Wang Meng 1989a:19)

(42d) Als er aufblickt, sieht er vor einem Haus eine winzige rötlichgelbe Glühbirne an einem schiefen Pfahl hängen, [...] (Wang Meng 1990:8)

(42e) Als er den Kopf hob, sah er neben dem Haus an einem schiefen Mast eine einsame kleine elektrische Lampe, die orangerotes Licht ausstrahlte. (Wang Meng 1987:125 und Wang Meng 1988:397)

Gemäß der Untersuchung des Ausgangstextes in Kapitel 2.4.2., in der festgestellt wurde, dass der Erzähler das geistige Erfassen der Außenwelt durch den Protagonisten imitiert, folgt ein verstandesmäßiger Schluss erst nach der Wahrnehmung. Durch die Auslassung dieses Schlusses in der Übersetzung von Herrmann kann allerdings die im Folgenden beschriebene, durch die Figur wahrgenommene Geräuschquelle durch den deutschen Leser nicht mehr genauer spezifiziert werden

(43) 他走进了问号或惊叹号，楼窗里又传出来欢呼混合着打口哨的声音，大概是外国队又踢进了一个球。(Wang Meng 1981:134-135)

(43a) Als er sich dem Fragezeichen oder Ausrufezeichen näherte, drangen aus den Fenstern der Gebäude wiederum Jubelrufe vermischt mit Pfiffen; vermutlich hatte die ausländische Mannschaft jetzt ein Tor geschossen.

(43b) Während er auf dieses Ausrufezeichen zuschritt, ging der Jubel der Fußballfans plötzlich in lautes Pfeifen über. (Wang Meng 1989b:240)

Es scheint fast, als gelte das Pfeifen der Fußballfans Chen Gao, als sei es die Folge davon, dass Chen Gao auf die Glühbirne zuschreitet.

5.4.3. Situierung der Figur

In Kapitel 2.4.3. war im Zusammenhang mit der Untersuchung der Positionierung der Figur im Geschehen der Kurzgeschichte die Aufmerksamkeit insbesondere auf die Lokaldeixis gerichtet worden, die im Chinesischen durch die Morpheme *-lai* (Bewegung zum Sprecher hin) und *-qu* (Bewegung vom Sprecher weg) bei Verben angedeutet wird. Aufgefallen waren auch die Demonstrativpronomen *zhe* (dieser) und *na* (jener). Wie in Kapitel 2.4.3. ebenfalls angedeutet, findet sich für diese Wörter oder Wortbestandteile im Deutschen im Allgemeinen keine übliche Entsprechung. Es ist deshalb sowohl zu untersuchen, ob der Protagonist in der deutschen Übersetzung der Kurzgeschichte ebenfalls derjenige ist, aus dessen Blickfeld die Handlung beschrieben wird, als auch zu beobachten, mit welchen grammatischen Mitteln der deutschen Sprache die deiktischen Ausdrücke im Chinesischen übersetzt werden.

Dem Aspekt „Einnahme der Perspektive des Protagonisten“ wird auch in Herrmanns Übersetzung entsprochen. Auch in ihrer Übersetzung nimmt der Leser bei der Busfahrt wie Chen Gao die Perspektive eines Abfahrenden ein („huschten ... *vorüber*“ (Wang Meng 1989b:)) und auch als der Protagonist am Rande des Grabens steht, wird durch die Formulierung seines Wunsches, „darüber *hinwegzusetzen*“ (Wang Meng 1989b:), deutlich, dass er sich dazu von seiner Position aus, die auch der Leser einnimmt, entfernen müsste:

(44) 许多的街灯，树影，建筑物和行人掠过去了，[...] (Wang Meng 1981:130)

(44a) Viele Straßenlaternen, Baumschatten, Gebäude und Fußgänger gleiten vorüber, [...]

(44b) Am Busfenster huschten die Silhouetten von Gebäuden und Bäumen, Menschen und Laternen vorüber. (Wang Meng 1989b:238)

(45) [...] 总之，一道很宽的沟，他大概跳不过去，[...] (Wang Meng 1981:134)

(45a) [...] jedenfalls gab es einen breiten Graben, den er wahrscheinlich nicht überspringen konnte. [...]

(45b) Wie auch immer, der Graben, der vor ihm lag, war zu breit, um mit einem Sprung darüber hinwegzusetzen. (Wang Meng 1989b:240)

Mitunter setzt Herrmann auch sehr kreative Mittel ein, durch die beschrieben wird, wie sich verschiedene Sachverhalte um die Figur herum positionieren und auf sie einwirken. So drückt das Verb „kommen“ im Deutschen ebenfalls eine Bewegung zum Sprecher hin aus, so dass in dem folgendem Beispiel, in dem durch das proprädicative Determinativ „*zheme*“ („so“) im Chinesischen auf etwas nahe beim Sprecher befindliches hingewiesen wird (vgl. Reichardt/Reichardt 1990:27), unter dem Aspekt der Lokaldeixis in der deutschen Übersetzung mit „aus allen Ecken *kamen* Lärm und Licht“ (Wang Meng 1989b:) durchaus entsprochen wird:

(46) 这么多声音，灯光，杂物都堆积在象一个一个的柴匣一样呆立着的楼房里； [...]

(Wang Meng 1981:132)

(46a) So [*zheme*] viele Laute, Lichter, vermischte Dinge häuften sich in den jeweils Streichholzschachteln gleichenden, ausdruckslos dastehenden Wohnungen.

(46b) Aus allen Ecken kamen Lärm und Licht, tauchten schemenhafte Bilder auf: Eine Landschaft aus riesigen Streichholzschachteln, [...] (Wang Meng 1989b:239-240)

Unter dem Aspekt der Lokaldeixis ist auch die Übersetzung der folgenden Textstelle, in der Geräusche und Gerüche aus dem Zimmer des jungen Burschen auf Chen Gao zukommend einwirken im Deutschen ebenfalls akzeptabel. Im Chinesischen wird dies angedeutet durch das Morphem *-lai* in „*chuanle chulai*“ („strömten *heraus*“), im Deutschen durch die Redewendung „jemandem schlägt etwas entgegen“, die die Situation ebenfalls aus der Perspektive der Figur beschreibt:

(47) 有一个门被拉开了，柔和的光线，柔媚的歌声，柔热的酒气传了出来。(Wang Meng 1981:137)

(47a) Es gab eine Tür, die aufgestoßen worden war. Gedämpftes Licht, liebevoller Gesang und milder alkoholischer Geruch strömten heraus.

(47b) Eine davon stand offen, und eine Welle von gedämpftem Licht, einschmeichelndem Gesang und süßlichem Alkoholgeruch schlug Chen Gao entgegen. (Wang Meng 1989b:242)

Im Zusammenhang mit diesen Beispielen erweist sich schließlich eine Textstelle, die bereits in Kapitel 5.3.2., Beispiel (26), und in Kapitel 5.3.3., Beispiel (32), aufgegriffen worden war und in der beispielsweise der Aspekt „Lautmalerei“ keine entsprechende Übertragung gefunden hatte, hingegen unter dem Aspekt „Lokaldeixis“ als entsprechend, denn im Deutschen wird das Verb „*herbeischlurfen*“ benutzt:

(48) 三次敲门之后，咚咚咚传来了脚步声， [...] (Wang Meng 1981:136)

(48a) Nachdem [er] drei Mal geklopft hatte, drangen, bumbubum, Fußschritte heraus,

(48b) Nach dem dritten Klopfen hörte er endlich jemanden herbeischlurfen. (Wang Meng 1989b:241)

Es fallen jedoch folgende Einschränkungen der korrekten Übertragung des Aspekts „Einnahme der entsprechenden Perspektive“ auf: Die Textstelle, in der Chen Gao in den Graben fällt, fiel bereits bei der Untersuchung des Ausgangstextes in Kapitel 2.4.3. dadurch auf, dass der Erzähler sich von dem Geschehen distanziert, indem er keine allwissende Haltung mehr gegenüber der Figur und auch nicht ihre deiktische Position einnimmt. Diese erzielt in der deutschen Übersetzung von Herrmann allerdings nicht dieselbe Wirkung. Denn sie deutet weder die Unsicherheit des Erzählers über die Vorgänge bei Sturz (das Adverb „*haoxiang*“ („möglichlicherweise“) im Original wird nicht übersetzt), noch die Distanz durch die Lokaldeixis entsprechend an. Vielmehr nimmt sie durch die Verwendung der adverbialen Bestimmung „oben“ wiederum die Perspektive der Figur ein, denn nur aus der Perspektive von jemandem, der sich im Graben befindet, erscheint der Fußweg oben.

(49) [...] 他笑了，拍打了一下身上的土，一跛一拐的爬了出来，谁知道刚爬出来又一脚踩到一个雨水洼里，[...] (Wang Meng 1981:134)

(49a) Er lachte, klopfte sich ein bisschen die Erde vom Körper ab und kroch heraus. Wer hätte gedacht, dass (er), gerade herausgekrochen, wiederum mit einem Fuß in eine Regenpfütze treten würde.

(49b) Dann lachte er, klopfte sich den Dreck vom Anzug und krabbelte mühsam aus dem Graben. Und auch das hatte ihm gerade noch gefehlt! Kaum war er oben, schon war er in die nächste Pfütze getreten. (Wang Meng 1989b:240)

Dieses Detail (vgl. Kapitel 2.4.3.) wurde somit von Herrmann nicht berücksichtigt.

Außerdem ist anzumerken, dass in ihrer Übersetzung der Leser der Figur manchmal eher von weitem zu folgen scheint, als seine Perspektive einzunehmen. Insbesondere in der Schlusszene, als Chen Gao erschrocken von der Wohnung des jungen Burschen hin zur Bushaltestelle rennt, scheint der Erzähler sich doch eher hinter der Figur zu befinden, als ihre Position einzunehmen. Chen Gao „schnell“ über den Graben „hinüber“ (Wang Meng 1989b:243), also mit einer schnellen Bewegung vom Sprecher weg, und befindet sich bereits an der Haltestelle („fand [...] sich an der Bushaltestelle wieder“), als der Erzähler noch mit der Ortsangabe „dort“, die auf etwas entferntes hinweist, auf den Ort der Bushaltestelle referenziert:

(50) 他飞快地来到了公共汽车的终点——起点站。等车的人仍然是那么多。有一群青年女工 [...] (Wang Meng 1981:140)

(50a) Er kam blitzschnell an der Bushaltestelle an. Die Wartenden waren immer noch so viele. Es gab eine Gruppe jugendlicher Arbeiterinnen [...]

(50b) Binnen kurzer Zeit fand er sich an der Bushaltestelle wieder. Dort standen noch immer Leute, die auf den Bus warteten: ein paar junge Frauen [...] (Wang Meng 1989b:243)

6. Beurteilung anhand eines Zieltextprofils

Nach der kritischen Gegenüberstellung von Ausgangs- und Zieltext in Kapitel 5 soll die Übersetzung von Herrmann nun bewertet werden. „Bewerten“ soll hier heißen: beurteilen anhand eines Orientierungsmaßstabs. Der Beurteilungsmaßstab ist jedoch keinesfalls der Ausgangstext direkt, sondern ein so genanntes „Zieltextprofil“ (Nord 1995:191-192). Dieses kann auf der Basis des Ausgangstextes erstellt werden (Kapitel 6.1.), indem dieser analysiert wird und die relevanten Merkmale entsprechend herausgearbeitet und nach Priorität geordnet wurden. Es kann sich aber auch aus der Übersetzungsmethode ergeben, die man aus einem Vergleich zwischen Ausgangs- und Zieltext rekonstruiert hat, oder einem Übersetzungsauftrag (Kapitel 6.2.).

In dieser Arbeit wurde für das Original und die Übersetzung von Herrmann bereits anhand der außersprachlichen Textumgebung sowohl auf Sender- als auch auf Empfängerseite herausgearbeitet, dass der Schwerpunkt auf makrostruktureller Textebene im Bereich einer besonderen Erzähltechnik liegt. Insbesondere Herrmanns Übersetzung von Wang Mengs Kurzgeschichte hat aufgrund ihres besonderen Textumfelds vorrangig die Funktion zu erfüllen, Eigenschaften erzähltechnischer Formgestaltung des Ausgangstextes auch in der Übersetzung entsprechend zur Geltung zu bringen (vgl. Kapitel 4.2.2.). In dem Textumfeld ihrer Übersetzung wurde hervorgehoben, dass Wang Mengs Kurzgeschichte in China deshalb aufgefallen ist, weil sie als „westlich und modernistisch“ eingestuft wurde, und im Folgenden auf die „formalen Neuerungen“ verwiesen (Tay 1989:233). Da hier literarische Texte untersucht werden, ist das Autor-Leser-Verhältnis und die Erzählperspektive per se als relevant einzustufen.

Es sollen in diesem Kapitel nicht mehr einzelne Textstellen gegenübergestellt werden, sondern Ausgangstext- und Zieltext als Ganzes, in ihrer Situation diskutiert werden. Dazu gehört auch zu berücksichtigen, ob der Zieltext in seinem außersprachlichen Kontext kohärent ist, also unabhängig vom Ausgangstext seine Funktion in der ihn umgebenden Zieltextkonstellation erfüllt (vgl. Nord 1995:190). In Kapitel 6.3. schließlich soll auf weiterführende Bearbeitung von Übersetzungsproblemen verwiesen werden, die sich aus dem „psychologischen Stil“ der Erzählung ergeben, der besonders genau versucht, Verhalten, Erleben und Bewusstsein der Handlungsfigur zu erfassen.

6.1. Implikationen des Ausgangstextes

Ein Zieltextprofil lässt sich erschließen, wenn die relevanten Aspekte des Ausgangstextes erarbeitet wurden. An diesem lässt sich dann der tatsächlich vorliegende Zieltext (Herrmann) messen. In Kapitel 1.3. wurde anhand der Untersuchung einer Erklärung des Autors Wang Meng, dem „Sender“ des Ausgangstextes festgestellt, dass er sich von westlichen Bewusstseinsromanen inspirieren lassen hat. Er gibt an, dass er die Absicht hatte, unmittelbare Empfindungen und Eindrücke eines Menschen zu beschreiben (vgl. Wang Meng 1980:114). Damit hat

sich als Resultat der Ausgangstextanalyse in dieser Arbeit ergeben, dass die Elemente des *Stream-of-consciousness*, die sich im Ausgangstext finden lassen, wie insbesondere in Kapitel 2.3. herausgearbeitet wurde, die relevanten Aspekte darstellen, die auch im Zieltext bewahrt werden sollen.

Es fiel bei der Untersuchung des Zieltextes jedoch auf, dass

- syntaktisch verkürzte Phrasen ausformuliert und zu ganzen Sätzen vervollständigt werden, wie in Kapitel 5.3.1., Beispiele (18), (21) und (22).
- unmittelbare Sinneseindrücke in der Übersetzung reflektiert und zusammengefasst wiedergegeben werden, zum Beispiel die Beschreibung des Vorhandenseins von Geräuschen (Lautmalerei) in Kapitel 5.3.1., Beispiel (23), und Kapitel 5.3.3., Beispiel (33) und (34), oder die Beschreibung der äußeren Erscheinung von Personen in Kapitel 5.4.1., Beispiel (35), und Kapitel 5.4.2., Beispiel (41)

Es werden also gerade die Merkmale nicht realisiert, die als typisch für den *Stream-of-consciousness* gelten: Die bewusstseinsstromartig angeordneten Eindrücke des Protagonisten an der Bushaltestelle zu Beginn der Kurzgeschichte werden zusammengefasst. Bei der ersten Begegnung des Chen Gao mit dem jungen Burschen wird sein Wahrnehmungsfeld, nämlich von oben an dem Körper des Burschen herab, nicht nachgezeichnet. Lautmalerei, ebenfalls Ausdruck einer unreflektierten Wahrnehmung, wird nicht realisiert.

Es ist denkbar, dass Herrmann aufgrund der Konstellation des Zieltextes andere Strategien verfolgt hat (vgl. Kapitel 6.2.). Es kann aber auch sein, dass sie die verkürzte Syntax und die aneinander gereihten Nominalphrasen als Eigenarten der chinesischen (Schrift-)sprache interpretiert hat, deren Nachzeichnung im Deutschen einen unnatürlichen Stil entstehen lassen hätte. Obwohl es in der sinologischen Übersetzungskritik Stimmen gibt, die kritisieren, dass sich bestimmte Übersetzer bezüglich der Syntax zu sehr an den Ausgangstext halten, wodurch ein unnatürlicher Stil entsteht⁷⁸, muss in Bezug auf die Übersetzungen der vorliegenden Kurzgeschichte von Wang Meng genau das Gegenteil formuliert werden: die im Rahmen des *Stream-of-consciousness* formulierten unverbunden aneinander gereihten Nominalphrasen müssen auch in der Übersetzung erhalten bleiben. Es sollen damit auch potentielle Übersetzer aufgefordert sein, mit aufgestellten Empfehlungen, wie z.B. die von Reissinger (1985), die die „Normsatzlänge“, „Demonstrativpronomen und Artikel“ und „Onomatopoeica“ (Reissinger 1985:51-55) betreffen, vorsichtiger umzugehen. Mit diesen Hinweisen, sowie mit Forschungen zu sprachlich-kontrastiven Unterschieden im Sprachenpaar Chinesisch-Deutsch, kann für translatorisches Verhalten keine universell gültige Vorgabe aufgestellt werden. Ob ein entsprechendes sprachliches Merkmal zu erhalten ist, kann nur nach einer Einbeziehung des Übersetzungsvorgangs und seiner

⁷⁸ Reissinger (1985:51); Höger et al. (1992:107); Kautz (1994:122); Begrich/Kuppe (1994:130).

Determinanten, wie zum Beispiel hier nach einer Klärung der literarischen Intention des Ausgangstextes, festgesetzt werden.

An dem Beispiel einer Übersetzung eines Textstücks der untersuchten Kurzgeschichte aus dem in amerikanischer Sprache verfassten Artikels „Erzähltechnik und Dissens. Zu Wang Mengs neueren Erzählungen“ von Lee (1985) durch Helmut Forster-Latsch und Marie Luise Latsch kann man allerdings sehen, dass eine entsprechende Berücksichtigung der bewusstseinsstromartigen syntaktischen Strukturen bei der Zweitübersetzung vom Amerikanischen in das Deutsche zum tragen kamen. Die Übersetzung des in diesem Artikel erwähnten Textstücks aus Wang Mengs „*Ye de yan*“ ist dem Ausgangstext verglichen mit den anderen fünf in dieser Arbeit diskutierten deutschen Übersetzungen von der syntaktischen Anordnung her am nächsten:

Große Autos und kleine. Trolleybusse und Fahrräder. Fahrradklingeln, Gesprächsfetzen und Lachen. Nächte geben einer Großstadt erst ihre Vitalität und Besonderheit. Diffuse, aber die Blicke fesselnde [sic!] Neonlichter und Farbstrudel vor den Frisiersalons tauchten auf. Da waren Dauerwellen und langes Haar, Schuhe mit hohen, mit halbhohen Absätzen, ärmellose Kleider, der Duft von Parfüm und Gesichtscreme. Die Stadt und ihre Frauen waren gerade dabei, sich ein wenig herauszuputzen, und schon konnten einige Leute nicht mehr ruhig dasitzen. (Lee 1985:418-419) (vgl. Kapitel 5.3.1. Beispiel (18))

Möglicherweise hängt dies damit zusammen, dass bezüglich des Sprachenpaars Amerikanisch-Deutsch entsprechende Empfehlungen zur kontrastiv differierenden Setzung von Satzzeichen und Konjunktionen im Zieltext, wie in Kapitel 5.3.1. erwähnt, nicht bestehen. Es kann aber auch sein, dass die Zieltextkonstellation (die chinesische Kultur auf der Senderseite) bestimmte Vorstellungen über Makrostrukturen einer in Europa entstandenen Textsorte in einer chinesischen Kurzgeschichte nicht zugelassen hat. Der Chinese Wang Meng übernimmt eigentlich ein Textschema aus der westlichen Kultur. Vor dem Hintergrund der Textvorstellungen in der deutschen Kultur wird das Textschema durch die deutschen Übersetzer aber wieder als etwas Fremdes wahrgenommen, das verändert werden und der deutschen Kultur angepasst werden muss. Dies obwohl der *Stream-of-consciousness* und seine literarische Äußerungsform, zwar oft nicht so leicht verständlich und gewöhnungsbedürftig, in Europa aber bekannt und als stilistische Konvention akzeptiert ist.

Ein interkultureller Perspektivenwechsel muss, gerade bei einer kulturellen Äußerung in China, die selbst wieder auf den Westen referenziert, mit Vorsicht vollzogen werden. Die andere Sache ist, Makrostrukturen eines fremdsprachlichen Textes, also zum Beispiel auch stilistische Konventionen bestimmter Textsorten, überhaupt wahrnehmen zu können.

6.2. Vermutungen über die Strategien der Übersetzerin

Die Übersetzung von Herrmann weist große Differenzen zu dem Zieltextprofil auf, das sich aus der Analyse des Ausgangstextes ergeben hat. Es lässt sich jedoch auch ein

Zieltextprofil konstruieren aus der Methode der Übersetzerin, die sich vermutlich näher an der Zieltextkonstellation orientiert hat. Es soll dabei in diesem Kapitel überprüft werden, ob Herrmann ihre Strategien konsequent angewendet hat. Durch Beobachtung der Häufigkeit des Auftretens bestimmter Merkmale im Zieltext von Herrmann sind bereits einige ihrer Strategien aufgefallen: Herrmann hat mit ziemlicher Konsequenz erlebte Rede verwendet. Sehr charakteristisch war beispielsweise die Beendung eines Abschnittes durch einen Ausruf oder eine Frage (vgl. Kapitel 5.2.). Auch hält sie in ihrer Beschreibung der Handlung die Perspektive der Figur weitgehend ein: In der Übersetzung bleibt Chen Gao wie im Original verborgen, was sich hinter der Tür befindet; der Erzähler versetzt sich in den Kenntnisstand der Figur. Und auch in der Übersetzung bildet Chen Gao das Zentrum, von dem aus das Geschehen geschildert wird: Der junge Bursche schlurft „herbei“ und der Gesang und der Alkoholgeruch schlagen Chen Gao „entgegen“.

Die von Herrmann mit ziemlicher Konsequenz angewendeten Merkmale sind genau die, auf die gerade auch im Zieltextumfeld der Kurzgeschichte hingewiesen wird. In dem der Übersetzung vorausgehenden Begleitartikel schreibt Tay, er habe beobachtet, dass „erlebte Rede“ in der Kurzgeschichte sehr häufig auftrete, wobei der Begriff wage gehalten ist und teilweise mit „indirektem inneren Monolog“ gleichgesetzt wird. Er charakterisiert die Kurzgeschichte dergestalt, dass das Verhalten einer Person „aus einer einzigen Perspektive“ geschildert werde. Der Begriff *Stream-of-consciousness* wird allerdings nicht erwähnt (vgl. Tay 1989:233). Das Medium des Zieltextes ist eine Zeitschrift, die die Neuerungen innerhalb der modernen chinesischen Literatur vorstellen will, der „Zieltextempfänger“ ist ein deutscher Leser. Seine Erwartungshaltung wird durch den Begleitartikel entsprechend programmiert, so dass ihm bei alleiniger Rezeption der Fachzeitschrift möglicherweise gar keine Unstimmigkeiten auffallen. Die Nähe zum Original kann erst bei einem entsprechenden Vergleich mit dem ausgangssprachlichen Text wieder hergestellt werden.

Doch auch bezüglich der Konsequenz der von Herrmann angewendeten Strategien fällt auf, dass die Einnahme der Perspektive einige Mängel aufweist: Teilweise ist die Außensicht einer Figur nicht deutlich signalisiert (Kap. 5.4.1. (36b), (37b)) und in Kapitel 5.4.3. (49b), (50b) sind Beispiele gegeben, in denen die Position der Figur im Geschehen nicht mit der im Original übereinstimmt. Was das Erzähler-Leser-Verhältnis betrifft, so scheint Herrmann das spezielle Wechselspiel von Figuren- und Erzählerperspektive nicht durchschaut zu haben. Fokalisierung auf die Figur wird bei Wang Meng am Abschnittsende durch eine Erzählerperspektive abgeschlossen, bei Herrmann ist dies nicht der Fall (vgl. insbesondere Kapitel 5.1.1. (1) und (2)).

Eine weitere Schwäche ist die Gestaltung des Leitmotivs *yangtui* („Hammelkeule“) der Kurzgeschichte. Abgesehen von Problemen im Zusammenhang mit dem Konnotationsgehalt des Wortes in den verschiedenen Kulturen, wie in Kapitel 4.1. ausgeführt, befindet es sich in der entsprechenden Textstelle der Übersetzung nicht in entscheidender rhematischer Position (vgl. Kap. 5.2.1. (10b)). Insgesamt ist auch zu bemängeln, dass nur eine einzige der fünf Übersetzungen, möglicherweise sogar

lediglich unbewusst, die kommunikativ bedeutende syntaktische Position des Leitbegriffs *diandengpao* („Glühbirne“), dem eigentlichen „Auge der Nacht“, von dem sich auch der Titel der Kurzgeschichte ableitet, im Satz bewahrt (vgl. Kap. 5.4.2. (42)).

Des Weiteren ist auffällig, dass Herrmann offensichtlich nicht die Strategie verfolgt, die Kurzgeschichte aus China mit Verfremdungseffekten zu versehen. In ihrer Übersetzung dominieren Begriffe oder Redewendungen, die eng mit der europäischen Kultur verknüpft sind, nicht mit der asiatischen. Im Bus bricht ein „Tohuwabohu“ (Wang Meng 1989b:238) aus, um das Autoteil zu besorgen, sind „die Leute [...] schon von Pontius zu Pilatus gelaufen“ (Wang Meng 1989b:241) und für den jungen Burschen ist „alles in Butter“ (Wang Meng 1989b:243). Ob die Übersetzung verfremdet wird, ist jedoch dem Übersetzer überlassen, sofern er sich bei seinem Vorgehen konsequent verhält, wie dies bei Herrmann durchaus der Fall ist. Es stellt sich vielmehr die Frage nach dem Umgang mit Inferenzen oder nach der Beschaffenheit der Kohärenz des Zieltextes in seiner Situation. Dabei ist aufgefallen, dass die Formulierung einer Textstelle in der Übersetzung in Kapitel 5.2.1., Beispiel (12) nicht hilfreich ist, um dem deutschen Leser das Verständnis für die Situation der Schriftsteller in der Volksrepublik China zu erleichtern, die mit der Charakterisierung des Protagonisten als Kunstschaffenden durchaus zur Thematik der Kurzgeschichte gehört. In Kapitel 5.4.2. Beispiel (43b) ist eine weitere Textstelle lokalisiert, in der der Ausgangstext wesentlich mehr Implikationen über die gesellschaftliche Situation in China enthält, als dies in der Übersetzung der Fall ist. An bestimmten Stellen sind jedoch erläuternde Appositionen oder Adjektive im übersetzten Text eingefügt, wie „wildes Treiben Jugendlicher“ (Wang Meng 1989b:239), die die Tatsache des Versammelns von Jugendlichen im Park zusätzlich moralisch einordnen, oder in „Chen Gao *typischer Provinzler*“ (Wang Meng 1989b:239), wodurch erklärt wird, warum er von der Fahrkartenverkäuferin in der Großstadt diskriminiert wird. Bei der kritischen Betrachtung des Verhältnisses zwischen Textverständlichkeit und Textkürzung muss jedoch von einer Kürzung zu Lasten des Informationsgehaltes im Ausgangstext gesprochen werden.

6.3. *Psychologisierender Stil und Übersetzung*

Bei der Untersuchung der Erzähltechnik in Wang Mengs Kurzgeschichte „*Ye de yan*“ hat sich als Nebeneffekt die interessante Tatsache ergeben, dass sich der Protagonist in der Übersetzung bezüglich der Äußerung von Gefühlen teilweise völlig verändert hat. Es wurde in diesem Zusammenhang bereits in Kapitel 5.2. festgestellt, dass aus dem zurückhaltenden, bedachten Chen Gao in der Übersetzung eine leicht aufzubringende, fordernde Figur geworden ist. Die Veränderung der Persönlichkeit von den Handlungsfiguren in der Übersetzung wurde insbesondere hervorgerufen durch folgende Veränderung sprachlicher Mittel:

- die durch bestimmte Partikel im Chinesischen vermittelte persönliche Anteilnahme an einer Aussage (Kapitel 5.1.3., Beispiel (5))

- der semantische Gehalt von Worten, die die Gemütslage beschreiben (Kapitel 5.1.3., Beispiel (5), Kapitel 5.3.2., Beispiel (28))
- hinzugefügte Adverbien, die eine bestimmte Gefühlsregung vermitteln (Kapitel 5.3.2., Beispiele (25), (26), (27))
- die Modalität von Sätzen: Aussagesätze wurden zu Ausrufesätzen (Kapitel 5.2.1., Beispiele (10), (12), (13), Kapitel 5.2.2., Beispiele (15), (17))
- Setzung von Punkten und Kommata als Markierung einer gedanklichen Pause im Bewusstseinsstrom (Kapitel 5.3.1. (18))

Diese sprachlichen Mittel tragen offensichtlich mit dazu bei, dass sich der Charakter von Erzählfiguren entscheidend verändert. Es soll deshalb hier darauf hingewiesen werden, dass bei einem explizit introspektiven Erzählmodus entsprechende Aufmerksamkeit auch auf diese sprachlichen Merkmale gelenkt werden muss. Um zu zeigen, dass bei einer Übersetzung aber immer der gesamte Translationsvorgang relevant ist, soll abschließend folgendes Beispiel aus der Kurzgeschichte angeführt werden, das bereits in Kapitel 5.1.3. diskutiert wurde:

(52) ...这句话给了陈杲一种受辱的感觉。“你年轻嘛，你爸爸可能没对你说过……

“陈杲也不再客气了，回敬了一句。(Wang Meng 1981:138)

(52a) ...Dieser Satz rief in Chen Gao eine Art Gefühl des Schämens hervor. „Du bist halt noch jung, dein Vater hat es möglicherweise dir gegenüber nicht erwähnt...“ Chen Gao war auch nicht mehr höflich und revanchierte sich mit diesem Satz.

(52b) ...Seine Worte waren nicht nur beleidigend, sie klangen auch beleidigend, so daß Chen Gao alle Höflichkeit über Bord warf: „Du bist noch verdammt jung! Dein Vater wird wohl nicht ausgerechnet mir dir über den Krieg reden!“ (Wang Meng 1989:242)

In Kapitel 5.1.3., Beispiel (5), war aufgefallen, dass durch einen chinesischen Partikel („ma“) in der Aussage von Chen Gao eigentlich kühle Überlegenheit vermittelt wird, die Aussage in der Übersetzung allerdings eher in Richtung einer Beschimpfung des jungen Burschen tendiert. Die Veränderung der Textstelle in der Übersetzung muss aber ihren Grund nicht darin haben, dass Herrmann den Gehalt des Formworts nicht richtig deuten konnte. Ausschlaggebend ist in diesem Fall vielmehr die Charakterisierung des Verhaltens in der Kurzgeschichte als „auch nicht mehr höflich“⁷⁹ (Wang Meng 1981:138) durch den Erzähler. Denn der Seitenhieb, den Chen Gao dem jungen Burschen durch die Aussage „Du bist halt noch jung, dein Vater hat vielleicht nicht mit dir darüber geredet [dass der Führer in dem entlegenen Kreis sein alter Kriegskamerad ist]“⁸⁰ (Wang Meng 1981:138) eigentlich versetzt, ist für den deutschen Leser möglicherweise nicht auf Anheb als spezifisch unhöfliches Verhalten zu erkennen, so dass in der Übersetzung der Aussage von Chen Gao bewusst Mittel

⁷⁹ [...]也不再客气了，回敬了一句。

⁸⁰ “年轻嘛，你爸爸可能没对你说过……”

eingesetzt wurden, die auch dem deutschen Leser eine Unhöflichkeit signalisieren. Denn der jüngere deutsche Leser hat möglicherweise Schwierigkeiten, die Bedeutung des Themas „Kriegserlebnisse“ für einen jungen Sohn in der erzieherischen Vermittlung sofort zu verstehen, schlicht und einfach aufgrund der Tatsache, dass die Bedeutung des kriegerischen Einsatzes deutscher Truppen sich nach der Kapitulation Deutschlands nach dem zweiten Weltkrieg verändert hat, ganz im Unterschied zum Staat China, dessen heranwachsender Generation durch die Alliierten nach dem zweiten Weltkrieg kein pazifistisches Bewusstsein eingeimpft wurde.

Bei genauerem Hinsehen offenbart sich also, dass die Sprache, mit der ein bestimmtes Verhalten und Erleben von und ein Umgang zwischen den Figuren beschrieben wird, und durch die sie implizit charakterisieren werden, sehr stark an ihre spezifische Kultur gebunden ist. Nicht am einzelnen kulturspezifischen Wort muss demnach bei einem Übersetzungsvorgang angesetzt werden, sondern die sprachlichen Äußerungen müssen als „Ausdrücke des Systems“ verstanden werden, die „aktuell im Text erscheinen“ (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994: 90). Diese Textstelle liefert damit ein bestätigendes Beispiel für die neuere Richtung in der Übersetzungskritik (vgl. Kapitel 3.1.), bei der von der Auffassung einer Übersetzung auf rein sprachlicher (grammatischer) Ebene Abstand genommen wird und Texte mit der Sprache, durch die sie schriftlich fixiert werden, als Konstrukte aufgefasst werden, die einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit widerspiegeln.

7. Schlussbetrachtungen

Matias Martinez und Michael Scheffel⁸¹ schreiben (2003:138), dass bei volkscundlichen Märchen aufgrund struktureller Ähnlichkeit über verschiedene Epochen und Kulturen hinweg eine „leichte Übersetzbarkeit“ aufwies; das Gemeinsame und Übertragbare in der Abfolge von Ereignissen auf der Handlungsebene, aber nicht in der Art und Weise der Darstellung der sprachlichen und erzähltechnischen Modalitäten, so Matias Martinez und Michael Scheffel. Anders ist es im Fall der vorliegenden Kurzgeschichte: Gerade die erzähltechnischen Modalitäten weisen strukturelle Ähnlichkeit und Gemeinsamkeit auf mit europäischen Erzählungen, genauer den *Stream-of-consciousness*-Romanen. Bei der Übersetzung von Herrmann wird dem jedoch nicht entsprochen, es verändert sich die erzähltechnische Form des Ausgangstextes und der Zielttext enthält, entgegen der ursprünglichen Absicht des Autors bei der Verfassung des Ausgangstextes, die wesentlichen Elemente nicht, die den *Stream-of-consciousness* ausmachen.

Die Untersuchung deutete darauf hin, dass sich die Übersetzerin vom Textumfeld des Zieltextes beeinflussen ließ, also bestimmte Eigenschaften (insbesondere die „erlebte Rede“) im Zielttext realisiert hat, die der Kurzgeschichte in einem ihr vorausgehenden Artikel zugeschrieben wurden, jedoch wie man bei einer Analyse und Gegenüberstellung von Ausgangs- und Zielttext feststellen kann, nicht im Sinne des

⁸¹ Matias Martinez und Michael Scheffel. 2003. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.

Originals sind. Ein weiterer Erklärungsansatz für die Diskrepanz zwischen Ausgangs- und Zieltext in Bezug auf die *Stream-of-Consciousness*-Kurzgeschichte des Chinesen Wang Meng bietet sich bei Betrachtung der Rezeptionsweise durch die Übersetzer: Es kann sein, dass hier bei der interkulturellen Rezeption des Textes die Schemata (syntaktische Verkürzungen) intuitiv als fremd empfunden und den geltenden Allgemeinvorstellungen im Deutschen wieder angepasst wurden, obwohl die Erzähltechniken zuvor durch den Autor eigens aus dem Westen „entlehnt“ wurden.

Der am Zieltext orientierten deutschen Leserschaft fällt eine starke Loslösung des Übersetzers von dem Ausgangstext insgesamt weniger auf als Formulierungen, die aufgrund ihrer Nähe zum Ausgangstext unnatürlich wirken. Deshalb wurde durch diese Analyse und erneute Rückbindung an das Original bewusst aufgezeigt, welche Art von Qualitätseinbußen beim Übersetzungsvorgang entstanden sind, und, um auf die eingangs gestellte Frage zurückzukommen, welche alternativen Gründe für den durch die Presse vermittelten Eindruck angegeben werden können, die chinesischen Kurzgeschichten, die Ende der 80er Jahre Deutschland erreichten, wiesen keine gute Qualität auf.

ANHANG I: „Abbildungen zur Illustration der Kurzgeschichte ‚Ye de yan‘ (‚Das Auge der Nacht‘) in der Ausgabe der Guangming Ribao (Tageszeitung ‚Das Licht‘) vom 21. Oktober 1979“



Abbildung 1



Abbildung 2

ANHANG II: „Abbildung auf dem Bucheinschlag der 1987 beim Unionsverlag erschienenen Übersetzung ‚Das Auge der Nacht‘“

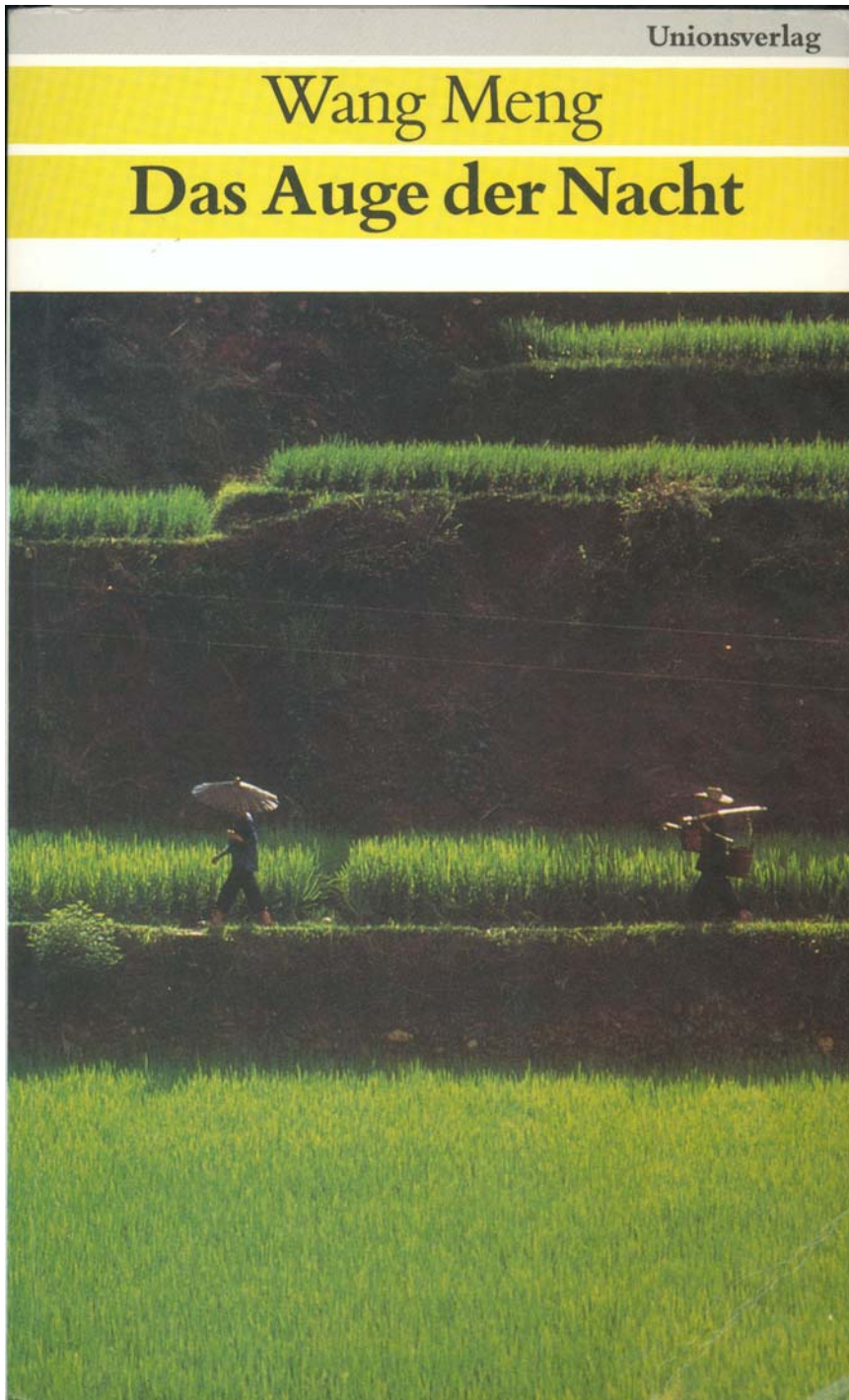


Abbildung 3

LITERATURVERZEICHNIS

- Barten, Katharina; Ulrich Lindlar. 1992. „Übersetzungskritik. Inse Cornelssen/Sun Junhua (Hgg.): Wang Meng – ‚Lauter Fürsprecher‘ und andere Geschichten“. In: *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens*, 1/1992: 113-116.
- Begrich, Wulf; Heike Kuppe. 1994. „Übersetzungskritik. Yu Dafu: ‚An einem Abend im trunkenen Frühlingwind‘, in: Die späte Lorbeerblüte. Erzählungen, übersetzt von Yang Enlin“. In: *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens*, 1/1994: 128-137.
- Blank, Carolin. 1997. „Interkulturelles Übersetzen – die Quadratur des Kreises? Ein Beitrag zum literarischen Übersetzen im Sprachpaar Chinesisch-Deutsch“. In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*, 21/1997: 55-65.
- Brömmelhörster, Jörn. 1990. *Chinesische Romanliteratur im Westen: eine Übersetzungskritik des mingzeitlichen Romans Jin ping mei*. Bochum: Brockmeyer (Chinathemen, 50).
- Chen Bohai. 陈伯海. „Li Shangyin“. In: *Zhongguo Da Baike Quanshu - Zhongguo Wenxue*. 1988. (Große Chinesische Enzyklopädie – Sonderband Chinesische Literatur, Band I). Peking, Shanghai: 396-399.
- Cornelssen, Inse. 1989. „Nachwort. Zur Entstehungsgeschichte des Buches“. In: Cornelssen, Inse und Sun Junhua (Hrsg.). *Wang Meng. Lauter Fürsprecher und andere Geschichten*. Bochum: Brockmeyer (Chinathemen; Bd. 44): 199-205.
- Damm, Irene. 1984. *Modell einer Übersetzungskritik am Beispiel des klassischen chinesischen Romans ‚Am Ufer des Flusses‘ (Shuihu zhuan)*. Bochum: Brockmeyer (Chinathemen, 17).
- Dolezalova, A. und T. Lechowska. 1977. „Subjektivisten“. In: *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Franke, Wolfgang (Hrsg.). Reinbek: Rowohlt, 1332-1342.
- Ehlich, Konrad. 2000. „Deixis“. In: Glück, Helmut (Hrsg.). *Metzler-Lexikon Sprache*. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 138-139.
- 2000. „Lokaldeixis“. In: Glück, Helmut (Hrsg.). *Metzler-Lexikon Sprache*. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 419.
- 2000. „Personaldeixis“. In: Glück, Helmut (Hrsg.). *Metzler-Lexikon Sprache*. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 519.
- 2000. „Temporaldeixis“. In: Glück, Helmut (Hrsg.). *Metzler-Lexikon Sprache*. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 725.
- Evertz, Rainer; Ute Meyer. 1994. „Übersetzungskritik. Chen Ruoxi: Heimkehr in die Fremde, Übersetzung aus dem Chinesischen von Diethelm Hofstra und Chen Chai-Hsin“. In: *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 1/1994: 124-128.
- Fokkema, D[ouwe] W[essel]. 1977. „IV. Literatur nach 1949“. In: *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Franke, Wolfgang (Hrsg.). Reinbek: Rowohlt, 765-767.

- Franke, Wolfgang (Hrsg.). 1977. *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Reinbek: Rowohlt (rororo, 6213).
- Fu, Su; Xiaoqin Yang-Müller. 1996. „Übersetzungskritik. Shen Congwen: Türme über der Stadt, übersetzt von Christoph Eiden und Christiane Hammer“. In: *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 1/1996: 115-119.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. 1994. *Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum*. Tübingen; Basel: Francke (UTB für Wissenschaft: Uni Taschenbücher; 1782).
- Gruner, Fritz. 1988. „Wang Meng – ein hervorragender Vertreter der erzählenden Prosa in der chinesischen Gegenwartsliteratur“. *Weimarer Beiträge* 34/6: 925-938.
- Hagenaar, Elly [Pieternelle] [Greetje]. 1992. *Stream of consciousness and free indirect discourse in modern Chinese literature*. Leiden: Centre of Non-Western Studies, Leiden University (CNWS Publications).
- Herdan, Innes. 1992. *The pen and the sword: Literature and revolution in modern China*. London: Zed Books.
- Höger, E. [et al.] 1992. „Übersetzungskritik. Zhang Xianliang: Die Hälfte des Mannes ist eine Frau, übersetzt von Petra Retzlaff.“ *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 1/1992: 101-116.
- Hönig, Hans G. „Übersetzen zwischen Reflex und Reflexion – ein Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1994. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen; Basel: Francke (UTB 1415): 230-251.
- Jin Han (Hrsg.). 1990. *Zhongguo dangdai xiaoshuo shi (Geschichte chinesischer Gegenwartsliteratur)*. Hangzhou: Hangzhou Daxue Verlag.
- Kahl, Jürgen. 1989. „Vor neuen Umbesetzungen in China. Vorgesehen ist die Ablösung des liberalen Kulturministers Wang Meng.“ *SZ*, 3. Juli 1989, S.7
- Kautz, Ulrich. 1990. „„Das Verwandlungsbilderbuch’ von Wang Meng. Gedanken eines Übersetzers“. *Hefte für ostasiatische Literatur*, 10/1990: 101-109.
- 1994. „Überlegungen zur Übersetzung einer belanglosen Geschichte – ein Werkstattbericht.“ *Hefte für ostasiatische Literatur* 16/1990: 108-125.
- Koller, Werner. ⁴1992 [¹1979]. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg; Wiesbaden: Quelle und Meyer (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 819).
- Kubin, Wolfgang; Rudolf G. Wagner (Hgg.). 1982. *Essays in Modern Chinese Literature and Literary Criticism*. Bochum: Brockmeyer (Papers of the Berlin Conference 1978).
- Kubin, Wolfgang. „Wang Meng“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.). 1984. *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* 6/01. München: Text und Kritik: 1-14.
- (Hrsg.). 1985. *Moderne chinesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 1987. „Großer Bruder Kulturminister. Begegnungen mit Wang Meng.“ In: *Wang Meng: Das Auge der Nacht*. Zürich: Unionsverlag: 274-287.

- Kußmaul, Paul. „Übersetzen als Entscheidungsprozeß. Die Rolle der Fehleranalyse in der Übersetzungsdidaktik“. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen; Basel: Francke, 1994: 206-229.
- Lee, Leo Ou-fan. 1985. „Erzähltechnik und Dissens. Zu Wang Mengs neueren Erzählungen.“ aus dem Amerikanischen übers. v. Helmut Forster-Latsch und Marie Luise Latsch. In: Kubin, Wolfgang (Hrsg.). *Moderne chinesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985: 412-429.
- Lerch, Nikola; Ayuko Roth. 1994. „Übersetzungskritik. Zhang Xianliang: Die Pionierbäume (Lühua shu), ein Roman der Volksrepublik China des Jahres 1984, übersetzt von Beatrice Breitenmoser.“ *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 1/1994: 116-137.
- Li Tuo. 李陀. „Xianshizhuyi he ‚yishiliu‘ – cong liang pian xiaoshuo yunyong de yishu shoufa tanqi“ (Realismus und ‚Bewusstseinsstrom‘ – Diskussion anhand der in zwei Romanen benutzten künstlerischen Technik). In: *Zhongguo renmin daxue* (chinesische Volksuniversität) (Hrsg.). *Wang Meng xiaoshuo chuang xin ziliao* (Neue Materialien zum erzählerischen Werk Wang Mengs). Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Shubao Ziliaoshe, 1980.
- Liu Mengxi. 刘梦溪. „Wang Meng de chuanguo he xin shiqi wenxue fazhan de quxiang“ (Wang Mengs Schaffen und die Tendenzen in der neuen Literaturentwicklung). In: *Zhongguo renmin daxue* (chinesische Volksuniversität) (Hrsg.). *Wang Meng xiaoshuo chuang xin ziliao* (Neue Materialien zum erzählerischen Werk Wang Mengs). Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Shubao Ziliaoshe, 1980.
- Lutz, Luise. 1981. *Zum Thema „Thema“*. Einführung in die Thema-Rhema-Theorie. Hamburg: Hamburger Buchagentur (Hamburger Arbeiten zur Linguistik und Texttheorie, Bd. 1).
- Magor, Petra. 1996. „Übersetzungskritik. Xiao Hong: Der Ort des Lebens und des Sterbens, übersetzt von Karin Hasselblatt.“ *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 1/1996: 110-119.
- Martin, Helmut. 1989. „Unkritische Einschätzung der chinesischen Gegenwartsliteratur? Zur Rezeption im Westen.“ *NZZ*, 21. September 1989, S. 39
- Murath, Clemens. 1990. „Das Ende des Frühlings. Eine Bestandsaufnahme der chinesischen Gegenwartsliteratur.“ *TAZ*, 21. September 1990, S. 15-16
- Nord, Christiane. ³1995 [¹1988]. *Textanalyse und Übersetzen : Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.
- Paepcke, Fritz. „Textverstehen – Textübersetzen – Übersetzungskritik.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen; Basel: Francke, 1994: 106-132.

- Prusek, J[aroslav]. 1977. „Befreite Gebiete – V. Literatur Befreite Gebiete“. In: *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Franke, Wolfgang (Hrsg.). Reinbek: Rowohlt, 124-129.
- 1977. „Erzählertradition. Hsü Ti-shan“. In: *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Franke, Wolfgang (Hrsg.). Reinbek: Rowohlt, 307-310.
- 1977. „Realisten“. In: *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Franke, Wolfgang (Hrsg.). Reinbek: Rowohlt, 1079-1085.
- Prusek, J[aroslav] [et al.]. 1977. „Literatur“. In: *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Franke, Wolfgang (Hrsg.). Reinbek: Rowohlt, 748-767.
- Puffarth, Andrea. 1992. „Shen Congwen: Grenzstadt. Die Übersetzungen von Ursula Richter und Helmut Forster-Latsch/Marie-Luise Latsch im Vergleich“. In: *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 1/1992: 109-113.
- Reichardt, Manfred; Shuxin Reichardt. 1990. *Grammatik des modernen Chinesisch*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.
- Reiß, Katharina. ⁴1982 [¹1971]. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber (Hochschulreihe, 12).
- Reissinger, Florian. 1985. „Häufig auftauchende Probleme aus der chinesisch-deutschen Übersetzungspraxis mit Vorschlägen zu ihren Lösungen“. *Hefte für ostasiatische Literatur*, 3/1985: 48-57.
- Schmidt-Glitzner, Helwig. 1999. *Geschichte der chinesischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- Schmitz, Anja. 1997. „Übersetzungskritik. Wang Meng, ‚Zäher Reisbrei‘, übersetzt von Ingrid Müller.“ *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 2/1997: 126-142.
- Semanov, Vladimir Ivanovic. „Aufruf zum Kampf (Nahan) – Lu Xuns Stellung in der chinesischen Tradition und Moderne“. In: Kubin, Wolfgang (Hrsg.). *Moderne chinesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985:141-171.
- Senn, Fritz. „Literarische Übertragungen – empirisches Bedenken“. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen; Basel: Francke, 1994: 54-84.
- Slupski, Z[bigniew]. 1977. „Erzählertradition. Lao She“. In: *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Franke, Wolfgang (Hrsg.). Reinbek: Rowohlt, 310-314.
- 1977. „Modernisten“. In: *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Franke, Wolfgang (Hrsg.). Reinbek: Rowohlt, 901-907.
- 1977. „Reden über Literatur und Kunst“. In: *China: Gesellschaft, Politik, Staat, Wirtschaft; Handbuch*. Franke, Wolfgang (Hrsg.). Reinbek: Rowohlt, 1102-1103.
- Snell-Hornby, Mary. „Übersetzen, Sprache, Kultur.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen; Basel: Francke, 1994: 133-159.

- Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). ²1994 [¹1986]. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. (Uni-Taschenbücher 1415). Tübingen; Basel: Francke.
- Snell-Hornby, Mary et. al. (Hgg.). ²1999 [¹1998]. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Stolze, Radegundis. „Zur Bedeutung von Hermeneutik und Textlinguistik beim Übersetzen.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen; Basel: Francke, 1994: 133-159.
- Sun, Junhua. 1989. „Einleitung“. In: Inse Cornelissen und Sun Junhua (Hrsg.). *Wang Meng. Lauter Fürsprecher und andere Geschichten*. Bochum: Brockmeyer (Chinathemen; Bd. 44): I-VI.
- Tay, William. 1984. „Wang Meng, Stream-of-consciousness, and the Controversy over Modernism“. *Modern Chinese literature* (San Francisco, CA). 1/1: 7-24.
- . 1989. „Wang Mengs modernistische Erzählungen.“ aus dem Englischen übers. v. Eva Maria Breiner-Fneich. In: Morawietz, Kurt et. al. (Hrsg.). „Wilde Lilien. Chinesische Literatur im Umbruch.“ *Die horen* (Hannover). 1/34.3: 233-237.
- . 1991. „Modernism and socialist realism: the case of Wang Meng“. *World Literature Today* (Norman, OK) 65/3: 411-414.
- Vermeer, Hans J. „Übersetzen als kultureller Transfer“. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen; Basel: Francke, 1994: 30-53.
- Vogt, Jochen. ⁸1998 [¹1972]. *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Wagner, Rudolf G. 1983. „Literatur als selbstregulierte Aufklärung. Einleitung“. In: Wagner, Rudolf G. 1983. *Literatur und Politik in der Volksrepublik China*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1983. „Nachwort. Der Funktionär als Gärtner“. In: Wagner, Rudolf G. 1983. *Literatur und Politik in der Volksrepublik China*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wang Meng. 王蒙. 1979. „Ye de yan.“ (Das Auge der Nacht) *Guangming ribao*. 21. Oktober 1979. S. 4
- . „Duanpian xiaoshuo chuangzuo san ti“ (Die drei Themen beim Kurzgeschichtenschaffen). In: Zhongguo renmin daxue (chinesische Volksuniversität) (Hrsg.). *Wang Meng xiaoshuo chuang xin ziliao* (Neue Materialien zum erzählerischen Werk Wang Mengs). Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Shubao Ziliaoshe, 1980.
- . „Guanyu ‚yishiliu‘ de tongxin“ (Über den Mitteilungswert des ‚Bewusstseinsstrom‘). In: Zhongguo renmin daxue (chinesische Volksuniversität) (Hrsg.). *Wang Meng xiaoshuo chuang xin ziliao* (Neue Materialien zum erzählerischen Werk Wang Mengs). Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Shubao Ziliaoshe, 1980.

- „*Wo xunzhao shenme?*“ (Wonach suche ich?). In: Zhongguo renmin daxue (chinesische Volksuniversität) (Hrsg.). *Wang Meng xiaoshuo chuang xin ziliao* (Neue Materialien zum erzählerischen Werk Wang Mengs). Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Shubao Ziliaoshe, 1980.
- 1981. „*Ye de yan*“ (Das Auge der Nacht). In: Wang Meng: *Wang Meng xiaoshuo baogao wenxue xuan*. (Ausgewählte Literatur und Reportagen von Wang Meng). Beijing: Beijing wenxue chuangzuo congshu: 129-140.
- 1987. „Das Auge der Nacht“. Aus dem Chinesischen übers. v. Irma Peters. In: *Wang Meng. Das Auge der Nacht*. Zürich: Unionsverlag: 118-133.
- 1988. „Das Auge der Nacht“. Aus dem Chinesischen übers. v. Irma Peters. In: Fritz Gruner (Hrsg.). *Wang Meng. Ein Schmetterlingstraum. Erzählungen*. Berlin, DDR, Weimar: Aufbau: 391-404.
- 1989a. „Augen der Nacht“. Aus dem Chinesischen übers. v. Inse Cornelssen und Sun Junhua. In: Inse Cornelssen und Sun Junhua (Hrsg.). *Wang Meng. Lauter Fürsprecher und andere Geschichten*. Bochum: Brockmeyer (Chinathemen; Bd. 44): 11-28.
- 1989b. „Das Auge der Nacht“. Aus dem Chinesischen übers. v. Michaela Herrmann. In: Morawietz, Kurt et. al. (Hrsg.). *Wilde Lilien. Chinesische Literatur im Umbruch*. Erster Band. *Die horen*, 34.3 (1989), Hannover: *Die horen*: 238-243.
- 1990. „Augen der Nacht“. Aus dem Chinesischen übers. v. Ursula Richter. In: Verlag für fremdsprachige Literatur Beijing (Hrsg.). 1990. *Wang Meng. Die gemusterte Jacke aus violetter Seide in den Tiefen der Holztruhe. Erzählungen*. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur: 1-15.
- 1990. „Über mich selbst“. Aus dem Chinesischen übers. v. Du Juanjuan. In: Verlag für fremdsprachige Literatur (Hrsg.). 1990. *Wang Meng. Die gemusterte Jacke aus violetter Seide in den Tiefen der Holztruhe. Erzählungen*. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur: 314-328.
- Wippermann, Dorothea. 1996. „Zur Verbalkoordination im Chinesischen und Deutschen. Kontrastive und translatorische Aspekte“. *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 1/1996: 87-109.
- 1996. „Aspekte der Wortstellung in der chinesisch-deutschen Übersetzung.“ *CHUN - Chinesischunterricht* 12/1996: 29-43.
- 1997. „Didaktik und Methodik der literarischen Übersetzung in der Sinologie. Am Beispiel einer Kurzgeschichte von Shi Tiesheng“. *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 2/1997: 78-118.
- 2001. *Die sprachlichen Mittel der Einbettung direkter Rede in der chinesischen wenyao-Erzählliteratur bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz (opera sinologica 8).
- Xin Han-De Cidian*. 1996. [Nebentitel:] *Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch*. Hrsg. von *Beijing Waiguoyu Xueyuan Deyuxi* (Pekinger Institut für Fremdsprachen, Abteilung für Deutsch). Beijing.

- Xue, Siliang. 1992. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung klassischer chinesischer Lyrik ins Deutsche: ein Beitrag zur Übersetzungswissenschaft und zur Übersetzungskritik*. Heidelberg: Groos.
- Zhang Xuejun (Hrsg.). 1996. *Zhongguo dangdai xiaoshuo liupai shi (Geschichte der Schulen chinesischer Gegenwartsliteratur)*. Beijing: Shandong Daxue Verlag.
- Zhongguo renmin daxue (chinesische Volksuniversität) (Hrsg.). 1980. *Wang Meng xiaoshuo chuang xin ziliao (Neue Materialien zum erzählerischen Werk Wang Mengers)*. Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Shubao Ziliaoshe.