

Chinesische Gegenwartsliteratur in Deutschland

– Fallstudie zu Yu Hua: Werke, Übersetzungen und Rezensionen

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Lina Li

aus

Chongqing, VR China

Bonn 2019

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Harald Meyer, Institut für Orient- und Asienwissenschaften
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Wolfgang Kubin, Institut für Orient- und Asienwissenschaften
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Ralph Kauz, Institut für Orient- und Asienwissenschaften
(Gutachter)

Prof. Dr. Veronika Veit, Institut für Orient- und Asienwissenschaften
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 16.01.2019

Danksagung

Zuallererst möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Wolfgang Kubin und meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Ralph Kauz danken, die mir bei der Anfertigung dieser Arbeit aufschlussreiche Ratschläge und freundliche Ermutigung gegeben haben.

Mein besonderer Dank gilt dem China Scholarship Council (CSC). Ohne seine finanzielle Unterstützung wäre meine Promotion nicht möglich gewesen.

Großer Dank gebührt Frau Marita Bührmann, der Mitarbeiterin des Klett-Cotta Verlags, die mir bei der Literaturbeschaffung geholfen hat.

Für seinen Beitrag zur Verbesserung der sprachlichen Qualität der Dissertation danke ich herzlich Dominik Decker. Allen Freunden, die ich während meines Studiums in Deutschland kennenlernte, bin ich sehr dankbar für die Hilfe und Aufmunterung.

Schließlich und keineswegs zuletzt möchte ich meinen Eltern und meinem Mann Yongwen Hu danken. Sie haben mir ständig Liebe, Verständnis und Vertrauen gegeben. Seit dem Studium 2012 hat mein Mann mich treu begleitet, so ist diese Arbeit ihm gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Gesamtzustand der chinesischen Gegenwartsliteratur in Deutschland	1
1.2 Fragestellungen	6
1.3 Gegenstand der Untersuchung	8
1.4 Methodische Vorgehensweise	10
1.5 Der Aufbau der Arbeit	11
2. Theoretische Grundlage	16
2.1 Kulturelle Wende der Übersetzungsforschung	16
2.2 Lefeveres Manipulationstheorie	21
2.2.1 Die Schule der Manipulation	22
2.2.2 Refraktion und Umschreiben	24
2.2.3 Manipulationsprozess und Faktoren.....	25
3. Chinesische Gegenwartsliteratur in deutscher Übersetzung (1978–2017)	28
3.1 Eine Skizze	28
3.2 Die Übersetzung beeinflussende Faktoren	38
3.2.1 Thema und Ruf	38
3.2.2 Fachleute	39
3.2.3 Die Förderer	42
4. Der chinesische Schriftsteller Yu Hua im deutschen Sprachraum.....	44
4.1 Yu Hua und sein literarisches Schaffen	44
4.2 Übersetzung, Vermittlung und der deutsche Übersetzer	52
4.3 Forschungsstand zu Yu Hua.....	56
5. „Blutrote Blüten“: eine absurde Wanderung.....	59
5.1 Inhaltsangabe	59
5.2 Parodie der Kämpfer-Geschichten	60
5.3 Übersetzung der Kämpfer-Elemente.....	67
5.4 Avantgardistischer Sprachstil und sein Verdeutschten	71
5.5 Rezensionen: mangelndes Augenmerk auf Yus Novellen	76

6. <i>Leben!</i> : Schicksal im gesellschaftlichen Wandel.....	78
6.1 Inhaltsangabe und die Unterschiede zwischen Roman und Film.....	78
6.2 Leben und Tod.....	80
6.2.1 Der Buchtitel <i>Huozhe</i> und die Anschauung in der chinesischen Kultur vom Tod	81
6.2.2 Beschreibung des Todes.....	88
6.3 Leid und Zärtlichkeit in den Wirren der Zeitgeschichte	91
6.4 Traditionelle menschliche Beziehungen und das Lebensbild im Dorf.....	95
6.5 Übersetzung der Kulturspezifika	96
6.5.1 Sprechende Namen	96
6.5.2 Realienbezeichnungen	99
6.5.3 Maßeinheit	101
6.5.4 Rituale und Gebräuche.....	101
6.5.5 Begriffe mit zeitlicher Prägung.....	104
6.5.6 Religion und Glaube	108
6.5.7 Sprichwörter.....	110
6.5.8 Vulgäre Sprache.....	113
6.6 Rezensionen: Beurteilung überwiegend vom politischen Standpunkt aus.....	113
7. <i>Der Mann, der sein Blut verkaufte</i> : Tragikomödie der kleinen Menschen	121
7.1 Inhaltsangabe	121
7.2 Blutverkauf als Rettung	123
7.2.1 Das Verhältnis des Ehepaars	125
7.2.2 Die Vater-Sohn-Beziehung	127
7.3 Raffinierte Erzähltechniken	128
7.3.1 Zyklische Struktur und die Musik nachahmende Erzählweise	128
7.3.2 Dominierende Dialoge.....	131
7.3.3 Darstellung vom Elend auf humoristische Weise.....	137
7.3.4 Detaillierte Beschreibung.....	138
7.4 Wiedergabe des Tonfalls der kleinen Leute	139
7.5 Rezensionen: starkes Interesse an der politischen Satire, und Meinungsverschiedenheiten mit dem fremden Schreibstil	142
8. <i>Brüder</i> : Kollision zwischen Tragik und Skurrilität	149

8.1 Inhaltsangabe	150
8.2 Zwei im Vergleich stehende Epochen	152
8.2.1 Die Unmenschlichkeit und die Liebe der Familienangehörigen in der Kulturrevolution ...	153
8.2.2 Panorama der Reform und der wirtschaftlichen Öffnung	158
8.3 Karnevaleske Schreibweise	160
8.3.1 Karnevaleske Figuren	161
8.3.2 Karnevaleske Szenen	163
8.3.3 Materiell-leibliche Motive	167
8.3.4 Krönung und Erniedrigung	168
8.4 Unverwechselbare Stilmittel und ihre Übersetzung	170
8.4.1 Überschwemmung der Idiome.....	170
8.4.2 Vulgäre Ausdrücke.....	172
8.4.3 Wiederholung.....	174
8.4.4 Parallelismus.....	176
8.4.5 Aufzählung.....	177
8.4.6 Hyperbel	178
8.4.7 Ironie	179
8.4.8 Metapher.....	180
8.4.9 Zahlen	184
8.4.10 Schallwort.....	185
8.4.11 Exakte Verben	186
8.4.12 Zusätzliche Stilmittel des Übersetzers.....	187
8.5 Rezensionen: Großartig oder trivial? – Streit über Handlung und Sprache	190
9. <i>China in zehn Wörtern</i> : Begriffsentwicklung und Zeitgeist	194
9.1 Inhaltsangabe	194
9.2 Enthüllung des wahren Chinas in der Vergangenheit und in der Gegenwart.....	199
9.3 Übersetzung der fehlenden und aktuellen Lexik	204
9.4 Additionalere Übersetzung.....	213
9.5 Rezensionen: Die Anerkennung des von einem chinesischen Autor geschriebenen, und im Festland Chinas verbotenen Buches	217
10. <i>Die sieben letzten Tage</i> : Das von einem Verstorbenen erzählende, heutige China	220

10.1 Inhaltsangabe	220
10.2 Collage der aktuellen Meldungen, und Kritik des modernen China	222
10.3 Die groteske Schreibweise	228
10.4 Allerbesten Ort und poetische Schilderung	232
10.5 Inbegriff sämtlicher Schreibstile von Yu Hua, und die deutsche Umschreibung	235
10.5.1 Bedeutung des Buchtitels.....	235
10.5.2 Sprachliche Prägnanz und Umschreiben des Satzmodells	237
10.5.3 Dialoge und Monologe	240
10.5.4 Karnevaleske und vulgäre Beschreibung.....	241
10.5.5 Stilmittel: Variation der Kollokationen, Vergleich und Wiederholung.....	243
10.6 Rezensionen: Bewunderung für den magischen, realistischen Stil und die beißende Kritik..	250
11. Schlussfolgerung.....	253
Abkürzungsverzeichnis	276
Literaturverzeichnis	278
Anhang	293
Bibliographie chinesischer Gegenwartsliteratur in deutscher Übersetzung (1978 – 2017)	293

1. Einleitung

1.1 Gesamtzustand der chinesischen Gegenwartsliteratur in Deutschland

Sprache ist das Instrument der menschlichen Kommunikation. Wenn die Menschen unterschiedliche Sprachen sprechen, Informationen austauschen und einander verstehen möchten, soll „Übersetzen“ als probates Medium fungieren. Das Wort „Übersetzen“ im Deutschen kann man als ein Wortspiel verstehen: „Übersetzen, das ist ein Über-Setzen, über einen Fluss, über ein Wasser, über einen See, über ein Meer. Es wird ein Ufer, ein Ursprung, eine Heimat, ein Original verlassen, und es wird ein anderes Ufer, die Fremde, eine andere Sprache, die Übertragung erreicht“ (KUBIN 2001: 10). Übersetzen ist, wie eine Brücke zu bauen zwischen verschiedenen Sprachen, vielmehr: zwischen verschiedenen Kulturen.

Durch Translation ist man in der Lage, sowohl den Anderen als auch sich selbst besser zu erkennen. Philosophen untersuchen häufig die Beziehung zwischen dem Selbst und dem Anderssein. Ohne die Anerkennung von Anderen, nach G. W. F. Hegel, sei das menschliche Bewusstsein unfähig, sich wahrzunehmen (CAVALLARO 2001: 120), und der existentialistische Denker Jean-Paul Sartre erklärte, „*our sense of self depends on our being the object of another's gaze*“ (CAVALLARO 2001: 121). Einfach gesagt, ohne die Existenz der Anderen kann das Verständnis für das Selbst nicht deutlich sein. Die Menschen in China glauben, dass das Andere wie ein Spiegel ist, der einem hilft, über sich selbst nachzudenken, und sich zu verbessern. „Konfuzius spricht: ‚Wort und Tat von anderen Menschen können mir etwas beibringen: Ich wähle die Vorzüge aus und lerne sie; Ich sehe die Mängel, dann prüfe ich mich selbst und korrigiere die möglichen gleichen Fehler‘“¹ (HE 2000: 102; Übers. d. Verf.). Im *Buch der Lieder* (诗经 *Shijing*) heißt es: „Steine von einem anderen Berg können zur Jadeschnitzerei verwendet werden“² (CHENG 2004: 292; Übers. d. Verf.). Die ursprüngliche metaphorische

¹ Chinesischer Original: 子曰：三人行，必有我师焉；择其善者而从，其不善者而改之。Für den ersten Teilsatz hat Max WEBER (1989: 359) eine andere Interpretation: ich füge mich der Mehrheit.

² Chinesischer Original: 他山之石，可以攻玉。

Bedeutung der Verse ist, dass die talentierten Menschen aus dem Ausland dem eigenen Land Dienste leisten können. Später impliziert das Wort die Menschen oder die Meinungen, die einem helfen können, eigene Unzulänglichkeiten zu überwinden. Übersetzen ist eine solche Handlung, mehr über sich selbst zu erfahren, und sich selbst zu bilden, durch das Verständnis und das Lernen von anderen.

In der Vergangenheit hat das „Übersetzen“ ein paar wichtige Beiträge zur kulturellen Kommunikation und der akademischen Verbreitung geleistet. Diese Tätigkeit ist ein Schub für die Innovation der Kulturen und den Fortschritt der sozialen Zivilisation. Mit der Vermehrung der wirtschaftlichen und kulturellen Kommunikation blüht „Übersetzen“ in der heutigen globalisierten Welt auf.

Laut Statistiken des UNESCO³ Index translationum ist Deutschland dasjenige Land, welches in der Welt die meisten Bücher übersetzt hat⁴, und gleichzeitig steht die Sprache Deutsch auf dem ersten Platz der Rangliste der Zielsprachen⁵. Deutschland legt großen Wert auf Übersetzen, und dies hat auch mit einer fortwährenden Tradition zu tun. Man kann die Bibelübersetzung von Martin Luther zurückverfolgen, welche die offizielle deutsche Sprache etablierte, und die Popularisierung des Deutschen, und eine Blüte der deutschen Literatur zur Folge hatte. Übersetzen hat bei der Bildung der deutschen nationalen Kultur eine wichtige Rolle gespielt. Im Jahr 1813, während der Napoleonischen Kriege, hat Friedrich Schleiermacher eine Rede „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens“ angefertigt. In der Abhandlung äußert er seine Auffassung: Übersetzen hat sich positiv auf die nationale Bewegung in Preußen ausgewirkt. Durch die Kultivierung der Eliteliteratur bereicherte Übersetzen das Deutsche und veränderte das historische Schicksal der deutschen Kultur (VENUTI 2008: 83). Die Studie von BACHLEITNER und WOLF (2010: 15) zeigt: In Hinsicht auf Buchübersetzungen ist Deutschland seit der Goethezeit immer der Spitzenreiter in Europa gewesen. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts herum war die Hälfte der neu erschienenen Romane aus fremden Sprachen übersetzt worden. Nach dem ersten Weltkrieg und während des zweiten Weltkriegs nahmen die Über-

³ die Abkürzung für United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

⁴ <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=1&nTyp=min&topN=50>, letzter Abruf: 06.06.2016.

⁵ <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=4&nTyp=min&topN=50>, letzter Abruf: 06.06.2016.

setzungen nur einen kleinen Anteil (etwa 5%) an der gesamten Bücherproduktion ein. In der Nachkriegszeit betrug der Anteil der Übersetzungen zwischen 8% und 13%, und ungefähr ein Fünftel bis zwei Fünftel davon waren Literaturübersetzungen.

In einer Tabelle mit dem Titel „Herkunftssprachen der Übersetzungen (Erstauflagen) ins Deutsche 2014 (Top 20)“ des BÖRSENVEREIN DES DEUTSCHEN BUCHHANDELS (2015: 97) ist es die englische Sprache, welche mit einem Anteil von 65,5% an erster Stelle der Rangliste liegt, und somit die dominierende Sprache bei den Übersetzungen für den deutschen Büchermarkt ist. Im Jahr 2014 wurden 6527 englische Titel ins Deutsche übersetzt, und die Literaturübersetzungen aus dem Englischen betragen 2635. Auf dem zweiten Platz folgt Französisch mit großem Abstand. Auffällig ist, dass an dritter Stelle eine asiatische Sprache steht: Japanisch (673 Übersetzungen). Im Gegensatz dazu ist Chinesisch mit dem winzigen Anteil von 0,3% an den gesamten Übersetzungen auf dem 18. Platz zu finden. Nur 25 chinesische Bücher wurden in diesem Jahr ins Deutsche übersetzt, davon 9 literarische Werke. Es lässt sich daraus leicht erkennen, dass die Anzahl der zeitgenössischen chinesischen Literatur, die jedes Jahr in Deutschland eingeführt wird, sehr gering ist.

In der Tat liegt die chinesische Literatur in deutscher „Übersetzung“ ständig an der Peripherie des deutschen literarischen Systems. Deutsche Ausgaben der chinesischen Literatur zählen zur literarischen Minderheit. Bücher von chinesischen Autoren sind in deutschen Buchläden selten zu finden und verkaufen sich in den meisten Fällen nicht gut. Manche deutsche Verlage erklären zu ihrer Verteidigung, dass nur Fachleute im deutschen Sprachraum Interesse an chinesischer Literatur haben. Und doch gibt es einige zeitgenössische Autoren aus China, deren Werke zum Bestseller auf dem deutschen Markt wurden, z.B. Yu Hua 余华. „„Brüder“ verkaufte sich immerhin einige zehntausend Mal und wurde viermal aufgelegt - eine seltene Ausnahme unter den chinesischen Büchern.“⁶

Deutsche Literatur hingegen ist in China lange und breit rezipiert, und die Werke bedeutender Autoren wie z.B. Goethe, Schiller, Heinrich Heine, die Gebrüder Grimm, Theodor Storm,

⁶ Bölinger 2013: <http://www.dw.com/de/literatur-aus-china-eine-nische/a-17067785>, letzter Abruf: 06.06.2016.

Thomas Mann, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque, Hermann Hesse, Bertolt Brecht, Franz Kafka und Heinrich Böll, sind längst in den Kanon der klassischen ausländischen Literatur integriert (vgl. DING 1995: 57–109). Seit langem hat China eine starke Nachfrage für die westliche Kultur, und deren herausragende Literatur.⁷ So ist es nicht schwer zu verstehen, warum eine große Menge deutscher Autoren und deren Werke ins Chinesische übersetzt wurden.

Obwohl der Anteil der Werke chinesischer Autoren an allen Übersetzungen auf dem deutschen Buchmarkt weniger als 1% beträgt, werden in den letzten Jahren immer mehr chinesische Romane und Gedichte ins Deutsche übersetzt. Einerseits haben die Frankfurter Buchmesse 2009 (China als Gastland), und das Ereignis, dass ein chinesischer Schriftsteller, Mo Yan, zum Nobelpreisträger für Literatur 2012 ernannt wurde, dies gefördert. Andererseits haben viele Sinologen und Übersetzer mit ihrer Arbeit dazu beigetragen.

Seitdem sich die Reisebeschreibungen Marco Polos in Europa verbreitet haben, nahmen sich viele Europäer China, als einem fernen und reichen, orientalischen alten Land, mit großer Begeisterung an. Die Forschungen über chinesische Literatur gehören in die Kategorie der Sinologie, aber die meisten beziehen sich auf die chinesische klassische Literatur. Das liegt daran, dass einerseits die chinesische, moderne und zeitgenössische Literatur eine kurze Geschichte von Jahrzehnten hat, und andererseits daran, dass sich viele Sinologen hauptsächlich für das alte Reich interessieren. Aus einer langen Tradition heraus nimmt die Sinologie in Deutschland eher die chinesische Historie und Kultur im Altertum zum Hauptmotiv.

Natürlich gibt es auch einige Sinologen, die das zeitgenössische China und chinesische Gegenwartsliteratur aufmerksam verfolgen. Durch die Übersetzung und Forschung der zeitgenössischen chinesischen Literatur versuchen die Deutschen, das reale Lebensbild in China, und die Mentalität der Chinesen seit den 1940er Jahren zu offenbaren und zu verstehen. Chi-

⁷ “In der Geschichte gab es in China dreimal Übersetzungshöhepunkte: die Übersetzung der Schriften des Buddhismus von der östliche Han-Zeit bis in der Tang-Dynastie und der Song-Dynastie, die technische Übersetzung in der späten Ming-Zeit und der frühen Qing-Zeit und die Übersetzung der westlichen Wissenschaften vom Opiumkrieg bis in der Vier-Mai-Bewegung“ (ZHU 2010: 6; Übers. v. Verf.).

nesische Gegenwartsliteratur bezieht sich im Allgemeinen auf die Literatur Chinas ab 1949.⁸ Sowohl das literarische Schaffen der chinesischen Autoren, als auch die Studie über chinesische Gegenwartsliteratur im deutschen Sprachraum wurden beide von 1949 bis 1978 von Ideologien offensichtlich stark beeinflusst. In diesem Zeitraum hatten vor allem mehrere Übersetzer in der ehemaligen DDR ein paar chinesische Werke mit politischen Themen ins Deutsche übersetzt. Seit der Einführung der „Politik der Reform“, und mehr wirtschaftlicher Öffnung, werden eine Menge chinesischer literarischer Werke, von hermetischer Lyrik und Narbenliteratur über Wurzelliteratur, Avantgardeliteratur, Frauenliteratur, wie auch die jüngste Internet-Literatur, welche alle die großen Veränderungen der chinesischen Gesellschaft und die Seele der Chinesen widerspiegeln, ins Deutsche übersetzt, und im deutschen Sprachraum veröffentlicht. Die Forschungen über chinesische Gegenwartsliteratur sind fortwährend als erfolgreich zu betrachten. Zum Beispiel hat Wolfgang Kubin die zehnbändige *Geschichte der chinesischen Literatur*⁹ herausgegeben und den siebten Band, *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert* geschrieben. Das dritte Kapitel dieses Bandes befasst sich mit der chinesischen Literatur nach 1949, und dem sozialistischen Realismus, ebenso mit neuen Tendenzen in den achtziger Jahren, weit bis in die Kommerzialisierung der Literatur gegen Ende des Jahrhunderts. Beachtenswert hierbei ist, dass die literarische Geschichte nicht aus einfachen Berichten besteht, sondern aus ausführlichen Analysen, persönlichen Wertungen und reichlich Hinweisen auf Sekundärliteratur. Darüber hinaus sind Vorstellungen und Kommentare von vielen relevanten zeitgenössischen chinesischen Schriftstellern, in das von Heinz Ludwig Arnold herausgegebene *Kritische Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* (Abk.: *KLfG*) aufgenommen worden.

⁸ Die Meinungen der Wissenschaftler über den Startpunkt der chinesischen Gegenwartsliteratur stehen zur Debatte. Der allgemein anerkannten Ansicht nach gilt das Jahr der Gründung der Volksrepublik China als Scheidelinie zwischen der modernen Literatur und der gegenwärtigen Literatur (KUBIN 2005a: ix). Darüber haben ein paar Gelehrte andere Auffassungen. Zum Beispiel wendet Xiaoming CHEN (2013: 4) ein, dass das Jahr 1949 nur ein politisches Ereignis symbolisiere und die Wende der Literatur nicht spiegeln könne. CHEN (2013: 5) schlägt vor, das Forum über Literatur und Kunst 1942 in Yan'an als den Ausgangspunkt anzusehen. Sein Grund dafür ist, dass die Entstehung der Gegenwartsliteratur auf die Linke Literatur der 30er und 40er Jahre und die Literatur in den befreiten Gebieten in der Yan'an-Periode fundiere und die Letztere auf die Entwicklung der zeitgenössischen Literatur in Hinsicht auf die Konstruktion der literarischen Gedanken und die institutionelle Etablierung einen entscheidenden Einfluss geübt habe.

⁹ Das ist ein monumentales Werk, eine ganze Geschichte der chinesischen Literatur (von der Periode vor der Qin-Dynastie bis zum Ende des 20. Jahrhunderts), die Literaturtheorien, verschiedene literarische Genres (Gedicht, Roman, Erzählung, Prosa und Theater) und Biographien der Schriftsteller umfasst. Leider ist der achte Band *Bibliographie zur chinesischen Literatur in deutscher Sprache* bisher noch nicht herausgegeben.

1.2 Fragestellungen

Den Gesamtzustand der chinesischen Gegenwartsliteratur im deutschen Sprachraum kann man in drei Punkten zusammenfassen. Erstens: obwohl es in Deutschland ein großes Übersetzungsvolumen gibt, haben chinesische Bücher daran nur einen winzigen Anteil. Zweitens: früher legten deutsche sinologische Forschungen keinen großen Wert auf chinesische Gegenwartsliteratur, die Übersetzungen und Forschungen in diesem Bereich entwickeln sich jedoch gegenwärtig recht schnell obgleich ihres jungen Alters. Drittens: zeitgenössische Literatur Chinas fand normalerweise im deutschsprachigen Raum nur einen beschränkten kleinen Leserkreis, aber manche chinesische Autoren waren dem deutschen Publikum stets sehr beliebt.

Angesichts der obengenannten Fakten soll Folgendes in der Vorliegenden Untersuchung herausgefunden werden: Wie wurden die verschiedenen chinesischen literarischen Strömungen in den letzten Jahrzehnten im deutschsprachigen Raum übersetzt und erforscht? Welche Faktoren haben Auswirkungen darauf ausgeübt? Warum sind ein paar zeitgenössische Autoren, zum Beispiel Yu Hua, erfolgreich nach Deutschland eingeführt worden? Welche Einzigartigkeiten besitzen die Werke mit hohen Auflagen? Wie wurden sie übersetzt und rezensiert? Diese Fragen bilden die Motivation der vorliegenden Arbeit mit dem Titel „Chinesische Gegenwartsliteratur in Deutschland – Fallstudie zu Yu Hua: Werke, Übersetzungen und Rezensionen“.

Warum wird nun ausgerechnet dieser Schriftsteller als Forschungsbeispiel ausgewählt? Dafür gibt es unterschiedliche Gründe. Zum einen zählt Yu Hua zu den wichtigsten und einflussreichsten Vertretern der chinesischen zeitgenössischen Literatur. Er hat sich seinen Ruhm in den 80er Jahren erworben, als Repräsentant der Avantgarde-Literatur, lebt und schreibt bis dato im Festland Chinas, anders als Schriftsteller wie Gao Xingjian, Liao Yiwu usw., die im Exil leben, und nicht von der chinesischen Regierung anerkannt werden. Seine Werke, welche die schwere Existenz der einfachen Chinesen in den letzten Jahrzehnten bis in die Gegenwart widerspiegeln, haben einen großen Leserkreis sowohl in China als auch im Rest der Welt gefunden. Genauer betrachtet ist die Einführung von Yu Hua nach Deutschland ein erfolgreiches

Fallbeispiel. Seit dem Erscheinen von *Leben!* wird jedes neuere Werk von Yu ins Deutsche übersetzt, und es hat sich eine stabile und ausdauernde Beziehung zwischen dem Autor und seinem deutschen Übersetzer Ulrich Kautz gebildet. Die deutschsprachigen Ausgaben seiner Werke verkaufen sich gut, und werden oft in den Medien rezensiert.

Diese Arbeit richtet das Augenmerk einerseits auf einen Überblick der chinesischen Gegenwartsliteratur nach Ende der Kulturrevolution, und geht gleichzeitig näher auf das Fallbeispiel Yu Huas ein. Die Manipulationstheorie von André Lefevere dient hierbei als theoretische Grundlage, und die Fragestellungen lassen sich zusammenfassend so formulieren:

- 1) Welche literarische Strömungen und Autoren nach der Kulturrevolution wurden ins Deutsche übersetzt? Welche Faktoren haben die Textauswahl der Translation manipuliert?
- 2) Welche Hauptthemen hat Yu Hua in seinen Werken verhandelt, und was sind die relevanten literarischen Techniken des Schriftstellers? Wie haben sich die Themen und der Schreibstil auf die Übersetzung und Rezeption seiner Werke im deutschen Sprachraum ausgewirkt?
- 3) Welche Übersetzungsstrategien hat der Übersetzer gebraucht, um die ideologisch, kulturell, oder poetisch unterschiedlichen Elemente zu behandeln, und warum hat er solche Strategien ausgewählt?
- 4) Wie werden Yu Huas Werke im deutschsprachigen Raum interpretiert und gewertet?

Die obigen vier Fragestellungen stehen logisch miteinander im Zusammenhang: Zwischen der ersten Frage und den letzteren drei Fragen existiert eine Ganzes-Teil-Beziehung. Es ist aufgrund des beschränkten Umfangs einer Dissertation selbstredend nicht möglich, ausführliche Auseinandersetzungen mit *allen* ins Deutsche übersetzten Autoren vorzunehmen, welche die chinesische Literatur der Gegenwart repräsentieren. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit liegt nun eine grobe Bestandsaufnahme zu dem großen und komplizierten Problem (den deutschen Übersetzungen chinesischer Gegenwartsliteratur in den vergangenen drei Jahrzehnten) vor. Die Fallstudie zu Yu Hua soll auch als ein Versuch gelten: Beobachtet man vom Loch eines Bambusrohrs einen Leopard, kann ein Stück Fellzeichnung des Leoparden ge-

sehen werden (ein chinesisches Idiom: 管中窥豹, 可见一斑 *guan zhong kui bao, ke jian yi ban*, in seiner metaphorischen Bedeutung: von dem beobachteten Teil kann man auf das ganze Bild schließen). Der Kern der Fallstudie ist der Prozess der Umschreibung (Frage Drei). Die zweite Frage kann für Faktoren, welche die Einflüsse auf die Textauswahl der Einführung nach Deutschland, und die Entscheidungen der Übersetzungsstrategien ausüben, gehalten werden. Frage Vier gilt als eine Auswirkung der Übersetzungen, die Rezensionen können auch als eine Art der Umschreibung angesehen werden.

1.3 Gegenstand der Untersuchung

Untersuchungsgegenstand sind zunächst die Daten über die herausgegebenen deutschen Ausgaben der Werke der chinesischen zeitgenössischen Autoren, vom Ende der Kulturrevolution bis heute. (Die Forschung beschäftigt sich ausschließlich mit dem Festland. Wegen der Konzentration gehören die Schriftsteller aus Taiwan, Hongkong und Macau nicht zum Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit.) Um eine möglichst umfassende Bibliographie zu erstellen und eine relativ vollständige Beobachtung zur Übersetzung und Forschung der chinesischen zeitgenössische Literatur im deutschsprachigen Raum vorzunehmen, wurden explizit für diese Untersuchung eine Menge Daten aus folgenden Quellen gesammelt und verarbeitet: *Kritische Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Geschichte der chinesischen Literatur. Bd. 9: Biographisches Handbuch chinesischer Schriftsteller. Leben und Werke*, die Rechercheergebnisse der Bibliographic Search im UNESCO-Index Translationum, und dem Suchportal der ULB Bonn (Universitäts- und Landesbibliothek Bonn).

Zusätzliche kommen folgende sechs chinesische Werke von Yu Hua und ihre einschlägigen deutschen Editionen als Gegenstand der Fallstudie in Frage: 鲜血梅花 „Xianxue meihua“ (1989)¹⁰, „Blutrote Blüten“ (2009), 活着 *Huozhe* (1992), *Leben!* (1998), 许三观卖血

¹⁰ Die Jahresangabe hinter den jeweiligen Titeln bezeichnet nicht das Erscheinungsjahr der Bücher, die in der vorliegenden Arbeit verwendet wurden, sondern das Jahr, in dem die Erstauflagen der Werke in beiden Ländern erschienen. Leider kann die Verfasserin in der Arbeit nicht immer auf Originalausgaben der angeführten Werke zurückgreifen, sondern muss manchmal mit Nachdrucken bzw. Neuauflagen vorliebnehmen.

记 *Xu Sanguan mai xue ji* (1995), *Der Mann, der sein Blut verkaufte* (2000), 兄弟 *Xiongdi* (Teil 1: 2005; Teil 2: 2006), *Brüder* (2009), 十个词汇里的中国 *Shige cihui li de zhongguo* (2010), *China in zehn Wörtern: Eine Einführung* (2012), 第七天 *Di-qi tian* (2013) und *Die sieben letzten Tage* (2017). Die repräsentativen Werke von Yu umfassen verschiedene literarische Gattungen: Kurzerzählung, Roman und Essay, und sie entstehen an verschiedenen Schaffensstationen des Autors.

Außerdem werden Dutzende von deutschen Rezensionen über Yu Huas Werke in den Fokus genommen.¹¹ Die Anzahl der vorhandenen Rezensionen zu den jeweiligen Werken ist abhängig von der literarischen Gattung, und von der Einflusskraft der Werke. Zu den drei Romanen *Leben!*, *Der Mann, der sein Blut verkaufte* und *Brüder* existieren jeweils mehr als zehn Rezensionen, während zu der in der sinologischen Zeitschrift *Hefte für ostasiatische Literatur* erschienenen Novelle „Blutrote Blüte“ jegliche Feuilletonkritik fehlt. Zu der Essaysammlung *China in zehn Wörtern: Eine Einführung* sind nur vier Rezensionen ersichtlich. Die für die Untersuchung ausgewählten Texte sind größtenteils in den regionalen und überregionalen Massenmedien Zeitungen, Zeitschriften und im Rundfunk (z.B. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Berliner Zeitung*, *Die Zeit*, *Die Welt*, *Focus* und *Deutschlandfunk*) zu finden. Ein Teil der Artikel kommt aus Fachzeitschriften (z.B. *minima sinica*, *Orientierungen: Zeitschrift zur Kultur Asiens* und *Hefte für Ostasiatische Literatur*). Die Rezensionen, die überdurchschnittlich hoch frequentiert von Wissenschaftsjournalisten, Literaturwissenschaftler und Sinologen verfasst worden sind, analysieren Yu Huas Werke literaturkritisch, und informieren die Leserschaft über die Biographie, und das gesamte literarische Schaffen des Autors. Ebenso bewerten sie die Übersetzungsqualität und lenken die Erwartungen und das Verständnis des Publikums im Zielland.

¹¹ Ein Teil der zu untersuchenden deutschen Rezensionen ist dem Verlag Klett-Cotta zu verdanken. Zur Unterstützung der Arbeit schickte Marita Bührmann, die Mitarbeiterin in der Presseabteilung des Verlags, der Verfasserin per Post zahlreiche Rezensionen, die sie in ihrem Archiv gefunden hatte. In den vom Verlag gesammelten Materialien ist keine Seitenzahl zu finden.

1.4 Methodische Vorgehensweise

In der vorliegenden Studie kommen vor allem vier Forschungsverfahren zum Einsatz: Als Erstes die bibliographische Arbeit. Eine Liste über die erschienenen deutschen Ausgaben der chinesischen Gegenwartsliteratur vom Jahr 1978 bis das Jahr 2017, die sowohl selbstständige Publikationen, als auch Artikel in Zeitschriften einschließen, wird im Anhang bereitgestellt. Sie dient nicht nur als wichtige Datenquelle für die vorliegende Arbeit (insbesondere für die Bestandsaufnahme im dritten Kapitel), sondern kann auch als eine mögliche wissenschaftliche Grundlage für eventuell weiterführende Forschungen dienen.

Zweitens ist eine Werkanalyse vorzunehmen. Es muss einerseits auf die Thematik der behandelten Werke geachtet werden, um herauszufinden, was diese Werke essenziell thematisieren, und ob eine Kontinuität der Themenschwerpunkte in Yus literarischen Schaffen besteht. Andererseits muss auf die Ausdruckstechniken geachtet werden, um aufzuzeigen, welche Erzähleigenschaften den besonderen Stil der Texte bilden. Da die Arbeit übersetzungsorientiert ist, wird im Laufe der Werkanalyse der Versuch unternommen, die Auswirkung der inhaltlichen Themen und des Schreibstils auf die Übersetzung und Rezeption auszuarbeiten.

Drittens findet eine Übersetzungsanalyse auf Grund der Manipulationstheorie statt. Zahlreiche Textstellen aus den chinesischen originalen Werken, und ihren deutschen Übersetzungen werden zitiert, als Beispiele zur vergleichenden Analyse, bei der es herauszukristallisieren gilt, welche Strategien bei der deutschen Umschreibung zum Einsatz kommen. Unter dem Gesichtswinkel der Ideologie oder Poetik werden weiterführend die Gründe und Effekte der Übersetzungsmethoden geklärt.

Viertens ist die Rezensionsanalyse zu nennen. In der Arbeit wird herauszufinden sein, unter welchen Blickwinkeln die deutschen Kritiker die besprochenen Werke betrachten, was sie besonders beachten, und was sie übersehen haben. In der Situation der Meinungsverschiedenheit werden die Rezensenten nach den beiden Positionen Pro und Contra gruppiert. Anhand der Analyse ihrer jeweiligen Argumente werden die charakteristischen Merkmale der

Rezeption weiter dargestellt.

1.5 Der Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist in elf Kapitel unterteilt. Kapitel 1 gibt hier einen Überblick über die chinesische Gegenwartsliteratur in Deutschland. Die Anzahl der jedes Jahr ins Deutsche übersetzten chinesischen Bücher ist sehr klein. Die chinesische Literatur, welche normalerweise eine niedrige Auflage hat, gehört zur Nische des deutschen Büchermarktes. Trotzdem haben sich seit dem Einsetzen der Reformpolitik und der wirtschaftlichen Öffnung mehr und mehr Sinologen und Übersetzer bemüht, verschiedene relevante Strömungen der chinesischen Gegenwartsliteratur nach Deutschland vorzustellen und einzuführen. Ein paar Monographien, Sammelbände und Zeitschriften über gegenwärtige Literatur Chinas wurden bereits verlegt. Andererseits werden in diesem Kapitel aber auch die Fragestellungen, der Forschungsgegenstand, die Methode und die Struktur der Arbeit ausführlich formuliert.

Im Kapitel Zwei geht es um den theoretischen Rahmen. Als Erstes werden die einflussreichsten Schulen für die Entwicklung der Übersetzungstheorien skizziert, vor allem die Strömung „*Translation Studies*“, die eine entscheidende Rolle in der kulturellen Wende der Übersetzungsforschung spielt, und das Übersetzen nicht nur als Transformation zwischen Ausgangssprache und Zielsprache ansieht, sondern auch als eine Aktion zwischen beiden Kultursystemen, welche im Zusammenhang mit Ideologie, Poetik und Macht steht. Als Zweites stellt das Kapitel die Manipulationstheorie von André Lefevere vor. Nach dieser Theorie wird das literarische System von Experten und Geldgebern kontrolliert und beeinflusst, und somit ist „Übersetzung“ auch eine Art von Umschreibung des Originals.

Kapitel 3 handelt von der deutschen Übersetzung der verschiedenen chinesischen literarischen Strömungen der vorgegangenen drei Jahrzehnte. Zunächst wird eine Bestandsaufnahme der chinesischen Schriftsteller in deutscher Übersetzung erstellt. Im Laufe der Entwicklung der chinesischen Gegenwartsliteratur, vom Ende der großen Revolution bis heute, kommen Gat-

tungen wie etwa hermetische Lyrik, Narbenliteratur, Literatur zur Vergangenheitsbewältigung, Literatur der Reform, Wurzelliteratur, Avantgarde, Neorealismus, Frauenliteratur, posthermetische Lyrik und andere literarische Schulen, nacheinander auf die Bühne. Die meisten repräsentativen Werke der unterschiedlichen Strömungen wurden nach Deutschland sukzessive eingeführt. Manche Autoren finden einen breiten Leserkreis im deutschsprachigen Raum, und an diesen Werken zeigt die sinologische Forschung auch ein großes Interesse, während andere schnell in die Vergessenheit geraten. Hier ist eine Analyse der Faktoren (Thematik, literarische Preise, Verfilmung, Übersetzer, Kritiker, Verlage, Buchmesse, Politik usw.) vorzunehmen, welche den Import der chinesischen Literatur der Gegenwart nach Deutschland beeinflussen können.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit Yu Huas bisherigem literarischem Schaffen, und seinem Übersetzungs- und Forschungsstand im deutschsprachigen Raum. Yu Hua, einer der bedeutendsten Schriftsteller der chinesischen Gegenwartsliteratur, hat eine Menge Novellen, Romane, Essays geschrieben und wird in zahlreiche Sprachen weltweit übersetzt. Sein literarisches Schaffen hat enge Beziehungen zu seiner Heimat, seinen Erfahrungen in der Kulturrevolution, seinen früheren Arbeitserfahrungen als Zahnarzt, und seiner ausgiebigen Lektüre vieler Werke der modernen westlichen Autoren. Sein Stil lässt sich offensichtlich in zwei Phasen einteilen. In der früheren Phase hat er zahlreiche avantgardistische Novellen erschaffen, denen Gewalt, Tod, Sünde, Bestrafung und Grotteske zugeschrieben werden. In den 90er Jahren begann Yu Romane zu schreiben, und das markiert die Rückkehr zu den traditionellen Schreibweisen. Seine Romane, die aus einer humanistischen Perspektive die schwere Existenz und den Geist der Ausdauer der Chinesen zeigen, haben Leser in China sowie im deutschen Sprachraum tief bewegt. Ulrich Kautz, der sich seit einigen Jahrzehnten in der Lehrtätigkeit der Übersetzung, des Dolmetschens und der aktiven Übersetzung chinesischer gegenwärtiger Literatur widmet, ist als der Übersetzer und Förderer von Yu Hua im deutschen Sprachraum hervorgegangen. Bis dato sind insgesamt eine Novelle, drei Romane, und eine Essaysammlung von Yu Hua ins Deutsche übersetzt worden. Die deutschen Ausgaben seiner Werke haben bis dato hohe Auflagen erreicht, und wurden in den Medien oft rezensiert. In vielen von deutschen Sinologen herausgegebenen Geschichten der chinesischen Literatur sind Vorstellung

und Kommentare über Yu Hua zu finden. Nichtsdestotrotz fehlen im deutschsprachigen Raum systematische Forschungen, speziell zu Yu Huas Werken oder Übersetzungen.

Anschließend ist jedem der ins Deutsche übersetzten Werke von Yu Hua ein eigenständiges Kapitel gewidmet. Kapitel Fünf setzt sich speziell mit „Blutrote Blüte“ auseinander. Anhand einer Analyse zur Parodie auf das Genre der Kampfkunsliteratur, wird Yu Huas Zentralanliegen, der Zustand der menschlichen Existenz, dargelegt. Sowohl die Eigenart der stereotypen Elemente der chinesischen Popliteratur über Kampfkunst, als auch der avantgardistische Sprachstil werden in der deutschen Version abgeschwächt. Aufgrund der Veröffentlichung in einer sinologischen Zeitschrift ist die Kurzgeschichte dem deutschen Publikum nicht so leicht zugänglich, wie die als selbstständige Publikationen im deutschen Buchhandel erschienenen Romane. Die Rezensionen zu der einzigen in deutscher Sprache herausgegebenen Novelle von Yu sind spärlich.

Kapitel Sechs befasst sich mit *Leben!*. Im Gegensatz zum Titel stellt der Roman verschiedene Tode dar, und zeigt die Anschauungen der Chinesen zu Leben und Sterben an sich, und den Mut des in einem Dorf lebenden Protagonisten gegenüber dem menschlichen Leiden. Die Verbindung der Schwierigkeiten der „kleinen Leute“ in Bezug auf die gesellschaftlichen Wandlungen Chinas im vergangenen halben Jahrhundert bildet das wichtigste Kennzeichen von Yu Hua, dass bei den deutschen Lesern einen starken Eindruck hinterlassen hat. Die deutsche Umschreibung der kulturspezifischen Elemente mit unterschiedlichen Übersetzungsstrategien hat zu einer besonders guten Rezeption im deutschen Sprachraum beigetragen, und die sprachliche Prägnanz hat sich eine hohe Anerkennung unter den Kritikern verdient gemacht.

Im nächsten Kapitel geht es um *Der Mann, der sein Blut verkaufte*. Aus den ausführlichen Auseinandersetzungen über das Schema des Blutverkaufs, und der Charakterisierung einiger Zentralfiguren wird die Thematik des Werkes herausgearbeitet, ebenso das schwere Leben der einfachen Menschen in einer unbeständigen kommunistischen Politik, und der Geist der Selbstaufopferung explizit aufgezeigt. Die innovative Erzählstruktur des Romans zeigt Yus

bewussten Versuch, hinsichtlich der literarischen Ausdrucksweise, die Struktur und den Rhythmus der Musik nachzuahmen. Im Text kommen häufig Wiederholungen, direkte Reden und detaillierte Beschreibungen, die ebenso frequentiert in der deutschen Ausgabe beibehalten worden sind, zum Einsatz. In der Romanform versucht Yu Hua besonders volkstümlich und humoristisch zu schreiben, was der Übersetzer dem deutschen Publikum erfolgreich vermitteln kann. Diese einzigartige Schreibweise wird von vielen Rezensenten hochgeschätzt. Doch es wird auch Kritik geübt an der lockeren Struktur, den Wiederholungen, und den naiven Figuren.

Kapitel Acht thematisiert *Brüder*. In einer karnevalesken Erzählweise beschreibt der Autor einerseits die Gewalttätigkeit und die tragische Schicksale in der großen Kulturrevolution, und andererseits die chaotischen, grotesken Phänomene in der chinesischen Gegenwart. Das Kapitel erläutert anhand konkreter Beispiele die verschiedenen Strategien für die Umschreibung der Stilmittel. Die Meinungen zu diesem Roman sind strittig. Ein paar Rezensenten halten das epische Werk mit seinem drastischem und sarkastischen Stil, und seinen vulgären Szenen für einen großen chinesischen Schelmenroman. Andere Kritiker stellen die Glaubwürdigkeit der Geschichten, und die weitschweifigen Nebenhandlungen des Romans in Frage. Die Qualität der Übersetzung wird hingegen generell anerkannt.

Das neunte Kapitel behandelt *China in zehn Wörtern*, einen nicht-fiktiven Prosaband. Unter dem Blickwinkel der Begriffsentwicklung, stellt der Autor abwechselnd die Schicksale der Menschen in der großen Kulturrevolution, und die vom Stillstand der politischen Reformen verursachten sozialen Missstände im heutigen China dar. Die Übersetzungsanalyse konzentriert sich auf die Umschreibung der fehlenden, und aktuellen Lexik, und der additionalen Wörter oder Sätze in der deutschen Ausgabe. Die deutschen Interpretationen zeichnen sich dadurch aus, dass die Offenheit der Kritik am System besonders anerkannt wird, und ein großes Interesse an den Realitäten Chinas gezeigt wird.

Das zehnte Kapitel handelt vom jüngsten Roman von Yu Hua, *Die sieben letzten Tage*. In einem grotesken Stil hat der Autor die grausamen Realitäten im zeitgenössischen China gezeigt.

Die innovative Schreibweise, Collage der aktuellen Meldungen, wird ausführlich erörtert. Der Schwerpunkt der Übersetzungsanalyse liegt auf der Umschreibung des Satzmodells, und der Stilelemente.

Im letzten Kapitel werden die Schlussfolgerungen dargelegt. Die hervorstechende Thematik, die sich in jedem Werk von Yu Hua zeigt, ist die der schweren Existenz der eher einfachen Menschen in den gesellschaftlichen Veränderungen Chinas. Die deutsche Übersetzung der Werke ist eine Umschreibung der Perspektive, der Ideologie und der Poetik. Für die Rezensionen sind diese drei Merkmale besonders auffällig, explizit etwa die ideologische Betrachtungsweisen, die Meinungsverschiedenheit über den Stil, und die hohe Wertschätzung der Übersetzung von Ulrich Kautz durch die deutschen Rezensenten.

2. Theoretische Grundlage

In der vorliegenden Studie wird die Manipulationstheorie von André Lefevere als theoretischer Rahmen genommen. Da Lefeveres Übersetzungsgedanken in enger Beziehung mit der kulturellen Wende der Übersetzungsforschung, und der theoretischen Richtung von „*Translation Studies*“ stehen, ist es notwendig, zuerst einen kurzen Überblick auf die Entwicklungsgeschichte der Übersetzungswissenschaft zu geben. Im zweiten Teil des Kapitels werden die Übersetzungsauffassungen von Lefevere ausführlich erläutert.

2.1 Kulturelle Wende der Übersetzungsforschung

Traditionelle Übersetzungsforschung betrachtet Übersetzen als Umsetzen zwischen zwei Sprachen, und beschränkt sich primär auf Textanalyse und sprachlichen Vergleich.

Die Wissenschaft der Übersetzung kann auf die Schriften von Cicero (106–43 v.Chr.), Horaz (65–8 v.Chr.) und anderen Autoren in der griechischen und römischen Antike zurückgreifen (vgl. STOLZE 2011: 17–20). In den zweitausend Jahren vor den 1950er Jahren war der Schwerpunkt der Übersetzungsforschung, „wie man es übersetzt“, das heißt, in der langen Zeit verfolgten die Übersetzungswissenschaftler aufmerksam nur spezifische Fragen im direkten Zusammenhang mit dem Übersetzungsverhalten, z.B. wörtliche Abbildung oder sinn-gemäße Wiedergabe (KAUTZ 2002: 31). Ihre Argumente oder Kommentare kamen vor allem aus den Erfahrungen der eigenen Übersetzungspraxis. Eine andere Gruppe von Forschern, z.B. W. von Humboldt und W. Benjamin, diskutierten über eine sprachphilosophische Frage: Sind die Sprachen im Grunde genommen übersetzbar oder unübersetzbar (KAUTZ 2002: 31–32)?

Seit den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts tauchte eine Reihe von Gelehrten auf, wie etwa Eugene Nida, Peter Newmark und J. C. Catford, die das Übersetzen von einem linguistischen

Standpunkt her untersuchten. In der Übersetzungswissenschaft gehen sie in ihren Theorien konsequent über die Erfahrungsebene hinaus, und eröffnen aus den theoretischen Perspektiven der Linguistik eine neue Dimension für die Übersetzungswissenschaft. Zum Beispiel schlägt Nida den Begriff „Dynamische Äquivalenz“ vor, der für die Entwicklung der modernen Übersetzungswissenschaft von großer Bedeutung ist. Dieser Forschungsschwerpunkt der Gruppe wird als die „linguistische Wende“ in der Übersetzungsforschung bezeichnet. (vgl. LIU 2009: 126–179)

Die später entstehende kulturelle Wende der Übersetzungstheorien erweiterte den Horizont der Übersetzungsuntersuchung. Man begann zu erkennen, dass Übersetzen kein isoliertes Phänomen ist, sondern mit Ideologie, Poetik und Machtverhältnissen eng verknüpft ist.

Seit den 1970er Jahren führte eine weitere Gruppe von Wissenschaftlern (die übersetzungstheoretische Schule „*Translation Studies*“) neue Diskussionen und Workshops ein, publizierte mehrere Sammelbände von Konferenzbeiträgen und erforschte und interpretierte „Übersetzen“ aus einer einzigartigen neuen Perspektive, explizit: von der kulturellen Ebene heraus. Ihr Forschungsschwerpunkt lag darauf, wenn man es auf den Punkt bringt: Warum werden die Werke von bestimmten Staaten und Autoren übersetzt, und nicht von diesen oder jenen? Noch anders gesagt, fokussiert sich die Studie nicht mehr auf Übersetzen als Transformationsmedium zweier Sprachen, sondern als das Umfeld der Zielsprache und Faktoren, die das Übersetzen beeinflussen. Diese Gelehrten markierten den Beginn der kulturellen Wende in der Übersetzungsforschung.

Der Aufsatz unter dem Titel „*The Name and Nature of Translation Studies*“ von James S. Holmes, welcher 1972 als *keynote speech* im dritten internationalen Forum für Angewandte Linguistik in Kopenhagen zum ersten Mal vorgetragen wurde, und den Grundstein der kulturellen Schule legte, hat zwei besonders bemerkenswerte Punkte. Erstens: Er zeigt einen klaren Sinn für die Disziplin der Übersetzungswissenschaft. HOLMES (2000: 173–176) schlug vor, dass man *Translation Studies* als die offizielle Bezeichnung der Disziplin bestimmt. Um den Inhalt der Disziplin besser aufzudecken, und zu umfassen, verzichtete er auf *translatology*,

the translation theory, the science of translation und andere Terminologien. Zweitens: Es gibt eine ausführliche Beschreibung über den Inhalt der zukünftigen Übersetzungswissenschaft. HOLMES (2000: 176) unterteilt *Translation Studies* in *Pure Translation Studies* und *Applied Translation Studies*, und *Pure Translation Studies* wird weiter in *Descriptive Translation Studies* (Abk.: *DTS*) und *Theoretical Translation Studies* (Abk.: *ThTs*) aufgegliedert. Des Weiteren werden vier Forschungsgebiete von *Applied Translation Studies* unterschieden: *Translator Training*, *Translation Aids*, *Translation Policy* und *Translation Criticism* (HOLMES 2000: 181–182).

Die Polysystem-Theorie des berühmten zeitgenössischen israelischen Literatur- und Übersetzungstheoretiker Itamar Even-Zohar spielte eine große Rolle für die theoretischen Grundlagen der Schule der *Translation Studie*. Hier gilt die Grundauffassung: „Man sieht die Literatur in einer gegebenen Kultur als ein Polysystem, in welchem verschiedene Genres, Schulen, Strömungen und Anderes ständig miteinander im Wettstreit um die Gunst des Lesers liegen“ (STOLZE 2011: 147). In seinem einflussreichen Artikel *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem* zieht Even-Zohar die Funktion und den Status der Übersetzung in Betracht, und stellt folgende These auf: „*translated literature [is] not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it*“ (EVEN-ZOHAR 2000: 193). Er analysierte eingehend die Beziehungen zwischen Übersetzung und der heimischen Literatur, und legte fest, dass nur bei den folgenden drei Umständen die Übersetzung im nationalen Literatursystem im Mittelpunkt liegt und eine Primärfunktion hat:

(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is „young“, in the process of being established; (b) when a literature is either „peripheral“ (within a large group of correlated literatures) or „weak“, or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (EVEN-ZOHAR 2000: 193–194)

EVEN-ZOHAR (2000: 196–197) hat darauf hingewiesen, dass Veränderungen des Status der übersetzten Literatur die Veränderungen der Normen, des Verhaltens und der Politik der Übersetzung hervorrufen: Wenn die Übersetzung eine zentrale Position erzielt hat, kann ein

Übersetzen des Verfremdens vorkommen; im gegensätzlichen Fall ist die Übersetzung peripher, dann bevorzugt ein Übersetzer die Strategie des sogenannten Einbürgerns. Die methodische Vorgehensweise der Polysystemtheorie ist DTS und hat der Übersetzungsforschung ein neues Paradigma geboten. Ihr Hauptanliegen ist, weder für die Übersetzungspraxis Prinzipien oder Hinweise zu geben noch die übersetzten Texte zu kritisieren, sondern die Übersetzung als Fakt zu akzeptieren und derer sprachlichen, literarischen, historischen, kulturellen wie auch ideologischen Kontexte zu untersuchen.

Ein Kollege von Even-Zohar, Gideon TOURY¹² (vgl. 1995: 7–19), hat das Konzept von Holmes wiederum konkretisiert, damit die Kategorien und Forschungszweige der Übersetzungswissenschaft noch deutlicher hervortreten. Bei TOURY (1985: 19) heißt es: „*Translations are facts of one system only: the target system*“. Mit anderen Worten, er betont den grundlegenden Standpunkt von *Translation Studies*, wodurch DTS sich von den bisherigen, prozessbasierten und anwendungsorientierten Übersetzungsforschungen, wesentlich unterscheidet. In seinen Werken *In Search of a Theory of Translation* und *Descriptive Translation Studies and Beyond* erläutert er systematisch die Theorie der Übersetzungsnormen, und vertieft die Polysystemtheorie.

Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts haben André Lefevere und Susan Bassnett zahlreiche Artikel geschrieben und mehrere Anthologien herausgegeben, die einen entscheidenden Beitrag für die kulturelle Wende der Übersetzungsforschung geleistet haben. Auf der Basis der Polysystemtheorie erschuf Lefevere seine Refraktionstheorie und die Theorie des Umschreibens, derer zufolge literarische Übersetzung immer ein Neuschreiben vom Originalwerk ist. Er schreibt: „Translators, to lay the old adage to rest once and for all, have to be traitors, but most of the time they don't know it, and nearly all of the time they have no other choice [...]“ (LEFEVERE 2010: 13). In seinem Buch *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* betont er die drei Faktoren, nämlich die Ideologie, die Förderer der Übersetzung, und die Poetik, welche das Übersetzungsverhalten manipulieren. Lefeveres Überset-

¹² Even-Zohar und Gideon Toury werden auch als die Tel Aviv-Schule bezeichnet, weil die beiden an der Universität Tel Aviv gelehrt haben.

zungsgedanken werden zur theoretischen Hauptsäule der Übersetzungswissenschaften nach ihrer kulturellen Wende. Die von Lefevere vertretende Schule nennt man auch Manipulationsschule.

Susan Bassnett, eine Urheberin und Verfechterin der kulturellen Wende der Übersetzungsforschung, hat aktuelle Zusammenfassungen vorgelegt, und übernimmt aktiv Führung in der kulturellen Wende in ihrer Monographie *Translation Studies*. Aus der Makrosicht skizziert sie vier Forschungsbereiche der Übersetzungswissenschaft: Geschichte der Übersetzung, Übersetzungsforschung in der Zielkultur, Übersetzung und Linguistik, Übersetzung und Poetik (BASSNETT 2002: 18). In der Abhandlung mit dem Titel „*The Translation Turn in Cultural Studies*“ hat sie eine Auseinandersetzung über die Unvermeidlichkeit der Begegnung der Übersetzungsstudie mit der Kulturstudie dargelegt. BASSNETT (2001: 125) weist darauf hin, dass die Forschungen der beiden Bereiche die Grenze der Disziplinen in Frage stellen, und neuen Raum geschaffen haben. Ihre wichtigsten Anliegen beziehen sich auf die Machtverhältnisse und die Textproduktion, und beide Forschungsfelder lassen die Bedeutung der Manipulation in der Textproduktion erkennen (BASSNETT 2001: 135–136). Deshalb können beide Disziplinen auf vielen Gebieten fruchtbare Zusammenarbeit leisten (BASSNETT 2001: 138).

Bezogen auf diese Tatsache, vollzieht die Übersetzungswissenschaft seit Ende der 80er Jahre und Anfang der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts eine umfassende kulturelle Wende, und die Wissenschaftler machen mit Hilfe der verschiedenen zeitgenössischen Kulturtheorien neue Erläuterungen über „Übersetzung“. Zum Beispiel taucht die übersetzungstheoretische Schule der Dekonstruktion auf, deren Grundauffassung ist: Übersetzung kann den Sinn des Originals nicht wiedergeben, und jede Lektüre und Übersetzung bedeutet eine Dekonstruktion für das Ursprüngliche (vgl. STOLZE 2011: 32–35; GENTZLER 2001: 157–176). Ein weiteres Beispiel ist die postkolonialistische Diskussion über Übersetzung, die sich aus den Perspektiven der Politik und Macht auf die Funktion der Übersetzung in der Kolonialisierung, oder die in der Übersetzung versteckten kolonialistischen Elemente konzentriert (vgl. STOLZE 2011: 204–205; GENTZLER 2001: 176–186). Und als Randbemerkung, die von Feminismus geprägten Übersetzungsforschungen richten ihre Aufmerksamkeit auf das subjektive Bewusstsein und die

spezifischen Übersetzungsstrategien der Übersetzerinnen (vgl. STOLZE 2011: 208–213).

2.2 Lefeveres Manipulationstheorie

André Lefevere (1945–1996) war belgisch-amerikanischer Gelehrter und Übersetzer. Er wurde in Belgien geboren, und promovierte 1972 im Studiengang für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Essex mit der Dissertation unter dem Titel „*Prolegomena to a Grammar of Literary Translation*“. Von 1973 bis 1984 engagierte sich Lefevere in Antwerpen für Lehrtätigkeiten und Forschungen in Bezug auf literarische Übersetzung, und lehrte von 1984 bis zu seinem Tod an der Universität Texas in Austin. Er hatte Gastprofessuren an mehr als 40 Universitäten und akademischen Institutionen in Asien, Afrika, Amerika und Europa. Lefevere konnte sowohl auf eine reiche Übersetzungspraxis zurückgreifen, als auch auf einen bahnbrechenden theoretischen Erfolg. Seine repräsentativen Werke umfassen *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, *Translation, History and Culture* und *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Letzteres ist ein Sammelband, den Lefevere und Susan Bassnett zusammen herausgegeben haben.¹³

Im Vergleich zu anderen Richtungen der Übersetzungswissenschaft, besteht ein herausstechendes Merkmal der Auffassung von Lefevere darin, die Übersetzungsforschung im Hintergrund der großen Wirklichkeit als eine Manifestation der sozialen Ideologie zu untersuchen. Seiner Ansicht nach sei Übersetzen nicht nur ein einfaches Umsetzen von einer Sprache in eine andere Sprache, sondern eine komplexe Tätigkeit, die sich auf Linguistik, Literaturwissenschaft, und noch viele andere Disziplinen erstreckt. Was die zahlreichen Einschränkungen der Übersetzung angeht, so Lefevere der Ansicht, dass die sprachliche Einschränkung eine relativ unwichtige Rolle spiele. Daher kann die beschränkte Diskussion über „Übersetzung“ auf der linguistischen Ebene die Komplexität der Tätigkeit nicht völlig widerspiegeln. Hervorzuheben gilt, Übersetzung wird nicht im Vakuum erzeugt. Ein Übersetzer arbeitet zu

¹³ Vgl. DENTON: http://liberalarts.utexas.edu/germanic/_files/pdf/depnotables/lefevere.pdf, letzter Abruf: 07.06.2016.

einer bestimmten Zeit in der Umgebung einer gewisser Kultur. Seine Übersetzung hat unbedingt Beziehungen mit der Umgebung. Einige Faktoren üben einen entscheidenden Einfluss auf die Übersetzung aus. Demgegenüber unterschätzt man immer die Auswirkung der Übersetzung auf den Rezipienten, Gesellschaft, Kultur und Politik. Nur wenn man die Übersetzung in einem breiten sozialen, und kulturellen Kontext überprüft, dann können die verschiedenen Übersetzungsprobleme viel eingehender analysiert werden, und es kann die Stellung der Übersetzung in der Kultur und ihrer Geschichte anerkannt werden. So lässt man bewusst „Übersetzung“ als einen Teil an der Erforschung der Kultur und deren Entwicklung auf die Gesellschaft wirksam fördern.

2.2.1 Die Schule der Manipulation

Die manipulationistische Schule entstand in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts, und ihre Vertreter sind André Lefevere, Theo Hermans, Susan Bassnett und andere Übersetzungstheoretiker, deren Forschung auf der Polysystem-Theorie basiert, und sich mit den Untersuchungsverfahren der Vergleichenden Literatur verbindet. Erst 1985 wurde die Gruppe als Manipulationsschule anerkannt, nachdem das zentrale Sammelwerk *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* in diesem Jahr erschien. In der Einleitung drückt HERMANS (1985: 11) seine Grundgedanken über “Übersetzung” aus: „*From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.*“

Als den Kern der Manipulationsschule hat Lefevere eine Reihe von Begriffen und Kategorien vorgebracht, und ausgelegt. In der oben genannten, von Hermans herausgegebenen Anthologie, wurde der Text *Why Waste Our Time on Rewriters? The Trouble with the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm* von Lefevere publiziert. In diesem Artikel schlug er den Begriff „Umschreiben“ (rewriting) vor, der die Interpretation, Übersetzungskritik, Kompilation, Übersetzung und die Manipulation von vorliegenden poetischen Normen, Empfängerkultur und Ideologie umfasst (vgl. LEFEVERE 1985: 215 – 243). Am Anfang der 1990er Jahren konzentrierte sich Lefevere auf solche spezifischen Faktoren, die auf die Übersetzung einen Einfluss üben, nämlich Macht, Ideologie, System usw., und er versuchte herauszufinden, wie die

Leute, welche die Oberhand im Diskurs haben, durch die Funktion der Macht, die Literatur umschreiben, und die Lektüre des Publikums beeinflussen. In seiner Monographie *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* untersucht er diesbezüglich eine Fülle von konkreten Fallbeispielen.

Die Eigenschaft dieser übersetzungstheoretischen Schule besteht darin, die Integration verschiedener Disziplinen zu betonen. Deswegen können die Felder der Komparatistik, Kultur, Gesellschaft und Ideologie mit der Übersetzungsforschung verknüpft werden. In dem manipulationistischen Rahmen sind die Diskussionen über wörtliche Übersetzung, oder freie Übersetzung, die Anwendung der Theorie in der Praxis, und getreue Übersetzung oder rebellische Übersetzung nicht mehr wichtig. Und doch legt man Wert auf Rezeption und Einfluss in der Empfängerkultur und in Fallstudien. Welche Rolle spielen hierbei die unterschiedlichen Menschen im Übersetzungsprozess? Diese Frage, die in den früheren Übersetzungswissenschaften vernachlässigt werden konnte, steht im Vordergrund. Nach STOLZE (2011: 145) unterscheidet sich die Manipulation School grundlegend von der linguistischen Übersetzungswissenschaft dadurch, dass die Erstere die Textveränderungen akzeptiert, aber die Letztere nach der Äquivalenz strebt, und Übersetzungsfehler erforscht. Für die Manipulationsschule besteht keine äquivalente oder falsche Übersetzung, nur unterschiedliche Übersetzungslösungen. „Umschreiben“ ist hier ein stark umfassender Begriff. Getreue Übersetzung ist auch eine Art vom Umschreiben. Der Grund für ungetreue Übersetzung kann nicht die Sprache sein, sondern die Manipulation, und das „Umschreiben“ von Ideologie oder Poetik. Radegundis Stolze erklärt und bewertet diese theoretische Schule:

Es gilt die Grundauffassung, dass es keine „Musterübersetzung“ eines literarischen Textes gibt, und dass die (manipulierende) Interpretation der Übersetzung daher auf dem Vergleich der „Funktion“ des Textes als Original und als Übersetzung gründen müsse. Dies war provokativ, weil es das Allerheiligste des kulturellen Selbstverständnisses betraf: die Vorstellung von den ewigen Werten, den Glauben an die überzeitliche Sinnstabilität literarischer Werke und an das schöpferische Genie, das diese Werke schafft. (STOLZE 2011: 146)

Nach der Theorie der Manipulation ist Übersetzung schöpferisch, gleichberechtigt mit dem

literarischen Schaffen. Diese Schule legt Umschreiben, Macht und Ideologie in das Zentrum der Übersetzungsforschung, und hat die Funktion und Stellung der Übersetzung gleichzeitig erhöht.

2.2.2 Refraktion und Umschreiben

Ein literarisches Werk gewinnt, nach LEFEVERE (2000: 234), Belichtung und Einfluss vor allem durch „*misunderstandings and misconceptions*“, die er mit einer physikalischen Terminologie der „*refractions*“ (Refraktion) benennt, anders gesagt: „*Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can reflect previous works through a certain spectrum.*“ Er macht hier eine eingehende Analyse auf die Essenz der Refraktion, und weist des Weiteren darauf hin, dass Refraktion *Adaption* ist, die ein literarisches Werk für verschiedene Zielgruppen durchführt, um auf die Leseweise des Publikums einen Einfluss auszuüben (LEFEVERE 2000: 235).

Dieses Phänomen nennt er auch „*rewriting*“ (Umschreiben). Seines Erachtens gehören Übersetzung, Kritik, Kommentar, Historiographie, Anthologie, Theateraufführung und andere Bearbeitung vom literarischen Original alle zum „Umschreiben“. Diese verschiedenen Arten des Umschreibens haben eine unübersehbare Auswirkung auf die Entwicklung der Kultur. Denn das literarische Original wurde nur von wenigen Menschen in den Instituten gelesen und untersucht, während die meisten unprofessionellen Leser durch Umschreiben Literatur lesen und verstehen (LEFEVERE 2010: 3–4). Er gibt dem Übersetzen eine erweiterte Definition und erkennt seine Funktion an:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in it's positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. (BASSNETT u. LEFEVERE 2010: vii)

Da Übersetzung eine Art vom Umschreiben ist, besteht keine absolute Gleichheit. Umschreiben ist als Manipulation zu verstehen. Im Verlauf des Umschreibens unternimmt der Verfasser zu einer bestimmten Zeit, und in einen gewissen kulturellen Umfeld, normalerweise die Bearbeitungen und Anpassungen für das ursprüngliche Werk bis zu einem gewissen Grad vor, damit das Werk der Hauptstrom-Ideologie und Poetik, und der Mentalität des Publikums in der Zielkultur und in der Epoche entspricht.

2.2.3 Manipulationsprozess und Faktoren

Lefevere geht von der Systemtheorie aus, und legt das konkrete Gesetz der Manipulation dar. Als Erstes schlägt er den Begriff „System“ vor. Er sieht Kultur als ein großes System an, vielmehr: ein System der Systeme. Literatur zählt zu den Systemen, die das große System bilden (LEFEVERE 2010: 14). Im Folgenden behandelt LEFEVERE (2010: 14–15) gründlich die zwei Faktoren, die das literarische System kontrollieren: Der eine ist interner Faktor, einschließlich Kritiker, Lehrer, Übersetzer und anderer Experten. Manchmal unterdrücken diese Leute ein paar Werke, die sich gegen die überlieferte Moral und Tradition stellen. Aber häufig schreiben sie Texte um, damit sie von der Hauptstrom-Ideologie und -Poetik angenommen werden. Der andere ist ein externer Faktor, nämlich der der *patronage* (Schirmherrschaft, Förderer), welche Geld und Macht haben, und in der Regel mehr Sorge für die ideologische Frage tragen, als für die poetische. Die Förderer stehen für die Anforderungen der vorherrschenden Ideologie in der jeweiligen Epoche. Grob gesagt, sind Förderer für die Regulation der Ideologie verantwortlich, und Fachleute für den poetischen Teil. Wenn Schöpfer und Bearbeiter wollen, dass ihre Werke oder Umschreibung (einschließlich Übersetzung) veröffentlicht werden, und Anerkennung erhalten, und auch Ruhm und Geld einbringen, müssen sie zu den Normen und Zwängen der Hauptstromideologie bereit sein.

Bemerkenswert ist es, dass die Bedeutung, welche Lefevere dem Wort *patronage* verleiht, größer oder anders als sein üblicher Sinn ist:

[...] and it will be understood to mean something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature. It is important

to understand „power“ here in the Foucaultian sense, not just, or even primarily, as a repressive force. (LEFEVERE 2010: 15)

Ein Beispiel für die Förderung einer Übersetzung war in der Vergangenheit etwa der europäische Adel, welcher das Übersetzen der hebräischen oder griechischen Klassik genehmigte oder unterstützte, des Weiteren Religionen, ebenso Führungen und Abteilungen, die für Kultur und Ideologien zuständig waren. Diese Förderungen schlossen in ihren Absichten manchmal auch das Publikum des Übersetzungstextes mit ein (LEFEVERE 2010: 14).

Die Förderer setzen sich grundsätzlich aus drei Komponenten zusammen, nämlich einer ideologischen Komponente, (die hier nicht nur auf die politische Sphäre beschränkt ist, sondern auch ein Gitterwerk von Form, Konvention und Glauben stellt), einer wirtschaftlichen Komponente, um das Leben des Autors und des Umschreibers zu finanzieren, und einer Komponente des Status, den Schriftsteller und Umschreiber in der Gesellschaft erreichen können (LEFEVERE 2010: 16).

Die Bedeutung der Poetik sprengt hier den Rahmen der Studie über Poesie, und erstreckt sich in Kunstformeln, ästhetischen Ideen, kulturellen Bräuchen, und anderen Bereichen. Den Begriff der „Poetik“ kann man insofern so verstehen:

A poetics can be said to consist of two components: one is an inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols; the other a concept of what the role of literature is, or should be, in the social system as a whole. The latter concept is influential in the selection of themes that must be relevant to the social system if the work of literature is to be noticed at all. (LEFEVERE 2010: 26)

Die Kodifikation der Poetik, und die wichtigsten kritischen Ansichten entstanden im alten Griechenland vor über zweitausend Jahren (LEFEVERE 2010: 26). Im alten Orient enthalten die Prinzipien der Anthologien, wie etwa *Shijing* und *Chuci* in China, und *Manyoshu* und *Kokinshu* in Japan, die wichtigsten kritischen Ansichten (LEFEVERE 2010: 28). Sobald eine Poetik entsteht, besitzt sie Stabilität und Konservativität. In der Evolution der Poetik, nach LEFEVERE (2010: 38), spielte das Umschreiben eine entscheidende Rolle, und Umschreiben, vor

allem Übersetzung, hat eine tiefe Auswirkung auf die gegenseitige Penetration der verschiedenen literarischen Systeme.

Darüber hinaus erläutert Lefevere die Beziehung zwischen Übersetzung und *universe of discourse* und Sprache. *Universe of discourse* stellt hier die Frage, ob bestimmte Begriffe, Gewohnheiten oder Glauben in der Empfängerkultur akzeptabel sind. Wenn ein Übersetzer solchen Probleme begegnet, können ein paar Faktoren seine Haltung beeinflussen, z.B. der Status des Originals, das Selbstbild der Zielkultur, der in der Empfängerkultur akzeptable Texttyp und Diktion, Publikum und *cultural scripts* (LEFEVERE 2010: 87). „A ‚cultural script‘ could be defined as the accepted pattern of behavior expected of people who fill certain roles in a certain culture“ (LEFEVERE 2010: 89). Original und Übersetzung erzielen eine Wirkung auf den Leser, beide durch eine Kombination von „*illocutionary strategies*“ oder sprachliche Techniken. Wegen der unterschiedlichen Ausdruckweise in der Ausgangssprache, wie auch in der Zielsprache, und wegen des Einflusses von Poetik, gibt es zweifelsohne in der Übersetzung eine Abweichung der Kombination der Strategien vom Original (LEFEVERE 2010: 99).

3. Chinesische Gegenwartsliteratur in deutscher Übersetzung (1978–2017)

Nach der Einführung der Reform- und Öffnungspolitik hat eine stürmische Transformation in der chinesischen Gegenwartsliteratur, welche in der Mao-Zeit hauptsächlich als Medium der politischen Propaganda diente, stattgefunden. Eine große Anzahl von verschiedenen literarischen Strömungen wie etwa hermetische Lyrik, Narbenliteratur, Wurzelliteratur, Avantgarde und Frauenliteratur traten nacheinander hervor, und boten der deutschen Übersetzungswissenschaft zeitgenössischer chinesischer Literatur eine reiche Auswahl. Die repräsentativsten Werke vieler bedeutender chinesischer Schriftsteller sind auf dem deutschen Büchermarkt erschienen, aber zahlreiche Werke sind trotzdem unübersetzt geblieben. Manche Autoren gerieten nach kurzer Zeit in Vergessenheit, während andere wiederum in der Lage sind, die deutschen Leser und Forscher langfristig zu faszinieren. Bei der Übersetzung und der Aufnahme der chinesischen Gegenwartsliteratur in den deutschsprachigen Raum spielen diverse weitere Faktoren eine Rolle.

3.1 Eine Skizze

Die chinesische Literatur vom Ende der Jahre um 1970 bis zur ersten Hälfte der 80er Jahre, wird mit dem Begriff der „Literatur der neuen Ära“ bezeichnet (CHEN: 2013: 246). Die sogenannte Literatur der neuen Ära mit ihren klaren Themen, den einfachen Ausdruckstechniken und einer starken ideologischen Färbung, scheint einfach, und doch prägnant zu sein (CHEN: 2013: 246). Sie stellt Reflexionen über die Kulturrevolution an, versucht sich dem direkten Eingriff der Politik zu entziehen, und ruft gleichzeitig zur Wiederherstellung der menschlichen Natur und der Befreiung des Menschen auf.

Darauf folgend geschah der Aufstieg der hermetischen Lyrik (朦胧诗 *menglong shi*) Anfang der 80er Jahre, welcher für die Epoche von bahnbrechender Bedeutung war. Chinesische

Dichter drückten zum ersten Mal mit einer individuellen Stimme ihre Gefühle, und ihre einzigartigen Gedanken über die Sozialgeschichte aus. Gedichte waren von da an weder das Mikrofon des Zeitgeistes, noch die Instrumente, die der Politik dienten. Die Bezeichnung „hermetische Lyrik“ bezieht sich auf die Herausforderungen der Dichtergruppe für die traditionellen Normen. Anstelle der eher direkten Leidenschaften der früheren Dichtung, verwendeten die Dichter der neuen Generation eine Menge Symbolik und Auslassungen, deswegen erscheinen ihre Gedichte verschleiert. Die von einem Verantwortungsbewusstsein für die Gesellschaft angetriebenen Dichter dieser Generation, verknüpften ihre eigene Schöpfung eng mit dem Schicksal der Nation. Die deutschen Sinologen legten zu der Zeit einen großen Wert auf die Übersetzung und Forschung dieser hermetischen Lyrik. Im Jahr 1979 publizierte die *Zeitschrift der Gedichte* (诗刊 *Shikan*), welche vom Verein der chinesischen Schriftsteller herausgegeben wurde, das Gedicht „Die Antwort“ (回答 *Huida*) von 北岛 *Bei Dao*. Es markiert einen Zeitpunkt, in dem die hermetische Lyrik zum Trend der neuen Dichtkunst wurde. Das Gedicht wurde lange vor der Publikation in der *Zeitschrift der Gedichte* geschrieben, doch speziell in dieser Art konnte sich eine Vielzahl von Poesien in der Form der Untergrundliteratur schon in den 1970er Jahren verbreiten¹⁴. Bei Dao, der wichtigste Vertreter der hermetischen Lyrik, für dessen Werke der Geist der Skepsis und Negation, die Kommissioslosigkeit, und das kritische Bewusstsein charakteristisch sind, wurde hauptsächlich von Wolfgang Kubin ins Deutsche übersetzt. Zum Beispiel wurden mehrere repräsentative Gedichte von Bei Dao in der von Kubin herausgegebenen Gedichtsammlung *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne* (太阳城札记 *Taiyang cheng zhaji*), aufgenommen. Ein anderer wichtiger Vertreter dieser Strömung heißt 多多 *Duo Duo*. Seine Gedichte, welche viele abstrakte Ideen enthalten, wurden vermehrt von Sinologen in den Focus der Aufmerksamkeit gerückt und analysiert. Die deutschen Ausgaben der Werkesammlungen *Der Mann im Käfig* (笼中的男人 *Long zhong de nanren*), *Wegstrecken* (里程 *Licheng*) und *Heimkehr* (回家 *Hui jia*), umfassen die meisten Gedichte und Novellen, die Duo Duo ab den 70er Jahren geschaf-

¹⁴ KUBIN (2005a: 332–333) zufolge war das Gedicht schon 1973 geschrieben worden und zirkulierte bereits in der Bevölkerung. Im Jahr 1978 wurde es nur modifiziert. Um die Demokratiebewegung „Pekinger Frühling“ (1978–1980) zu unterstützen, wurden die Verse bei der Publikation mit einem anderen Datum – April, 1976 – versehen, was es so aussehen lassen soll, als wäre das Gedicht „Die Antwort“ aus Anlass des 5. April 1976, der Trauerkundgebung für den Premier Zhou Enlai auf dem Platz des Himmlischen Friedens, geschrieben worden.

fen hat. Im gleichen Atemzug wurden den deutschsprachigen Lesern überdies noch zahlreiche hermetische Gedichte von 舒婷 Shu Ting, 顾城 Gu Cheng und 杨炼 Yang Lian zugänglich gemacht.

Im Jahr 1979 wurde im Plenum des 11. Zentralkomitees der chinesischen kommunistischen Partei die Feststellung gemacht, dass die Kulturrevolution ein zehnjähriges Chaos war. Das Ereignis kennzeichnete den Beginn der Emanzipation. Die Narbenliteratur (伤痕文学 *shanghen wenxue*), welche das Ergebnis des Zeitgeistes in dieser folgenden, Ordnung schaffenden Epoche war, deckte die von der Kulturrevolution hervorgerufenen, umfangreichen und tiefen Katastrophen in der chinesischen Gesellschaft auf, schob der „Viererbande“ völlig die Schuld zu, und gewann sofort im ganzen Land Resonanz. Die Namensgebung dieser literarischen Strömung trat aus der Kurzgeschichte „Narben“ (伤痕 *Shanghen*) von 卢新华 Lu Xinhua hervor, die von einer Familientragödie während der Kulturrevolution handelt. Bei der Wundenliteratur spielte 刘心武 Liu Xinwu eine Vorreiterrolle. Seine Erzählung „Der Klassenlehrer“ (班主任 *Banzhuren*) deckt die negativen Auswirkungen der kulturellen Autokratie der Kulturrevolution auf die jugendliche Generation auf. Die beiden Novellen „Narben“ und „Der Klassenlehrer“ erschienen 1981 im Sammelband *Der Jadfelsen. Chinesische Kurzgeschichten (1977–1979)* im deutschen Sprachraum. Unter den zahlreichen Werken der Wundenliteratur waren die Romane von 张贤亮 Zhang Xianliang, in denen der Diskurs über die menschliche Natur hervortritt, und später in einen Diskurs über Sex und Körperlichkeit umgewandelt wurde, bei den Deutschen sehr beliebt. Mehrere Werke von Zhang (*Die Hälfte des Mannes ist Frau*, chin.: *Nanren de yiban shi nüren* 男人的一半是女人; *Die Pionierbäume*, chin.: *Lühua shu* 绿化树; *Gewohnt zu sterben*, chin.: *Xiguan siwang* 习惯死亡) wurden erfolgreich ins Deutsche übersetzt. Die meisten Werke dieser literarischen Schule jedoch widerstreben den deutschen Sinologen in ihrer literarischen Qualität, denn in solchen Werken gibt es keine Reflexionen über die Menschlichkeit, und die Verantwortungen der Chinesen in dieser Epoche, sondern nur Beschwerden gegen die Viererbande, über die Kulturrevolution, und den Ausdruck des Danks an die Regierung. Beispielsweise ist Wolfgang Kubin der Auffassung:

Der Dank, den die Schriftsteller mittels ihrer Werke an die Partei richten, das Vorbild des Parteisekretärs, das sie perpetuieren, die Absegnung ihrer Kritik durch die Technik des „goldenen Schwanzes“, all dies macht die Lektüre heute unerträglich, besonders dann, wenn der Lobgesang eine Person oder eine Angelegenheit betraf, die schon sehr bald von der Geschichte überholt waren. (KUBIN 2005a: 343)

Die repräsentativen Schriftsteller der Literatur zur Vergangenheitsbewältigung (反思文学 *fansi wenxue*) hatten tiefere und ernstere Gedanken über die Geschichte, und begannen, sich selbst und die Nation zu überprüfen. Mit einiger Skepsis schrieb Wang Meng 王蒙 weniger für die Rationalisierung der Geschichte, um diverse Schwierigkeiten aufzudecken, oder der Partei Treue zu zeigen. Stattdessen richtete er seine Aufmerksamkeit auf die innere Welt der Menschen, und die Problematik zwischen den Mächtigen und dem Volk, welche nach der Revolution nach wie vor existierte. Die Novelle „Schmetterling“ (chin.: *Hudie* 蝴蝶), in der Charakteristik des Bewusstseinsstroms geschrieben, erzählt die Fantasie eines alten Kaders, der sein früheres Amt wieder innehat und die alten Orte wieder besucht. Im Roman *Rare Gabe Torheit* (chin.: *Huodong bian renxing* 活动变人形) geht es um das spirituelle Dilemma eines alten chinesischen Intellektuellen. Das Werk, das sich auf Selbstprüfung und Zweifel an der Selbstidentität konzentriert, hat sich nicht als ein Klischee herausgestellt. Die literarische Schule zur Vergangenheitsbewältigung betont hier authentisch die Menschlichkeit. Neben Wang Meng wurden Dai Houying 戴厚英 (*Die große Mauer*, chin.: *Ren a, ren!* 人啊, 人!), Gu Hua 古华 (*Hibiskus, oder Vom Wandel der Beständigkeit*, chin.: *Furongzhen* 芙蓉镇) und andere Schriftsteller der literarischen Schule, welche diese Menschlichkeit hervorhob, in den deutschsprachigen Raum vermittelt.

Der von Deng Xiaoping durchgeführte Kurs der Wirtschaftsreform drehte die politische Orientierung um. In den 1980er Jahren hatte die Einführung des sogenannten „vertragsgebundenen Verantwortungssystems auf Basis der Einzelhaushalte“ (家庭联产承包责任制 *jia-ting lianchan chengbao zeren zhi*) auf dem Land schon Erfolg, während die Reform der städtischen Unternehmen festgefahren war. Eine Reihe von Literaten gestalteten in ihren Werken idealisierte heroische Figuren der Wirtschaftsreform. Die Literatur dieser Epoche, die den Heldenmythos erfand, die historische Unvermeidbarkeit der Reform betonte und die Gedan-

ken und Ideen über die Entwicklung des Vaterlandes äußerte, gilt in China als Literatur der Reform (改革文学 *gaige wenxue*). Einige ausgezeichnete Werke berühren die Auswirkungen der Reform auf die traditionellen Werte der Menschen, und zeigen den allmählichen Zerfall der alten Lebensstile unter dem Einfluss der Warenwirtschaft, und die starke Schwingung des Geistes auf. Die deutsche Ausgabe von *Schwere Flügel*, einem Roman von Zhang Jie 张洁, der von den Kämpfen zwischen den reformistischen und den konservativen Kräften in der nationalen Abteilung für die Schwerindustrie handelt, verkaufte sich gut auf dem deutschen Büchermarkt. Zu erwähnen sind noch die deutschen Übersetzungen von Jiang Zilong 蒋子龙 (*Direktor Qiao übernimmt das Kommando*, chin.: *Qiao changzhang shengren ji* 乔厂长上任记), Li Guowen 李国文 (*Gartenstraße 5*, chin.: *Huayuanjie wu hao* 花园街五号), Gao Xiaosheng 高晓声 (*Geschichten von Chen Huansheng*, chin.: *Chen Huansheng shang cheng* 陈奂生上城), und Lu Wenfu 陆文夫 (*Der Gourmet*, chin.: *Meishijia* 美食家).

Die Vielfalt der chinesischen Literatur ab Mitte der 80er Jahre im 20. Jhd. ist unbestritten. Das liegt einerseits daran, dass die wirtschaftliche Umstrukturierung auch die kulturelle Umwandlung beschleunigt hatte. Die politische Autorität war nicht mehr in der Lage, mit einer einheitlichen Ideologie die sozialen und kulturellen Ressourcen zu vereinen, und durch einen einzigen, alles vereinigenden Realismus den Mythos der Geschichte und der Realität zu konstruieren. Das literarische Thema war nicht mehr der abstrakte Staat oder „das Volk“, die chinesischen Schriftsteller fingen vielmehr an, die Aufmerksamkeit auf die individuellen Schicksale zu legen. Dies ging einher mit dem vermehrten Einfluss des westlichen Modernismus auf die chinesische Gegenwartsliteratur.

Inspiziert vom Magischen Realismus Lateinamerikas hatten die chinesischen Schriftsteller Mitte der 1980er Jahre ein neues Verständnis für die Beziehung zwischen Nationalität und Internationalität. Die heimische Kultur wurde zur Quelle der Schöpfung. Die Gruppe der Wurzelliteratur (寻根文学 *xungen wenxue*) bestand hauptsächlich aus den „Jugendlichen mit Schulbildung“ (知识青年 *zhishi qingnian*, Abk.: 知青 *zhiqing*)¹⁵. Die Erinnerung an die

¹⁵ *Zhiqing* ist ein historischer Begriff für eine bestimmte Gruppe von Menschen, die von den 1950er Jahren bis zum Ende der Kulturrevolution freiwillig oder gezwungen von Stadt auf das Land gingen, um Landarbeit zu machen. Die meisten Leute davon waren in der Mittelschule oder Oberschule gebildet geworden.

armen Dörfer, die exotischen Sitten und Bräuche und die menschlichen Beziehungen, denen historische und kulturelle Bedeutung verliehen wurde, spielen hier eine zentrale Rolle. Zum Beispiel stehen die drei repräsentativen Novellen *Baumkönig*, *Kinderkönig*, *Schachkönig* (chin.: *Shuwang*, *haiziwang*, *qiwang* 树王, 孩子王, 棋王) von A Cheng 阿城, der als Autor von den deutschen Sinologen relativ gut erforscht und übersetzt wurde, im Zusammenhang mit seinen *Zhiqing*-Erlebnissen in Yunnan. Wang Zengqi 汪曾祺 erzählt gerne von den Erinnerungen aus seiner Heimat. Seine Novellen, welche nostalgische Stimmung und harmonische Ästhetik besitzen, sind weit von dem damaligen ideologischen Thema und dem Zeitgeist entfernt. Sein berühmtes Werk *Einleitung* (chin.: *Shoujie* 受戒) wurde ins Deutsche übersetzt. Die Erzählung „Papapa“ (chin.: *Bababa* 爸爸爸爸) von Han Shaogong 韩少功 wird als ein bedeutendes Werk der Literatur der Wurzelsuche eingeordnet. Es ist eine Geschichte über einen primitiven und rückständigen Stamm, der weg von der modernen Zivilisation, arm, brutal, feige und unwissend lebt. KUBIN (2005a: 377) weist explizit darauf hin: „Han Shaogong übt hier eine Kulturkritik an dem irrationalen Zug der chinesischen Zivilisation“. Die Schriften von Mo Yan und seine Heimat sind eng miteinander verknüpft. Sein Werk *Das rote Kornfeld* (chin.: *Hong gaoliang* 红高粱), welches das wilde Leben in Gaomi in der Provinz Shandong beschreibt, und ebenfalls zur Wurzelliteratur zählt, wurde 1993 ins Deutsche übersetzt. Die Werke von Zhaxi Dawa 扎西达娃 (*An den Lederriemen geknotete Seele*, chin.: *Xi zai pisheng shang de hun* 系在皮绳上的魂), Ma Jian 马建 (*Der Belag deiner Zunge*, chin.: *Liang chu ni de shetou huo kongkong-dangdang* 亮出你的舌头或空空荡荡), und Wure Ertu 乌热尔图 (*Sohn des Waldes*, chin.: *Senlin jiaozi* 森林骄子), die sich nicht nur auf alte chinesische Tradition, sondern auch auf die von nationalen Minderheiten bewohnten Gebiete beziehen, gewannen wegen der exotischen Eigenschaften Aufmerksamkeiten im deutschen Sprachraum. In dieser Kategorie fallen auch Jia Pingwas *Himmelshund* (chin.: *Tiangou* 天狗), und *Geschichten vom Taibai-Berg* (chin.: *Taibai Shan ji* 太白山记), Feng Jicais *Drei Zoll der goldener Lotus* (chin.: *Sancun jinlian* 三寸金莲), Deng Youmeis *Phönixkinder und Drachenkel* (1990, chin.: *Yanhu* 烟壶; *Na Wu* 那五), die im deutschen Sprachraum publiziert und verbreitet wurden.

„Avantgarde“ (先锋派 *xianfeng pai*) bezeichnet eine Autorengruppe, die am Ende der 1980er

Jahre entstand, und nach Innovation in Hinsicht auf die literarische Form strebte. Die Werke dieser Schule betonten die erzählerischen Perspektiven, und besitzen einzigartige Gefühle, unverwechselbaren Stil, und eine besondere Erzählweise. In einer langen historischen Zeitspanne spielte die ästhetische Norm des Realismus in der chinesischen Literatur eine dominierende Rolle. Reproduktion der Realität galt als die höchste Kategorie der Literatur und Kunst. Narration hatte dort keinen Platz. Aber die Avantgarde-Schriftsteller, die von den westlichen modernistischen literarischen Gedanken tief beeinflusst waren, etablierten durch ihre individuelle Erzählstrategie auch Parodie und Ironie über die Erzählweise des Realismus. Ma Yuan 马原 ist ein relevanter Vertreter dieser Avantgarde. In seinen Werken wurden Charakter, Erzähler und Autor in der Realität häufig verwechselt. Seine Novellen „Eine erfundene Geschichte“ (1989, chin.: *Xugou* 虚构), und „Die Göttin des Lhasaflusses“ (2005, chin.: *Lasa He de nishen* 拉萨河的女神) wurden ins Deutsche übersetzt. Aber die Ausdruckstechniken der chinesischen Avantgarde entlockten den deutschen Sinologen keine große Begeisterung, denn sie waren an die kreative Erzählweise des Modernismus schon lange gewöhnt. Allerdings ist es erwähnenswert, dass von da an die deutschen Sinologen die chinesische zeitgenössische Literatur nicht mehr aus der politischen Perspektive behandelten, sondern aus der künstlerischen Perspektive. Neben Ma Yuan wurden noch Ge Fei 格非, Liu Heng 刘恒, Su Tong 苏童, Yu Hua 余华, Mo Yan 莫言, und andere Avantgarde-Schriftsteller der Leserschaft im deutschsprachigen Raum zugänglich gemacht, und ihre Werke, vor allem die der späteren Schaffensperioden, fallen auch in andere Kategorien, (z.B. Wurzelliteratur, Neorealismus und Neohistorische Novellen.) Can Xues Werke (z.B. *Dialoge im Paradies* 1996, chin.: *Tiantang li de duihua* 天堂里的对话), welche die Psyche der Frau dezidiert beschreiben, und Realität und Illusion absichtlich verwechseln, rückten verstärkt ins Augenmerk der deutschen Übersetzer. Auch eine Vielzahl Novellen und Romane von Su Tong, die oft einen sentimentalen klassischen Geschmack haben, und historische dekadente Szenen zeichnen, haben vermehrt Aufmerksamkeit im deutschen Sprachraum erfahren. Die Frauenbilder in seinen Werken wurden in Baumanns Monographie *Rouge. Frauenbilder des chinesischen Autors Su Tong* untersucht.

Im Jahr 1989 wurde die Fachzeitschrift *minima sinica* erstmals herausgegeben, und für das

erste Heft haben die deutschen Sinologen ein paar Novellen der chinesischen Avantgarde ausgewählt. Unter ihnen ist „Kommissar Ma hat einen Fehler gemacht“ (chin.: *Hebian de cuowu* 河边的错误) zu finden, eine repräsentative Erzählung von Yu Hua aus seiner frühen Schaffensperiode. Im Vergleich zu den avantgardistischen Werken, für die Halluzination und Gewalt charakteristisch sind, haben sich die Romane von Yu Hua (*Leben!* 1998; *Der Mann, der sein Blut verkaufte* 2000, *Brüder* 2009), welche die Leiden der kleinen Menschen in den gewaltigen gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen Chinas darstellen, sowie im Deutschen Übersetzungen mit hoher Qualität haben, bei den deutschen Lesern sehr beliebt gemacht (s. Kapitel Vier).

Der Autor Mo Yan behandelt ebenfalls Gewalt und Leid als Topos in seinen Werken. Von seinen repräsentativen Romanen *Der Überdruss* (2009, chin.: *Sheng si pilao* 生死疲劳), und *Die Sandelholzstrafe* (2009, chin.: *Tanxiang xing* 檀香刑), kann man den Verlauf des Leides in der chinesischen Geschichte im 20. Jahrhundert sehen. Das auffälligste Merkmal seiner Erzählweise ist sein Magischer Realismus, der einerseits vom lateinamerikanischen Magischen Realismus beeinflusst wurde, und andererseits mit der traditionellen regionalen Kultur in seiner Heimat, und der chinesischen Volkskultur enge Beziehungen hat. Im Jahr 2012 wurde der Träger des Nobelpreises für Literatur in der Rede der Schwedischen Akademie so bewertet: „who with hallucinatory realism merges folk tales, history and the contemporary“.¹⁶ Mos Werke haben trotzdem Kontroversen im deutschen Sprachraum verursacht. Die Vorwürfe gegen Mo Yan im deutschsprachigen Raum sind darauf fokussiert, dass er als Mitglied der Kommunistischen Partei Chinas nur system-immanente Kritik übt, und bei der Nobelpreisvergabe die Politik eine Rolle gespielt haben könnte. CUI (vgl. 2015: 8–14) hat den Streit der deutschen Kritiker um den Nobelpreisträger detailliert analysiert. Mit dem Nobelpreisträger Gao Xingjian 高行健 ist ein anderer wichtiger chinesischer Schriftsteller des Avantgarde-Theater hervorzuheben, der allerdings im Exil in Frankreich verweilt. Eine große Anzahl von seinen Werken wurde auch im deutschsprachigen Raum übersetzt und publiziert.

Die 90er Jahre hingegen waren eine Zeit der Umwertung. In der chinesischen Literatur spielte

¹⁶ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/, letzter Abruf: 09.01.2016.

die große historische Erzählung nicht mehr die dominierende Rolle. Die Schriftsteller neigten seit dem mehr dazu, persönliche triviale Geschichten zum Ausdruck zu bringen. Eine tiefe Transformation vollzog sich für die chinesische zeitgenössische Kultur und Literatur, in der sich die Kultur und Literatur von der Einheit, welche von der Ideologie beherrscht wurde, zu ihren heutigen vielfältigen und eigenständigen Praktiken entwickelte.

Wang Shuos Werke spiegeln hier die Lebenserfahrungen und Werte, die mit der Marktwirtschaft im Zusammenhang stehen. Er hat auf eine ironische und absurde Weise die ursprüngliche Form des Lebens beschrieben, und die Erhabenheit und die Norm der sozialen Wertigkeit. Seine repräsentative Romane (*Oberchaoten* 1997, chin.: *Wanzhu: Yi dian zhengjing meiyou* 顽主: 一点正经没有; *Ich bin doch dein Vater!* 2012, chin.: *Wo shi ni baba* 我是你爸爸) wurden durch Übersetzungen nach Deutschland geholt.

Die Zeitschrift *Zhong-Berg* (钟山 *Zhong Shan*) präsentierte 1989 eine Sonderausgabe, und „Neorealismus“ (新写实 *xin xieshi*) wurde als ein Slogan vorgeschlagen. Den neorealistischen Romanen sind die Besonderheiten zuzuschreiben, dass sie die Aufmerksamkeit auf das tägliche Leben, und einfache Leute richten, den Lesern den Realitätssinn geben, und eine ironisch-rhetorische Strategie gehäuft verwenden. Die Vertreter dieser Schule, z.B. Fang Fang 方方, Chi Li 池莉, Liu Zhenyun 刘震云, wurden nicht häufig ins Deutsche übersetzt, und außer im Kreis der Fachleute fanden ihre Werke selten Widerhall im deutschen Sprachraum.

Die Frauenliteratur dieser Periode dreht sich thematisch um Liebe, alltägliche Ereignisse und subtile innerliche Veränderungen. Aber das bedeutet nicht, dass die Werke die Gesellschaft und Politik nicht widerspiegeln. Aufgrund dieser Tatsache ist die Widerspiegelung aus dieser einzigartigen Perspektive, auf welche die deutschen Sinologen ihr Augenmerk richten, von einer subversiven Bedeutung. Dabei sind vor allem die Schriftstellerinnen Zhang Jie 张洁 (*Die Arche* 1985, chin.: *Fangzhou* 方舟; *Liebes-Erzählungen* 1987, chin.: *Ai, shi bu neng wangji de* 爱, 是不能忘记的; *Zumulü* 祖母绿), Wang Anyi 王安忆 (*Kleine Lieben: zwei Erzählungen* 1988, chin.: *Huangshan zhi lian* 荒山之恋; *Jinxiugu zhi lian* 锦绣谷之恋) und Zhang Xinxin 张辛欣 (*Am gleichen Horizont* 1987, chin.: *Zai tongyi dipingxian shang* 在同

一地平线上) zu nennen. Die jüngeren Generationen der Schriftstellerinnen in China neigen dazu, die modernistischen Erzähltechniken zu verwenden und das Selbst und das innere Leben zu erforschen. Sie untersuchen die Selbstidentitätsprobleme der Frau, und manche Werke können als autobiographische Romane angesehen werden. Ihre Werke sind häufig Bestseller auf dem deutschen Büchermarkt. Zu ihnen gehören Wei Hui 卫慧 (*Shanghai Baby* 2001, chin.: *Shanghai baobei* 上海宝贝; *Marrying Buddha* 2005, chin.: *Wo de chan* 我的禅), Mian Mian 棉棉 (*La la la* 2000, chin.: *La la la* 啦啦啦; *Deine Nacht mein Tag* 2004, chin.: *Tang* 糖), und Hong Ying 虹影 (*Der chinesische Sommer* 2005, chin.: *Beipan zhi xia* 背叛之夏; *Tochter des großen Stromes* 2006, chin.: *Ji'e de nüer* 饥饿的女儿; *Die chinesische Geliebte* 2004, chin.: *K.*; *Der Pfau weint* 2007, chin.: *Kongque de jiaohan* 孔雀的叫喊).

Die Strömung der posthermetischen Lyrik (后朦胧诗 *hou menglong shi*) wiederum enthält verschiedene Strömungen. Die Lyriker, die sich Dichter der dritten Generation nennen, versuchten, gegen die hermetische Lyrik zu rebellieren, und behaupten, dass sie keine Helden, keine Kultur, keine Metapher und keine Tiefe brauchen. Viele Gedichte von Han Dong 韩东, Ouyang Jianghe 欧阳江河, Wang Jiabin 王家新, Xi Chuan 西川 und Zhai Yongming 翟永明 wurden ins Deutsche übersetzt. Die Sinologen richten auch ihr Augenmerk auch auf die Dichtung von Zhang Zao 张枣, Xiao Kaiyu 肖开愚, und Yang Lian 杨炼, welche in Europa leben, und ihre Gedichte mit China, Politik und Exil eng verknüpfen.

Ab Mitte der 90er Jahre ist es schwierig, die chinesische Gegenwartsliteratur in Strömungen einzuordnen, da sie nun eher in einen heterogenen Zustand übergegangen ist. Auffällig ist es, dass die deutschen Übersetzungen von zwei Werken der jüngsten Internet-Literatur zum Bestseller wurden, nämlich *Chengdu, vergiss mich heut Nacht* (2008, chin.: *Chengdu, jinye qing jiang wo yiwang* 成都, 今夜请将我遗忘) von Murong Xuecun 慕容雪村, und *Mein intimes Tagebuch* von Mu Zimei 木子美 (2007, chin.: *Yi qing shu* 遗情书). Beide Erzählungen handeln von der Verwirrung der Jugendlichen angesichts der bevorstehenden Karriere, Liebe und Ehe.

3.2 Die Übersetzung beeinflussende Faktoren

Die Auswahl und Übersetzung der zeitgenössischen chinesischen Literatur hängt nicht nur von dem Interesse des Übersetzers ab. Die Übersetzungsaktivitäten werden von Übersetzern, Herausgebern, Verlegern, Verwaltern der nationalen Verlagsbranche, Literaturagenten, Buchhändlern, Kritikern und Lesern gemeinsam entschieden. Im Folgenden werden die Faktoren, die auf die Übersetzung und Überführung der chinesischen Gegenwartsliteratur nach Deutschland eingewirkt haben, unter drei Aspekten eingehend erörtert.

3.2.1 Thema und Ruf

Hans-Georg Gadamer wies darauf hin, dass sich das Verständnis des Textes nur in der „Horizontverschmelzung“ verwirklichen lässt GADAMER (1990: 311). Der Begriff „Horizontverschmelzung“ bedeutet, dass es in der Auseinandersetzung mit Texten fremder Kulturen zu einer Überlappung bzw. Verschmelzung zwischen dem Horizont des verstehenden Subjektes, und dem Horizont des fremden Textes kommt. Ein literarisches Werk und sein Publikum haben beide einen eigenen „Horizont“, da das Erstere unter spezifisch historischen, und kulturellen Bedingungen geschöpft ist, und Letzteres in einer bestimmten Epoche, bzw. in einer bestimmten historischen und kulturellen Umwelt lebt. Somit kann man sagen: Zu einem gewissen Grad übt der Horizont der Empfänger, nämlich die Erwartungen, Vorverständnisse, Weltanschauungen, und ästhetische Erfahrungen, einen Einfluss auf die Textwahl und Rezeption der Übersetzung aus. Welche Themen der zeitgenössischen literarischen Werke aus dem Chinesischen haben nun die Gunst der deutschen Leser erlangt? Sie lassen sich grob in drei Kategorien unterteilen. Erstens entspricht die Literatur, welche sich thematisch um die gesellschaftlichen Wandlungen im letzten Jahrhundert, bzw. die Realitäten im heutigen China, und das Leben und die Seele der Chinesen in den bestimmten Epochen dreht, den Erwartungen der deutschsprachigen Leser, viel über ihr gesetztes Bild von China zu erfahren. Die Exotik ist hier ebenfalls eine Motivation für die Lektüre chinesischer Literatur. Eine Menge Werke dieser Kategorie wurden den deutschen Lesern zugänglich gemacht, wie beispielsweise die Romane von Mo Yan und Yu Hua. Zweitens rücken die Werke, welche die Regierung und die Partei kritisieren, verstärkt ins Augenmerk der Leserschaft. Zu ihnen gehören Bücher, die von

Dissidenten geschrieben und in China selber verboten sind. Drittens erfuhren die Werke im Genre Frauenliteratur, vor allem solche mit Beschreibungen über Sex und Körperlichkeit, beim Publikum eine starke Nachfrage. Dies betrifft die Werke von Hong Ying, Mian Mian und Wei Hui.

Bestimmte Schriftsteller, die einen gewissen Ruf genießen, werden normalerweise von den deutschen Sinologen mit großer Aufmerksamkeit verfolgt. Die repräsentativsten Werke von vielen bedeutenden Schriftstellern, die zahlreiche wichtige Preise weltweit gewonnen haben, wurden durch Übersetzungen auch in den deutschen Büchermarkt eingeführt, und den Rezipienten zugänglich gemacht. Ein bekanntes Beispiel ist hier Mo Yan. Obwohl der chinesische Autor auch vor Vergabe des Nobelpreises für Literatur an ihn schon übersetzt wurde, brachte die Preisvergabe ab 2012 selbstredend größere Aufmerksamkeit, und eine angeregtere Diskussion im deutschsprachigen Raum mit sich. So entstand 2013, kurz nach Mos Nobelpreisvergabe, die deutsche Übersetzung seines jüngsten Romans *Frösche* (chin.: *Wa 蛙*), und im selben Jahr der Sammelband *Chinas subversive Peripherie: Aufsätze zum Werk des Nobelpreisträgers Mo Yan*, und mit ihm die aktuellsten deutschen Auseinandersetzungen über Mo und seine Werke.

LEFEVERE (2000: 234) zufolge, erlangen ein Autor und seine Werke Reputation und Einfluss durch Refraktion (Umschreiben). Die Übersetzung eines chinesischen Werkes in andere Sprachen, wie beispielsweise die englische oder französische Version, kann dessen Vermittlung im deutschsprachigen Raum beeinflussen. Eine Verfilmung ist eine noch offensichtlichere Form des Umschreibens, und hat manchmal eine erhebliche Auswirkung auf das Image eines literarischen Werkes. Zum Beispiel wurden Mo Yans *Das rote Kornfeld*, Yu Huas *Leben!* und Su Tongs *Rote Laterne* alle unter der Regie von Zhang Yimou verfilmt. Dies machte diese Werke weltweit bekannt und schuf eine Basis von Rezipienten, und über das Medium Film hinaus eine potenzielle Lesergruppe.

3.2.2 Fachleute

Die Beteiligten an der Übersetzung und Forschung chinesischer Gegenwartsliteratur im deut-

schen Sprachraum sind meistens an den Universitäten tätig. Im System der deutschen Hochschulen existieren ungefähr 20 sinologische Forschungseinrichtungen, die mit der zeitgenössischen chinesischen Literatur im Zusammenhang stehen. Dabei kommt man an Wolfgang Kubin kaum vorbei. Er leitete die Forschung der chinesischen Literatur in der Abteilung für Sinologie der Universität Bonn. Neben der zehnbändigen *Geschichte der chinesischen Literatur* hat er zwei relevante Fachzeitschriften *minima sinica*¹⁷ und *Orientierungen: Zeitschrift zur Kultur Asiens*¹⁸ herausgegeben, die Hauptpositionen der Untersuchung der chinesische Kultur und Literatur sind. Außerdem darf der Arbeitsbereich Chinesisch des Fachbereiches Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz keinesfalls unerwähnt bleiben. Neben Übersetzer- und Dolmetscherausbildungen finden dort Lehrveranstaltungen, Seminare, Vorträge und Symposien zur Übersetzungstheorie und -praxis statt. Die beiden, im Jahr 2006 bzw. 2012 publizierten Sammelbände *China. Literatur. Übersetzen. Beiträge eines Symposiums zu Ehren von Ulrich Kautz* und *Sprache und Genuss. Beiträge des Symposiums zu Ehren von Peter Kupfer* umfassen Aufsätze, die sich mit der Übersetzung der chinesischen Literatur aus linguistischen, historischen und soziologischen Perspektiven befassen.

Übersetzer spielen eine entscheidende Rolle für die effektive Verbreitung und Akzeptanz der zeitgenössischen chinesischen Literatur im deutschen Sprachraum. Ausgezeichnete Übersetzer beherrschen ihre Muttersprache, wissen viel von Formulierungstechniken, und erfassen

¹⁷ *Minima sinica* wurde 1989 erstmals von Wolfgang Kubin und Suizi Zhang-Kubin zusammen herausgegeben. Die jedes Jahr zweimal publizierte Zeitschrift fokussiert die Geschichte des chinesischen Denkens und erörtert die Denkweise der Chinesen des Übergangs von der feudalen zur modernen Gesellschaft, von der Vergangenheit zur Gegenwart. Chinas Einfluss auf die westliche Welt steht auch im Blickfeld. Die Zeitschrift namens "minima" hat breite Forschungsgegenstände, die chinesische Religionen, Philosophien, Ästhetik, Literatur, Politikwissenschaft und Soziologie umfassen. Sie enthält häufig die folgenden Spalten: Aufsätze zum zentralen Thema jeder Ausgabe, "Geist und Gewalt", "Exotismus", "Der Blick des Fremden", "Literatur der Republik-Zeit (1912 – 1949)", Interviews, "Dokumentation", "Übersetzen", "Breviarium Sinicum" (Exzerpte oder Inhaltsangaben) usw.. Sowohl die Abhandlungen über Su Dongpo, Yu Dafu und Mao Dun als auch die Vorstellungen zu Wang Meng, Wang Anyi, Zhang Jie, Zhang Kangkang, Jia Pingwa, Gu Cheng, Mo Yan, Can Xue, Yang Lian sind in der Zeitschrift zu finden.

¹⁸ *Orientierungen: Zeitschrift zur Kultur Asiens* wurde 1989 gegründet und erscheint jetzt dreimal jährlich, zweimal als normales Heft und einmal als Sonderausgabe mit Aufsätzen zu einem bestimmten Thema der asiatischen Kultur. In der Zeitschrift sind Aufsätze über die Literatur, Geschichte, Gesellschaft und Kultur von China, Japan, Korea, Indonesien, Vietnam, Indien, der Türkei, dem Iran und anderen asiatischen Ländern aufgenommen. Dabei nehmen die Übersetzungen und Forschungen über moderne und gegenwärtige chinesische Belletristik einen großen Anteil. Die Artikel beschäftigen sich mit Literaturkritik, neuen Tendenzen der zeitgenössischen Literatur, Übersetzungstheorien, -problemen und -kritik und aktuellen Informationen der sinologischen Forschung. Übersetzungen oder Kritik zu Lu Xun, Qian Zhongshu, Wen Yiduo, Guo Moruo, Yu Dafu, Xiao Hong, Ding Ling, Shi Tiesheng, Mao Dun, Lao She, Gu Cheng, Jia Pingwa, Shen Congwen, Haizi, Wangmeng, Liu Xinwu, Ye Shengtao, Lu Wenfu, Yang Lian, Han Dong, Chen Zhongshi, Mo Yan, Gao Xingjian, Wang Anyi, Han Han, Xi Chuan, Su Tong, Yu Hua, Bi Feiyu, Yu Qiuyu, Yan Lianke und anderen bedeutenden modernen und gegenwärtigen chinesischen Schriftstellern und Lyrikern wurden in der Zeitschrift publiziert.

subtile Sprachgewohnheiten, besondere Vorlieben für die Literatur, und den delikaten ästhetischen Geschmack der Leser in der Zielkultur. Qualitativ hochwertige Übersetzungen sind bei den Verlagen und Lesern beliebt und fördern die Verbreitung der jeweiligen Werke. Im Gegenteil kann eine mangelhafte Übersetzung den Inhalt oder die literarische Qualität eines exzellenten Originals verzerren. Die deutschen Übersetzer haben wegen ihrer unterschiedlichen literarischen Ansichten auch eigene Präferenzen, und verfolgen gerne bestimmte chinesische Schriftsteller über einen langen Zeitraum hinweg, das hat die Qualität und den Stil solcher Werke stabilisiert und gewährleistet. Beispielsweise hat Wolfgang Kubin nicht nur Lu Xun, sondern auch Bei Dao, Gu Cheng, Zhai Yongming, Zhang Zao und andere zeitgenössische Lyriker ins Deutsche übersetzt. Ein weiteres Beispiel ist Ulrich Kautz, der langjährige Förderer von Yu Hua, Yan Lianke und Wang Shuo.

Durch mehrere andere Möglichkeiten des Umschreibens, z.B. Anthologie, Literaturgeschichte und Literaturkritik, präsentieren Sinologen ihre Manipulation für die Vermittlung der chinesischen Gegenwartsliteratur im deutschsprachigen Raum. Zum Beispiel versucht ein deutscher Sinologe beim Übersetzten einer Geschichte aus der chinesischen Literatur, das Image gewisser Werke oder gewisser Autoren aus ihrer eigenen Kultur heraus zu gestalten, und ihre gewollte Rezeption an der Empfängerkultur zu orientieren. In der Literaturgeschichte haben einige Autoren eine herausragende Stellung bekommen, während manche Schriftsteller nicht berührt worden sind. LEFEVERE (2000: 122) wies explizit darauf hin: *„Literary history, it would seem, is often written not from a timeless vantage point ‚above the fray‘; rather, it often projects the ‚fray‘ of its own times back into the past, enlisting the support of those writers it canonizes for a certain ideology, a certain poetics, or both“*. Im Vorwort von *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert* erwähnt KUBIN (2005: viii), die Auswahl solle man „als die notwendige Voraussetzung betrachten, ohne welche eine Literaturgeschichte nicht möglich ist“, und das, worauf seine Beurteilung basiert, ist seine persönliche poetische Anschauung, nämlich die „drei konventionellen Kriterien von sprachlicher Meisterschaft, formaler Gestaltungskraft, und individueller geistiger Durchdringung“.

3.2.3 Die Förderer

Auch ein Verlag stellt einen Faktor, den man nicht vernachlässigen darf. Mit Rücksichtnahme auf den Markt geben deutsche Verlage die chinesischen literarischen Werke heraus, die dem ideologischen und poetischen Geschmack der potenziellen Leser, oder einer gewisser Mode entsprechen. Um sich über die zeitgenössische Literatur Chinas zu informieren, sind deutsche Leser einerseits auf öffentliche Bibliotheken angewiesen, und andererseits auf die Werbung der Verlage in Fernsehen, Zeitungen und anderen Massenmedien. Sofern die deutsche Übersetzung eines chinesischen literarischen Werkes von einem erstklassigen Verlag herausgegeben wird, geht das Werk schnell in die hauptsächlichen Vertriebskanäle auf dem deutschen Büchermarkt und verbreitet sich wirksam. Dies liegt an der subtilen Psyche der Empfänger: Im Allgemeinen wählen Leser die Bücher von den bekannten Verlagen. Das Vertrauen der Leser zu autoritativen Verlagen, das Ansehen der Herausgeber, und andere Faktoren spielen hier eine entscheidende Rolle bei der Wahl der Leser. Hier sind ein paar repräsentative Verlage zu nennen, die zeitgenössische chinesische Literatur publizieren. Der S. Fischer Verlag, der 1886 von Samuel Fischer in Berlin gegründet wurde, zählt zu den bedeutendsten deutschen Häusern für Literatur. Neben den Werken der deutschen Schriftsteller sind in seiner Bücherliste deutsche Übersetzungen von vielen weltbekannten Autoren zu finden. Bei Dao, Gao Xingjian, Yu Hua und andere zeitgenössische chinesische Schriftsteller wurden von S. Fischer publiziert. Der Projekt Verlag hat sich aktiv an der Verbreitung der chinesischen Gegenwartsliteratur beteiligt und zahlreiche Werke verlegt, die sich auf Feng Jikai, Li Rui, Can Xue, Mo Yan, Xi Chuan und andere chinesische Schriftsteller erstrecken. Der Rowohlt Verlag hat des Weiteren die Romane der gegenwärtigen Autoren, wie Mo Yan, Su Tong und Li Rui, zur Veröffentlichung ausgewählt. Um die Werke von jungen Autoren in der Welt zu publizieren, macht sich gegenwärtig der Aufbau Verlag verdient, der seinen Sitz in Berlin hat. Durch ihn wurde schwerpunktmäßig die zeitgenössische chinesische Schriftstellerin Hong Ying auf den deutschen Büchermarkt gebracht.

Die Frankfurter Buchmesse 2009 mit China als Gastland hat zur Übersetzung und Vermittlung der chinesischen Gegenwartsliteratur auch weiterführend beigetragen. Eine Statistik des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels illustriert dies anschaulich: Im Jahr 2009 wurden 75

chinesische Bücher ins Deutsche übersetzt, davon 43 literarische Werke. Chinesisch steht auf dem 13. Platz der Liste „Herkunftssprachen der Übersetzungen ins Deutsche 2009“ BÖRSENVEREIN DES DEUTSCHEN BUCHHANDELS (2010: 75). (Vor dem Jahr 2009 lag die Anzahl der Übersetzungen aus dem Chinesischen ins Deutsche in der Regel pro Jahr unter 35.) Während der Buchmesse im Oktober 2009 erschienen in zahlreichen Magazinen, online oder auch gedruckt, und in diversen Zeitungen Rezensionen der chinesischen literarischen Werke, Interviews mit chinesischen Autoren und ihren Übersetzern. Die chinesische Gegenwartsliteratur stand somit zum ersten Mal im Brennpunkt der internationalen Aufmerksamkeit.

Schließlich gehen wir auf die Übersetzungspolitik der Regierung ein. Als der mächtigste Förderer greift die Regierung auch durch Erlass der Politik, oder durch Vorschriften oder Umsetzung von Übersetzungsprogrammen direkt in die Übersetzungsaktivitäten ein, um die Übersetzungsaktivitäten zu fördern oder einzuschränken. Zum Beispiel haben sich die Diskrepanzen zwischen Einfuhren und Ausfuhren bei der literarischen Übersetzung in China dank der Politik „Going-out der chinesischen Kultur“ maßgeblich ausgeglichen.

4. Der chinesische Schriftsteller Yu Hua im deutschen Sprachraum

Yu Hua, der schon fünf Romane, zahlreiche Novellen und Essays geschaffen hat, immer noch aktiv schreibt und neue Werke herausbringt, gehört zu den modernen chinesischen Schriftstellern, die im deutschsprachigen Raum bekannt sind. Seine Werke, die das Leid der Chinesen in der Geschichte und der Gegenwart widerspiegeln, wurden wiederkehrend von Ulrich Kautz ins Deutsche übersetzt. Und doch wurde er von sinologischen Wissenschaftlern unzureichend erforscht. Bevor darauf eingegangen wird, ist vorab ein kurzer Blick auf die Biographie von Yu Hua angebracht, wobei gleichzeitig die Besonderheiten seines Stils und seiner Schreibfertigkeiten analysiert werden sollen.

4.1 Yu Hua und sein literarisches Schaffen

Yu Hua wurde am 3. April 1960 in Hangzhou in der Provinz Zhejiang geboren. Mit drei Jahren ist er mit seinen Eltern, welche beide als Ärzte tätig waren, nach Haiyan umgezogen. In der kleinen Stadt Ostchinas verbrachte er seine Kindheit und Jugend. Nachdem er 1977 die Oberschule absolviert hatte, nahm er an der ersten Hochschulaufnahmeprüfung nach der Kulturrevolution teil, aber fiel durch die Prüfung. Danach arbeitete er fünf Jahre per Arbeitszuweisung durch den Staat als Zahnarzt. Während seiner Tätigkeit als Zahnarzt kam er in Kontakt mit den Werken von Kawabata Yasunari. Der japanische Literaturnobelpreisträger spielte eine entscheidende Rolle in Yu Huas früher Phase des Schreibens. Danach kam er allmählich in Kontakt mit anderen ausländischen Schriftstellern, z.B. Kafka, dessen Werke großen Einfluss auf Yu Huas Schaffen hatten. In seiner Autobiographie schrieb Yu Hua, dass er nicht die ernsthafte Arbeit mag welche auf auswendig lernen beruht, sondern eine freigeistige und die Phantasie beflügelnde Beschäftigung, in der er sich entfalten kann (YU/ KAUTZ 2001: 107 – 108). So ließ er die Medizin ruhen und begann zu schreiben.

Im Jahre 1983 veröffentlichte Yu Hua im ersten Heft der literarischen Zeitschrift *Xi Hu* (西湖, *Westsee*) seine erste Kurzgeschichte „Diyi sushe“ (第一宿舍, „Das erste Wohnheim“). Danach wurde er in das Kulturzentrum der kleinen Stadt Haiyan als Bibliothekar versetzt. 1987 erschienen „Shibasui chumen yuanxing“ (十八岁出门远行, „Die Reise eines Achtzehnjährigen“), „Xibeifeng huxiao de zhongwu“ (西北风呼啸的中午, „Der Nordwest-Wind sausende Mittag“) und andere Kurzerzählungen von Yu Hua in *Beijing wenxue* (北京文学, *Literatur in Beijing*). Gleichzeitig publizierte er in *Shouhuo* (收获, *Ernte*) zwei Novellen „Siyue Sanri Shijian“ (四月三日事件, „Das Ereignis am 3. April“) und „Yijiubaliunian“ (一九八六年, „Das Jahr 1986“). Von nun an begann er, seine Position unter den chinesischen Avantgardeschriftstellern zu etablieren. In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts bilden Yu Huas Schaffen und die Werke von Su Tong, Ge Fei, Sun Ganlu und anderen Schriftstellern einen literarischen Strom, den die Kritiker als „Avantgardeliteratur“ bezeichnen. Während seiner Fortbildung im Lu Xun-Literatur-Institut in Beijing, hatte Yu Hua umfangreichen Kontakt mit zahlreichen klassischen Werken von modernen Autoren, einschließlich der Werke von Gabriel García Márquez, William Faulkner und Juan Rulfo, und schrieb eine Menge avantgardistische Novellen. Darauf folgend arbeitete Yu Hua als Redakteur im Verband der Literatur- und Kunstkreise Jiaying. 1992 erschien in *Shouhuo* sein berühmter Roman *Huozhe* (活着, *Leben!*). Ein Jahr später zog Yu Hua nach Beijing um, und ließ sich als freier Schriftsteller dort nieder. Im August 2005 wurde er in den Verband der Literatur- und Kunstkreise Hangzhou versetzt.

Yu Hua hatte schon fünf Romane, zahlreiche Kurzgeschichte, Novellen und Essaysammlungen veröffentlicht, als 1994 der französische Verlag Hachette die französische Version von *Huozhe* publizierte. Im selben Jahr wurde die französische Übersetzung seiner Novellensammlung *Shishi ru yan* (世事如烟, *Ereignisse wie Rauch*), vom Verlag Philippe Picquier herausgegeben. Daran anknüpfend veröffentlichte De Geus die niederländische Übersetzung von *Huozhe*, und es erschien die englische Sammlung der Erzählungen *Wangshi yu xingfa* (往事与刑罚, *Vergangenheit und Bestrafung*). Seit dieser Zeit wurden Yu Huas Werke fortwährend in über 20 verschiedene Sprachen übersetzt. Nach diesen Erfolgen bereiste er mehrmals Frankreich, Schweden, Italien, Amerika, Korea, Australien, Irland, Deutschland und diverse andere Ländern, um an schriftstellerischen Projekten teilzunehmen. Beispielsweise besuchte

Yu Hua im Jahr 2000 die Turiner Buchmesse in Italien und wurde vom deutschen Verlag zur Beteiligung einer Lesereise in Österreich und Deutschland eingeladen.

Yu Hua hat viele literarische Preise gewonnen, z.B. den *Premio Grinzane Gavour* (1998, *Huozhe*), *James Joyce Foundation Award* (2002, *Wangshi yu xingfa*), *The Barnes & Noble Review From Discover Great New Writers* (2004, *Xu Sanguan mai xue ji*), *Chevalier de L'ordre des arts et des Lettres* (2004, *Zai xiyu zhong huhan*), *Special Book Awards of China* (2005), und den *Prix Courier International* (2008, *Xiongdi*). 1994 wurde *Huozhe* unter der Regie von Zhang Yimou verfilmt, und der preisgekrönte Film lief auf dem Filmfestival in Cannes, und machte Yu Hua über Nacht über die Grenzen des Schriftlichen hinaus weltweit bekannt.

Yu Huas Lebenserfahrungen und seine Literatur sind nicht voneinander isoliert zu betrachten, sondern schaffen und beeinflussen sich wechselseitig. Seine Werke haben ihm einen eigenen Ruf eingebracht und die Laufbahn seines Lebens verändert, das ist offensichtlich. Die Wirkungen seiner Erlebnisse auf sein Schreiben können aus den folgenden vier Aspekten analysiert werden. Erstens: Die regionale Kultur Chinas bietet seiner Arbeit einzigartige und reiche Ressourcen. Yu Huas Heimat Haiyan ist eine typische kleine Stadt in den Gebieten südlich des Unterlaufs des Jangtse Flusses, wo es zahlreiche Flüsse, Brücken und Gassen gibt, und die Menschen ein relativ unmodernes Leben führen. Die gepflasterte Straße, die Atmosphäre der Gassen, eine Holzbrücke und andere Eindrücke seiner Heimat kommen häufig in seiner fiktiven Welt vor. Die Erinnerungen an die umliegende Landschaft spiegeln sich auch in seinen Werken wieder, denn seine Familie lebte an der städtischen Grenze. Als seine Eltern zur Arbeit gingen, wurden Yu Hua und sein Bruder immer im Haus eingesperrt, und beobachteten vom Fenster aus, wie die Bauern auf dem Feld arbeiteten, und wie die Kinder Körbe tragend umherliefen (YU/ Kautz 2001: 104). Yu fasst die Auswirkung seiner Heimat auf seine Schöpfung zusammen:

Ich selbst habe zwar Haiyan verlassen, in meiner schriftstellerischen Arbeit aber komme ich nicht von dort los. Fast dreißig Jahre habe ich in Haiyan gelebt, alles ist mir dort ver-

traut. Mit mir wuchsen die Straßen und die Flüsse und die Kanäle, jeden Winkel von Haiyan kann ich in meiner Brust finden, und in meinen Selbstgesprächen kommt mir unwillkürlich der Dialekt von Haiyan über die Lippen. Bis heute stammt meine gesamte Inspiration von dort her, und das wird auch in Zukunft so bleiben. (YU/ KAUTZ 2001: 108)

Zweitens sind die Erlebnisse und Beobachtungen während der Kulturrevolution wichtige Schreibmaterialien. Diese irrationale gesellschaftliche Wellenbewegung bildet das gemeinsame Gedächtnis der Menschen, die in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts in China geboren wurden. Viele Werke von Yu Hua enthalten Handlungen über Gewalt, Tod, Hunger, Kritik- und Kampfversammlungen, und revolutionäre Diskurse. Auf der anderen Seite verbrachte der Schriftsteller seine Kindheit und Jugend in der Kulturrevolution, das bedeutet, dass er die Gelegenheit der normalen Bildung und Aufklärung verloren hat. Er las damals extrem beschränkte Bücher, die alle die vorherrschende Ideologie hochgradig reflektierten (YU/ KAUTZ 2001: 106–107). Diese wenigen Bücher und Wandzeitungen zählen zu der frühesten Literatur für Yu Hua. Wandzeitungen waren einzigartige revolutionäre Waffen in der Epoche, und ein Symbol des Wahnsinns dieser Zeit. Die überwiegende Mehrheit der Wandzeitungen waren verschiedene Formen der persönlichen Diffamierung in Form eines Angriffs. Sie besaßen nicht nur vielfältige Inhalte und Illustrationen, sondern auch endlose Fantasie und erstaunliche Ausdruckstechniken.

In der Periode der Wandzeitungen wurde die Phantasie der Menschen in größtmöglichem Maße freigesetzt, und alle literarischen Mittel konnten sich entfalten – Fiktionen, Hyperbeln, Metaphern, Satiren, was immer man will. Das war die Art Literatur, mit der ich am frühesten in Berührung kam. Auf der Straße, vor diesen Wandzeitungen, die immer dicker wurden, je mehr Artikel übereinander geklebt wurden – dort begann meine Liebe zur Literatur. (YU/ KAUTZ 2001: 107)

Drittens: Sein Leben von klein auf in der Umgebung des Krankenhauses, und seine fünfjährige Zahnarztstätigkeit beeinflussten wahrscheinlich sein Gefühl und Verständnis zu den Dingen, so auch seinen Schreibstil. Das Blut am Kittel seines Vaters nach der Operation war für Yu Hua nichts Besonderes, und das Krankenhaus wurde zum Spielplatz der Brüder (YU 2010a: 87). Seine Familie wohnte gegenüber der Leichenkammer, so hörte der Junge dort fast jeden Tag elende Schreie und Weinen. Er ging sogar im heißen Sommer allein in die Leichenhalle,

um eine angenehme Kühle zu suchen (YU 2010a: 88–89). Da Yu Hua die Haltung der Ärzte zum Leben genau kennt, in der sie Blut, Krankheit und Tod als natürliche Phänomene des Lebens ansehen, bleibt auch er bei der Beschreibung des Todes erstaunlich ruhig.

Der letzte Punkt betrifft auch seine Lektüre diverser Werke von ausländischen Schriftstellern, vor allem den modernen Schriftstellern, die Yu Huas Schreiben inspirierten. Beim Einstieg in seine Schriftstellerkarriere beeindruckten die Werke von Kawabata Yasunari den jungen Yu Hua. Der Vertreter der Schule Shinkankakuha¹⁹ (Neue Empfindungen) ließ ihn den Charme der detaillierten Erzählung verstehen (HONG 2005: 33). Später kam dem Schriftsteller beim Lesen der Erzählungen von Franz Kafka auf einmal eine Erleuchtung: „Durch *Ein Landarzt* erfuhr ich, dass ein Schriftsteller angesichts der Formen frei sein kann und die Formen schieben, ‚anarchistisch‘ zu sein [...]“ (Yu 2012a: 179; Übers. d. Verf.). Kafkas umwälzende Erzählweise und neue ästhetische Gedanken halfen Yu Hua, die Hindernisse der narrativen Formen zu beseitigen und seine Fantasie zu befreien. Neben Kawabata Yasunari und Franz Kafka hatte Yu Hua eine Vielzahl von literarischen Meistern studiert, und die Lektüre hat auf seine Schöpfung einen unübersehbaren Einfluss geübt²⁰.

Der Sammelband *Wennuan he baiganjiaoji de lücheng* (温暖和百感交集的旅程, *Eine warme Reise mit verschiedenen Gefühlen*) besteht aus Aufsätzen, in denen Yu Hua über Michail Bulgakow, Jorge Luis Borges, Anton Tschechow, Mishima Yukio, Franz Kafka, William Faulkner, Juan Rulfo usw. spricht.

Auffällig ist, dass ein großer stilistischer Unterschied zwischen Yu Huas frühen Erzählungen und seinen späteren Werken besteht. In den avantgardistischen Novellen aus dem Zeitraum zwischen 1987 und 1989 stellte Yu Hua, eine ungewöhnlich ruhige Haltung bewahrend, Gewalt, Tod, Halluzination und Groteske dar. In dieser Epoche konzentrierte er sich auf die Er-

¹⁹ Shinkankakuha ist eine literarische Gattung, die am Anfang des 20. Jh. aufstieg und die früheste japanische modernistische Literatur war. Die Schule befürwortete, subjektive Gefühle in der Literatur zu zentrieren und mit neuen Empfindungen Selbst darzustellen.

²⁰ „Wie viele seiner Zeitgenossen wurde auch Yu Hua durch die Lektüre von modernen Autoren wie dem japanischen Nobelpreisträger Kawabata Yasunari, aber auch von Franz Kafka, Jorge Luis Borges oder Alain Robbe-Grillet in hohem Maße beeinflusst“ (Zimmer 2002: 2).

forschung der Formen, und die Erzählweisen und Strukturen waren kompliziert gehalten. Der avantgardistische Geist der Novellen von Yu Hua besteht darin, dass die Figuren unter den Umständen der Fehlplatzierung hilflos Entscheidungen treffen, um die Absurdität der menschlichen Existenz hervorzuheben (HONG 2005: 51). Die Kurzerzählung „Shibasui chumen yuanxing“, die die Psyche der Jugendlichen beschreibt, wurde im Jahr 1987 in *Beijing Wenxue* veröffentlicht und stieß allgemein auf Wohlwollen. Man begann, den jungen Schriftsteller mit neuen Augen zu sehen. Die Hauptfigur „Ich“ wurde in der ersten langen Reise des Lebens von der Realität dramatisch geschlagen. In der Erzählung kann man keine rationale Handlung sehen, sondern nur vage Persönlichkeiten, und die Konfrontation zwischen den Wertanschauungen und der sozialen Realität (HONG 2005: 52). In der Novelle „Siyue Sanri Shijian“ gab er dem Leser ebenfalls eine bizarre Beschreibung über das psychische Bewusstsein der Jugend. Für Yu Hua ist die Perspektive des Jungen ein besonderer Standpunkt, in dem er mit Absicht Fantasie und Realität, Illusion und Wirklichkeit verwechselt. Ein namenloses „Er“ erkennt zur Zeit seines 18. Geburtstags nervös die Angst der Verlassenheit. Der Geisteszustand des „Er“ präsentiert sich als seine verzerrten feinen Gefühle zum Lebensumfeld. Eine Verbindung der Traumwelt mit der realen Welt nimmt er wieder in der Erzählung „Yijiubaliunian“ auf. Die Geschichte zeigt metaphorisch die Kulturrevolution durch die Selbstverstümmelung eines Geschichtslehrers, der während der Kulturrevolution bis zum Wahnsinn grausam gequält wurde. Der Lehrer legt sich selber auf die Folterbank, die als das Konzentrat der Gewalt in der menschlichen Geschichte gilt. Die Menschen jedoch ignorieren völlig die historische Tragödie. Die Existenz des Verrückten ist eine Kritik an der Menschlichkeit und der Vergessenheit der Geschichte, eine Ironie der zerbrechlichen Beziehungen der Familienangehörigen. Ähnliche Motive der Gewaltbeschreibung sind in der Novelle „Xianshi yi zhong“ (现实一种, „Eine Art Realität“) vorzufinden, in der zahlreiche Tode und die Irrationalität der Blutrache beschrieben werden. Viele Szenen sind atemberaubend, zum Beispiel die übergenaue Schilderung von einer Zergliederung. „Gudian aiqing“ (古典爱情, Liebe in klassischer Zeit) ahmt hingegen die romantische und übernatürliche Handlung der klassischen chinesischen Romane nach, aber der Held, ein im alten China lebender Buchgelehrter mit dem typischen Name Liu Sheng, hat öffentliche Schlachtungen von Menschen in einer Metzgerei erlebt, und auch seine Angebetete wurde nach dem Untergang der Familie wie ein Vieh

geschlachtet, um Essen bereit zu stellen. HONG (2005: 66–67) hat acht Novellen von Yu Hua aus dieser Phase untersucht, und hat herausgefunden, dass Yu Hua insgesamt 29 Tode dargestellt hat und davon 28 Fälle ein unnatürlicher Tod waren. Es lässt sich schlussfolgern, dass Yu scheinbar daran interessiert ist, den abnormalen Tod noch vor der impliziten oder expliziten Gewalt zu beschreiben.

In den 90er Jahren hat Yu Hua begonnen, zu den Geschichten und Charakteren zurückzukehren. Nach der Untersuchung der Novellen im Jahr 1989 hat HONG (2005: 80–83) festgestellt, dass der Schriftsteller ab dem Jahr schon einige Veränderungen in seinen Werken erkennen ließ, z. B. dass er anfang blutige Atmosphären und gewalttätige Szenen zu reduzieren. CHEN (2013: 357) vertritt die These, dass folgende Konzeptualisierung der Vaterrolle in Yu Huas Novelle „Xianxue meihua“ besondere Beachtung erfahren sollte: die Rache für den Vater kann auch als Variante des Themas „Vatersuche“ angesehen werden. Dies impliziert die ersten subtilen Veränderungen in der Haltung und Position Yu Huas zu seinem bisherigen Schaffen, denn in den Geschichten der Avantgarde ist der „Vater“ oft vergessen, alt, und sterbend. Als die entscheidende Wende gilt sein erster Roman *Zai xiyu zhong huhan* (在细雨中呼喊, *Schreie im Regen*), der das Aufwachsen eines Teenagers als Motiv nimmt, um die Einsamkeit, Schmerzen und Hilfslosigkeit der in den 60er Jahren geborenen Menschen, und die Schicksale von drei Generationen aufzuzeigen. Yu Hua begann, die Leiden der Menschen mit Sympathie und Milde zu beschreiben. KAUTZ (2001: 115) findet, „die inhaltliche Geschlossenheit und formale Meisterschaft der beiden nachfolgenden Romane erreicht *Schreie im Regen* wohl nicht“. Den Ausbau seiner Reputation verdankt Yu Hua seinen zwei Romanen aus der Mitte der 90er Jahre, nämlich *Leben!* und *Der Mann, der sein Blut verkaufte*, welche die Schwierigkeiten der menschlichen Existenz, und den Überlebenswillen des chinesischen Volkes zeigen. Die beiden Werken enthalten einfache Handlungen und Figuren, eine deutliche chronologische Reihenfolge, schlichte Sprache, eine humanistische Haltung, und das Thema des Leidens, deswegen sind sie bei zahlreichen Menschen auf eine viel größere Resonanz gestoßen als die Novellen früherer Schaffensperioden. Der Roman *Brüder*, mit einer Anzahl von über 500.000 chinesischen Wörtern, erschien Anfang des 21. Jahrhunderts und wurde sofort zum Bestseller auf dem Büchermarkt. Das erste Werk von Yu Hua, das sich auf die Schicksale

der Menschen, sowohl in der Kulturrevolution, als auch im China des Wirtschaftsbooms bezieht, verursachte heftige Kontroversen. Manche Kritiker vertreten die These, dass der Roman den Anfang der Kommerzialisierung von Yu Hua markiert. Das Hauptaugenmerk der Kritik betrifft die aufgestapelten Wörter und die zusammengeschnittenen Handlungen. Dagegen erheben andere Kritiker wiederum Einwände, und aus ihrer Sicht ist Yu Huas Erzählweise eine Art Nachahmung des vorherrschenden Zeitgeists dieser Epoche. Dies wird auch bei der Betrachtung seiner Essaysammlung *China in zehn Wörtern* klarer, die als eine Fortsetzung des Themas von *Brüder* gilt. In diesem non-fiktiven Werk konzentriert sich der Autor auf die Realität im heutigen China und deckt die Wahrheiten und soziale Missstände auf. In seinem jüngste Roman *Di-qi tian* (第七天 *Der siebte Tag*) hat Yu Hua auf eine magisch-realistische Weise die Erfahrungen eines Mannes sieben Tage nach seinem eigenen Tod beschrieben, und eine Vielzahl von sozialen Konflikten enthüllt, was wiederholt den kritischen Geist des Autors hervortreten lässt. Yu Hua erklärt sich selbst den Unterschied zwischen seiner Schreibweise in den zwei Phasen so:

Früher war es stets mein Bestreben gewesen, Erzählung und Realität voneinander zu trennen – nur so meinte ich, die angestrebte Authentizität erreichen zu können. Ich ging gewissermaßen von etwas in meinem Kopf bereits Fertigen aus. Diese „reflektierende Distanz“ [...] machte mich jedoch unflexibel. Heute lasse ich die Geschichte ihren eigenen Gesetzen, ihrer inneren Logik und der Psyche ihrer handelnden Personen folgen. (KAUTZ 2000: 151)

Nach Yu Hua ist die Pflicht eines Schriftstellers nicht das Beurteilen, sondern das Entdecken und Zeigen.

Aufgabe eines Schriftstellers es nicht, seinen eigenen Meinungen und Gefühlen Luft zu machen, Missstände direkt anzuklagen oder Fehlentwicklungen zu verurteilen, sondern die Welt so zu zeigen, wie sie ist, mit ihren guten wie mit ihren schlechten Seiten. (KAUTZ 2000: 151)

In den obigen zwei Passagen kann man erkennen, dass die Veränderung der Erzählweise von Yu Hua im Wesentlichen eine Verwandlung seiner literarischen Konzepte ist: Welche Rolle soll ein Autor in der Narration spielen? In der Vergangenheit hat er eine führende, sich ein-

bringende Position des Subjekts befürwortet. In der folgenden Phase seiner literarischen Reifung definiert er die Arbeit eines Autors auch über die Fähigkeit zur Abbildung der Wirklichkeit.

4.2 Übersetzung, Vermittlung und der deutsche Übersetzer

Die früheste deutsche Übersetzung von Yu Hua im weiteren Sinne, auf die man zurück greifen kann, ist die 1989 in *minima sinica* erschienene Novelle „Yu Hua: ‚Kommissar Ma hat einen Fehler gemacht‘ (*Hebian de cuowu*)“. Aber diese Fassung gilt vielmehr als eine von Suizi Zhang-Kubin und Wolfgang Kubin verfasste Inhaltsangabe oder abgekürzte Übersetzung, denn der Umfang der deutschen Version entspricht nur einem Fünftel der Länge des chinesischen Originals. Das Erste, vollkommen ins Deutsche übersetzte Werk von Yu Hua, ist sein berühmter Roman *Huozhe (Leben!)*. Obwohl die Verfilmung und die publizierte französische Ausgabe den Roman 1994 schon weltbekannt machten, erklärt Ulrich KAUTZ (2000a: 153), Yu Huas deutscher Übersetzer, die Motivation seiner Übersetzung: „Es war weder der Film, noch eine englische Ausgabe“, sondern das Werk, dass 1992 in *Shouhuo* erschien, hat ihn bereits damals anhaltend stark beeindruckt. Deswegen empfahl er dem Verlag diesen Roman mit einer Probeübersetzung seinerseits, und begann seine persönliche Auseinandersetzung mit Yu Huas Werken. *Leben!* wurde 1998 vom Verlag Klett-Cotta veröffentlicht und zehn Jahre später erschien die Taschenbuchausgabe. Kautz verfolgt Yu Huas literarischen Schaffen, und brachte im Jahr 2000 die deutsche Version von *Xu Sanguan mai xue ji (Der Mann, der sein Blut verkaufte)* auf den deutschen Büchermarkt. Der Roman verkaufte sich gut, und wurde 2005 als Taschenbuch verlegt. Im Mai 2000 machte Yu Hua eine Lesereise durch Österreich und Deutschland, und trug dabei dem deutschen Publikum Passagen aus den beiden Romanen zusammen mit seinem Übersetzer Ulrich Kautz vor. Die Lesungen waren sehr erfolgreich und zeigten, welche Beliebtheit der Autor bereits bei deutschen Lesern erlangt hatte. Zum Beispiel war der Höhepunkt der Lesereise in Schwabmünchen: „Der Saal des Gemeindehauses war bis auf den letzten Platz gefüllt mit höchst interessierten jüngeren und älteren Zuhörern“ (KAUTZ 2000: 150). Die Leser waren von den Romanen tief bewegt, und stellten vielseitige Fragen,

über Yu Huas Einstieg in die Schriftstellerkarriere, die Motive seines Schreibens, über die Schreibtechniken hinweg, bis hin zur Rezeption der Werke in China und anderen Ländern. KAUTZ (vgl. 2000a: 149–154) hat in seiner Ausführung unter dem Titel „Begegnung mit Yu Hua“ die Veranstaltungsdetails und die Publikumsreaktionen ausführlich beschrieben. Auf der Frankfurter Buchmesse 2009 erschien die deutsche Ausgabe von *Xiongdi (Brüder)*, und der umfangreiche Roman über die Kulturrevolution, und das folgende Zeitalter des chinesischen Wirtschaftskapitalismus, erzielte eine gute Auflage im Verkauf. Im Jahr 2012 übersetzte Ulrich Kautz den von Yu Hua neu geschriebenen Sammelband der essayistischen Arbeiten *Shi ge cihui li de Zhongguo (China in zehn Wörtern)* ins Deutsche. Bemerkenswert ist es, dass die frühen Novellen von Yu Hua fast kaum ins Deutsche übersetzt wurden. Der Übersetzer gibt den deutschen Verlagen die Schuld, die angesichts einer zu erwartenden niedrigen Auflage keine Novellensammlungen herausgeben wollen (KAUTZ 2001: 111). Die einzige Novelle von Yu Hua, die ins Deutsche übersetzt wurde, ist *Xianxue meihua (Blutrote Blüten)*, welche 2010 von Volker Klöpsch und seinen Studenten übersetzt, und in *Hefte für ostasiatische Literatur* veröffentlicht wurde. Damit sich die deutschen Leser über den chinesischen Schriftsteller ein umfassenderes Verständnis bilden konnten, gab KAUTZ (vgl. 2001b: 111–115) ebenfalls in der Zeitschrift eine kurze Vorstellung von drei Novellen, und dem Erstlingsroman von Yu Hua, nämlich *He bian de cuowu (Ein Fehler am Flußufer)*, *Gudian aiqing (Liebe in klassischer Zeit)*, *Xianshi yi zhong (Eine Art Realität)* und *Zai xiyu zhong huhan (Schreie im Regen)*. Ebenfalls wurde die Autobiographie von Yu Hua ins Deutsche übersetzt (vgl. YU/ KAUTZ 2001: 102–109). Der jüngste Roman von Yu Hua *Di-qi tian (Die sieben letzten Tage)* erschien im April 2017 im deutschen Sprachraum.

In den neunzehn Jahren zwischen der ersten Publikation von *Leben!* im Verlag Klett-Cotta 1998, bis zum Erscheinen des Romans *Die sieben letzten Tage* im Verlag S. Fischer 2017, wurden insgesamt sechs Werke von Yu Hua ins Deutsche übersetzt. Die Übersetzung dieser Werke soll im Folgenden untersucht werden.

Erstens: Der Übersetzer spielt eine herausragende Rolle. Ulrich Kautz hat Yu Hua für die deutschen Leser entdeckt und vorgestellt. Er hat den Verlagen Yus Werke empfohlen, und alle

Kräfte für die Übersetzung aufgebracht. Der Übersetzer, *China hand* und zugleich Meister der deutschen Sprache, kennt den Schriftsteller und seinen Stil explizit, und verfolgt sein Schaffen permanent und aufmerksam. Das Engagement von Kautz hat die Kanäle der Verbreitung, die Qualität der deutschen Ausgaben und die stilistische Kontinuität von Yu garantiert. In der fixen Verbindung zwischen einem Schriftsteller und einem Übersetzer stecken viele Vorteile, kurz: „Wie man für Filmstars die bewährten Synchronsprecher nicht wechselt, hat man Yu Hua damit eine unverwechselbare deutsche Stimme gegeben“ BAUS (2000: 164).

Zweitens: Yu Hua wurde relativ oft ins Deutsche übersetzt und seine Romane haben fortwährend eine gute Resonanz bei den deutschen Lesern gefunden. Der Zeitabstand ab dem Erscheinen der ersten Auflage im Original, bis hin zu der Veröffentlichung seiner deutschen Ausgabe beträgt normalerweise zwei bis sechs Jahre – relativ kurz – und die Tendenz geht zu noch kürzeren Abständen.

Drittens: Speziell Yus Novellen sind wenig ins Deutsche übersetzt worden, und bis heute erschien noch keine deutschsprachige Sammlung seiner Erzählungen (Stand 17.05.2018). Im Gegensatz dazu wurden zahlreiche Novellen von ihm als Sammelband in anderen Sprachen herausgegeben, z.B. auf Englisch, Französisch, Italienisch, Norwegisch, auf Koreanisch und auf Vietnamesisch²¹.

Aufgrund dessen ist Yus Rezeption in Frankreich besser als im deutschen Sprachraum. Ein Werk von Yu Hua erscheint im Französischen in der Regel ein paar Jahre früher als seine deutsche Version²². Die Novellen-Sammelbände *Un amour classique* (chin.: *Gudian aiqing*), *Sur la route à dix-huit ans* (chin.: *Shiba sui chumen yuanxing*), die Novelle *1986* (chin.: *Yi-jiubaliu nian*) und der Roman *Cris dans la bruine* (chin.: *Zai xiyu zhong huhan*), für die noch keine deutschen Übersetzungen vorliegen, wurden bereits im französischsprachigen Raum

²¹ In *Forschungsmaterialien über Yu Hua* hat Hong, Zhigang eine Bibliographie erarbeitet, in der die Übersetzungen von Yu Hua in verschiedenen Sprachen (vom Jahr 1994 bis zum Jahr 2006) zusammengestellt sind (vgl. HONG 2007: 693–695).

²² Zum Beispiel erschien *Leben!* 1998, aber *Vivre!* (die französische Ausgabe von *Huozhe*) 1994; *Der Mann, der sein Blut verkaufte* 2000, *Le Vendeur de sang* (die französische Ausgabe von *Xu Sanguan mai xue ji*) 1997; *Brüder* 2009, *Brothers* (die französische Ausgabe von *Xiongdi*) 2008; *China in zehn Wörtern* 2012, *La Chine en dix mots* (die französische Ausgabe von *Shi ge ciyu li de zhongguo*) 2010; Die sieben letzten Tage 2017, *Le Septième Jour* (die französische Ausgabe von *Di-qi tian*) 2014.

verlegt. Außerdem erhielt Yu Hua des Öfteren französische Auszeichnungen für Literatur (s. S.46). Bisher hat jedoch noch keine deutsche Ausgabe von Yu einen Literaturpreis im deutschsprachigen Raum gewonnen.

Da Ulrich Kautz der hauptsächliche Übersetzer und Förderer von Yu Hua ist, scheint es hier notwendig, ihn kurz vorzustellen. Ulrich Kautz, Jahrgang 1939, (chin.: Gao Lixi 高立希) ist sowohl Übersetzungswissenschaftler, als auch Dolmetscher und Übersetzer mit reichen Praxiserfahrungen. Er schloss 1961 sein Studium als Diplomübersetzer und –dolmetscher für Englisch und Chinesisch am Dolmetscherinstitut der Universität Leipzig ab. Danach arbeitete er etwa sieben Jahre als Dolmetscher und Übersetzer für Chinesisch und Englisch an der Botschaft der DDR in Beijing. Nachdem Kautz vor Anfang der Kulturrevolution China verlassen hatte, engagierte er sich für die englische Sprachmittlerausbildung an der Berliner Humboldt-Universität. Zwischen 1973 und 1976 war er als Chefdolmetscher an der dortigen DDR-Handelsvertretung tätig. Anschließend arbeitete er, bis zu deren Auflösung nach der Wiedervereinigung, als Hochschullehrer und Wissenschaftler auf dem Gebiet der Ausbildung von Übersetzern und Dolmetschern für das Sprachenpaar Deutsch-Chinesisch. Im Jahr 1992 wechselte Kautz zu Projekten in den Bereichen der Dolmetscherfortbildung, und des Übersetzens und Dolmetschens in der Zentralverwaltung des Goethe-Institut in München, wie auch in der Niederlassung in Peking. Von 1998 bis zu seinem Ruhestand arbeitete er im Arbeitsbereich Chinesisch des Fachbereiches „Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft“ der Universität Mainz, wo er zum außerplanmäßigen Professor ernannt wurde. Seine wichtigsten Publikationen in den Bereichen der vergleichenden Linguistik und der Übersetzungswissenschaft enthalten seine Dissertation *Übersetzung deutscher Relativsätze ins Chinesische*, und die Habilitationsschrift *Aktiv und Passiv im Deutschen und Chinesischen. Eine konfrontativ-übersetzungswissenschaftliche Studie* und *Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens*. (KUPFER 2006: 10–11)

Neben seiner Forschung und Lehre hat Ulrich Kautz noch zahlreiche chinesische zeitgenössische Autoren ins Deutsche übersetzt. Zu ihnen gehören Yu Hua, Deng Youmei (*Phönixkinder und Drachenenkel* 1990, chin.: *Yanhu* 烟壺; *Na Wu* 那五), Lu Wenfu (*Der Gourmet* 1993,

chin.: *Meishijia* 美食家), Wang Meng (*Rare Gabe Torheit* 1994, chin.: *Huodong bian renxing* 活动变人形), Wang Shuo (*Oberchaoten* 1997, chin.: *Wanzhu: Yi dian zhengjing meiyou* 顽主: 一点正经没有; *Ich bin doch dein Vater!* 2012, chin.: *Wo shi ni baba* 我是你爸爸), Feng Li (*Ein vermeintlicher Herr* 2001, chin.: *Suowei Xiansheng* 所谓先生), Yan Lianke (*Dem Volke dienen* 2007, chin.: *Wie renmin fuwu* 为人民服务; *Der Traum meines Großvaters* 2009, chin.: *Ding zhuang meng* 丁庄梦; *Lenins Küsse* 2015, chin.: *Shouhuo* 受活) usw. Seine Übersetzungen wurden positiv bewertet, von sowohl sinologischen Experten, als auch den deutschen Medien, und mehrere Werke wurden zum Bestseller, was man selten bei den deutschen Ausgaben von chinesischer Literatur erwarten kann. Um seine Beiträge zur Vermittlung der chinesischen modernen Literatur in den deutschsprachigen Raum zu würdigen, verlieh das chinesische Kulturministerium dem Übersetzer im Jahr 2007 einen Preis für besondere Verdienste um die chinesische Bücher im Ausland.

4.3 Forschungsstand zu Yu Hua

Es fehlen bisher im deutschsprachigen Raum noch Monographien oder Dissertationen über Yu Huas literarische Schaffen, und systematische Forschungen, speziell zu den deutschen Übersetzungen seiner Werke. Lediglich in manchen von Sinologen herausgegebenen Geschichten der chinesischen Literatur, Lexika, oder fachlichen Zeitschriften findet man einige pauschale Bewertungen zu Yu Hua, oder gewisse Aufsätze, die sich mit seinen repräsentativen Werken literaturwissenschaftlich auseinandersetzen.

Im von Thomas Zimmer verfassten Aufsatz „Yu Hua“, der in das *Kritischen Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* aufgenommen wurde, sind ausführliche Vorstellung von Yu Hua, und Kommentare zu mehr als 20 Werken des Schriftstellers zu nachzulesen. Drei wichtige Besonderheiten werden von ZIMMER (2002: 1) den Werken Yu Huas zugeschrieben: „die schockierende Darstellungen in seinem Werk, der innovative Umgang mit scheinbar alltäglichen Themen, und sein Stil sprachlicher Verknappung“. Anhand einer Analyse zum geschichtlichen Hintergrund der Begebenheit, dass die Generation von Yu Hua das Chaos der

Kulturrevolution, wie auch die unbeständige kommunistische Politik unbewusst miterlebt, und einem Vergleich mit anderen künstlerischen und literarischen Strömungen in den achtziger Jahren, z.B. der „hermetische Dichtung“, dem neuen Kino Chinas der „5. Generation“, und der Literatur der „Wurzelsuche“, versteht ZIMMER (2002: 2) das literarische Schaffen Yu Huas und seiner Zeitgenossen (der chinesischen Avantgardisten) als „nicht nur eine Revolte gegen den Maoismus, sondern auch gegen die großen Ideale, [...] den Glauben der modernen chinesischen Intellektuellen an den Sieg der Geschichte und des Humanismus“. Für 21 Novellen und 3 Romane von Yu hat Zimmer ein Urteil abgegeben.²³ Aufgrund des beschränkten Umfangs eines Eintrags im Lexikon, fehlt es an Analysen mit konkreten Beispielen, die seine Bewertungen begründen können. Trotzdem versteht sich der Artikel als eine Basis für die weiteren Forschungen von Yu Hua.

In dem 2005 erschienenen Band *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert* (= *Geschichte der chinesischen Literatur*, Band 7) bringt Wolfgang Kubin einige pauschale Bewertungen zu Yu Hua. Der Sinologe stellt die Originalität der Werke in der früheren Schaffensphase als avantgardistischer Autor in Frage. KUBIN (2005a: 389) weist auf Yus Übernahmen aus den Erzähltechniken von westlichen modernen Schriftstellern hin: „Seine von ihm propagierte Ästhetik der Gewalt speist sich wahrscheinlich aus der Begegnung mit dem *nouveau roman*, der im Frankreich der Nachkriegszeit *en vogue* war. An Gemeinsamkeiten fällt die kühle, sachliche, detaillierte Beschreibung objektiver Gegebenheiten auf.“ Seiner Ansicht nach seien die durch „Ontologisierung der Gewalt und des Bösen“ kenngezeichneten Novellen, in denen es an „geistigen Reflexionen“ mangle, „alle nach demselben Muster angelegt“ (KUBIN 2005a:

²³ Die 21 Novellen sind: „Mit achtzehn Jahren unterwegs“ (chin.: 十八岁出门远行 *Shiba sui chumen yuanxing*), „Die Sache vom 3. April“ (chin.: 四月三日事件 *Siyue sanri shijian*), „Wie Rauch ist das Menschenleben“ (chin.: 世事如烟 *Shishi ru yan*), „Der Mittag, an dem der Nordwestwind heulte“ (chin.: 西北风呼啸的中午 *Xibefeng huxiao de zhongwu*), „Bericht vom Sterben“ (chin.: 死亡叙述 *Siwang xushu*), „Tod eines Landlords“ (chin.: 一个地主的死 *Yige dizhu de si*), „Neunzehnhundertsechsendachtzig“ (chin.: 一九八六年 *Yijiubaliunian*), „Vergangenheit und Strafe“ (chin.: 往事与刑罚 *Wangshi yu xingfa*), „Die Geschichte von zwei Menschen“ (chin.: 两个人的历史 *Liangge ren de lishi*), „Liebesgeschichte“ (chin.: 爱情故事 *Aiqing gushi*), „Unentrinnbares Schicksal“ (chin.: 难逃劫数 *Nantao jieshu*), „Eine Art von Wirklichkeit“ (chin.: 现实一种 *Xianshi yizhong*), „Klassische Liebe“ (chin.: 古典爱情 *Gudian aiqing*), „Blut und Pflaumenblüten“ (chin.: 鲜血梅花 *Xianxue meihua*), „Eine zufällige Angelegenheit“ (chin.: 偶然事件 *Ouran shijian*), „Der Junge in der Dämmerung“ (chin.: 黄昏里的男孩 *Huanghunli de nanhai*), „Sieg der Frau“ (chin.: 女人的胜利 *Nüren de shengli*), „Explosion in der Luft“ (chin.: 空中爆炸 *Kongzhong baozha*), „Auf der Brücke“ (chin.: 在桥上 *Zai qiaoshang*), „Ihr Sohn“ (chin.: 他们的儿子 *Tamende erzi*), „Ich habe keinen eigenen Namen“ (chin.: 我没有自己的名字 *Wo mei you zijide mingzi*); die drei Romane sind *Rufe im Nieselregen* (chin.: 在细雨中呼喊 *Zai xi yuzhong huhan*), *Leben!* (chin.: 活着 *huozhe*) und *Der Mann, der sein Blut verkaufte* (chin.: 许三观卖血记 *Xusanguan mai xue ji*).

389–390). Zu den beiden Romanen *Leben!* und *Der Mann, der sein Blut verkaufte* äußert sich KUBIN (2005a: 390–391) anders: „Der Autor erlaubt seinem Erzähler wieder eine Anteilnahme, und er setzt verstärkt die Mittel der chinesischen Tradition ein.“ Aus diesem Grund erkenne das Publikum leicht die „Menschlichkeit“ der Werke und werde tief davon gerührt. Neben der Kritik sind hier entsprechend reichliche Literaturhinweise zu finden, die auf deutsche, englische und chinesische Quelle verweisen.

Ein Buch bleibt noch hervorzuheben, *Karneval der Götter: Mythologie, Moderne und Nation in Chinas 20. Jahrhundert* von Andrea Riemenschnitter. Anders als die deutschen Wissenschaftler wie z.B. Kubin, welcher ein starkes Interesse für klassische und moderne Literatur Chinas zeigt, legt die deutsche Sinologin ihren Forschungsschwerpunkt auf die Literatur der Gegenwart (besonders der Jahre nach 1979). Bezugnehmend auf den Postkolonialismus ergründet das umfangreiche Werk die Funktion der Mythen in der modernen und zeitgenössischen chinesischen Kultur. Anhand einer Analyse der Romane von Autoren wie Mo Yan, Yu Hua, Su Tong usw. diskutiert Riemenschnitter über eine (Re-)Mythisierung Chinas in der chinesischen Literatur, und den Widerspruch zwischen dem Lokalen und dem Nationalen. Die humorvollen Szenen aus dem Roman *Der Mann, der sein Blut verkaufte* haben bei der Kritikerin einen starken Eindruck hinterlassen. Andrea RIEMENSCHNITTER (2011: 209) befindet die Handlung in „Kochen mit dem Mund“ als eine der besten Beschreibungen für das Gedächtnis der großen Chinesische Hungersnot zwischen den Jahren 1958 und 1961, und dass die Szene sonderbarer und viel erstaunlicher sei, als die der Blutspende.

5. „Blutrote Blüten“: eine absurde Wanderung

鲜血梅花 („Xianxue meihua“, „Blutrote Blüten“) ist eine Novelle von Yu Hua, die 1989 in der Zeitschrift 人民文学 (*Renmin wenxue, Volksliteratur*) erstmals veröffentlicht wurde. Die deutsche Übersetzung entstand in den Händen der Teilnehmer eines Kurses zum literarischen Übersetzen, den Volker Klöpsch im Sommersemester 2009 am Ostasiatischen Seminar der Universität Köln durchführte, und erschien im Mai 2010 in der Zeitschrift *Hefte für Ostasiatische Literatur*. Yu Huas Novellen werden selten ins Deutsche übersetzt, deswegen sind das Werk und seine deutsche Version besonders wertvoll für die Untersuchung. Die Erzählung ist eine Parodie des chinesischen Popliteraturtypus der Kämpfer-Geschichten. Von 1988 bis 1989 hatte Yu Hua großes Interesse an der Subversion eines bestimmten Literaturtypus, zum Beispiel kann *Ein Fehler am Flußufer* als ein Art Anti-Krimi angesehen werden, und *Liebe in klassischer Zeit* ist eine Parodie der Novelle über talentierte Gelehrte, und die Schönheit der Geistergeschichten²⁴. Da die popliterarischen Genres eine lange Geschichte in China haben, und die traditionellen moralischen Gedanken verkörpern, ist die Subversion vielmehr eine Dekonstruktion des Wertesystems. In diesem Kapitel gilt es, zuerst den Literaturtyp Kämpfer-Geschichten allgemein vorzustellen. Darauf folgend wird Yu Huas Schreibweise erörtert, d.h. wie der Schriftsteller diesen klassischen literarischen Typ, und dessen traditionelle Anschauungen umstürzt. Schließlich wird auf das deutsche Umschreiben der Kämpfer-Elemente, und den ausdrücklichen Techniken diesbezüglich eingegangen. Zuletzt endet diese Untersuchung bei den deutschen Rezensionen über die Novelle.

5.1 Inhaltsangabe

Die Novelle handelt von den Wanderungen eines Jungen namens Ruan Haikuo. Da sein Vater Ruan Jinwu, ein einst in der Kampfkunstwelt ruhmreicher Meister, vor fünfzehn Jahren von

²⁴ Geistergeschichten (志怪小说 *zhiguai xiaoshuo*) sind eine Kategorie der klassischen Novelle, die Gespenstergeschichte aufzeichnet und populär in der Wei- und Jin-Dynastie und den Südlichen und nördlichen Dynastien war.

zwei mysteriösen Figuren getötet wurde, macht sich der Junge, auf Geheiß seiner Mutter, auf die Suche nach Meister Qingyun und Bai Yuxiao, die ihm die Namen der Feinde sagen können. Ruan Haikuo, der schwächliche Held, besitzt weder Fertigkeiten in der Kampfkunst, noch Ambitionen, und beginnt nun seine ziellose und endlose Reise. Er wählt beliebig die Richtung, und geht an unzähligen Städten, Dörfern, Bergen und Flüssen vorbei. Zufällig trifft er das „schminkende Mädchen“ (die zweithöchste Königin der Gifte auf Erden), und Ritter Schwarznadel (den Meister der Geheimwaffe), die ihm auf Anfragen die Aufenthaltsorte von Liu Tian und Li Dong an Meister Qingyun zutragen. Wegen ihrer Aufträge hat der Junge sich nur an Meister Qingyun erinnert, und hatte den anderen Mann fast vergessen. So hat Ruan Haikuo in der Begegnung mit Bai Yuxiao die Chance für Fragen nach seinen Feinden verpasst. In einem verfallenen Tempel treffen der Wanderer und Meister Qingyun aufeinander. Ruan Haikuo erkundigt sich im Auftrag des schminkenden Mädchens und Ritter Schwarznadel nach den Informationen über Liu Tian und Li Dong. Er erinnert er sich erst danach der Worte seiner Mutter. Aber Meister Qingyun behauptet, dass er nur zwei Fragen beantworten kann, danach verschwindet der Kampfkunstmeister sofort. Ruan Haikuo setzt also sein Wandern fort, aber er hat die Wohnorte der schönen Frau und des Geheimwaffenkünstlers schon vergessen. Nach einer kurzen Zeit stößt er rätselhafterweise mit den Beiden zusammen, und gibt ihnen die Antworten. Nun fängt Ruan Haikuo mit der Suche nach Bai Yuxiao an. Nach dreijähriger langer Wanderung begegnet er dem Greis endlich wieder, und er hat bereits ein Vorgefühl vom Ende seines schönen Wanderlebens. Endlich sagt Bai Yuxiao dem Jungen, dass seine Widersacher eigentlich Liu Tian und Li Dong waren, die bereits von dem schminkenden Mädchen und Ritter Schwarznadel umgebracht wurden. Chaos herrscht nun im Herzen des Jungen.

5.2 Parodie der Kämpfer-Geschichten

Wuxia-Kultur (武侠 *wuxia*, 武 *wu*: Kampf, Kongfu; 侠 *xia*: Ritter) ist eine einzigartige Art von Pop-Kultur in China, sie manifestiert sich vor allem in literarischen Werken über Kampfkunst, und übt so Einfluss auf Comics, Filme, Fernsehen, Videospiele, Musik und an-

dere Unterhaltungsmedien. Kennzeichnend für Kämpfer-Geschichten ist der 侠客 *xiake* „Ritter“ (auch 侠 *xia*, 游侠 *youxia* „fahrender Ritter“) als Protagonist, die wunderbare chinesische Kampfkunst, und das propagieren des Ritter-Geists.

Für die ersten Erwähnungen chinesischer Ritter kann man auf 专诸 *Zhuan Zhu* und 荆轲 *Jing Ke* aus der Zeit der Frühlings- und Herbstannalen, und der Zeit der streitenden Reiche zurückgreifen. Die Definition von *xia* kann man frühestens im Buch *Han Feizi* 韩非子 finden: „Ein konfuzianischer Gelehrter untergräbt die Rechtsordnung des Landes mit Schrift und ein Xia mit Kampfkunst“²⁵ (CHEN 2002: 3; übers. d. Verf.). 司马迁 *Sima Qian* schrieb in 史记 *Shiji* (*Aufzeichnungen des Chronisten*) Biographien für Ritter (游侠列传 *youxia liezhuan*) und bewertete einen Ritter: „Er muss sein Wort halten und seine Tat ist bestimmt entschlossen“²⁶ (CHEN 2002: 3; übers. d. Verf.). Ein Ritter steht normalerweise der Regierung feindlich gegenüber und nimmt keine Rücksicht auf das Gesetz. Sich nur auf die eigene Stärke, Emotion, und das persönliche Urteile verlassend, entscheidet er, was richtig ist und was falsch, und kämpft dabei um Leben und Tod. Deshalb setzen einfache Menschen oft ihre Hoffnungen auf Ritter, wenn sie Unrecht erlitten haben.

Kämpfer-Geschichten sind in der Populärkultur angesiedelt, und beschreiben hauptsächlich die Kämpfe zwischen den verschiedenen Fraktionen, die Liebe und den Hass der Menschen, den Rittergeist, die Bereitschaft für Land und Leute zu kämpfen und das Streben nach dem Kampfkunst-Olymp in dieser fiktiven und fantastischen Welt. Die Kämpfer-Geschichten enthalten normalerweise einzigartige Komponenten der chinesischen traditionellen Kultur: Poesie, Kalligraphie, Malerei, Musik, Schachspiel, Konfuzianismus, Taoismus, Buddhismus, Medizin, Legenden, Sitten und Bräuche usw. Der Kämpfer-Roman im eigentlichen Sinne entstand in der Qing-Zeit (CHEN 2002: 44). Vertreter der „neuen Generation der Kampfkunsterzählung“ sind Jin Yong, Gu Long, Liang Yusheng, und andere Schriftsteller, die ab 1950er Jahren in Hongkong und Taiwan Kämpfer-Romane produziert haben. Die Autoren fügten auf der Grundlage der traditionellen Kämpfer-Geschichten moderne Elemente hinzu, beschränk-

²⁵ Chinesischer Original: 儒以文乱法，侠以武犯禁。

²⁶ Chinesischer Original: 然其言必信，其行必果。

ten sich nicht auf die alten Konzepte und Stereotypen, sondern stellten in moderner chinesischer Sprache, und von einem neuen Gesichtspunkt aus, die Handlung vor historischem Hintergrund dar (vgl. CHEN 2002: 63 – 85).

In der Novelle „Blutrote Blüte“ imitierte Yu Hua mehrere Stereotypen der klassischen Kämpfer-Geschichten. Beispielsweise beschreibt er die legendäre und geheimnisvolle Waffe, das Pflaumenblütenschwert, extrem übertreibend und fantastisch:

Sobald die Klinge mit frischem Blut benetzt war, brauchte man sie nur einmal leicht zu schütteln, um die Blutstropfen wie rote Blüten niederregnen zu lassen. Ein einzelner Tropfen von der Form einer winzigen Pflaumenblüte aber blieb jedes Mal auf dem Schwerte haften. Über Generationen war die kostbare Waffe weitergereicht worden, so dass bereits 79 Pflaumenblüten die Klinge zierten, als sie in Ruan Jinwus Hände gelangte. In den zwei Jahrzehnten, in denen er damit die Lande durchstreifte, waren zwanzig neue Blüten hinzugekommen. Blutrot funkelte das Schwert, sobald es aus der Scheide fuhr. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 70)

剑 *jian* (Schwert) ist eine alte Waffe, aufgeladen mit kultureller Bedeutung in China. In zahlreichen chinesischen Gedichten und Texten kommt das Bild vom Schwert vor. Das Schwert ist ein Symbol der Ritter und deren Kampfkunst. In den typischen Kämpfer-Geschichten gibt es häufig erstaunliche Darstellungen der Fechtkunst, und so setzt Yu Hua das Schwert als roten Faden in der Geschichte ein.

In den meisten Kämpfer-Geschichten begegnet der Held häufig unerwartet während seines Abenteuers geheimnisvollen und schönen Frauen. In der Novelle wird eine ähnliche Darstellung kopiert: Ruan Haikuo und das schminkende Mädchen treffen aufeinander. Das Lebensumfeld der Schönheit ist mystisch und faszinierend. Kostbare und seltene Pflanzen und ihre Düfte umgeben sie, und bilden eine außergewöhnliche Atmosphäre:

Als er leise zur Tür hinausging, sah er im frühen Morgenschimmer, dass die Hütte ringsum von den seltensten und erlesensten Blumen umstanden war, die in der frischen Brise des Morgens einen betörenden Duft verströmten. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 75)

Eine unrealen und wunderbaren Szene zu gestalten, ist auch ein Klischee dieser literarischen Gattung. Die Umwelt der Hütte des schminkenden Mädchens deutet oft die Identität der Figur an.

CHEN (2002: 90) fasst die Fähigkeiten des Ritters in den Kämpfer-Geschichten zusammen: Schwert, Geheimwaffe und Gift, innere Kraft (气功, *qigong*) und Kampfkunst. Sich anscheinend an das feste Schema haltend, hat der Autor in der Erzählung solche entsprechende Charaktere erschaffen: Ruan Jinwu (Fechter), Ritter Schwarznadel (Geheimwaffenmeister), das schminkende Mädchen (die zweithöchste Königin der Gifte), und zwei Meister mit starker innerer Kraft, und hervorragenden Kampfkunsth Fähigkeiten, nämlich Meister Qingyun und Bai Yuxiao.

Obwohl Yu Hua so viele Klischees der chinesischen Rittergeschichte nachahmte, zeigt der Text eine ganz andere Ästhetik, und formiert eine Parodie auf diesen klassischen literarischen Typus. Im Folgenden wird unter drei Aspekten dezidiert, wie der Autor die traditionellen Kämpfer-Fiktionen, und deren verkörperte Wertesysteme zu Fall bringt.

Zunächst wird der Protagonist seiner Motivation beraubt. Zusammenfassend sind die Hauptthemen der chinesischen Kämpfer-Geschichten in folgende drei Arten aufzuteilen: Der Ausdruck von Empörung und Protest gegen das Unrecht, sich durch Verdienste Ruhm zu erwerben, und die Wohltat der Vergeltung (CHEN 2002: 112). Die Geschichte „Blutrote Blüte“ nimmt hier die Rache als Hauptmotiv. Ein chinesisches Sprichwort lautet: Der Feind, der den Vater getötet hat, ist ein Todfeind. Rache für den Vater entspricht einer wichtigen traditionellen Moral: 孝 *xiao* (dem Pflichtgefühl der Kinder gegenüber den Eltern). Der Weg der Vergeltung des Helden ist in der Erzählung jedoch eine unbewusste und ziellose Wanderung. Ruan Haikuo empfindet keinen Hass, es ist vielmehr so, dass nie etwas oder irgendjemand in ihm eine starke Emotion wecken konnte. In seinem Herzen bleibt die Rache in ihrer Wichtigkeit hinter den Aufträgen von zwei Personen zurück, die er während der Wanderung nur zufällig kennengelernt hat. Da es dem Jungen selber an Motivation mangelt, ist die entschlossene Selbstverbrennung seiner Mutter als lächerlich und absurd aufzufassen. Wenn die nach

dem Stereotyp handelnde Figur keine entsprechende Motivation hat, wandelt sich der Stereotyp zur Selbstnegation (ZHAO 2007: 228). Ein Ritter in der typischen Kämpfer-Fiktion hofft, dass er nach seinem eigenen Wunsch und mit eigenen Händen den Widersacher töten kann, um das Vergnügen der Rache zu erreichen (CHEN 2002: 126). Das Ende einer solchen Geschichte ist normalerweise, die Rache zu verwirklichen. Aber das Ende der Novelle von Yu Hua ist merkwürdig:

Ruan Haikuo sagte: „Ich bin gerade auf der Suche nach Bai Yuxiao.“

„Du hast ihn gefunden. Er steht vor dir.“

Für einen Augenblick senkte Ruan Haikuo den Kopf und murmelte etwas vor sich hin. Ihn überkam vage das Gefühl, dass dieses schöne Wanderleben ohne Zweck und Ziel nun bald ein Ende haben würde. Als nächstes stand die Suche nach dem Mörder an, der vor fünfzehn Jahren seinen Vater getötet hatte. Anders ausgedrückt suchte er nach dem Weg, auf dem er selber zu sterben hatte.

Dennoch sagte er: „Ich will wissen, wer der Mörder meines Vaters war.“

Als der Greis das hörte, lächelte er wieder kurz und berichtete: „Zwei Gegner waren es, die deinen Vater töteten. Der eine hieß Liu Tian, der andere Li Dong. Vor drei Jahren sind sie auf dem Wege zum Hua-Berg durch die Hand des geschminkten Mädchens und des Ritters Schwarznadel zu Tode gekommen.“

In Ruan Haikuos Herzen herrschte nun Aufruhr. Er sah Bai Yuxiao das Pflaumenblütenschwert auf Augenhöhe heben und die Klinge aus der Scheide ziehen. Das von außen eindringende gleißende Sonnenlicht ließ die neunundneunzig Blütenmuster aufscheinen. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 85)

Am Ende der Geschichte hat Ruan Haikuo endlich Bai Yuxiao gefunden, der dem Jungen die Namen der zwei Gegner endlich sagen kann. Aber die Reaktion des Helden ist, den Kopf zu senken und etwas vor sich hinzumurmeln. Seine innere Stimme sagt, dass er „dieses schöne Wanderleben ohne Zweck und Ziel“ nicht aufgeben will. Er ist geradezu auf die Wanderung versessen! Als er erfährt, dass seine Feinde schon von dem geschminkten Mädchen und Ritter Schwarznadel getötet wurden, hat er keine Reue und keine Gewissensbisse, sondern nur ein inneres Chaos. Von Anfang bis Ende waren sowohl seine Seele als auch seine Handlung durcheinander und ratlos. Der Zufall, dass seine Feinde durch die Hände von anderen Menschen beseitigt wurden, löst die Daseinsberechtigung von Ruan Haikuo im Grunde auf. Der edle Rittergeist, der sich in neunundneunzig blutroten Pflaumenblüten des einst prominenten Pflaumenblütenschwerts verkörpert, wird somit erbarmungslos verspottet.

Zweitens: Die Figur ist eine Vereinigung der Gegensätze. Die Fähigkeiten, die Ruan Haikuo besitzt, und seine Aufgabe bilden einen eklatanten Widerspruch.

Ruan Haikuo, der nicht den Funken einer Kämpfernaut besaß, trug nun das ruhmreiche Schwert und war auf der Suche nach denen, die vor fünfzehn Jahren seinen Vater umgebracht hatten. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 72)

Der „nicht den Funken einer Kämpfernaut“ besitzende Held, und „das ruhmreiche Schwert“ schaffen einen starken Kontrast, welcher der ganzen Geschichte eine absurde Grundnote gibt. In einer gewöhnlichen Geschichte über Kampfkunst und Ritter, ist die Wanderung normalerweise für den Helden ein Prozess der Entwicklung von Fähigkeiten, und eine Bereicherung von Erkenntnissen. Dagegen beherrscht der Protagonist in dieser Novelle von Anfang bis zum Ende nicht die geringste Fertigkeit der Kampfkunst, selbst sein Körper ist schwach, und dies ist sehr sonderbar für einen Heldentypus. Die Hauptfigur versinkt in Nichtstun. Ohne festen Entschluss und Ambition, einen Erfolg zu erringen, benimmt sich der Junge während seines Wanderlebens nicht wie ein rationaler Mensch, ganz zu schweigen von den fehlenden Heldentaten eines Ritters, etwa den Schwachen zu helfen, und die Bösen zu bestrafen. Im Text sind deswegen nur das Ungewisse und das Absurde übriggeblieben. Erhabenheit und Bedeutung sind völlig in sich zerfallen.

Für andere Figuren gibt es wiederum auch widersprüchliche Beschreibungen. Ein Beispiel hierfür ist die Schilderung des Ritters Schwarznadel:

Dabei machte er meisterhaft Gebrauch von seiner Geheimwaffe. Selbst in pechschwarzer Nacht saß ein jeder Schuss. Diese Geheimwaffe bestand aus seinem schwarzen Haar, das fest und hart wie eine Nadel wurde, sobald es sich vom Kopfe löste. Wenn er es in pechschwarzer Nacht gegen seine Gegner abfeuerte, blieb es völlig unsichtbar. Nachdem Ritter Schwarznadel nun allerdings schon viele Jahre lang die Lande durchstreift hatte, begann sich sein schwarzes Haar an einigen Stellen zu lichten. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 76)

Außer verschiedenen Schwertern kann ein Kongfu-Meister in den Kämpfer-Geschichten auch ein Blatt, eine Blüte, ein Steinchen oder eine Handvoll Sand als Waffe benutzen, um seine

unvergleichbare Kampfkunst zu zeigen. Kennzeichnend für Geheimwaffen ist äußerste Geschwindigkeit und Plötzlichkeit, und die Schwierigkeit, dagegen Vorsorge zu treffen. So hat der Autor einen großen Köhner der Geheimwaffe gestaltet, der seine eigenen Haare als Waffe gebraucht. Bemerkenswert ist, dass eine Beziehung besteht, in der seine Fähigkeit abhängig von der Anzahl seiner Haare ist. Yu Hua verlieh dem Ritter hervorragende Fähigkeiten, und gleichzeitig ein spöttisches Merkmal: Seine Haare wurden im Laufe der Zeit immer weniger. Der Widerspruch ist eine Selbstnegation des eigentlichen Erzähltopos der Geheimwaffe, der solche Ironie in seiner Ursprünglichkeit nicht duldet. Wenn Ritter Schwarznadel ein Haar als Geheimwaffe einmal gebraucht hat, werden seine Haare um „eins“ reduziert. Hier ist seine Kampfkunst eine Art von Selbstzerstörung, und dies wirkt besonders lächerlich und grotesk.

Als Drittes hat der Autor mit großer Mühe einen desolaten und fantastischen Stil erschaffen. Auf die Darstellung der spannenden Kampfszene an sich, die in einer Kämpfer-Geschichte eine zentrale Rolle spielt, verzichtet der Autor absichtlich. Auffällig sind die wiederkehrende Wörter und Beschreibungen von Leere und Trostlosigkeit. Yu verwendet oft bestimmte Phrasen: 虚弱不堪 *xuruo-bukan* (äußerst schwächlich), 空虚 *kongxu* (unausgefüllt), 虚无 *xuwu* (bedeutungslos), 空空荡荡 *kongkong-dangdang* (leer), 无边无际 *wubian-wuji* (endlos), 身不由己 *shenbuyouji* (unbewusst) usw., die eine öde, absurde, und irrealen Atmosphäre zu erschaffen, ein Gegenteil zu der Aufregung in den traditionellen Kämpfer-Fiktionen.

Yu Hua verwendet in der Geschichte die typischen Symbole – die sich wiederholenden Straßen, Flüsse und Figuren – und bildete ein Labyrinth des Schicksals, in dem Ruan Haikuo orientierungslos bleibt. Seine unbewusste Wanderung ist ein Abbild der Verwirrung des modernen Menschen auf dem Weg des Lebens. Er hat Tag für Tag viel getan, aber die Leere herrscht weiter in seinen Innersten. Das unendliche Wandern ist wie ein Albtraum, der einen ständig bekümmert, alle Richtungen sind vage, und man kann nur intuitiv an der Kreuzung eine Entscheidung treffen, denn man muss eine der Straßen zwingend weiter gehen. Als sich der Protagonist der Geschichte einer Kreuzung nähert, wählt Ruan in seinem Herzen die vorderen Berge. Aber seine Füße bringen ihn auf den rechten, öden Weg.

Doch lange, nachdem er die Wahl des Weges an besagter Kreuzung getroffen hatte, fiel ihm plötzlich auf, dass er sich längst wieder von jenen im Abendlich glühenden Bergen entfernt hatte. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 74)

Die Passage spiegelt den Widerspruch zwischen Realität und Geist wieder. Die „Berge“ kann man als ein Ziel betrachten. Aber wenn ein Mensch denkt, dass er dem Ziel folgt, kann er den richtigen Weg schon verpasst haben. Die „Kreuzung“ symbolisiert die Entscheidungen im Leben. Ruans Wahl impliziert den Mangel an Bewusstsein und Fatalismus. Er entscheidet sich unbewusst für eine Richtung, aber er ist unbewusst auch von seiner Wahl abgewichen. Als die Hauptfigur dies realisiert, kann sein Schicksal nicht mehr verändert werden. Dies erinnert auch an Ödipus: die Wahl kann den bereits festgelegten Schluss nicht beeinflussen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Yu Huas Novelle „Blutrote Blüte“ eine Subversion für die stereotype Kämpfer-Geschichte ist, und die chinesische traditionelle Ethik in Frage stellt. Die Geschichte enthält Meditationen, und ein tiefes humanistisches Anliegen über den Zustand der menschlichen Existenz.

5.3 Übersetzung der Kämpfer-Elemente

Da *wuxia* eine spezifische Gegebenheit in der chinesischen Kultur ist, bieten die Elemente, die im Zusammenhang mit der Kultur der Kampfkunst stehen, unbedingt Probleme für die Übersetzung. Zunächst ist die Übersetzung von 梅花 *meihua* erwähnenswert. Der chinesische Titel heißt 鲜血梅花 *Xianxue meihua* (wörtliche Übersetzung: Blutige Ume-Blüten). *Meihua* (die Ume-Blüte) hat in der chinesischen Kultur eine besondere Bedeutung. Chinesen nennen Kiefer, Bambus und Ume 岁寒三友 *sui han san you*, „Drei Freunde des Winters“. Da diese drei Pflanzen in der Wintersaison noch Vitalität erhalten, sind sie das Symbol einer edlen Persönlichkeit in der traditionellen chinesischen Kultur. In der strengen Kälte fallen die Kiefernnadeln und Bambusblätter nicht ab, und es blühen die Ume. So verkörpern sie Ehrenhaftigkeit und Unbestechlichkeit, eine ideale moralische Integrität der antiken Literaten. Darüber hinaus werden Ume, Orchidee, Bambus, und Chrysantheme von Chinesen als 花中

四君子 *hua zhong si junzi* (die vier Edlen der Blumen) hochgeschätzt, und symbolisieren die vier Jahreszeiten: die Orchidee steht für den Frühling, Bambus für den Sommer, Chrysanthe für den Herbst, und Ume symbolisiert den Winter. Andererseits sind Ume-Blüten ein klassisches Kämpfer-Element, und viele Dinge im Zusammenhang mit *wuxia* werden als Ume-Blüten bezeichnet: z.B. 梅花桩 *meihua zhuang* (eine chinesische Kampfkunstschule, die sich vor allem in Hebei und Shandong etabliert hat). Aber in der Zielkultur können Ume-Blüten im Publikum keine solche Assoziationen wecken, so vereinfacht der Übersetzer den deutschen Titel: Blutrote Blüten. Im Text wird 梅 *mei* als Pflaume übersetzt, in der Wirklichkeit wird der Baum Ume, auch japanische Aprikose, oder Japanische Pflaume genannt, er stammt aus China und fand durch die japanische Kultur auch in Europa seine Verbreitung.

Als Nächstes wird die Übersetzung der sprechenden Namen analysiert. Die Namen der Charaktere sind vom Autor sorgsam entworfen worden, und haben in den meisten Fällen assoziative Bedeutungen. 进武 *Jinwu* (fortgeschrittene Kampfkunst), der Vorname des Vaters, betont seine hervorragende Kampfkunst. 海阔 *Haikuo*, der Vorname des Jungen, bedeutet eigentlich „großes Meer“, und ruft eine Begleitvorstellung von der Redewendung 海阔天空 *haikuo-tiankong* hervor. Die wörtliche Bedeutung des Idioms ist: So breit wie das Meer, so offen wie der blaue Himmel. Man gebraucht es oft, um offenen und freien Raum, die Aufgeschlossenheit und Hemmungslosigkeit eines Menschen, endlose Gespräche oder Vorstellungskraft zu beschreiben (CYCD 2002: 272). Der Name deutet das unendliche und sinnlose Wandern des Jungen in der Zukunft an. Der Name des Protagonisten, und der Name seines Vaters sind beide mit der Strategie der Transkription ins Deutsche übersetzt worden. Der Nachteil ist, dass ihre Nebenbedeutungen verloren gegangen sind. Aber diese Übersetzungsmethode hat einen Vorteil, nämlich dass die Namen den deutschen Lesern in der Lektüre keine Schwierigkeiten einbringen.

Die taoistische Bezeichnung 青云道长 *qingyun dao Zhang* ist mit „Meister Qingyun“ übersetzt. 道长 *dao Zhang* ist eine respektvolle Anredeform an den taoistischen Priester. In der deutschen Version hat der Übersetzer das religiöse Element unterlassen, und eine allgemeine

Anrede, „Meister“ gebraucht. 青云 *qingyun* (wörtl.: blaugrüne Wolke) bezeichnet ursprünglich den hohen Himmel, und ist eine Metapher in Bezug auf Beamte mit hohen offiziellen Titeln²⁷, z.B. die Idiome 平步青云 *pingbuqingyun* (schnell emporkommen), 青云之志 *qingyunzhizhi* (große Ambition), 青云之士 *qingyunzhishi* (ein Mensch mit hohem Status und moralischem Ansehen). Eine andere übertragene Bedeutung von *qingyun* ist, wie ein Einsiedler zu leben²⁸, und diesen Sinn kann der Name vom Meister Qingyun wahrscheinlich implizieren. Weil eine prägnante Übersetzung die komplizierten kulturellen Informationen nicht enthalten kann, verwendet an dieser Textstelle der Übersetzer die Strategie: allgemeinen Begriff plus *pinyin* (lateinische Umschrift des Chinesischen).

Schließlich gibt es Übersetzungsprobleme bei bestimmten Begriffen, die in der Kämpfer-Kultur eine Rolle spielen.

然而在当今一代叱咤江湖的少年英雄里，有关梅花剑的传说却经久不衰。(YU 2012b: 1)

Die Legende von diesem Schwert jedoch war unter den jungen Helden, die auf der Suche nach Abenteuern die Lande durchstreiften, noch längst nicht in Vergessenheit geraten. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 70)

Der Begriff江湖 *jianghu* bedeutet ursprünglich „Flüsse und Seen“, und hat einen übertragenen Sinn: außerhalb der offiziellen Kontrolle. Zum Beispiel beschrieben die im Beamtentum frustrierten chinesischen Gelehrten ihren Zustand: in *jianghu*. *Jianghu* ist der Gegensatz von 庙堂 *miaotang* (Hof, kaiserliche Regierung). In den Legenden der Tang-Zeit (唐传奇 *tang chuanqi*) ist das Wort *jianghu* als Bezeichnung des Hintergrundes der Aktivitäten der Ritter bereits aufgetaucht (CHEN 2002: 139). *Jianghu* ist gleich 武林 *wulin* (Kampfkunstwelt). In dieser imaginären Welt sind alle sozialen Konflikte zum Kampf zwischen Gut und Böse vereinfacht, und die Lösung ist der Wettbewerb in der Kampfkunst, denn das ethische und idealisierte Bild der Ritter fordert einen idealen Lebensraum (CHEN 2002: 151). Die deutsche Übersetzung bringt das Werk den Lesern nahe. „Auf der Suche nach Abenteuern die Lande durchstreiften“ weckt die Vorstellung von den klassischen Abenteuer-Fiktionen oder Ritter-

²⁷ 青云: ①指高空。②喻高官显爵。(GDHY 2002: 1254)

²⁸ 青云: ③喻隐逸，清高。(GDHY 2002: 1254)

romanen im Westen. „Abenteuer“ betont risikoreiche Erlebnisse und Expedition ins Unbekannte. Aber „叱咤江湖“²⁹ *chizha-jianghu* (mit unwiderstehlicher Macht in der Kampfkunstwelt) legt Wert auf den Gewinn des Ruhms und der Ehre durch Überlegenheit in der Kampfkunst.

她所说的这两个人，曾于二十年前在华山脚下与阮进武高歌比剑，也是阮进武威武一生唯一没有击败过的两名武林高手。(YU 2012b: 3)

Die beiden Männer, von denen sie sprach, hätten sich vor zwanzig Jahren mit Ruan Jinwu am Fuße des Hua-Berges im Schwertkampf gemessen. Sie seien die einzigen beiden Meister gewesen, die dieser in seinem langen Kämpferleben nicht besiegt habe. (YU/KLÖPSCH *et al.* 2010: 72)

Zuerst sollte man ein relevantes Kämpfer-Element, 华山 *Hua Shan* (den Hua-Berg), nicht übersehen. Der Berg befindet sich im Südstadtteil von Huayin in der Stadt Weinan, in der Provinz Shaanxi, und ist sehr steil. Der berühmte taoistische Berg zählt zu den fünf heiligen Bergen Chinas (五岳 *Wu Yue*)³⁰. Die sich am weitesten verbreitete Legende über den Berg ist die Kampfkunstschule Hua Shan in den modernen Kämpfer-Romanen. Beispielsweise ist die Schule Hua Shan in Jin Yongs Werken eine angesehene und orthodoxe Sekte, mit hoher Stellung im Kampfkunstkreis. Darüber hinaus gibt es Handlungen über den Schwertkampf in Hua Shan in Jin Yongs Romanen, um den Ruhm mit dem ersten Meister der Kongfu-Welt zu konkurrieren. Deshalb steht heute ein Gedenkstein mit der Schrift 华山论剑 *Hua Shan lun jian* (Schwertkampf in Hua Shan) auf dem Hua-Berg. Die Leser der Zielkultur haben wohl keine solche Gedankenverbindung, und der Übersetzer macht zu diesem klassischen Begriff der Kämpfer-Geschichten keine ergänzenden Bemerkungen.

Beim Übersetzen der Phrase 高歌比剑 *gaoge bijian* (singend Schwertkampf machen) lässt der Übersetzer absichtlich das Wort 高歌 *gaoge* (laut singen) weg. In einem Schwertkampf

²⁹ 叱咤 *chizha*: wütend laut rufen (XDHY 2012: 176; Übers. d. Verf.).

³⁰ Wu Yue sind: 东岳泰山 *Dongyue Tai Shan* (der östliche heilige Berg Tai Shan), 西岳华山 *Xiyue Hua Shan* (der westliche Berg Hua Shan), 中岳嵩山 *Zhongyue Song Shan* (der Mittelberg Song Shan), 北岳恒山 *Beiyue Heng Shan* (der Nordberg Heng Shan in Shanxi) und 南岳衡山 *Nanyue Heng Shan* (der Südberg Heng Shan in Hunan). Das Wort „Wu Yue“ stammt aus dem chinesischen Denken der fünf Elementen und des Bergegötterkult. Nach der Legende von 盘古 *Pan Gu*, der den Himmel und die Erde aufteilte, wurden Kopf und Glieder des Helden nach seinem Tod zu den fünf heiligen Bergen. Obwohl die fünf Berge nicht die höchsten Gebirge Chinas sind, waren sie in den Augen der antiken Menschen sehr auffällig. Denn sie ragen in den Ebenen stark hervor. Außerdem erhöhen die Rituale, Poesien, Besuche und das religiöse Leben von vielen Prominenten den Ruf der fünf heiligen Berge.

sangen die antiken Chinesen häufig gleichzeitig. Schwertkampf als Unterhaltung, auf dem Bankett oder auf der Bühne, galt im alten China als eine vornehme Kunst. Ruan Jinwu kämpft und singt gleichzeitig mit den anderen zwei Meistern, die Handlung weist darauf hin, dass er wahrscheinlich die wirklichen Gegner, vielmehr seelisch intime Freunde gefunden hat. Schwertkampf und Gesang ist ein Ausdruck der Freude und Ungezwungenheit. Das eigenartige kulturelle Phänomen verstehen die Leser der Zielkultur wahrscheinlich nicht. So schreibt der Übersetzer die Phrase mit der Weglassen-Strategie um.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Kämpfer-Elemente der Novelle mit einer Strategie der Einbürgerung ins Deutsche umgeschrieben worden sind, weil das Publikum im deutschen Sprachraum wenig Verständnis für die Geschichte chinesischer Ritter hat. Der Übersetzer legt Nachdruck auf die fließende Sprache und Lesbarkeit des Textes, und hat die Erklärung des kulturellen Hintergrundes, und der implizierten Bedeutungen aufgegeben.

5.4 Avantgardistischer Sprachstil und sein Verdeutschen

Yus frühen Novellen sind fast untrennbar mit Blut und Tod verbunden. Obwohl diese im Jahr 1989 veröffentlichte Geschichte vom Prozess der Rache erzählt, sind die blutigen Szenen abwesend. Selbst den Tod der zwei Feinde erfährt der Leser durch einen kurzen Dialog. In der Novelle hat Yu versucht, den Stil und das Thema zu ändern. Die unverhüllt blutige Handlung (z.B. Kannibalismus in „Eine Art Realität“) können Leser hier nicht finden. Im Titel 鲜血梅花 *Xianxue meihua* (wörtliche Übersetzung: Blutige Ume-Blüten) hat Yu Hua das Bild des Blutes beibehalten. Den Blüten, die eigentlich ein Symbol der Schönheit sind, verlieh Yu Hua ein Eigenschaftswort „blutig“, damit der Titel eine einzigartige Ästhetik von Blut und Tod impliziert. Das erinnert an Kafka. In der Erzählung „Ein Landarzt“ sah der deutschsprachige Schriftsteller rosa Blumen durch eine eiternde Wunde (KAFKA 1919: 23). Das Adjektiv „blutrot“ (rot wie Blut) im deutschen Titel ist eine einfache Beschreibung der Farbe, und hinterlässt bei den Lesern auf dem ersten Blick nicht so einen starken Eindruck.

Das Blut versteckt sich im Pflaumenblütenschwert, dem roten Faden der Geschichte. Die blutigen Blüten sind ein Symbol für Tod, Ruhm und Kampfgeist. Am Schluss werden sie zu rostigen Flecken, die Hoffnungslosigkeit, Verfall und Tod implizieren.

在亭外辉煌阳光的衬托下，他看到剑身上有九十九朵斑斑锈迹。(YU 2012b: 18)

Das von außen eindringende gleißende Sonnenlicht ließ die neunundneunzig Blütenmuster aufscheinen. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 85)

Die deutsche Übersetzung „Blütenmuster“ ist offensichtlich nicht so erschütternd wie das Original 斑斑锈迹 *banban xiuji* (rostige Flecke). Durch Umschreiben verringert sich die Ironie ein bisschen an dieser Stelle.

Yu Hua hat eine verwirnte und irrealen Atmosphäre geschaffen. Die ganze Wanderung von Ruan Haikuo ähnelt der einer Reise durch eine Traumwelt, so wie auch Kafkas Erzählung „Ein Landarzt“ als ein Traum interpretiert werden kann. Die meisten Wörter und Beschreibungen von Yu Hua mit einer trostlosen Bedeutung, werden in der deutschen Übersetzung wiedergegeben. Hier werden ein paar Beispiele angeführt, in denen der Übersetzer eine andere Strategie getroffen hat.

因此，当这位虚弱不堪的青年男子出现在他母亲眼前时，她恍恍惚惚体会到了惨不忍睹。(YU 2012b: 2)

Sobald der schwächliche junge Mann der Mutter unter die Augen trat, konnte sie kaum einen unterschwelligem Widerwillen unterdrücken. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 71)

惨不忍睹 *can bu ren du* bedeutet: einen so schrecklichen Anblick, dass man ihn nicht dulden kann. Das Wort ist äußerst schlimm und negativ. Die Schwäche von Ruan Haikuo und die Stärke seines Vaters bilden einen scharfen Kontrast, der in den Augen der Mutter, die an der traditionellen Moral festhält, besonders hoffnungslos ist. Ein sowohl körperlich als auch geistig schwacher Junge macht sich auf den Weg der Rache, das Ende ist hier schwierig vorhersehbar. Das Original kann die Ironie und den Widersinn der Rache aufzeigen. „Widerwillen“³¹ ist hier doch relativ mild, und kann nur die Enttäuschung ausdrücken.

³¹ Widerwillen: Gefühl des Angewidertseins; heftige Abneigung. (DGWD 1999: 4509)

一轮红日在遥远的天空里漂浮而出，无比空虚的蓝色笼罩着他的视野。(YU 2012b: 3)
Rot ging am fernen Horizont die Sonne auf, und die ganze Welt war in ein unendliches
Blau gehüllt, [...]. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 72)

无比空虚 *wubi kongxu* bedeutet wörtlich „unvergleichbar bedeutungsleer“. Das Wort, das sich auf die psychische Ebene bezieht, gebraucht man normalerweise nicht, um den Himmel zu beschreiben. Das Adjektiv an dieser Stelle zu verwenden, impliziert die innerliche Leere und Ratlosigkeit der Hauptfigur. Aber die deutsche Übersetzung „unendlich“ beschreibt die Weite des Himmels und überträgt nicht so viele Nebenbedeutungen wie der originale Text.

阮海阔转身沿着大道往前走去，他感到自己跨出去脚被晨风吹得飘飘悠悠。大道在前面虚无地延伸。(YU 2012b: 4)

Ruan Haikuo wandte sich um und machte sich auf den Weg. Er spürte, wie der Morgenwind seine Schritte beflügelte. Die Straße vor ihm erstreckte sich ins Ungewisse. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 72)

飘飘悠悠 *piaopiao-youyou* (schwebend) kann eine unfeste, selbstunsichere und ratlose Psyche des Jungen ausdrücken. Dagegen ist „beflügeln“³², dessen Gebrauch an dieser Stelle nicht passend ist, es ist ein sehr positives Wort, und enthält die Bedeutung von Ermutigung, Erregung und Inspiration.

Die deutsche Übersetzung hat an manchen Textstellen wenig Wert auf die ironische Erzählweise gelegt. Das liegt wahrscheinlich daran, dass einerseits diese Übersetzung nur eine Übung bei einem Kurs war, und die Zahl der Übersetzer hoch, so dass die Übersetzungsqualität der verschiedenen Textteile ungleich ist, und andererseits werden Yu Huas Novellen nicht oft ins Deutsche übersetzt, und es besteht ein großer Unterschied in den Ausdruckstechniken der Werke, etwa zwischen seiner avantgardistischen Phase, und derer in späteren Phasen der literarischen Reifung, deswegen sind die Übersetzer mit dem Sprachstil der Novellen nicht so vertraut wie mit dem in seinen Romanen vorherrschenden.

³² beflügeln: a) anregen, beleben; jmdm., einer Sache Antrieb zu etw. geben; anspornen; b) dazu beitragen, dass etw. schneller wird. (DGWD 1999: 486)

Die metaphorische Erzählweise ist einer der Stile, welche die avantgardistischen Schriftsteller am häufigsten verwenden. Ihre Gefühle sind oft individuell, deshalb lässt eine Metapher in den meisten Fällen Leser erstaunen. Die folgenden Beispiele können dies verdeutlichen.

阮进武之妻已经丧失了昔日的俏丽，白发像杂草一样在她的头颅上茁壮成长。经过十五年的风吹雨打，手持一把天下无敌梅花剑的阮进武，飘荡在武林中的威风如其妻子的俏丽一样荡然无存了。(YU 2012b: 1)

Ruan Jinwus Frau hatte längst die Schönheit früherer Tage eingebüßt, das struppige Haar wucherte wie Unkraut auf ihrem Schädel. Und wie die Schönheit seiner Frau war im Laufe der fünfzehn Jahre auch der Ruhm des Recken verblaßt, der das unvergleichliche Pflaumenblütenschwert einst geführt hatte. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 70)

Die metaphorische Beschreibung ihres Alterungsprozesses hinterlässt bei den Lesern einen trostlosen und erbarmungslosen Eindruck. 英雄之死 *yingxiong zhi si* (der Tod der Helden), und 美人迟暮 *meiren chimu* (die Schönheit in hohen Jahren), sind zwei große Tragödien in der chinesischen traditionellen Kultur. Die weiße Haare und das Unkraut zu verbinden, ist ein starkes Bild, welches hier die tragische Wirkung betont.

母亲的身影在这个虚幻的背景前移动着，然后当年与父亲一起风流武林的梅花剑，像是河面上的一根树杆一样漂了过来。(YU 2012b: 3)

Vor diesem unwirklichen Hintergrund bewegte sich die Silhouette der Mutter, und das Pflaumenblütenschwert, das den Vater über all die Jahre begleitet hatte, kam auf ihn zugetrieben wie der Baumstamm auf einem Fluß. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 72)

Das ruhmreiche Pflaumenblütenschwert wird mit einem Baumstamm verglichen, so ist der Nimbus der Ernsthaftigkeit dieser kostbaren Waffe im Kampfkunstkreis gründlich aufgehoben. Aufgrund der Tatsache hat das Schwert auf den Schultern des Jungen keine Funktion, und keinen Wert mehr so wie ein recht weltlicher Baumstamm. Ruan Haikuo, der wie sein Vater aussieht, aber in Wirklichkeit als ein Gegenstück des Kampfmeisters fungiert, ersetzt Ruan Jinwu als starken Heroen der Erzählung, und das Schwert wird demgemäß zum Baumstamm.

他像是飘在大地上的风一样，随意地往前行走。(YU 2012b: 4)

Frei und ungebunden schritt er einher wie der Wind, der über das Land streicht. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 73)

Der Satz zeigt bildlich, dass Ruan Haikuos Wandern beliebig und nicht von einer bestimmten Richtung gesteuert ist.

阮海阔行走在街上，由于长久的疲倦，使他觉得自己如一件衣服一样飘在喧闹的人声中。(YU 2012b: 8)

Er folgte der Straße stadteinwärts. Erschöpft wie er war, fühlte er sich wie ein wesenloses Kleidungsstück, das zwischen den lärmenden Menschenstimmen hindurchschwebte. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 76)

Durch die Metapher wird das Gefühl der Erschöpfung bis zu einem extremen Grad dargestellt. Aufgrund der obigen Beispiele kann man hervorheben, dass die Metaphorik aus dem Ausgangstext durch die Übersetzung im Zieltext genau wiedergegeben ist. Der Übersetzer erkennt die Erzähltechnik an, und findet sie passend für die Poetik der Zielkultur.

Noch erwähnenswert ist die Verwendung der Verben auf eine außerordentliche Weise. Auf die gewöhnliche Verbindung der Wörter zu verzichten, um einen besonderen Effekt zu schaffen, ist auch eine Art ästhetischer Subversion. Dies wird durch die folgenden Beispiele illustriert.

他的双眼生长出两把黑柄的匕首。(YU 2012b: 2)

Aus seinen Augen ragten zwei schwarze Dolchgriffe. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 71)

Im originalen Satz fällt der Gebrauch des Verbs „生长“ *shengzhang* (wachsen) auf. Das bricht die Regeln im Alltag, weil in der Wirklichkeit Dolchgriffe nicht aus den Augen wachsen können. Aber dies wird in der deutschen Übersetzung durch ein ganz normales Verb „ragen“ ersetzt. In diesem Beispiel verwendet der Übersetzer die Strategie der Einbürgerung, denn die Formulierung ist gegen die Regeln der Zielsprache, und sieht merkwürdig aus. Das avantgardistische sprachliche Merkmal wird nicht beibehalten. Die Leser der Zielkultur werden ein anderes ästhetisches Gefühl bekommen, wenn man den Satz so sprachlich genau übersetzt: Aus seinen Augen wuchsen zwei schwarze Dolchgriffe.

在这个晨光飘洒的时刻，她首次用自己的目光抚摸儿子，用一种过去的声音向他讲述十五年前的这个时候，他的父亲躺在野草丛里死去了，她说：

“我没有看到他的眼睛。” (YU 2012b: 2–3)

Der Morgen dämmerte gerade, als sie den Sohn erstmals wieder mit einer gewissen Zärtlichkeit anblickte und ihm in einem längst vergessenen Tonfall von jenem Tag vor nunmehr fünfzehn Jahren erzählte, als sein Vater im Unterholz verblutet war. Sie sagte: „Ich habe seine Augen nicht gesehen.“ (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 71)

Die deutsche Umschreibung „als sie den Sohn erstmals wieder mit einer gewissen Zärtlichkeit anblickte“ ist eine gewohnte Formulierung, und hat den Stil des Autors verloren. Das Original ist doch ein innovativer Versuch der Sprache und schafft ein Effekt der „Defamiliarization“. Der Satz kann man dem Ausgangstext getreu übersetzen: als sie den Sohn erstmals mit ihren Blick streichelte. Die Unregelmäßigkeit der Sprache weckt hier im Rezipienten ein neues und fremdes Gefühl.

阮海阔一直走到井旁，井水宁静地制造出了另一张阮海阔的脸。(YU 2012b: 9)
Der junge Mann trat an den Brunnen heran und sah, wie sich im ruhigen Wasser das Gesicht eines zweiten Ruan Haikuo widerspiegelte. (YU/ KLÖPSCH *et al.* 2010: 77)

Der Übersetzer wählt hier mit „widerspiegeln“ wieder ein gewöhnliches Verb für diese Situation aus, damit das Publikum keinen merkwürdigen Eindruck bekommt. Der Autor gebraucht jedoch ein recht originelles Wort 制造 *zhizao* (produzieren, anfertigen). Das kreative sprachliche Kennzeichen des avantgardistischen Schriftstellers verliert hier seine Wirkung aufgrund der konservativen Übersetzungsstrategie.

5.5 Rezensionen: mangelndes Augenmerk auf Yus Novellen

Da man keine Novellensammlung von Yu Hua auf dem deutschen Büchermarkt finden kann, sind deutschsprachige Rezensionen zu seinen Novellen in den Massenmedien kaum zu finden. Die Novelle „Blutrote Blüten“ wurde 2010 in der Fachzeitschrift *Hefte für ostasiatische Literatur* publiziert, darauf legten die deutschen Kritiker leider wenig Augenmerk. Der Sinologe Thomas Zimmer äußert in seinem Eintrag „Yu, Hua“ im *Kritischen Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* seine Interpretation zu dieser Geschichte. Er erklärt, die Erzählung sei eine „Adaption eines traditionellen Genres der volkstümlichen Literatur“, doch „wird

die moralische Konzeption in Yu Huas Geschichte abgewandelt“ (ZIMMER 2002: 6). Der Kritiker beschreibt den Eindruck, den die Erzählung bei den Lesern hinterlassen kann, mit drei Wörtern, „düster“, „Zufall“, und „Unsicherheit“ (ZIMMER 2002: 6–7), was die Thematik und Grundstimmung der Novelle sehr gut trifft.

6. *Leben!*: Schicksal im gesellschaftlichen Wandel

活着 *Huozhe* (*Leben!*) ist das erste Werk von Yu Hua, das ins Deutsche übersetzt wurde. Das chinesische Original erschien erstmals 1992 in der Zeitschrift *Ernte* (Buchausgabe 1993). Die deutsche Version wurde sechs Jahre später vom Verlag Klett-Cotta veröffentlicht, und erfuhr danach mehrere Neuauflagen. Die deutsche Taschenbuchausgabe entstand 2008. Der Roman machte den Autor schlagartig bekannt im deutschen Sprachraum, und die Schicksale der Charaktere im Wandel der Zeiten haben viele Leser tief bewegt.

6.1 Inhaltsangabe und die Unterschiede zwischen Roman und Film

Durch die eigene Erzählung eines alten Bauers zeigt der Roman aus der Ich-Perspektive das ganze Leben eines einfachen Menschen, der die turbulenten Jahrzehnte der chinesischen Gesellschaft im dramatischen Wandel erlebt hat. Xu Fugui stammt aus einer reichen Großgrundbesitzerfamilie auf dem Land, und führt ein aufwendiges und flatterhaftes Leben. Der junge Mann ist vom Glücksspiel besessen, und dies führt dazu, dass er schließlich seinen ganzen Besitz im Spiel verliert. Dadurch wird seine Familie gezwungen, von einem großen Ziegelhaus in eine Hütte umzuziehen. Fuguis Vater – der alte Gutsbesitzer – ist von diesem Ereignis so schwer getroffen, dass er nach kurzer Zeit stirbt. Danach mietet das ehemalige „verirrte Schaf“ Xu Fugui dreißig Hektar Land, und beschäftigt sich fortan mit der Landarbeit. So fängt er mit einem schwierigen, aber echten Leben an. Fugui sucht nun in der Stadt einen Arzt für seine kranke Mutter, und wird von den Guomindang-Truppen in den Bürgerkrieg hineingepresst. Nachdem er mit dem Leben davon kommt, und vom Schlachtfeld und dem Gemetzel nach Hause zurückkehrt, ist seine Mutter bereits gestorben. Seine Frau Jiazhen, eine arbeitsame und sanftmütige traditionelle chinesische Frau, welche ihm eine Tochter und einen Sohn geboren hat, begleitet ihn immerfort. Nach der Befreiung wird auf dem Land die Bodenreform durchgeführt. Long'er, der den Besitz der Familie Xu durch Glücksspiel gewonnen

hatte, wird erschossen weil er Gutsbesitzer war. Fugui ist im Stillen froh und ängstlich, dass er dem Verhängnis entkommen konnte, da er Hab und Gut schon verspielt hatte. Im „großen Sprung nach vorn“ überlässt nun jeder Haushalt seine vollständigen Nahrungsmittelvorräte und sein Vieh der Produktionsbrigade, und für die Stahlschmelze werden die Töpfe und Pfannen abgegeben und eingeschmolzen. Alle Leute essen ab diesem Zeitpunkt in Kantinen, aber nur wenige Monate später sind die Lebensmittel der Brigade aufgebraucht. Während der großen Hungersnot graben die Leute nach Wildgemüse, und essen Baumrinde, um ihr Überleben zu sichern. Das Leben ist sehr hart für Fugui, seine Frau wird schwer krank, seine Tochter Fengxia, die in ihrer Kindheit aufgrund einer Krankheit taubstumm wurde, erträgt die schwere Arbeit zu Hause und in der Landwirtschaft. In dieser äußerst schwierigen Situation schickt die Familie den Sohn Youqing in die Schule. Ab dem Zeitpunkt erlebt der Held des Romans nach und nach den Tod seiner Familienmitglieder. Sein Sohn verblutet während einer Blutspende, seine Tochter stirbt bei der Geburt ihres Kindes, seine Frau verlässt ihn aufgrund einer Krankheit und sein Schwiegersohn kommt bei einem Unfall während der Arbeit im Transportwesen um. Sein Kamerad Chunsheng begeht Selbstmord wegen der Folter die er erleiden muss in der Kulturrevolution. Nach alledem lebt der alte Mann nur noch mit seinem Enkel Kugen zusammen. Das Kind wird zu seinem fleißigen Helfer, als Produktionsverpflichtungen auf Haushalte im Dorf umgesetzt werden. Aber sein Enkel stirbt ebenfalls kläglich, weil er zu viele Bohnen isst. Am Ende kauft Fugui einen alten Ochsen, und die beiden leben miteinander die letzten Jahre ihres Lebens.

Hier ist es notwendig, die Unterschiede zwischen dem Roman und dem Film³³ zu erwähnen. Obwohl die Vergabe des *Großen Preis der Jury* und des *Besten Darstellers* von Cannes die Bekanntheit des Romans enorm gesteigert hat, wurde das Drehbuch für den Film mit dem gleichnamigen Titel weitgehend umgeschrieben. Die größten Unterschiede bestehen darin, dass der Film die Szenen vom Dorf in die Stadt verlagert hat. Die vom Autor beschriebene schöne Landschaft, und das harte Bauernleben wurden vollständig beseitigt. Man kann die

³³ In *Schattenbilder: Filmgeschichte Chinas und die Avantgarde der achtziger und neunziger Jahre* hat Stefan Kramer die Beziehung zwischen dem avantgardistischen chinesischen Kino und den gewaltigen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen untersucht, und im Unterkapitel 8.5 des Buches ist eine detaillierte Inhaltsanalyse zu Zhang Yimous Film *Leben!* zu finden (vgl. KRAMER 1996: 411–422).

traditionellen menschlichen Beziehungen auf dem Land nicht sehen. Des Weiteren wird im Film der Held Fugui beruflich zu einem Schattenspieler umfunktioniert. Das traditionelle Element – Schattentheater – nachträglich ins Drehbuch einzuarbeiten, bedient eine Strategie, in der es darum geht, ein populäres Element der chinesischen Kultur zu propagieren, und so den Markt (und vor allem die internationale Aufmerksamkeiten) zu gewinnen. Aber das schwächt wiederum den generellen zentralen Aspekt des Leidens in der Romanvorlage. Die Figuren wurden aus dem traditionellen bäuerlichen Leben ausgegliedert. Zusätzlich ist im Roman der Anteil jeder Epoche mit ihren gesellschaftlichen Veränderungen, welche die Hauptfigur miterlebt hatte, eher durchschnittlich. Aber der Film von Zhang Yimou ist eher wie ein Reflexionswerk konstruiert, um speziell die Kulturrevolution zu kritisieren. Der Regisseur konzentriert sich auf die Leiden in der großen Kulturrevolution, und erwähnt die anderen Phasen weniger stark. Zum Beispiel kann man durch die Beschreibung der Hochzeit von Fengxia und Erxi im Roman die ländlichen Sitten kennen lernen. Der Film hingegen zeigt, dass die Menschen während der Hochzeit noch die ideologischen Losungen der Mao-Zeit von sich geben. In Wirklichkeit stellt der Autor im Roman dar, dass die Kulturrevolution nicht so großen Einfluss auf das ländliche Leben ausübt, wie auf das Städtische. Ein weiteres Beispiel ist die Szene von Fengxias Tod. Im Film sind Rotgardisten an ihrem Tod schuld, da alle Ärzte der Frauenheilkunde und Geburtshilfe kritisiert und denunziert werden. Im Roman stirbt Fengxia aufgrund der Blutung nach der Geburt, es ist kein menschliches Versagen, sondern Schicksal. Weiterführend endet der Film recht abrupt mit dem Tod von Fengxia. Ein Ende der Geschichte, in dem Fugui, Jiazhen, Erxi und Kugen zusammenleben ist als gütig zu betrachten, denn es gibt dem Zuschauer noch Hoffnung und Trost. Aber das wirkliche Ende des Romans zeigt, wie schon erwähnt, Fugui allein mit einem alten Ochsen, und die Leser können mittrauern um sein Schicksal, und schluchzen.

6.2 Leben und Tod

Die Handlung des Romans ist nicht kompliziert, und entwickelt sich immer entlang einer Hauptlinie, Leben und Tod verfolgend. Was hat die breite Resonanz der Leser auf diese ein-

fache Geschichte im deutschsprachigen Raum nun verursacht? Das einzigartige Schicksal des Protagonisten? Die feste Überzeugung vom Überleben? Die Haltungen zu Leiden und Tod? Oder die prägnante Erzählsprache voller Mitgefühl? Die Analyse muss beim Titel des Werks beginnen.

6.2.1 Der Buchtitel *Huozhe* und die Anschauung in der chinesischen Kultur vom Tod

Der chinesische Titel heißt 活着 *Huozhe*. 活 *huo* bedeutet „leben“, 着 *zhe* ist ein Hilfswort, es zeigt einen kontinuierlichen Status, oder eine Aktion im Gange, oder drückt einen Imperativ aus (XDHY 2012: 1651). Die Bedeutung des Titels ist komplex: Ist es die Anpassung an das Schicksal? Ein Kampf ums Überleben? Aktiv? Passiv?... Man kann die zwei Schriftzeichen unterschiedlich interpretieren. Dem deutschen Titel *Leben!* hat der Übersetzer ein Ausrufezeichen hinzugefügt, damit der Satz im Imperativ steht. Die Mehrdeutigkeit des originalen Titels wird in der Erklärung des Übersetzers zur Eindeutigkeit. Er will eine positive Emotion äußern, auch Ermutigung und Lob.

活着 *huozhe*, ein gewöhnliches und einfaches chinesisches Wort, ist aber allumfassend. Alles, was man getan hat, wird in „Leben“ eingeschlossen. Das schlichte Wort verfügt über außergewöhnliche potenzielle Kraft.

„Leben“ ist als ein Wort in unserer chinesischen Sprache voller Kraft. Seine Kraft kommt nicht aus Schrei oder Angriff, sondern aus Erduldung, die Pflichten zu erdulden, die das Leben uns verleiht, und das Glück, die Schwierigkeiten, die Langeweile, und die Mittelmäßigkeit zu erdulden, die die Realität uns schenkt. (YU 2010b: 5; Übers. d. Verf.)

Das chinesische Schriftzeichen 忍 *ren* (aushalten, ertragen, erdulden) ist besonders bildhaft und besteht aus 刃 *ren* (Messer Klinge) und 心 *xin* (Herz). So impliziert das Wort Schwierigkeit, große Schmerzen, und eine hartnäckige geistige Kraft. Die Hauptfigur Fugui hat in seinem Leben viel erlitten, vor allem die wiederholten Tode seiner Familienangehörigen. Er hat viele Gründe zu sterben, aber er überlebt. Seine Methode, um das Problem des Leidens zu lösen, ist die Erduldung. Die herausstechende Sittlichkeit der Chinesen ist die der Geduld. Sie hat ihren Ursprung wahrscheinlich im Buddhismus, der die Menschen davon überzeugt, Lei-

den in diesem Leben für das Glück im nächsten Leben einzutauschen. Aber Fuguis Erduldung ist keine religiöse Tätigkeit. „Menschen leben für das Leben selbst, nicht für andere Dinge außerhalb des Lebens“ (YU 2010b: 4; Übers. d. Verf.). Leben ist eine Forderung vom Leben selbst, und ein grundlegendes menschliches Bedürfnis.

Fuguis Überzeugung, zu überleben, hat enge Beziehungen zu den traditionellen Haltungen zu Leben und Tod in China. Die menschliche Sorge für Leben und Tod ist eine ultimative Frage, die in jeder Kultur diskutiert worden ist. Geburt und Sterben sind die beiden Fixpunkte des Lebens. Jeder muss auf das gleiche endgültige Ziel zugehen, egal ob er schwungvoll oder ruhig seine Reise des Lebens unternommen hat. Leben und Tod bilden eine Einheit der Gegensätze. Alle Lebendigen auf der Welt werden sterben, aber nur Menschen können ein tiefes Gefühl für die Endgültigkeit des Todes haben. Menschen streben nach Ewigkeit und Absolutheit. Aber in der Begrenztheit der Wirklichkeit, und zwar unter der Prämisse, dass man sterben muss, wird das Streben nach der Ewigkeit völlig zerstört. Deshalb lassen sich alle anderen menschlichen ultimativen Fragen, wie die Bedeutung und das Ziel des Lebens, aus dem Denken über den Tod herleiten. Obwohl die Ansichten des Konfuzianismus, des Taoismus, und des Buddhismus bezüglich dieser Fragen nicht gleich sind, haben sie doch alle starken Einfluss auf das chinesische Volk und die chinesische Kultur ausgeübt, und sie spiegeln die gemeinsamen Eigenschaften der Kultur des Landes wieder.

Konfuzianismus war die Orthodoxie und Hauptströmung in der chinesischen Geschichte und hatte bis dato die größte Auswirkung auf die vorherrschende Kultur. Konfuzius sagt: „Man versteht noch wenig vom Leben, geschweige denn den Tod“³⁴ (HE 2000: 164; Übers. d. Verf.). Zum Problem des Sterbens nimmt der Philosoph in der Zeit der Frühlings- und Herbstannalen eine vorsichtige und ausweichende Haltung ein. Seiner Ansicht nach soll man das irdische Leben achten, sich um die Realisierung des Ideals bemühen, und eine harmonische Gesellschaft aufzubauen. Konfuzianer glauben, dass obwohl das menschliche Leben begrenzt ist, der Geist unsterblich werden kann. Nach ihren Ansichten gibt es noch ein wichtigeres Ding als das Leben, nämlich 德 *de* (Tugend). Konfuzius sagte: „Die edelgesinnten

³⁴ Chinesischer Original: 未知生，焉知死？

Personen retten nicht ihre eigene Haut, indem ihre Tugend mit Schande beladen wird, sondern opfern ihr Leben für die Realisierung der guten Ethik“³⁵ (HE 2000: 239; Übers. d. Verf.). Der Meister sprach: „Wenn man am Morgen die Wahrheit verstanden hat, kann er am Abend ohne Bedauern sterben“³⁶ (HE 2000: 54; Übers. d. Verf.). Die Wahrheit ist 仁 *ren* (Güte)³⁷, das was Konfuzius für das Wichtigste hielt. In diesem Punkt hat Menzius eine klare Darlegung: „Fisch ist, was ich will; Bärenatze ist, was ich auch will. Wenn die beiden Dinge nicht zur gleichen Zeit erhalten werden können, dann würde ich lieber den Fisch aufgeben und die Tatze auswählen. Leben ist, was ich will; Gerechtigkeit ist, was ich auch will. Wenn die beiden ich nicht gleichzeitig bekommen kann, würde ich mich für die gerechte Sache opfern“³⁸ (WAN 2006: 252; Übers. d. Verf.). Der Philosoph hat deutlich aufgewiesen, dass Moralität für ihn einen höheren Wert hat als Leben. Kurz: Nach den Ansichten des Konfuzianismus soll man auf eine positive und verantwortungsvolle Weise leben, und den Tod als eine natürliche Sache halten. Das Ethos geht über das Leben und den Tod hinaus. Der Konfuzianismus ist, wie WEBER (1989: 345–346) sagt, „innerweltliche Laiensittlichkeit“ und „ein ungeheurer Kodex von politischen Maximen und gesellschaftlichen Anstandsregeln für gebildete Weltmänner.“

Der Taoismus wird ebenfalls als eine wichtige Philosophie und als eine heimische Religion in China angesehen. Ihr Gründer, Laotse, befürwortet das reine Nichts, Harmonie mit der Natur und Untätigkeit. Ein anderer wichtiger Vertreter des Taoismus ist Zhuangzi, er sieht Leben und Tod als natürliche Phänomene an, ähnlich dem Lauf der vier Jahreszeiten. Aus dem Betrachtungswinkel der makrokosmischen Veränderungen ist Geburt keine Freude, und Sterben keine Trauer. Als die Frau des Philosophen starb, schlug er die Schüssel und sang dazu (CHEN 2007: 514). Zhuangzi vermittelt einen tiefen Einblick in Leben und Tod. Er sieht den Menschen als eine Form von 气 *qi* (Elemente der Welt), und bestimmt weiterhin: „Die Geburt eines Menschen ist Zusammenströmen von *qi*, während der Tod als die Auflösung von *qi* gilt“³⁹ (CHEN 2007: 646; Übers. d. Verf.). Zhuangzi ist der Meinung, dass das Leben auf der

³⁵ Chinesischer Original: 志士仁人，无求生以害仁，有杀身以成仁。

³⁶ Chinesischer Original: 朝闻道，夕死可矣。

³⁷ *Ren* ist der theoretische Kern der konfuzianischen Ideologie, das soziale, politische und ethische Ideal in der Philosophie des Konfuzius, und hat eine weitreichende Auswirkung auf China und den ostasiatischen Kulturkreis.

³⁸ Chinesischer Original: 鱼，我所欲也；熊掌，亦我所欲也。二者不可得兼，舍鱼而取熊掌者也。生，我所欲也；义，亦我所欲也。二者不可得兼，舍生而取义者也。

³⁹ Chinesischer Original: 人之生，气之聚也；聚则为生，散则为死。

Erde nur ein Traum ist (CHEN 2007: 102). Der Philosoph zeigt keine Angst vor dem Tod, und schätzt sein eigenes Leben hoch. Er hat dazu den Text 養生主 *Yangshengzhu* (Das Prinzip der Gesundheitspflege) geschrieben, um seine gesunde Lebensführung zu erklären (vgl. CHEN 2007: 111–126). Dem Taoismus folgend soll man im Einklang mit der Natur leben, und wenn man Leben und Tod als Naturerscheinung betrachtet, ist man ganz unbefangen.

Der Buddhismus, welcher ursprünglich aus Indien eingeführt wurde, verbreitete sich in der östlichen Han-Dynastie in China und wurde zu einem weiteren relevanten Teil der Kultur. Die Prinzipien des Buddhismus, wie etwa Samsara und Reinkarnation, haben einen tiefgehenden Einfluss auf die gewöhnlichen Bürger ausgeübt. Die grundlegende buddhistische Sicht des Lebens ist: Das Leben ist bitter und die Welt ist voller Leiden, welche die Geburt, das Altern, Krankheit, Sterben, und acht weitere bittere Sachen und Ereignisse mit einschließen. Was hat aber das Leiden verursacht? Die verschiedenen Wünsche der Menschen. Wenn die Wünsche nicht erfüllt werden, entstehen erst die Leiden. So sind die Menschen immer in der Reinkarnation gefangen. Die Buddhistische Lehre hilft den Menschen, sich vom Elend zu befreien, indem sie die Wünsche beseitigen. Im Laufe der Verbreitung des Buddhismus in China wurde eine Reihe von Konfessionen gebildet, die Kombinationen des ursprünglichen Buddhismus mit der traditionellen Kultur sind. Unter ihnen hat der Chan-Buddhismus (禪宗 *chanzong*)⁴⁰ den größten Einfluss. Nach der Ansicht dieser Strömung ist das 悟 *wu* (Erwachen, Erleuchten) die einzige Methode, Schmerzen loszuwerden, das heißt, wenn man Ärger und Leid im irdischen Leben nicht als bittere Vorkommnisse betrachtet, wird das Jammertal zum Paradies. Anders als der Buddhismus in Indien legt der Chan-Buddhismus, welcher nicht Leben und Tod, sondern die Nicht-Realisierung des Ziels (des Erwachens) für Leid hält, keinen großen Wert auf die Welt nach dem Tod, und nähert sich den Gedanken des Konfuzianismus und Taoismus an.

⁴⁰ 禪 Chan ist die Transkription vom sanskritischen Begriff *dhyāna*, der Meditation und Versenkung bedeutet. Das ist eine sehr wichtige und grundlegende Praxis des Buddhismus. Der Chan-Buddhismus ist eine der buddhistischen Sekten in der chinesischen Tradition, begann mit Bodhidharma, und gedieh mit Huineng (638–713), dem Sechsten Patriarchen. Nach der späten Tang-Dynastie wurde diese Schule zur Hauptströmung des Buddhismus in China. Hauptsächlich gehört Chan zum „Großen Fahrzeug“. Seine Lehre legt Wert auf individuelle Kultivierung und mystischer Erfahrungen. (vgl. SCHMIDT-GLINTZER 2005: 97–107)

Mit Blick auf die unterschiedlichen Meinungen zu Leben und Tod in den Lehren des Konfuzianismus, Taoismus, und des Chan-Buddhismus, kann man eine Gemeinsamkeit finden, nämlich den positiven Geist des Einstiegs in die Welt. WEBER (1989: 395) zufolge besteht „eine allgemeine Tendenz aller chinesischen ‚Wertungen‘“, nämlich „die Schätzung des physischen *Lebens* rein als Solches, also: des langen Lebens und der Glaube, dass also der Tod ein absolutes Übel sei [...]“. Im Gegensatz zu anderen Kulturen, denen die Entsagung des irdischen Lebens und das Streben nach dem Jenseits zugeschrieben wird, ist die chinesische traditionelle Kultur von der Bejahung des Lebens im Diesseits geprägt. Die westliche Kultur dagegen, ist vor allem durch den Einfluss des Christentums geprägt worden. Durch den Tod Jesu entstand der Glaube an das Paradies, und die ewige Seligkeit, daher glauben Christen, dass der Tod die Rückkehr zum himmlischen Vater in Frieden ist, und leben somit auch nach einem auf das Jenseits ausgerichteten Heilsversprechen.

Aufgrund dieser Aspekte, der vorher untersuchten Elemente des Umgangs der chinesischen Kultur mit dem Transzendenten und dem Diesseitigen, gilt es nun den Text zu untersuchen, da an vielen Stellen des Romans Diskussionen über Leben und Tod hervortreten. Die Einstellung der Hauptfigur Fugui gegenüber dem Tod ist ein immerwährender, sich verändernder Prozess. Fugui denkt zum ersten Mal über Leben und Tod nach:

Ich ging ein paar Schritte, blieb stehen, schaute mich um, sah keine Menschenseele und dachte, am besten, du nimmst deinen Gürtel und knüpfst dich auf. Gerade kam ich auch an einer Ulme vorbei. Ich warf aber nur einen Blick darauf, es kam mir überhaupt nicht in den Sinn, meinen Gürtel daran zu befestigen: In Wahrheit wollte ich gar nicht sterben, ich wollte mich nur mir selbst gegenüber ins Unrecht setzen. Diese verdammten Schulden, sagte ich mir, die sterben sowieso nicht mit dir. Also beschloss ich, nicht zu sterben. Die Schulden würde mein Vater bezahlen müssen. Bei dem bloßen Gedanken an meinen Vater erstarrte ich: Diesmal wird er dich bestimmt totprügeln! dachte ich. So sehr ich mir den Kopf zermarterte, ich sah keinen anderen Ausweg, nach Hause musste ich zurück. Immer noch besser, von Vater totgeschlagen zu werden, als wie ein herrenloser Hund irgendwo erhängt aufgefunden zu werden. (YU/ KAUTZ 2008: 30)

Der Held äußert seinen wirklichen Gedanke: „In Wahrheit wollte ich gar nicht sterben“. Dies kann die Auffassung begründen, dass in der chinesischen Kultur Wert auf das irdische Leben

gelegt wird, und nicht leichtsinnig das Leben an den Tod verschwendet werden darf. Ein chinesisches Sprichwort heißt: Hart oder demütig zu leben ist besser als glücklich zu sterben (好死不如赖活 *hao si bu ru lai huo*). Denn Sterben bedeutet das Ende aller Wirklichkeiten, einschließlich der Hoffnung. Solang man lebendig ist, obwohl das Leben schmerzhaft oder zweifelt ist, gibt es immer Hoffnung. Ein natürlicher und friedlicher Tod zu Hause ist ein ideales Ende für jeden Chinesen. Nach dem traditionellen Glauben wird ein Mann zu 孤魂野鬼 *guhun-yegui* (einem einsamen und obdachlosen Gespenst), wenn er außerhalb des Heims gestorben ist, und seine Leiche nicht in das Familiengrab eingezogen ist. Deswegen glaubt Fugui, dass „von Vater totgeschlagen zu werden“ viel „besser“ sei, als „irgendwo erhängt aufgefunden zu werden“.

Im Folgenden die zweite Textstelle zu der Diskussion über die Frage: „Leben oder Sterben?“

Chunsheng schniefte ein paarmal und sagte zu mir: „Hier kommen wir nicht lebend raus!“

Auch mir war zum Heulen, als ich das hörte. Da schaltete sich Quan ein. „So was darf man nicht mal denken!“ sagte er und räkelte sich dabei. Dann setzte er sich auf und fuhr fort: „Ich hab schon dutzende Schlachten hinter mir, und jedes Mal habe ich mir gesagt: Du musst auf jeden Fall überleben! Die Kugeln flogen um mich rum, aber getroffen hat mich keine. Chunsheng, du musst einfach daran glauben, dass du nicht stirbst, dann stirbst du auch nicht!“ (YU/ KAUTZ 2008: 71)

Die Dialoge im Schlachtfeld zeigen das Streben nach Überleben und die feste Überzeugung von Quan, einem Kriegskameraden von Fugui. Er hat Dutzende von Kriegen erlebt, und überlebte mit der Kraft des Geistes. Chunsheng und Fugui, die gerade frisch in den Krieg gezwungen wurden, haben zu diesem Zeitpunkt noch keine optimistischen Einstellungen wie Quan.

Nach über einem Monat in der Schusslinie hatte ich eigentlich keine große Angst vor dem Tod. Ich dachte bloß: So ein Pech, hier sinnlos zu verrecken, und Mutter und Jiazhen wissen nicht mal, wo es passiert ist!“ (YU/ KAUTZ 2008: 74)

Chinesen haben keine Angst vor dem Sterben, aber wünschen sich einen würdigen Tod. Von

den Familienangehörigen begraben zu werden, und die Trauerfeierlichkeiten ordentlich abzuhalten sind wichtige Elemente in der traditionellen chinesischen Kultur. Deswegen glaubt Fugui, dass es schade ist, wenn seine Mutter und Frau nicht wüssten wo er gestorben wäre.

Chunsheng, der ehemalige Kriegskamerad von Fugui, will Selbstmord begehen, weil er in der Kulturrevolution schwer gefoltert wurde. Der Protagonist Fugui, der schon viele Tode von Verwandten und Freunden erlitten hat, redet auf Chunsheng geduldig ein.

„Du darfst jetzt keine Dummheiten machen! Wo die Toten gern wieder lebendig wären, da wird doch jemand wie du, der noch am Leben ist, nicht sterben wollen!“

Dann sagte ich ihm noch: „Deine Eltern haben dir das Leben geschenkt. Wenn du es jetzt nicht mehr willst, musst du sie erst fragen.“ (YU/ KAUTZ 2008: 186)

Warum ist Selbstmord in der chinesischen Kultur so tadelhaft? Ein unübersehbarer Grund ist, dass Chinesen das *xiao* (Pflichtgefühl der Kinder gegenüber den Eltern), das als Kern der konfuzianischen Ethik gilt, besonders hochschätzen. „Den Körper, die Haare und die Haut, die man von den Eltern erhält, darf man nicht beschädigen und verletzen, das ist der Anfang von *xiao*“⁴¹ (LI 2000: 4; Übers. d. Verf.). Deshalb ist sein eigenes Leben zu respektieren gleich zu setzen mit dem respektieren der Eltern.

Die vom Konfuzianismus stark beeinflussten Chinesen nehmen den Ruf nach dem Tod sehr ernst, das kann man in Fuguis Bewertung zu Jiazhengs Tod ersehen.

„Ja, sie hatte einen schönen Tod“, wiederholte er, „ganz friedlich, ganz sauber – all ihre Angelegenheiten hatte sie geordnet. Bei ihr gab es keine üble Nachrede, im Gegensatz zu so mancher anderen Frau im Dorf.“ (YU/ KAUTZ 2008: 198)

Fugui hat den Tod von Familienangehörigen schon oft miterlebt, aber er ist hilflos und kann alles nur ertragen, denn das ist das Schicksal. Im Angesicht des Schicksals ist weder Wut und Empörung, noch Verzweiflung und Depression hilfreich, so hat Fugui Toleranz und Akzeptanz erlernt.

⁴¹ Chinesischer Original: 身体发肤，受之父母，不敢毁伤，孝之始也。

Manchmal, wenn ich alles bedenke, bin ich traurig, manchmal aber auch ganz gefasst, denn all meinen Angehörigen habe ich das letzte Geleit gegeben, alle habe ich mit eigenen Händen begraben. Wenn ich eines Tages abtreten muss, brauche ich mir also um keine Hinterbliebenen Sorgen zu machen. Ich bin mit mir selbst im Reinen und werde in Frieden sterben, wenn ich dran bin. [...]

Ja, ich denke, es wird bald vorbei sein, mein Leben – ein ganz normales, durchschnittliches Leben. Mein Vater hatte ja gehofft, ich mache unseren Vorfahren Ehre. Er hat sich in mir geirrt, es hat einfach nicht sein sollen. In der Jugend habe ich mit dem Geld meiner Vorfahren eine Zeitlang den großen Mann markiert, doch später kam ich immer mehr auf den Hund. Das hatte aber auch sein Gutes, wenn ich an manche Leute denke, die ich gekannt habe - Long'er und Chunsheng zum Beispiel. Bei denen war es genauso schnell vorbei mit der ganzen Pracht und Herrlichkeit wie bei mir, doch sie büßten dabei ihr Leben ein! So ein unauffälliges Dasein ist halt doch besser, als wenn man hiernach strebt und danach strebt, und am Ende mit dem Leben dafür bezahlt. Bei mir kann man wohl sagen, es ging immer mehr bergab, aber ein langes Leben, das habe ich gehabt! Um mich herum sterben alle, einer nach dem anderen; ich aber lebe noch. (YU/ KAUTZ 2008: 214–215)

Fugui, ein Bauer in der Unterschichten der ländlichen Gesellschaft, führte eine schlichte Lebensweise und hatte einen einfachen Wunsch: Nur zu überleben. Ambition, soziale Stellung, Reichtum, und andere Begierden haben keinen Platz in seinem Herzen. Das obige Zitat von Fugui scheint einfach und schlicht zu sein, und impliziert doch die taoistische Idee nach einem Leben zu streben, welches dem Zustand ohne Begierden entspricht.

6.2.2 Beschreibung des Todes

Der Titel des Romans heißt *Leben!*, aber Tod ist für die Hauptperson Fugui im Laufe seines Lebens immer ein unentrinnbarer Schatten. Als Fugui jung ist, gibt er sich dem Glücksspiel hin, und ruiniert seine reiche Familie, deswegen ärgert sich sein Vater zu Tode. Durch dieses Ereignis erfasst die Hauptfigur eine extreme geistige Erschütterung, und sie kommt zur moralischen Besinnung. Er ändert vollständig seine Persönlichkeit, und wird sich seiner Verantwortung bewusst. Obwohl Fugui nun in Armut lebt, erfährt er den Sinn des Lebens, und die Wärme der Familie. Aber die Tode mehren sich: Zuerst stirbt sein Sohn Youqing plötzlich und unerwartet, anschließend sterben seine Tochter Fengxia und seine Frau Jiazhen nacheinander, dann kommen sein Schwiegersohn Erxi und sein Enkel Kugen ums Leben. Schließlich bleibt Fugui allein auf der Welt. Der Tod ist ein unvermeidliches Schicksal, und Fugui muss das Schicksal nur akzeptieren und erdulden.

„Tod“ ist ein relevantes Thema für Yu Hua und hat einen festen Platz in seinem literarischen Werk. Wie in den meisten avantgardistischen Novellen seiner frühen Schaffensperiode, haben fast alle Figuren, außer Fugui im Roman *Leben!*, ein unnatürliches Ende. Die Arten des Sterbens in diesem Werk sind vielfältig: Fuguis Vater stürzt aus dem Jauchekübel zu Tode; Anstatt Fugui wird sein Partner im Glücksspiel, Long'er, welcher mit List und Tücke den Besitz von Familie Xu gewonnen hat, erschossen als „despotischer Gutsbesitzer“; Bei einer Blutspende stirbt Fuguis Sohn Youqing aufgrund übermäßiger Blutentnahme; Die Tochter Fengxia verblutet nach der Geburt; Sein Schwiegersohn Erxi, ein Transportarbeiter, wird von Zementplatten zu Tode gequetscht; Sein Enkel Kugen isst sich zu Tode...

Manchmal sind die Ursachen für den Tod außergewöhnlich, und sogar absurd. Zum Beispiel stirbt am Ende des Buches Fuguis kleiner Enkel Kugen, weil er zu viele Saubohnen gegessen hat. Ein klägliches Bild, indem der einzige übrige Familienangehörige von Fugui ihn so plötzlich verlässt. Ein weiteres Beispiel ist, dass Fuguis Sohn Youqing in jungen Jahren bereits bei der Blutspende ums Leben kommt. Eine sachgerechte Blutentnahme bringt niemandem den Tod. Aber die Szene im Roman ist merkwürdig: Der Mann zapft das Blut von Youqing ab, bis der Junge ausgeblutet ist.

Ein bisschen Blut spenden, da ist nichts dabei, aber um das Leben der Frau des Kreisvorstehers zu retten, haben die im Krankenhaus überhaupt nicht mehr aufgehört, meinem Jungen sein Blut abzuzapfen. Er war schon weiß im Gesicht und hielt trotzdem durch, ohne einen Laut von sich zu geben. Schließlich waren sogar die Lippen weiß, da sagte er mit zitternder Stimme: „Mir ist schwindlig.“

Der Mann, der ihm das Blut abnahm, meinte nur: „Beim Blutspenden wird allen schwindlig.“

Zu diesem Zeitpunkt ging es Youqing bereits sehr schlecht, aber ein Arzt kam heraus und sagte, sie brauchen noch mehr Blut, und da hat der Abzapfer, dieser Schweinehund!, meinen Jungen fast ausbluten lassen. Youqings Lippen waren schon blau, und er hörte immer noch nicht auf! Erst als der Kopf meines Sohnes zur Seite fiel und er zusammenbrach, geriet der Mann in Panik und holte den Arzt. Der hockte sich neben Youqing, setzte das Hörrohr an und sagte: „Keine Herztöne mehr!“

Weiter tat er nichts, blaffte nur noch den Kerl an, der Youqings Blut abgezapft hatte: „Du bist vielleicht ein Dummkopf!“ Dann eilte er zurück in den Kreißaal und kümmerte sich um die Frau des Kreisvorstehers. (YU/ KAUTZ 2008: 143)

In dieser Beschreibung der Situation sind die Ärzte kriecherisch gegenüber den Mächtigen, aber gleichgültig und gefühllos gegenüber den normalen Bürgern. Um die Frau des Kreisvorstehers zu retten, ignorieren sie den Wert eines jungen Lebens aus einer einfachen Familie, und nehmen dessen Tod billigend in Kauf.

Wie im Frühwerk (z.B. „Eine Art Realität“), stellt Yu Hua in *Leben!* ruhig und gelassen den Prozess des Sterbens dar. Zum Beispiel legt der Autor in der Szene von Erxis Tod viele exakte Details dar, aus denen sich ein blutiges und grausames Bild zusammensetzt. Diese Art der Beschreibung ruft bei Lesern eine starke seelische Erschütterung hervor.

Als sie zu ihm eilten, war mein Schwiegersohn, der Schiefhals, schon tot. Seinen Körper hatte die Kranladung an jenen Stapel Betonplatten gepresst. Außer Kopf und Füßen war alles plattgedrückt, kein Knochen war heil geblieben, Blut und Fleischfetzen klebten wie Leim auf dem Beton. (YU/ KAUTZ 2008: 204)

Ein signifikanter Unterschied zwischen *Leben!*, und Yus frühen Erzählungen besteht darin, dass der Beschreibung des Todes im Roman eine humanistische Stimme des Ich-Erzählers hinzugefügt wurde. Zum Beispiel in der Szene, in der die verletzten Soldaten auf dem Schlachtfeld ums Leben kommen.

Die Zahl der Verwundeten wuchs immer mehr. Sie wurden bei uns abgekippt, solange an der Front noch geschossen wurde. Aus einzelnen Haufen Verwundeter war schon bald eine einzige riesige Halde geworden. Das Stöhnen und Heulen der Verwundeten vergesse ich mein Lebtag nicht. Ihr Anblick erschütterte Chunsheng und mich bis ins Mark, und sogar der alte Quan runzelte die Stirn. Ich dachte, das ist keine Schlacht, das ist ein einziges Abschlachten.

Als es dunkel wurde, fing es auch noch an zu schneien. Während einer längeren Gefechtspause konnten wir wieder die Klagelaute der Verwundeten hören, die draußen vor unserem Unterstand zu Tausenden lagen. In Wellen flutete ihr Geheul über uns hinweg; mal schien es, als weinten sie, mal, als lachten sie; ihre Schmerzen müssen unerträglich gewesen sein. Nie wieder habe ich etwas so Unheimliches gehört! [...]

Gegen Morgen ließ das Geheul der Verwundeten allmählich nach. Ich dachte, sie sind wahrscheinlich eingeschlafen. Nur vereinzelt war noch Stöhnen zu hören. Zwischendurch setzte es immer wieder aus. Als ob sich zwei unterhalten. Trostlos hörten sich die Töne an, als kämen sie nicht aus Menschenmund. Schließlich wimmerte nur noch einer, ganz leise, wie eine Mücke, die dich umschwirrt. Nicht wie Seufzen klang es, eher wie Singen.

Ringsumher war alles still, bis auf diese eine Stimme. Bald drang sie zu mir herüber, bald verging sie wieder, sehr lang ging das so. Mir liefen die Tränen herunter. Sie ließen den Schnee auf meinem Gesicht schmelzen und rieselten mir in den Hals. Das war, als ob ein kalter Wind mir in den Kragen bläst.

Als es hell wurde, war alles still. Wir streckten unsere Köpfe nach draußen und sahen uns um: Die vielen tausend Verwundeten, die gestern noch geschrien hatten, waren alle tot. Kreuz und quer übereinander geworfen, lagen sie bewegungslos da, von einer dünnen Schneeschicht bedeckt. (YU/ Kautz 2008: 70–72)

Yu Hua manifestiert den Tod auf eine akustische Art und Weise. Die detaillierte Beschreibung des Schluchzens macht die miserable Situation der verwunderten Soldaten schockierend deutlich. Der Autor verwendet subtile Metaphern, und seine Assoziation von Mücken und Singen schafft eine besondere ästhetische Wirkung. Der Protagonist zeigt in seiner Erzählung vielfach sein Mitgefühl: „Das Stöhnen und Heulen der Verwundeten vergesse ich mein Lebtag nicht.“; „Nie wieder habe ich etwas so Unheimliches gehört!“; „Mir liefen die Tränen herunter.“. Mit dem Satz im Originaltext “我想这仗怎么打呀？” (YU 2010b: 56) äußert der Autor die Bedeutung: Es gibt so viele Verwundete, dass die Schlacht nicht fortgesetzt werden kann. In der deutschen Version drückte der Übersetzer seine eigene Ansicht aus: „das ist keine Schlacht, das ist ein einziges Abschlachten“. Dies ist eine Umschreibung nach der westlichen Antikriegsideologie. Die deutsche Ausgabe präsentiert eine direkte und scharfe Kritik am Krieg, und passt sich der politischen Sprache in der westlichen Gesellschaft an.

6.3 Leid und Zärtlichkeit in den Wirren der Zeitgeschichte

Das chinesische Wort 苦难 *kunan* kann man als Not und Katastrophe interpretieren. Im Deutschen existieren Korrelate Leid, Qual, Schmerz und Drangsal. Die Englische Entsprechung *suffering* kommt von dem Lateinischen Wort *sufferre*, das bedeutet: ertragen unter Druck (TOED Bd. 17 1989: 122). Die Herleitung impliziert eine Bedeutung, in der man Leid in der Regel nur passiv erträgt, so wie wenn man plötzlich unter großer Belastung steht. Leid beinhaltet im Allgemeinen Schmerzhaftigkeit, Entmutigung, Frustration und Enttäuschung. Die Phänomene des Leids sind die körperliche und geistige Unterdrückung, und haben fort-

während die Frage nach dem Sinn des Lebens verursacht: Was ist die Bedeutung von Leiden? Was ist der Zweck eines menschlichen Lebens? Leid kann im Großen und Ganzen in Naturkatastrophen, und menschengemachtes Leid unterteilt werden. Das in *Leben!* dargestellte Leid gehört zweifelsohne zu der letzteren Kategorie.

Die Zeitspanne des Romans schließt die chinesische Geschichte der letzten hundert Jahren ein, und fast alle wichtigen Segmente der gesellschaftlichen Wandlung, oder des politischen Kurswechsels: Anti-japanischer Krieg, Bürgerkrieg, die Landreform, agrarwirtschaftliche Genossenschaft, Großer Sprung nach vorn, die Einführung der Volkskommunen, die Eisen- und Stahlproduktion, die Hungerkatastrophe, die Kulturrevolution, die Reform- und Öffnungspolitik etc. All diese Ereignisse haben einen tragischen Einfluss auf die Familie von Fugui. Wegen der Zwangsrekrutierungen kann Fugui seine Mutter nicht sehen, als sie im Sterben liegt. Die Familie Xu – ein wahrer Mikrokosmos des ländlichen traditionellen Lebens in der Geschichte – lebt immer in der von einer unbeständigen kommunistischen Politik verursachten bitteren Armut. (Zum Beispiel sagt der Leiter der Produktionsbrigade nur ein Wort, daraufhin werden alle Töpfe einer jeden Familie zerschlagen, aber auch wegen nur eines Wortes müssen alle Menschen im Dorf neue Töpfe kaufen.) Die Eltern müssen ihre Tochter Fengxia, die nach einem hohen Fieber taubstumm ist, in eine andere Familie geben, um das Schulgeld für den Sohn zusammenzusparen. Die elenden Lebensbedingungen, und die andauernde harte Arbeit machen Jiazhen schwerkrank, und in ihrem speziellen Lebensumfeld fehlt es an einer wirksamen ärztlichen Behandlung. (Um genug Arbeitspunkte zu verdienen, mussten die Frauen der Produktionsbrigade schwere körperliche Arbeit ertragen wie die Männer, deswegen schufteten Jiazhen und Fengxia auf den Feldern. Nachdem Jiazhen anfängt an Knochenerweichung zu leiden, nimmt die Armut der Familie Xu zu.) Zur Steigerung des Haushaltseinkommens schneidet Yongqing in seiner unterrichtsfreien Zeit Gräser – das Futter für die Ziegen. Um Zeit zu sparen, und die von seiner kranken Mutter selbst genähten Schuhe zu schonen, hat der Junge sich angewöhnt, barfuß zur Schule zu laufen. Im Langstreckenlauf erzielt er deswegen eine ausgezeichnete Leistung. Zuletzt ist Youqing durch Mangelernährung (die von der verfehlten Politik geschaffene dreijährige Nahrungsmittelknappheit und Hungersnot) so sehr abgemagert, das er bei der übermäßigen Blutentnahme stirbt. Die Frau eines

Kreisvorstehers der Volksrepublik Chinas zu retten, kostet Youqing das Leben, es spiegelt die tief verwurzelte Hierarchie der kommunistischen Partei wieder. Fuguis Kamerad Chunsheng, ein treues Parteimitglied, stirbt durch die Gewaltausbrüche während der Kulturrevolution. Kugen, die letzte Wärme im Fuguis Leben, stirbt auch aufgrund von Armut. Fugui liebt seinen Enkel so sehr, der im jungen Alter schon sehr hart arbeitet, und kocht für ihn einen halben Topf Saubohnen. Das Kind isst so viel, dass sein Magen aufplatzt. Die eigentliche Erklärung ist hier, dass seine Familie immer sehr arm war, und ist, und er sich nie hat satt essen können. Da eine neue Politik (das System der Haushaltsverantwortung) in den 80er Jahren eingeführt wird, muss Fugui als Konsequenz im Alter von ungefähr 70 Jahren allein alle schwere Arbeit verrichten, um sein Überleben zu sichern.

Obwohl der Protagonist durch viel Leid und Elend gegangen ist, wirkt der Roman nicht als ein schmerzhaftes und deprimierendes Werk. Viele Szenen von *Leben!* hinterlassen den Lesern ein zärtliches Gefühl, z.B.: Nachdem Fugui aus dem Krieg entkommen ist, kehrt er nach Hause zurück und sieht seine Frau und Kinder wieder.

Am ersten Abend fand ich keinen Schlaf. Wir vier drängten uns eng aneinander, hörten, wie der Wind im Strohdach raschelte, sahen, wie das helle Mondlicht durch die Türritzen drang, und mir war ganz ruhig und warm ums Herz. Immer wieder musste ich Jiazhen und die Kinder anfassen, immer wieder sagte ich mir: Du bist zu Hause! (YU/ Kautz 2008: 81)

Ein weiteres Beispiel ist: Fengxia wird abgeholt um in einer Pflegefamilie untergebracht zu werden, aber später läuft sie heimlich nach Hause zurück. Fugui trägt daraufhin seine Tochter auf dem Rücken, und will sie wieder zur Pflegefamilie in der Stadt bringen. Auf halber Strecke ändert der Vater jedoch seine Gesinnung.

Ich strich ihr mit der Hand übers Gesicht, sie strich mir auch über das Gesicht. Da wollte ich sie nicht mehr zu jenen Leuten bringen. Wir gingen wieder zurück, Fengxia auf meinem Rücken, ihre Ärmchen um meinen Hals gelegt. Nach einem Weilchen drückte sie mich plötzlich ganz fest: Jetzt wusste sie, ich bringe sie wieder nach Hause. Jiazhen erstarrte, als sie uns sah. Ich sagte: „Fengxia bleibt hier, und wenn wir alle verhungern müssen!“ (YU/ Kautz 2008: 95)

Das die Hauptfigur Fugui die Schwierigkeiten des Lebens erdulden kann, wird von den warmen und starken Beziehungen der Familienangehörigen unterstützt. Sowohl seine Frau Jiazhen, als auch seine Tochter Fengxia, sein Sohn Youqing, sein Schwiegersohn Erxi und sein Enkel Kugen, die alle gehorsam und tolerant sind, und die Familie wertschätzen, zeigen den Charakter der Selbstaufopferung. Leben bedeutet nicht nur Zähigkeit, sondern auch Mut und Liebe. Deshalb hat Jiazhen Chunsheng die Schuld für Youqings Tod vergeben.

Neben warmen und rührenden Bildern tauchen im Roman ab und zu Passagen voller Frivolität und Freude auf. Zum Beispiel:

Einmal stieß ich auf einen alten Mann, der mit blutender Nase und einem blauen Auge am Feldrain hockte und so kummervoll schluchzte, dass es ihn richtig schüttelte. Als er mich kommen sah, blickte er auf und plärrte noch lauter als zuvor. Ich fragte, wer ihn so zugerichtet habe. Dreckbatzen von seinen Hosenbeinen klaubend, erzählte er mir zornbebend, sein eigener Sohn habe sich an ihm vergriffen. Ich fragte weiter, warum er ihn denn verprügelt habe. Da fing er an, ausweichend herumzustoßern, so dass ich gleich wusste, er hatte bestimmt mit seiner Schwiegertochter angebändelt.

Ein andermal war ich nach Einbruch der Dunkelheit noch unterwegs. Plötzlich erblickte ich im Licht meiner Taschenlampe an einem Teich zwei unbekleidete Körper, die aufeinander lagen. Als ich sie anleuchtete, blieben sie absolut bewegungslos, nur eine Hand kratzte fast unmerklich einen Oberschenkel. Schnell knipste ich die Lampe aus und machte, dass ich weiterkam.

Eines mittags, es war während der Hauptsaison im Feldbau, trat ich auf der Suche nach einem Schluck Wasser durch das weit geöffnete Tor eines Hauses, wo sich mir ein Mann in kurzen Hosen mit allen Zeichen der Erregung in den Weg stellte. Er führte mich zum Brunnen, zog zuvorkommend selbst einen Eimer Wasser für mich herauf, schlüpfte dann aber wie eine Ratte sogleich wieder in sein Haus.

Solche Begegnungen waren für mich etwas Alltägliches, ich erlebte sie fast so häufig wie ich die Lieder hörte, die ich ja sammeln sollte. Beim Anblick des überall mit saftigem Grün bedeckten Erdbodens wurde mir noch klarer, warum die Feldfrüchte so üppig gediehen. (YU/ KAUTZ 2008: 6–7)

Das ist der Grundton von *Leben!* – dem schweren Schicksal gegenüber Lebenskraft zu zeigen.

6.4 Traditionelle menschliche Beziehungen und das Lebensbild im Dorf

Im Roman *Leben!* gibt es mehrere Beschreibungen über die Szenen des Ackerbaus, das ländliche Leben und die Landschaft im Dorf. Aufgrund der Recherchen von HONG (2005: 44–45) haben diese Beschreibungen eine enge Beziehung zu den Arbeitserfahrungen von Yu Hua 1985 im Kulturhaus Haiyan. In dieser Zeit wurde der Schriftsteller häufig vom Kulturzentrum in verschiedene Dörfer abgeordnet, um eine Vielzahl von lokalen Volkssagen zu sammeln und zu ordnen. Obwohl die Arbeit strapaziös war, bot sie Yu Hua, der von klein auf in einer kleinen Stadt lebte, eine Chance, dort umfangreiche Kontakte mit dem ländlichen Leben zu haben. Die Folklore und die Lebensszenen versorgten ihn mit wichtigem Schreibmaterial, welches er dankbar verarbeiten konnte. Die Erlebnisse des Autors in diesem Zeitraum kann man im Roman *Leben!* ansehen:

Ich mochte den bitteren Geschmack des Tees, den die Bauern tranken, und es machte mir gar nichts aus, mir aus dem Teekübel, der unter einem Baum am Feldrain stand, den braunverfärbten Becher und danach auch noch meine eigene Wasserflasche zu füllen. Dann wechselte ich vielleicht ein paar belanglose Worte mit den Männern auf dem Feld und ging, begleitet vom verstohlenen Kichern der Mädchen, meines Weges, ohne mich noch einmal umzudrehen. Mit einem alten Mann, der ein Melonenfeld bewachte, verplauderte ich einmal einen ganzen Nachmittag. Nie zuvor hatte ich so viele Melonen auf einmal gegessen, und als ich aufstand und mich verabschiedete, merkte ich plötzlich, dass mir das Gehen schwerfiel, als wäre ich eine schwangere Frau. Ein andermal saß ich mit einer Bäuerin, die meine Großmutter hätte sein können, auf der Schwelle ihres Hauses und ließ mir von ihr, die unentwegt weiter ihren Strohschuh flocht, ein Lied über die sich von Monat zu Monat wandelnden Gefühle einer Schwangerem vorsingen. Am schönsten fand ich es immer, wenn ich gegen Abend irgendwo ankam, mich dann vor die Hütte setzte, den Bauern zuschaute, wie sie das Wasser, das sie aus dem Brunnen gezogen hatten, auf die Erde spritzten, um den Staub zu binden, während die Strahlen der Abendsonne die Baumwipfel vergoldeten und ich mir mit dem wie selbstverständlich gereichten, Fächer Kühlung zuwedelte, das wie pures Salz schmeckende eingelegte Gemüse kostete, ein paar junge Mädchen beobachtete, und mich mit den Männern unterhielt. (YU/ KAUTZ 2008: 5–6)

In dem obigen Abschnitt werden die schönen menschlichen Beziehungen in der ländlichen Gesellschaft gezeigt. Die starke Wahlverwandtschaft des Lebens der untersten sozialen Schicht tritt hervor. Das ländliche Leben, das der chinesischen traditionellen Ethik folgt, prä-

sentiert ein wohl geordnetes und harmonisches Bild, wie Fugui sagte: „Der Ochse zieht den Pflug, der Hund bewacht das Haus, der Mönch erbittet milde Gaben, der Hahn begrüßt den Tag, die Frau, die webt das Tuch – so gehört es sich seit alters her“ (YU/ KAUTZ 2008: 9).

6.5 Übersetzung der Kulturspezifika

Im Roman ist ein prägnanter Sprachstil vorherrschend, und auf komplizierte Erzähltechniken verzichtet der Autor weitestgehend. Die Einfachheit enthält große Kraft, sie lässt den Leser leicht in der Handlung versinken, und weckt starkes Mitleid beim Rezipienten. Anhand der deutschen Version kann man erkennen, dass die Schlichtheit der Sprache beim Verdeutschern beibehalten wird. Der Zieltext besteht vor allem aus Sätzen mittlerer Länge, die auch in der deutschen Gegenwartsliteratur vertreten sind, und leichteres Verständnis mit sich bringen.

Und doch können die kulturspezifischen Elemente des Romans dem Leser der Zielkultur Schwierigkeiten des Verständnisses bieten. Der Roman hat eine epische Breite, und in ihm läuft die chinesische Geschichte von mehr als einem halben Jahrhundert vor dem geistigen Auge des Lesers ab. Die chinesische Kultur und Historie ist den meisten deutschen Lesern eher fremd. Und doch hat die deutsche Ausgabe bei den Lesern, die in einem ganz unterschiedlichen Kulturkreis leben, große Resonanz gefunden. Denn Ulrich Kautz verwendet verschiedene Strategien beim Übersetzen der Kulturspezifika, die mit den sprachlichen, sozi-alkulturellen, und historischen Eigenschaften Chinas im Zusammenhang stehen.

6.5.1 Sprechende Namen

Die sprechenden Namen spielen eine wichtige Rolle in dem Roman, weil sie über bestimmte erweiterte Bedeutungen verfügen. Kautz scheint sich der wichtigen Andeutungen der Namen bewusst zu sein, wie man aus seinem Umgang mit den Figurennamen ersehen kann. In der deutschen Übersetzung wird eine Erklärung, was ein Name bedeutet, hinter der Pinyin-Form des sprechenden Namens gesetzt. Die Erläuterung ist eine lobenswerte Zusatzhilfe, weil sie den durch die Transkription verursachten Informationsverlust ausgleicht. Zur Veranschauli-

chung der Übersetzungsstrategie sind ein paar Einträge als Beispiele angeführt.

我遇到那位名叫福贵的老人时，是夏天刚刚来到的季节。(YU 2010b: 4)

Jenem Alten mit dem schönen Namen Fugui – das bedeutet „der Glückliche und Edle“ – begegnete ich an einem frühen Nachmittag im zeitigen Sommer. (YU/ KAUTZ 2008: 8)

In der chinesischen Kultur wird großer Wert auf die Namensgebung gelegt. Auf diese Weise übertragen Eltern ihre Hoffnungen und Wünsche auf ihre Nachkömmlinge. Zum Beispiel ist der Name des Helden ein Symbol für Glück und Edelmut. Die Übersetzung mit der Beigabe der Namensbedeutung macht die Leserschaft darauf aufmerksam, dass der schöne Name, und das von Elend und Tod umhüllte Leben des Namensträgers einen scharfen Kontrast bilden.

我女儿凤霞到了三、四岁，常跑到村口去看她爷爷拉屎[...] (YU 2010b: 7)

Als meine Tochter Fengxia – unser „Phönix im Morgenrot“, so hatten wir sie genannt – drei oder vier Jahre alt war, lief sie oft zum Dorfeingang, um dem Opa beim Scheißen zuzuschauen. (YU/ KAUTZ 2008: 12)

Die Figur ist nach dem chinesischen Fabelwesen 凤 *feng* (Phönix) benannt. Der semantische Ursprung des Namens geht auf die Redewendung 望女成凤 *wangnu-chengfeng* zurück, welche bedeutet, dass die Eltern sich erhoffen, dass ihre Tochter ein wunderschönes Aussehen, und ein erfolgreiches und edles Leben habe. Auch hier werden der wohlklingende Name und das unglückliche Leben von Fengxia miteinander konfrontiert.

Manche Namen implizieren auch die Liebe und die Freude der Eltern bei der Geburt ihres Kindes. Das betrifft die Figurennamen wie Jiazhen, Youqing, Erxi usw., zu denen ergänzt der Übersetzer manchmal nicht nur die Erklärung der Bedeutung, sondern auch seine eigene kurze Beurteilung, z.B. „ein schöner Name!“, um einen hölzernen Stil zu vermeiden.

我女人家珍，是城里米行老板的女儿，她也是有钱人家出生的。(YU 2010b: 7)

Meine Frau Jiazhen – „Familienkleinod“, ein schöner Name! – kam aus der Stadt. Ihr Vater war Besitzer der Reishandlung, sie stammte also ebenfalls aus einer reichen Familie. (YU/ KAUTZ 2008: 12)

家珍走后两个多月，托人捎来了一个口信，说是生啦，生了个儿子出来，我丈人给取了个名字叫有庆。(YU 2010b: 42–43)

Reichlich zwei Monate nachdem sie weg war ließ sie ausrichten, sie habe entbunden, es sei ein Sohn, und mein Schwiegervater habe für ihn den Namen Youqing – „der Gefeierte“ – ausgesucht. (YU/ KAUTZ 2008: 54)

万二喜把酒和花布往桌上一放，就翘着肩膀在屋里转一圈，他是在看我们的屋子。(YU 2010b: 138)

Erxi – „die zweite Freude“, so hatten ihn seine Eltern genannt, gewiss weil er das zweite Kind war – legte Schnaps und Stoff auf dem Tisch ab und machte dann mit hochgezogener Schulter einen Rundgang durch das Zimmer, um sich alles anzuschauen. (YU/ KAUTZ 2008: 166)

Der Name „Kugen“ steht in Beziehung mit der Entwicklung der Handlung, und symbolisiert das bedauernswerte Schicksal des Enkels von Fugui. Deshalb ist es notwendig, die semantische Bedeutung zu erklären, und das kann das Mitleid der Leserschaft erregen.

家珍那时开口说话了，她声音沙沙地说：

“这孩子生下来没有了娘，就叫他苦根吧。”(YU 2010b: 165)

In diesem Augenblick begann Jiazhen zu sprechen. „Das Kind hat keine Mutter, seit es auf der Welt ist“, krächzte sie. „So soll es Kugen heißen!“ Und Kugen – „von leidvollem Ursprung“ – wurde der Junge genannt. (YU/ KAUTZ 2008: 196)

Eine Besonderheit ist, dass Chunsheng nach einem politischen Ereignis umbenannt wird. Das war keine Ausnahme, sondern eine Mode in bestimmten Epochen, als die politische Begeisterung in China vorherrschte. Die Figur wurde vermutlich im Frühling geboren, so erfanden seine Eltern für den Sohn den Namen Chunsheng. Er ist der Kamerad von Fugui im Schlachtfeld des Bürgerkriegs, aber die beiden treffen unterschiedliche Entscheidungen für ihr weiteres Leben, nachdem sie von den kommunistischen Truppen gefangen genommen werden. Fugui kehrt nach Hause zurück, während Chunsheng der Partei beitrifft. Sein neuer Name Jiefang (Befreiung) erinnert an die Gründung der VR China nach dem Befreiungskrieg 1949. Die Namensänderung verweist einerseits auf die Wandlung der Zeitepoche, und sie hinterlässt andererseits einen tiefen Eindruck zum tragischen Ende der Figur, das sich auf die vorherrschende politische Gewalt bezieht. Kurzum, die Konnotation der Namen zu erklären, hilft der Leserschaft der Zielkultur beim Verständnis der Charakteristika der Figuren.

春生不叫春生了，他叫刘解放。别人见了春生都叫他刘县长，我还是叫他春生。(YU 2010b: 132)

Der hatte allerdings schon längst seinen Vornamen von Chunsheng, „der Lenzgeborene“, zu Jiefang, „der Befreite“, verändert, und die Leute redeten ihn respektvoll als „Kreisvorsteher Liu“ an; ich aber sagte weiter Chunsheng zu ihm. (YU/ KAUTZ 2008: 159)

6.5.2 Realienbezeichnungen

Für die Übersetzung solcher alltäglichen Dinge, die nur in der Ausgangskultur existieren, verwendet Ulrich Kautz in der Regel die Einbürgerungsstrategie, damit die Distanz zwischen dem Werk aus der fremden Kultur, und den Empfängern der deutschen Kultur verkürzt wird. Die folgenden Beispiele, die sich auf die Übersetzung der kulturspezifischen Lebensmittel, Kleidung, Möbel und Institution beziehen, können die Strategie illustrieren.

我一路急匆匆往南走，饿了就用解放军给的盘缠买个烧饼吃下去，困了就找个平整一点地方睡一觉。(YU 2010b: 62)

Ich lief, so schnell ich konnte, immer in Richtung Süden. Wenn ich Hunger hatte, kaufte ich mir ein Sesambrötchen, und wenn ich müde wurde, suchte ich mir ein Plätzchen, wo ich eine Weile schlafen konnte. (YU/ KAUTZ 2008: 78)

„烧饼“ *shaobing* ist eine Art der typischen chinesischen Lebensmittel aus Weizenmehl und den meisten westlichen Menschen unbekannt. Das kulturspezifische Element im Roman hat keine tiefere Bedeutung und ist irrelevant für die Entwicklung der Handlung. So substituiert es der Übersetzer durch ein ähnliches Nahrungsmittel im Westen.

家珍穿着水红的旗袍，手挽一个蓝底白花的包裹，漂漂亮亮地回来了。(YU 2010b: 43)
Jiazen trug ein bis zur Hüfte geschlitztes, kirschrotes Etuikleid und hatte ein in ein blaues Tuch mit weißem Muster gewickeltes Bündel am Arm hängen – wunderschön sah sie aus! (YU/ KAUTZ 2008: 55)

„旗袍“ *qipao* ist ein Kleidungsstück, das bei chinesischen Frauen sehr beliebt ist. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (während der Periode der Republik China) entwickelte sich aus dem ursprünglichen *qipao*, einem traditionellem Kleid der mandschurischen Frauen, eine neue Mode, die eine einzigartige Mischung von chinesischer Charakteristik und westlicher Ästhetik ist. Beim Umschreiben dieses kulturspezifischen Elements wählt Ulrich Kautz ein

allgemeines Wort „Etuikleid“ aus, und dabei macht er eine kurze Beschreibung „bis zur Hüfte geschlitzt“. Übermäßige Erklärung vermeidet Kautz, und das mag daran liegen, dass die kulturelle Bedeutung des Kleidungsstücks für den Roman unwichtig ist.

那天我去找龙二时，龙二坐在我家客厅的太师椅子里，两条腿搁在凳子上，一手拿茶壶一手拿着扇子，看到我走进来，龙二咧嘴笑道：

“是福贵，自己找把凳子坐吧。” (YU 2010b: 38)

An dem Tag, wo ich zu Long'er ging, thronte der im Empfangszimmer unseres Hauses auf einem hölzernen Lehnstuhl, die Beine hochgelegt, die Teekanne in der einen Hand, einen Fächer in der anderen. Als er mich hereinkommen sah, begrüßte er mich grinsend: „Ach du bist es, Fugui. Hol dir einen Hocker und setz dich.“ (YU/ KAUTZ 2008: 48)

„太师椅子“ *taishi yizi* bezeichnet einen altmodischen und relativ geräumigen Stuhl mit einer Rückenlehne und Armlehnen (XDHY 2012: 1257), der nicht nach den äußerlichen oder funktionellen Eigenschaften des Möbelstücks benannt ist, sondern nach dem Beamtenposten. „太师“ *taishi* (Großmeister) war der Diensthälteste der drei herzoglichen Minister (三公 *sangong*) im antiken China, und die anderen beiden waren Großtutor (太傅 *taifu*) und Großprotector (太保 *taibao*) (GDHY 2002: 1514). Der Taishi-Stuhl war ursprünglich ein Stuhl der Obrigkeit und ein Symbol von Macht und Status, und ging später in die Häuser gewöhnlicher Menschen über. Long'er hat seine Gesellschaftsstellung verändert, und spielt sich als besonders edel auf. Das können deutsche Leser durch seine Haltung und aus dem Kontext leicht ersehen. So verzichtet der Übersetzer darauf, die symbolische Bedeutung des kulturspezifischen Elements zu erklären, und beschreibt nur einfach das Material und die Gestalt des Möbelstücks.

我念过几年私塾，穿长衫的私塾先生叫我念一段书时，是我最高兴的。(YU 2010b: 7–8)

Ein paar Jahre lang besuchte ich eine Privatschule. Dort machte es mir am meisten Spaß, wenn mich der Schulmeister in seinem langen Kaftan einen Abschnitt aus einem Buch vorlesen ließ. (YU/ KAUTZ 2008: 12)

„私塾“ *sishu* war eine private Bildungseinrichtung innerhalb der Familie, des Clans, oder des Dorfes in der alten chinesischen Gesellschaft, um die Kinder in der Regel im Konfuzianismus zu unterrichten. Nach der Gründung der Volksrepublik China verschwand *sishu* nach und nach, aber heute entwickeln sich Privatschulen gut im marktwirtschaftlichen System Chinas.

Die beiden Begriffe, *sishu* aus der Ausgangskultur und „Privatschule“ in der Zielkultur, sind offensichtlich nicht gleichbedeutend, trotzdem sie viele Gemeinsamkeiten haben. Ulrich Kautz hat das kulturspezifische Element durch „Privatschule“ ersetzt, denn das Wort dem deutschen Publikum nicht fremd ist und schon alle Informationen beinhaltet, die notwendig für das Verstehen der Handlung sind.

6.5.3 Maßeinheit

Die traditionellen chinesischen Maßeinheiten, wie „亩“ *mu*⁴², „里“ *li*⁴³ und „时辰“ *shichen*⁴⁴, übersetzt Kautz in allen Fällen durch die international bekannten Maßeinheiten, damit die Zielleser sie leicht verstehen, und die Lektüre reibungslos verlaufen kann.

那时候我们家境还没有败落，我们徐家有一百多亩地，从这里一直到那边工厂的烟囱，都是我家的。(YU 2010b: 7)

Zu jener Zeit hatte der Niedergang unserer Familie noch nicht begonnen. Wir besaßen sieben Hektar Land – alle Felder von hier bis zu dem Fabrikschornstein dort hinten, alles gehörte uns! (YU/ KAUTZ 2008: 12)

家珍那天晚上走了十多里夜路回到了我家。她一个孤身女人，又怀着七个多月的有庆，一路上到处都是狗吠，下过一场大雨的路又坑坑洼洼。(YU 2010b: 18)

In jener finsternen Nacht lief Jiazhen die reichlichen fünf Kilometer bis in unser Dorf – eine Frau ganz allein, noch dazu mit Youqing im achten Monat schwanger! Überall kläfften die Hunde, und der Weg war nach einem heftigen Regenguß holprig und uneben. (YU/ KAUTZ 2008: 26)

我走得很快，不到半个时辰就走到城里。(YU 2010b: 46)

Ich lief schnell und kam nach knapp einer Stunde in der Stadt an. (YU/ KAUTZ 2008: 58)

6.5.4 Rituale und Gebräuche

In der chinesischen Kultur wird „礼“ *li* (Höflichkeit oder Rituale) als Grundpfeiler der Moral würdigt. Mit dieser Richtlinie im Hinterkopf verhalten sich Chinesen sehr höflich. Ein paar Begriffe über die kommunikative Höflichkeit, z.B. „作揖“ *zuo yi* und „抱拳“ *bao quan* (Begrüßungs- und Abschiedsform im alten China), bieten Probleme für die Übersetzung.

⁴² *Mu*: eine Maßeinheit der Fläche, 1 *mu* ≈ 666,7 Quadratmeter (XDHY 2012: 921; Übers. d. Verf.).

⁴³ *Li*: eine Maßeinheit der Länge, 1 *li* = 500 Meter (XDHY 2012: 794; Übers. d. Verf.).

⁴⁴ *Shichen*: eine Zeiteinheit in der alten Zeit. Ein Tag war in 12 Abschnitte unterteilt, von denen jeder ein *shichen* genannt wurde, 1 *shichen* = 2 Stunden (XDHY 2012: 1177; Übers. d. Verf.).

龙二又到田里去转了一圈，回来后向我和爹作揖说道：
“看着那绿油油的地，心里就是踏实。” (YU 2010b: 28)

Danach machte er eine Runde durch die Felder. Als er zurückkam, verneigte er sich anerkennend mit vor der Brust zusammengelegten Händen: „Alle Felder so schön grün! Da lacht das Herz!“ (YU/ KAUTZ 2008: 38)

我就对王先生嘿嘿笑了。王先生向我们双手抱拳说：
“改日再聊。” (YU 2010b: 83)

Ich grinste zurück, dann verabschiedete sich Herr Wang von uns: „Wir müssen uns unbedingt mal richtig unterhalten!“ (YU/ KAUTZ 2008: 103)

Im ersten Beispiel hat der Übersetzer die Bewegung so genau wie möglich dargestellt. Den Begriff im zweiten Beispiel hat Ulrich Kautz verallgemeinert. „双手抱拳“ *shuangshou bao quan* ist eine traditionelle Umgangsform mit einer Geste, die rechte Hand zur Faust (in der linken Handfläche) zu ballen und die beiden Hände hoch an der Brust zu heben. Der Übersetzer lässt die Beschreibung der Gebärde weg und drückt direkt deren Umgangsfunktion „Verabschiedung“ aus.

家珍笑着说：“进屋喝碗茶吧。”

王先生摆了摆手，说道：“改日再喝，改日再喝。” (YU 2010b: 83)

Sie bat ihn lächelnd auf eine Tasse Tee ins Haus, aber er wehrte ab: „Ein andermal gern!“ (YU/ KAUTZ 2008: 102)

Dieser Dialog kommt in der Szene vor, als der Wahrsager Herr Wang, in Begleitung des Brigadeleiters, einen günstigen Platz für die Stahlproduktion im Dorf auswählt. Ein Wort von Wang kann entscheiden, wessen Haus für die kollektiven Interessen verbrannt werden würde. Fuguis Familie hat das Unglück verschont, weil Jiazhen und Wang einander kennen. Jiazhen lädt Wang zum Teetrinken ein, um ihre Freundlichkeit zu zeigen. Herr Wang sagte zweimal „*gai ri zai he* 改日再喝“. Die Wiederholung ist ein kulturelles Phänomen, auf diese besondere Weise drücken Chinesen sorgfältig und vielfach ihre Höflichkeit aus. In der deutschen Ausgabe wurde „Ein andermal gern!“ nicht wiederholt. Denn die Wiederholung ist nur im chinesischen Kulturkreis von Bedeutung.

Chinesische traditionelle Hochzeitsbräuche stellen Kautz vor besondere Herausforderungen

beim Übersetzen. Zur Veranschaulichung der Problematik sind hier ein paar Beispiele aufgeführt:

凤霞长得和家珍年轻时差不多，要不是她小时候得了那场病，说媒的早把我家门槛踏平了。(YU 2010b: 134)

Ich habe schon gesagt, dass sie wie Jiazhen in ihrer Jugend aussah, und hätte sie nicht als Kind diese Krankheit gehabt, hätten uns längst die Heiratsvermittlerinnen das Haus eingerannt. (YU/ KAUTZ 2008: 161)

纳采 *nacai*, die erste Phase von 六礼 *liuli* (Sechs Rituale der Hochzeit), wird in der Volkssprache als 说媒 *shuomei* (Verkuppeln) genannt. Das heißt, dass die Familie des Mannes eine Heiratsvermittlerin in das Haus der Frau schickt, um eine eheliche Verbindung vorzuschlagen. Wenn die Familie der Frau eine Zusage gibt, macht die Familie des Mannes einen formellen Heiratsantrag mit bestimmten Geschenken.

In den traditionellen chinesischen Wohnungen sind Türschwellen charakteristisch. Der unterschriebene Satz ist ein übertriebener Ausdruck: Seit langem wären so viele Heiratsvermittlerinnen in unseres Haus getreten, dass die Türschwelle aufgrund der Tritte der Leute verschwunden wäre. Der Übersetzer hat das Element „Türschwelle“ weggelassen, mit dem die Leser der Zielkultur nicht vertraut sein können, und verwendet eine ähnliche Variante der hyperbolischen Formulierung: das Haus einrennen. Diese eingebürgerte Umschreibung hat eine ähnliche Wirkung wie das Original, und ist den deutschen Lesern nicht so fremd.

村里每年都有嫁出去娶进来的，敲锣打鼓热闹一阵，到那时候凤霞握着锄头总要看得发呆，村里几个年轻人就对凤霞指指点点，笑话她。(YU 2010b: 134)

Jahr für Jahr hatten ja Mädchen und Burschen aus dem Dorf beim Klang der Gongs und Trommeln Hochzeit gefeiert. Bei solchen Gelegenheiten stand Fengxia mit ihrer Hacke da und staunte, so dass manche jungen Leute mit Fingern auf sie zeigten, und sich über sie lustig machten. (YU/ KAUTZ 2008: 162)

Den alten chinesischen Ehebräuchen des Patriarchat entsprechend, soll das Ehepaar nach der Hochzeit mit den Familienangehörigen des Mannes zusammenleben. Deswegen schreibt der Autor, dass es im Dorf jedes Jahr diejenigen Mädchen gibt, die aufgrund der Hochzeit in das

Dorf, oder aus dem Dorf wegziehen. Der Übersetzer wählt einen prägnanten und allgemeinen Ausdruck aus: Hochzeit feiern, und ließ mit Absicht die kulturellen Details weg, damit die für deutsche Leser umständliche Information die Lektüre nicht stören kann.

村里很多人都走过来看，一个女的对家珍说：

“女婿没过门就干活啦，你好福气啊。” (YU 2010b: 141)

Von den Leuten im Dorf kamen viele vorbei, um zuzuschauen. Eine Frau sagte zu Jiazhen: „Ein Schwiegersohn, der schon vor der Hochzeit zupackt – du kannst wirklich von Glück sagen!“ (YU/ KAUTZ 2008: 170)

过门 *guomen* (über die Tür) ist: Nachdem die Braut ihr Elternhaus verlassen hat, tritt sie formell in das Haus ihres Mannes ein, besucht die Familienangehörigen des Mannes, und zeigt den Älteren ihre Ehrerbietung. Aber in der Umgangssprache hat das Wort keine Ritualbedeutung und ist einfach gleich Hochzeit. Somit ist die deutsche Übersetzung adäquat.

可是想想嫁出去的女儿就是泼出去的水，凤霞早就是二喜的人了，不能在家里呆得太久。(YU 2000: 157)

Aber eine verheiratete Tochter ist wie verschüttetes Wasser – sie gehörte jetzt zu Erxi und konnte nicht allzu lange bei uns bleiben. (YU/ KAUTZ 2008: 188)

Dieses Sprichwort hat der Übersetzer wortgetreu umgeschrieben. Denn die metaphorische Bedeutung ist für die Leser leicht zu verstehen, selbst wenn sie wenig Kenntnis über den Hintergrund haben. In der alten chinesischen Gesellschaft zählt eine Tochter nicht zu den Familienangehörigen ihres Elternhauses, sondern zu den Angehörigen der Familie ihres Mannes. Die Frauen wurden traditionell nur im Familienbuch des Mannes aufgezeichnet, und nach der Hochzeit sollen sich die Eltern um die verheiratete Tochter nicht mehr kümmern (HYYY 1991: 104).

6.5.5 Begriffe mit zeitlicher Prägung

Beim Übersetzen der Begriffe mit zeitlicher Prägung versucht Ulrich Kautz in der Regel, die spezifischen Wörter aus der Ausgangskultur so einfach und verständlich wie möglich umzuschreiben. Nach Meinung des Übersetzers ist es manchmal für die deutschen Leser unnötig, die kulturelle Wurzel und den historischen Sinn von einem kulturspezifischen Element zu be-

greifen.

a) 我一听这话头皮阵阵发麻，他是拉我当壮丁的。那仆人也急了，走上前去说：“长官，我是本县县太爷家里的。”

长官说：“县太爷的公子更应该为党国出力嘛。” (YU 2010b: 48)

Der Schreck fuhr mir in die Glieder: Der wollte mich zum Kriegsdienst pressen! Auch der Diener erschrak. Er trat vor und sagte: „Herr Offizier, ich gehöre zur Familie des hiesigen Kreisvorstehers!“

Der Offizier erwiderte: „Der Sohn eines Kreisvorstehers muss erst recht etwas für Staat und Partei leisten!“ (YU/ KAUTZ 2008: 60)

b) 我回来的时候，村里开始搞土地改革了，我分到了五亩地，就是原先租龙二的那五亩。(YU 2010b: 65)

Als ich zurückkehrte, war im Dorf gerade die Bodenreform im Gange. Mir wurden dreißig Ar zugeteilt – dasselbe Land, das ich einst von Long'er gepachtet hatte. (YU/ KAUTZ 2008: 81)

c) 龙二也是自找倒楣，人民政府把他抓了去，说他是恶霸地主。(YU 2010b: 65–66)

Deshalb hatte er es sich selbst zuzuschreiben, dass die Volksregierung ihn schließlich gefangen setzte und erklärte, er sei ein „despotischer Gutsbesitzer“. (YU/ KAUTZ 2008: 82)

d) 到了一九五八年，人民公社成立了。我家那五亩地全划到了人民公社名下，只留下屋前一小块自留地。村长也不叫村长了，改叫成队长。(YU 2010b: 79)

Es kam das Jahr neunzehnhundertachtundfünfzig. Die Volkskommunen wurden gegründet. All unser Land ging an die Kommune, wir behielten nur ein kleines Stück Hofland direkt an der Hütte. Der Dorfschulze hieß nicht mehr Dorfschulze, sondern „Leiter der Produktionsbrigade“. (YU/ KAUTZ 2008: 97–98)

e) 村里人下地干活开始记工分了，我算是一个壮劳力，给我算十分，家珍要是不病，能算她八分，她一病只能干些轻活，也就只好算四分了。(YU 2010b: 94)

Für unsere Arbeit auf dem Feld wurden uns neuerdings Arbeitspunkte gutgeschrieben. Ich rechnete als volle Arbeitskraft, deshalb bekam ich zehn Punkte. Wäre Jiazhen nicht krank gewesen, hätte sie acht Punkte gehabt. So aber konnte sie nur leichte Arbeit verrichten und bekam vier Punkte. (YU/ KAUTZ 2008: 116)

f) 那天我们都在田里干活，远远地看到一面红旗飘过来，来了一队城里的红卫兵。(YU 2010b: 150)

Wir waren an jenem Tag alle auf dem Feld, da sahen wir in der Ferne ein rotes Banner flattern – ein Trupp Rotgardisten aus der Stadt war gekommen. (YU/ KAUTZ 2008: 180–181)

Die speziellen Ausdrücke in den obigen Beispielen entstanden in den bestimmten Epochen der Geschichte Chinas. Kautz behandelt sie mit linguistischer Übersetzung, weil man die konnotativen Bedeutungen der Worte aus dem Kontext schließen kann. Wenn er bei der Übersetzung ein paar Ergänzungen über das chinesische historische und gesellschaftliche Wissen angebracht hätte, wäre der deutsche Text weitschweifig. Denn *Leben!* ist kein sinologisches Fachbuch, sondern ein literarisches Werk. Außerdem gibt es für einen Teil solcher kulturspezifischen Elemente schon die vorher festgelegten Übersetzungen, von denen Ulrich Kautz weiter Gebrauch gemacht hat.

Für das Umschreiben eines Ausdrucks, der wichtige politisch-historische Konnotation trägt, ist es notwendig, eine Erklärung zu machen. Der Übersetzer gebraucht in diesem Fall die oben erwähnte Methode, und fügt gleichzeitig nötige Erläuterungen der Bedeutung, oder Implikation vom Begriff mit zeitlicher Prägung hinzu.

a) 她看看队长，对我们大伙喊：

“那走资派有没有？” (YU 2010b: 151)

Sie schaute ihn kurz an, dann rief sie uns zu: „Und habt ihr Kapwegler?“ „Kapwegler“, das waren „Leute, die den kapitalistischen Weg gehen“. (YU/ KAUTZ 2008: 182)

b) 我和苦根在一起过了半年，村里包产到户了，日子过起来也就更难。我家分到一亩半地。我没法像从前那样混在村里人中间干活，累了还能偷偷懒。(YU 2010b: 175)
Als Kugen ein halbes Jahr bei mir war, wurde im Dorf statt der Volkskommune etwas Neues eingeführt: Jeder Haushalt bekam eine bestimmte Menge Land zur selbständigen Bewirtschaftung zugeteilt, musste aber soundso viel Getreide, oder andere Erzeugnisse an den Staat abliefern. Auf mich entfielen zehn Ar Land.

Damit wurde das Leben für mich wieder schwerer, denn nun konnte ich mich nicht wie früher heimlich ausruhen, wenn ich müde war. (YU/ KAUTZ 2008: 208)

„走资派“ *zouzipai* und „包产到户“ *baochandaohu* sind zwei Abkürzungen. Ohne die Erläuterung würden die politischen Bedeutungen der beiden relevanten Begriffe, die in der Handlung des Romans eine Rolle spielen, den deutschen Lesern unverständlich bleiben. In den beiden Beispielen setzt der Übersetzer die Erläuterungen in den laufenden Text ein, damit die Aufmerksamkeit der Leser nicht unterbrochen wird. Extratextliche Erläuterung (d.h.: Die Erläuterungen kommen in Form von Fußnote, Endnote, Glossar, Kommentar/Translation mit

Klammern, in Kursivschrift usw. vor.) besitzt den Vorteil, die Merkmale des Originaltexts zu bewahren, und die fremdkulturellen Elemente konkret erklären zu können, und gleichzeitig den Nachteil, den Lesefluss zu unterbrechen. Im Gegensatz dazu stört intratextliche Erläuterung das Lesen nicht, aber es gibt nur einen begrenzten Raum im Text, um die Hintergrundinformationen vorzustellen. Daher verwendet Ulrich Kautz in seinen Übersetzungspraxen gerne intratextliche Erläuterung, aber sehr selten extratextliche Erläuterung – zum Beispiel sind in den deutschen Ausgaben von Yu Hua keine Fußnoten zu finden.

Beim Umgang mit bestimmten Begriffen gibt es Phänomene des ideologischen Umschreibens. Zur Veranschaulichung der Methode des Umschreibens ist ein Eintrag als Beispiel aufgeführt:

最风光的那次是小日本投降后，国军准备进城收复失地。（YU 2010b: 11）

Am meisten Spaß hatte ich an dem Tag, als nach der Kapitulation der Japaner 1945 die Guomindang-Truppen zurückkamen, und das verlorene Terrain wieder in Besitz nehmen wollten. (YU/ KAUTZ 2008: 17)

“小日本” *xiao riben* ist ein abfälliges chinesisches Slangwort für Japan und das japanische Volk.⁴⁵ Wörtlich übersetzt bedeutet es „das kleine Japan“ oder „kleine Japaner“. Es gibt zwei Hauptgründe, warum Chinesen den Begriff verwenden: Erstens finden Chinesen die Landesfläche von Japan klein⁴⁶ und ebenso die durchschnittliche Körpergröße der Japaner; Zweitens äußern Chinesen so ihre Wut und ihren Hass gegen den japanischen Militarismus, und die japanischen Invasoren. Denn während der umfassenden Invasion der Japaner in China, die am 7. Juli 1937 begann, und mit acht Jahren bis zum 9. September 1945 andauerte, nannte Japan sich 大日本帝国 *Da Riben Diguó* (Kaiserreich Großjapan), ist *xiao* (klein) von *xiao riben* auch ein Spott.

In dem Satz hat Ulrich Kautz „*xiao riben*“ mit „Japaner“ übersetzt. Die abwertende Nebenbedeutung des Worts ist verloren. Er hat die wörtliche Übersetzung „kleine Japaner“ und die alternative Lösung (eine wörtliche Übersetzung mit Anführungszeichen und einer Erläuterung)

⁴⁵ “日本鬼子” (*riben guizi*, Japanische Teufel) ist ein anderer chinesischer Slangbegriff mit einer deutlich negativen Konnotation, um Japaner zu bezeichnen.

⁴⁶ In der Wirklichkeit ist Japan mit einer Fläche von 378 tausend Quadratkilometern größer als Deutschland.

aufgegeben. Das Wort „Jap“⁴⁷, eine Abkürzung für Japan, Japanisch und Japaner mit einer abwertenden Bedeutung im Englischen, verwendete er auch nicht, weil der Begriff in einigen Fällen als rassistische Diskriminierung gilt. Wie „Jap“, kann „*xiao riben*“ in der Empfangkultur auch als ethnische Verleumdung betrachtet, und somit nicht akzeptiert werden. Aus ideologischen Gründen wird das beleidigende Element in dem Wort weggelassen.

6.5.6 Religion und Glaube

Religion spielt eine große Rolle im menschlichen Leben. Mit der Entwicklung der Gesellschaft haben die verschiedenen Nationen unterschiedliche Religionen durchlebt. Die westlichen Menschen sind vor allem durch das Christentum geprägt, während Chinesen an die Lehren des Konfuzianismus, Taoismus und Buddhismus glauben, die im Allgemeinen als die drei Wurzeln der chinesischen Kultur betrachtet werden. Die großen Unterschiede im religiösen Glaubensverständnis der chinesischen und westlichen Menschen liefern Probleme für die deutsche Übersetzung der chinesisch-religiösen Elemente.

Die religiösen kulturspezifischen Elemente in Yu Huas Werken sind die Begriffe, Redewendungen, Sprüche und Metaphern, welche die Reflexionen der Eigenschaften des religiösen Glaubens in China sind, im Zusammenhang mit chinesischen Mythen stehen, oder ursprünglich aus religiösen klassischen Werken stammen. Zum Beispiel kommen solche Worte wie „前世“ *qianshi* (das frühere Leben), „下辈子“ *xiabeizi* (das nächste Leben), „报应“ *baoying* (büßen) und „恶有恶报, 善有善报“ *shan you shan bao, e you e bao* (ausgleichende Gerechtigkeit) in den Werken von Yu Hua häufig vor. Denn Chinesen sind tief durch Buddhismus beeinflusst, und dadurch glauben sie an eine Seelenwanderung und das Konzept des Karmas. Darüber hinaus haben manche religiöse kulturspezifische Elemente ein Verhältnis zu dem chinesischen Aberglauben, und der speziellen Wahrsagerei, z.B. „风水“ *fengshui*. Chinesen selber können die Bedeutungen solcher religiösen Elemente aus der traditionellen chinesischen Kultur leicht erkennen, während die Menschen der Zielkultur beim Verständnis auf Hindernisse stoßen können. Der Grund dafür ist, dass es keine ähnlichen Bilder in der deut-

⁴⁷ Jap: Colloquial abbreviation of Japanese. As *sb.* and *adj.* the word *Jap* has strong derogatory connotations and is now falling into disuse. (TOED Bd. 8 1989: 189)

schen Sprache gibt. Ulrich Kautz hat die religiösen Elemente, wofür man keine gleichen Bezeichnungen auf Deutsch finden kann, zwecks besseren Verstehens mit verschiedenen Methoden übersetzt.

a) 我女人家珍当然知道我在城里这些花花绿绿的事，家珍是个好女人，我这辈子能娶上这么一个贤惠的女人，是我前世做狗吠叫了一辈子换来的。(YU 2010b: 12)

Meine Frau Jiazhen wusste natürlich, was ich in der Stadt machte. Sie war eine gute Frau. Dass ich in diesem Dasein eine so tugendhafte Gattin fand, dafür muss ich wohl ein früheres Leben lang als Hund gebellt haben. (YU/ KAUTZ 2008: 18)

b) 我摸摸自己的脸，又摸摸自己的胳膊，都好好的，我想想自己是该死却没死，我从战场上捡了一条命回来，到了家龙二又成了我的替死鬼，我家的祖坟埋对了地方，我对自己说：

“这下可要好好活了。”(YU 2010b: 67)

Ich befühlte mein Gesicht, dann meine Arme – alles war noch da. Eigentlich müsstest du längst tot sein, dachte ich. Aber im Krieg bist du mit dem Leben davongekommen, und daheim macht Long'er den Sündenbock für dich – unsere Ahnen haben wir wohl wirklich an einem guten Ort begraben, dass sie jetzt so über dich wachen! Ich nahm mir vor: Von nun an wirst du anständig leben und ihnen Ehre machen! (YU/ KAUTZ 2008: 83)

Im ersten Beispiel hat der Übersetzer die Information, die sich auf Reinkarnation im Buddhismus bezieht, völlig an den Empfänger gesendet, damit die Zielleser der Fremdheit begegnen können. Im zweiten Beispiel hat Kautz die Strategie der Einbürgerung ergriffen. Im Taoismus und im Volksglauben Chinas kann die Seele des unnatürlich gestorbenen Menschen durch die Seele des Neuankömmlings ersetzt werden. „替死鬼“ *tisi gui* bedeutet daher jemanden, der eigentlich unschuldig ist und auf den man seine Schuld abwälzt, ähnlich wie der Begriff „Sündenbock“⁴⁸ im Zielkulturkreis, welches biblischer Herkunft ist.

两个年轻人拿着草绳和扁担进城去后，队长陪着城里请来的风水先生在村里转悠开了，说是要找一块风水宝地煮钢铁。穿长衫的风水先生笑眯眯地走来走去，走到一户人家跟前，那户人家就得倒吸一口冷气，这躬着背的老先生只要一点头，那户人家的屋子就完蛋了。(YU 2010b: 82)

Als die beiden Burschen mit ihren Stricken und Tragstangen weg waren, machte der Brigadeleiter mit dem Feng-Shui-Meister, den er aus der Stadt hergebeten hatte, einen Rundgang durch das Dorf. Es hieß, sie wollten einen günstigen Platz zum Stahlkochen

⁴⁸ Sündenbock, der [urspr. = der mit den Sünden des jüdischen Volkes beladene u. in die Wüste gejagte Bock (nach 3. Mos. 16, 21f.)] (ugs.): jmd, auf den man seine Schuld abwälzt, dem man die Schuld an etw. zuschiebt. (DGWD 1999: 3819)

aussuchen. Der Wahrsager in seinem langen Gewand lief freundlich lächelnd durch das Dorf, aber sobald er vor einem Haus stehenblieb, starben die Bewohner fast vor Schreck: Diese krummbucklige alte Herr brauchte nur zu nicken, und schon würde die betreffende Hütte abgerissen! (YU/ KAUTZ 2008: 102)

Im obigen Beispiel wird das kulturspezifische Element „风水先生“ *fengshui xiansheng* an zwei Textstellen mit unterschiedlichen Strategien übersetzt, nämlich Transkription und Verallgemeinerung. Das Wesen von *fengshui xiansheng* entspricht dem des Wahrsagers, der über verborgene oder zukünftige Dinge Vorhersagen macht. „风水“ *fengshui* ist jedoch eine chinesische spezielle Geomantie, eine naturmagische Lehre von der Wirkung topografischer Faktoren auf Gebäude und Menschen (XDHY 2012: 390). Einerseits wird die Exotik durch die Pinyin-Form behalten, andererseits hilft der Einsatz des Begriffs „Wahrsager“ den westlichen Lesern beim Verständnis. So kann man sagen, dass die Synonymie an dieser Textstelle eine komplementäre Funktion hat.

6.5.7 Sprichwörter

Die chinesischen Sprichwörter sind die Schätze der Sprache, und zeigen die spezifischen Volksweisheiten auf. Chinesen gebrauchen sie sehr häufig in mündlicher, als auch schriftlicher Sprache. Ein Sprichwort hat sowohl eine wörtliche Bedeutung als auch eine übertragene Bedeutung. Eine Menge chinesische Idiome sind in *Leben!* eingebettet, das ist ein sprachliches Merkmal von Yu Hua, und hat dem Übersetzer Schwierigkeiten eingebracht.

我那副模样让她信了，我娘一屁股坐到了地上，抹着眼泪说：

“上梁不正下梁歪啊。” (YU 2010b: 22)

Mein Zustand sagte ihr, ich meinte es ernst. Sie sackte auf dem Fußboden zusammen und sprach unter Tränen: „Ach ja, der Apfel fällt nicht weit vom Stamm!“ (YU/ KAUTZ 2008: 31)

Für manche idiomatische kulturspezifische Elemente gibt es Entsprechungen in der Zielsprache. Das ist eine ideale Situation für den Übersetzer. Die meisten Häuser, in denen die Menschen des antiken Chinas wohnten, waren mit Holzkonstruktion gestützt. Wenn der obere Balken (上梁 *shangliang*) falsch platziert wurde, wirkte sich dies auf die gesamte Gebäudestruktur aus, und der untere Balken (下梁 *xialiang*) war natürlich nicht korrekt. Man ver-

wendet 上梁不正下梁歪 *shangliang bu zheng xialiang wai*, um explizit auszudrücken, dass wenn z.B. Vorgesetzten oder ältere Menschen sich nicht anständig verhalten, werden die Untergebenen oder die Jüngeren den Schlechten folgen (HYYY 1989: 218). Diese chinesische sprichwörtliche Redensart findet ihre Entsprechung im Deutschen, und „der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“ sagt man, „wenn Kinder in Aussehen oder Verhalten sehr den Eltern ähnlich sind“ (GLSR 1991: 93).

二喜在地上哇哇地哭，我把他扶起来，劝他别这样，这样伤身体，我说：“只要凤霞没事就好了，俗话说留得青山在，不怕没柴烧。” (YU 2010b: 161)
Ich half dem weinenden Erxi auf und redete ihm gut zu. „Wenn Fengxia nichts passiert, ist alles gut“, sagte ich. „Du weißt doch, solange der Bergwald noch steht, wird’s auch an Brennholz nicht mangeln.“ (YU/ KAUTZ 2008: 192)

Wenn ein chinesisches Sprichwort mit einem einfachen übertragenen Sinn keine entsprechende Redewendung in der Zielkultur hat, behandelt Kautz es normalerweise mit wörtlicher Übersetzung, um die sprachlichen Besonderheiten beizubehalten. Die volkstümliche Information kann auch gut dem Publikum übermittelt werden. Das Sprichwort im Beispiel, das Chinesen oft bei der Überredung benutzen, ist leicht zu verstehen: Solange das Fundament noch existiert, werden vorübergehende Verluste oder Frustrationen dem Wesentlichen nicht schaden, und gibt es immer Hoffnung (HYYY 2002: 133).

以前我是做一天和尚撞一天钟，整天有气无力，每天早晨醒来犯愁的就是这一天该怎么打发。(YU 2010b: 9)
Zu jener Zeit ging es mir wie dem Tempelbonzen im Sprichwort, der Tag für Tag nichts anderes tut als die Glocke zu schlagen – ein ewiges Einerlei! So verträdelte ich meine Tage. Wenn ich morgens aufwachte, war meine einzige Sorge: Wie bringe ich diesen Tag herum? (YU/ KAUTZ 2008: 14)

„做一天和尚撞一天钟“ *zuo yi tian heshang zhuang yi tian zhong* bedeutet ursprünglich: die Glocke zu schlagen, ist die Pflicht des Mönches, und hat später eine metaphorische Bedeutung: passiv und nachlässig zu arbeiten, die Zeit zu verträdeln (HYYY 2002: 346). Diese Redensart ist sehr bildlich, aber ein Deutscher kann sie mehrdeutig finden. Der Übersetzer hat die Methode wörtliche Übersetzung, plus eine intratextliche Erläuterung verwendet, um dieses Prob-

lem zu lösen. Durch die wörtliche Übersetzung kann das Bild des originalen Werkes beibehalten, und die Erklärung kann helfen, die kulturellen konnotativen Informationen effektiv an deutsche Leser zu übertragen. Wenn der Hintersinn eines Idioms nicht so offenbar ist, macht der Übersetzer oft eine kurze Erklärung, um die metaphorische Bedeutung aufzuweisen.

我是丈二和尚摸不着头脑，不知道立了什么大功，等他们走近了，我看到两个村里的年轻人抬着一块乱七八糟的铁，上面还翘着半个锅的形状，和几片耸出来的铁片，一块红布挂在上头。(YU 2010b: 93)

Ich wusste nicht, wie mir geschah – wir hätten uns verdient gemacht? Als sie ein bisschen näher gekommen waren, sah ich, dass zwei junge Burschen einen unregelmäßig geformten Klumpen Eisen trugen. An der Oberfläche schauten noch ein halber Kochtopf und ein paar sperrige Blechstückchen heraus, und das Ganze war mit einem Stück roten Stoff geschmückt. (YU/ KAUTZ 2008: 114)

Die wörtliche Bedeutung vom Sprichwort ist, ein Mönch ist so hoch, dass man seinen Kopf nicht tasten kann. Da in diesem Fall der Übersetzer keine passende Alternative hat, entscheidet er sich dafür, das sprachliche Merkmal auszulassen und den Hintersinn der chinesischen Redewendung direkt zu zeigen.

他说:

“也对，一口吃不成个大胖子，就一锅一锅煮吧。”(YU 2010b: 85)

Er sagte: „Da habt ihr auch wieder recht! Wir machen es portionsweise!“ (YU/ KAUTZ 2008: 105)

„一口吃不成个大胖子“ (wortwörtlich: Man kann nicht mit einem Schluck zum Dicken werden.) bedeutet, man soll etwas Schritt für Schritt machen. Da Deutsche Sprichwörter nicht so häufig gebrauchen wie Chinesen, hat der Übersetzer mehrere Idiome weggelassen, damit sich der Stil des Texts der Poetik der Zielkultur nähert.

人只要想吃东西，那就没事了。(YU 2010b: 131)

Sobald der Mensch wieder Appetit hat, ist er über den Berg. (YU/ KAUTZ 2008: 158)

Die sprichwörtliche Redensart „über den Berg sein“⁴⁹ besagt hier: von einer Krankheit gene-

⁴⁹ (Noch nicht) über den Berg sein: das Schlimmste, die Krise (noch nicht) überwunden haben; bes. auch von Kranken gesagt. Urspr. ist dabei an eine mühsame Wanderung über eine Bergeshöhe gedacht. (GLSR 1991: 173).

sen sein. An manchen Textstellen hat Kautz eine deutsche Redewendung addiert, damit der Text schön klingt.

6.5.8 Vulgäre Sprache

Beim Umschreiben der vulgären Sprache folgt der Übersetzer immer der Einbürgerungsstrategie, um eine Formulierung in der Zielsprache zu suchen, die ähnliche Emotionen ausdrücken kann. Für die Lebendigkeit der Worte muss man manchmal eine wörtliche Übersetzung, oder eine überflüssige Erklärung aufgeben, anderenfalls geht der Geschmack der Lebendigkeit verloren. Zum Beispiel:

a) 我又不是一只苍蝇，让他这么拍来拍去。我一把捏住他的手，说道：“爹，你他娘的算了吧。老子看在你把我弄出来的份上让让你，你他娘的就算了吧。” (YU 2010b: 10)

Da packte ich seine Hand – ich war schließlich keine Fliege, die man mit der Patsche bearbeiten kann! – und sagte: „Papa, jetzt reicht's, verdammst noch mal! Ich lasse mir ja eine Menge von dir gefallen, weil du mein Vater bist. Aber was zu viel ist, ist zu viel, verdammst noch mal!“ (YU/ KAUTZ 2008: 15)

b) 现在想起来叫我心疼啊，我年轻时真是个乌龟王八蛋。(YU 2010b: 18)

Wenn ich heute daran denke, tut es mir in der Seele weh. Was war ich doch für ein Schweinehund, als ich jung war! (YU/ KAUTZ 2008: 25)

c) 连长说：

“还不滚蛋。” (YU 2010b: 48)

Der Kompanieführer sagte: „Bist du noch nicht weg, du Hund?“ (YU/ KAUTZ 2008: 61)

6.6 Rezensionen: Beurteilung überwiegend vom politischen Standpunkt aus

Als eins der wichtigsten Werke von Yu Hua hat *Leben!* den Blick der deutschen professionellen Kritiker eingefangen. In seinem Artikel vergleicht Thomas Zimmer zunächst Yu Hua mit einem anderen chinesischen Schriftsteller, Zhao Shuli: Die beiden schreiben „über das Leben auf dem Lande“, aber Yu auf eine ganz andere Weise als Zhao. Der Sinologe erkennt an, dass es im Roman *Leben!* um „die Um-Schreibung einer ganzen Epoche“ geht, und die Lügen der

politischen Propaganda entlarvt würden (ZIMMER, 2002: 8).

Hier ist es notwendig ein paar Sachverhalte zu erklären. Ab 1949 bilden die literarischen Werke, die das Land thematisieren, die Hauptströmung der chinesischen realistischen Literatur. Anders als die während des Aufstiegs des europäischen Industrialismus blühende Literatur der Romantik, der die Verschönerung der Landschaft, der Sorge für den dörflichen Verfall, und der Nostalgie zugeschrieben wird, fördern die von 赵树理 Zhao Shuli⁵⁰ und seinen Zeitgenossen geschaffenen Novellen und Romane, welche den Klassenkampf in die ländlichen Geschichten integrieren, das Erzählen des Landlebens in der Art der „revolutionären Schilderung“. Chen Xiaoming stellt die politische Propaganda-Rolle dieser Werke wie folgt klar:

Die Widerspiegelung der ländlichen Genossenschaftsbewegung wurde zum Thema fast aller literarischen und künstlerischen Werke der Zeit; Die Hauptaufgabe des literarischen und künstlerischen Schaffens bestand darin, die anschaulichen Grundlagen und Erklärungen für die von der Partei geführten sozialistischen Transformation und Konstruktion im ländlichen Raum zu bieten. (CHEN 2013: 98; Übers. d. Verf.)

Zhao war nicht fanatisch für Ideologie zu gewinnen, jedoch musste er dem politischen Trend der Zeit folgen, und die Konflikte der Klassen in seinen Werken übertreiben. Der Schriftsteller beschrieb sorgfältig das tägliche Leben der Bauern, und die Konflikte und Dilemmata in den ländlichen Familien. Er zeichnete sich durch die einzigartige Charakterisierung der Figuren, die lebendigen Details des dörflichen Lebens und die ehrlichen Gefühle für die Erde aus.⁵¹

⁵⁰ Zhao Shuli (1906 – 1970) wurde in einer armen Bauernfamilie geboren und liebte von klein auf Volksliteratur und lokale Opern. Er hatte ein schweres Wanderleben. Nach dem Ausbruch des antijapanischen Kriegs, schloss der Schriftsteller sich der Revolution an. Zhao starb infolge der Verfolgungen in der Kulturrevolution. Die deutschsprachigen Übersetzungen seiner Werke liegen vor, z.B.: *Die Lieder des Li Yü-tsai* (chin.: *Li Youcai banhua* 李有才板话), übers. von J. Kalmer, Berlin (Ost) (1950); *Die Wandlungen des Dorfes Lijiazhuang* (chin.: *Lijiazhuang de bianqian* 李家庄的变迁), übers. von Tjen Nou, Berlin (Ost) (1952); „Üben, Üben!“ (chin.: *Duanlian duanlian* 锻炼锻炼), übers. von Thomas Harnisch, in: Kubin (Hg.): *Hundert Blumen*, S. 247–291.

⁵¹ KUBIN (2005a: 291) spricht sich dafür aus, dass wenn man die Autoren, die populär in jener Zeit waren, und heute wenigen Leute interessieren, wieder liest, soll der Subtext zu beachten sein, weil der Oberflächentext der Werke leicht den Eindruck von Politik erwecken kann. Er nahm Zhaos Novelle „Üben, Üben!“ als Beispiel: „Eine subversive Lesung dieser Erzählung machte Zhao Shuli bzw. den Erzähler zum Kritiker von Kadern, die um des erwünschten Erfolges willen die Massen manipulieren und einzelne hintergehen. Mag der Plot auch langweilig sein, Zhao Shuli beherrscht sein Handwerk. Seine Kunst besteht im Gebrauch einer anschaulichen Sprache und in der Verwendung von Leitmotiven“ (KUBIN 2005a: 293).

In der Literatur der neuen Ära nach der Kulturrevolution stehen die ländlichen Themen, die vom Zeitbewusstsein der Introspektion, und der Modernisierung überschattet wurden, nicht mehr im Vordergrund. Die Themen der Zeit werden hervorgehoben: Narben, Reformen, gebildete Jugendliche, Wurzelsuche, Avantgarde, usw. Unter diesen Themen ist immer noch das chinesische ländliche Erzählen präsent, und der Schauplatz ist hauptsächlich das Land. Daraus kann man schließen, dass die Werke über das Landleben immer noch den überwiegenden Anteil der chinesischen Literatur in den 80er und 90er Jahren ausmachen. Die Geschichte in *Leben!* findet auf dem Dorf statt, und handelt von den Leiden und der Hartnäckigkeit der Bauern. Vom Standpunkt der Introspektion aus, nimmt Yu Hua eine negative Haltung zu der Genossenschaftsbewegung, der Gründung von Volkskommunen, und der Kulturrevolution ein. Dagegen übermitteln die Werke von Zhao die Botschaft, dass die Bauern unter Leitung der Partei ein neues Leben haben werden, und ihre Zukunft wunderschön sein wird.

Leider beobachtet Zimmer den Roman total aus der politischen Perspektive, und übersieht die umfassendere, und tiefere Thematik des Werks: Leiden, Geduld und Menschlichkeit. An der Schreibweise übt ZIMMER (2002: 8) auch Kritik: „Am Ende wirkt alles ein wenig übertrieben und konstruiert.“ Das liegt an den unterschiedlichen poetischen Geschmäckern. Zimmer hatte offensichtlich nicht viel Verständnis für den absurden Stil von Yu.

KUBIN (2005a: 390) zufolge kehrt Yu Hua in diesem Roman sowohl in Hinsicht auf Schreibtechnik, als auch in Bezug auf Handlung und Struktur zu der Tradition zurück. Yu schreibe aus dem Blickwinkel der untersten Schicht die chinesische Geschichte um, so KUBIN (2005a: 390–391), aber seine Kritik an dem großen Sprung nach vorn stimme mit der Route der Partei seit 1979 völlig überein. Die Tätigkeit Volksdichtungen zu sammeln, greift auf die Han-Dynastie zurück, so KUBIN (2005a: 391), und auf dieser Weise würden die Meinungen der Bevölkerung dem kaiserlichen Hof überreicht – auch von unten in Richtung der oberen politischen Leitung. Die Aussage zeigt, dass der Sinologe kenntnisreich in Bezug auf solche Spezifika ist. Ebenso hat Kubin die Menschlichkeit in diesem Buch, welche die Leser tief bewegt, und auch die Darstellung der weiblichen Figuren hochgeschätzt.

Aus den Äußerungen der beiden Sinologen kann man erschließen, dass die westlichen Leser die direkte und scharfe Kritik, und mutige Entlarvung der Wahrheit vor den vorsichtigen, gewundenen und dunklen kritischen Ausdrücken – diese Schreibweise kann man auf Chinesisch als 曲笔 *qubi* bezeichnen – bevorzugen. Den kritischen Rezipienten in der westlichen Zielkultur nach, sei solche gekrümmte Kritik nicht so gründlich oder eine Verschleierung für die Regierung.

In den Massenmedien gaben die Rezensentinnen und Rezensenten dem Roman einhellig hohe Bewertungen, z.B.: SCHRÖDER (31.01.1998) hielt das Werk für ein „Wunder“; GRUMBACH (06.03.1998) ordnete *Leben!* zum Schelmenroman; STEINKE (21.02.1998) titulierte Yu Hua als „Chinesischer Grimmelshausen“.

BRANDT (13.08.1998) meint, der Roman erfülle die Erwartung der deutschen Leser, denn er zeige dem Publikum eine „exotische Welt“ und erzähle „eine Geschichte, menschliches Schicksal, dem wir folgen, das wir verstehen können.“ Einerseits versteht BRANDT (13.08.1998) das Thema des Werks als die „Wandlungen während der letzten fünf, sechs Jahrzehnte“ in China. Dass das Buch in China nicht verboten ist, erstaunte die Rezensentin. (KUBIN (2005a: 391) hatte die Antwort schon gegeben, da Yus Kritik in *Leben!* der Richtlinie der kommunistischen Partei seit 1979 entspricht.) In der Wirklichkeit richten die deutschen Leser ein besonderes Augenmerk auf die von der chinesischen Regierung verbotenen Bücher. Über die Zensur diskutieren Kritiker häufig. Andererseits schreibt BRANDT (13.08.1998) dem Protagonisten „eine fatalistische Grundstimmung“ zu. Er nimmt den Roman für „eine chinesische Ausgabe vom Hans im Glück“. BRANDT (13.08.1998) kritisiert auch die Hauptfiguren: „Sie taugen nicht zu Genossen im Kampf ums Menschenrecht“, und gleichzeitig erkennt sie an, dass sie „still, aber unverdrossen, gewaltlos, aber unbesiegbar“ sind. Daraus kann man erschließen, dass die Menschen im Abendland gegenüber dem „Leiden“ eine unterschiedliche Haltung haben als Chinesen. Die westlichen Leser bevorzugen den Kampf vor der Geduld.

In dem Roman hat Schröder sowohl Leiden als auch Wärme gefunden:

Die Geschichte handelt vom Hunger und vom Essen, von Verletzungen und vom Heilen, von der großen brutalen, gemeinen und mörderischen Dummheit, und von der guten Liebe, die dem Menschen jene Kraft zum Leben schenkt, und um die Dummheit zu ertragen. [...] Er hetzt in ein Tränental und wieder hinaus, er wechselt zwischen eiskaltem Elend und siedendheißem kleinen Glück. [...] weil es diese unglaublich harte Geschichte so weich erzählen kann, und weil der Trost, den wir von dem Bauern Fugui erhalten, ein schönes Gefühl ist. (SCHRÖDER 31.01.1998)

Die oben von Schröder aufgezählten Widersprüche bilden die Anziehungs- und Bewegungskraft des Romans. Die Rezensentin beurteilt den Stil von Yu Hua mit „unpräzise“ und „laconisch“.

Yus Anliegen ist es, die schwere Existenz der Chinesen zu präsentieren. Aber zahlreiche westliche Leser erwarten direkte und scharfe Kritik an der Politik. Ihrer Meinungen nach ist das Regierungssystem der Urheber allen individuellen Übels. Über das Thema des Romans kam es zu Differenzen zwischen dem Schriftsteller und den Rezensenten.

HAMMER (13.06.1998) kritisierte „Xus naive Weltsicht“, dass der Protagonist seine eigenen Unglücke, die die politischen Katastrophen verursachten, nur als Schicksalsschläge ansah. Das Ende des Buches sei, so spöttelte sie, ein „versöhnlich[es] Sonnenuntergangsschlussbild“. In ihrem Artikel in der Neuen Züricher Zeitung schreibt die Kritikerin (HAMMER, 19.06.1998) weiter: Es mangelt dem Werk am „grundlegenden Zweifel am sozialistischen Herrschaftssystem“. Hammer findet die deutsche Übersetzung „angemessen stimmungsvoll und werkgerecht“. Sie vermutet jedoch, dass ohne vorherige Verfilmung, und englische Übersetzung ein deutscher Verlag den Roman nicht hätte herausgeben können.

Hanne Katz stellt Fuguis Geduld in Frage. Denn die Hauptfigur, die zweifelsohne ein Opfer der politischen Strömungen und der Mächtigen sei, akzeptierte „mit größter Naivität“ sein Unglück KATZ (01.1998).

Jochen RACK (07.03.1998) findet die Erzählung oberflächlich, die „die Intensität von Su Tong“ nicht erreiche. Der Rezensent übt Kritik an der „völlig überflüssigen Rahmenerzäh-

lung“, dem „moralisierend-reumütig[en] Tonfall“ des Ich-Erzählers und dem „weitschweifig[en], zu Floskeln der Rührung Zuflucht nehmend[en] Stil“. Rack zufolge haben die liebvollen Gefühle, die der Roman dem Publikum gibt, die kritische Stärke und Tiefe geschwächt.

Warum steht die Politik nicht im Vordergrund des Romans? Brigitte VOYKOWITSCH (20.03.98) versucht, die Gründe zu erklären: Die Figuren leben in einem kleinen Dorf, und verstehen nicht die Politik. „Sie stehen am Ende einer langen Befehls- und Wirkungskette, machen stümperhaft mit beim großen Stahlkochen, und der Kommunenbegründung.“ Ihre Sorgen seien die Schuhe, Schulgebühr der Kinder, und andere Probleme des Überlebens. Die Rezensentin schätzt Yus Sprache hoch: „Die Poesie der schlichten, jedes Pathos baren Sprache hält gefangen“, „Für die Härte dieser Existenz [...] hat der Autor eine unglaublich sanfte Sprache gefunden“. Die Sprache von *Leben!* wird von Lieselott BAUSTIAN (04.1998) so beurteilt: „Einfach, fast lakonisch, doch auch poetisch“.

Friedemann BERGER (28.08.1998) findet die Handlung fraglich: Es gibt keine Spuren der Moderne, die Bauern leben noch in der alten Zeit, und dies kann zu Missverständnis führen. Er schätzt hingegen die „knapp[e], nüchtern[e], schlicht[e] Erzählweise“ und stellt fest: „Der Kargheit der Existenz entspricht die Kargheit der Sprache“. Die deutsche Ausgabe beurteilt er so: „Die Übersetzung von Ulrich Kautz trifft den Duktus dieser ‚neuen Sachlichkeit‘“.

Der Schwerpunkt des Artikels von Joachim BURKHARDT (05.07.1998) lag auch auf der Politik: „Der Roman widerlegt die Legende, wonach der Kommunismus den Hunger in China besiegt habe“. Aus der Sicht der Realität versucht er, den Tod von Fengxia zu erklären: „Die Ärzte des Stadtkrankenhauses scheinen vom Kaiserschnitt noch nichts gehört zu haben“ (BURKHARDT, 05.07.1998). Die damaligen rückständigen medizinischen Bedingungen kann man als eine Ursache ansehen. Aber die wissenschaftliche Ursachenforschung ist nicht notwendig, weil der Roman mit den absurden Handlungen wie eine Parabel ist. „Gefühle spielen eine große Rolle in diesem Buch“, so beurteilte BURKHARDT (05.07.1998) den Stil vom „Bildungsroman“. Die Erzählweise von Yu Hua findet der Rezensent „einfach“, „anschaulich“, „detailgenau“, „geradlinig“, „ungekünstelt“ und „unverstellt“ (BURKHARDT, 05.07.1998).

In der Rezension aus den Kieler Nachrichten (12.03.1998) gilt *Leben!* als „eine tragikomische Parabel über das Leben und den Willen“. Und es ist anzuerkennen: „...hinter der vordergründigen Familiengeschichte blitzt in scheinbar beiläufigen Schilderungen immer wieder beißende Kritik an der chinesischen Revolutionsgesellschaft, an ideologischer Verblendung und Polit-Propaganda durch.“

Die Gemütsverfassung des zurückblickenden Fuguis wird von Hans-Joachim TRIPPLER (30.05.1998) „konfuzianisch[e] Gelassenheit“ genannt. Aus seiner Formulierung ist klar zu ersehen, dass der Rezensent versucht, einen Zusammenhang zwischen der klassischen chinesischen Kultur und dem geistigen Zustand der Hauptfigur zu finden, welcher anderen westlichen Lesern fremd ist. TRIPPLER (30.05.1998) richtet sein Augenmerk auf die Zensur: „Dass die unübersehbare Kritik an den politischen Ereignissen nicht an der Zensur scheiterte, ist eigentlich überraschend“.

Zusammenfassend kann man sagen, dass deutsche Kommentatoren das Werk gerne aus einer politischen, und soziologischen Perspektive interpretiert haben. Der Hauptinhalt des Romans (die Schicksale der kleinen Menschen in den Veränderungen der chinesischen Gesellschaft) erfüllt die Erwartungen westlicher Leser, die wahren Geschichten Chinas, im Gegensatz zur politischen Propaganda der Kommunistischen Partei, zu erfahren. Aber mit der kritischen Intensität in diesem Werk sind ein paar Rezensenten unzufrieden, die sich offene und beißende Kritik an dem sozialistischen Regierungssystem eines chinesischen Schriftstellers erhofft haben.

Obwohl die Beharrlichkeit von Fugui, und die Liebe der Familienangehörigen viele Menschen bewegt, verstehen manche Leser die Geduld des Protagonisten nicht völlig. Einige Kritiker finden, was das Werk am ehesten repräsentiert, wäre Fatalismus. Sie kritisieren, dass die Figuren nicht mutig kämpfen können, und ihre Unglücke, die durch politische Katastrophen verursacht werden, lediglich als Schicksalsschläge erachten. Dass Fuguis Ausdauer und Gelassenheit mit den traditionellen Philosophien verknüpft ist, erkennen doch nur wenige Rezensenten.

In einigen Rezensionen wird Su Tong erwähnt, ein Zeitgenosse von Yu Hua, und ebenfalls ein Vertreter der chinesischen Avantgarde. Su Tongs Roman *Reis*, der das Böse der menschlichen Natur in einem brutalen und teilnahmslosen Ton zeigt, wurde im deutschen Sprachraum besser verstanden und respektiert, weil ein wichtiges Merkmal des ästhetischen Paradigmas der deutschsprachigen Literatur, die Sorge über die Entfremdung, und das Böse im Menschen ist. Die zärtlichen Gefühle, die manche Textstellen von *Leben!* bei den Lesern hinterlassen, können nach der Ansicht einiger Rezensenten die Kritik und Tiefe schwächen.

Zahlreiche Kommentatoren haben in ihren Texten Zhang Yimous Filmadaption erwähnt, und davon kann man den großen Einfluss einer Verfilmung, auf die Verbreitung eines literarischen Werkes sehen. Auf der einen Seite macht sie mehr Menschen in der Welt auf den Roman aufmerksam, und so erhöht sich die Anzahl der Leser erheblich. Auf der anderen Seite ist das Anliegen des Films ein anderes, als das des Romans, deswegen kann das Buch die Erwartung mancher Leser enttäuschen. Der Regisseur Zhang, der die psychologischen Bedürfnisse des westlichen Publikums gut kannte, stellte sein Schaffen auf die Geschmäcker des internationalen Filmmarktes ein. In seinem Film ist der Beruf von Fugui ausgewechselt worden, vom Bauer in einen Spieler des chinesischen Schattentheaters. Dies ist eine absichtliche Ausstellung der traditionellen chinesischen Kultur, die für westliche Zuschauer exotisch und attraktiv ist. Der Film war und ist stärker in Einklang mit den Erwartungen des westlichen Publikums, als der Roman. Der Schwerpunkt des Films liegt darauf, die Kulturrevolution zu beschuldigen. Das Thema des Romans ist jedoch nicht so eingeschränkt, sondern umfassender gestaltet.

7. *Der Mann, der sein Blut verkaufte*: Tragikomödie der kleinen Menschen

Als ein anderes repräsentatives Werk von Yu Hua setzt *Der Mann, der sein Blut verkaufte* das Grundthema von *Leben!* fort, nämlich Leiden. Die beiden Romane erzählen das Leben eines einfachen Mannes im Zeitraum eines halben Jahrhunderts und zeigen den Mut der Menschen, um die Schwierigkeiten zu ertragen, und die Zähigkeit des Lebens. Die Atmosphäre von *Leben!* ist schwer und desolat, während *Der Mann, der sein Blut verkaufte* eine komische und humorvolle Geschichte ist. Bei der Lektüre des Romans können sich die Leser in der Regel das Lachen nicht verkneifen.

7.1 Inhaltsangabe

Der Held des Romans heißt Xu Sanguan und ist ein Transportarbeiter der Seidenfabrik in der Stadt. Er verkauft immer wieder sein Blut, damit seine Familie Schwierigkeiten und Hindernisse überwinden kann. Im Verlauf des Romans werden die 12 Blutverkäufe von Xu Sanguan beschrieben.

Beim ersten Blutverkauf erlernt Xu Sanguan von A Fang und Genlong, die aus dem Dorf kamen, wo Blutverkauf als Zeichen des starken Körpers gilt, ein paar wichtige feste Schritte: Zuerst soll man acht bis zehn Schüssel Wasser trinken, damit das Blut in Adern verdünnt und vermehrt wird. Dann verkauft man zwei Schüsseln (400 ml) Blut im Krankenhaus beim Blutchef, den man mit ein paar Dingen bestechen muss. Danach geht man zum Restaurant, bestellt einen Teller gebratene Leber, und ein Viertel erwärmten Reiswein, und haut dazu mit der flachen Hand auf den Tisch. Durch jeden Blutverkauf kann man fünfunddreißig Yuan verdienen. Mit Hilfe des Geldes aus dem ersten Blutverkauf heiratet der Mann Xu Yulan, eine schöne und tüchtige Frau, die für Xu Sanguan drei Söhne, Yile, Erle und Sanle, zur Welt bringt.

Zehn Jahre später erfährt Xu Sanguan, dass der älteste Sohn nicht sein leibliches Kind ist, sondern der Sohn von He Xiaoyong. Deshalb will er nicht dafür bezahlen, als Yile den Sohn von Schmied Fang auf den Kopf schlägt und ihn verletzt. Schmied Fang beschlagnahmt darauf hin fast alle Sachen aus Xus Wohnung. Um Arztrechnungen zahlen zu können, und Hab und Gut wieder auszulösen, verkauft Xu Sanguan ein zweites Mal Blut.

Um sich für Xu Yulans Fehltritt zu revanchieren, schläft Xu Sanguan beim Krankenbesuch mit seiner Kollegin in der Seidenfabrik, Lin Fenfang. Er kauft ihr mehrere Dinge aus Dankbarkeit. Dafür verkauft Xu noch mal sein Blut.

Nach dem „Großen Sprung nach vorn“ herrscht nun die Hungersnot im ganzen Land. Xu Sanguan, seine Frau und seine Söhne trinken dutzende Tage nur dünnen Maisbrei. Für ein richtiges Mahl mit seinen Familienangehörigen geht er zum vierten Mal zum Blutchef. Aber er will das Blut-Geld nicht für den „nichtrichtigen“ Sohn ausgeben. So bekommt Yile nur ein Stück gebackene Süßkartoffel, während die anderen Familienmitglieder im Restaurant Nudeln essen. Der arme Junge ist traurig und geht darauf hin zu He Xiaoyong, doch er wird vom seinem leiblichen Vater verbannt. Yile erzählt auf der Straße, wer ihm eine Schüssel anbieten kann, der ist sein Vater. Schließlich behandelt Xu Sanguan Yile so gut wie seinen leiblichen Sohn und bringt ihn zurück zum Restaurant, um Nudeln zu essen. He Xiaoyong erleidet einen schweren Unfall und liegt darauf hin im Krankenhaus. Seine Frau bittet Yile, den richtigen Sohn von He, auf dem Dach ihres Hauses die Seele ihres Mannes zurückzurufen. Nach innerlichem Kampf ist Xu Sanguan damit einverstanden. Am Anfang will Yile nicht rufen. Erst nach der Ankunft von Xu Sanguan beginnt der Junge zu rufen. Sanguan ist tief bewegt von dem Geschehnis. In der Kulturrevolution wird Xu Yulan verleumdet und kritisiert. Xu Sanguan schickt ihr jeden Tag Essen. Bei der Familienkritikversammlung gesteht Xu Sanguan seine Fehler und fordert die Söhne, ihre Mutter nicht zu hassen.

Yile und Erle gehen als gebildete Jugendliche aufs Dorf im Rahmen der Kampagne „Hinauf in die Berge und hinab aufs Land“, während Sanle in der Fabrik in der Stadt arbeitet. Xu Sanguan verkauft zum fünften Mal sein Blut, damit seine beiden größeren Söhne auf dem

Land etwas Gutes für die Gesundheit essen können.

Der Brigadeleiter von Erle kommt zum Essen vorbei, und Xu Sanguan und seine Frau sollen ein reichliches Abendessen, und Geschenke für den Brigadeleiter vorbereiten, damit Erle früher in die Stadt zurückkehren kann. Deswegen geht Xu wieder ins Krankenhaus. Aber der Blutchef Li lehnt seine Bitte ab, weil er im letzten Monat erst Blut verkauft hat. In der Regel darf man maximal alle drei Monate einmal sein Blut verkaufen. Aber mit Hilfe von Genlong erhält Sanguan zum letzten Mal die Genehmigung vom Blutchef. Beim Blutverkauf kommen A Fang und Genlong ums Leben.

Yile wird schwerkrank, und muss ins Krankenhaus in Shanghai verlegt werden. Sanguan leiht sich daraufhin dutzende Yuan, doch das nicht genug für die Therapie, und deswegen schickt Yulan Yile nach Shanghai. Xu Sanguan macht sich abermals auf dem Weg zum Blutsverkauf. Innerhalb zwei Wochen verkauft Sanguan fünfmal Blut in den Städten zwischen seiner Heimat und Shanghai, und einmal stirbt er dabei fast an einem Schock. Um Geld zu sparen fährt er mit auf dem Schiff von zwei jungen Brüdern, denen Sanguan seine Kenntnisse über Blutverkauf beibringt.

Am Ende der Geschichte führt der über sechzigjährige Xu Sanguan ein gutes Leben mit seiner Frau. Die Söhne sind schon verheiratet. Um Leber zu essen und Reiswein zu trinken, versuchte Xu Sanguan noch ein letztes Mal, sein Blut zu verkaufen. Aber der neue Blutchef nimmt das Blut von dem Alten nicht an. Xu Sanguan fühlt sich traurig, und in Begleitung seiner Frau bestellt er im Restaurant dreimal gebratene Leber und Reiswein, so dass das Essen ihn schließlich doch zufrieden stellt.

7.2 Blutverkauf als Rettung

In *Leben!* ist die Haltung von Fugui zur Überwindung des Todes Akzeptanz und Erduldung. Aber in *Der Mann, der sein Blut verkaufte* hat Xu Sanguan angesichts der Schwierigkeiten im

Leben eine Art der Erlösung gefunden, nämlich Blut zu verkaufen. Blut wird von Chinesen hochgeschätzt und ist ein Symbol des Lebens. Aus diesem Grund muss jedermann beim Blutverkauf eine Reihe von strengen Ritualen befolgen. Zum Beispiel soll man vor dem Blutverkauf ein paar Schüsseln Wasser trinken, bis die Zahnwurzel schmerzt, damit das eigene Blut so viel wie möglich zunimmt. Nach dem Blutverkauf muss man im Restaurant eine Portion gebratene Leber essen, und ein Viertel Reiswein trinken, welcher erwärmt werden soll, um etwas Vitalität des Lebens zurückzuerlangen. Im Angesicht des Überangebots auf dem Blutmarkt soll der Verkäufer versuchen, eine gute Beziehung mit dem Blutchef herzustellen, d.h. ein bisschen Geld oder Dinge schenken, denn dies ist auch ein notwendiges Bindeglied. Die Stereotype des Blutverkaufs ist ein feierlicher und heiliger Ritus des Leidens. Die Selbstopferung von Xu Sanguan lässt einen daran erinnern, dass Jesus freiwillig ans Kreuz ging.

Im Verlauf des Blutverkaufs folgt Xu Sanguan dem Beispiel seiner beiden Kameraden, A Fang und Genlong. Sie glauben, wenn man viel Wasser getrunken hat, wird das Blut im Leib durch das Wasser verdünnt, und auf diese Weise könnten sie sich Vorteile verschaffen, so dass ihre Harnblasen vor der Blutabnahme um ein Haar geplatzt wären. Die Ignoranz und Beharrlichkeit der Leute der Unterschichten und die Tragik, dass Menschen sich wie Tiere verkaufen, werden in dieser einfachen Handlung profund und ausdrucksvoll beschrieben.

Man führt das Leben weiter, indem man einen Teil des Lebens verkauft, dies ist eigentlich ein absurder und trostloser Kreislauf. Auf dieser Rundreise des Elends müht sich Xu Sanguan damit ab, seine Familie zu ernähren. Anders gesagt, die Tat von Xu Sanguan ist gleichbedeutend damit, dass er für die Verlängerung des Lebens sein eigenes Blut trinkt, und sein eigenes Fleisch isst. Aber anders als viele moderne Menschen, leidet er nie an Sentimentalitäten oder Depressionen, und sein Denken scheint einfach und töricht zu sein. Xu geht mit den verschiedenen Schwierigkeiten aktiv und optimistisch um, erfährt seine Zufriedenheit und Freude durch gewöhnliches Essen und Trinken, und fühlt sich glücklich im harten Leben mit seiner Familie. Als Xu alt ist, will er sein Blut wieder einmal verkaufen, um sich eine Portion gebratene Leber und Reiswein zu leisten. Aber er wird informiert, dass sein eigenes Blut nicht mehr verwendet werden kann. Daraufhin weint er bitterlich. Dass das Leben nicht mehr ver-

braucht werden kann, deutet den Wertverlust, und den bevorstehenden Tod von Xu Sanguan an.

7.2.1 Das Verhältnis des Ehepaars

Xu Sanguan lädt Xu Yulan zum Essen ein, und dafür hat er weniger als einen Yuan ausgegeben. Deshalb verlangt Sanguan, dass Yulan ihn heiraten muss, um zu zahlen. Der Utilitarismus der Ehe wurde von Yu Hua in der kleinen Szene lebhaft und anschaulich dargestellt.

Xu Sanguan und Xu Yulan sind beide arm geboren, anpassungsfähig, egoistisch in gewissem Maße (aus dem menschlichen Instinkt) und realistisch. Sie verstehen die Weisheit des Lebens. Beispielsweise hat Yulan stets sparsam gewirtschaftet, und versteckt jeden Tag beim Kochen eine Handvoll Reis in zwei kleinen Gefäßen unter dem Bett. Der gesparte Reis hilft der Familie, die schwere Hungersnot zu überwinden.

Xu Yulan wird als eine schöne und tüchtige Frau beschrieben. In der schweren Zeit nutzt Yulan jede Sache aufs Effizienteste: Sie sammelte die Handschuhe, die ihr Mann von der Seidenfabrik erhält, und strickt Pullover für ihre Familienangehörigen. Gutherzigkeit wird ihr ebenfalls zugeschrieben. Als He Xiaoyong einen Unfall hat, ist Xu Sanguan schadenfroh. Xu Yulan redet ihm hingegen ins Gewissen. Sie ist der Frau von He Xiaoyong gegenüber scharfzüngig, aber danach überzeugt sie ihren Mann He zu helfen. Ihre Liebe zu Xu Sanguan zeigt sie durch häufiges Schimpfen, zum Beispiel in der Szene, als Xu Yulan im Krankenhaus zum dritten Mal ein Kind zur Welt bringt, beschimpft sie ihren Mann aufs Übelste. Dies ist eine dramatische und humoristische Szene. Die unterstrichenen Schimpfwörter in dem zitierten Abschnitt klingen besonders volkstümlich.

„Es kann noch gar nicht wehtun, und Sie schreien schon wie am Spieß!“ sagte die Ärztin im Kreißaal vorwurfsvoll.

Xu Yulan lag auf der Gebärpritsche, die Beine hochgelagert, die Arme seitlich angebunden. Als die Ärztin sie aufforderte zu pressen, machte der Schmerz sie so wütend, dass sie anfang loszukeifen:

„Xu Sanguan, du Hundesohn! ... Wo hast du dich verkrochen? ... Ich sterbe, es tut so weh! ... Wo bist du? ... Schweinehund, elender! ... Machst dir einen schönen Tag, wo es

mir so dreckig geht. ... Xu Sanguan, wo bist du? ... Komm, hilf mir pressen! ... Gleich ist es aus mit mir. ... Xu Sanguan, komm schon! ... Frau Doktor, ist das Kind da?“

„Noch nicht. Schön weiter pressen!“

„Oh, Mama! ... Xu Sanguan! ... Nur du bist daran schuld! ... Ihr Männer taugt alle nichts! ... Wollt bloß euren Spaß. ... Wenn ihr fertig seid, ist alles erledigt. ... Wir Frauen, wir sind immer die Dummen. Ich kann nicht mehr, es tut so weh! ... Neun Monate schleppe ich's schon mit mir rum. ... Es tut so weh! ... Xu Sanguan, wo bist du? ... Frau Doktor! Ist das Kind da?“

„Pressen!“ sagte die Ärztin. „Der Kopf ist raus.“

„Der Kopf ist raus ... Gut, ich presse noch mal. ... Ich kann nicht mehr. ... Xu Sanguan, hilf mir! ... Xu Sanguan, ich sterbe. ... Ich sterbe!“

Die Ärztin im Kreißsaal sagte: „Sie schreien ja, als ob es Ihr erstes Kind wäre!“

Schweißüberströmt rang Xu Yulan nach Luft. Halb wimmernd, halb schreiend brach es aus ihr hervor:

„Aijahjah! ... Es tut so weh! ... Xu Sanguan! ... Du hast mich wieder reingelegt. ... Aijahjah! ... Ich hasse dich! ... Es tut so weh! Wenn ich das überlebe ... Aijah! ... Nie wieder schlafe ich mit dir, das schwöre ich dir! ... Es tut so weh! ... Du lachst bloß ... Du kannst auf den Knien betteln, ich lass dich nicht mehr ran! ... Schlafe nie mehr mit dir! ... Aijah, aijah! ... Es tut so weh! ... Ich presse ja. ... Ich muss pressen ...“

„Pressen!“ sagte die Ärztin. „Immer schön pressen!“

Xu Yulan presste so angestrengt, dass es sie förmlich krummzog. Sie schrie:

„Xu Sanguan! Du Lügner! Du Schweinehund, du verdammter! ... Xu Sanguan, du verdammter Schuft! Eiterbeulen sollen dir am Kopf wachsen!“

„Was schreien Sie so rum!“ sagte die Hebamme. „Er ist doch längst da.“

„Schon da?“ Yulan stützte sich ein wenig ab. „So schnell?“ (YU/ KAUTZ 2000: 32–33)

Xu Yulan hat eine voreheliche Affäre mit ihrem Liebhaber He Xiaoyong, und dies gilt als Verrat an ihrem Ehemann. Um eine psychische Entschädigung zu erhalten, beginnt Xu Sanguan ein Verhältnis mit Lin Fenfang. In diesen interessanten und humorvollen Abschnitten beschreibt Yu Hua die subtilen Konfrontationen der Menschlichkeit, Eifersucht und Selbstsucht, eine gewisse Heuchelei innerhalb der Familie, menschliche Blindheit, sowie den emotionalen Drift der Personen. Die Beziehung des Ehepaars kann es validieren, dass es keine reinen und perfekten Menschen gibt, und das „Leben“ auch bedeutet, Betrug und Verrat zu akzeptieren.

Unter dem Einfluss der traditionellen chinesischen moralischen Ideen ist ein Verrat der Frau gegenüber dem Mann ein tödlicher Schlag, und eine unverzeihliche Schuld, denn er verletzt

die männliche Würde. Xu Yulan hat das beschämende Ereignis an die große Glocke gehängt, und somit wurde das Geheimnis für alle bekannt. Dies verletzte Xu Sanguans Innerstes schwerwiegend. Aber nach seiner kleinen Rache verzeiht Xu Sanguan seiner Frau ihren Fehltritt. Während der Revolution schützt Xu seine Frau, und unterstützt sie dabei, die Schwierigkeiten zu überwinden. Sein Verhalten zeigt die Toleranz, und die schöne Menschlichkeit.

7.2.2 Die Vater-Sohn-Beziehung

Aus der Sicht der chinesischen traditionellen Ethik steht das Verhalten der Eltern, bei dem sie Blut verkaufen um ihre Familie zu ernähren, wenn es nun keine andere Wahl gibt, im direkten Einklang mit den Einstellungen bezüglich des Lebens in der chinesischen ländlichen Gesellschaft. Der Schwerpunkt des Romans liegt auf der Tatsache, dass Xu Sanguan siebenmal sein Blut verkauft, um Yile zu retten, aber Yile nicht sein leiblicher Sohn ist, sondern der Sohn von Xu Yulan und He Xiaoyong. Konfrontiert mit dieser peinlichen Tatsache, die gegen die Moral und die menschliche Würde ist, hat Xu Sanguan in seiner Qual, und dem inneren Kampf alle möglichen Bemühungen aufgebracht. Dies verstärkt zweifelsohne die erschütternde Kraft des Romans. In den traditionellen chinesischen Moralvorstellungen ist die Blutverwandtschaft sehr wichtig, deswegen glaubt Xu Sanguan, obwohl Yile ihn Vater nennt, dass das Kind der Sohn von jemand anderen bleibt. Angetrieben von moralischen Gedanken, ist Blutverkauf für Xu eine psychische Qual, und vermehrt ein Kampf zwischen Gewissen und Würde, zwischen dem egoistischen Wunsch, und dem Respekt vorm Leben. Der folgende Abschnitt kann den Prozess der inneren Veränderung von Xu weiter verdeutlichen:

Währenddessen hörte er nicht auf zu schimpfen:

„So ein verdammter Lauseker!! Ich werd' mich noch mal zu Tode ärgern über den kleinen Bastard! Haut einfach ab, wenn ihm danach ist, verdammt noch mal! Und erzählt's auch noch jedem, den er trifft! Die ganze Stadt denkt jetzt, ich behandle ihn schlecht. Der Stiefvater verprügelt den armen Jungen immerzu, denken die doch, nichts als Geschimpftes gibt's für den! Dabei hab ich dich elf Jahre lang durchgefüttert, obwohl ich nur dein Stiefvater bin. Der Hurensohn He Xiaoyong, der hat keinen Fen für dich springen lassen – keinen einzigen! Und dabei ist er dein richtiger Vater! Der Dumme bin immer nur ich, niemand sonst! Aber in meinem nächsten Leben, da bin ich nicht mehr dein Vater, darauf kannst du dich verlassen – nicht ums Verrecken! Im nächsten Leben, da bist du mein Stiefvater! Und dann mach ich dir das Leben zur Hölle, wart's nur ab!“

Als sie vor dem hellerleuchteten Gasthaus Zum Sieg standen, fragte Yile zaghaft:
„Papa, kriege ich jetzt etwa Nudeln?“
Xu Sanguan, der ihn eben noch so heftig ausgescholten hatte, antwortete mit unerwartet sanfter Stimme:
„Ja.“ (YU/ KAUTZ 2000: 144–145)

Der Konflikt und die Versöhnung zwischen Xu Sanguan, und seinem ältesten Sohn, spielen eine wichtige Rolle in diesem Roman. Anfänglich versucht Xu Sanguan, das Kind aus der Familie zu verdrängen, aber am Ende entsteht eine herzliche Liebe zwischen dem Vater und dem Sohn, und deren Beschreibung ist sehr bewegend für den Leser.

In einer traditionellen Familie Chinas steht die Eltern-Kind-Beziehung und das Patriarchat im Vordergrund. Als Hausherr der Familie bemerkt Xu Sanguan, dass der älteste Sohn nicht sein Leiblicher ist. Das Patriarchat erleidet hiermit einen Rückschlag, und wird sofort in Frage gestellt. Die Interaktion zwischen ihm und Yile, der allmähliche Versuch, sich einander zu nähern, und die Integration am Ende symbolisieren die Rückkehr des Patriarchats, und die dadurch anhaltende Stabilität der Familienordnung.

7.3 Raffinierte Erzähltechniken

Neben der Selbstaufopferung des Protagonisten gilt die charakteristische Erzählweise als ein weiteres Highlight in *Der Mann, der sein Blut verkaufte*. Besonders nennenswert sind die vier Literaturtechniken: die Imitation des musikalischen Rhythmus, die großzügige Verwendung der Dialoge, der humorvolle Schreibweise, und die feine Detailbeschreibung, die im Folgenden erläutert werden.

7.3.1 Zyklische Struktur und die Musik nachahmende Erzählweise

Yu Hua schrieb im Vorwort des chinesischen Romans:

Das Buch ist eigentlich ein sehr langes Volkslied. Sein Rhythmus ist die Geschwindigkeit der Erinnerung, Melodie springt sanft, und das Pausenzeichen wird vom Reim versteckt.

Der Autor hat hier die Geschichte von zwei Personen erfunden, und versucht die Gedächtnisse von mehr Menschen zu erwecken. (Yu 2012c: 2; Übers. d. Verf.)

Von der Passage kann man das Verhältnis zwischen dem Roman und der Musik sehen. Wie der Autor erklärt, ist die Erzählstruktur des Romans sehr einfach: die Handlung über zwei Personen und eine Familie entwickelt sich auf eine wiederholende Weise über lange Jahre hinweg. Die zyklische Struktur kann als eine Nachahmung der Musik angesehen werden. Yu Hua behauptet, dass die *Yueju*-Oper seiner Heimat, eine theatralische Gattung, wahrscheinlich einen Einfluss auf den erzählerischen Rhythmus des Werks ausgeübt hat (KAUTZ 2000: 153). In seiner Essaysammlung *Musik beeinflusst mein Schreiben* (音乐影响了我的写作 *Yinyue yingxiang le wo de xiezu*) beschreibt der Schriftsteller seine Gefühle nach dem Anhören der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach:

Ich verstehe, wenn der Reichtum der Erzählung die Spitze erreichte, ist er im Grunde sehr einfach, wie die große Passion, in einer Länge von ungefähr drei Stunden kehren nur ein paar Zeilen von einfachen Melodie auf friedliche, feierliche, schmerzhaft und freudige Weise wieder, wie mit der Struktur und dem Umfang einer Kurzgeschichte das endlose literarische Thema zu zeigen. (YU 2004: 8 – 9; Übers. d. Verf.)

Man kann somit sagen, die außergewöhnliche Einfachheit des wiederkehrenden Themas in der Matthäuspassion, ist auf die Erzählstruktur des Romans erfolgreich übertragen worden. In *Der Mann, der sein Blut verkaufte* wird die Schlüsselhandlung – Blutverkauf – wie eine Melodie zwölfmal wiederholt, um eine einfache und geschlossene Geschichte zu erschaffen. Wiederholung ist hier auch Verstärkung. Durch den wiederkehrenden Prozess des Blutverkaufs mit rituellen Eigenschaften, stechen das Leiden des Lebens, und der Mut hervor, den Xu Sanguan den Schwierigkeiten gegenüber, und im Prozess der Errettung zeigt.

Außer der Wiederholung des Blutverkaufs gibt es viele Wiederholungen der erzählerischen Details. Beispielsweise wurde im Kapitel fünf der folgende ganze Abschnitt wiederholt:

Viele Bekannte Xu Sanguans behaupteten, seine Nase in Erles, seine Augen in Sanles, aber nichts, das von ihm stammte, in Yiles Gesicht wiederzuerkennen. Da begannen die Leute in der Stadt zu tuscheln: Yile – also, dieses Kind sieht seinem Vater ja überhaupt

nicht ähnlich! Yile – also, sein Mund ist genau wie Xu Yulans Mund, sonst aber gibt es keinerlei Ähnlichkeit. Yile – also, seine Mutter ist offensichtlich Xu Yulan; aber ist Xu Sanguan der Vater? Yile –also, wer mag wohl dieses Samenkorn in Xu Yulans Leib gesät haben? Könnte es He Xiaoyong gewesen sein?! Yiles Augen, Yiles Nase, vor allem Yiles große Ohren – die werden ja He Xiaoyongs immer ähnlicher! (YU/ KAUTZ 2000: 34; 36–37)

Die Wiederholung der Passage impliziert, dass das Gerücht weit gestreut wurde, und oft das Gehör von Xu Sanguan gefunden hat. Xus Psyche verändert sich allmählich im Laufe der Verbreitung des Gerüchts: Am Anfang glaubt er es gar nicht, dann wird er skeptisch, schließlich kann er es nicht mehr aushalten, so dass er bei seiner Frau nachhakt. Xu Yulan reagiert auf seine Frage mit bitterlich weinender Klage. Ihre Lamentation wird vielmals wiederholt:

Yulan wusste genau, was ihr Mann meinte. Sie ließ die Wäsche fallen, die sie gerade schrubkte, wischte sich an der Schürze den Seifenschaum von den Händen, ging zur Tür, plumpste mit dem Hintern auf die Schwelle und schluchzte los:

„Was habe ich in meinem früheren Leben nur verbochen?“ [...]

Xu Yulan wischte mit dem Handrücken die Tränen aus den Augen und schleuderte sie fort, wie man beim Schneuzen den Rotz fortschleudert. Kummervoll den Kopf hin und her wiegend schluchzte sie:

„Was habe ich in meinem früheren Leben nur verbochen? Eine keusche Witwe war ich nicht, wieder verheiratet habe ich mich nicht, mit anderen Männern rumgemacht habe ich nicht, und trotzdem sagen sie, ich habe drei Söhne von zwei Vätern. Was habe ich in meinem früheren Leben nur verbochen? Meine drei Jungs haben eindeutig nur einen Vater – wie können die behaupten, es sind zwei?“ [...]

Während er im Zimmer seine Wut in sich hineinfräß, ging draußen Xu Yulans tränenreiches Lamento weiter:

„Was habe ich in meinem früheren Leben nur verbochen? Eine keusche Witwe war ich nicht, wiedergeheiratet habe ich nicht, mit anderen Männern rumgemacht habe ich auch nicht. Drei Söhne habe ich geboren ... Was habe ich in meinem früheren Leben nur verbochen, dass ich in diesem Leben He Xiaoyong begegnen musste? Der ist fein raus, dem passiert nichts! Aber ich – was soll ich nur machen? Yile wird ihm immer ähnlicher, und es war doch nur einmal! Nie wieder hab ich ihn rangelassen. Nur ein einziges Mal! Und jetzt wird Yile ihm immer ähnlicher ...“ (YU/ KAUTZ 2000: 37–38)

Die drei Passagen der Klage fangen immer mit dem Satz an: „Was habe ich in meinem früheren Leben nur verbochen?“ Diese Stelle zeigt wieder einmal, dass der Buddhismus als ein Volksglaube fest im Denken der Menschen implementiert ist. Die Wiederholung der Formulierungen über Witwe, Wiederheiraten, und die Verführung durch einen Mann spiegelt den

traditionellen moralischen Wert wieder. Xu Yulans Lamento entspricht dem chinesischen Sprichwort: Je mehr man etwas vertuschen möchte, desto mehr verrät man sich. Ihre tränenreiche Klage regt die weitere Entwicklung der Handlung an: Ihr Mann erfährt die Wahrheit, nämlich dass Yile nicht sein leiblicher Sohn ist, und die folgende Belastung der Beziehung zwischen dem Vater und dem Sohn spielt eine wichtige Rolle für den weiteren Hergang der Geschichte.

Ein weiteres Beispiel ist der Dialog zwischen Xu Yulan und der Frau von He Xiaoyong in Kapitel 23. He Xiaoyong wird schwer verletzt bei einem Autounfall. Nach der Aussage des Wahrsagers gibt es nur ein Verfahren der Rettung, nämlich dass Hes Sohn auf dem Dach des Hauses laut ausruft, damit die Seele des Vaters zurückkommt. Aber He hat keinen offiziellen Sohn. Angesichts der Blutverwandtschaft zwischen He und Yile, wendet Hes Frau sich an die Familie Xu. Weil He damals für Yile die Arztkosten von Schmied Fang nicht entschädigen wollte, nutzt Yulan die Gelegenheit, die Frau jetzt zu demütigen. Wenn Hes Frau ihre Klage mit dem Einleitungssatz äußerte: „Mir geht es so schlecht!“, spricht Xu Yulan sofort ihr Glück aus am Anfang ihrer Rede: „Mir geht es wirklich gut!“ (YU/ KAUTZ 2000: 150–151). Dies wiederholt sich vielmals in den Dialogen und man fühlt sich an ein Concertato der Barockmusik erinnert.

Die Verwendung der mechanischen Wiederholung gibt dem Roman eine dramatischere Stimmung. Kurz: Yu Hua erzählt das Leben von Xu Sanguan mit einem musikalischen Rhythmus, und zeigt die vielseitigen Persönlichkeiten, und auch die noblen Charakterzüge. In der deutschen Übersetzung wird die Schreibweise vollkommen beibehalten, denn die ästhetische Wirkung kann nur durch das Wiedergeben der zyklischen Struktur geschaffen werden.

7.3.2 Dominierende Dialoge

In diesem Roman sind fast alle Entwicklungen der Handlung, wie auch Sprünge in der historischen Spannweite, die Lösungen der Konflikte, und die innerlichen Veränderungen der Figuren, durch Dialoge verwirklicht. Ein Teil der Vorstellung vom Hintergrund wird abgelegt. Dialoge führen dazu, dass der erzählerische Rhythmus dicht gedrängt bleibt, und die Struktur

konzis erscheint.

Erstens: Vortreiben der Handlung mit Dialogen

Das sechste Kapitel, welches fast vollkommen aus Dialogen besteht, kann die Funktion der verschwenderischen Dialoge verdeutlichen:

Xu Sanguan saß auf einem Korbstuhl und hatte die Füße auf einem Hocker davor hochgelegt. Seine Frau sagte:

„Es ist kein Reis mehr im Haus, gerade noch genug für heute Abend. Hier sind die Lebensmittelmarken, hier ist das Geld, hier der Sack. Geh und hol Reis.“

„Kann keinen Reis holen. Ich mache jetzt gar nichts mehr. Wenn ich nach Hause komme, will ich nur doch genießen. Weißt du, was das ist – genießen? Das hier: im Korbessel liegen, die Beine hochlegen. Und weißt du, warum ich genießen will? Um dich zu bestrafen! Für deinen Fehltritt! Weil du hinter meinem Rücken mit diesem Schweinehund, diesem He Xiaoyong geschlafen hast, und dir auch noch Yile hast anhängen lassen. Wenn ich daran denke, kommt mir gleich wieder die Wut hoch! Und dann soll ich auch noch Reis holen! Da kannst du lange warten!“

„Einen Zentner kann ich aber nicht tragen.“

„Dann kauf nur einen halben!“

„Einen halben Zentner kann ich auch nicht tragen.“

„Dann eben einen viertel Zentner.“

Xu Yulan sagte: „Xu Sanguan, ich wasche gerade ein Bettlaken, das ist so groß. Fass doch mal mit an.“

„Geht nicht, habe mich gerade erst in meinen Korbessel gesetzt. Fange gerade an mich wohlzufühlen. Eine Bewegung, und ich fühle mich nicht mehr wohl.“

Xu Yulan sagte: „Hilf mir doch mal, diese Truhe wegzutragen. Ich schaffe es nicht allein.“

„Geht nicht. Ich sitze gerade so schön in meinem Korbessel und genieße.“

Xu Yulan sagte: „Xu Sanguan, das Essen ist fertig.“

„Bring es mir her, ich esse hier in meinem Korbessel.“

Xu Yulan fragte: „Xu Sanguan, wann hörst du auf zu genießen?“

„Weiß nicht.“

„Yile, Erle und Sanle schlafen schon, und mir fallen die Augen zu. Komm auch zu Bett, wenn du in deinem Korbessel fertig genossen hast.“

„Ich komme jetzt ins Bett.“ (YU/ KAUTZ 2000: 42–43)

Das Kapitel handelt über die Revanche von Xu Sanguan. Nachdem er plötzlich erfährt, dass

der erste Sohn Yile nicht sein leiblicher Sohn ist, rächt er sich für die Kränkung. Seine Rache besteht daraus, keine Hausarbeit zu machen, und zu genießen. Deswegen lehnt er ab, Reis zu tragen, Bettlaken anzufassen, Truhen wegzutragen, und am Tisch zu essen. Xu Yulan macht einen Kompromiss mit sich aus, und erträgt das Verhalten ihres Mannes, das macht ihren Standpunkt deutlich, nämlich dass sie ihren Fehler erkannt hat, und die Strafe akzeptiert. Was Xu Sanguan wirklich genoss, ist kein körperliches Wohlgefühl, sondern eine geistige Befriedigung aus der Strafe. Am Ende löst Xu Yulan geschickt durch Andeutungen diesen Konflikt. Dieser ganze Prozess lässt sich durch ein paar einfache Dialoge zeigen, und die Narration ist hierdurch besonders lakonisch und humorvoll.

Zweitens: Zeigen der Psyche mit Dialogen

Die Dialoge haben viel dazu beigetragen, die Charaktere zu gestalten. In *Der Mann, der sein Blut verkaufte* sind keine direkte psychische Beschreibungen zu finden. Durch die Sprache der Figuren kann der Leser jedoch ihre geistigen Bewegungen bis ins kleinste Detail erkennen, wie durch ein Mikroskop. Zum Beispiel: Als Xu Sanguan die Nachricht von He Xiaoyongs Verkehrsunfall erhält, verkündet der Mann jedem, den er trifft:

„Es gibt also doch so etwas wie ausgleichende Gerechtigkeit! Du willst deine Missetaten nicht zugeben, denkst, niemand weiß davon, aber der Himmel sieht alles! Die Strafe ereilt dich doch! Wenn's kein Lastauto ist, ist es was anderes: Du gehst in aller Ruhe an einem Haus entlang, und auf einmal fällt ein Dachziegel runter und schlägt dir ein Loch in den Kopf. Oder du gehst nichtsahnend über eine Brücke, und die stürzt plötzlich unter dir ein. Ich aber – schaut mich nur an: Mir fehlt nichts, ich stehe voll im Saft. Arm bin ich zwar, und schwer hab ich's gehabt, aber ich bin kerngesund, und Gesundheit ist nun mal das Wichtigste. Damit hat mich der Himmel belohnt...“

„Schon wahr“, fuhr er fort. „Dreizehn Jahre lang war ich der Hahnrei, aber schaut mal, wie lieb der Yile mich hat, mehr noch als Erle und Sanle. Wenn's was Gutes gibt, fragt er immer erst: ‚Papa, möchtest du das haben?‘ Erle und Sanle, die Lauselümmel, die tun das nie! Warum Yile mich so lieb hat? Auch damit belohnt mich der Himmel!...“

„Und deshalb soll der Mensch Gutes tun! Tut er was Böses, und bringt es nicht gleich wieder in Ordnung, dann geht's ihm wie He Xiaoyong: Die Strafe des Himmels ereilt ihn. Und zwar unerbittlich – da geht's ans Leben! Dieser He Xiaoyong liegt ja jetzt im Krankenhaus, und keiner weiß, ob er da jemals lebendig wieder rauskommt. [...]“ (YU/KAUTZ 2000: 146–147)

Der innere Zustand von Xu Sanguan äußert sich völlig in dieser Reihe von Monologen: Erstens freut er sich über die Tragödie von He; Zweitens bewegt es ihn tief, dass Yile ihn sehr lieb hat, obwohl keine Blutsverwandtschaft zwischen ihnen besteht; Drittens wird er von der Schande und dem Groll befreit, der durch das Verhältnis zwischen Xu Yulan und He Xiaoyong auf ihm lastet; Viertens ist er überzeugt: Es gibt doch Gerechtigkeit in der Welt, so dass der Himmel das Böse bestraft, und das Gute fördert.⁵² Diese Erzählweise macht die Gestalt von einem kleinen Stadtbewohner glaubwürdig und anschaulich, und lässt den Leser weniger die psychologische Distanz zum Protagonisten spüren, und so fühlt er sich ihm ganz nahe.

Drittens: Erzählen der Geschichte in Dialogen

Wie in *Leben!*, gibt es in *Der Mann, der sein Blut verkaufte* hinter den Charakteren und der Familie immer auch die Unbeständigkeiten der Epochen darzustellen. Nur mit größter Vorsicht und Geduld können die schwachen kleinen Menschen die heranziehenden Stürme überleben. Xu und seine Familienangehörigen erleben die drastischen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in diesen ca. 50 Jahren nach Gründung der Volksrepublik China mit. Die Volkskommunen, den Großen Sprung nach vorn, die Große Stahlkampagne, die Große Hungersnot, die Große Kulturrevolution, die Bewegung „Hinauf in die Berge und hinab aufs Land“ usw. sind alle mit inbegriffen in der erzählten Zeitspanne. Dass das Schicksal eines einfachen Menschen oder einer Familie die gesamte Ära, und den historischen Wandel reflektiert, ist der Schlüssel dafür, warum die Werke von Yu Hua von tiefgehender Bedeutung sind.

Der Umgang mit den oben erwähnten Vorkommnissen, die tief in der modernen Geschichte Chinas verankert sind, ist unweigerlich ein gemeinsames Problem für jedes Werk, das von dieser Epoche handelt. Begleitet von der wirtschaftlichen Öffnung nach der Kulturrevolution, vollzog sich die ideologische Emanzipation, und seit den siebziger und achtziger Jahren ent-

⁵² Das von Xu Sanguan gesprochene chinesische Sprichwort 善有善报, 恶有恶报 *shàn yǒu shàn bào, è yǒu è bào* (Gutes wird mit Gutem vergolten; Böses mit Bösem) steht im Zusammenhang mit Karma, einem buddhistischen Konzept, nach dem jede Handlung unbedingt eine Konsequenz hat. Diese Idee betrachtet das chinesische Volk als eine allgemeine Überzeugung, und ethische Regel.

standen neue Genres wie „Narbenliteratur“, „Literatur zur Vergangenheitsbewältigung“ und „Avantgardistische Literatur“, eins nach dem anderen, und diese neuen Strömungen behandeln die wichtigsten historischen Ereignisse jeweils mit unterschiedlichen Methoden. Der Großteil des Frühwerks von Yu Hua aus den 80er Jahren, zielt in einem außerordentlich kalten Ton, auf die Enthüllung der Schmerzen und der Hässlichkeit in dieser fanatischen Ära ab. Im Gegensatz dazu, zieht der Autor sich in *Der Mann, der sein Blut verkaufte* aus der Perspektive des abstrakten Erzählens zurück, welche sich über das Werk stellt, und lässt die Figuren von ihren persönlichen Erfahrungen aus erzählen. So wird die Geschichte Chinas zum Teil des Alltagslebens der kleinen Menschen.

Die im Folgenden angeführten Beispiele verdeutlichen, wie die Geschichte in diesem Roman behandelt wird.

Das ganze achtzehnte Kapitel besteht aus den sechs Abschnitten der Dialoge, und außer dem letzten Abschnitt, dessen erster Satz lautet „Xu Yulan sagte:“, fängt jeder Abschnitt mit diesem Satz an: „Xu Sanguan sagte zu Xu Yulan:“. Der Autor lässt Xu Sanguan alles äußern, was er in den Volkskommunen, dem Großen Sprung nach vorn, und der Große Stahlkampagne gesehen, gehört, und gedacht hatte. Die Schmerzen der Vergangenheit lösen sich in Humor und Spott auf, dies gilt als einzigartiger Stil von Yu Hua und lässt dem Rezipienten Raum zur Interpretation.

Xu Sanguans Verständnis für die Kulturrevolution lässt der Autor ihn selber aussprechen:

„Weißt du, warum unsere Fabrik zugemacht hat und die Geschäfte geschlossen sind? Warum die Jungs keine Schule mehr haben und du kein Striezel mehr auszubacken brauchst? Weißt du, warum manche an Bäume gehängt, oder im Rinderstall eingesperrt, oder totgeprügelt werden? Warum jedes Wort des Vorsitzenden Mao, kaum hat er's gesagt, schon zu einem Lied verarbeitet, oder auf Hausmauern, Busse, Bettlaken, Handtücher, Teetassen und Kochtöpfe gepinselt wird? Sogar auf Klowänden und Spucknäpfen kannst du seine Aussprüche finden! Weißt du, warum der Vorsitzende Mao so einen langen Namen hat? ‚Der Große Führer, der Große Lehrer, der Große Oberbefehlshaber, der Große Steuermann – der Vorsitzende Mao lebe hoch, hoch, hoch!‘? Alle neunzehn Wörter musst du in einem Atemzug sagen, wehe, du holst zwischendurch Luft! Weißt du, warum das

alles so ist? Weil wir jetzt die Große Kulturrevolution haben! ...“ (YU/ KAUTZ 2000: 162–163)

Solch eine Darstellung der revolutionären Wirren, die aus dem Mund von Xu stammt, steht im Einklang mit der Identität des Charakters. Als ein kleiner Mensch der sozialen Unterschicht, hat Xu Sanguan nicht unbedingt richtige Kenntnisse über die Politik. Aber seine Sprache, die die Zeugen der Kulturrevolution so äußern mögen, klingt für Leser überzeugend, und er kann ihr den Raum geben, um sich selbst die konkreten Details vorzustellen, und darauf zu kommen: Die Katastrophe, die in China stattfand, ist nur *eine* Möglichkeit von Perversion und Gewalt, mit der die gesamte Menschheit konfrontiert werden könnte.

Was die politische Bewegung „Hinauf in die Berge und hinab aufs Land“ anbetrifft, ist die Darstellung durch einen Parallelismus äußerst prägnant und ironisch.

Dann kam eine neue Anweisung vom Vorsitzenden Mao (vom Vorsitzenden Mao kamen jeden Tag neue Anweisungen), der befahl: „Kämpft mit Worten, nicht mit Waffen!“ Da legten die Leute die Messer und Knüppel aus der Hand. Ferner sprach der Vorsitzende Mao: „Macht Revolution, aber nehmt zugleich den Unterricht wieder auf!“ Da trabten Yile, Erle und Sanle mit umgehängten Schultaschen in die Schule, wo nun wieder Unterricht erteilt wurde. [...] Abermals verging einige Zeit. Der Vorsitzende Mao bestieg die Tribüne über dem Tor des Himmlischen Friedens, hob die Rechte, wies gen Westen und sprach zu den Tausenden und Abertausenden Schülern und Studenten, die auf dem Platz versammelt waren:

„Es ist überaus notwendig, dass die Jugendlichen mit Schulbildung aufs Dorf gehen und sich von den Armen Bauern sowie den Unteren Mittelbauern umerziehen lassen!“ (YU/ KAUTZ 2000: 180)

Ein einfaches Urteil des Vorsitzenden Mao, wirkt auf Xu Yulan und die anderen Leute, die in der Kulturrevolution kritisiert und denunziert werden, wie eine direkte physische Gewalt; Eine kurze Anweisung von Mao ermöglicht die Rückkehr der Kinder in die Schule; Eine zufällige Laune des Führers führt dazu, dass die Stadtjugend des Landes die Heimat verlässt, und ins Dorf geht. Die Folgen der Diktatur sind klar auszumachen, solche bizarren Sachen sind wirklich passiert, aber warum? Und wird die Gesellschaft wieder in diesen Zustand geraten? Solche Fragen verstecken sich in den flüchtigen Worten und Darstellungen der Lebensrealität

dieser Menschen.

7.3.3 Darstellung vom Elend auf humoristische Weise

Der Roman ist eine Mischung aus extremer Grausamkeit, und einzigartigem Humor. Viele Schriftsteller haben die Hungersnot nach dem großen Sprung nach vorn, das kollektive Gedächtnis einer Generation, auf verschiedene Weisen beschrieben. Aber Yu Huas Erzählung ist einzigartig. Nachdem die Familie über fünfzig Tage Maisbrei getrunken hat, bereitet Xu Sanguan in der Nacht für seine Frau und Söhne, die vor Hunger nicht schlafen konnten, ein geistiges Mahl. Er stellt mit seiner schöpferischen Phantasie die Bereitung des rotgeschmorten Schweinefleischs, der Karasche im eigenen Saft, die kurzgebratene Leber, und den Geschmack dieser Speise anschaulich und ausführlich dar. Hunger und Leiden werden auf eine dramatische und humorvolle Weise konkretisiert. Hier wird die humoristische Szene zitiert:

„Also gut, Fleisch! Dann machte ich für dich rotgeschmortes Schweinefleisch, Sanle. Nun gibt es ja fettes und mageres Fleisch; für Rotgeschmortes nimmt man am besten halb und halb. Und die Schwarte muss dran bleiben. Zuerst schneide ich das Fleisch in Scheiben, etwa fingerdick und ungefähr halb so groß wie mein Handteller. Sanle kriegt drei Scheiben –“

„Vier, Papa!“

„Sanle kriegt vier Scheiben –“

„Lieber fünf, Papa!“

„Mehr als vier Scheiben isst du gar nicht auf. Ein Kerlchen wie du würde platzen, wenn man es mit fünf Scheiben Fleisch vollstopfte. Also: Ich koche dir vier Scheiben zunächst in Wasser, aber nur bis sie gar sind, nicht länger! Dann tupfe ich sie trocken und frittiere sie in heißem Öl. Jetzt kommen Sojasoße, ein wenig Fünferlei-Gewürz und ein Schuß Reiswein dazu, dann gieße ich etwas von dem Kochwasser auf und lasse das Fleisch zwei Stunden bei schwacher Hitze köcheln. Wenn die Flüssigkeit fast verkocht ist, ist das Gericht fertig.“

Sanguan hörte, wie seine Zuhörer das Wasser herunter schluckten, das ihnen im Munde zusammengelaufen war. „Dann lüpfte ich den Deckel, und ein Schwall köstlichen Fleischdufts steigt dir in die Nase. Du führst mit den Stäbchen ein Stück Fleisch zum Munde und beißt hinein ...“

Das Spuckeschlucken wurde immer lauter. „Bist du das, Sanle? Oder schlucken etwa Yile und Erle auch? Du schluckst ja auch, Yulan! Hör mal, dieses Gericht ist ausschließlich für Sanle! Nur Sanle darf Spucke schlucken. Wenn ihr anderen auch schluckt, esst ihr ihm sein rotgeschmortes Fleisch weg! Ihr kommt schon an die Reihe, jetzt lasst erst mal Sanle nach Herzenslust reinhauen. Also, Sanle, spitz deine Ohren: Du führst mit den Stäbchen ein Stück Fleisch zum Munde und beißt hinein – köstlich! Das Fette ist fett, aber nicht

talgig, das Magere mürbe und saftig. Warum ich das Fleisch bei schwacher Hitze köcheln lasse, wollt ihr wissen? Damit der volle Geschmack erhalten bleibt. Sanles vier Scheiben rotgeschmortes Fleisch ...– Sanle, du kannst jetzt in aller Ruhe essen. Der nächste ist Erle. Erle, was möchtest du haben?“ (YU/ KAUTZ 2000: 121–122)

Mahlzeiten sind das Grundlegendste in der menschlichen Gesellschaft. Xu Sanguan lebt in einer Zeit der materiellen Knappheit, wo die Ernährung das erste Bedürfnis schlechthin ist. Die Sehnsucht nach Essen, und das Wertschätzen der Lebensmittel beschreibt Yu Hua häufig in seinen Werken. Für die einfachen Menschen in den harten Jahren, ist Essen das wichtigste Ziel, eine Sicherheit und das ultimative Glück, welches sie sich vorstellen können.

7.3.4 Detaillierte Beschreibung

Yu Hua legt großen Wert auf die narrativen Details. Im Roman *Der Mann, der sein Blut verkaufte* gibt es ferner viele detaillierte Beschreibungen, die auf den scharfen Beobachtungen, und den reichen Lebenserfahrungen des Autors basieren. Die beiden folgenden Abschnitte sind von erstaunlicher Authentizität:

a) A Fang rief dem Kellner zu: „Einmal Leber und ein Viertel Reiswein. Und dass mir der Wein schön heiß ist!“

Genauso schneidig Genlong: „Einmal Leber und ein Viertel Reiswein! Für mich den Wein auch wärmen!“

Xu Sanguan fand es sehr eindrucksvoll, wie sie da so laut herumkommandierten und dazu mit der flachen Hand auf den Tisch hauten. Er machte es ihnen nach, schlug auf den Tisch und rief:

„Einmal Leber, ein Viertel Reiswein ... Ach, und bitte wärmen.“ (YU/ KAUTZ 2000: 17)

b) Sanguan holte seine Reisschüssel aus dem Bündel, schob damit das Wasser an der Oberfläche zur Seite und schöpfte sich aus der Tiefe Wasser, das in der weißen Schüssel grünlich schimmerte. Als der erste eiskalte Schluck den Magen erreichte, ging ein Zittern durch seinen ganzen Körper. Er legte den Kopf in den Nacken und trank den Rest des Wassers auf einen Zug; dann umfasste er mit beiden Händen seinen Oberkörper, um das konvulsivische Zucken abzustellen. Nach einem Weilchen, als er das Gefühl hatte, die Wärme im Bauch kehre langsam zurück, schöpfte er eine weitere Schüssel Wasser und trank sie wiederum auf einen Zug leer. Danach unterdrückte er abermals mit den Händen das Zittern seines Körpers. (YU/ KAUTZ 2000: 214)

Das erste Beispiel stellt eine Szene dar, in der die Bestellungen im Restaurant aufgegeben

werden, er schlägt auf den Tisch und ruft, um bei dem Kellner den Eindruck zu erwecken, dass er regelmäßig Restaurants besucht. Daraufhin wagt der Kellner nicht, irgendwelche Tricks zu machen. Im zweiten Beispiel gibt es einen Satz: Xu Sanguan „schob damit das Wasser an der Oberfläche zur Seite und schöpfte sich aus der Tiefe Wasser“. Die beiden Handlungen zeigen die schlichten Lebensweisheiten der Leute der Unterschicht. Solche Details, die zur Glaubwürdigkeit der Gestalten (der kleinen Menschen) beitragen, kann ein Autor ohne Erfahrung und Scharfblick nicht beschreiben.

Der zweite Abschnitt beschreibt die Szene, in der Xu Sanguan an einem Ort namens Linpu das kalte Flusswasser trinkt. (Für Yiles medizinische Behandlung verkauft Xu sein Blut an verschiedenen Orten, und vor der Blutabnahme musste er viel Wasser trinken.) Eine Reihe von Beschreibungen der körperlichen Bewegungen ist treffend und kompakt. Daher kann man die Entschlossenheit zur Selbstaufopferung des Protagonisten ersehen.

7.4 Wiedergabe des Tonfalls der kleinen Leute

Auffällig ist es, dass der Autor an vielen Textstellen des Romans Volksmundart und Idiome gebraucht hat, was dabei hilft, eine humoristische Atmosphäre zu erschaffen.

说着许三观坐到了桌旁的凳子上，他看着站在门口的方铁匠说：

“她是破罐子破摔，我也就死猪不怕开水烫了。” (YU 2012c: 87)

Dann setzte er sich auf seinen Schemel am Tisch und sagte zu Schmied Fang, der noch immer draußen vor der Tür stand:

„Der Topf, den sie zerschlägt, ist längst kaputt. Und ich? Ein totes Schwein hat keine Angst vorm Brühen!“ (YU/ KAUTZ 2000: 88)

Die beiden Redewendungen, 破罐子破摔 *po guanzi po shuai* und 死猪不怕开水烫 *si zhu bu pa kaishui tang*, benutzen Chinesen oft und gerne im Alltagsleben. Sie sind besonders anschaulich, leicht verständlich und haben eine sehr ähnliche metaphorische Bedeutung: Nachdem man Fehler gemacht oder Frustration erlebt hat, befürchtet man nicht eine Verschlechterung, und nimmt keine Rücksicht auf weitere Verluste. In diesem Beispiel hat der Übersetzer

dem deutschen Publikum den Sprachstil so originalgetreu wie möglich präsentiert. Durch wortwörtliche Übersetzung werden viele exotische Elemente in *Der Mann, der sein Blut verkaufte* beibehalten.

“我是为了不让你为难，才吃一点你的白糖，你不要得尺进丈。” (YU 2012c: 79)
„Ich habe nur von deinem Zucker gekostet“, sagte er, „weil ich dir die Peinlichkeit ersparen wollte. Und was machst du? Du setzt mir zu! Wenn man dem Teufel den kleinen Finger gibt, nimmt er die ganze Hand!“ (YU/ KAUTZ 2000: 80)

Die wörtliche Bedeutung des Idioms – Wenn man ein *chi* schon bekommen hat, will man weiter ein *zhang* nehmen. – ist für die Leserschaft der deutschen Kultur schwierig, denn die Redewendung bezieht sich auf zwei kulturspezifische Begriffe. „尺“ *chi* und „丈“ *zhang* sind beide Maßeinheiten der Länge in China.⁵³ Aber die übertragene Bedeutung des Vier-Wörter-Idioms ist leicht zu verstehen, nämlich Gier. Die Entsprechung in der Zielkultur kann sowohl die Bedeutung, als auch das volkstümliche Merkmal rekonstruieren.

他们要在城里最大的广场上开一个万人批斗大会，他们已经找到了地主，戏到了富农，我到了右派，找到了反革命，找到了走资本主义道路的当权派，什么样的人找到了，就是差一个妓女，现在离批斗大会召开只有半个小时，他们终于找到了，他们说：

“许玉兰，快跟着我们走，救急如救火。” (YU 2012c: 165)

Auf dem größten Platz der Stadt sollte eine „Massenversammlung für Kritik und Kampf“ stattfinden, und dafür wurde sie gebraucht. Einen Gutsbesitzer hatten sie bereits, einen reichen Bauern, ein „rechtes Element“, einen Konterrevolutionär, einen Kapwegler – also einen „Machthaber auf dem kapitalistischen Weg“ -, nur eine Hure fehlte noch. Drei Tage hätten sie schon gesucht, sagten sie, und erst jetzt, eine halbe Stunde vor Beginn der Massenversammlung, hätten sie sie gefunden:

„Also, los, Xu Yulan! Beeilung! Wir haben keine Zeit zu verlieren.“ (YU/ KAUTZ 2000: 165)

Das chinesische Sprichwort an dieser Textstelle zu verwenden, hat eine ironische Bedeutung. Es bedeutet: Bei Notfällen Hilfe zu leisten, ist wie einen Brand zu löschen, und der Hilfer muss die Gelegenheit ergreifen und nicht zögern.⁵⁴ Man gebraucht das Idiom in der Regel, um eine Hilfe dringend und herzlich zu erbitten. In der Epoche der Kulturrevolution musste

⁵³ 1 *chi* ≈ 1/3 Meter, 1 *zhang* ≈ 3 1/3 Meter, 10 *chi* = 1 *zhang* (XDHY 2012: 175; 1641).

⁵⁴ Siehe die ähnlichen Einträge 救兵如救火 *jiu bing ru jiu huo* und 救人如救火 *jiu ren ru jiu huo* in: HYYY 1991: 114.

die Planziffer einer Massenversammlung (die Anzahl der angeprangerten Leute für die verschiedenen „Straftaten“) erfüllt werden, ansonsten wurden die Verantwortlichen bestraft. Die ironische und absurde Wirkung ist durch Übersetzung der Verallgemeinerung ein bisschen abgeschwächt.

那是中午的时候，许三观正要出门，他看到方铁匠他们走过来，就知道今天自己的家要被抄了，[...] (YU 2012c: 70)

Xu Sanguan, der nach der Mittagspause gerade wieder in die Fabrik gehen wollte, wusste bei diesem Anblick sofort, was die Glocke geschlagen hatte. (YU/ KAUTZ 2000: 71)

„Wissen (oder merken), was die Glocke geschlagen hat“ heißt: „durch eine Andeutung genügend Bescheid wissen“ (GLSR 1991: 555). Um die dramatische Wirkung zu verstärken, fügt der Übersetzer manchmal aus eigener Schöpfung Sprichwörter in den Text mit ein.

Wortspiele verstärken auch die humoristische Atmosphäre, und der Umgang mit dem Wortspiel zeigt, dass der Übersetzer die Wiedergabe der Sprachtechniken achtet.

“[...]天宁寺大食堂的菜里面肉太少，和尚们以前是不吃荤的，所以肉就少，我们昨天在那里吃青椒炒肉时，你没听到他们在说：‘这不是青椒炒肉，这是青椒少肉’吗？[...]” (YU 2012c: 109)

„[...] Im Tempel haben sie uns zu wenig Fleisch vorgesetzt, wahrscheinlich weil die Mönche früher vegetarisch essen mussten. Hast du nicht gehört? Als es gestern ‚Reis mit Bohnenfleisch‘ gab, hat jemand gesagt, das sollte besser ‚Reis mit ohne Fleisch‘ heißen! [...]“ (YU/ KAUTZ 2000: 110)

Xu Sanguan macht ein Wortspiel vom Gericht „Schweinefleisch mit grüner Paprika“ in der Kantine des Tempels, weil es zu wenig Fleisch gibt. Die Lebensmittel-Knappheit, die die politischen Kampagnen verursacht haben, ist verspottet. Das Verstehen des Witzworts ist abhängig von der chinesischen Sprache: Wenn man dem Schriftzeichen „炒“ *chao* (anbraten) seinen linken Teil „火“ *huo* (Feuer) wegnimmt, bekommt man ein neues Schriftzeichen „少“ *shao* (wenig), und die beiden Wörter *chao* und *shao* haben den gleichen Ausklang „ao“. Mit einer Nachahmung der Form des Wortspiels – „Bohnen“ und „ohne“ haben ähnliche Lautung und verschiedene Bedeutungen – hat Ulrich Kautz ein neues adäquates Wortspiel geschaffen, ob-

wohl die Information verändert wird. Das künstliche Mittel und dessen witzigen Effekt sind hier durchaus relevant, und sollen an den Empfänger weitergegeben werden. Dies entspricht der Verwendung des Verfahrens von *Mutation*, und zeigt die Kreativität bei Kautz' Übersetzungen.

Der Parallelismus ist eine Ausdruckstechnik, welche Chinesen häufig verwenden, um eine Verstärkung bestimmter Emotionen oder Auswirkungen zu erreichen. Hingegen dazu kommt das Stilmittel in der deutschen Literatur eher selten vor. Denn normalerweise empfinden deutsche Leser, dass eine Wiederholung den Text eintönig und starr machen kann. Ein Parallelismus wird eher selten in der Übersetzung von *Der Mann, der sein Blut verkaufte* kopiert. Die Auslassung dieser Sprachtechnik kann allerdings den humoristischen Effekt an manchen Textstellen abschwächen. Die folgenden zwei Abschnitte werden als Beispiele angeführt:

全城人的脸上都是灰颜色，只有李血头的脸上还有红润；全城人脸上的肉都少了，只有了李血头脸上的还和过去一样多；全城人都苦着脸，只有李血头笑嘻嘻的。 (YU 2012c: 124)

Alle Leute in der Stadt sehen grau und abgezehrt und sorgenvoll aus, nur sein Gesicht ist rund und rosig wie immer; er kann sogar noch lachen. (YU/ KAUTZ 2000: 125)

“许三观，你家的一乐呜呜哭着往西走了；许三观，你家的一乐不认你这个爹了；许三观，你家的一乐见人就张嘴要面条吃；许三观，你家的一乐说谁给他吃一碗面条，谁就是他的亲爹；许三观，你家的一乐到处在要亲爹，就跟要饭似的，你还不知道，你还躺藤榻里，你还架着腿，你快去把他找回来吧。” (YU 2012c: 140)

„Xu Sanguan, euer Yile läuft heulend nach Westen. Xu Sanguan, euer Yile sagt, du bist nicht sein Papa. Xu Sanguan, euer Yile bittet jeden, den er trifft, um Nudeln. Xu Sanguan, euer Yile sagt, wer ihm eine Schüssel Nudeln kauft, dessen Sohn will er sein. Xu Sanguan, weißt du nicht, dass euer Yile überall um einen richtigen Papa bettelt, so wie andere um Essen betteln? Und du sitzt hier noch in deinem Korbsessel und hast die Beine hochgelegt – lauf schnell und hol ihn zurück!“ (YU/ KAUTZ 2000: 140–141)

7.5 Rezensionen: starkes Interesse an der politischen Satire, und Meinungsverschiedenheiten mit dem fremden Schreibstil

Wolf BAUS (2000: 161) hat auf die Kontinuität der Thematik in den Romanen von Yu Hua

hingewiesen: Wie in *Leben!* hat der chinesische Schriftsteller in *Der Mann, der sein Blut verkaufte* von der Verbindung zwischen einfachen Menschen, und der Politik erzählt, wie die Schicksale der kleinen Männer und Frauen, die „ihr privates kleines Glück finden soll[ten]“, von dem „Groß[en] Steuermann“ beeinflusst wurden.

Viele Rezensenten im deutschsprachigen Raum betrachten den Roman gerne unter dem Blickwinkel der Politik und der Wissensaneignung. Deutsche sind sehr an dem politischen, sozialen, und medizinischen Zustand in der damaligen chinesischen Gesellschaft interessiert. Mehrere deutsche Kritiker legen großen Wert auf die Realität des Blutverkaufs im maoistischen China, und zeigten Bedauern, dass Yu Hua auf eine Geschichte von einem Blutchef mitsamt einem Blutspende-Trek verzichtet hatten, die er allerdings im deutschen Nachwort des Werks erwähnt. Diesbezüglich schreibt Thomas Zimmer wie folgt:

Leider hat es Yu Hua nicht vermocht, zwischen den Blutspendeaktionen und den Zeitumständen einen stärkeren Bezug herzustellen. So gewinnt der Roman an mehreren Stellen eine vermutlich nicht intendierte satirische Note. Welche Möglichkeiten der Autor verschenkt hat, erfährt der Leser im Nachwort zur deutschen Ausgabe. Hier berichtet Yu Hua etwas über den realen Hintergrund der Romanhandlung. Ein findiger Beamter habe die unterschiedlichen Blutpreise ausgenutzt, fast tausend Menschen mobilisiert und mit ihnen eine lange Reise durch die Provinzen Zhejiang und Jiangxi unternommen. [...] Was hier von Yu Hua knapp zusammengefasst wird, hätte Stoff für ein Epos geben können, doch ist im Roman davon so gut wie nichts verarbeitet. (ZIMMER 2002: 9)

Laut der Aussage von Zimmer habe Yu Hua einen guten literarischen Stoff verschwendet, und stelle die Verbindung zwischen der Geschichte von Xu Sanguan mit seiner Zeit nicht eng genug dar. Daher lässt sich erschließen, dass die Erwartung von manchen westlichen Lesern eine direkte und viel schärfere Kritik an der Realität ist.

Die deutsche Übersetzung des Titels ist auch ein Beweis, für das etwaige Interesse an einer scheinbaren gesteigerten Attraktivität, durch Alternation des Titels, für den deutschen Leser. Der Originaltitel lautet *Xu Sanguan mai xue ji* (Aufzeichnung des Blutverkaufs von Xu Sanguan). In der deutschen Umschreibung hat Ulrich Kautz die detaillierten Informationen (den

Personenname „Xu Sanguan“ und die Bezeichnung der literarischen Gattung „*ji*“⁵⁵) weglassen, damit der Schlüssel der Handlung „Blutverkauf“ durch einen Relativsatz hervortritt, der die deutschen Leser eher in seinen Bann zieht.

Friedrich HOFFMANN (29.03.2000) beobachtet den Roman aus der Perspektive des Gesundheitswesens im maoistischen China. Seine Aussage erläutert uns, dass der Inhalt des Romans mit der Erwartung der westlichen Leser, auch aufgrund des Titels, nicht übereinstimmt: „[H]inter dem etwas unglücklich gewählten Titel vermutet der Leser eine Geschichte um unsaubere Praktiken in der Transfusionsmedizin, doch in Wirklichkeit ist der Roman des aus Zentralchina stammenden Autors ein Epos, das um die Geschichte Chinas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kreist“. Diese Nichtübereinstimmung kann zu Enttäuschung, oder angenehmer Überraschung führen. Das Ergebnis kommt auf den persönlichen literarischen Geschmack an.

Die detaillierten Beschreibungen der Kulturrevolution hat Anerkennung bei Werner IRRO (11.11.2000) gefunden. Er legt dar, dass diese Details der Erwartungshaltung der europäischen Leser entsprechen würden. Helga SCHULTHEISS (15.07.2000) hielt das Werk für „einen hochpolitischen Roman“, und setzt sich in ihrem Text mit den Beziehungen zwischen dem jeweiligen Blutverkauf und der Politik auseinander. In der langen Vorrede seines Texts erwähnt Holger LÜBKEMANN (24.02.2000) in besonderer Form das Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens am 4. Juni 1989. Sein politischer Blickwinkel ist hier offensichtlich. Obgleich der Kritiker den lakonischen Worten, und dem unterhaltsamen Stil hohe Anerkennung zuteilwerden lässt, und das Werk ihn an Brecht erinnert, zeigte er doch seine Enttäuschung, „es kritisiert, was schon 1979 zu kritisieren erlaubt war“ LÜBKEMANN (24.02.2000).

⁵⁵ 记 *ji* ist eine chinesische traditionelle literarische Gattung, die Leben und Taten einer Persönlichkeit, Reisen, eigene Erlebnisse, Ereignisse oder Gegenstände in Prosa aufzeichnet, der häufig ein Ausdruck des Gefühls oder ein Kommentar hinzugefügt wird. Der Inhalt von *ji* ist am meistens nicht-fiktiv, zum Beispiel ist 大唐西域记 *Da Tang xiyu ji* ein Reisebericht über die westlichen Gebiete in der Tang-Zeit vom berühmten buddhistischen Pilgermönch Xuanzang, der von 629 bis 645 die Seidenstraße und Indien bereiste, um den Buddhismus in dessen Ursprungsland zu studieren und Buddhas heilige Schriften nach China zu bringen. *Ji* kann eine Fiktion sein, z.B. ein der vier klassischen chinesischen Romane 西游记 *Xi you ji* (Die Reise nach Westen): Obwohl Xuanzang zur Hauptfigur der Geschichte wurde, ist *Xi you ji* keine wahre Begebenheit, sondern ein magischer Roman der Mischung von chinesischen Volkssagen und Legenden.

Christiane HAMMER (13.05.2000) nimmt an, die wahre Geschichte im Nachwort der deutschen Ausgabe „hätte ein ergreifendes und aufrüttelndes Stück Literatur werden können“. Sie findet, man kann die Thematik des Romans schwer festlegen: „Sozialstudie, Geschichtspanorama, Medizin-Satire, Parabel vom einfachen Menschen oder alles zusammen?“ (HAMMER 13.05.2000). Offensichtlich versucht die Rezensentin, für den Roman von Yu Hua eine Entsprechung aus den ihr vertrauten Begriffen der literarischen Gattungen zu finden. Aber es ist fragwürdig, das Werk nach den bestehenden westlichen Modellen verstehen zu wollen. Dorothea DIECKMANN (07.06.2000) sagt wie folgt: „Romane wie die des jungen Yu Hua prallen mit ungebremster Fremdheit auf unsere Lesegewohnheiten. [...] Nie verliert die vierzig Jahre währende Geschichte von Xu Sanguan diesen fremdartig bildhaften, skurrilen Witz, obwohl sie durch Glück und Unglück, von schreiend komischen bis hin zu grausamen Katastrophen führt“.

Sowohl die Thematik als auch der Erzählstil des Romans sind den westlichen Lesern ungewohnt. Wie Frank SCHORNECK (08.2002) erwähnt, sei die chinesische Kultur für Deutsche viel fremder im Vergleich zur japanischen Kultur.

BAUS (2000: 161) zeigte das stilistische Gemeinsame der beiden Romane (*Leben!* und *Der Mann, der sein Blut verkaufte*) auf, nämlich eine „Mischung aus Humor, Präzision und Unsentimentalität“. Die beiden Geschichten wurden „in einem bemerkenswert lakonischen und zugleich warmen Ton“ erzählt (BAUS 2000: 163). In Yus Werken gibt es keine Beschreibungen über Psyche, keine Kommentare oder Interpretationen vom Autor, sondern nur Aufzeichnungen von Tat und Rede, diese Schreibweise von BAUS (2000: 163) als „ein Bruch mit der kommunistischen wie mit der chinesischen Literaturtradition“ betrachtet. Doch findet der Rezensent die formalen Unterschiede zwischen *Leben!* und *Der Mann, der sein Blut verkaufte* unübersehbar: Das letztere besteht aus kurzen Szenen, direkten Reden und hat keinen Erzähler (BAUS 2000: 163). Der Kritiker schätzt das Stilmittel der Wiederholung hoch, das einen an die Volkserzählung denken lässt, und „die slapstickhafte, erheiternde Wirkung vieler Episoden ganz wesentlich verstärkt“ (BAUS 2000: 163–164).

Björn ENGEL (19.03.2000) findet Xu Sanguan, der eine „aufopfernde Vaterliebe“ verkörpert, „ähnlich Balzacs Père Goriot“. Der Stil des Romans gefällt ihm: „Yu Huas Buch ist eine äußerst kurzweilige und sympathische Erzählung. Kurzweilig, weil die Handlung schnell und spannend vorangetrieben wird, sympathisch, weil ihr Erzähler auf der Seite seiner gebeutelten Charaktere steht, ohne dabei in Mitleid zu versinken.“

Viele humorvolle Szenen aus dem Roman haben bei den Kritikern einen starken Eindruck hinterlassen. Zum Beispiel hielt Andrea RIEMENSCHNITTER (2011: 209) die Handlung „Kochen mit dem Mund“ aus dem Roman *Der Mann, der sein Blut verkaufte* für eine der besten Beschreibungen für das Gedächtnis der Hungernot. Sie meint, dass die Szene sonderbar und viel erstaunlicher als die Blutspende sei.

Die Resonanz des Fachpublikums war keineswegs einmütig. Wolfgang Kubin schätzt den „Humanismus“ in diesem Werk sehr, aber er übt auch Kritik an den Ausdruckstechniken des Autors:

Mit dem vorgelegten Roman geht er in eine epische Breite, die dem Roman nicht gut tut. Zu sehr wird ein chronologisches Schema verfolgt, zu sehr wird unnötig die Technik der Repetition zur Anwendung gebracht, zu wenig gelingt es dem Erzähler, aus den agierenden Typen Charaktere zu machen.

Und dennoch zeichnen sich, so denke ich, hinter den abrupten Sprüngen, fragmentierten Strukturen und unnötigen *four-letter-words* zwei Dinge ab [...] (KUBIN 2005b: 160)

Das mag an den unterschiedlichen poetischen Gedanken liegen. Anders als Deutsche, haben Chinesen stereotype Redewendungen oder Sprüche im Alltagsleben sehr häufig auf der Zunge. Nach der Tradition der chinesischen Literatur ist es normal, die allbekanntesten Sprüche oder Geschichten in einem literarischen Werk zu zitieren. Die massenhafte Anwendung der Vier-Wörter-Idiome und volksmündliche Sprichwörter, ist ein wichtiges Kennzeichen der Werke von Yu Hua. Aber die Schreibweise, die eine humorvolle Wirkung in einem chinesischen literarischen Werk verstärken kann, hat in der deutschen Ausgabe nicht unbedingt den gleichen Effekt hervorgerufen. Denn das Stilmittel ist mit der deutschen literarischen Tradition unvereinbar, die von Gewissenhaftigkeit, Originalität und philosophische Tiefe geprägt

wird, und Stereotype und Wiederholungen zurückweist. Im Gegensatz zu Kubins Ansicht richten manche Kritiker, z.B. Andera ULRICH (31.08.2000), ihr besonderes Augenmerk auf einige Sinnsprüche, die der Roman liefert. Die eigentümliche Sprache kann dem deutschen Publikum wahre Exotik geben. Obgleich Kubin die Anwendung der Repetition als unnötig erachtet, wurde Yus Wiederholung von manchen deutschen Rezensenten als der Stil der Volkserzählung oder der des Märchens verstanden (Baus 2000: 163; Matuszewski 03.06.2000; Schröder 12.07.2000).

Hammers Kritik ist auch sehr scharf. Sie benannte die Hauptfigur als einen „Einfaltspinsel“: „Der 60jährige unterscheidet sich vom 20jährigen nur quantitativ, durch Einsicht aus seinen Erfahrungen – am Ende des Buches wirkt er noch genau so naiv wie zu Beginn, und seine Angehörigen kaum minder“ (HAMMER 13.05.2000). Ihrer Aussage nach sei die Gestaltung der Figuren nicht erfolgreich: „Was diesen ausgebeuteten und sich selbst ausbeutenden Figuren außer Bücherwissen und Schulbildung allerdings noch abgeht, ist neben Takt und Herzensbildung vor allem Glaubwürdigkeit. Auf Grund ihrer holzschnittartigen Darstellung sind sie eher Karikaturen als lebendige Menschen, Empathie will mit diesem Personal nicht so recht aufkommen“ (HAMMER 13.05.2000).

Yu Hua versucht, die Figuren in seinen Werken auf eine besondere Weise zu erschaffen. Er hat die traditionelle Schreibweise und die psychische Beschreibung abgelegt. Es schien, als ob Intelligenz, verschiedene Emotionen und Begehren von seinen Charakteren entfernt würden. Deswegen haben die Figuren die Einfachheit eines Menschen behalten. Die Beziehung zwischen Menschen und der Gesellschaft und Geschichte wird verdeutlicht. Glaubwürdige Helden zu bilden ist kein Zweck des Schreibens von Yu Hua. IRRO (11.11.2000) sagte:

Der Mann, der sein Blut verkaufte gehört zu den irritierendsten Prosawerken, denen wir derzeit begegnen können. Es ist das völlige Gegenteil dessen, was wir von der europäischen Literatur her kennen. Erzählelemente wie Rückblenden, innerer Monolog, Psychologisierung werden konsequent ignoriert. Yu Hua wählt Mittel der Darstellung – etwas die serielle Reihung von Aussagen oder kurze, spontane Gespräche, sehr oft auch direkte Rede –, die allesamt die Distanz zum Erzählten vergrößern, anstatt Nähe aufkommen zu lassen. [...] Im neuen Buch scheint der Autor sich wieder nur mit Kamera und Mikrofon

auszustatten: wie unbeteiligt zeichnet er auf und gibt wieder.

Bei der Kritikerin Hammer hat Yus Stilmittel keine Anerkennung gefunden:

Dazwischen liegen 29 Kapitel und gut 250 Seiten, auf denen die Hauptfigur ihre tumbe Treuherzigkeit und eine vom Autor offenbar gewollte Begriffsstutzigkeit wiederholt in ermüdend redundanten Dialogpassagen ausleben darf, so dass die Handlung auf der Stelle tritt und dem Leser erhebliche Geduld abverlangt wird. Zuweilen, als sei er selbst des gewählten zeitgeschichtlichen Gerüsts seiner Erzählung überdrüssig, beschleunigt Yu Hua das Tempo, indem er als Zeitraffer über Seiten hinweg das Stilmittel der anaphorischen Wiederholung anwendet. (HAMMER 13.05.2000)

Es scheint fragwürdig, dass hier die Rezensentin die besondere Ausdrucksweise als einen Überduss des Autors versteht. Mit ein paar knappen Monologen von Xu Sanguan sind die raschen Veränderungen der Politik umrissen. Die Willkür der großen Menschen und die tragischen Schicksale der kleinen Menschen, die nicht von ihnen selbst beherrscht werden konnten, haben auf diese Weise bei den Lesern einen starken Eindruck hinterlassen. Anders als Hammer äußern ein paar deutsche Kritiker zu dieser Darstellungsweise ihre Anerkennung, beispielsweise schreibt Andera ULRICH (31.08.2000): „Durch eine besondere Erzählweise gelingt es dem Autor auf witzige Weise, viele Jahre auf nur eine Seite zusammen zu fassen“. HAMMER (13.05.2000) fand „Yus Humor für eine echte Satire viel zu grobschlächtig“. Eigentlich umfasst das Thema des Werks Leiden, Rettung und Menschlichkeit, man kann den Roman nicht engstirnig nur als eine beißende politische Satire verstehen. Sogar der Stil der Danksagung, die der Autor im Nachwort schrieb, wurde als naiven, chinesischen Manierismus kritisiert, und die Rezensentin stellte die Eignung von Yu Hua in Frage, seine Werke vom berühmten Klett-Cotta-Verlag zu publizieren (HAMMER 13.05.2000).

Es herrschte jedoch volle Übereinstimmung über die Qualität der deutschen Übersetzung, z.B.: KUBIN (2005b: 160) lobte „das vorzügliche Deutsch des Übersetzers“; BAUS (2000: 164) meinte, dass die deutsche Umschreibung von Ulrich Kautz „fast immer den authentischen kleine-Leute-Ton trifft“ und dem Werk einen „unwiderstehlichen Charme“ verleiht.

8. *Brüder*: Kollision zwischen Tragik und Skurrilität

Die chinesische Version des Romans besitzt über 500.000 Schriftzeichen und besteht aus zwei Teilen, der erste Band erschien im Jahr 2005, der zweite ein Jahr später. Im Zentrum der Geschichte stehen Glatzkopf Li und Song Gang, die wegen der Wiederheirat der Eltern zu Brüdern werden. Der erste Teil handelt von dem, was die Familie und die beiden Brüder in der Kulturrevolution erlitten haben. Im zweiten Teil geht es um die unterschiedlichen Schicksale der Brüder in der Epoche der Reform- und Öffnungspolitik. Das Werk führt das Thema und den Schreibstil von *Leben!* und *Der Mann, der sein Blut verkaufte* fort, z.B. den Umgang mit Leiden auf humoristische und mitleidige Weise, Diskussionen über die menschliche Natur und die Beziehung zwischen Menschen und der Realität, prägnante Sprache, nicht zu viele Figuren, eine unkomplizierte Struktur.

Für das asynchrone erstmalige Erscheinen der beiden Teile des Romans in China kann es zwei Gründe geben. Zum einen ist dies eine Strategie des Buchhandels, nämlich *hunger marketing*. Mit zahlreichen avantgardistischen Novellen und drei Romanen hatte Yu Hua bis dato schon großes Ansehen in China genossen. Zehn Jahren nach der Veröffentlichung von *Der Mann, der sein Blut verkaufte* kam *Brüder* heraus, und nach so langer Zeit war das neue Buch für Kenner von Yu Hua besonders interessant. Die erste Band über das Elend der Kulturrevolution, in der der Schriftsteller bestimmte Charakteristika seiner früheren Werke wieder aufgreift, und auch ein paar Veränderungen in der Narration vorsieht, hat den Lesern und Literaturkritikern Appetit auf den zweiten Band gemacht. Die freudige Erwartung der Leser kann zu Auflagerhöhungen beitragen. Des Weiteren sind sowohl die zeitlichen Hintergründe als auch die ästhetische Gefühle, die die beiden Teile dem Publikum geben, offenbar unterschiedlich. Da der Leserkreis der chinesischen Bücher im deutschen Sprachraum nicht so groß ist wie in China, ist *hunger marketing* hier offensichtlich nicht wirksam. Unter Berücksichtigung des Verkaufs ist der von den beiden Ären gebildete Kontrast für deutsche Leser attraktiv. Darauf weist auch die Umschlagabbildung der deutschen Ausgabe hin. Das Bild auf der Außenseite

des deutschen Einbandes ist eine schäbige Schubkarre, die mit zahlreichen Wolkenkratzern aus der Shanghaier Uferpromenade beladen wurde, während auf der Abdeckung der ersten chinesischen Ausgabe nur zwei lächelnde Gesichter zu finden sind. So wurden die beiden Teile, die man eigentlich nicht getrennt interpretieren kann, als Ganzes im deutschsprachigen Raum zusammen herausgegeben.

8.1 Inhaltsangabe

Durch die Erzählung der unterschiedlichen Lebenspfade zweier Brüder ohne Blutsverwandtschaft zeigt der Roman den starken Kontrast zweier Epochen: das Leiden in der Kulturrevolution (im ersten Teil) und den bizarren Status Quo des zeitgenössischen Chinas (im zweiten Teil). Die zwei Hauptfiguren haben grundverschiedene Charaktere: Glatzkopf Li ist schlau und zwanglos und besitzt Geschäftstalent, während Song Gang ehrlich, schüchtern und konservativ ist und dazu noch gut aussieht.

Vor Glatzkopf Lis Geburt ertrinkt sein Vater beim Erspähen von Frauenhintern in der öffentlichen Toilette. Der Vater von Song Gang, Song Fanping, der als Lehrer in der Schule tätig ist, fischt die Leiche aus der Abortgrube, und schickt sie ins Haus von Glatzkopf Li und seiner Mutter Li Lan, durch diesen Kontakt wird er bald zum Wohltäter für die beiden. Nachdem Song Fanpings Frau stirbt, bildet er mit Li Lan und den beiden Kindern eine Stieffamilie, und Glatzkopf Li und Song Gang werden so zu Brüdern.

In der Kulturrevolution wird Song Fanping in Haft genommen und übel zugerichtet, weil er vor der Befreiung aus einer Gutsbesitzerfamilie stammte. Vor den Kindern benimmt der Vater sich trotzdem immer freudig und optimistisch. Li Lan, die in dieser Zeit einen Arzt in Shanghai besucht, hat Sorgen um ihre Familie, und möchte nach Hause zurückkehren, obwohl ihr Mann in Briefen die Wahrheit vor ihr verbirgt. Um seine Frau abzuholen, flüchtet Song aus dem Speicher, in den er eingesperrt wurde, aber er wird unglücklicherweise im Fernbusbahnhof von Rotgardisten totgeschlagen. Daraufhin geht Song Gang aufs Land und lebt mit sei-

nem armen Großvater, dem ehemaligen Grundbesitzer. Glatzkopf Li wohnt derweil in der kleinen Stadt Liuzhen mit seiner Mutter zusammen. Zum ersten Mal trennen sich die Wege der Brüder. Inzwischen wird Glatzkopf Li ein schlechter Ruf zuteil, denn er wird beim Ausspähen von Frauengesäßen gefangen genommen. Der raffinierte Junge tauscht jedoch das Geheimnis des Hinterteils von Lin Hong, der schönsten Frau in Liuzhen, geschäftstüchtig gegen Nudeln der drei Köstlichkeiten, und wird deswegen in der Zeit der Entbehrung ganz gesund und rotwangig.

Im weiteren Verlauf sterben Li Lan und der Großvater nacheinander. Song Gang kommt nun in die Stadt zurück, und die Brüder leben erneut zusammen. Song ist als Arbeiter in der Eisenwarenfabrik tätig, während Li aufgrund seines ruinierten Rufes in der dem Amt für Zivilangelegenheiten unterstehenden Geschützten Werkstatt mit Behinderten zusammen arbeitet. Glatzkopf Li bringt der Fabrik großen Profit ein, obwohl sie in den vergangenen Jahren immer nur Verluste gemacht hat, daraufhin wird er zum Leiter der Fabrik ernannt. Mit Hilfe von Song Gangs Rat, lässt Glatzkopf Li wiederholt mit verschiedener Listigkeit eine Liebeserklärung an Lin Hong ausrichten. Die schöne Frau verliebt sich jedoch in seinen aufrechten Bruder. Nachdem Song und Lin heiraten, trennen sich die Wege der Brüder wieder. Song Gang kauft ein Fahrrad mit der Marke „Für immer“, und jeden Tag schickt er seine Frau in die Fabrik, und holte sie nach der Arbeit ab. Die beiden führen so über zehn Jahre ein glückliches Leben.

Nachdem die Politik der Reform und der wirtschaftlichen Öffnung umgesetzt wird, verdient Glatzkopf viel Geld im Schrotthandel. Daraufhin entwickelt er rasch seine Geschäfte in verschiedenen Branchen, und wird „superreich“. Die kleine Stadt Liuzhen und das Leben der Bewohner verändern sich gleichzeitig recht grundlegend. Sehr lustig ist, dass Glatzkopf Li einen Schönheitswettbewerb von Jungfrauen organisiert, der Aufregung im ganzen Land verursacht. Im Gegensatz dazu ist sein Bruder arbeitslos und arm. Song Gang wird derweil verletzt, und erkrankt an den Lungen während der Zeitarbeit. Schlimmer noch, als Song keinen Ausweg aus seiner trostlosen Situation finden kann, da er seine Familie nicht versorgen kann, wird ihm zusätzlich noch von einem Lügner der Kopf verdreht. Er verlässt seine Heimat, und

verkauft mit dem Schwindler gefälschte Medikamente in anderen Städten, und unterzieht sich sogar einer Brustvergrößerungs-Operation. Nach langer Zeit kehrt er nach Liuzhen zurück, und hört von dem Skandal der Affäre zwischen seinem Bruder und seiner Frau, und begeht darauf hin Selbstmord. Infolge des Todes von Song Gang brechen Glatzkopf Li und Lin Hong völlig zusammen. Nach ein paar Jahren der Abgeschiedenheit eröffnet Lin Hong einen Salon, aber sie betreibt in Wirklichkeit ein Bordell. Glatzkopf Li verschließt danach Augen und Ohren vor seinen Geschäften, und betreibt Vorbereitungen für eine Weltraumexpedition, um die Asche von seinem Bruder im Weltraum zu zerstreuen.

8.2 Zwei im Vergleich stehende Epochen

Das Buch, in dem die jahrzehntelange Bruderschaft zwischen Glatzkopf-Li und Song Gang eine zentrale Rolle spielt, spiegelt die gesellschaftliche Entwicklung während der Kulturrevolution bis zur Gegenwart hin wider. Der erste Teil erzählt von der unglücklichen Kindheit der Brüder, der zweite Teil handelt von ihren grundverschiedenen Lebenserfahrungen nach der Reform und der wirtschaftlichen Öffnung. Die Zeit ist geprägt von reißenden Veränderungen in einer relativ kurzen Zeitspanne, und von den Schicksalen der Figuren, die sich ebenfalls in einem überschnellen Tempo vollziehen, wie Yu Hua im Nachwort der Originalausgabe schreibt:

Dieser Roman verdankt seine Entstehung dem Aufeinandertreffen zweier Epochen: des dem europäischen Mittelalter vergleichbaren Zeitalters der „Kulturrevolution“ mit seinem krankhaften Fanatismus, seinen unterdrückten Trieben und seinen trostlosen Schicksalen einerseits und der eher dem heutigen Europa entsprechenden chinesischen Gegenwart mit ihrem ethischen Verfall und ihrem zügellosen Streben nach flüchtigem Genuss andererseits. Im Okzident hätte ein Mensch vierhundert Jahre leben müssen, um Zeitzeuge zweier der Art unterschiedlicher Epochen zu sein, ein Chinese dagegen hat all dies innerhalb von vierzig Jahren durchgemacht. (YU/ KAUTZ 2012: 8)⁵⁶

⁵⁶ Die Passage steht ursprünglich im Nachwort der chinesischen Ausgabe von *Brüder*, aber die deutsche Ausgabe wurde herausgegeben, ohne Nachwort hinzuzufügen. Im Vorwort der deutschen Version *China in zehn Wörtern* hat Ulrich Kautz die Abschnitt aus dem Nachwort zu *Brüder* zitiert und ins Deutsche übersetzt.

Tatsächlich bilden die zwei diametral zueinander gesetzten Verhältnisse – das eine ist extrem geschlossen, und das andere geprägt von einer beschleunigten Öffnung – ein großes Spannungsfeld in der Narration. Die Charaktere werden von den starken Strömungen der beiden Zeitepochen mitgerissen. In einem Interview sagt Yu Hua: Als der erste Teil der chinesischen Version erschien, wurde der originale Text des obigen Nachworts auf der Rückseite des Buchs gedruckt, und in diesem Moment war der zweite Teil des Romans noch nicht fertig geschrieben. Dies erscheint uns seltsam, denn bevor ein Werk vollendet ist, hat der Autor das Nachwort bereits verfasst. Yu Hua erklärt sich seinen Lesern wie folgt: Wenn es nur den oberen Teil, und keinen unteren Teil gibt, ist *Brüder* unvollständig, und das gleiche gilt im umgekehrten Fall (HONG und YU 2006: 32).

8.2.1 Die Unmenschlichkeit und die Liebe der Familienangehörigen in der Kulturrevolution

Yu Hua erklärt die Faszination der Gewalt:

Aufgrund ihrer Form ist Gewalt voller Leidenschaft. Ihre Kraft kommt aus dem innerlichen Verlangen der Menschen. So hat sie mich verzückt. Sklavenhalter saßen auf einer Seite und schauten, wie ihre Sklaven sich gegenseitig vernichteten, solche Szenen wurden von der modernen Zivilisation als Geschichte verbannt. Aber diese Form sehe ich immer als eine modernistische Tragödie an. Der Fortschritt der menschlichen Zivilisation lässt uns verstehen, wie die barbarische Tat unser Überleben bedrohte. Sie ist jedoch durch den Boxkampf ersetzt worden, und daraus kann man ersehen, dass die Zivilisation der Barbarei unauffällig ein Zugeständnis macht. Sogar der Grillenkampf auf den südlichen Gebieten erinnert uns daran, wie Gewalt im menschlichen Herzen tief verwurzelt ist. Angesichts von Gewalt und Chaos ist die Zivilisation nur ein Slogan, und die Ordnung eine Dekoration. (YU 2007: 50; Übers. d. Verf.)

Aus diesem Abschnitt heraus kann man verstehen, warum Gewalt eine wichtige Rolle bei Yu Huas literarischem Schaffen spielt. Er hält Gewalttätigkeit für ein menschliches Instinktverhalten, das heutzutage unter der Decke der modernen Zivilisation nach wie vor existiert. Sein Schreiben aus der besonderen Perspektive der Gewalt heraus, ist ein Versuch, den von Vernunft und Ordnung vertuschten realen Lebenszustand zu enthüllen.

Das erste Teil von *Brüder* setzt die erzählerischen Diskurse über Gewalt und Brutalität von Yu Hua fort. In seiner frühen Schaffensperiode beschreibt Yu Hua die Gewalt einerseits aus der Perspektive der abstrakten menschlichen Natur, beispielsweise ist die Darstellung von Gewalt in „Eine Art Realität“ zweifelsohne sehr tiefgehend. Andererseits deuten manche Novellen, z.B. „Vergangenheit und Bestrafung“ und „Das Jahr 1986“, auf die konkreten geschichtlichen Ereignisse hin, aber wegen der dunklen Erzählweise sind solche Werke dem Publikum schwer vermittelbar. In *Brüder* setzt Yu Hua die Gewalt in einen breiten und wahren historischen Kontext und zeigt auf eine detaillierte und unverhüllte Weise die kollektiven, systematischen, individuell unbewussten und kollektiv unbewussten Gewalttätigkeiten.

Die Schilderungen von den Details der Gewalt sind äußerst gelassen und das Gefühl zurückhaltend, es weicht von dem Respekt vor dem Leben und der Angst vor dem Tod ab. Die grauerregenden Szenen hoben die Grausamkeit der Menschen in der irrationalen Zeit hervor. Hier wird die Szene zitiert, wie Song Fanping von den sog. „Roten Armbinden“ brutal zu Tode geprügelt wird:

Das war so verstörend, dass Song Fanping den ausgekugelten linken Arm sinken ließ und einen Moment lang versäumte, sich vor den Knüppeln zu schützen. Im Nu wurde er von zahlreichen Hieben am Kopf getroffen, sodass er mit klaffenden Wunden, aus denen das Blut strömte, zusammenbrach und an der Wand entlang auf den Fußboden rutschte, während die Schläger fortfuhren, blindwütig auf ihn einzudreschen, bis ihre Knüppel zerbrachen. Nun kamen die Beine zum Zuge, denn jetzt begannen die sechs Roten Armbinden, erbarmungslos auf ihrem Opfer herumzutrampern. Mehr als zehn Minuten lang traten sie wieder und wieder zu und ließen von dem am Boden liegenden Song Fanping erst ab, als der sich nicht mehr rührte. [...] Sofort hatten die sechs ihn wieder umringt und begannen, mit den Füßen auf ihm herumzutrampern und ihm ihre zerbrochenen Knüppel, die spitz und scharf wie Bajonette waren, in den Leib zu rammen. Als einer seinen Unterleib durchbohrte, krümmte Song Fanping sich wie im Krampf zusammen, nur um sich sogleich wieder zu strecken, nachdem jener Armbindenträger den Stock herausgezogen und sich ein gewaltiger Schwall Blut aus der Wunde auf den Erdboden ergossen hatte. Dann regte er sich nicht mehr. (YU/ KAUTZ 2009: 153–155)

Das im Text wiederkehrende Wort 红袖章 *hong xiuzhang* („Rote Armbinden“) symbolisiert das Privileg, Gewalt zu benutzen. Die große Kulturrevolution legalisierte damals die Gewalt durch ihre Ideologie. Wenn die Roten Armbinden wie hier andere Leute misshandeln, geht ihr

Bewusstsein und ihre Menschlichkeit verloren. Die Leiden, deren Details genau aufgezeigt werden, sind so schwer, dass man sie fast nicht ertragen kann. Beispielsweise erleiden sowohl der lebendige Song Fanping als auch seine Leiche die Gewalt. Als die zu große Leiche von Song nicht in den kleinen Sarg passt, bleibt seiner Frau nichts anderes übrig als dem Vorschlag der anderen zuzustimmen, und seine Knie zu zerschlagen. Als Li Lan das furchtbare Geräusch des Schlages hört, zittert sie an allen Gliedern. An dieser Textstelle erreicht Yu Hua Beschreibung der Gewalt ihren Höhepunkt.

Die Figuren Sun Wei und sein Vater sind ursprünglich diejenigen, die die Gewalt innehaben und gebrauchen, doch plötzlich werden sie selbst zu den Opfern der um sich greifenden Gewalttätigkeiten. Sein Vater ist gezwungen, eine hohe Mütze (ein Zeichen der Demütigung) zu tragen. Als die Roten Armbinden Sun Weis Haare scheren, wird die Arterie seines Halses zerschnitten. Wegen des verheerenden Schlages wird seine Mutter verrückt. Die Familie wird völlig zerbrochen. Darüber hinaus beschreibt Yu Hua detailliert, wie Sun Weis Vater im Gefängnis gefoltert wird. Das Bild ist extrem grausam und schrecklich. Hier ist ein Abschnitt als Beispiel eingeführt:

Auch am dritten Tag ließen die Roten Armbinden nicht von Sun Weis Vater ab. Sie stellten eine brennende Zigarette senkrecht auf den Boden, und dann musste ihr Opfer die Hose herunterlassen. Schon dabei verzerrte sich sein Gesicht vor Schmerz zu einer Fratze und die Zähne schlugen aufeinander, laut klappernd, als hantiere Schmied Tong in seiner Werkstatt mit dem Eisen. Denn da die wilde Katze ihm die Beine zerfleischt hatte, tat es so weh, als würde ihm die Haut bei lebendigem Leibe abgezogen, als er sich jetzt aus der an den Wunden festklebenden Hose schälte. Blut und Eiter liefen ihm nur so an den Beinen herunter. Nun sollte er sich hinsetzen, und zwar so, dass er mit dem After die brennende Zigarette berührte. Einer von den Armbidenträgern legte sich neben ihn auf den Boden und kontrollierte, ob der weinende Mann es auch richtig machte, dirigierte seinen Hintern mal ein wenig nach links, dann wieder nach rechts, bis die Glut der Zigarette sich genau unter dem After befand. Da kommandierte er: „Hinsetzen!“ (YU/ KAUTZ 2009: 213)

Yu Hua schreibt das kollektive Gedächtnis der Gewalt der Kindheit und Jugend seiner Generation nieder. In *Brüder* übt sich die Gewalt auf die Kinder, die in den revolutionären Wirren ohne richtige Anleitungen gewachsen waren, aufs Stärkste aus. Von klein auf leben

Glatzkopf-Li und Song Gang in den Wirren der Gewalt ihrer älteren Schüler. Jedes Treffen mit der Gruppe der Schüler ist ein Alptraum für die beiden Jungen. „Beinfeger“ kann sich hier als das Codewort der Gewalt unter den Minderjährigen verstehen lassen. Glatzkopf-Li lebt einerseits im Schatten des „Beinfegers“, andererseits akzeptiert und kopiert er die Gewalttat. Nach dem Tod von Song Fanping wächst seine Begierde nach der Gewalt mit seinem fortschreitenden Alter zusammen an, und er beginnt beliebig, die Menschen mit hohen Mützen auf der Straße zu treten.

Im Roman *Brüder* beschreibt Yu Hua jedoch nicht wieder nur Gewalt, sondern auch die schönen Seiten des Lebens, über Liebe und Familie, und erschafft eine idealisierte Figur – Song Fanping. Obwohl Song nur ein einfacher Lehrer einer Mittelschule ist, werden ihm viele noble Charakterzüge zugeschrieben. Dieser Mann mit riesiger Körpergröße und gutem Aussehen ist ehrlich und gutherzig. Als alle anderen nur zuschauen und sich unterhalten, springt er ungeachtet des Schmutzes in die Jauchegrube, um Glatzkopf-Lis Vater zu retten, und dann bringt er die Leiche ins Haus von Li Lan. Song ist außergewöhnlich talentiert, so haben sowohl der Fabrikleiter als auch der junge Arzt ein Gespräch mit dem reizvollen Mann sehr genossen. Er zeigt seine Liebe außerdem sehr aufrichtig. Vor mehr als tausend Leuten nimmt der Mann seine Geliebte in den Arm, nachdem er in einem Spiel den Basketball erfolgreich einen Korb geworfen hat, und Li Lan findet durch seine Liebe erneut ihre Würde. Nachdem Song zu Tode geschlagen wird, unterstützt die Kraft seiner Menschlichkeit seine Witwe, so dass sie weiter mit Stolz leben kann. An ihm ist das würdevolle Dasein eines Menschen, und männlicher Charme zu finden. Song verbirgt vor seiner Ehefrau seine schlimme Situation in der Kulturrevolution, damit sie in Ruhe in Shanghai ihre Krankheit heilen lassen kann. Nachdem Song Fanping brutale Gewalt und Beleidigungen erlitten hat, erfindet er für die Kinder eine Lüge für seinen ausgelenkten linken Arm: „Ach, er ist müde. Jetzt soll er sich mal ein paar Tage ausruhen“ (YU/ KAUTZ 2009: 137). Er versucht, die psychische Verletzung der Kinder möglichst gering zu halten. Nach einer sogenannten „Haussuchung“ durch die Rotgardisten sind alle Esstäbchen im Haus zerbrochen. Daraufhin bricht der Vater ein paar Zweige ab, und sagt optimistisch zu den beiden Jungen, dies seien „die Esstäbchen der Vorfahren“ (KAUTZ 2009: 105). Im Gegensatz zu den Figuren in Yus Romanen, wie Xu Fugui und Xu Sanguan,

die dem Leid gegenüber Geduld und Gehorsamkeit zeigen, kämpft Song mutig gegen die Gewalt. Schließlich wird die sympathische Figur von der Gewalt und dem Bösen vernichtet. Die furchtbare Gewalt und die schöne menschliche Natur schaffen einen Kontrast, der ein Überdenken der absurden Realität hervorruft.

Wie *Leben!* und *Der Mann, der sein Blut verkaufte*, beschreibt *Brüder* Leid und Zärtlichkeit. Im ersten Teil des Romans gibt es viele Handlungen, die die Menschen tief berühren: Die Brüderlichkeit zwischen Glatzkopf Li und Song Gang wurde über viele Schwierigkeiten hinweg bewahrt; Es besteht eine treue Liebe zwischen Song Fanping und Li Lan; Der unschuldige Song Fanping hat einen tragischen Tod erlitten; Im harten Rest ihres Lebens sehnt Li Lan sich nach ihrem Ehemann; Ungeachtet ihrer schweren Krankheit geht Li auf das Land und besucht Songs Grab. Aber den traurigen Geschichten sind viele übertriebene und humorvolle Szenen mit auf den Weg gegeben, beispielsweise stellt der Autor am Anfang des Romans detailliert dar, wie Glatzkopf Li in die Damentoilette späht, und dann gefangen und durch die Straßen geführt wird, dabei gebraucht er wiederholt Wörter wie „Ärsche“ und „Schamhaare“. Ein weiteres Beispiel ist das der Darstellung des tragischen Todes von Song Fanping, hier vergisst Yu Hua nicht, über Tränen und Rotz der Kinder Witze zu machen.

Die ganze Zeit über heulten die verzweifelten Kinder Rotz und Wasser. Als Song Gang sich etwas zu energisch das Gesicht mit der Hand abwischte, traf der Schleim das Hosenbein eines der Umstehenden, der den Unglücksraben sogleich am Schlafittchen fasste und wüst beschimpfte. Just in diesem Moment passierte Glatzkopf-Li das gleiche Malheur, wieder mit demselben Mann, nur dass diesmal die Sandalen betroffen waren. Daraufhin packte der erboste Mann den Jungen an den Haaren, und dann drückte er beide Kinder unsanft nach unten, damit sie ihn mit ihren Hemden abputzten. Als die schluchzenden Jungen versuchten, Hose und Schuh des Mannes zu säubern, machten sie die Sache nur noch schlimmer, denn noch mehr Rotz und noch mehr Tränen ergossen sich auf die Kleidung des Mannes. „Hört auf zu wischen, verdammt noch mal!“, schrie er, halb ärgerlich, halb belustigt. (YU/ KAUTZ 2009: 162)

Yu Huas Reaktion auf das Leid ist anders als zu erwarten: Das Vulgäre, welches als eine Beleidigung fürs Auge und die gute Sittlichkeit gilt, behandelt er sorgfältig; An der rührenden Textstelle, in der man Mitgefühl und Pietät zeigen sollte, macht er Spaß. Die derben und wit-

zigen Szenen und die Beschreibungen der tragischen Schicksale verflechten sich miteinander, und bilden einen scharfen Kontrast. Die Disharmonie regt Leser zum Nachdenken über die Beklemmungen der menschlichen Gesellschaft an, so dass sie nicht nur in eine Richtung versunken sind. *Brüder* ist keine reine und feine Fiktion, sondern ein kompliziertes und modernistisches Werk, unter dessen vulgärer Oberfläche tiefe Bedeutung und unverwechselbare Ästhetik zu finden sind.

8.2.2 Panorama der Reform und der wirtschaftlichen Öffnung

Nach dem Einsetzen der Reform- und Öffnungspolitik werden die Einzelhändler (nicht Glatzkopf-Li), wie Schmied Tong, Zahnreißer Yu, Schneider Zhang, Stieleis-Wang und Schenschleifer Guan, zu den ersten reichen Personen in der Kleinstadt Liuzhen. Aber ihre Geschäfte erschöpfen sich in Bereichen des kleinen Privatbetriebs, und sie können sich nicht weiter entwickeln. Im Gegensatz dazu greift Glatzkopf-Li, der sein Amt in der Geschützten Werkstatt niedergelegen hat, auf seine herausragenden Geschäftspraktiken (z.B. Wiederverkauf der Abfälle) zurück, und nutzt die Vorteile der Reform und Öffnung vollkommen (z.B. Import und Inlandsverkauf von gebrauchten Anzügen aus Japan). Sein Geschäft expandiert sehr schnell, und Glatzkopf-Li wird zum reichsten Mann in Liuzhen. Das liegt jedoch hauptsächlich daran, dass er in Kooperation mit Kreisvorsteher Tao Qing ein Monopol auf fast alle Märkte der Stadt genießt. Der erfolgreiche Glatzkopf-Li wird zum Mitglied des ständigen Kreisausschusses ausgewählt. Er ist nicht mehr ein einfacher privater Unternehmer, sondern wandelt sich zu einem Geschäftspartner der Regierung. Danach monopolisiert er den Straßenbau, Immobilien, Kaufhäuser, Saunen, Restaurants, Produktion und Vertrieb, Import und Export, Krematorien und Friedhöfe in Liuzhen, und produziert und steigert das BIP der Stadt. Die Leute, die nahe der Staatsmacht stehen und die Vorzüge der Regierung nutzen, können in diesen Strukturen leicht reich werden.

Hingegen wird die Existenz von Song Gang und Lin Hong in der Flut der Marktwirtschaft ständig bedroht. Von den drastischen Veränderungen in Liuzhen und dem von Glatzkopf-Li geschaffenen Mythos durch Reichtum, behält Song Gang einen gewissen Abstand. Er übersteht die „eiserne Reisschüssel“ des staatlichen Unternehmens. Im Laufe der Reform und

Öffnung wandelt sich das staatliche Eigentum in Privateigentum um, welches jedoch zur Minderheit gehört. Nach dem Bankrott der Eisenfabrik wird Song arbeitslos. Wie die meisten entlassenen Arbeiter beherrschte er keine gelernte Fähigkeit, und kann keine feste Arbeitsstelle finden. In einer vorübergehenden Arbeit wird Song Gang schwer verletzt. Da er sich die teuren medizinischen Kosten nicht leisten kann, verzichtet er auf die Behandlung. Aus diesem schweren Leben folgt er dem Schwindler Zhou You in andere Städte und Orte, um dem Verkauf künstlicher Jungfernhäutchen, Pillen für die Penisverstärkung, Cremes für Brustvergrößerung und anderer Fälschungen nachzugehen. Nach seiner Rückkehr erfährt er von dem Verhältnis zwischen seiner Frau und seinem Bruder. Am Ende hat er den Lebensmut verloren und begeht Selbstmord. Songs Tragödie steht hier nicht nur in Beziehung zu seinen verknöcherten Gedanken, sondern auch zu dem Mangel an einem System der öffentlichen Wohlfahrt und einem fehlenden sozialen Netz.

Die oberflächlichen Gründe für die unterschiedlichen Schicksale der Brüder können wir als persönliche Fähigkeiten und Charaktere verstehen, auf die der Roman sich fokussiert. Die wesentliche Ursache für die große Kluft zwischen Arm und Reich, nämlich das Problem der sozialen Struktur, wird im Werk nur implizit beschrieben. (Dies ist hingegen in *China in zehn Wörtern* offen und transparent erklärt. Deswegen kann man verstehen, warum nicht *Brüder*, sondern der essayistische Sammelband von der Zensur verboten wurde.)

In der Kleinstadt Liuzhen, wo jeder materielle Genuss als das Wichtigste erachtet wird, gerät das Wesentliche des Lebens, z.B. der Sinn der Existenz, die Menschenwürde, eine reine und edle Seele, in Vergessenheit. Zum Beispiel kann Lin Hong, die eigentlich eine gute Frau ist, der Verführung durch Glatzkopf-Li nicht widerstehen und beginnt eine Liebschaft mit ihm. Nach Song Gangs Tod wirtschaftet sie in einem Schönheitssalon, der in der Wirklichkeit ein Platz für Prostitution ist. Über seine Freude am Sex wird Schmied Tong zum Stammkunden des Schönheitssalons, und Glatzkopf-Li ist daran interessiert, seine bizarre sexuelle Lust auszuleben. Für Geld scheuen die Leute in Liuzhen keine Mittel. Im Laufe der Bereicherung wird ihr Dasein überschattet von der Angewohnheit, mit sexuellem Genuss die Leere ihres Lebens auszufüllen. Die Menschen werden zu Sklaven von Geld und Sexualität, dies ist auch die ak-

tuelle Situation in China, die der Autor im zweiten Teil von *Brüder* entlarven will.

Obwohl das politische und wirtschaftliche System in den beiden Zeitaltern unterschiedlich ist, bleibt eine Eigenschaft der Leute in Liuzhen unverändert, nämlich das kollektives Unbewusste. In den stürmischen Jahren der Kulturrevolution schimpften und schlugen sie die sogenannten „Grundbesitzer“ und „Kapitalisten“. Während der Reform und Öffnung machen sie fieberhaft Jagd auf Geld und Sex. Sie prüfen ihre vergangene Rolle in den revolutionären Wirren nicht, und haben keinen Zweifel an der vorherrschenden Ungleichheit in der Reform und Öffnung. Sie passten sich an die Veränderungen an und behielten ihren Überlebensinstinkt.

8.3 Karnevaleske Schreibweise

Über *Brüder* gibt es sehr kontroverse Meinungen in China. Manche Handlungen, wie das Erspähen in der Toilette und der Schönheitswettbewerb der Jungfrauen, die unverhohlenen sexuellen Beschreibungen, die vulgäre Hauptfigur Glatzkopf-Li und die maßlose Sprache wurden beanstandet. Sihe CHEN (vgl. 2007: 55–64) verteidigt das Werk in seinem Text „Meine Interpretation zu *Brüder*“ und behauptet, dass der Roman gegen die ästhetische Tradition seit der Bewegung des 4. Mai und die gewöhnliche literarische Bildung und Geschmäcker der Chinesen⁵⁷ sei, da Yu Hua die Erzählweise von Rabelais verwendet.

Michail M. Bachtin schreibt in seinem Buch *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, dass François Rabelais in *Gargantua und Pantagruel* die Tradition der humoristischen Volkskultur erbt, die im Gegensatz zu den klassischen literarischen Strömungen seit der Renaissance steht, und den grotesken Realismus erschafft. Die Romane von Rabelais sind voller Obszönität, ungezähmter Sprache, unverhüllte Darstellungen von Geschlechtsverkehr, Geburt

⁵⁷ CHEN (2007: 56) zufolge kommen die literarischen Grundstandards der Chinesen seit der Vierte-Mai-Bewegung aus dem literarischen Geschmack des europäischen Bürgertums, der nach der Renaissance eine dominante Stellung in der westlichen Kultur besitzt, sowie dem sozialistischen Realismus der ehemaligen Sowjetunion und der westlichen modernistischen avantgardistischen Literatur im 20. Jahrhundert.

und Ausscheidungen. Bachtin weist darauf hin, dass die Eigenschaften von Rabelais' Werken eine direkte Beziehung zu den Volksfesten habe, deren typischer Inhalt Karneval sei. Karneval ist ein Volksfest, und unterscheidet sich von den offiziellen Feiern, in dem jeder Beteiligte in Übereinstimmung mit seiner eigenen Klasse und seinem sozialen Status handeln soll. Jedermann kann an dem Volksfest teilnehmen, das eine Verhöhnung der traditionellen Autorität und des Wertesystems ist, und den Menschen hilft, sich aus den religiösen Gesetzmäßigkeiten, der Identität, den sozialen Normen und Tabus zu befreien. Karneval schätzt die menschliche Natur nicht gering, und erkennt den Wert des Lebens in der irdischen Welt. Bachtin zufolge beschreiben die Romane von Rabelais, auf die die Tradition der Volkskultur vererbt wird, eine Welt, in der das Universum und die Gesellschaft, die Materie und der Leib miteinander verbunden sind.

8.3.1 Karnevaleske Figuren

Die Hauptfigur: Glatzkopf-Li

Wie die Figur des Riesen in den Volksfestivals ist der Protagonist Glatzkopf-Li übertrieben und grotesk dargestellt. Glatzkopf-Li ist ein ambivalenter und komplexer Charakter. Die Figur hat tiefe Dualität, d.h. eine Kombination von Schönheit und Hässlichkeit. Einerseits benimmt er sich grob und egoistisch, macht besonders hohe Gewinne durch Spekulation und Korruption, und schläft mit zahllosen Frauen. Andererseits zeigt er Offenheit, Ungezwungenheit und eine gewisse Ritterlichkeit, empfindet tiefe Liebe zu seinem Bruder und seiner Mutter und ist von einem beispiellosen Unternehmungsgeist beseelt.

Neben der Weisheit und Kreativität besitzt Glatzkopf-Li außergewöhnliche sexuelle Fähigkeiten. Die Geschichte fängt an mit Glatzkopf-Lis wachsendem Geschlechtstrieb während seiner Pubertät. Als Junge spannt er in der öffentliche Toilette, und übt die Masturbation mit einer Bank oder einem Leitungsmast aus. In der Ära der Marktwirtschaft ist seine Vitalität auf Expansionskurs, und sein sexuelles Verlangen wird stärker. Auf eine scherzhafte und übertriebene Weise werden seine Leistungen im Bett dargestellt:

Glatzkopf-Lis Bettgenossinnen kamen nicht nur aus unserer kleinen Stadt Liuzhen, son-

dern aus dem ganzen Land, auch aus Hongkong, Macao und Taiwan. Hinzu kamen Auslandschinesinnen aus aller Herren Länder und sogar ein rundes Dutzend nichtchinesische Ausländerinnen. [...] Sie behaupteten, wenn er loslege, würde man eher an einen Deckhengst denken als an einen Mann - wie ein Maschinengewehr gehe das, tack - tack - tack - tack. Einmal in Fahrt, würde er gar nicht wieder aufhören. So manche Frau kriegte dabei Krämpfe in den Beinen und kam sich hinterher vor, als wäre sie mit knapper Not dem Tode entronnen. (YU/ KAUTZ 2009: 545–546)

Seine unglaubliche Sexualität ist in ihrer Überzeichnung mit seinem Reichtum und seiner Macht in Liuzhen vergleichbar. Im grotesken Bild des menschlichen Körpers sind Bauch und Penis häufig übertrieben. Mythisch ist Glatzkopf-Li beschrieben, der als Inkarnation des Bösen und der Begierde gilt, zäh und vulgär, und eine große Lebenskraft zeigt, wie die von Rabalais gestalteten Riesen.

Clowns, Narren und Schwindler

Clowns, Narren und Schwindler sind unverzichtbare Akteure des Karnevals. Solche Figuren sind in karnevalesken Fiktionen unbedingt nötig, denn sie besetzen wichtige literarische Funktionen.

Vielen Figuren in *Brüder* wird ein närrisches Temperament zugeschrieben, als ob sie Masken auf dem karnevalistischen Marktplatz trügen. Yu Hua verleiht ihnen ein deutliches Emblem, beispielsweise wurden alle Einwohner in Liuzhen als „die Volksmassen“ benannt, und die „Revolutionäre“ in der Kulturrevolution als „die Roten Armbinden“. Normalerweise sind solche Figuren mit ihren beruflichen Merkmalen und sozialen Identitäten an der Geschichte beteiligt, z.B. Dichter Zhao, Schriftsteller Liu, Schmied Tong, Zahnreißer Yu, Schneider Zhang, Stieleis-Wang und Scherenschleifer Guan.

Ihre Worte und Taten machen häufig einen lächerlichen und grotesken Eindruck. Zum Beispiel verändern die Teilhaber an der Fabrik (Schmied Tong, Schneider Zhang, Scherenschleifer Guan, Zahnreißer Yu, Stieleis-Wang und Mutter Su) ihr Benehmen äußerst drastisch im Ereignis „Gründung der Bekleidungsfabrik“. Als Glatzkopf-Li für die Bekleidungsfabrik Geld sammelt, sind sie voller Zuversicht und haben großen Respekt vor dem Mann. Nachdem Li

einen Misserfolg erlitten hat, werden die Gläubiger sofort bitterböse und verprügeln ihren Schuldner; Als Glatzkopf-Li superreich wird, stürzen die Angepassten sich wie Geier auf den Helden. Ein weiteres Beispiel sind die vierzehn Paladine von Glatzkopf-Li, die zwei Hinkenden, die drei geistig Behinderten, die vier Blinden und die fünf Gehörlosen, die wie Clowns auf die Bühne treten. In den Slapsticks sind sowohl das Denken als auch das Verhalten der Rollen in einem faschingsmäßigen Zustand. In einem Karikatur-Stil hat Yu Hua die Figuren dargestellt, absichtlich verzerrt und heruntergemacht.

Yu Hua hat auch die sogenannten intellektuellen Figuren erschaffen, nämlich Schriftsteller Liu und Dichter Zhao. Schriftsteller Liu, ein *hack writer*, fabriziert einen unechten Bericht, um die Toilette-Späherei vom jungen Glatzkopf-Li zu rehabilitieren. Dichter Zhao, der in den revolutionären Wirren die kleinen Brüder oft mit seinem Beinfeger malträtierte, wird später zum Trainingspartner bei der körperlichen Ertüchtigung, und wartet jeden Tag auf Glatzkopf-Lis Beinfeger. Den beiden Charakteren sind nicht Tugend und Unbeugsamkeit zugeschrieben, sondern nur Kriecherei und Niederträchtigkeit. Die übertriebene und karikaturartige Beschreibung ihrer Worte und Taten und die Betonung ihrer intellektuellen Identität bilden einen scharfen Kontrast, um die Schabigheit und Arroganz der Figuren zu offenbaren.

Zhou You, der im Schönheitswettbewerb auftaucht, spielt die Rolle des Schwindlers. Er verkauft künstliche Jungfernhäutchen und andere Fälschungen, und verwirrt den ehrlichen Song Gang durch eine Illusion der Bereicherung. CHEN (2007: 63) sah die Figur als einen Teufel an, der sich in den Karneval der menschlichen Welt einmischt und die fehlende Wahrheit durch den Schein verschleiert.

8.3.2 Karnevaleske Szenen

Demonstration

Am Anfang des Romans erzählt Yu Hua in einem fröhlichen und humorvollen Ton von einer karnevalistischen Szene, in der der jugendliche Glatzkopf-Li wegen seines Spannens in der Frauentoilette durch die Straßen geführt wird. Dichter Zhao und Schriftsteller Liu, die den Jungen eskortieren, ziehen die Aufmerksamkeit der Volksmassen in Liuzhen auf sich, explizit

durch ihre wiederholte Erklärung und Anklage, und vergleichen sich zuerst mit Li Bo und Dufu, dann Li Bo und Cao Xueqin, schließlich Guo Moruo und Lu Xun. Die Frau von Schmied Tong, ein Opfer der Schandtat, schreit vor den Leuten rum, dass ihr Hintern Glatzkopf-Li gesehen habe! Die Zuschauer drücken einerseits ihre rechtschaffenden Worte und ihre Empörung aus, und andererseits sind ihre Herzen äußerst begeistert. In einer kollektiven Karnevalsfeier werden die Wünsche der Menschen in Liuzhen auf trügerische Weise erfüllt. Der Autor betont, dass „Spähen“ in einer Epoche mit extremer Unterdrückung der Triebe und der schweren kulturellen Knappheit, das ganze Volk umfassend ist. Durch die Beschreibung des absurden und lächerlichen Existenzzustands der Menschen, zeigt Yu Hua sein Denken über die Beziehung zwischen der politischen Macht und der menschlichen Natur.

In der Kulturrevolution wird die kleine Stadt Liuzhen, die voll von revolutionären Parolen, Paraden und Versammlungen für Kritik und Kampf war, zum lärmenden Platz des Volksfests.

Auch sonst war alles so wie am Vortag: Dieselben gut gelaunten Männer und Frauen erschienen zur Demonstration; dieselben Leute waren mit ihren Leimtöpfen an den Wandzeitungs-Mauern zugange; Schmied Tong mit seinem Hammer verkündete wieder, dass er den Klassenfeinden die Hundeköpfe und Hundebeine platt hämmern wolle; Zahnreißer Yu schwenkte wie am Vortag seine Zange und drohte, den Klassenfeinden die gesunden Zähne zu ziehen; Stieleis-Wang, immer noch den Eiskasten schulternd, reihte sich in den Demonstrationszug ein und pries seine nur für Klassenbrüder und -schwestern bestimmte Ware an; Schneider Zhang, wieder mit dem Bandmaß um den Hals, rief abermals, er würde den Klassenfeinden die schäbigsten Totenkleider - oder vielmehr: Leichentücher! - schneiden; Scherenschleifer Guan der Ältere schnitt immer noch mit seiner hoch erhobenen Schere schnipp, schnapp den Klassenfeinden die imaginären Schwänze ab, während Scherenschleifer Guan der Jüngere, der ja schon am Vortag eine Stange Wasser in die Ecke gestellt hatte, erneut am Hosenschlitz nestelte. Kurz, jeder Einzelne, der am vorangegangenen Tag gegeistert, gehustet, geniest, gefurzt, gespuckt und gekämpft hatte, war selbstverständlich wieder zur Stelle. (YU/ KAUTZ 2009: 92–93)

Yu Hua hat die Demonstration in der Kulturrevolution im karnevalesken Stil beschrieben. Jeder nimmt enthusiastisch daran teil, und akzeptiert ihre Lächerlichkeit und Widersinnigkeit. Der Autor hat die Revolution mit den Kleinigkeiten wie Zahnreißen und Verkauf von Stieleis, und zusätzlich den vulgären Dingen, wie Schwänzen, pinkeln, geifern, niesen und furzen, verknüpft, um den Fanatismus und Irrationalität der politischen Bewegung bitter zu ironisie-

ren.

Die große Begeisterung der Leute in Liuzhen, die sogenannte revolutionäre Leidenschaft, ist ganz anders als der Geist des Karnevals. Der Marktplatz bei Rabelais ist frei und voller Lachen. Das von Bachtin offenbarte und bejahte Wesen der volkstümlichen Lachkultur ist die Subversion und Rebellion der Massen gegen die Ordnung, die von der mittelalterlichen Theologie eingehüllt wurde. Durch die Karnevalisierung der Kulturrevolution zeigte Yu Hua jedoch das kollektive Unbewusstsein, den Verlust der selbständigen Persönlichkeit und den Mangel an Selbstbewusstsein auf.

Gewalt

Auf karnevaleske Weise hat Yu Hua auch mehrere Szenen der Gewalt beschrieben. Beispielsweise ist die Darstellung der Beinfeger-Schlägerei zwischen den Jungen und den Mitschülern spielerisch und scherzhaft angelegt. Ein weiteres Beispiel ist: Nachdem Glatzkopf-Li bei der Gründung der Bekleidungsfabrik das Geld verloren hat, erteilt ihm jeder Gläubiger vor Wut eine Tracht Prügel, die jeweils eine starke individuelle Färbung hat: Die Faust von Schmied Tong heißt „*Ein wohlgezielter Hammerschlag bestimmt den Klang des Gongs*“; Die Fassung von Schneider Zhang erinnert an „*die Ein-Finger-Meditation des erfahrenen Kung-Fu-Adepten*“; Zahnreißer Yus Vorgehensweise war „*von seiner beruflichen Tätigkeit geprägt*“, und nach dem Prügel sollte „*der verdammte Kerl [...] seine ausgeschlagenen Zähne vom Erdboden aufklauben*“; Scherenschleifer Guans Stil war „*genital*“, und er verwendete die Strategie „*im Osten ein Scheinmanöver zu veranstalten, im Westen aber anzugreifen*“; „*Mit stumpfem Messer Fleisch schneiden*“, heißt der Stil von Stieleis-Wang (YU/ KAUTZ 2009: 428–429). Auch die Beschreibung der fünf unterschiedlichen Züchtigungen ist voller Freude. Als Glatzkopf-Li und Dichter Zhao sich auf der Straße begegnen, versuchen die Massen der Stadt Liuzhen absichtlich, mit Worten einen Kampf zu provozieren. Dies zeigt den Wunsch der Menschen, Gewalt visuell zu erleben. Schlägereien werden zu einer Schau und einem Spiel auf dem Marktplatz in Liuzhen, und dies entspricht der Grundstimmung des Karnevals.

Die Beschreibung anderer Szenen der Gewalt in der Kulturrevolution, wie dem Foltern und

Morden der Rotbinden, unterscheidet sich durch die Unbarmherzigkeit und Brutalität vom Karneval Rabelais, und kann sich als das kollektive Gedächtnis im besonderen Kontext Chinas verstehen. Durch die Reproduktion der Begeisterung der Volksmassen, an der Gräueltat teilzunehmen oder die Gewalt zuzuschauen, übt der Autor Kritik an der fanatischen Zeit.

Zeigen und Diskussion des Geschlechtlichen

Brüder beginnt mit einem ehrlosen Verhalten „Spähen von weiblichen Gesäßen“. Nach einem Tumult und einer Parade wird der jugendliche Glatzkopf-Li letztendlich auf dem Polizeirevier abgeliefert:

Natürlich packten daher die fünf Vopos die Gelegenheit beim Schopfe und befragten ihren Arrestanten besonders penibel. Als Glatzkopf-Li auf Lin Hongs straffe Haut und das sich darunter abzeichnende Steißbein zu sprechen kam, leuchteten ihre Augen plötzlich auf wie Lampen, die gerade jemand angeknipst hat, nur um sogleich wieder zu verlöschen, als er hinzufügte, weiter habe er nichts gesehen. In ihrer offensichtlichen Frustration schlugen sie auf den Tisch und brüllten ihn an: „Das war doch noch nicht alles! Nur wer gesteht, kann mit Milde rechnen! Verstockte trifft die ganze Härte des Gesetzes! Also was hast du noch gesehen?“ (YU/ KAUTZ 2009: 15–16)

Diese Handlung des Verhörs und die darauffolgenden Gespräche zwischen Glatzkopf-Li und den Männern in Liuzhen sind karnevalistische Showeinlagen des Volkes, in deren Zentrum das Ausspionieren der weiblichen Unterkörper steht, und sie spiegeln das geheime Interesse der Öffentlichkeit an der Sexualität, das sich in dieser Ära der staatlich verordneten Keuschheit als Kritik verkleidet.

Im Buch sind viele karnevalistische Szenen dargestellt, in denen es um das Zeigen von Sex, und die Diskussion darüber geht. Zum Beispiel klagt die Freundin von Schriftsteller Liu auf der Straße, dass sie schon hundertmal miteinander geschlafen hätten. Daraufhin äußert Dichter Zhao seinen Spott und seine Kritik, und dagegen bringen die Massen wiederum salbungsvoll Einwände vor. Dies schafft eine komische und ironische Wirkung.

Als Glatzkopf-Li im Laufe der Reform und Öffnung zum Parvenü wurde, kamen die Frauen,

die eine kurze romantische Beziehung mit ihm gehabt hatten, eine nach der anderen mit ihren Kindern auf die Bühne, und spielen eine Farce. Mit ihrem Schimpfen und Klagen, der vulgären Sprache, wird der Sex zur Schau gestellt. Das Zeigen des Unterleibs an der Textstelle versteht sich nicht als Subversion und Rebellion, sondern als eine Sucht nach Geld in der Konsumgesellschaft.

Eine analoge Handlung ist hier der Schönheitswettbewerb der Jungfrauen. Die Reparatur und der Verkauf der Körper der falschen Jungfern, die Markschreierei und die Demonstration der künstlichen Hymen, Pillen zur Penisvergrößerung und Brustvergrößerungscremes von Zhou You, bilden eine Karnevalsfeier für den Lobpreis der sinnlichen Genüsse.

8.3.3 Materiell-leibliche Motive

BACHTIN (1971: 68) weist darauf hin: „In Rabelais’ Werk fällt gewöhnlich das Vorherrschen des *materiell-leiblichen Lebensprinzips* auf, der Motive des Körpers, Essens, Trinkens, Ausscheidens und des Sexuallebens, und zwar in exaltierter, hyperbolisierter Form.“ Analoge Tendenzen findet man in *Brüder*. Exkremente, weibliche Hintern, Jungfernhäutchen, Geschlechtsverkehr und andere Motive des Materiell-Leiblichen werden von Yu Hua detailliert und übertrieben dargestellt.

In der alten Volkskultur findet man Urin und Kot nicht zwangsweise dreckig, und die Geschlechtsorgane aufgrund der Geburt des Lebens anbetungswürdig, während Diskurse über solche Dinge, die eigentlich physikalische Phänomene und Lebensformen sind, in der modernen Zivilisation als vulgär und schmutzig gelten. BACHTIN (1971: 68–70) zufolge sind die materiell-leiblichen Elemente bei Rabelais ein Erbe der volkstümlichen Lachkultur, und es habe die ästhetische Konzeption des grotesken Realismus, den Charakter des Positiven, des Universalen, den das ganze Volk Umfassenden und den der Degradierung.

In der ersten Hälfte des Romans sind der Hunger und die Geschlechtsreife des jungen Glatzkopf-Li besonders hervorgehoben. In der Zeit der Lebensmittelknappheit hat er von einem riesigen fleischgefüllten Baozi geträumt, und hat daraufhin eine Schnapsidee: Das Sonnen-

licht wäre essbar wie Fleischstreifen, und der Wind wie Brühe. Der Junge zieht aus den geheimen Wünschen der Männer in Liuzhen seinen Nutzen, und hat am Ende sechsundfünfzig Portionen Nudeln der drei Köstlichkeiten gegessen. In seiner Pubertät befriedigt er sich durch Masturbation und Spähen ins Frauenklo. Die starke Lust am Essen und am Sex steht für die Vitalität und Schöpferkraft der Figur – die von Bachtin genannten Bedeutung der Erneuerung hinter den Motiven des Materiell-Leiblichen. (Im Gegensatz dazu zeigt Song Gang in den beiden Bereichen schwaches Interesse und Fähigkeiten.)

Die Motive des Unterleibs in einem modernen Roman können jedoch die positive Bedeutung der alten Volkskultur nicht völlig wiedergeben. Die Beschreibungen von Körpern und Gegenständen an vielen Textstellen in *Brüder* verstehen sich als ein Mittel der Kritik an der Kulturrevolution und der Gegenwart. Yu Hua hat die proletarische Kulturrevolution – die sogenannte heilige und ernste politische Bewegung – und die Onanie von Glatzkopf-Li, die als lustig und unanständig gilt, zusammengestellt, um seine Blasphemie und Ironie in Bezug auf die Kulturrevolution auszudrücken. Glatzkopf-Li lässt zum Beispiel eine Samenleiter-Ligatur an sich vornehmen. Danach hat sein sexuelles Erleben keine Beziehung zu Liebe und Fortpflanzung mehr. Das *Unten* verliert die positive und erneuernde Potenz, die Bachtin in seiner Diskussion über die Motive vom materiell-leiblichen Leben in der Volkskultur vielmals betont, und ist nur noch ein Zeichen der Hurerei und Unzucht.

8.3.4 Krönung und Erniedrigung

Krönung und Erniedrigung des Königs ist ein repräsentatives Karnevalsspiel. In der Zeremonie der Inthronisation, werden Sklaven und Clowns die Kronen und die prunkvollen Kostüme aufgesetzt. Sie erhalten das Symbol der Macht. Aber alles ist nur Vorbereitung für die Entthronung. Im Prozess der Erniedrigung werden ihnen die Kronen und Kostüme abgenommen, und die Symbole der Macht entzogen. Sie kriegen nur noch Spott und Prügel.

Bachtin weist auf die tiefe und breite symbolische Bedeutung des Brauchs hin:

Krönung und Erniedrigung ist ein zweieiniger, ambivalenter Brauch, der die Unaus-

weichlichkeit und gleichzeitig die Fruchtbarkeit von Wechsel und Erneuerung, die *fröhliche Relativität* jeder Struktur und Ordnung, jeder Macht und jeder (hierarchischen) Position zum Ausdruck bringt. (BACHTIN 1971: 139)

Tod und Erneuerung bestehen als eine dialektischer Einheit in der Karnevalszeremonie, die Subversion und Kreativität darstellt.

Der Hauptritus des Karnevals ist in der Literatur verpflanzt, und hat eine Krönungs- und Erniedrigungsstruktur hervorgebracht. Die Zeremonie der Inthronisation und der Entthronung verkörpert sich in den Schicksalen der Figuren in *Brüder*, die sich in den zwei atemberaubenden Epochen dramatisch und unerwartet verändern. Am ersten Tag der Ankunft der Großen Kulturrevolution in Liuzhen schwenkt Song Fanping die rote Fahne auf der Brücke wie ein Held. Der Mann, der mit dem riesigen Banner in der vordersten Reihe des Demonstrationzuges marschiert, ist die Inkarnation des Führers. Mit dem roten Banner, der roten Plakette (mit dem Porträt des Vorsitzenden Mao) und dem roten Buch (mit Zitaten aus Werken Maos) wird Song Fanping gekrönt. Aber die Krönungszeremonie ist äußerst vergänglich. Am nächsten Tag erleidet er als Grundbesitzer sofort Erniedrigungen. Die raschen Veränderungen der Schicksale erleben auch Sun Wei und sein Vater. Die Krönung und Erniedrigung kommt in den revolutionären Wirren aus politischer Identifikation, und in der Reform und Öffnung aus der Umwandlung der ökonomischen Bedingungen. Im zweiten Teil des Buches ist die Krönung von den Emporkömmlingen wie Glatzkopf-Li, Schmied Tong und Stieleis-Wang dargestellt, und auch die Erniedrigung der Opfern der Marktwirtschaft, wie etwa Song Gang. Dass die Charaktere in einem Augenblick zwischen Hoch und Tief, zwischen Aufstieg und Fall schwingen, kreierte eine karnevalistische und groteske Wirkung, und zeigt die Relativität und Dualität der Dinge. Doch in *Brüder* werden durch die Krönung und Erniedrigung nur die Lächerlichkeit der Unterscheidung der Menschen nach Klassen während der Kulturrevolution, und die Absurditäten in der Reform und Öffnung enthüllt. Dies ist eine reine Negation, anders als die doppelte Natur des Karnevals, die Gleichzeitigkeit von Tod und Erneuerung ist.

8.4 Unverwechselbare Stilmittel und ihre Übersetzung

In diesem Werk hat Yu Hua reiche stilistische Mittel geschickt eingesetzt. Folgende Analyse setzt den Schwerpunkt einerseits auf die Stilmittel, welche zu einem karnevalesken Stil des Romans ausschlaggebend beitragen, andererseits auf die Übersetzungsstrategien. Wie versucht Ulrich Kautz, eine Ausgewogenheit zwischen der Aufrechterhaltung der sprachlichen Charakteristika, und der Lesbarkeit für die Empfänger der Zielkultur zu finden?

8.4.1 Überschwemmung der Idiome

Sprichwörter und Vier-Wörter-Idiome hat Yu Hua umfangreich in vielen seiner Werke gebraucht, z.B. in *Leben!* und *Der Mann, der sein Blut verkaufte*. Aber nur die Verwendung der Redensarten in *Brüder* gilt als das Nonplusultra. Um die Umschreibung dieses Stilmittels zu verdeutlichen, werden hier einige Beispiele angeführt.

接下去宋凡平令李兰着迷的口才又在医院里如法炮制，他和一位年轻的医生聊天时海阔天空，他们上知天文下知地理，他们的话题跳来跳去，每一个话题他们都是见解一致，两个人说的眉飞色舞唾沫横飞。李兰坐在旁边听的目瞪口呆，她都忘记自己的头疼，她惊喜万分地望着宋凡平，她没有想到这个和自己生活一年多的男人竟然如此才华横溢。当他们拿到转院证明以后，那位年轻的医生还意犹未尽地把他们送到了大门口，临别时握着宋凡平的手，说今天算是酒逢知己棋逢对手了，他说一定要找一个时间，打上一斤黄酒，炒上两个小菜，坐下来聊个通宵，聊个死去活来。(YU 2012d: 66)

Songs Redegewandtheit, die Li Lan so bewunderte, bewährte sich auch beim anschließenden Besuch im Krankenhaus, wo er sich lebhaft mit einem jungen Arzt unterhielt und dabei vom Hundertsten ins Tausendste kam. Welches Gesprächsthema sie auch berührten – und es waren viele! -, die beiden stellten stets beglückt fest, dass sie sich in allen Punkten einig waren. Während die Männer immer mehr in Fahrt kamen, saß Li Lan daneben und hörte mit großen Augen zu. Vor lauter Bewunderung für Song Fanping vergaß sie sogar ihre Kopfschmerzen. Nie hätte sie sich vorstellen können, dass derart außergewöhnliche Talente in dem Mann schlummerten, mit dem sie seit über einem Jahr zusammenlebte.

Nachdem die Überweisung ausgestellt war, ließ der junge Arzt es sich nicht nehmen, die beiden bis ans Tor zu begleiten. Beim Abschied drückte er Song Fanping die Hand und versicherte ihm, dies sei ein Glückstag, weil er einen neuen Freund, eine verwandte Seele in ihm gefunden habe. Sie müssten sich unbedingt einmal bei einem halben Liter Reiswein zusammenhocken, dazu ein bisschen was zum Knabbern besorgen und sich in aller Ruhe ausgiebig unterhalten. (YU/ KAUTZ 2009: 82)

In diesem Absatz werden insgesamt zehn Idiome eingesetzt: 1) 如法炮制 *rufa-paozhi* (wörtl.: einem bestimmten Rezept gemäß Kräutermedizin backen oder braten) bezieht sich ursprünglich auf den Verlauf der notwendigen Verarbeitung der traditionellen chinesischen pflanzlichen Arzneimitteln und bedeutet im Allgemeinen: Handeln nach den bestehenden Methoden. An der Textstelle wurde das Idiom als Verb (etwas noch mal machen, kopieren) verwendet. 2) 海阔天空 *haikuo-tian kong* (wörtl.: so breit wie das Meer, so offen wie der Himmel) bedeutet offen und frei. 3) 上知天文下知地理 *shang zhi tianwen xia zhi dili* (wörtl.: sowohl Astronomie als auch Geographie wissend) beschreibt einen Gelehrten mit umfangreichem Wissen. 4) 眉飞色舞 *meifei-sewu* (wörtl.: Die Brauen fliegen und die Miene tanzt.) stellt einen Menschen dar, der ohne Punkt und Komma redet und sichtlich erfreut, freudestrahlend, stolz und aufgeregter ist. 5) 唾沫横飞 *tuomuo-hengfei* (wörtl.: Spucke spritzt.) beschreibt eine Rede voller Leidenschaft. Eine entsprechende deutsche Redensart heißt: eine feuchte Aussprache haben. 6) 目瞪口呆 *mudeng-koudai* (wörtl.: mit weit geöffneten Augen anschauen und nichts sprechen können) bedeutet starr vor Schreck. Ähnliche deutsche Redensarten: große Augen machen, Mund und Nase aufsperrten/ aufreißen. 7) 才华横溢 *caihua-hengyi* : Das Talent offenbart sich vollständig; sehr begabt. 8) 意犹未尽 *yiyouweijin*: Etwas hat einem ein wunderbares Gefühl gegeben, sodass man die Sehnsucht nach mehr hat. 9) 酒逢知己棋逢对手 *jiu feng zhiji qi feng duishou* (wörtl.: Ein Mensch trinkt mit vertrauten Freunden und stößt im Schachspiel auf den Gegner, der gleich stark wie er selbst ist.) bedeutet, dass man einen seelenverwandten Freund trifft. 10) 死去活来 *siqu-huolai* (wörtl.: Man stirbt und erwacht wieder zum Leben.) bedeutet hier: in ungewöhnlich hohem Grade.

Bemerkenswert ist, dass in der Übersetzung nur zwei sprichwörtliche Redensarten („vom Hundertsten ins Tausendste kommen“⁵⁸ und „in Fahrt kommen“⁵⁹) auftauchen, d.h., die meisten chinesischen Redensarten sind frei übersetzt. Die Bedeutung wird behalten, während die Form verloren ist. Das liegt daran, dass es in der deutschen Sprache scheinbar nicht so viele Sprichwörter gibt wie in der chinesischen Sprache. Außerdem gilt die umfangreiche

⁵⁸ *Vom Hundertsten ins Tausendste kommen* sagt man, wenn jem. bei einer Erzählung von seinem Stoff abspringt und abschweift und auch den neuen Faden wieder fallen lässt, um von etw. Drittem zu reden, was ihm gerade durch den Kopf geht, bis er nicht mehr weiß, wovon er eigentl. hatte sprechen wollen; als ob er nicht nur auf hundert, sondern schließlich gar auf tausend Dinge zu reden gekommen wäre. (GLSR 1991: 766)

⁵⁹ *In Fahrt sein*: im rechten Zug, in guter Stimmung sein; ebenso *in Fahrt kommen*. (GLSR 1991: 412)

Verwendung der Idiome in einer deutschen Literatur nicht als ein Zeichen der literarischen Qualität. Die Reduktion der Idiome im Zieltext ist ein Umschreiben mit Rücksicht auf die Poetik.

他说这次真是棋逢对手了，这次真是人生得一知己足矣。他说两个人你来我往，一个春风吹，一个战鼓擂，不是东风压倒西风，就是西风压倒东风；兵来将挡，水来土掩，一个刚刚魔高一尺，另一个马上道高一丈。(YU 2012d: 523)

Endlich habe er einmal eine Bettgenossin gefunden, die ihn wahrhaft verstehe, einen wirklich ebenbürtigen Gegner. In ihrem Zweikampf sei es hoch hergegangen, mal habe er die Oberhand gehabt, dann wieder sie. Jeder habe sich immer wieder vorausschauend auf den anderen eingestellt, sei seinen Angriffen zuvorgekommen oder habe sie blitzschnell mit einem Gegenangriff beantwortet. (YU/ KAUTZ 2009: 632)

Die Dichte der Idiome ist erstaunlich. In diesem kurzen Abschnitt, in dem der Sex zwischen Glatzkopf Li und einer Teilnehmerin des Schönheitswettbewerbs der Jungfrauen übertrieben dargestellt wird, werden acht Redensarten ausgelegt. Besonders ironisch ist, dass hier ein Spruch aus einem Lied in der großen Kulturrevolution zitiert wird, nämlich 春风吹，战鼓擂 *chunfeng chui, zhangu lei* (Frühlingswind weht und die Kriegstrommeln werden geschlagen). Das ist einem Chinesen nicht fremd, aber für die deutschen Leser nicht leicht zu verstehen. Offensichtlich wird der Großteil der Idiome paraphrasiert. So ist der Sprachstil in der Übersetzung zu einem gewissen Grad verloren.

8.4.2 Vulgäre Ausdrücke

Im Roman gibt es eine Menge Vulgäre Szenen. An manchen Textstellen werden die dreckigen Beschreibungen vom Übersetzer vollständig beibehalten, und an anderen Stellen gebraucht Kautz eine beschönigende Formulierung. Dies wird durch die beiden folgenden Abschnitte verdeutlicht.

那时候的公共厕所男女中间只是隔了一堵薄薄的墙，下面是空荡荡的男女共有的粪池，墙那边女人拉屎撒尿的声音是真真切切，把你撩拨的心驰神往，你就将头插了进去，那本来应该是你的屁股坐进去的地方，你欲火熊熊就把头插了进去，你的双手紧紧抓住木条，你的双腿和肚子紧紧夹住挡板，恶臭熏得你眼泪直流，粪蛆在你的四周胡乱爬动，你也毫不在乎，你的动作就像是游泳选手比赛时准备跳水的模样，你的头和身体插得越深，你看到的屁股面积也就越大。(YU 2012d: 5)

Früher aber waren die Aborte für Männer und Frauen zwar durch eine dünne Trennwand voneinander geschieden, die Jauchegrube darunter jedoch war nicht unterteilt. Wenn jenseits der Trennwand eine Frau klein oder groß machte und du alle Geräusche klar und deutlich mit anhörtest, sodass du ganz gierig wurdest, konntest du dich ungeachtet des beißenden Gestanks, der dir die Tränen in die Augen trieb, mit angelegten Armen wie ein Wettschwimmer auf dem Startblock kopfüber durch das eigentlich für deinen Hintern bestimmte Loch in dem Sitzbrett hinablassen und mit Bauch und Beinen abgestützt, die Hände fest um den Rand gekrallt, von Schmeißfliegen umschwirrt (aber die bemerktest du gar nicht!) - dich von unten nach Herzenslust an den Hinterteilen der Frauen ergötzen, und zwar umso besser, je tiefer du in der Sitzöffnung stecktest. (YU/ KAUTZ 2009: 9)

Der Schmutz, die Geräusche, der Gestank und die Schmeißfliegen in der öffentlichen Toilette, die ein Mensch normalerweise schwer ertragen kann, interessieren den avantgardistischen Schriftsteller, dies erweist sich durch seine sorgfältige und lebendige Beschreibung. Ulrich Kautz hat beim Übersetzen die vulgäre Szene hundertprozentig rekonstruiert, damit die besondere Ästhetik des Werks zu dem Rezipienten unverfälscht übertragen wird.

那时刘作家手里拿着擦屁股纸，正要去厕所拉屎，他把宋钢十三页的手稿压在擦屁股纸的上面，一边读着一边走向厕所；进了厕所以后一只手解开裤子，一只手拿着宋钢的小说还在读；然后他一边哼哼啊啊地拉屎，一边继续读着宋钢的小说。刘作家拉完屎，宋钢的小说也读完了，他从厕所里出来，把半张没用完的擦屁股纸压在宋钢小说的上面，双眉紧蹙地走回了供销科的办公室。(YU 2012d: 230)

Gesagt, getan. Als er am nächsten Tag hoch verlegten Schriftsteller Liu aufsuchte, hatte der gerade Toilettenpapier in der Hand, denn er musste dringend aufs Klo. Überrascht, dass sein Schüler jetzt selbst anfang zu schreiben, nahm er die dreizehn Seiten entgegen und setzte seinen Weg zur Toilette fort, nicht ohne schon unterwegs mit der Lektüre zu beginnen. Mit der einen Hand die Hose öffnend, las er weiter und legte Song Gangs Werk auch nicht aus der Hand, während er grunzend und ächzend sein Geschäft verrichtete. Als er damit fertig war, hatte er auch die Geschichte zu Ende gelesen. Den nicht benutzten Rest seines Klopapiers und die Manuskriptseiten in der Hand, verließ er die Toilette und ging mit gerunzelter Stirn in sein Büro zurück. (YU/ KAUTZ 2009: 274)

Die Szene, dass Schriftsteller Liu das Manuskript von Song Gang in der Toilette liest, ist drollig. Im Ausgangstext wiederholt sich das vulgäre Verb „拉屎“ *la shi* (schießen) dreimal. Die ordinären Formulierungen werden im Empfangstext beschönigend umgeschrieben, damit der Text für die Leser der Zielsprache erträglich und akzeptabel ist.

Schimpfwort, Verwünschung und Schwur „setzen den Beleidigten nach der grotesken Me-

thode herab, d.h., sie verweisen ihn auf den, topographisch gesehen, absoluten Unterleib, in die Sphäre der zeugenden und gebärenden Organe, ins Körpergrab (oder in die Körperhöhle), und zwar zum Zweck der Vernichtung und Neugeburt“ (BACHTIN 1971: 78). Die Flüche zeigen den ambivalenten, erneuernden Sinn.

她嘴里一声声地诅咒他们，说他们是两个小王八蛋，说他们不得好死，说他们喘气都会噎住，喝水都会塞牙，拉屎没有屁眼，撒尿没有屁缝。(YU 2012d: 113)

Zwei kleine Bastarde!, das seien die Jungen, so keifte sie. Ein schlimmes Ende würde es mit ihnen nehmen! An ihrem eigenen Atem sollten sie ersticken! Beim Trinken sollte ihnen das Wasser zwischen den Zähnen hängen bleiben, und die Ärsche und Schwänze sollten ihnen zuwachsen, damit sie nicht mehr scheißen und pinkeln könnten! (YU/KAUTZ 2009: 138)

Die vulgären Ausdrücke, die eine Wiedergabe der wahren volkstümlichen Sprache sind, hat Kautz in der deutschen Ausgabe bewahrt.

8.4.3 Wiederholung

Im ersten Kapitel des chinesischen Romans werden ein paar Wörter, wie „偷看“ *toukan*, „厕所“ *cesuo* und „屁股“ *pigu*, öfters wiederholt, während Ulrich Kautz in der Übersetzung verschiedene Wörter verwendet, um die gleiche Bedeutung auszudrücken. Der Übersetzer schreibt das Verb *toukan* mit „ausspionieren“, „beäugen“ und „erspähen“ an unterschiedlichen Textstellen um. Vielfältige Formulierungen, wie beispielsweise „Toilette“, „Plumpsklo“, „Klo“, „Aborte“ und „Toilettenhaus“, werden gebraucht, um das Nomen *cesuo* zu übersetzen. Für die Übersetzung von *pigu* gibt es viele Varianten: „Hinterteile“, „Hintern“, „Ärsche“, „Popo“ und „Gesäß“. In der deutschen Sprache klingt die Diversifikation der Formulierung schön. Deutsche finden Wiederholung in der Regel eintönig und steif. Im deutschen Text wird ein Mensch nicht nur mit seinem Name, sondern auch mit seiner Eigenschaft, z.B. seinem Beruf, oder einem Pronomen erwähnt. Zum Beispiel ist die Figur „江湖骗子周游“ *jianghu pianzi Zhou You* mit varianten Nomina zu erwähnen, nämlich „Quacksalber“, „Scharlatan“, „Schwindler“, „Gauner“ und „Hochstapler“.

Wiederholung ist Verstärkung. Im folgenden Beispiel kehrt das Adverb „赶紧“ *ganjin* dreimal

wieder, um die Erregtheit der wiederverheirateten Frau hervorzuheben. In der deutschen Übersetzung wird das Sprachmittel weggelassen. Der Übersetzer gebraucht drei unterschiedliche Formulierungen.

李光头第三次醒来后，李兰不让他再睡了，让他赶紧起床，赶紧刷牙洗脸，赶紧穿上新背心，新短裤，还有一双塑料新凉鞋。(YU 2012d: 41)

Beim dritten Mal ließ Li Lan den Jungen nicht wieder einschlafen. Er musste unverzüglich aufstehen, sich rasch die Zähne putzen und das Gesicht waschen und dann in größter Eile sein neues Hemd, die neue kurze Hose und die neuen Sandalen anziehen. (YU/KAUTZ 2009: 52)

An manchen Textstellen wird die Wiederholung beim Umschreiben behalten. Im folgenden Abschnitt tritt der Charakter von Glatzkopf Li durch die absichtliche Wiederholung von „Bastard“ hervor, und es wird eine humoristische Farbe erzeugt

刘新闻一听也是两眼放光，接下去李光头滔滔不绝，他在办公室里走来走去，一口气说出了二十个王八蛋，他说要让那些王八蛋记者统统像疯狗一样扑回来，要让王八蛋电视直播处女膜比赛，要让王八蛋网络也在网上直播，要让王八蛋赞助商纷纷掏出他们的王八蛋钱，要让王八蛋广告布满大街小巷，要让那些王八蛋漂亮姑娘穿上三点式王八蛋比基尼在大街小巷走来走去，要让我们刘镇所有的王八蛋群众大饱一下王八蛋眼福。他说还要成立一个王八蛋大赛组委会，要找几个王八蛋领导来当王八蛋主任和王八蛋副主任，要找十个王八蛋来当王八蛋评委，说到这里他强调一下，十个评委都要找男王八蛋，不要找女王八蛋。最后他对刘新闻说：

“你就是那个王八蛋新闻发言人。”(YU 2012d: 477)

In seinem Büro hin- und hertigernd, entwickelte Glatzkopf-Li vor Presse-Liu, der sofort Feuer und Flamme war, seinen großen Plan, nicht ohne seine Rede zwanzigmal mit seinem Lieblingswort – „Bastard“, was sonst - zu würzen. Wie die tollwütigen Hunde, so würden diese Bastarde (gemeint waren die Reporter) angerannt kommen, das Bastard-Fernsehen und auch das Bastard-Internet würden Direktübertragungen bringen, und den Sponsoren, diesen Bastarden!, würde er ihr Bastard-Geld aus dem Kreuz leiern, dass ihnen Hören und Sehen verginge! Die ganze Stadt würde zugepflastert mit Bastard-Werbeplakaten, und hübsche Bastard-Girls in knappsten Bastard-Bikinis müssten durch die Straßen flanieren, um dem geschätzten Bastard-Publikum in unserer kleinen Stadt Liuzhen auch mal einen richtigen Bastard-Augenschmaus zu bieten. Ein Bastard-Organisationskomitee würde er gründen, sagte Glatzkopf-Li, für das er irgendwelche Bastard-Leitungskader als Bastard-Vorsitzenden und als dessen Bastard-Stellvertreter gewinnen würde. Ferner brauche er zehn Bastarde als Mitglieder der Bastard-Jury, und zwar zehn männliche Bastard-Juroren, keine Bastard-Weiber! Abschließend sagte er zu Presse-Liu: „Und du bist der Bastard-Pressesprecher!“ (YU/KAUTZ 2009: 575–576)

8.4.4 Parallelismus

Parallelismus ist ein wichtiges Sprachmittel im Chinesischen. Durch den Parallelismus hat die folgende Szene Leser beeindruckt. Die Verwendung der Sprachtechnik in *Brüder* schafft eine dramatische und humoristische Auswirkung.

我们刘镇打铁的童铁匠高举铁锤，喊叫着要做一个见义勇为的革命铁匠，把阶级地人的狗头狗腿砸扁砸烂，砸扁了像镰刀锄头，砸烂了像废铜烂铁。

我们刘镇的余拔牙高举拔牙钳子，喊叫着要做一个爱憎分明的革命牙医，要拔掉阶级敌人的好牙，拔掉阶级兄弟的坏牙。

我们刘镇做衣服的张裁缝脖子上挂着皮尺，喊叫着要做一个心明眼亮的革命裁缝，见到阶级兄弟阶级姐妹要做出世界上最新最美的衣服，见到阶级敌人要做出世界上最破最烂的寿衣，不！错啦！是最破最烂的裹尸布。

我们刘镇卖冰棍的王冰棍背着冰棍箱子，喊叫着要做一个永不融化的革命冰棍，他喊叫着口号，喊叫着卖冰棍啦，冰棍只卖给阶级兄弟阶级姐妹，不卖给阶级敌人。王冰棍生意红火，他卖出一根冰棍就是发出一张革命证书，他喊叫着：快来买呀，买我冰棍的都是阶级兄弟阶级姐妹；不买我冰棍的都是阶级敌人。

我们刘镇磨剪刀的父子两个关剪刀，手举两把剪刀喊叫着要做两个锋芒毕露的革命剪刀，见到阶级敌人就要剪掉他们的屁，老关剪刀话音刚落，小关剪刀憋不住尿了，嘴里念念有词地“剪剪剪”“屁屁屁”，冲出游行的队伍，贴着墙角解裤子撒尿了。(YU 2012d: 71)

Mit hoch erhobenem Schmiedehammer rief Schmied Tong, der für die Metallbearbeitung in unserer kleinen Stadt Liuzhen zuständig war, er wolle ein revolutionärer Schmied sein, einer, der sich unerschrocken für die gerechte Sache einsetzt und die Hundeköpfe und Hundebeine der Klassenfeinde platt hämmert wie Sichel und Hacken und sie zerschlägt wie Eisen- und Kupferschrott.

Mit hoch erhobener Zahnzange rief Zahnreißer Yu, der Dentist in unserer kleinen Stadt Liuzhen, er wolle ein parteilicher revolutionärer Zahnarzt sein, der den Klassenfeinden die guten, den Klassenbrüdern und -schwestern die schlechten Zähne zieht.

Mit dem Bandmaß um den Hals rief Schneider Zhang, der in unserer kleinen Stadt Liuzhen Kleidung anfertigte, er wolle ein wachsamer und hellhöriger revolutionärer Schneider sein, der seinen Klassenbrüdern und -schwestern die neuesten und schönsten Kleider der Welt näht, den Klassenfeinden aber die schäbigsten Totenkleider - nein, falsch!: die schäbigsten Leichentücher!

Mit dem Eiskasten auf dem Buckel rief Stieleis-Wang, der in unserer kleinen Stadt Liuzhen Eis am Stiel verkaufte, er wolle ein niemals schmelzendes revolutionäres Stieleis sein. Im Wechsel Slogans rufend und seine Ware anpreisend versicherte er, in den Genuss seines Stieleises kämen nur Klassenbrüder und -schwestern, keine Klassenfeinde. „Kommt schnell und greift zu! Wer mein Eis am Stiel kauft, ist ein Klassenbruder oder eine Klassenchwester! Wer nichts kauft, ist ein Klassenfeind!“, rief er und machte auf diese Weise glänzende Geschäfte, denn mit jedem Eis bescheinigte er dem Käufer seine revolutionäre Gesinnung.

Mit hoch erhobenen Scheren riefen Vater und Sohn Guan, die beiden Scherenschleifer in

unserer kleinen Stadt Liuzhen, sie wollten zwei scharfe revolutionäre Scheren sein und allen Klassenfeinden, die sie sähen, schnipp, schnapp die Schwänze abschneiden. Scherenschleifer Guan der Ältere hatte kaum zu Ende gesprochen, da überkam Scherenschleifer Guan den Jüngeren ein unkontrollierbarer Harndrang, sodass er sich, „Schwänze“ und „abschneiden“ zwischen den Zähnen murmelnd, schleunigst einen Weg durch die Menge bahnte, um sich an der nächsten Mauer zu erleichtern. (YU/ KAUTZ 2009: 87–88)

Da das Mittel des Parallelismus selten in der deutschen Literatur verwendet wird, wird das Sprachmittel an manchen Textstellen nicht bei behalten. Dies entspricht wiederum dem Umschreiben mit Rücksicht auf die Poetik und den Geschmack der Leserschaft.

现在童铁匠气得脸比铁还要青了，他扬起了他打铁用的大手掌，打铁似的“啪”地一声揍在李光头的脸上，让他一头栽倒在地，让他当场掉了两颗牙，让他眼睛里火星飞溅，让他半个脸呼呼地肿了起来，让他耳朵里的响声嗡嗡地叫了一百八十天。 (YU 2012d: 9)

In diesem Moment jedoch war Schmied Tong vor Wut noch grauer im Gesicht als das Eisen, das er täglich bearbeitete. Er holte mit seiner gewaltigen Pranke aus, als hätte er ein Schmiedestück vor sich, und versetzte Glatzkopf-Li eine schallende Ohrfeige. Der ging sofort zu Boden. Diese Strafe ging ihm denn doch nahe. Nicht nur, dass er Sterne sah und sein Gesicht im Nu anschwell- er verlor auch zwei Zähne und sollte noch ein halbes Jahr lang unter Ohrensausen leiden. (YU/ KAUTZ 2009: 14)

8.4.5 Aufzählung

Aufzählungen scheinen in einem literarischen Werk normalerweise langatmig und weit-schweifig zu sein, aber das rhetorische Mittel hat die Eigenschaft der Komödie im Roman *Brüder* verstärkt gebildet. Die Ausdruckstechnik wird von Kautz auch in der Übersetzung wiedergegeben.

现在满世界都是女人的光屁股晃来晃去，在电视里和电影里，在V C D和D V D里，在广告上和画报上，在写字用的圆珠笔上，在点烟用的打火机上……什么样的屁股都有，进口屁股国产屁股，白的黄的黑的还有棕色的，大的小的胖的瘦的，光滑的粗糙的，幼的老的假的真的，琳琅满目目不暇接。(YU 2012d: 4)

In der heutigen Zeit kannst du dich vor nackten Frauenärschen nicht retten. Im Fernsehen, im Kino, auf VCD und DVD, in der Werbung und in Illustrierten, auf Kugelschreibern und Feuerzeugen überall lacht dich ein blanker Hintern an. Es ist gar nicht mit Blicken zu erfassen, was dir da alles geboten wird: weiße Ärsche und gelbe, schwarze und braune, importierte und einheimische, große und kleine, fette und magere, glatte und raue, junge und alte, falsche und echte ... (YU/ KAUTZ 2009: 8)

Durch das Sprachmittel Aufzählung wird das Phänomen verspottet, dass Frauenhinterteile in der Marktwirtschaft zu einer Ware werden. Der Abschnitt ist als eine Ironie auf den ethischen Wertekanon der Gegenwart zu betrachten.

一千多个人看着呢，他竟然把李兰举了起来，灯光球场里的笑声哗啦哗啦地响了起来，大笑、微笑、奸笑、细笑、淫笑、奸笑、傻笑、干笑、湿笑和皮笑肉不笑，林子大了什么鸟都有，人多了也是什么笑声都有。(YU 2012d: 39)

Lachend lief er mit den Jungen wieder zurück, setzte sie ab und nahm im Überschwang der Freude Li Lan in die Arme, die auf diese Weise buchstäblich ein paar Zentimeter über dem Boden schwebte und das vor aller Augen! Damit löste er eine wahre Lachsalve aus. Allerdings reagierten die Leute ganz unterschiedlich: Manche wieherten vor Lachen, andere lächelten, manche lachten schrill, andere heimtückisch, manche fein, andere dreckig, manche blöd, andere gezwungen, manche herzlich, andere falsch - in einem großen Wald nisten allerlei Vögel, und in einer Menschenmenge gibt's Lacher aller Art. (YU/ KAUTZ 2009: 50)

Diese verschwenderische Aufzählung stellt die komplizierten Reaktionen der verschiedenen Menschen auf das mutige Verhalten von Song Fanping dar, und der reizvolle Charakter von Song tritt hervor. Bachtin weist darauf hin:

Das Karnevalslachen ist zum ersten das Lachen des *ganzen Volks* [...], es lachen *alle*, es ist ein kollektives Lachen. Zum zweiten ist es *universal*, d.h. auf alles und alle (auch auf die Teilnehmer am Karneval Selbst) gerichtet, die ganze Welt erscheint komisch, wird in ihren lächerlichen Aspekten wahrgenommen und begriffen, in all ihrer heiteren Relativität. Drittens schließlich ist dieses Lachen *ambivalent*: es ist heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben. (BACHTIN 1971: 60–61)

Die aufgezählten verschiedenen Arten des Lachens stehen für die unterschiedlichen Einstellungen und Kommentare der Massen, und enthalten Freude, Zweifel, Spott und Sarkasmus. Das karnevalistische Lachen deutet einen erneuernden Sinn an, d.h. Song Fanping und Li Lan haben die Zeremonie der Beerdigung der Vergangenheit bewältigt, und bilden so eine neue Familie.

8.4.6 Hyperbel

Die Hyperbel ist ein übliches rhetorisches Mittel. Yu Hua gebraucht sie, um komische Effekte

zu verstärken. Im folgenden Beispiel ist die Wahrscheinlichkeit, dass man einen nackten Frauenhintern sieht, extrem übertrieben. Die anschauliche Erzählweise wird in der Übersetzung beibehalten.

现在女人的光屁股不值钱了，揉一揉眼睛就会看到，打一个喷嚏就会撞上，走路拐个弯就会踩着。在过去可不是这样，在过去那是金不换银不换珠宝也不换的宝贝，在过去只能到厕所里去偷看，所以就有了像李光头这样当场被抓获的小流氓，有了像李光头父亲那样当场丢了性命的大流氓。(YU 2012d: 4–5)

Ein nackter Frauenhintern ist heute nichts Besonderes; du reibst dir die Augen und siehst einen, du musst niesen und hast einen vor dir, du gehst um die Ecke und stolperst über einen. Das war früher anders, da war ein blanker Hintern noch etwas, das nicht mit Gold aufzuwiegen war. Auch nicht mit Silber oder sonstigen Schätzen. Damals konntest du nur versuchen, im Klo einen zu erspähen. Ebendeshalb gab es solche kleinen Spanner wie Glatzkopf-Li, der sich dabei erwischen ließ, oder solche großen Spanner wie seinen Vater, den sein Trieb sogar das Leben kostete. (YU/ KAUTZ 2009: 9)

8.4.7 Ironie

In *Brüder* gibt es viele ironische Beschreibungen. Zum Beispiel werden bestimmte Intellektuelle durch die Art der Darstellung von Schriftsteller Liu und Dichter Zhao verspottet. Ihnen werden Einbildung, Heuchelei, Schamlosigkeit und Egoismus zuzuschreiben. Sie schikanieren Schwache und respektierten Starke, und sie verdienen den Namen „Geistesfürsten“ gar nicht.

两大文豪在街上相遇时，先是互相鞠躬，然后寒暄起来。刘作家点头微笑地对赵诗人说：

“近来可好？”

赵诗人也是点头微笑：“近来还好。”

刘作家问：“近来有何诗作？”

“近来不写诗，”赵诗人说，“近来构思散文，题目有了，叫《我在美丽的刘镇》。”

“好题目。”刘作家大声赞叹，“和川端康成的名篇《我在美丽的日本》只有两字之差。”

赵诗人矜持地点点头，问刘作家：“近来有何短篇小说？”

“近来不写短篇，”刘作家说，“近来构思长篇小说了，题目也有了，叫《天宁寺》。”

“好题目。”赵诗人也是大声赞叹，“和三岛由纪夫的名作《金阁寺》也是两字之差。”

刘镇的两大文豪再次互相鞠躬，然后一东一西缓缓离去。[...] (YU 2012d: 418)

Wenn sie sich jetzt auf der Straße trafen, zogen sie ein regelrechtes Ritual ab. Zunächst verbeugten sie sich ganz tief voreinander, dann begannen sie, erlesene Höflichkeiten auszutauschen. Schriftsteller Liu sagte kopfnickend und lächelnd zu Dichter Zhao: „Wie ist es dir denn in letzter Zeit ergangen?“

Ebenfalls kopfnickend und lächelnd antwortete Dichter Zhao: „Danke der gütigen Nachfrage. Eigentlich ganz gut.“

„Und hast du in letzter Zeit ein paar neue Gedichte geschrieben?“ „Nein, keine Gedichte, ich habe in letzter Zeit einen Essay ‚Ich lebe im schönen Liuzhen‘ konzipiert.“

„Guter Titel!“, lobte Schriftsteller Liu mit lauter Stimme. „Erinnert mich an Kawabatas berühmten Essay ‚Ich lebe im schönen Japan‘.“ Dichter Zhao nickte, etwas befangen, dann fragte er den anderen: „Und du? Was für Erzählungen hast du in letzter Zeit geschrieben?“ „Keine Erzählungen. Ich habe einen Roman ‚Der Tempel der Himmlischen Ruhe‘ konzipiert.“

„Guter Titel!“, lobte Dichter Zhao, ebenfalls mit lauter Stimme. „Erinnert an Mishimas Meisterwerk ‚Der Tempel des Goldenen Pavillons‘.“

Abschließend verbeugten sich die beiden Geistesfürsten von Liuzhen abermals voreinander und gingen dann gemessenen Schrittes in entgegengesetzter Richtung weiter. (YU/KAUTZ 2009: 500)

Schriftsteller Liu und Dichter Zhao haben ihre Anzüge aus zweiter Hand gekauft, solche die Glatzkopf Li vorher in Japan beschafft hat. Sie wählen absichtlich die Anzüge mit den Marken aus, die gleich den Namen der berühmten japanischen Schriftsteller sind. Und danach plagiierten sie auch noch bei ihren eigenen Schriften die Titel der repräsentativen Werke der beiden japanischen Literaten.

8.4.8 Metapher

Metaphorik ist eine wichtige Ausdruckstechnik für Yu Huas Schreiben. Beim Übersetzen der Metaphern verwendet Ulrich Kautz unterschiedliche Strategien, die an den folgenden Beispielen deutlich gemacht werden.

Erstens, die Metapher wird in der Übersetzung kopiert. Der getreue Umgang mit den Gleichnissen zeigt die Hochschätzung des Übersetzers für die Erzählweise des Autors. In den folgenden Beispielen ist diese Sprachtechnik beibehalten worden:

当三个月的产假结束，李兰必须去丝厂上班时，她脸色惨白浑身发抖，她拉开屋门抬脚踏出去时的恐惧仿佛是要跳进滚烫的油锅。无论如何她还是走了出去，她战战兢兢地走在街道上，她的头低到了胸前，她贴着墙边走去，她觉得街上所有人的目光像针一样扎遍了她的全身。一个认识的人叫了一声她的名字，她中弹似的浑身一颤，差一点倒在地上。(YU 2012d: 30)

Nach Ablauf der drei Monate musste sie jedoch wieder zur Arbeit. Totenbleich und

angstschlotternd trat sie vor die Tür, als ob sie im nächsten Augenblick in einen Kessel mit siedendem Öl springen müsste. Immerhin - sie hatte sich hinausgewagt! Als sie endlich auf der Hauptstraße angelangt war, hielt sie sich, den Kopf tief gesenkt, im Schatten der Häuser. Es kam ihr vor, als durchbohrten alle Vorübergehenden sie mit Blicken wie spitze Nadeln. Ein Bekannter rief sie bei ihrem Namen, da schrak sie zusammen wie von einer Kugel getroffen und wäre um ein Haar zu Boden gegangen. (YU/ KAUTZ 2009: 39)

Die unterstrichenen Textstellen, drei Metaphern, veranschaulichen die Angst der Frau, die wegen der Affäre ihres gestorbenen Mannes Scham und Verlegenheit empfindet.

宋凡平转身就是一拳。他的转身，他的出拳，又快又准又猛，把那个人打翻了过去，就像是一条扔出去的旧被子。(YU 2012d: 47)

Song fuhr herum und versetzte dem Spötter einen wohlgezielten Fausthieb, sodass der zu Boden ging wie eine weggeworfene alte Bettdecke. (YU/ KAUTZ 2009: 60)

Diese Metapher mit Präzision und Originalität wird in der deutschen Version konserviert.

Zweitens, manche Vergleiche werden in der Übersetzung behalten, aber der Übersetzer fügt dabei eine Erklärung hinzu, weil die Leser der Zielkultur mit dem Assoziationsvehikel, der Gegebenheit in der fremden Kultur, nicht vertraut sind.

她时常用手指敲击着自己的脑袋，而且敲击的声响越来越清脆，差不多是庙里木鱼的敲击声了。(YU 2012d: 29–30)

Wenn sie mit den Fingern auf den Schädel trommelte, was sie häufig tat, klang es mit der Zeit immer heller, ein bisschen wie beim „Holzfisch“, dem fischförmigen Klangholz, das im Tempel während der Sutralesung geschlagen wird. (YU/ KAUTZ 2009: 38)

Da Buddhismus einen tiefen Einfluss in China ausgeübt hat, ist die Metapher für chinesische Leser nicht fremd. Aber es ist hier nötig für die Empfänger, die in der christlichen Tradition leben, das Wort „Holzfisch“ zu erläutern.

那时候陶青正在民政局主持会议，正在和尚念经似的读着红头文件，听到院子里人声鼎沸，[...]。(YU 2012d: 376)

Tao Qing leitete im Amt für Zivilverwaltung gerade eine Sitzung und verlas ein wichtiges Dokument von ganz oben mit so feierlicher Stimme, als rezitierte er ein Sutra im Tempel, da wurde er durch ohrenbetäubenden Krach gestört. (YU/ KAUTZ 2009: 447)

Dieses Beispiel hat auch eine Beziehung zu den Unterschiedlichkeiten im Glauben. Hier beschreibt der Autor eine typische Szene in China: Ein Funktionär liest bei einer Sitzung ein Dokument von oben vor. Durch die ursprüngliche Metapher wird es geäußert, dass die Lesung eintönig und langweilig ist. Aber die Gedankenverbindungen der Menschen unterschiedlicher Kulturen sind nicht gleich. Für westliche Leser einschließlich des Übersetzers ist der Schwerpunkt des Gleichnisses die Feierlichkeit, so denn sie festes religiöses Bewusstsein haben, während es Chinesen, die längst in einer säkularisierten Gesellschaft leben, es kein heiliger Anblick ist, ein Sutra zu rezitieren.

Drittens, eine Metapher des Originals wird durch ein Vergleich aus der Zielsprache ersetzt. In diesem Fall findet der Übersetzer das kulturspezifische Element für die Leser undeutlich oder zu schwierig. So entscheidet er sich dafür, einen Begriff oder eine gewöhnliche Metapher aus der Empfangkultur anzuwenden, womit die Leserschaft viel vertrauter ist. Die folgenden Beispiele können dies verdeutlichen.

李光头听说是林红的信，半个身体从被窝里出来了，他小心翼翼地将湿纸团打开来，字迹上的墨水已经化开，模模糊糊像一幅山水画了。(YU 2012d: 295)

Bei diesen Worten kam Glatzkopf-Li schnell unter der Bettdecke hervor und entfaltete vorsichtig das durchweichte Papier, das mit der völlig verlaufenen Tintenschrift an ein impressionistisches Landschaftsaquarell erinnerte. (YU/ KAUTZ 2009: 350)

„山水画“ *shanshui hua* (Landschaftsmalerei) ist eine traditionelle chinesische Kunst seit der Sui-Dynastie. Impressionismus ist eine westliche Schule der Aquarellmalerei, die in den 1860er Jahren in Frankreich entstand.

李光头搀扶着李兰走得比乌龟还要慢，走到了棺材铺，[...] (YU 2012d: 198)

Auf den Arm des Sohnes gestützt, gelangte sie im Schnecken tempo schließlich zum Laden des Sargtischlers. (YU/ KAUTZ 2009: 238)

Für die Geschwindigkeit haben Chinesen und Deutsche unterschiedliche Assoziationen. Langsame Bewegungen erinnern die Menschen in der Ausgangskultur eher an Schildkröten, während den deutschen Lesern ein Bild einer Schnecke präsenter ist.

Viertens, die Auslassung. Der Übersetzer hat manchmal ein Gleichnis nicht in die Zielsprache übersetzt, weil er es unnötig oder unwichtig findet. In den folgenden Beispielen hat der Übersetzer die Metapher paraphrasiert.

两个孩子可怜巴巴地看着对方像个山洞似的张开的嘴，他们不知道如何去对付自己空荡荡的嘴巴，这时候宋凡平和李兰又在外边喊他们的名字了。(YU 2012d: 44)

Ein mitleiderregendes Bild, wie die beiden einander hilf- und ratlos auf die weit aufgesperrten Münder starrten! In diesem Augenblick riefen draußen Song Fanping und Li Lan ein weiteres Mal nach ihnen. (YU/ KAUTZ 2009: 56)

尤其是林红悄声说出的那句“我喜欢你”的话，让宋钢每一次回想时，心里都是一阵狂跳。宋钢的眼睛闪闪发亮，激动的红晕在脸上像潮汐一样起伏。(YU 2012d: 279)

Und jedes Mal, wenn er an ihre geflüsterten Worte »Ich mag dich« dachte, machte sein Herz vor Freude einen Sprung, seine Augen strahlten auf, und sein Gesicht wurde abwechselnd rot und blass. (YU/ KAUTZ 2009: 333)

Fünftens, additional Metapher. Der Übersetzer fügt selbst eine Metapher aus der Empfängskultur, die nicht im Originaltext vorkommt, in der Übersetzung hinzu, damit die Beschreibung anschaulich ist. Die Strategie kann man beispielsweise im folgenden Abschnitt sehen.

李光头也因此一举成名，虽然女群众纷纷躲着他，男群众见了他都是一脸的亲热，而且笑得意味深长，在大街上搂着他的肩膀，没话找话说些什么，看看四下没人时，就会悄悄地问：

“喂，小子，看见什么了？”(YU 2012d: 13)

Mochten die Frauen ihn auch meiden wie die Pest, für die Männer war Glatzkopf-Li eine Art Lokalmatador, bei dessen Anblick sie vielsagend zu grinsen begannen und den sie freundschaftlich um die Schulter fassten und unter irgendeinem Vorwand ins Gespräch zogen. Wenn sie sich vergewissert hatten, dass niemand zuhörte, fragten sie flüsternd: „Komm schon! Erzähl, was du gesehen hast!“ (YU/ KAUTZ 2009: 19)

Im Übersetzungstext dieses Beispiels kommen zwei Metaphern vor, die im Originaltext nicht zu finden sind. Die beiden Metaphern „wie die Pest“ und „Lokalmatador“, die deutsche Leser gut kennen, machen einerseits die Schilderung anschaulich und interessant, und bringen andererseits dem zielkulturellen Publikum das Werk näher. Mit Rücksicht auf die rezeptive Aufnahme hat der Übersetzer hier das Verfahren der Metaphorisierung ergriffen, d.h.: Ein neutraler ausgangssprachlicher Ausdruck wird durch eine zielsprachliche Metapher ersetzt.

8.4.9 Zahlen

In *Brüder* hat Yu Hua von Mengenbezeichnung ausgiebig Gebrauch gemacht. Die Zahlen, die präzise oder unglaublich übertrieben sind, wirken amüsant in der karnevalesken Welt des Romans. Zum Beispiel: Mit dem Geheimnis über Lin Hongs Hintern hatte Glatzkopf-Li *sechsfundfünfzig* Portionen Nudeln der drei Köstlichkeiten ausgetauscht; Glatzkopf-Li gab Schriftsteller Liu *achtundzwanzig* Schläge und letzterer wurde schwer verletzt, als ob er zum Opfer eines Autounfalls geworden wäre; Im Brief, den Lin Hong an Song Gang schreibt, schimpft die Frau mit *einundfünfzig* Wörtern über Glatzkopf-Li. Die häufige Verwendung der genauen Zahlen ist in anderen Werken des Schriftstellers nicht zu finden. In einigen Fällen ist es unmöglich oder unnötig, eine genaue Berechnung vorzunehmen, und die exakten Zahlen rufen einen komischen Effekt hervor.

十万个群众都在吐着二氧化碳，里面有五千张嘴还在吐着带口臭的二氧化碳；十万个群众有二十万个胳肢窝，这二十万个胳肢窝里有六千个是狐臭型胳肢窝；十万个群众有十万个屁眼，十万个屁眼里起码有七千个屁眼放屁了，有些屁眼放了不止一个屁。(YU 2012d: 508)

100 000 Menschen, die ihr Kohlendioxid in die Luft abgeben, unter ihnen 5000 mit schlimmem Mundgeruch; dazu der Gestank der 6000 ungewaschenen unter den 200 000 Achselhöhlen sowie die - teils mehrfachen - Fürze von mindestens 7000 dieser 100000 Menschen ... (YU/ KAUTZ 2009: 614)

In der Darstellung der Szene „100 000 Menschen schauten den Schönheitswettbewerb“ hat Yu Hua die Zahlen auf eine groteske Weise verwendet, so dass die Handlung Menschen zum Lachen bringt, und der Wahnsinn der innerlichen Begierden hervortritt. Die Zahlen, die als ein besonderes Stilmittel gelten, sind alle in der deutschen Ausgabe wiedergegeben.

Ein sprachliches Merkmal wird dem Roman von Rabelais zugeschrieben, nämlich die Verwendung der Zahlwörter im karnevalesken Stil. In seinen Geschichten existieren viele bizarre Zahlen, z.B.: 260 418 Menschen sind im Urin von Gargantua ertrunken. Die Zahl ist ins Groteske übertrieben, die Genauigkeit der Zahlen ist jedoch penibel betont, um einen komischen Effekt zu erzielen. Was ist die tiefe Bedeutung der karnevalesken Zahlen in *Brüder*? Fürze so genau zu berechnen, ist unmöglich und sinnlos. Die Genauigkeit und Stabilität der Zahlen ba-

siert auf der Leere. Yu Hua hat den heiligen und vernünftigen Mantel der Zahlen abgezogen, und die Zahlwörter wiederbelebt und erneuert, damit sie zu *Rabelaisian numbers* werden konnten. Durch die karnevaleske Verwendung der Zahlen sind die absurden Wahrheiten der modernen chinesischen Gesellschaft hämisch enthüllt worden.

8.4.10 Schallwort

In dem Roman hat der Autor zahlreiche Schallwörter gebraucht, um eine dramatische und komische Auswirkung zu erschaffen, das stellt Kautz vor große Herausforderungen beim Übersetzen. Da es im Chinesischen eigentlich mehr Schallwörter gibt als im Deutschen, verwendet der Übersetzer Nomina und Adverbien, die die Funktionalität der Schallwörter rekonstruieren können. Zur Illustration der Übersetzungsmethode sind die folgenden zwei Beispiele aufgeführt.

李光头一路上看到了很多很多的人，有些人他认识，有些人他不认识，他们“嘿嘿”“呵呵”“哈哈”地笑了又笑。(YU 2012d: 8)

Die vielen Gaffer, die Li am Straßenrand sah - manche kannte er, manche nicht -, reagierten je nach Temperament mit Gekicher, Gejohle oder Gelächter auf die Darlegung der Zusammenhänge, [...]. (YU/ KAUTZ 2009: 13)

Nach der Affäre im Toilettenhaus wird Glatzkopf Li durch die Straßen getrieben und zur Schau gestellt. Die drei Schallwörter stellen die Töne der Lacher dar, und repräsentieren die subtilen Unterschiede der innerlichen Reaktion. Sie wurden in drei Nomina in der deutschen Ausgabe umgewandelt.

他先去了医院，在医院的走廊上晃来晃去，像个探视病人的家属，趁着护士办公室里没人的时候，“呼”地窜进去，窜进去以后他就从容不迫了，在一堆空输液瓶里面挑肥拣瘦起来，先把十多个用过的葡萄糖输液瓶拿出来，挨个举起来看看，哪个瓶里剩下的葡萄糖液最多。选中最多一个后，动作迅速地藏进了衣服，又“呼”地窜出了护士办公室，“呼”地窜出了医院。(YU 2012d: 200)

Sein Ziel war das Krankenhaus. Dort spazierte er den Korridor entlang, als wäre er ein Familienangehöriger, der seinen kranken Verwandten besuchen will. Als im Stationszimmer gerade niemand war, huschte er hinein und durchwühlte in aller Seelenruhe einen Haufen leerer Infusionsflaschen. Flink sortierte er ein Dutzend benutzter Traubenzuckerflaschen aus und hielt sie einzeln gegen das Licht, um zu prüfen, in welcher Flasche am meisten Nährlösung zurückgeblieben war. Die versteckte er unter seinem Hemd, witschte

unbemerkt aus dem Stationszimmer und gleich darauf aus dem Krankenhaus. (YU/KAUTZ 2009: 241)

Das Schallwort „呼“ *hu* wiederholt sich dreimal im ursprünglichen Textabschnitt, um die Beweglichkeit vom Glatzkopf Li zu betonen. Für das erste Schallwort greift der Übersetzer eine Auslassungsstrategie, und die anderen beiden werden durch die Adverbien „unbemerkt“ und „gleich“ ersetzt.

8.4.11 Exakte Verben

Die Auswahl der Verben von Yu Hua ist bemerkenswert, und solch besondere Verben können den psychischen Zustand der Charaktere exakt ausdrücken. Beim Übersetzen solcher Verben hat Ulrich Kautz in der Regel deutsche Verben ausgewählt, die den Sinn der Wörter in den original Textstellen so weit wie möglich beibehalten können, und die sprachlichen Gepflogenheiten der Zielkultur nicht brechen, damit die Formulierung dem Publikum nicht fremd ist. Mit den folgenden Beispielen lässt sich die Verwendung der Strategie belegen.

派出所里的民警觉得从李光头嘴里挖不出什么东西来了，就让李光头的母亲来把他领回去。(YU 2012d: 11)

Als die Polizisten das Gefühl hatten, sie würden Glatzkopf-Li keine weiteren Details entlocken, beschlossen sie, ihn von seiner Mutter abholen zu lassen. (YU/KAUTZ 2009: 16)

Wegen der Späherei in der öffentlichen Toilette wird Glatzkopf Li mit aufs Polizeirevier genommen, und die Polizisten ergreifen die Gelegenheit, sich nach dem Geheimnis über Lin Hongs Hintern zu erkundigen. Das Verb „挖“ *wa* (graben) kann implizieren, dass die Polizisten so viele verschiedene Methoden wie möglich verwendet haben, um mehr Informationen heraus zu bekommen. Die komische Szene zeigt die Unterdrückung der menschlichen Natur in der Epoche auf. Das deutsche Verb „entlocken“ bedeutet, jemanden zu einer Äußerung zu veranlassen (DGWD 1999: 1042). Das passt der Situation, aber schafft keine besondere Wirkung.

刘作家想甩掉他的女朋友，他女朋友不是一盏省油的灯，她坚决不干，她要紧紧咬住功成名就的刘作家。(YU 2012d: 14)

Die Frau, die Schriftsteller Liu loswerden wollte, gab sich allerdings nicht so schnell ge-

schlagen. Sie war entschlossen, ihren so erfolgreichen Freund nicht aus den Klauen zu lassen. (YU/ KAUTZ 2009: 20)

Das Verb „咬“ *yao* (beißen) betont die kompromisslose Haltung der Frau. Der Übersetzer verwendet an dieser Stelle eine Redewendung „nicht aus den Klauen lassen“, die Psyche der Figur anschaulich macht. Dies ist eine lobenswerte Übersetzungslösung.

李光头看到恐惧爬上了孙伟母亲的脸, [...]. (YU 2012d: 174)

Er sah am Gesicht der Frau, wie sie panische Angst befiel. (YU/ KAUTZ 2009: 209)

Der Satz beschreibt die Reaktion der Mutter von Sun Wei, als sie gerade die Todesnachricht ihres Sohnes erfährt. Die Angst wird durch das chinesische Verb 爬 *pa* (kriechen) vermenslicht. Die originelle Wortwahl hebt die schreckliche Atmosphäre hervor. Die Personifizierung ist in der Übersetzung verloren, denn „eine Angst befällt jemanden“ ist ein gewöhnlicher Gebrauch der Zielsprache.

8.4.12 Zusätzliche Stilmittel des Übersetzers

Aus der obigen Analyse wissen wir schon, dass unter Berücksichtigung der Poetik und der Akzeptanz der Leser in der Zielkultur einige rhetorische Mittel wie mechanische Wiederholungen, Hyperbeln, spezifische Metaphern und andere an mehreren Textstellen vom Übersetzer nicht wiedergegeben werden, deswegen wird der Stil des Humors auf eine gewisse Weise reduziert. Um die dramatische ästhetische Auswirkung zu verstärken, hat der Übersetzer an anderen Stellen eine Kompensationsstrategie gewählt, z.B. den kreativen Einsatz von Ausrufezeichen in der Übersetzung. Das folgende Beispiel kann dieses Mittel illustrieren.

接下去陶青终于弄明白李光头辞职不干了, 这个李光头辞职一个月了, 都没有到自己这里来汇报一声; 这个李光头根本就没和福利厂员工们商量一下, 就宣布全体员工一致接受他的辞职申请。(YU 2012d: 331–332)

Dieser erfuhr nun endlich, dass Glatzkopf-Li seinen Posten niedergelegt habe. Schon vor einem Monat! Und ohne ihm auch nur ein Wort zu sagen!! Verkündet, dass die Belegschaft seinen Rücktrittsantrag einstimmig angenommen hat, ohne vorher mit den Arbeitern darüber beraten zu haben!!! (YU/ KAUTZ 2009: 394)

Glatzkopf Li war sehr aufmerksam wegen der neuen Chancen und Freiheiten nach der Umsetzung der Politik der Reform und der wirtschaftlichen Öffnung, und nimmt eigenmächtig seinen Abschied, ohne die Meldung bei seinem Vorgesetzten. Die Passage zeigt den ungezwungenen Charakter von Glatzkopf Li. Die Sprache ist relativ flach im originalen Text, aber die kreative Nutzung der Ausrufezeichen kreiert einen dramatischen Effekt in der deutschen Übersetzung. Der Zorn von Tao tritt hierdurch hervor, und er nimmt progressiv zu mit der Anzahl der Ausrufezeichen!

Damit der Text sich dem Stil der deutschen Literatur annähert, in der meist klare Logik enthalten ist, setzt der Übersetzer Klammern, Hinweis und Kursivschrift ein. Diese Übersetzungsstrategie soll nun an den folgenden Beispielen deutlich gemacht.

赵胜利和刘成功也就英雄无用武之地了，只能踢他一脚，骂他一声：“这臭小子……”他们以前是叫他“小子”，现在叫他“臭小子”了。(YU 2012d: 166)

Dann hatten die beiden Helden keine Verwendung mehr für ihre Wunderwaffe, konnten ihm nur noch einen Tritt versetzen und ihn beschimpfen: „Du verdammter Scheiß-Kerl!“ (Man beachte: Früher hatten sie ihn einfach nur als „Kerl“ titulierte, jetzt war er zum „Scheiß-Kerl“ avanciert.) (YU/ KAUTZ 2009: 201)

Der letzte Satz, der ursprünglich eine gleiche Position wie anderen Textstellen besitzt, verändert sich durch Einsatz der Klammern zu einer ergänzenden Erklärung. Die Grenze zwischen dem Haupttext und der Erläuterung wird hier deutlich gemacht. So kommt der Stil des Textes der deutschen Literatur nahe, und die Phrase „man beachte“ hilft dem Rezipienten die Eigenheit der besonderen Erzählweise zu schätzen.

宋钢的小说写了半年，先是三个月写在废纸上，又在废纸上修改了三个月，半年后才工整地抄写到方格纸上。(YU 2012d: 229)

Ein halbes Jahr brauchte er, um den Entwurf einer Erzählung zu Papier – wohlgemerkt: Altpapier – zu bringen: drei Monate für den Entwurf und noch einmal drei Monate für die Überarbeitung. Erst danach schrieb er das Ganze ins Reine, ordentlich auf Manuskriptpapier mit rotem Gitterkaro für die Schriftzeichen. (YU/ KAUTZ 2009: 273)

Song Gang schreibt und überarbeitet seine Erzählung zuerst auf Altpapier, dann schreibt er sie ordentlich auf das reguläre Manuskriptpapier ab. Das Detail zeigt die Gewissenhaftigkeit und

die große Leidenschaft und ernsthafte Haltung zur Literatur von Song. Sein Verhalten ist das gemeinsame Gedächtnis der Chinesen an die besonderen Jahre des Elends. Dies ist wahrscheinlich den deutschen Lesern fremd. Das Merkwort „wohlgemerkt“ hinzuzufügen, dadurch tritt das „Altpapier“ hervor im Erzählfluss, und erweckt die Aufmerksamkeit der Leser in der Empfangskultur.

陶青收留李光头是因为李兰给他叩头叩破了额头，[...] (YU 2012d: 240)

Dass er Glatzkopf-Li dort einen Arbeitsplatz verschafft hatte, verdankte dieser, wie wir wissen, Li Lans denkwürdigem Kotau. (YU/ KAUTZ 2009: 285)

In diesem Beispiel verstärkt die Hinzufügung der Phrase „wie wir wissen“ die Verbindung der Handlungen, und weckt die Erinnerung der Leser, denn der Roman *Brüder* hat über 750 Seiten Umfang und recht komplizierte Charaktere und Handlungen.

四个瞎子站成一队，一捆一捆地传送茅草；两个傻子负责扶住竹竿，两个瘸子手上有劲，负责扎紧竹竿；五个聋子是生力军，三个在下面用茅草做成了墙，两个爬到上面用茅草铺成了屋顶；李光头指手画脚，就是工地总指挥了。(YU 2012d: 398)

Jeder von ihnen tat, was er am besten konnte: Zwei geistig Behinderte hielten die Bambusstangen hoch, die von den Hinkebeinen mit ihren kräftigen Händen in den Boden gerammt wurden; von den Gehörlosen – eine Art Allzwecktruppe – waren drei für die Herstellung der Wände und zwei für das Decken des Dachs zuständig, während die Blinden eine Kette gebildet hatten und ihnen die Strohbindel anreichten. Glatzkopf-Li selbst stand daneben und gab als Bauleiter die Kommandos. (YU/ KAUTZ 2009: 473)

Der Abschnitt stellt ausführlich die Szene dar, in der die Arbeiter der Geschützten Werkstatt, alles loyale alte Untergebene von Glatzkopf Li, für ihn ein Haus vor dem Tor der Kreisverwaltung bauen, als Glatzkopf Li mit seinem Trödelgeschäft anfängt. Dies bezieht sich auf eine Vielzahl von Personen und ihre verschiedenen Tätigkeiten. Der erste Satz in der Übersetzung ist eine Addition, die eine zusammenfassende Funktion hat und den Inhalt klar macht.

刘作家的神态仿佛是将一篇传世佳作递给宋钢，他说：“你看看我是怎么写的。”(YU 2012d: 231)

Feierlich, als wäre es ein kostbarer Schatz, überreichte er es Song Gang mit den Worten: „Schau dir vielleicht mal an, wie *ich* schreibe!“ (YU/ KAUTZ 2009: 274–275)

Song Gang reicht seine Erzählung bei dem Schriftsteller Liu zur Überprüfung ein, und bittet ehrlich um Verbesserungsvorschläge. Aber Liu machte eine verschwenderische Überarbeitung, und übt heftige Kritik an seinem Werk, und gibt Song letztendlich seine eigene Erzählung als Vorbild. Die Ausstrahlung von Schriftsteller Liu während er sein Werk überreicht; „Feierlich, als wäre es ein kostbarer Schatz“, ist eine wunderbare Ironie über solche arroganten Literaten. In der deutschen Übersetzung ist „ich“ kursiv geschrieben, hierdurch wird die ironische Wirkung noch hervorgehoben.

8.5 Rezensionen: Großartig oder trivial? – Streit über Handlung und Sprache

Es bestehen große Meinungsverschiedenheiten zu dem Roman unter den deutschen Rezensenten. Einerseits bekommt das Werk bei vielen Kritikern positive Beurteilungen. Zum Beispiel bezeichnet Hans Christoph BUCH (13.08.2009) den epischen Roman als „Welterfolg“, und nennt *Brüder* mit Thomas Manns *Buddenbrooks* und Salman Rushdies *Mitternachtskinder* in einem Atemzug. Wieland FREUND (26.09.2009) betrachtet den Roman als „ein abstoßendes, hartes, drastisches und unversöhnliches Buch“ und erwähnt in seiner Rezension, dass *Die Blechtrommel* von Grass nach seiner Erscheinung auch umstritten blieb. Auf der anderen Seite hielt Wolfgang KUBIN (2012: 139), ein Vertreter des Kontras, *Brüder* für „Trivilliteratur“ und „Schinken“ – dickes langweiliges Buch.

Weitestgehend hat der Inhalt des zweiten Teils in der Kritik eine hitzige Debatte hervorgerufen. Wolf Dieter KANTELHARDT (14.10.2009) findet manche Handlungen weitschweifig, langweilig und unerträglich. Dazu hat er den Verkauf der gebrauchten Anzüge, den Jungfernschönheitswettbewerb und den Handel mit den künstlichen Jungfernhymen als Beispiele aufgeführt. Der Kritiker weist darauf hin, dass die Geschichten, in denen Glatzkopf Li so rasend große Karriere machen konnte, gar nicht authentisch seien. Martin ZÄHRINGER (22.10.2009) übt ebenfalls Kritik an den übermäßigen und unnötigen Nebenhandlungen. Aus seiner Enttäuschung zum zweiten Teil heraus äußert er, die deutsche Version der zwei Bände sollte doch nicht zusammen in einer Einheit herausgegeben werden. Nach Kubins Auffassung ist der

zweite Band voll unwahrer Geschichte, ein Misserfolg, was den ersten Teil, welcher die Kulturrevolution fokussiert, eindrucksvoller mache (KUBIN 2012: 138). In der Rezension von Ulrich KAUTZ (2006: 127) wurde eine im Forbes-Bericht stehende wahre Geschichte über den Erfolg einer chinesischen Altpapierhändlerin erwähnt, die die Ansicht, dass die Handlung unglaubwürdig ist, recht eindeutig widersprechen kann. In der frühen Phase der Reform und der wirtschaftlichen Öffnung kamen in Wirklichkeit solche privaten Unternehmer durchaus vor, die auf eine merkwürdige Weise unglaublich schnell reich wurden. Hier scheint anzweifelbar, ob Authentizität der Geschichte als Maßstab zur Beurteilung der Literatur genommen werden soll, da literarische Werke Fiktion, und der Erfolg der Fantasie sind. Für seine Haltung zur Handlung untersucht Jobst-Ulrich BRAND (21.08.2009) ihre Glaubwürdigkeit nicht, sondern entwickelt ein besonderes Verständnis: Zum ersten Teil des Buches äußerte er, dass die drolligen Geschichten und die Grausamkeit und Traurigkeit der Kulturrevolution einen starken Kontrast bilden; Den zweiten Teil vergleicht er mit dem „Rausch des Kapitalismus“ und dem „Kater danach“. Aus der Sicht von Kolja MENSING (29.11.2010) hat *Brüder* den inneren Zusammenhang der beiden Epochen aufgedeckt, „dass Massenmord und Marktwirtschaft keinen Widerspruch darstellen, sondern nur eine Frage des politischen Zeitgeschmacks sind“. Über die Gemeinsamkeiten der beiden Zeitaltern hat Yu eine genaue Auseinandersetzung in seiner Essaysammlung *China in zehn Wörtern* (s. Kap. 10.2) geschrieben.

Was die Ausdruckstechniken angeht, kritisiert ZÄHRINGER (22.10.2009) den Eindruck, dass Schriftsteller mit „populären Genremix“ die Gunst der Leser erwerben will. KUBIN (2012: 138) schreibt dem Roman „Groteske“, „Slapstick“, „Persiflage“, „Klischee“, „Wiederholung“ als kritische Begriffe und Genrezuordnungen zu. Laut KUBIN (2012: 138) sei Yu „ein talentierter Autor, doch er macht nicht viel aus seinem Talent. Er tötet es gleichsam durch einen rhetorischen Overkill und durch die mangelnde Selbstkontrolle des Erzählers“. Er übt hier auch Kritik an der Figurenschreibweise: „Es begegnen einem nur Typen ohne jede Psyche, einen Wandel durchlaufen sie nur durch äußere Anstöße“ (KUBIN 2012: 138). In Fragen der Poetik stimmt der Sinologe dem chinesischen Schriftsteller nicht zu. Die umstrittenen Meinungen liegen an der unterschiedlichen Zuneigung zu einem literarischen Stil. Kubin behauptete, dass er „de[n] stillen Erzählstil von deutschsprachigen Autoren“ mochte. Daher kann man er-

schließen, dass sich die von Grelle, Satire, Derbheit, Drastik und Überhöhung geprägte Sprache Yus nicht das Wohlwollen des Sinologen erwerben konnte.

Dagegen schätzen viele andere Rezensenten den Stil von Yu hoch ein. Andreas Breitenstein findet den Inhalt vielfältig und umfassend, die Sprachtechniken abwechslungsreich:

„Brüder“ offenbart die ganze Skala menschlicher Gefühle – von der Vulgarität über den Fanatismus und Opportunismus bis zur Liebe und inneren Größe. Souverän zieht der Autor die erzählerischen Register zwischen Epik, Dramatik und Dialog, Schilderung, Action und Poesie. Sein Roman ist von abgründiger Traurigkeit und unsäglicher Grausamkeit, von herzhaftem Slapstick und groteskem Witz, von satirischer Wucht und befreiender Heiterkeit, sublimer Zärtlichkeit und bewegendem Mitgefühl. (BREITENSTEIN 15.08.2009)

BUCH (13.08.2009) zufolge „ist *Brüder* kein feinsinniger, filigraner Text, sondern chaotisch und redundant, vulgär und obszön, blutig und schleimig wie eine frische Geburt“. Zu den derben Szenen sagt er: „Ich kenne keinen zeitgenössischen Text, in dem so viel gerülpt und gefurzt, gepisst und gevögelt wird, ohne dass dies peinlich oder aufgesetzt wirkt – im Gegenteil“ (BUCH 13.08.2009). Thomas MAIER (25.09.2009) betrachtete den Roman als „eine schwarze Komödie“ und „eine wilde und auch unterhaltsame Grotteske, in der es ziemlich derb zugeht“ und „stilistisch dem Schelmenroman nahe“ steht. Lennart LABERENZ (13.08.2009) zufolge sei Yus Sprache „Bemühungen ums Folkloristische, gewürzt mit Vulgärem und seltsam freistehenden Anglizismen“. FREUND (26.09.2009) erkennt die Beziehung zwischen den Stil und den Inhalt: Ein „rohe[r] Roman“ spiegelt „die Verrohung Chinas“ wieder.

Der Sarkasmus, das auffälligste Stilmittel des Romans, ist dabei durchaus ins Blickfeld der Kritiker gerückt. BUCH (13.08.2009) diskutiert einige „ironische Anspielungen und irrwitzigen Überdrehungen“ und ihre Andeutungen, z.B. „Nebenfiguren wie ‚Schriftsteller Liu‘ und ‚Dichter Zhao‘, in denen der Autor den eigenen Berufsstand karikiert, und eine Gruppe von Behinderten, die wie ein antiker Chor das Geschehen kommentieren – eine satirische Persiflage der Massenaufmärsche im kommunistischen China“. FREUND (26.09.2009) ist einer an-

derer Auffassung von den verspotteten Gegenständen, und er meint, Dichter Zhao spiele auf „[den] von Mao geschätzte[n] und immer wieder geschonte[n] kommunistische[n] Staatsdichter Guo Moruo“ an, während Schriftsteller Liu eine beißende Ironie der „Medienmeute“ sei.

Auffällig ist, dass alle Rezensenten die Übersetzung sehr schätzen. MAIER (25.09.2009) fand die deutsche Übersetzung „trefflich“. MENSING (29.11.2010) ist der Meinung „Ulrich Kautz‘ energische deutsche Übersetzung liest sich dann auch streckenweise ausgesprochen komisch“. KUBIN (2012: 139) vertritt die Meinung, dass Ulrich Kautz „ein Meister der deutschen Sprache“ sei und „hohe Übersetzungskunst“ besitze, doch habe der Übersetzer und Förderer von Yu Hua „sein Talent verschleudert“.

Zensur ist nach wie vor ein Problem, dem viele deutsche Kritiker Aufmerksamkeit schenken. MENSING (29.11.2009) ist in seiner Kritik ein bisschen erstaunt, dass *Brüder* nicht in der Volksrepublik verboten werde, weil das Werk „an ein veritables politisches Tabu rührt[e]“, nämlich die Kulturrevolution. BUCH (13.08.2009) protokollierte sein Gespräch mit Yu Hua, in dem er auf die Frage von Mensing antworten kann: „Die Frage nach den politisch Verantwortlichen für die Verbrechen der Kulturrevolution ist noch immer tabu‘. [...] Aber da er Einzelschicksale schildere, müsse er nichts beschönigen und könne schreiben“.

9. *China in zehn Wörtern*: Begriffsentwicklung und Zeitgeist

Der essayistische Band nimmt zehn Wörter als erzählende Objekte, und spiegelt die geistige Chaos Chinas in den letzten fünf Dekaden wider. Das Buch, das aus zehn Kapiteln besteht, ist sowohl eine historische Zusammenfassung der Kulturrevolution als auch das Denken des heutigen Alltags in China, und bezieht sich auf Politik, Wirtschaft, Geschichte, Kultur und Gesellschaft. Die traditionelle chinesische Version des Werks erschien 2010 in Rye Field Publications in Taiwan, und die hier zu untersuchende deutsche Ausgabe, die zwei Jahre später auf den Markt kam, ist Ulrich Kautz und dem Verlag S. Fischer zu verdanken. Das Verbot auf dem chinesischen Festland zeigt leider, dass einige seiner Erzählungen vom System nicht anerkannt werden, aber sie könnten genau auf den entscheidenden Punkt des heutigen Chinas hinweisen. Der größte Wert von *China in zehn Wörtern* besteht darin, die Wahrheit aufzunehmen. Jedes Land braucht die Aufzeichnung seiner eigenen Realitäten.

9.1 Inhaltsangabe

Im Rahmen der von Yu Hua sorgfältig ausgewählten zehn Schlüsselwörter, die von Bedeutung in der Vergangenheit waren oder in der Gegenwart Chinas sind, und deren Implikation sich im Laufe der Zeit wesentlich verändert hat, erzählt der Schriftsteller in der nicht-fiktiven Prosa-sammlung abwechselnd von seinem Gedächtnis in der großen Kulturrevolution und den vielfältigen Fakten im aktuellen China.

Das erste Wort 人民 *renmin* (Volk), das in der Vergangenheit eine hohe Stellung besaß, gerät heute in Vergessenheit. Für die Wandlung der wörtlichen Bedeutung gilt der Zwischenfall vom 4. Juni 1989 als Scheidelinie. Die Leidenschaft des chinesischen Volks schwenkt nach dem Ereignis plötzlich grundlegend von der Politik auf die Wirtschaft um.

Mit dem zweiten Stichwort 领袖 *lingxiu* (Führer) erinnerte sich der Autor an den Einfluss von Mao Zedong auf die Chinesen. Mit seiner Wandzeitung „Bombardiert die Hauptquartiere!“ und seiner Überquerung des Changjiang entzündete der willkürliche Politiker die Kulturrevolution, die als umfassende politische Propaganda, fanatischer Kult, leerer Klassenkampf und Unterdrückung der Menschlichkeit charakterisiert wurde. Aber jetzt kommt die komische Vorstellung von der Wiederbelebung von Mao vor, denn das rasche Wirtschaftswachstum hat zahlreiche soziale Probleme hervorgerufen und die Menschen wollen ihre Unzufriedenheit mit der heutigen Realität zeigen. Das Wort „Führer“, das früher ausschließlich zu Mao gehörte, wird heutzutage abgewertet und in allen Branchen und Gewerben unmäßig gebraucht.

Yu Hua erzählte in der dritten Prosa seine Geschichten über 阅读 *yuedu* (Lesen). Mit den beschränkten, hoch ideologisierten Büchern in der Bibliothek der kleinen Stadt Haiyan hat der Junge Autor seine erste Lektüre in der revolutionären Spätzeit begonnen. Danach las Yu eifrig die interessanten historischen Geschichten in den erläuternden Anmerkungen von *Mao Zedong, Ausgewählte Werke*, denn in der Epoche der kulturellen Wüste hatte er keine andere Wahl. Während der Schulzeit des Autors zirkulierten die Bücher (die sogenannten „Giftkräuter“ in der Kulturrevolution, die echte Literatur) heimlich unter den Schülern. Der Schriftsteller ruft sich ausführlich die Szene, wie er und ein Mitschüler den Roman *Die Kameliendame* mit der Hand abschreiben, ins Gedächtnis zurück. Wandzeitungen waren für Yu ein besonderer Lesestoff, weil sie für ihn Gerüchte, Beschimpfungen und private Angelegenheiten karikaturartig und übertragend zeichneten. Im Jahr 1977, frisch nach der Kulturrevolution, erschien die Literatur von den heimischen und fremden Schriftstellern wieder und es kam zu eindrucksvollen Bildern von langen Schlangen im chinesischen Buchhandel. Heute hingegen werden Bücher im Überschuss herausgegeben, raubkopiert und abgewertet.

Unter der Überschrift 写作 *Xiezu* (Schreiben) stellt der Autor seine Erinnerung an die erste von ihm unterzeichnete Wandzeitung dar, und wie sein Vater im Frühlingsfest mit den Familienmitgliedern ein revolutionäres Spiel spielt, um dem Unglück der Kulturrevolution auszuweichen. Mit drei Schulkameraden hatte Yu damals ein Redaktionsteam in der Mittelschule gebildet, und eine Menge Wandzeitungen während der Welle der Kritik an der „Hörigkeit ge-

genüber den Lehrern“ verfasst. In der Oberschule verzichtete er auf das Schreiben der Wandzeitungen, und begann Dramen zu schaffen. Anfang der 80er Jahre, als in China die Nachfrage nach literarischen Werken das Angebot überstieg, wurden jungen und aufstrebenden Schriftstellern viele Chancen geboten. In der schönen, aber kurzen Epoche hatte Yu Hua mit Schreiben Erfolg. Die Erzählung des Werdegangs des Schriftstellers ist mit mehreren Geschichten vom Umsturz des Schicksals in der unruhigen Zeit durchwoben.

Der fünfte Text handelt von dem Wort 鲁迅 Lu Xun. Der Name und das mit ihm verbundene Schicksal des Wortes kann die Umwandlung und Unruhe in der chinesischen Gesellschaft widerspiegeln. In der Kulturrevolution war „Lu Xun“ nicht mehr der Name eines chinesischen Schriftstellers, sondern ein weitbekannter und relevanter Begriff, der politischen und revolutionären Inhalt implizierte, und für absolute Richtigkeit stand. Im Laufe der Entwicklung des Kapitalismus in China wurde Lu Xun wieder zu einem umstrittenen Schriftsteller. Das Image des Schriftstellers, und die Figuren und Ortsnamen in seinen Werken werden heute breit kommerzialisiert. Wegen der politischen Propaganda flößte das Wort „Lu Xun“ dem jugendlichen Yu Hua nur Abscheue ein, aber nach der Kulturrevolution hat Yu erneut Lu Xun gelesen und die großartige Werke endlich verstanden und respektiert.

In der sechsten Prosa geht es um 差距 *chaju* (Unterschied). Zuerst beschreibt Yu aus einer diachronistischen Sicht die himmelweiten Unterschiede zwischen zwei Epochen, der Kulturrevolution und der Gegenwart: von der Unterdrückung des Naturtriebs zu der Leichtfertigkeit und den unmäßigen Sinnenfreuden, von der Lebensmittelknappheit zum großen Aufwand, vom leeren Unterschied zum wirklichen und wahrhaftigen Unterschied. Hier zeigt der Autor aus der synchronischen Perspektive, die riesigen Abstände unter den unterschiedlichen sozialen Schichten und in den unterschiedlichen Gebieten, wie auch die verschärften gesellschaftlichen Widersprüche im heutigen China.

Das nächste Schlüsselwort heißt 革命 *geming* (Revolution). Am Anfang des Textes hat der Autor darauf hingewiesen, dass die Revolution seit Ausführung der Politik der Reform und der wirtschaftlichen Öffnung, nicht aus dem Leben der Chinesen verschwunden ist, sondern

in einer anderen Form vorkommt. Das chinesische Wirtschaftswunder enthält ähnliche revolutionäre Bewegungen wie den großen Sprung nach vorn, z.B. die rasende Vergrößerung der Stahlproduktion auf Kosten der Umwelt, die unpraktischen und aufwendige Infrastrukturprojekte und die rapide Expansion der Hochschulen, die die Arbeitslosigkeit der Studenten und andere soziale Probleme verursacht. Die Gewalt in der Weise der Kulturrevolution kehrt in der heutigen ökonomischen Entwicklung wieder zurück. Das gilt beispielsweise für den Kampf um das Amtssiegel, das gewaltsame Abreißen der Häuser und die Umsiedlung der Bewohner unter Zwang. Yu Hua erzählte von dem eigenen Gesehenen und Gehörten und seinem Verständnis für das Wort, dass die Revolution viele Tragödien hervorgerufen, und die normalen menschlichen Beziehungen umstürzt hat.

Es besteht eine Gemeinsamkeit in den letzten drei Wörtern: Sie hatten im Chinesischen über eine langen Zeit hinweg nur einfache ursprüngliche Bedeutungen, aber seit nur einigen Jahren bekommen sie plötzlich völlig neue und lebendige Konnotationen, und verbreiten sich als populäre Wörter rasend schnell im Internet. Eins der Modewörter ist 草根 *caogen* (Graswurzeln), das Synonym für unorthodoxe schwache Bevölkerungsschichten. Yu Hua hat einige Geschichten erzählt, wie Graswurzeln Reichtum erworben haben, und das chinesische Wirtschaftswunder überlebt haben: Ein geschäftstüchtiger Blutchef hat tausend Blutverkäufer organisiert, und ihr Blut an den Orten verkauft, wo der höchste Preis angeboten wurde; Ein „Müllkönig“ wurde durch Wiedereinsammlung und den Weiterverkauf von Abfallmaterial zum Multimillionär; Ein alter Bauer ohne ökonomische Erkenntnisse und Manager-Erfahrungen erlangte in kürzester Zeit großen Reichtum, denn er besaß eine einfache aber einzigartige Denkweise, mit der er blitzschnell den Kern einer Sache treffen konnte. Aber viele solcher wagemutigen Opportunisten haben wegen schwerer Delikte im Handumdrehen ihren Ruf und ihren Reichtum verloren. Das weckt die Erinnerung des Autors an die Schicksale von ein paar Graswurzeln, die in der Kulturrevolution auf dem Höhepunkt des Lebens standen, aber danach schnell in den Abgrund verschwanden. Zum Ende des Textes fasst Yu seine Gedanken zusammen, in der die Kulturrevolution, die Reform und die wirtschaftliche Öffnung den Graswurzeln jeweils große Chancen geboten hätten.

Jedes Ding hat seine zwei Seiten, so wie 山寨 *shanzhai* (Gebirgsdorf). Der Begriff bedeutet ursprünglich ein Dorf in den Bergen mit Befestigungsanlagen, und erhielt später den übertragenen Sinn, der in etwa „die Siedlung der Armen oder die von den Räuber gebauten umfriedeten Dörfer in der alten Zeit“ bedeutet, und den Beiklang wie „außer der offiziellen Kontrolle“ mit sich bringt. Heute ist die metaphorische Bedeutung des Wortes erweitert in Nachahmung, Fälschung, Urheberrechtverletzung und Scherz. Dem roten Faden „Gebirgsdorf“ folgend, enthüllt der Autor massenhaft merkwürdige Begebenheiten und soziale Missstände wie den der gefälschte Markenhandys, der raubkopierten Bücher, den Wettkampf der Mao Ze-dong-Imitatoren und der Adaption des Verwaltungssystems der Partei in der Erotikbranche. Auf der anderen Seite haben manche Gebirgsdorf-Phänomene als ein Zeichen des Widerstands im Volk gegen die Mächtigen eine gewisse positive Bedeutung. Beispielsweise übermittelt ein im Internet verbreitetes Nachrichtenprogramm, das den offiziellen Sendungen üble Streiche spielt, dem Publikum gewisse Wahrheiten, und berichtet mit beißendem Sarkasmus über die sozialen Probleme. Kurz: Die Gebirgsdorf-Phänomene tauchen an allen Ecken und Enden in China auf.

Das aktuelle chinesische Wort 忽悠 *huyou* (schaukeln) hat Prahlerei, Verhetzung, Betrug, Gerüchtemacherei, Verarschung und anderen Pejorativa einen neutralen Mantel umgehängt. Werbung voller Falschinformation überschwemmt das Leben der Chinesen unentwegt, und viele Kaufleute haben durch Betrug Karriere gemacht. Die Bevölkerung und die Regierung vertrauen einander nicht. Mit falscher Heirat oder Scheidungen haben die einfachen Leute die Behörden verschaukelt, um sich von den Qualifikationsprüfungen der Lehrer freizustellen, oder mehr Entschädigungsfläche in der Wohnung angerechnet zu bekommen. (Das Land und die ursprüngliche Wohnungen der Bauern, die am Rand der Städte wohnten, wurden im Laufe der Expansion der Stadt von den örtlichen Regierungen requiriert.) Um mehr Geld anzuhäufen, verkauft die Obrigkeit unter dem Vorwand der „Marktorientierung“ die Namensgebungsrechte von Brücken, Plätzen, Wohngebieten und Gebäuden, die Gewerbebefugnisse für Marktstände auf dem Gehweg und sogar das Glück symbolisierende Hausnummern. Das Wort „Schaukeln“ kommt in Mode wie „Gebirgsdorf“, das zeigt auch den Verlust der Moral und die Verwirrung der Wertanschauungen des gegenwärtigen China. Um die These zu begründen,

wer die anderen schaukelt, muss er letztendlich seine eigenen bitteren Früchte essen, und so erzählt Yu Hua seine eigene Geschichte aus der Kindheit: Er simulierte eine Krankheit, um der Strafe des Vater zu entfliehen. Aber schließlich hat der Arzt nach seiner Diagnose einer Appendizitis eine Blinddarmoperation bei ihm gemacht.

9.2 Enthüllung des wahren Chinas in der Vergangenheit und in der Gegenwart

Yu Hua konzentriert durch das Erzählen von Begriffsentwicklungen die enormen Veränderungen in der chinesischen Gesellschaft der letzten Jahrzehnte in seinem Buch *China in zehn Wörtern*. „Volk“, „Führer“ und „Revolution“, diese prominenten Wörter besaßen während der Kulturrevolution die zentrale Stellung der Diskursmacht. Yu Hua zeigt, wie die Begriffe, die einst eine unzweifelhafte Heiligkeit in sich trugen, sich im zeitgenössischen Umbruch zerspalten und kopieren und in Entzauberung enden. In den Kapiteln „Lesen“ und „Schreiben“ kann man das Wachstum eines Teenagers beobachten, der eine Refraktion des sozialen Wandels ist. Der Name „Lu Xun“ wandelte sich von einem politischen Zeichen, das der heranwachsende Yu Hua nicht riechen konnte, zu einer literarischen Koordinate, die vom Schriftsteller Yu Hua neu gelesen wurde. Die Beziehung zwischen Yu Hua und Lu Xun ist wahrscheinlich eine Brechung der modernen chinesischen Literaturlesegeschichte. „Unterschied“, „Graswurzeln“, „Gebirgsdorf“ und „Schaukeln“ sind die neuen Favoriten in der aufstrebenden Medienkultur mit zeitgenössischen Eigenschaften. Mit Hilfe der Massenmedien haben diese Wörter durch Bedeutungsmutation starke Vitalität gewonnen.

Im Prosasammelband hat Yu Hua die sozialen Missstände schonungslos aufgedeckt. Die Probleme, die der Schriftsteller in den zehn Texten betrachtet, sind umfassend. Sie enthalten z.B. den Zwischenfall vom 4. Juni 1989, die elende Lebenslage der das Unrecht erleidenden Petenten, allgegenwärtige Korruption, die Skandale der Lebensmittelsicherheit, sowie das Wirtschaftswunder, welches eine schwere Umweltverschmutzung hervorgerufen hat. Zahlreiche überflüssige infrastrukturelle Einrichtungen wurden gebaut. Die exorbitante Vergrößerung der Zulassungszahlen der Hochschulen hat unbezahlte Schulden bei den Banken, und die Ar-

beitslosigkeit der Studenten verursacht. Es bestehen weiterhin gewaltige illegale Tendenzen in der Entwicklung der privaten Unternehmen. Produktpiraterie, Plagiate, Persiflagen und Verleumdungen sind allgegenwärtig in China, aber die öffentliche Meinung zeigt sich dem gegenüber weitestgehend tolerant. Von dem Milchpulverskandal in der Babynahrung ganz abgesehen gibt es viele andere problematische Entwicklungen, zum Beispiel den im Zentralen Chinesischen Fernsehen ausgestrahlte Bunten Abend zum Frühlingsfest, der voller Machenschaften steckt, bei denen Geld, Macht und Sex im Spiel sind. Eine Menge Falschmeldungen stehen vor allen Augen in den chinesischen Medien, aber Chinesen nehmen die Phänomene nicht ernst und wenige Menschen werfen die Schuldfrage auf.

Der Autor legt in diesem Werk auch großen Wert auf Geschichtenerzählung. Der größte Teil der Essays besteht aus verschiedenen Geschichten, die Yu aus seinen eigenen Erlebnissen niedergeschrieben hat, oder in den Massenmedien mitverfolgt hat. Beispielsweise handelt es sich im Text mit dem Titel „Schaukeln“ um insgesamt neu wahre Geschichten, die mit lebendigen Details erzählt werden.

Yu Hua behauptet, er verwende in *China in zehn Wörtern* eine „nicht-fiktive“ Erzählweise (YU 2010a: Erklärung; Übers. d. Verf.). Der Schriftsteller will hier betonen, dass er das reale China zeigt. „Nicht-Fiktion“ bedeutet nicht Video-ähnliche Aufzeichnung. Das Schreiben bewahrt nicht nur die Realität, sondern lässt auch Raum für kreatives Schaffen innerhalb der literarischen Techniken. Kombiniert mit Fantasie, beschreibt Yu Hua detailliert die Geschichten von kleinen Alltagsereignissen. Die individuellen Lebensereignisse bilden die Geschichte über die Wörter. Die meisten Geschichten vor den 90er Jahren kommen aus seinen eigenen Lebenserfahrungen. Jedoch – beim Erzählen von „Unterschied“, „Graswurzeln“, „Gebirgsdorf“ und „Schaukeln“ hat Yu zahlreiche Textnachrichten von Mobiltelefonen, Internetgeschichten und Meldungen aus Fernsehen und Zeitungen aufgegriffen. Zweifelsohne sind Yus eigene Geschichten nicht genug, um den Zeitgeist in den Jahren des wirtschaftlichen Aufschwungs widerzuspiegeln. Die Verwendung der vielfältigen Materialien zeigt das Chaos der Zeit.

WEN (2013: 87) vertritt diese These, *China in zehn Wörtern* unterscheidet sich von den Wortethikgeschichten erzählenden klassischen Werken⁶⁰ dadurch, dass es nicht darum geht, Wortethik zu konstruieren, sondern Wortethik zu dekonstruieren. Der politische Ernst von „Volk“, „Führer“, „Lu Xun“ und „Revolution“, den Schlüsselwörter der Kulturrevolution, werden durch die komischen Geschichten und Yus ironischen Erzählstil zerlegt, und der einseitige wirtschaftliche Wert hinter den Stichwörtern wie „Graswurzeln“, „Gebirgsdorf“ und „Schaukeln“ im wirtschaftlichen Zeitalter ist durch zahlreiche Lebensereignisse unterstrichen (WEN 2013: 87).

Die Dekonstruktion kommt nicht nur aus dem Geschichtenerzählen, sondern auch aus Yus Suche nach der Kontinuität zwischen der Gegenwart und der vergangenen Zeit. Die in den revolutionären Wirren mächtigen Wörter werden lächerlich, sobald Yu Hua sie in den Zeitraum der Reform und Öffnung setzt. Der Autor verbindet die neue Semantik der lexikalischen Emporkömmlinge immer mit den Erinnerungen in der Mao-Zeit. So scheint es, als würden diese Wörter von ihrer gegenwärtigen Natur befreit und könnten die historischen Zeiten beschreiben.

Jeder ist vom Umbruch der chinesischen Gesellschaft schockiert. Yu Hua pendelt zwischen den zwei Ären und sucht nach der Kontinuität. Er beobachtet die Geschichte und die Gegenwart und findet leider heraus, dass obwohl es eine Transformation in der äußeren sozialen Form, der Lebensweise und den Werten gab, sich eine grundlegende spirituelle Veränderung für das chinesische Volk noch nicht vollzieht. Die zwei Zeitalter verehren unterschiedliche Ziele, aber in Bezug auf den Geist stellen sie beide eine extrem verzerrte und abnorme Deformität dar – der Mangel am subjektiven Bewusstsein und an der Unabhängigkeit des individuellen Lebens.

Yu hat auf den Zusammenhang zweier Epochen (der Kulturrevolution und der Gegenwart) hingewiesen. Die Unterschiede zwischen den beiden Zeitaltern sind offensichtlich, während

⁶⁰ Hier hat WEN (2013: 87) *Analekten des Konfuzius* und *Analyse aller sozialen Klassen in China* von Mao Zedong als zwei Beispiele erwähnt. Seiner Meinung nach besteht ihre Gemeinsamkeit darin, Wortethik zu konstruieren, d.h.: nicht nur die Bedeutung der Wörter in den Diskursen zu fixieren, sondern auch ihnen die Macht zu verleihen.

die Ähnlichkeiten von den Menschen häufig ignoriert werden. Yu stellt die aktuelle Zwangsumsiedlung der Altbaubewohner mit der kulturrevolutionären, gewalttätigen und grausamen Kritik- und Kampfversammlung auf eine Stufe, ebenso die betrügerische ökonomische Werbung heute, mit der Prahlerei während des großen Sprungs nach vorn, und die Schicksalswandlung der Graswurzeln-Unternehmer im Wirtschaftswunder mit dem Aufstieg und Falle der damaligen „Rebellen“... Wenn der Autor die Phänomene des heutigen Chinas beschreibt, so kommt er immer wieder auf die Mao-Zeit zurück. Dazu äußert er sich folgenderweise:

Der Grund ist ganz einfach: Diese beiden Perioden – die kulturrevolutionäre Epoche und die Gegenwart – hängen eng miteinander zusammen! Zwar handelt es sich heute um eine völlig andere Gesellschaftsformation, doch sind bestimmte Übereinstimmungen in der Geisteshaltung der Menschen frappierend. Wenn wir beispielsweise damals die Kulturrevolution in Form einer das ganze Volk erfassenden Bewegung durchgeführt haben, so vollzieht sich heutzutage die wirtschaftliche Entwicklung in China auf genau dieselbe Weise. (YU/ KAUTZ 2012: 291)

Wie in seinen anderen Werken, schreibt der Schriftsteller in diesem Buch die Leiden der Menschen in China auf und äußert sein Mitleid. Dafür hat der Autor eine Menge statistische Daten zitiert. Die erzählende Sprache ist lakonisch, Sarkasmus und bittere Ironie sind die auffallendsten Stilmittel, und dem Text mangelt es nicht an beißendem Spott.

Man fühlt sich in einen kafkaesken Roman versetzt: In einer Stadt namens „Coca-Cola-Stadt“ gibt es keine Bürgersteige mehr, weil diese von fliegenden Händlern in Beschlag genommen worden sind, so dass die Menschen sich behände durch die Lücken zwischen den schnell fahrenden Autos schlängeln müssen, als wären sie samt und sonders einem Gongfu-Film entsprungen. Straßen, Brücken, Plätze und Wohngebiete tragen die absonderlichsten Namen, zum Beispiel „Blackberry-Zahnpasta-Straße“, „Sixth-Sense-Kondom-Brücke“, „Drei-Hirsche-Milchpulver-Platz“, „AB-Unterwäsche-Wohnbezirk“ und so weiter und so fort; die geographischen Namen in dieser Stadt sind ein Sammelsurium zahlreicher chinesischer Markennamen aus allen Branchen, egal, ob es um Essen, Bekleidung, Wohnen, Reisen, Lieben oder Kinderkriegen geht – nichts, was es nicht gäbe! Bei den Hausnummern herrscht ein einziges Chaos, daher erinnert jede Straße eher an ein Labyrinth, in dem man möglicherweise die Person, die man aufsuchen möchte, niemals finden wird. Spätestens jetzt kommt in diesem absurden Roman eine Art Mystizismus zum Tragen. Ich könnte mir vorstellen, dass Kafka und Borges vielleicht gern in so einer Stadt gelebt hätten. Und ich glaube, ich werde vielleicht später einmal einen Roman über so eine Stadt schreiben, einen passenden Titel hätte ich schon: *Die*

Schaukelstadt. (YU/ KAUTZ 2012: 325)

Die Anmerkungen des Autors sind kurz und vage, und die Analyse der Ursachen geht nicht weiter und tiefer, sobald sie die Grenzen der wesentlichen Ursachen berührt hat. Zum Beispiel hält Yu Hua einfach die Entstehung der sozialen Missstände für die „Folgekrankheiten der einseitigen Entwicklung der chinesischen Gesellschaft während der letzten dreißig Jahre“ (YU/ KAUTZ 2012: 327). Im ganzen Buch kann man kaum Vorschläge oder Maßnahmen vom Autor finden, um die sozialen Probleme zu lösen oder die Lebensbedingungen der Menschen in China zu verbessern. Denn das Ziel des Schreibens besteht darin, die Schmerzen aufzuzeichnen und die Wunden zu zeigen. Das hat der Autor im Nachwort schon deutlich erklärt: „Wenn ich daher in diesem Buch über Schmerzen schreibe, über die Schmerzen Chinas, so geht es zugleich auch um meine eigenen Schmerzen. Die Schmerzen meines Landes sind auch meine Schmerzen.“ Yus Verständnis für die Pflicht eines Schriftstellers kann mit seinem eigenen Wort begründen werden: „Ihre Pflicht ist nicht zu predigen, sondern zu entdecken, alles herauszufinden, was die Sprache strahlend machen kann. Egal ob gesunde und schöne Haut oder eine eiternde Wunde, die beiden sollen gleichermaßen die Aufregung eines Schriftstellers wecken“ (YU 1998: 155; Übers. d. Verf.).

Im Vorwort zitiert Yu Hua den Satz von Homer, „dass die Götter den Menschen das Unheil senden, damit es der Nachwelt nicht an Themen für ihre Epen mangelt“ (YU/ KAUTZ 2012: 7), um die Mission eines Schriftstellers zu erklären. Homers Gesang hebt nicht die Individualität des Sängers hervor, und der Sänger ist lediglich ein Medium des kollektiven Gedächtnis. Auf die gleiche Weise behandelt Yu Hua die Materialien der Gegenwart.

Der Begriff *renmin*, der während der Kulturrevolution ein stark zentralisiertes Symbol des Kollektivismus war, wurde zum Zeitpunkt des wirtschaftlichen Starts in andere spezifischere Codes zerstückelt. Ausgehend von diesem Begriff „Unterschied“, drückt Yu Hua sein Mitgefühl und seine Hilflosigkeit gegenüber Schwachen wie auch seine Angst vor dieser zunehmend unausgeglichene Gesellschaft aus. Das Leben der Graswurzeln ist eine andere Darstellung einer Realität der Unordnung in China. Hinter ihren Höhen und Tiefen stehen die

Abwesenheit der Rationalität und die Unvollkommenheit der modernen chinesischen Gesellschaftsordnung. Mit seiner besonderen Rationalität hat das Wort „Gebirgsdorf“ die Moralvorstellungen und die rechtliche untersten Grenzen, denen die Gesellschaft gehorchen muss, umgestoßen. Die Entwicklung des Schaukelns verlässt nicht nur die rationalen Ordnungen und Werte, denen die moderne Gesellschaft folgen muss, sondern beseitigt auch einige, von der Menschheit langfristig eingehaltene universelle Moralprinzipien, und verbirgt verschiedene irrationale Begierden unter dem Schleier des Wirtschaftsmarktes. Ob „Gebirgsdorf“ oder „Schaukeln“, man kann sagen, es spiegelt den gegenwärtigen geistigen Zustand des chinesischen Volkes, der nicht den rationalen Normen der modernen Zivilisation, dem Grundvertrauen einer normalen Gesellschaft und der Würde des Menschenseins nahekommt, stattdessen aber die menschlichen selbstsüchtigen Wünsche, die bösen und gemeinen Ideen kompromittiert. Das geistige Fundament der Nation ist gefährdet, und dies ist Yu Hua offensichtlich bewusst.

Yus Ängste spiegeln die Aufmerksamkeit wider, die ein moderner Intellektueller auf öffentliche Angelegenheiten außerhalb seines Berufsfelds richtet.

Ich denke, das Wichtigste ist nicht, was Yu Hua bereits reflektiert hat, sondern seine ausgeprägte Reflexionshaltung und seine starke Reflexionsfähigkeit. Es zeigt, als ein öffentlicher Intellektueller hat Yu Hua sein Bewusstsein, das heißt, er hat die professionellen Grenzen der Literatur überstritten, widmet sich dem öffentlichen Leben, betrachtet öffentliche Phänomene, stellt verschiedene potentielle Krisen in der öffentlichen Ethik in Frage und drückt seine wahren Gedanken der Öffentlichkeit aus. (HONG 2011: 39; übers. d. Verf.)

9.3 Übersetzung der fehlenden und aktuellen Lexik

In diesem Buch von Yu Hua geht es um zehn Begriffe, die eine große Rolle im Leben der Chinesen spielten und spielen. Mit welchen deutschen Wörtern die originalen Schlüsselwörter übersetzt werden können, war für den Übersetzer die erste Frage. Auf das Umschreiben der Stichwörter haben ideologische und sprachliche Elemente Einfluss geübt. Das ist mit den fol-

genden beiden Beispielen zu verdeutlichen.

Die Überschrift des zweiten Kapitels lautet auf Chinesisch 领袖 *lingxiu*, auf Deutsch „Führer“. Der Begriff „Führer“ ist die Bezeichnung für das Staatsoberhaupt von Nazi-Deutschland, und nur Adolf Hitler bekleidete diesen Posten. Das Substantiv „Führer“, das leitende Person einer Organisation oder Bewegung bedeutet, ist ein häufig gebrauchtes deutsches Wort, und die Berufsbezeichnungen für eine Reihe von Militärorganisationen und Regierungsbehörden. Wegen des drastischen Einsatzes in der Zeit des Nationalsozialismus bezieht sich das Wort heute meist auf Hitler. Das Wort „Führer“ im Sinne von „Leiter“ bleibt im Deutschen gebräuchlich und wird bevorzugt in vielen Komposita verwendet, z.B. Bergführer. Aufgrund seiner starken Verbindung mit Hitler kommt die Vokabel (nicht in der Gebrauch von Komposita) mit der negativen Konnotation insbesondere in politischen Kontexten vor. Ulrich Kautz wählte ebenfalls dieses deutsche Wort für den Titel des Textes über Mao Zedong. Das entspricht der Auffassungsgabe des Westens, denn Mao hat bei den Menschen des Abendlandes den Eindruck eines Diktators hinterlassen wie Hitler.

Aufgrund der großen Unterschiede zwischen den beiden Sprachen hat Kautz das Wort 山寨 *shanzhai* flexibel behandelt. Das Wort kann in der chinesischen Sprache (dem Isolierenden Sprachbau) als Substantiv, Verb oder Adjektiv gebraucht werden, ohne dass sich seine Form verändert. Die Wortart von „Gebirgsdorf“ in der deutschen Sprache (dem Flektierenden Sprachbau) ist dennoch fix. Beim Umschreiben von *shanzhai* an unterschiedlichen Textstellen hat der Übersetzer deshalb ungleiche Formulierungen ausgewählt.

- a) 当美国人看见他们的总统竟然是中国山寨手机的广告代言人，可能会瞠目结舌。我们中国人却不以为然，将奥巴马山寨一下有何不可？(YU 2010a: 255)⁶¹
Amerikanern, die ihrem Präsidenten als Werbeträger für gefälschte chinesische Handys begegnen, mag so viel Chuzpe die Sprache verschlagen, wir Chinesen dagegen finden überhaupt nichts dabei, Präsident Obama in unseren Gebirgsdörfern einzubürgern. (YU/KAUTZ 2012: 271–272)

⁶¹ In den allen Zitaten aus dem chinesischen Original *Shi ge cihui li de Zhongguo* hat die Verfasserin die Langzeichen in Kurzzeichen konvertiert, damit die chinesischen Schriftzeichen in der vorliegenden Arbeit einheitlich sind.

b) 二〇〇八年,毛泽东的故乡湖南为了促进旅游业的发展,从全国海选山寨毛泽东,其目的是让山寨毛泽东们像鱼饵引诱鱼来上钩一样,招徕更多的游客来到湖南观光旅游。(YU 2010a: 256)

In der Hoffnung, dass Gebirgsdorf-Maos die Touristen in Scharen nach Hunan locken würden (ähnlich, wie man Fische mit Ködern an den Haken lockt), wurde im Jahre 2008 in Mao Zedongs Heimatprovinz Hunan eine nationale Ausscheidung für Mao-Doubles durchgeführt. (YU/ KAUTZ 2012: 273)

Das erste 山寨 *shanzhai* im Beispiel a), und die beiden *shanzhai* im Beispiel b) werden beide als Adjektiv gebraucht. Aber die Übersetzungsmethoden sind unterschiedlich: Das Wort im ersten Beispiel ist mit dem deutschen Adjektiv „gefälscht“ übersetzt worden, während das gleiche chinesische Wort, das zweimal im nächsten Beispiel vorkommt, durch zwei unterschiedlichen Substantive (Gebirgsdorf, Doubles) ersetzt wurde, die als ein Teil eines zusammengesetzten deutschen Nomens funktionieren. Für die Übersetzung von 山寨毛泽东 *shanzhai Mao zedong* benutzt Kautz neben „Gebirgsdorf-Maos“ und „Mao-Doubles“ zahlreiche andere Ausdrücke, z.B.: „Führer-Doubles“, „Imitatoren“, „der gefakte Mao“, „der falsche Mao“ und „Mao-Doppelgänger“ (YU/ KAUTZ 2012: 273–276). Die abwechslungsreichen Ausdrücke sollen dazu beitragen, dass die deutsche Ausgabe gut aufgenommen wird. Denn Wiederholung wird, wie bereits erwähnt, von den meisten deutschen Lesern nicht als ein guter Schreibstil betrachtet. Aber der im chinesischen Text wiederkehrende Begriff *shanzhai* ist für das chinesische Publikum eindrucksvoll gelungen. Diese starke Wirkung kann die deutsche Version nicht erreichen. Das zweite *shanzhai* im Beispiel a) ist ein Verb. Die deutsche Übersetzung ist ein Verb mit Präposition: „in unseren Gebirgsdörfern einbürgern“. Der Übersetzer hat hier die originale Eigenschaft und die Normen der Zielsprache beide in Erwägung gezogen.

Da es im essayistischen Werk um die vielfältigen Phänomene in China geht, kommen viele Wörter vor, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind, und nur in der chinesischen Gesellschaft existieren. Solche Lexik, für die die Leser der Zielkultur einen Mangel an Verständnisvoraussetzungen haben, führt bei den Übersetzern zu erheblichen Schwierigkeiten. Im Folgenden werden ein paar Beispiele eingeführt, um die Strategien des Übersetzers für die fehlenden und aktuellen Ausdrücke zu dezidieren.

然后，崭新的词汇铺天盖地而来了。比如经常上网的网民、炒股的股民、购买基金的基民、追星的粉丝、下岗工人、农民工等等，正在支解瓜分“人民”这个业已褪色的词汇。(YU 2010a: 15)

In der Folgezeit wurden wir von neuem Wortgut wie „Netzbürger“, „Anteilseigner“, „Fonds-inhaber“, „Promijäger“, „Stellungsloser“, „Wanderarbeiter“ und so weiter geradezu überschwemmt. Dadurch wurde der ohnehin ziemlich verblasste Begriff *Volk* immer weiter aufgesplittet. (YU/ KAUTZ 2012: 22)

Im Laufe der wirtschaftlichen Entwicklung tauchen ständig neue Wörter auf. Im ersten Essay erzählt Yu, wie der Begriff 人民 *renmin* (Volk) in verschiedene junge Wörter aufgeteilt wurde. Zuerst ist es notwendig, das Wort 民 *min* zu erklären. In 说文解字 *Shuowen jiezi* (Erläuterungen der Schriftzeichen)⁶² wurde das Wort als 众萌 *Zhongmeng* (Masse) interpretiert (XU 2001: 739). In 词源 *Ciyuan* (Herkunft der Wörter)⁶³ wurde *min* als 庶众 *shuzhong* (Plebs) erklärt, das 君臣 *junchen* (Herrscher und Vasallen) gegenüber steht. In der hierarchischen Feudalgesellschaft bezeichneten die kleinen Menschen sich selber als *min*, das normalerweise eine entwertende Bedeutung impliziert, z.B. 贱民 *jianmin* (gemeines Volk), 草民 *caomin* (wörtl. Gräser-Volk), 小民 *xiaomin* (die kleine Leute). Nach der Gründung der Volksrepublik hat das Wort *renmin* eine hohe Stellung bekommen. *Min* bezeichnet heute auch eine bestimmte Gruppe der Leute, z.B. 藏民 *zangmin* (Tibeter), 农民 *nongmin* (Bauern), 渔民 *yumin* (Fischer). Manche Bezeichnungen haben auch eine scherzhafte Bedeutung, z.B. 烟民 *yanmin* (Raucher), 赌民 *dumin* (Glücksspieler).

Der chinesische Begriff 网民 *wangmin* besteht aus zwei Wörtern, nämlich 网 *wang* (Internet) und 民 *min* (Bevölkerung, Bürger), und bezeichnet die Menschen, die häufig das Internet benutzen. Das Wort *wangmin* entstand in der frühen Epoche der Popularisierung des Internets (in den 90er Jahren) in China und kommt aus dem englischen Begriff „*Netizen*“ (eine Mischung von Internet und citizen), wie das eingedeutschte Wort „Netzbürger“. Das Attribut 经常上网的 *jingchang shang wang de* (oft im Internet surfende) im ursprünglichen Text, das die Erklärungsfunktion besitzt, wurde in der Übersetzung weggelassen, denn das deutsche Wort

⁶² *Shuowen Jiezi* ist das erste chinesische Zeichenlexikon, das von 许慎 Xu Shen in der östlichen Han-Dynastie zusammengestellt wurde.

⁶³ *Ciyuan* ist ein von 陆尔奎 Lu Erkui herausgegebenes chinesisches Wörterbuch. Die Enzyklopädie erschien im Jahr 1915 und wurde zu einem wichtigen Nachschlagwerk für die Lektüre von alten Schriften und die Forschung über die Kultur und Geschichte in der alten Zeit.

ist sehr populär und besitzt eine vollständige Entsprechung des chinesischen Begriffs. Die ähnliche Strategie hat der Übersetzer verwendet, um die Begriffe 股民 *gumin*, 基民 *jimin*, 粉丝 *fensi*, 下岗工人 *xiagang gongren* und 农民工 *nongmingong* ins Deutsche zu übersetzen. *Fensi* bedeutet ursprünglich ein Lebensmittel, nämlich Glasnudel. Das Wort wurde zum Synonym von Promijäger, weil *fensi* dem englischen Wort „fans“ ähnlich klingt. Die witzige Bezeichnung *fensi* hat die alte Benennung 追星族 *zhuixingzu* (Promijäger) allmählich ersetzt.

Die deutschen Entsprechungen der anderen vier chinesischen Begriffe sind nur Scheinentsprechungen. *gumin*, *jimin*, *xiagang gongren* und *nongmingong* bezeichnen vier spezifische soziale Phänomene in China, obwohl die chinesische Wörter Gemeinsamkeiten mit den deutschen Begriffen „Anteilseigner“, „Fonds-inhaber“, „Stellungsloser“ und „Wanderarbeiter“ haben. Das chinesische Schriftzeichen 股 *gu* (Anteil) bedeutet ursprünglich Bein, Seil oder einen Bestandteil eines Seils. Nach 股份制 *gufenzhi* (dem System der Aktien) darf jeder Beteiligter nicht fehlen das sonst die Funktion in Gefahr ist, wie Beine bei einem Menschen oder Seilstränge. *Gumin* soll als Anleger, die Aktien oder Investmentanteile besitzen, festgelegt werden. Aber in Wirklichkeit ist dies nicht der Fall. Nicht alle Menschen, die Aktien haben, werden als *gumin* betrachtet. *Gumin* muss strenger definiert werden: eine schwache menschliche Gruppe, die mit großer Anstrengung auf dem heimischen Aktienmarkt investiert, in der Hoffnung, durch die Aktientransaktionen ein wenig zu profitieren, um die Familie zu ernähren. Sie leiden häufig an einer gewissen Verzweiflung, da sie nicht in der Lage sind, sich selbst zu helfen, und ihre Hoffnungen auf die Regierung setzen. Das Wort *jimin* ist viel später entstanden als *gumin*. Im Vergleich zu den Höhen und Tiefen auf dem Aktienmarkt ist die Schwankung der Fonds viel sanfter. Zahlreiche alte *gumin* sind zu neuen *jimin* in China geworden.

下岗 *xiagang* (Entlassung) ist ein einzigartiges Nomen in China, d.h. Arbeitsplätze zu verlieren. 下岗工人 *xiagang gongren* bezeichnet die Arbeiter, die ihre Arbeitsstelle in der institutionellen Reform der chinesischen Staatsbetriebe in den 80er und 90er Jahren des letzten

Jahrhunderts verloren haben.⁶⁴ Die Arbeiter gehören zu ihren Werkeinheiten, aber bekommen keine Löhne mehr. *Xiagang* ist eine verschleierte Form von Arbeitslosigkeit. Der Begriff wurde zuerst in den 1990er Jahren offiziell vorgeschlagen und weit verbreitet. Die Gruppe der Arbeitnehmer, die nach der Gründung der Volksrepublik China einen hohen politischen Status besaßen, litten viel während der Reform und Öffnung-Politik. Mit der Schließung der staatlichen Unternehmen wurden Millionen von Arbeitnehmern stellunglos im ganzen Land. Die Massenentlassungen kamen nach dem Jahr 1997 auf, in der Amtsperiode von 朱镕基 Zhu Rongji (dem damaligen Ministerpräsidenten des Staatsrates). Für die meisten Arbeitnehmer, die im Alter von vierzig oder fünfzig Jahren entlassen wurden, und nur Erfahrung in der Fabrikarbeit, und keine andere Fähigkeiten hatten, war die Wiederbeschäftigung eine große Schwierigkeit. Inzwischen erschwerte die Gesundheitsreform, die Bildungsreform und die Reform des Wohnungssystems das Leben dieser Menschen, die zu einem großen Anteil der aktuellen städtischen Geringverdiener oder der Unterschicht geworden waren und als „Benachteiligte Gruppe“ bezeichnet wurden, als *nongmingong*.

农民工 *nongmingong* (wörtlich: Bauern-Arbeiter), auch als 民工 *mingong*, 外来务工人员 *wailai wugong ren yuan* (von auswärts kommende Arbeiter) benannt, sind die chinesische Wanderarbeiter, die nach der Durchführung der wirtschaftlichen Reform- und Öffnungspolitik ihre Wohnung auf dem Land verlassen hatten, und langfristig in den Städten arbeiten und leben. Nach der Einführung des vertragsgebundenen Verantwortungssystems auf Basis der Einzelhaushalte, entstand erst der übergroße Zustrom der Wanderarbeiter. Die Formen der Ströme können in zwei Kategorien unterteilt werden: Der Eine ist überregional, denn mit der schnellen industriellen und kommerziellen Entwicklung haben die Städte an den Küsten eine gewisse Nachfrage nach günstigen Arbeitskräften, und eine große Zahl von Bauern aus den mittleren und westlichen Gebieten sind in die wirtschaftlich entwickelteren östlichen Gebieten ein-

⁶⁴ Im Jahr 1956 (nach der Fertigstellung der drei großen Transformationen, nämlich der von der chinesischen kommunistischen Partei geleiteten Umwandlungen in der Landwirtschaft, dem Handwerk und den kapitalistischen Industrie und Handel) nahm die Wirtschaft des gesellschaftlichen Eigentum (vor allem im staatlichen Sektor) einen Anteil von mehr als 90% des gesamten Industrieproduktionswerts ein. Die Produktion und der Betrieb der staatlichen Unternehmen waren nicht marktorientiert. Es war allen Betrieben verboten, Arbeiter zu entlassen. Es gaben keine Maßnahmen des Konkurses, so wurden die großen schlechten Vermögenswerte mancher Unternehmen ohne Profit vom Staat getragen. Die wirtschaftliche Reform seit 1985 hat das Konzept der Planwirtschaft gebrochen, und die Marktwirtschaft entwickelte sich in China. Der Beitrag zur chinesischen Wirtschaft und die Stellung des privaten Sektors wurden anerkannt, und seine Entwicklung wurde gefördert. Im Prozess der Umstrukturierung der Staatsbetriebe, entstand umfangreiche Korruption und großer Verlust des staatlichen Vermögens.

gewandert. Eine andere Art von Strömung ist die Zuwanderung der lokalen Bauern in die nahen Städte mit rasanter wirtschaftlicher Entwicklung. Die Stellung der Gruppe ist zwischen zwei Berufen und zwei Klassen, nämlich zwischen Bauern und Arbeitern. Das Bildungsniveau der meisten Wanderarbeiter ist niedrig. Ihre Arbeits- und Lebensbedingungen sind normalerweise schlecht, und sie sind nicht im Besitz der vollkommenen städtischen Bürgerrechte und der öffentlichen Wohlfahrt. Viele Einheimische diskriminieren *nongmingong*. Die Mainstream-Medien ignorieren die Beiträge der Wanderarbeiter zur Gesellschaft und berichten häufig über Selbstmord, Verbrechen und andere negative Nachrichten in dieser spezifischen Bevölkerungsgruppe.

Die obigen aktuellen Wörter können für Chinesen leicht die Assoziationen mit schweren sozialen Problemen hervorrufen. Aber die chinesischen gesellschaftlichen Realität ist den deutschen Lesern eher fremd. Die deutschen Entsprechungen solcher Wörter helfen den Ziellesern beim Verständnis, obwohl manche hintergrundliche Informationen im Prozess des Übersetzens verloren gegangen sind. Eine lange und ausführliche Erläuterung im laufenden Text einzubetten, ist nicht passend in einem literarischen Werk, denn dies kann die ästhetische Qualität und Unterhaltsamkeit reduzieren und die Lektüre stören.

In vielen Fällen wird die in der Zielkultur fehlenden Lexik so umgeschrieben: eine wörtliche oder sinngemäße Übersetzung, plus eine kurze zusätzliche Erklärung. Auf diese Weise werden exotische Elemente beibehalten. Obwohl sich der Umfang des Textes ein bisschen vergrößert, ist die Umschreibung für das Verständnis notwendig. Zur Verdeutlichung der Übersetzungsstrategie werden hier ein paar Beispiele eingeführt.

文革结束后，在清除“四人帮”爪牙的运动中，他被隔离审查。(YU 2010a: 242)
Nach dem Ende der Kulturrevolution wurde er während der Kampagne zur Eliminierung von Helfershelfern der Viererbande „in Isolationshaft genommen und verhört“ (so die offizielle Bezeichnung dieser Form der innerparteilichen Disziplinierung). (YU/ KAUTZ 2012: 258–259)

Die Terminologie bezieht sich auf die Ideologie der chinesischen Kommunistischen Partei

und ist der Zielleserschaft fremd. Der Übersetzer hat eine Erklärung in Klammern hinter der wörtlichen Übersetzung gesetzt.

在去年的十月一日，也就是六十周年大庆之际，浙江某地的一家 KTV 的正门两侧各悬挂着巨幅的红色山寨海报。山寨海报上，毛泽东身穿军装，头戴军帽，手执麦克风高唱红色歌曲， [...] (YU 2010a: 255)

Am 1. Oktober 2009, dem aufwendig gefeierten 60. Jahrestag der Gründung der Volksrepublik, hatte man in einer Stadt irgendwo in der Provinz Zhejiang rechts und links der Eingangstür einer Karaoke-Bar riesige rote Gebirgsdorf-Poster aufgehängt, auf denen Mao in Armeuniform und –mütze mit dem Mikrofon in der Hand als Sänger „Roter Lieder“ – so nennt man in China das patriotische, gefühlstriefende Liedgut der ersten volksrepublikanischen Jahrzehnte – zu sehen war. (YU/ KAUTZ 2012: 272)

Da Rot als die hauptsächliche Farbe der Kommunistische Partei, der Volksbefreiungsarmee und der Volksrepublik Chinas gilt, werden die Lobgesänge auf sie mit dem Terminus der „Roten Liedern“ 红色歌曲 *hongse gequ* (Abk.: 红歌 *hongge*) benannt. Die Loblieder sind wirksame Instrumente der politischen Propaganda, und ihre Verbreitung hat sowohl die Denkweise als auch den Geschmack einer ganzen Generation geformt, die in den 50er oder 60er Jahren geboren wurde, und ihre Kindheit und Jugend in der Kulturrevolution verbracht hat. So gibt es heute in China noch eine Menge Fans der Roten Liedern. In den offiziell organisierten kulturellen Aktivitäten sind die Lobgesänge ein unverzichtbares Programm. Eine wörtliche Übersetzung mit einer Erläuterung gibt dem deutschen Publikum einen Überblick über das besondere Phänomen. Wegen der unterschiedlichen politischen Umwelt kann ein durchschnittlicher deutscher Leser das Wort ohne Hilfe der Erklärung nicht begreifen.

CCTV 每晚七点的《新闻联播》因为其僵化和教条，成为了网上山寨电视节目恶搞的热门目标。(YU 2010a: 260)

Für die Kuso-Parodisten – Kuso bezeichnet verschiedene aus Japan übernommene parodistische Hervorbringungen des Internets, die sich heute in China größter Beliebtheit erfreuen – ist vor allem eine besonders verknöcherte und dogmatische Sendung des Zentralen Chinesischen Fernsehens zur bevorzugten Zielscheibe ihres Spotts geworden: die tägliche Nachrichtenschau um 19 Uhr. (YU/ KAUTZ 2012: 277)

恶搞 *e'gao* ist ein junges Modewort im Internet und bezieht sich darauf, dass man die ernstesten Themen dekonstruiert, um eine Komödie oder Satire zu konstruieren. Die häufig vorkom-

mende Form von *e'gao* ist eine Transformation oder Subversion der schon gegebenen Themen oder Programme. Der chinesische Begriff *e'gao* kommt aus dem japanischen Wort *Kuso*, das ursprünglich Kot bedeutet, und mit Hilfe von Photoshop und anderer Technologien wurde das *Kuso*-Phänomen allmählich zu einer klassischen Netzwerk-Subkultur, die sich durch Scherz und Streich auszeichnet (vgl. WEN 2006: 57–59). Im Deutschen hat das Wort „Parodie“⁶⁵ eine ähnliche Bedeutung. Parodie gilt als eine klassische literarische Tradition in der europäischen Literaturgeschichte. Parodie ist eine formelle Ausdrucksweise, und wird als ein künstlerisches Mittel angesehen, während *e'gao* eine informelle Sprache ist, und sich seit einigen Jahren erst im Volk verbreitet. Der Übersetzer hat den japanischen Begriff *Kuso* eingeführt, und eine Erläuterung (innerhalb der Gedankenstriche) angebracht, welche die Wortherkunft und die Verbreitungssituation in China kurz und bündig darstellt. Dies übermittelt dem deutschen Publikum die Information, dass heute in popkultureller Hinsicht, Japaner auf Chinesen (insbesondere auf die Jugend) einen großen Einfluss ausüben. Kautz hat ein neues deutsches Kompositum „*Kuso*-Parodisten“ geschaffen, das den deutschen Lesern nicht ganz unbekannt ist. Das Wort kann als eine Kombination der beiden Kulturen (der populären Netz-Subkultur in China und Japan und der Tradition der Parodie im Europa) angesehen werden. In der Betrachtung, dass sich der Unterschied in der Gemeinsamkeit spiegelt, gibt der Übersetzer ein überzeugendes Ergebnis.

Für manche Wörter hat der Übersetzer die Strategie der Auslassung verwendet, denn die Zieler Leser können das soziale Phänomen im Kontext verstehen und der chinesische Begriff ist nicht so wichtig. Zum Beispiel:

这些生活在社会底层的上访者，是中国社会腐败的牺牲品。他们遭受了各种冤屈和欺压，他们曾经满怀希望诉诸法律，希望中国的法官们能够还给他们公正，可是中国司法的腐败让这些人对法律完全绝望了。他们来到北京上访，期望更高级别的官员可以为他们伸张正义。这些人被称为是中国的“司法难民”。(YU 2010a: 19)

Bei diesen Petenten, Menschen, die am untersten Rand der chinesischen Gesellschaft ve-

⁶⁵ In RLDL (Bd. 3 2003: 23–24) ist „Parodie“ so definiert: Ein in unterschiedlichen Medien vorkommendes Verfahren distanzierender Imitation von Merkmalen eines Einzelwerkes, einer Werkgruppe oder ihres Stils. Im literarischen Bereich bildet das Parodieren eine intertextuell ausgerichtete Schreibweise, bei der konstitutive Merkmale der Ausdrucksebene eines Einzeltextes, mehrerer Texte oder charakteristische Merkmale eines Stils übernommen werden, um die jeweils gewählte(n) Vorlage(n) durch Komisierungs-Strategien wie Untererfüllung und/oder Übererfüllung herabzusetzen. Abkürzend wird auch ein Text, dem die Schreibweise zugrunde liegt, als *Parodie* bezeichnet.

getieren, handelt es sich um Opfer des sozialen Verfalls in China, die sich gegen Unrecht und Schikanen zur Wehr setzten. Nachdem sie sich zunächst voller Hoffnung auf Gerechtigkeit an die zuständigen lokalen Gerichte gewandt hatten, von korrupten Richtern jedoch in ihrem Glauben an die Justiz bitter enttäuscht worden waren, suchten sie ihr Heil nun in der Hauptstadt in dem naiven Glauben, bei den Beamten auf höherer Ebene doch noch ihr Recht zu bekommen. (YU/ KAUTZ 2012: 22)

Im Beispiel wird die Bezeichnung 司法难民 *sifa nanmin* (wörtlich: Justizflüchtlinge) weggelassen. Das liegt wahrscheinlich daran, dass das ein besonderes gesellschaftliches Problem in China ist, ganz anders als das Problem der Flüchtlinge in der westlichen Gesellschaft. Im Allgemeinen bezeichnen „Flüchtlinge“ solche Leute, die aus irgendeinem Grund höherer Gewalt, wie Kriegswirren, Naturkatastrophen, politischer, religiöser oder ethnischer Verfolgung, ihr Heimatland eilig verlassen und in ein anderes Land auswandern. Das Phänomen der Petenten wurde von der Korruption verursacht und die Opfer haben ihr Vaterland nicht verlassen. Die Zielleser könnten durch eine wörtliche Übersetzung verwirrt werden.

9.4 Additionalere Übersetzung

Dem Vorwort der deutschen Ausgabe wurden zwei zusätzliche Abschnitte hinzugefügt, die man im chinesischen Vorwort nicht finden kann:

Ich selbst sehe dieses Buch in gewisser Weise als Ergänzung meines Romans *Brüder an*, gibt es mir doch die Möglichkeit, auf nicht-fiktionale Weise bestimmte Lücken zu schließen, die ich im Roman gelassen habe, lassen musste. Deshalb halte ich es für notwendig, an dieser Stelle noch einmal aus meinem Nachwort zu *Brüder an* zu zitieren: „Dieser Roman verdankt seine Entstehung dem Aufeinandertreffen zweier Epochen: des dem europäischen Mittelalter vergleichbaren Zeitalters der ‚Kulturrevolution‘ mit seinem krankhaften Fanatismus, seinen unterdrückten Trieben und seinen trostlosen Schicksalen einerseits und der eher dem heutigen Europa entsprechenden chinesischen Gegenwart mit ihrem ethischen Verfall und ihrem zügellosen Streben nach flüchtigem Genuss andererseits. Im Okzident hätte ein Mensch vierhundert Jahre leben müssen, um Zeitzeuge zweier derart unterschiedlicher Epochen zu sein, ein Chinese dagegen hat all dies innerhalb von vierzig Jahren durchgemacht. Das Erleben so vieler Umwälzungen, die sich eigentlich über vier Jahrhunderte hätten hinziehen müssen, innerhalb von lediglich vier Jahrzehnten stellt durchaus eine wertvolle Erfahrung dar.“

Eine französische Rezensentin, Claire Devarrieux, hat in diesem Zusammenhang vom „Übergang vom Schubkarren zum Hochgeschwindigkeitszug“ gesprochen, während man in Amerika von einem Leben sprach, das „wie eine Fahrt auf der Achterbahn ist, bei der einem Hören und Sehen vergeht“. (YU/ KAUTZ 2012: 8–9)

Der additionalen Inhalt ist auf deutschsprachige Leser gemünzt, und verbindet sich mit dem Roman *Brüder*, der auch vom Verlag S. Fischer publiziert wurde. Deutsche Leser können aus dem Vorwort sofort erfahren, worum es im Buch geht. Der Bestseller *Brüder* hat die Erwartung des deutschen Publikums erfüllt. So kann die neue Publikation, in der der Autor die Lücken des Romans schließen wollte, in den Augen der Leser sehr reizvoll sein. Die Metapher, „Übergang vom Schubkarren zum Hochgeschwindigkeitszug“ kann einen an die Umschlagabbildung des Buches *Brüder* erinnern: Auf einem schäbigen Schubkarren steht das Bild der sich am schnellsten entwickelnden modernen Metropole Chinas, Shanghai. Auf diese Weise wird die Distanz zwischen dem essayistischen Werk und den Lesern verkürzt, vor allem für Fans von *Brüder*.

Im laufenden Text hat der Übersetzer zusätzliche Information ergänzt. Die Umschreibung auf diese Weise kann den Lesern im deutschen Kulturkreis helfen, die chinesische Gesellschaft zu verstehen. Im Folgenden werden ein paar Beispiele eingeführt, um die Übersetzungsstrategie zu verdeutlichen.

这是我第一次见到严家其，以后没再见到过他。(YU 2010a: 18)

Das war übrigens meine erste Begegnung mit dem nachmaligen Dissidenten, der heute im Exil lebt, und sie sollte auch die letzte sein. (YU/ KAUTZ 2012: 20)

Im Beispiel hat Ulrich Kautz durch eine Substitution, in der der Personennamen durch ein Substantiv, und einem dieses schmückenden Relativsatz ergänzt wird, eine andere Identität des Gelehrten Yan Jiaqi angedeutet, nämlich die eines im Exil lebenden Dissidenten. Von dieser informativen Vervollständigung haben deutschen Leser einen tieferen Einblick in die Persönlichkeit und den Zwischenfall am Vierten Juni 1989 bekommen. Die Ergänzung hat den Wunsch der Zielleser erfüllt, aus der politischen Perspektive das Werk zu interpretieren.

那个时代人们节衣缩食平等相处，只要小心翼翼，谁都可以平安度过一生。(YU 2010a: 39)

Damals mussten zwar alle Menschen den Gürtel ziemlich eng schnallen, aber sie waren grundsätzlich gleichberechtigt und konnten sich in Frieden und Sicherheit ihres Lebens freuen, sofern sie es an der erforderlichen (politischen) Vorsicht nicht fehlen ließen. (YU/KAUTZ 2012: 44)

Die Übersetzung hat die verborgene Bedeutung enthüllt. Ein chinesischer Leser erkennt natürlich, das Wort 小心翼翼 *xiaoxinyiyi*⁶⁶ (ganz vorsichtig, besonders achtsam) an dieser Textstelle bezieht sich auf die politische Situation. Der Schwerpunkt des Originalsatzes liegt auf „Frieden und Sicherheit“, einem Gegensatz zu der harten Konkurrenz und dem großen Druck im heutigen China, in dem die Gesetze des Dschungels herrschen. Aber in der deutschen Version ist der Satzschwerpunkt verändert worden. Durch die Umstellung des Konditionalsatzes, und die Ergänzung mit den Klammern, ist die bittere politische Umwelt in der Epoche der Kulturrevolution hervorgetreten.

我的第一份职业是牙医，我是在一九七八年三月获得了这份工作。(YU 2010a: 275)
Mein erster Beruf, in dem ich seit März 1978 arbeitete, war der des Dentisten. Zu jener Zeit hatte man bei uns in China nicht das Recht auf freie Berufswahl. Vielmehr wurde einem vom Staat eine Arbeit zugeteilt. In meinem Fall war es nach dem Abschluss der Sekundarschule die Arbeit als Zahnarzt. (YU/KAUTZ 2012: 294)

Der Schilderung der eigenen Erlebnisse des Autors hat der Übersetzer sein Hintergrundwissen hinzugefügt. Dafür gibt es zwei Gründe: Einer ist, dass zahlreiche deutsche Leser und Forscher starkes Interesse für Yus damalige Erfahrung als Zahnarzt, und seinen Berufswechsel zeigten und zeigen, der andere ist, dass das Zuweisungssystem der Arbeit den meisten deutschen Lesern fremd ist. Wenn die Leser diese Hintergrundinformation erhalten haben, können sie erst die Beziehung zwischen Individuum und Staat in Hinsicht auf die Beschäftigung im damaligen China verstehen. In der Forschung über die neuzeitliche chinesische Gesellschaft glauben die meisten Wissenschaftler, dass die chinesische Gesellschaft vor der Reform im Wesentlichen eine zentralisierte autoritäre Herrschaft war. Zhou meint, dass in den 50 Jahren nach ihrer Gründung, in der Volksrepublik China ein durch politische Logik dominierter

⁶⁶ 翼翼 *yiyi*: Respektvolles Aussehen. 小心翼翼 *xiaoxinyiyi* bedeutet ursprünglich: ehrerbietig und ernst, heute: sehr behutsam, überhaupt nicht nachlässig. (CYCD 2002: 800; Übers. d. Verf.)

Staatssozialismus herrschte, der ein wesentliches Merkmal besaß, nämlich dass der Staat eine allumfassende Rolle spielte. Es bestand eine vollständige Durchdringung durch den Staat auf verschiedene Weisen in fast allen Bereichen des Privatlebens, wie etwa Beschäftigung und Wohnen. In den drei Jahrzehnten nach der Gründung der Volksrepublik wurde das strikte Zuteilungssystem durchgeführt, d.h. mit administrativen Anordnungen intervenierte der Staat direkt die Beschäftigung der Hochschulabsolventen, und umfangreiche Propaganda und Mobilisierung waren Ergänzungsmittel. In der zehnjährigen Kulturrevolution mussten alle Absolventen auf das Land oder an die Grenze gehen. Nach der Reform und Öffnung wurde das Verteilungssystem immer lockerer. Die Beschäftigung der Absolventen ist jetzt marktorientiert und die Subjektivität fehlt nicht mehr. Aber das Problem der Arbeitslosigkeit der Hochschulabsolventen nach der Expansion der Immatrikulation der Hochschule ist heute schwer.

作为俗语的“忽悠”，来自于同样发音的“胡诱”，就是胡乱诱导的意思。(YU 2010a: 281)

Bei *huyou* handelt es sich nämlich um ein Wort, das bei gleicher oder ähnlicher Aussprache verschiedene Bedeutungen hat, ähnlich wie etwa im Deutschen säen/ sehen. Das *huyou* in der oben genannten Bedeutung spricht sich beinahe wie ein mit anderen Schriftzeichen geschriebenes Wort *huyou*, das für *verleiten, verführen, manipulieren* steht und heutzutage nicht mehr nur genauso ausgesprochen, sondern verschleiernd auch wie das erstgenannte Wort *geschrieben* wird. (YU/ KAUTZ 2012: 301)

Da die chinesischen Schriftzeichen zur Ideographie gehören, die nicht wie Phonographie (z.B. Deutsch, Englisch) mit Alphabeten Morpheme aufzeichnet, sondern durch bildhafte Zeichen Bedeutungen ausdrückt, gibt es im Chinesischen viele homophone Wörter. Die Pinyin-Formen der beiden chinesischen Wörter sind den deutschen Lesern nur schwer zu unterscheiden, weil der winzige Unterschied die Tonzeichen ist (忽悠 *hūyou*; 胡诱 *húyòu*). Mit der additionalen Strategie, nämlich ein Paar deutsche Wörter mit ähnlicher Aussprache einzuführen, hat der Übersetzer das Problem gelöst.

Hier wird noch ein Beispiel eingeführt, um eine andere Art der additionalen Übersetzung zu zeigen. Unter dem Titel „Schaukeln“ hat der Autor zwei wahre Geschichten erzählt, z.B. dass regionale Regierungen den Straßenhändlern das Recht zur Nutzung der Bürgersteige per Auk-

tion vergeben, und ebenfalls die das Glück symbolisierende Hausnummern verkaufen wollten, ohne Rücksicht auf die Verwirrung der städtischen Ordnung. Die Schauplätze hat Yu im chinesischen Text nicht deutlich ausgeschrieben, sondern nur „eine Stadt im Südwestchina“ („西南某城市“) oder „eine Stadt im Mittelchina“ („华中某城市“) erwähnt (YU 2010a: 300–301). Aber die Namen der Städte hat Ulrich Kautz in der deutschen Übersetzung enthüllt, „Neijiang (Provinz Sichuan)“ und „Xiangtan (Provinz Hunan)“ (YU/ KAUTZ 2012: 322–323). Warum hat der Autor die Namen im Originaltext verborgen? Dies ist nur zu erahnen, aber man kann erschließen, dass sich der Übersetzer nach einem Gespräch mit dem Autor über die Ortsnamen informiert hat. Die deutschen Leser können so genauere Information erhalten, deshalb glauben sie wohl eher an die Wahrheit der Geschichte.

9.5 Rezensionen: Die Anerkennung des von einem chinesischen Autor geschriebenen, und im Festland Chinas verbotenen Buches

Um die Resonanz des Buches im deutschsprachigen Raum zu beobachten, werden hier vier repräsentative Rezensionen aus den Massenmedien als Gegenstand der Analyse ausgewählt. In zwei der vier Texte wird erwähnt, dass das Buch in der Volksrepublik China verboten ist (BALLWEG 14.01.2013; KANTELHARDT 18.10.2012). Die Information ist für deutsche Leser wichtig, denn sie könnten denken, dass die Bücher, die die scharfe Zensur der chinesischen Regierung nicht bestanden haben, am meisten Wahrheit beinhalten. Ein westlicher Leser kann ein solches Buch normalerweise mit einer deutlichen Absicht kaufen, nämlich dass er sich über die Realitäten Chinas informieren möchte.

Der Inhalt der Essaysammlung ist für die politisch vorgebildeten westlichen Betrachter besonders attraktiv. Das Werk gilt als eine „Mischung von politischen und kulturhistorischen Analysen“ aus dem „spannendste[n] Blick“ (SPENGLER 23.10.2012). Seine Thematik ist offensichtlich, zahlreiche Phänomene in China auf eine Weise der Erzählung durch „Begriffsentwicklung“ zu erklären (BALLWEG 14.01.2013).

KANTELHARDT (18.10.2012) hält den Sammelband für ein „politisches Sachbuch“, und stellt ihn mit Peter Hesslers *River Town*⁶⁷ und Mark Leonards *What does China Think?*⁶⁸ auf eine Stufe. Er weist darauf hin, der Vorteil des Buches bestehe darin, dass es von einem chinesischen Schriftsteller geschrieben worden sei (KANTELHARDT 18.10.2012). Seine Behauptung deutet an, dass der Mut des Autors anerkannt wird, und die Analysen aus der Sicht eines Chinesen, der alles nicht aus der Distanz gesehen hat, sondern miterlebt hat, einzigartig und erleuchtend sind. Der Rezensent fasst die drei wichtigsten Auffassungen von Yu Hua gewissenhaft zusammen: Erstens, werden bis zum Ereignis auf dem Tian'anmen Platz 1989 die Reformen in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht gleichzeitig durchgeführt. Danach vollzieht sich nur noch die ökonomische Reform mit einem zweifachen Tempo. Das undurchsichtige System und die unkontrollierbare Regierung haben verschiedene schwere Probleme im heutigen China hervorgerufen: riesige Unterschiede im Wohlstandsgefälle, Korruption, Umweltverschmutzung und so weiter und so fort. Der zweite Punkt ist die Gewalt im Prozess des Abriss von Häusern und der Umsiedlung von Menschen, die den Grausamkeiten in der kulturevolutionären Phase ähnelt, und der wesentliche Grund, nämlich die von der Partei weit propagierten Idee, die Rechte der Individuen für die kollektiven Interessen zu opfern. Drittens zeigte Yu Hua die Gemeinsamkeit zwischen den extravaganten Infrastrukturprojekten, und dem großen Sprung nach vorn auf (KANTELHARDT 18.10.2012). Er kritisiert, das Buch „besteht ausschließlich aus Geschichten“ und hat kaum „konstruktive Vorschläge“ (KANTELHARDT 18.10.2012). Seiner Meinung nach seien die letzten zwei Wörter *shanzhai* und *huyou* „weder adäquat übersetzbar, noch für die Aussage des Buchs wichtig“ (KANTELHARDT 18.10.2012). Diese Auffassung, die Kantelhardt nicht weiter begründet, ist fragwürdig und nicht überzeugend, weil *shanzhai* und *huyou* unübersehbare und allgegenwärtige Phänomene im heutigen China sind, und das Schreiben über die chinesischen sozialen Missstände ohne die letzten zwei Essays nicht umfassend und vollständig ist.

⁶⁷ In *River Town: Two Years on the Yangtze* erzählt der amerikanische Schriftsteller und Journalist Peter Hessler (sein Name auf Chinesisch: 何伟 He Wei) von seiner zweijährigen Lehrtätigkeit als Mitglied vom Friedenscorps in Fuling, einem Teil von Chongqing, in den 90er Jahren. Die englische Version erschien 2001, die chinesische Ausgabe 江城 *Jiangcheng* 2012 im Festland. Das Buch gehört zu der Trilogie über das moderne China von Hessler, und die anderen zwei sind *Oracle Bones: A Journey Through Time in China* und *Country Driving: A Journey Through China from Farm to Factory*.

⁶⁸ *What does China think?* wurde 2008 vom amerikanischen Verlag Harper Collins herausgegeben. Der britische Autor Mark Leonard, der Gründer von European Council on Foreign Relations, hat China vielmals besucht und Dutzende chinesische Denker interviewt. Das Buch stellt schwerpunktmäßig die Debatte über Wirtschaftsreform und -entwicklung vor.

Im Vorwort des Buches kann man sehen, dass die Motivation für das Schreiben des Werkes ein Vortrag von Yu Hua über das heutige China während seiner Amerikareise ist (YU/ KAUTZ 2012: 8). Dies ist unübersehbar, denn bei seiner Auswahl der Wörter nahm der Autor Rücksicht auf die Punkte, für die sich die erwarteten westlichen Leser interessieren, ausgehend von ihrer Neugier auf den Sprung Chinas von der politischen Primat während der Kulturrevolution, in die wirtschaftliche Entwicklung im Kapitalismus seit der 90er Jahre.

Es ist jedoch schwer für die westlichen Schriftsteller, die anderen Seiten zu sehen, das heißt, die Zuschauer können sich nicht wirklich in die Einstellungen jener Menschen einfühlen, die unter dem chinesischen sozialen System leben. Was Hessler oder Leonard schreibt, ist: Sie leben auf diese Weise, während Yu schreibt: Wir leben so. Die westlichen Autoren beschreiben die für sie seltsamen Situationen in China, an die Chinesen selber schon gewöhnt sind. Yu Hua erzählt von den verschiedenen Problemen, die alle auf eine Dimension hinweisen – das heißt auf das Überleben. Obwohl die Leser des Westens in *River Town* und *What does China think?* einen alternativen Weg zum Verständnis für China finden können, fehlen Hessler und Leonard als Zuschauern noch eine heimliche Nüchternheit und Selbstüberprüfung.

Die ausdrücklichen Merkmale von Yu wurden von den deutschen Gutachtern erkannt. Den Sprachstil resümierte SIEMONS (08.01.2013) so: „Lakonik“ und „die grotesken Details“. BALLWEG (14.01.2013) fasste die Erzählweise zusammen: „essayistische, assoziative Art und Weise“, Reflexionen über die Kindheit und Jugend und Parallelen zweier Epochen.

In der Beurteilung der deutschen Übersetzung besteht große Einmütigkeit: Das Werk wurde „meisterhaft“ und „vorbildlich“ ins Deutsche übersetzt (SIEMONS 08.01.2013; SPENGLER 23.10.2012).

10. Die sieben letzten Tage: Das von einem Verstorbenen erzählende, heutige China

Die sieben letzten Tage ist der jüngste Roman von Yu Hua, dessen chinesischen Version im Juni 2013, sieben Jahre nach der Veröffentlichung von *Brüder* erschien und ungefähr 13.000 Wörter umfasst. Erst im April 2017 kam die Übersetzung von Ulrich Kautz auf den deutschen Büchermarkt. Mit grotesken Strichen erzählt der Autor, was ein gewöhnlicher Mensch in den sieben Tagen nach seinem Tod gesehen und gehört hat, und somit durch das Werk die Absurdität der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft, und das Glück und Elend des Lebens der Chinesen widerspiegelt.

10.1 Inhaltsangabe

Am Anfang des Romans verstirbt der Ich-Erzähler Yang Fei. Der 41-jährige verlässt sein Mietshaus, und geht ins Bestattungsinstitut zur eigenen Einäscherung. In Übereinstimmung mit dem sozialen Status der Verstorbenen teilt sich der Wartesaal des Bestattungsinstituts in zwei Bereiche ein, nämlich eine VIP-Lounge für Reiche oder Mächtige, und einen gewöhnlichen Wartebereich für die kleinen Leute. Die Trauerfeier für den toten Bürgermeister, der die Macht verkörperte, verzögert die normale Arbeit der Brennkammer. Aus den Gesprächen über Sterbegewänder, Urnen und Grabstätten wird der erhebliche Unterschied zwischen arm und reich wahrgenommen. Die Dinge, die den VIPs gehören, sind außerordentlich luxuriös, während sich viele einfache Menschen ein schlichtes Grab gar nicht leisten können. Der Protagonist Yang verlässt das Szenario, weil er weder Urne noch Grab hat.

Er kam vorher in einem Brand im Restaurant der Familie Tan ums Leben, während der Katastrophe konzentrierte er sich auf einen Bericht in der Zeitung, der vom Suizid seiner früheren Frau Li Qing handelte, die als Mätresse eines hohen Beamten in einen Korruptionsskandal

verwickelt war. Yangs Güte und Zuverlässigkeit hat damals seine Mitarbeiterin, die hübsche und kluge Li, angezogen. Aber die Liebe und Ehe zwischen den beiden war ebenso schön wie kurzlebig. Während einer Dienstreise begegnet Li Qing einem Doktor, der sein Studium in den USA abgeschlossen hat, und gerade mit seiner Karriere beginnt. Der Mann richtet eine Liebeserklärung an Li, obwohl er schon eine Ehegattin und Kinder hat. Wegen ihrer Ambitionen lässt Li sich von ihrem Mann scheiden. Später wird sie erfolgreich im Geschäft, aber unglücklich im persönlichen Leben. Am zweiten Tag nach seinem Tod trifft Yang seine verstorbene Ex-Frau wieder, und die Beiden zeigen ihre Liebe und Verständnis zueinander.

Am dritten Tag lässt Yang Fei das Zusammenleben mit seinem Ziehvater Yang Jinbiao Revue passieren. Der Weichenwärter hatte damals ein Baby (den neugeborenen Yang Fei) zwischen zwei Eisenbahnschienen gefunden und scheute keine Mühe, es aufzuziehen. Die Kindheit von Yang Fei war ärmlich und glücklich. Für die Möglichkeit einer Heirat mit einem Mädchen hat Yang Jinbiao den vierjährigen Jungen einmal ausgesetzt, aber schließlich holt der gutmütige Ziehvater das Kind zurück, und verweigert danach die Ehe. Vor der Absolvierung seines Studiums wird Yang Fei von seiner leiblichen Mutter, die ihren kleinen Sohn vor 22 Jahren im Plumpsklo eines fahrenden Zuges verlor, durch Fernsehen und Zeitung endlich gefunden. Nach einem kurzen Aufenthalt in der sich im Nordchina befindenden Familie, die vom Streit in Bezug auf den unterschiedlichen Interessen der Familienangehörigen erfüllt ist, kehrt der junge Mann in das Zuhause seines Ziehvaters zurück. Als der alte Yang schwerkrank wird, kündigt Yang Fei seinen Job, um seinen Vater besser pflegen zu können, und wirtschaftet in der Nähe des Krankenhauses in einem Kiosk für den Lebensunterhalt, bis zu dem Tag, an dem der Greis weggeht, ohne von seinem Ziehsohn Abschied zu nehmen. Von da an macht Yang Fei sich auf der Suche nach seinem Vater.

Am vierten Tag treffen Yang Fei und seine damalige Nachbarin Liu Mei zusammen, die wegen ihrer ärmlichen Lebensverhältnisse in dem Unterbunker den Bloggernamen „Shumei“ („Schwester Ratte“) hat. Die tote Frau führt Yang zum „Ort der Unbegrabenen“, wo er in den folgenden Tagen zahlreiche verstorbene Menschen sieht. Viele von ihnen haben nur ein Skelett, einige auch noch Fleisch auf den Knochen. Es bestehen verschiedene Ursachen für

ihre Tode: Feuersbrunst, Zwangsumsiedlung, Verkehrsunfall, Rache, Selbstmord, Gewalt der Polizei (Die Wahrheit der Ereignisse wird von den Behörden vertuscht.). Obwohl sie in der Welt der Lebenden viel gelitten haben, erleben sie Glück und Freude auf dem friedlichen Gebiet, wo es weder Hass noch Schmerzen gibt, sondern nur Liebe, Versöhnung und Gleichheit. Yang Fei begegnet Li Yuezhen, die Frau eines Mitarbeiters von Yang Jinbiao, und erhält von ihr Nachricht über seinen Ziehvater. Frau Li, die ihn als Säugling genährt hat, wurde zur Mutter von 27 wie die Nachtigall singenden Säuglingen, die man nach erfolgloser ärztlicher Behandlung oder nach der Staatspolitik entsprechenden Zwangsaborten tötete, und die als „Klinikabfall“ in den Fluss geworfen wurden. An diesem mystischen Ort genießt Yang Fei ein pantomimisches Festmahl und beteiligt sich an der Versammlung der um sich selbst trauernden Toten. Schließlich findet dort eine feierliche Zeremonie der Reinigung von Shumei statt, ein wichtiger Schritt vor der Reise zur letzten Ruhestätte. Denn ein Freund, Wu Chao, hat eine seiner Nieren illegal verkauft, und eine Grabstelle für sie angeschafft. Von allen Mitgliedern des Ortes der Unbegrabenen umgeben, geht Shumei ins Bestattungsinstitut, wo Yang Fei am siebten Tag nach seinem Tod auf seinen Vater trifft.

10.2 Collage der aktuellen Meldungen, und Kritik des modernen China

In der Hülle einer magischen Geschichte zeigt *Die sieben letzten Tage* die grausame Realität im zeitgenössischen China auf. Im Roman, der von der Korruption der Funktionäre, der Opposition zwischen Beamten und Zivilisten, der Aufspaltung zwischen arm und reich, moralischem Verfall, Verwirrung der Werte, Gewalt in der Strafverfolgung, Lebensmittelsicherheit, „nestkalten Kindern“ und alten Menschen in den ländlichen Gebieten, städtischen „Kellerratten“ und anderen Problemen unterschiedlicher sozialen Schichten handelt, hat der Autor seine offensichtliche Absicht durch den informativen Wert und die metaphorische Funktion der Nachrichten, welche Stellung zur gegenwärtigen Politik Chinas zu nehmen, zum Ausdruck gebracht. Im Folgenden sind zwei Punkte zu erörtern.

Erstens: Durch starke Intertextualität zwischen der Literatur und der Gesellschaft. Für die

chinesische Gegenwartsliteratur bietet *Die sieben letzten Tage* eine neue Möglichkeit, wie ein Schriftsteller mit den aktuellen Gegebenheiten umgehen kann. Mit diesem Roman gelingt Yu Hua der Durchbruch, in dem sich der Text der Wirklichkeit mit fast Nullabstand nähert. Die Methode wurde von zahlreichen Lesern in China heftig kritisiert, weil sie finden, dass die direkte Kopie von Textabschnitten aus den Massenmedien (z.B. *Microblog*) den Verlust der literarischen Qualität bedeutet.

In der Tat hat aber Yu Hua mit seiner literarischen Fantasie eine Menge sogenannte „heiße Meldungen“ ausgewählt und umgeschrieben, nicht beliebig, sondern sorgfältig, sein Verständnis zu den *hot news* beinhaltend, und so seine Gedanken über die Gesellschaft wieder gespiegelt. Die Nachrichtenergebnisse, mit denen der Roman durchwoben ist, z.B. Zwangsabriss der Wohnhäuser, Verheimlichung der Zahl der Todesopfer, Entsorgung der toten Babys als medizinische Abfälle, Justizirrtümer, Folter, Prostitution eines sich als Frau tarnenden Mannes, äußern die Angst, Verzweiflung und extreme Wut des Autors zu der Verwirrtheit und Ungerechtigkeit in den chinesischen Realitäten. Geschickt hat Yu Hua die Gespräche der Verstorbenen im Bestattungsinstitut erfunden, und die Fakten, in der die Grabstätten und Brennkammern hierarchisch vergeben sind, sind den meisten Chinesen nicht fremd, aber solche Worte aus den Mündern der Toten können es einem kalt den Rücken runter laufen lassen, denn es scheint, als hätte sich der große Unterschied zwischen arm und reich schon ins Totenreich verbreitet.

Ein weiteres Beispiel ist die Handlung vom Nierenverkauf. „Die unvollständigen Statistiken in verschiedenen Berichten zeigen: Die Anzahl der sich auf Dialyse stützenden Lebenden wegen Nierenversagen in China beträgt über eine Million pro Jahr, während weniger als 4000 legale Operationen der Nierentransplantation jedes Jahr durchgeführt werden.“⁶⁹ Eine große Lücke zwischen Angebot und Nachfrage hat verursacht, dass der Handel mit Organen auf dem Schwarzmarkt floriert, und eine Zeitlang im Fokus der Medien stand. Yu Huas Erzählen vom Nierenverkauf nähert sich den realen Nachrichten an. Zuerst hat der Autor die mannigfaltigen Gründe für Nierenverkauf bekanntgemacht: Kauf eines iPhones, Hausbau in der

⁶⁹ XÜE 2014; Übers. d. Verf.: http://hsb.hsw.cn/2014-08/25/content_8547467.htm, letzter Abruf: 25.05.2017.

Heimat, Heirat, Beschaffung eines Grabes ... kurzum: Diese Wünsche, die mit den Berichten der Medien übereinstimmen, sind einfach, absurd und bitter, und alle Nierenverkäufer gehören der sozialen Unterschicht an. Des Weiteren besteht zwischen der Beschreibung der Hölle des Nierengeschäfts, und den von den Medien enthüllten realen Szenen fast kein Unterschied. Die extreme harten Lebensbedingungen sind wiedergegeben: Schöbiger Schlafzimmer, enger Raum, Luftverschmutzung und schlechtes Essen. Nachdem Wu Chao seine Niere erfolgreich verkauft, leidet er an den Nachwirkungen: Hypoimmunität, hohes Fieber und Körperschwäche. Aber er will nicht das Geld für Behandlung im Krankenhaus ausgeben, und schließlich stirbt er im Bett. Ähnliche Sachen wie Wu Chao sind den Nierenverkäufern in der Realität passiert. Wegen der nachfolgenden Krankheit oder anderen Problemen kamen sie nicht in eine verbesserte wirtschaftliche Lage, sondern steckten in einer Sackgasse.

Der einzige Unterschied zwischen der Handlung „Nierenverkauf“ in *Die sieben letzten Tage* und den realen Meldungen, sind die Ärzte welche die Operation durchführen. In den Nachrichten ist bis jetzt kein Fall von einem Tierarzt für die Entfernung einer Niere zu finden. Den Meldungen zufolge, wurden alle solche Operationen von einigen gewissenlosen Chirurgen in formalen Krankenhäusern durchgeführt. Dies ist eine kreative und übertriebene Umschreibung von Yu Hua, um die Habgier der Organhändler beißend zu verspotten. Daher bedeutet die extensive Nutzung von Nachrichten nicht, dass die Literatur von der Ideologie der Medien mitgerissen wird, sondern eine Selbstkontrolle und einen Kampf des Autors. Durch die Aufnahme der Meldungen, die im Allgemeinen Merkmale von Absurdität und Tragödie besitzen, zeigt Yu Hua Humanität und Mitleid.

Die Handlung, in der Wu Chao eine seiner Nieren für die Beschaffung eines Grabes verkauft, beweist einerseits die tiefe Liebe zwischen dem Mann und Shumei, und andererseits werden die sozialen Probleme der schwachen Bevölkerungsschichten hervorgehoben. Diese Szenen hat Yu Hua ungewöhnlich gelassen geschrieben, und das von der Gelassenheit hervorgerufene abgestumpfte Gefühl ist beeindruckend. Die hässlichen Ereignisse in der realen Welt, die in *Die sieben letzten Tage* wiedergegeben werden, vermitteln eine Tragödie des Alltags. News sind keine Neuigkeiten, dies ist ein echtes Zeichen schwerer Krankheit in der chinesischen

Gegenwart. Im Laufe der raschen Entwicklung der digitalen Medien homogenisieren sich die Erfahrungen der Menschen. Die Menschen und die Ereignisse des Romans, die eigentlich einen Schock oder Wut erregen sollten, wurden von den Chinesen schon lange vor der Erscheinung des Buches durch die Massenmedien überkonsumiert. So sind viele chinesische Leser gleichgültig demgegenüber, denn ihre Wahrnehmung der Ära ist zerstört.

Der „Nierenverkauf“ in *Die sieben letzten Tage* beinhaltet, etwas Materielles im Austausch gegen etwas Körperliches zu erhalten, ähnlich wie der „Blutverkauf“ in *Der Mann, der sein Blut verkaufte*, und in den beiden Handlungen sind individuelle Schicksale und Krankheitssymptome der jeweiligen Epochen verknüpft. Anhand der Rezeption von *Der Mann, der sein Blut verkaufte* im deutschsprachigen Raum kann man ersehen, dass ein besonderes Augenmerk des Publikums auf der Wahrheitsfindung, und den realen sozialen Umständen hinter der Geschichte liegt. So ist es nicht schwer sich vorzustellen, wie deutsche Leser auf die Ereignisse wie den Nierenverkauf im jüngsten Roman von Yu Hua reagieren.

Den Roman zu lesen, ist für Chinesen kein bequemes Leseerlebnis, denn die von Yu beschriebenen absurden gesellschaftlichen Phänomene sind ihr Alltagsleben. Sie haben sie durch die Massenmedien oder von Hörensagen schon erfahren, anders gesagt, Chinesen werden jeden Tag mit solchen merkwürdigen Informationen bombardiert. Im Gegensatz dazu haben Deutsche die Ereignisse, von denen der Roman handelt, nicht direkt und konkret wahrgenommen, sondern besitzen nur vage Erkenntnisse darüber, dass die rasche Entwicklung im heutigen China viele soziale Probleme mit sich gebracht hat. Doch der Inhalt des Romans steht im Einklang mit ihrem kognitiven Rahmen, und verfeinert und erfüllt ihn mit entsprechendem kognitiven Gehalt. Die aus den Nachrichten umgeschriebenen Handlungen, die ihre Erwartung erfüllen oder übertreten, erscheinen ihnen faszinierend oder schockierend. Dies ist einer der hervorragenden Gründe, warum der Roman ins Deutsche übersetzt wurde.

Die in *Die sieben letzten Tage* übernommenen Meldungen, die im gegenwärtigen China geschehen sind, helfen den deutschen Lesern, die Illusion zu bekommen, dass sie solche Ereignisse selbst miterlebt haben, der Inhalt ist den chinesischen Lesern jedoch keine besondere

Neuheit.

Zweitens: Skizzenhafte Schreibweise und News-Stil der Sprache. Der Roman ist von den aus den jüngsten Nachrichten umgeschriebenen Handlungen überflutet, wie Zwangsabrisse von Häusern, Nierenverkäufe, Verkehrsunfälle, die durch starkes Abpumpen des Grundwassers ausgelöste Bodensenkung. Für jedes Ereignis könnte ein Schriftsteller eingehend einen Roman schreiben, aber Yu Hua erzählt flüchtig die Geschichten, deswegen umfasst das Werk eine breite Menge von Meldungen.

Der Roman handelt von zahlreichen Figuren, z.B. Angestellten in Unternehmen, Eisenbahnarbeitern, Zwangsumgesiedelten, toten Säuglingen, Wanderarbeitern, Bürgermeistern und Ziehvätern, aber ihre Erlebnisse sind nicht erweitert ausgeschrieben, sondern resümiert. Das Erzählen ist hier eher heimlich kontrolliert, mit prägnanter und skizzenhafter Sprache, zahlreichen kurzen Sätzen und wenigen schmückenden Beiwörtern, ganz im Gegensatz zu den klassischen Romanen mit feinen Details und besonders hervorgehobenen Szenen. Guangwei Cheng gab dieser flüchtigen Erzählweise die Benennung „轻现实“ (*qing xianshi*, den Leichten Realismus), die sich von einem anderen, von ihm vorgeschlagenen Begriff „重现实“ (*zhong xianshi*, dem Schweren Realismus) unterscheidet, der sich auf den Kritischen Realismus (große Struktur und Tragödie, typische Umgebung und Figur usw.) bezieht (ZHANG *et al.* 2013: 97).

Es kann zwei Gründe geben, warum Yu Hua auf ein Ereignis im Roman erzählerisch nicht näher eingeht. Als Erstes versucht der Schriftsteller, den Roman mit so vielen Ereignissen wie möglich zu füllen, damit das Werk das chaotische Panorama des heutigen Chinas widerspiegeln kann. Qinghua Zhang hält „Chaos“ für eine ästhetische Kategorie, die die besonderen kulturellen oder geistigen Krankheiten des gegenwärtigen Chinas vollständig zusammenfassen kann (ZHANG *et al.* 2013: 109). Zhenhua Liang vertritt die These: Das Erzählen von sporadischen Ereignissen stört die Flüssigkeit der Lektüre, aber zwischen dem unangenehmen und absurden Gefühl beim Lesen, und der Wahrnehmung der Realität, der schweren Existenz, besteht eine subtile intertextuelle Beziehung (ZHANG *et al.* 2013: 106).

Der zweite Grund ist, dass die Erzählweise, welche Eile ausdrückt, und Charakterfragmentierung aufzeigt, als eine Nachahmung des Zeitalters der Medien verstanden werden kann. Seit der Reform und Öffnung, vor allem im neuen Jahrhundert, vollzieht sich eine Wandlung im Diskurs der Nachrichten. Es liegt im Trend, dass ernste Inhalte auf unterhaltsame, oberflächliche und fragmentierte Weise berichtet werden. Jede sensationelle Nachricht erscheint, begleitet von Fieber der Medien und dem Karneval der Netzbürger, und wird sofort von einer Neueren ersetzt. „Drei Tage lang, dann nicht mehr.“ (YU/ KAUTZ 2017: 167), ist wie Yang Fei Shumei erzählt, die Zeit, in der ihr Selbstmord in den Zeitungen aufgegriffen wird. Fast in jedem Augenblick passiert oder verbreitet sich eine Nachricht, die die Fantasie eines Schriftstellers bei weitem überflügelt. Eine Folge der Überflutung mit Informationen ist, dass die Nachrichten vielen Menschen nicht Schmerzen, oder zum Nachdenken anregen, sondern Gleichgültigkeit hervorrufen. Mit der Versammlung der „heißen Meldungen“ enthüllt der Roman gewisse Wahrheiten der Epoche.

Weiterführend ist die narrative Sprache des Romans eine absichtliche Imitation der Nachrichten. Hier sind ein paar Beispiele eingeführt, um die Implementierung der News-Sprache im Text zu verdeutlichen.

Sein Lächeln erstarb jedoch, als er mit den Fotos der toten Säuglinge konfrontiert wurde. Es tue ihm sehr leid, aber er müsse leider jetzt zu einer wichtigen Sitzung der Stadtregierung aufbrechen, erklärte er. Einer seiner Stellvertreter stehe jedoch den Reportern zur Verfügung. Nachdem dieser die Fotos gesehen hatte, fiel ihm ein, dass er auf einer Beratung des Gesundheitsamts erwartet werde, also beauftragte er den Leiter der Krankenhausverwaltung, sich mit den Besuchern zu unterhalten. Der Leiter betrachtete genervt die Fotos und erklärte, als er die Fußbänder erkannte, die Neugeborenen seien nach erfolgloser ärztlicher Behandlung verstorben; ihre Eltern hätten sich mit unbekanntem Ziel davongemacht, weil sie außerstande waren, für die Behandlungskosten aufzukommen. „Das tun die Angehörigen vieler anderer Patienten auch – sie verschwinden spurlos, um die Arztkosten zu sparen!“, fügte er erobst hinzu. Bei den neunzehn Föten ohne Fußbänder, erläuterte er, handele es sich um Zwangsaborte etwa im sechsten Monat, die zur Durchsetzung der Geburtenkontrolle vorgenommen worden seien. (YU/ KAUTZ 2017: 143–144)

Mit der prägnanten Sprache erzählt der Abschnitt, wie das Krankenhaus angesichts den Medien und der öffentlichen Meinung die unpassende Behandlung vom „Klinikabfall“ erklärt.

Der Text ist sehr ähnlich wie ein Zeitungsbericht, der das Fehlverhalten eines Krankenhauses enthüllt und versucht die Schuldfrage zu klären.

Am Morgen nach der Schreckensnacht kehrte allmählich wieder Ruhe ein. Die Stadtregerung gab bekannt, Ursache der Erdsenkung mit einem Durchmesser von dreißig und einer Tiefe von fünfzehn Metern sei übermäßiges Abpumpen des Grundwassers gewesen, dadurch sei ein Hohlraum entstanden, der dann eingestürzt sei. Fünf Geodäten wurden mit Seilen in die Grube hinuntergelassen. Als sie eine gute Stunde später wieder herausgezogen wurden, berichteten sie, dass die Totenkammer unversehrt bis auf sieben Risse in Dach und Wänden sei. (YU/ KAUTZ 2017: 147)

Die Beschreibung der Bodensenkung in der Stadt, welche die Ursache, die Folge, die Untersuchung der Geodäten und die Zahlen (z.B.: „einen Durchmesser von dreißig und eine Tiefe von fünfzehn Metern“, „eine gute Stunde“ und „sieben Risse“) darstellt, scheint authentisch zu sein wie eine Live-Berichterstattung.

An vielen Textstellen hat der Autor solche Stereotypen verwendet, z.B.: „Das Fernsehen brachte einen Bericht über [...]“ (YU/ KAUTZ 2017: 134) und „Im Netz kursierten die verschiedensten Gerüchte [...]“ (YU/ KAUTZ 2017: 135), als hätte er reale Meldungen oder Worte der Netzbürger wiedergegeben.

Vermutlich versucht Yu Hua, eine neue Sprache für seine Fiktion zu erfinden. Die Ausdrucksweise, die sich der sachlichen Sprache der Nachrichten nähert, und von der fiktiven Erzählweise abweicht, hinterlässt bei Lesern ein Gefühl der Realität und eine Illusion: Die ganzen Ereignisse wären wirklich um sie herum passiert, und wären echte Medienberichte, die Zeit, Ort, Personen, Verlauf, Ursache und Folge angegeben hätten.

10.3 Die groteske Schreibweise

Die sieben letzten Tage ist einerseits voller Schrecken, Depression und Verzweiflung, und andererseits stehen Ironie, Humor und Lustigkeit zwischen den Zeilen von Anfang bis Ende. Die

eigentliche Abhandlung des Romans über Gespenster kann sich als Grotteske verstehen.

Liaoyu Huang zufolge sind die Begriffe „grotesk“, welcher sich hier auf Ausdruckstechniken bezieht, und „absurd“, welcher mit realen Szenen im Zusammenhang steht, zwei eng miteinander verwandte Begriffe, denn absurde Realität wird auf eine groteske Weise dargestellt (ZHANG *et al.* 2013: 103). Er hält die Erzählung „*Die Verwandlung*“ von Franz Kafka für einen typischen Fall der grotesken Kunst und definiert „grotesk“ so:

Die sogenannte groteske Technik ist eine künstlerische Art, wodurch Horror und Drolligkeit miteinander verflochten sind, d.h., im Grauen sind Komödien zu sehen, und gleichzeitig spürt man in der Lustigkeit Angst. Im Allgemeinen stützt sich die groteske Kunst auf Tod und Krankheit, und produziert eine ähnliche künstlerische Wirkung wie Schwarzer Humor. (ZHANG *et al.* 2013: 103; Übers. d. Verf.)

Am Anfang des Romans ist eine groteske Beschreibung zu finden.

Ich hatte das komische Gefühl, mit meinen Augen stimme etwas nicht: Das rechte befand sich dort, wo es schon immer gewesen war, doch das linke war auf den Backenknochen gewandert. Dann merkte ich, dass neben der Nase etwas klebte, ebenso auch unter dem Kinn. Ich fasste mit der Hand dorthin, da stellte sich heraus, dass neben der Nase war die Nase, das unter dem Kinn das Kinn – sie waren in meinem Gesicht einfach nur verrutscht. (YU/ KAUTZ 2017: 8)

Die Schilderung vom schreckenerregenden Aussehen der verstorbenen Hauptfigur, die in einer Explosion eines Restaurants starb, erzeugt einen verstörenden Effekt. Das von Yu Hua beschriebene Bild kann mit den Gemälden von Pablo Picasso verglichen werden (ZHANG *et al.* 2013: 103).

Yu Hua legt großen Wert auf die Details der Verstorbenen und ihres Zwischenreiches, damit sich die Welt der Gespenster offenbar von der Welt der lebenden Menschen unterscheidet. Zum Beispiel ist ein Detail bemerkenswert, nämlich dass sich die Stimmen der Personen nach ihrem Sterben verändert hatten. So konnte Yang Fei die Stimme seines Ziehvaters und die seiner früheren Frau nicht erkennen. Ein weiteres Beispiel ist, dass ein toter Mensch Schneere-

gen nur sehen kann, nicht berühren.

Der Schneeregen hatte immer noch nicht aufgehört, doch fiel er nach wie vor nicht auf mich herab, umgab mich aber von allen Seiten, teilte sich vor mir wie ein Vorhang und schloss sich hinter mir wieder. (YU/ KAUTZ 2017: 140)

Die Beschreibungen der Einzelheiten sind fein und exakt, als ob Yu Hua einen Raum der Verstorbenen, und solche sprechenden und bewegenden Knochen nicht frei erfunden hätte, sondern nur etwas bereits Existentes naturgetreu wiedergebe. Zum Beispiel schreibt er, dass die Ärmel der Gerippe mit einem schwarzen Trauerflor „hohl und leer“ (KAUTZ 2017: 187) waren. Anders als lebende Menschen, kann ein Skelett ohne Haut und Fleisch keine Miene mehr machen, aber der Autor hat das Lächeln eines Skeletts, ein Zeichen der Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit, durch Synästhesie – in diesem Fall erzeugt die Wahrnehmung des Tastsinnes einen visuellen Eindruck – raffiniert beschrieben: „sein Lächeln äußerte sich nicht als Mienenspiel, sondern kam wie ein Windhauch aus seinen hohlen Augen und seinem hohlen Mund“ (YU/ KAUTZ 2017: 212). Außerdem erwähnenswert ist folgendes Detail: Als die 27 toten Säuglinge Li Yuezhen folgend eine Wiese der Unterwelt durchquerten, löste die Reibung des Grases bei den auf dem Boden kriechenden Babys einen Juckreiz aus, der sie zum Lachen bringt.

Während sie immer tiefer in diese Stille vordrangen, überschritten sie die Grenze zwischen Leben und Tod und kamen auf eine duftende Wiese, wo die Grashalme die hinter der Frau herkrabbelnden siebenundzwanzig Babys kitzelten und so zum Lachen brachten. (YU/ KAUTZ 2017: 228)

Yu Hua hat die Plauderei der Verstorbenen im Bestattungsinstitut über Sterbegewand, Urne und Begräbnisstätte erfunden, um die Kluft zwischen Arm und Reich in der Realität widerzuspiegeln. Der Luxus der reichen Leute ist erschreckend: sie tragen mit feiner Stickerei verzierte Totenkleider aus Naturseide, wie Edelleute im Kaiserpalast der Vergangenheit; Ihre Kastenurnen aus indischem Sandelholz sind mit exquisiter Schnitzerei geschmückt, und jede kostet über sechzigtausend Yuan; Ihre Gräber lagen auf Berggipfeln mit grandiosem Meerblick, und jedes hatte eine Fläche von mindestens sechshundert Quadratmetern eingenommen.

Die übertriebene Beschreibung zeigt die Lächerlichkeit der Menschen, und die Leere ihrer Seelen: sie streben nach materiellem Reichtum und Ruhm nicht nur bei Lebzeiten, sondern auch noch nach dem Tod. Äußerst grotesk ist, dass ein dargestelltes Grab wie eine Kopie des Denkmals für die Helden des Volkes ist, das sich am dem Tian'anmen-Platz in Beijing befindet.

Eine echte Überraschung aber war, was der fünfte über sein Grab erzählte. Sein Grabstein war nämlich eine Nachbildung des Denkmals für die gefallenen Volkshelden auf dem Tian'anmen-Platz in Beijing, und zwar im Maßstab des Originals. Nur die Inschrift „Ewiger Ruhm den Helden des Volks!“, eine eigenhändige Kalligraphie Mao Zedongs, war durch die Worte „Ewiger Ruhm Genossen Li Feng!“ ersetzt worden, auch diese jedoch in der Handschrift Maos, denn die Familienangehörigen hatten die Schriftzeichen für „Genosse Li Feng“ einzeln aus Maos Manuskripten zusammengesucht, so dass sie vergrößert und in Stein gemeißelt werden konnten. (YU/ KAUTZ 2017: 22–23)

Die Sachen, die während der Kulturrevolution als etwas Heiliges und Unverletzbares galten: das Monument in Erinnerung an die in den revolutionären Kämpfen gestorbenen Menschen, der revolutionäre Slogan „Ewiger Ruhm den Helden des Volks!“ und Maos eigenhändige Handschrift, werden dekonstruiert und verspottet. Die beißende Ironie regt weiter an, über die Beziehung zwischen den gegenwärtigen sozialen Problemen und der Geschichte nachzudenken.

Die Worte und Taten der Menschen im Diesseits sind auch von Komik und Groteske geprägt. Zum Beispiel: Nachdem Shumei im sozialen Netzwerk Qzone ankündigt, dass sie Selbstmord begehen will, helfen die Blogbesuchern ihr nicht, sich den Suizid aus dem Kopf zu schlagen, sondern geben ihr verschiedene Ratschläge, wie sie einen bequemen oder eindrucksvollen Suizid vollziehen kann. Ein weiteres Beispiel ist die Nachfolgeaffäre vom Wegwerfen der toten Säuglinge. Unter dem Druck der öffentlichen Meinung hat die Stadtregierung 27 kleine Urnen im Bestattungsinstitut aufgereiht, um zu zeigen, dass die sogenannten „Klinikabfälle“ behandelt wurden wie menschliche Leichen, das heißt eingeäschert. Aber anschließend berichtet jemand: Die Asche von Li Yuezhen und den 27 Babys gehöre nicht zu ihnen selbst, sondern sei aus den Überresten anderer am besagten Tag eingeäscherten Leichen abgezweigt

worden. Das Gerücht führt dazu, dass die Angehörigen der an jenem Tag eingeäscherten Toten ihre Urnen öffnen, und einstimmig behaupten, dass von der Asche eine Menge fehle, obwohl keiner von ihnen weiß, wie viel Asche die Verbrennung einer Leiche genau hinterlässt. Die Apathie und Heuchelei der Regierungsbeamten, und die Leichtgläubigkeit und Unwissenheit des Volks wurden durch diese Grotteske perfekt hervorgehoben.

10.4 Allerbesten Ort und poetische Schilderung

Wie die meisten Werke von Yu Hua, weist *Die sieben letzten Tage* das Merkmal auf, sich auf Tod zu fokussieren. Eine Besonderheit besteht darin, dass der Roman die zukünftige Richtung der Verstorbenen fantastisch darstellt. Am wichtigsten ist, dass der Autor für die Sterblichen einen utopischen Raum geschaffen, der sich zwischen der menschlichen Welt und der ewigen Ruhestätte befindet, und als „Ort der Unbegrabenen“ betitelt hat. Die chinesische Phrase „死无葬身之地“ (*si wu zang shen zhi di*, wörtlich: nach dem Sterben keinen Ort für das Begraben der Leiche haben) wird eigentlich häufig als Objekt oder Adverbiale angebracht, um jemanden zu verfluchten. Das Wort beschreibt einen tragischen Tod oder eine grausame Strafe. Denn in der alten Zeit glaubten Chinesen, dass erst nachdem ein Mensch nach seinem Tod unter der Erde begraben worden ist, durch eben dieses Begräbnis die Möglichkeit überhaupt erst eröffnet wird die ewige Ruhe zu finden. Die Bedeutung der Phrase wird von Yu Hua vollständig umgestürzt, und „Ort der Unbegrabenen“ – das tragischste Ende in der konfuzianisch geprägten chinesischen Gesellschaft – symbolisiert in Yus Fiktion das ultimativ Beste und Schönste. Mit der poetischen Sprache hat Yu Hua den wunderbaren Ort geschildert, eine friedliche Welt voller paradiesischer Freude, eine humanistische Welt, in der keine Hierarchie herrscht, sondern absolute Gleichheit.

Überrascht erblickte ich eine Welt, in der Wasser plätscherte, grünes Gras den Boden bedeckte und Bäume gediehen, deren Zweige schwer von Früchten waren und deren Blätter nicht nur die Form von Herzen hatten, sondern sich sogar im Rhythmus des Herzschlags wiegten. Ich sah, wie dort zahlreiche Menschen – viele von ihnen nur noch ein Skelett, einige aber mit Fleisch auf den Knochen – hin und her liefen. (YU/ KAUTZ 2017: 172)

Der Paragraph, der in der Mitte des Werks steht, kommt wiederholt am Ende des Buches vor, mit einigen winzigen Veränderungen. Die Beschreibung betont, dass der Ort der Unbegrabenen so schön wie der Garten Eden ist.

Dort gibt es weder Kummer noch Schmerzen, weder Hass noch Feindschaft ... Im Tode sind dort alle gleich. (YU/ KAUTZ 2017: 300)

Dies ist ein idealer Raum, eine harmonische Gesellschaft ohne Konflikte, ein Utopia, wo jeder zu einem hässlichen Skelett wird, aber eine reine Seele hat. Am „Ort der Unbegrabenen“ bilden 38 Opfer einer Brandkatastrophe, deren Tode von den Behörden gelöscht wurden, um den dienstlichen Leistungen der Beamten nicht zu schaden, eine untrennbare warme Familie. Die 27, in herzförmigen Blättern liegenden, verstorbenen Säuglinge, die vom Krankenhaus als Klinikabfälle bezeichnet wurden, singen unter Betreuung von Li Yuezhen fröhlich wie die Nachtigallen. Selbst der tiefverwurzelte Hass zwischen Zhang Gang und Li verwandelt sich in eine Freundschaft der Schachspieler. Die Welt der Sterblichen verläuft parallel zur Welt der Lebenden, und die beiden bilden einen augenfälligen Kontrast.

Der Greis nahm wieder das Wort: „Dort drüben unterschieden die Menschen zwischen Angehörigen und Fremden, hier aber gibt es diesen Unterschied nicht. Dort drüben wird ein Verstorbener von seinen Angehörigen gewaschen, ehe er in den Sarg gelegt wird, hier aber sind wir alle Angehörige, und wir alle werden die Verstorbene waschen. Dort drüben begießen sie den Körper mit Wasser aus Schüsseln und Schalen, wir hier schöpfen das Wasser mit unseren hohlen Händen.“ (YU/ KAUTZ 2017: 300)

Mit etwa vier Seiten hat Yu Hua die herrliche Zeremonie, in der die in langen Zügen ankommenden Verstorbenen, die Gräser und Blüten welche das Mädchen bedecken, ehrfurchtsvoll mit Flusswasser aus Blatt-Schalen besprengen, in einem gemächlichen Rhythmus ausführlich beschrieben. Die Szene hinterlässt Lesern heilige religiöse Gefühle.

Die Mitglieder des Orts der Unbegrabenen gehören alle zu den schwachen Bevölkerungsschichten in der Realität, zum Beispiel sind die Träger der schwarzen Armbinde offensichtlich Vertreter der in der untersten Schicht lebenden kleinen Leute. Der schwarze Trauerflor, der als

ein wichtiges Bild des Romans vielmals auftaucht, repräsentiert im Yus Schreiben, sich selbst zu betrauern, während man in der realen Welt den Flor für einen gewissen gestorbenen Familienangehörigen trägt. „Jeder von den um sich selbst Trauernden hatte in der Welt, die er verlassen hatte, Schmerzliches erlebt, das er am liebsten vergessen hätte, jeder war dort einsam und verlassen gewesen“ (YU/ KAUTZ 2017: 220). Bindenträger sind schwache Menschen aus jener Welt, in der sie weder Angehörige noch Geld hatten. Deshalb verursachen ihre Tode keinen Kummer und Trauer. „So saßen wir schweigend beisammen und genossen es, nicht allein zu sein, sondern uns als Teil einer Gruppe fühlen zu können“ (YU/ KAUTZ 2017: 220). Die schwachen und einsamen Menschen sind nach ihrem Sterben zu einer glücklichen Gruppe geworden, und in dieser Welt der Toten haben sie viele Freunde helfen sich gegenseitig. Man kann sagen, es ist ein großes Vergnügen für sie, am Ort der Unbegrabenen zu leben.

Yu Hua hat mit poetischer Ausdrucksweise einen schönen und versöhnlichen Ort erdichtet, aber was ist eigentlich sein Sinn und Zweck? *Die sieben letzten Tage* „gibt einem keinen geistigen Ausweg“, behauptet Zhenhua Liang, „[...] jener Welt“ übernimmt nur die Funktion, die Unvollständigen ‚dieser Welt‘ auszugleichen, und ist nur eine entschädigende Vorstellung des Autors gegenüber ‚dieser Welt‘, um eine Kontrast zur Apathie, Verwirrtheit, Absurdität und Ungleichheit in der heutigen Realität zu schaffen“ (ZHANG *et al.* 2013: 107; Übers. d. Verf.). Liangs Auffassung ist hier auch anzweifelbar. Mit der großzügigen Darstellung der allerbesten Welt bringt Yu Hua nicht nur „eine entschädigende Vorstellung“ zum Ausdruck, sondern auch seine Erwartung auf die guten Qualitäten des Lebens, und der idealen Zwischenmenschlichen Beziehung. Der schweren Existenz gegenüber erscheint einem die Idee: „Sterben ist das kleinere Übel“ (YU/ KAUTZ 2017: 217). Das zeigt die Verzweiflung des Lebens. Aber solche Worte, wie „Wieso glaube ich, dass nach dem Tod das ewige Leben kommt?“ (YU/ KAUTZ 2017: 207), „Wer ein Grab hat, hat eine letzte Ruhestätte, wer keins hat, bekommt das ewige Leben.“ (YU/ KAUTZ 2017: 208), sind eine Hochschätzung zum Ort der Unbegrabenen, und ein Beweis für die Sehnsucht des Autors nach Leben. In diesem Werk bedeutet Sterben nicht Ende, sondern Wiedergeburt. Durch die Präsentation einer idealer menschlichen Existenz, insbesondere einer Atmosphäre, die die schwache Gruppen in der lebendigen Welt nicht erreichen können, äußert der Autor seine Konstruktion für die zwischenmenschliche Beziehung in

einer idealen Gesellschaft: Nur Demokratie und Gleichheit können Menschen von Einsamkeit, Schmerzen und Hass erlösen. Yu Hua hat eine Welt dargestellt, in der die kleinen Menschen sich vereinigen, und weist für die schwachen Bevölkerungsschichten eine Richtung, um ihre soziale Stellung zu erhöhen und Demokratie zu realisieren.

10.5 Inbegriff sämtlicher Schreibstile von Yu Hua, und die deutsche Umschreibung

Die sieben letzten Tage repräsentiert den ganzen Erzählstil Yu Huas, und enthält fast alle Eigenarten seiner bisherigen Werke, das behaupteten sowohl viele Literaturwissenschaftler als auch der Schriftsteller selbst (ZHANG *et al.* 2013: 94; 95; 105; 111). In diesem Roman ist die Erzählweise seiner avantgardistischen Erzählungen zu finden: schwarzer Humor, bizarre Handlungen, räumlicher und zeitlicher Wechsel. Wie *Brüder* und *China in zehn Wörtern* ist das Anliegen des jüngsten Romans von Yu Hua, das moderne China zu zeigen und zu kritisieren. Das aus zahlreichen Nachrichtenereignissen und Unfällen zusammengesetzte Werk, in dem Yu Hua sein Schreiben vom Tod fortsetzt, thematisiert die schwere Existenz der Chinesen in der Gegenwart. Seine früheren Werke, wie *Leben!*, *Der Mann, der sein Blut verkaufte* und *Brüder*, konzentrieren sich auf das Leben gewisser Hauptfiguren und ihrer Familien, während das neue Buch von einem weiteren Blickwinkel der ganzen heutigen Gesellschaft aus, die tragischen Schicksale zahlreicher kleiner Menschen reflektiert. Der Roman bewahrt Yus außerordentlichen eigenen Erzählstil, in dem Elend und Wärme koexistieren, und hinterlässt beim Publikum einen bittersüßen Eindruck. Beispielsweise wird neben den verschiedenen Toden eine berührende Geschichte erzählt, wie der Ziehvater Yang Fei mühevoll großgezogen, und seine eigenen Ehe abgelehnt hat, dies erinnert einen an die nicht-leibliche Vater-Sohn-Beziehung in *Der Mann, der sein Blut verkaufte*. Im Rahmen von 10.5 wird fortführend erörtert, wie die stilistischen Merkmale in der deutschen Version umgeschrieben wurden.

10.5.1 Bedeutung des Buchtitels

Die erste bemerkenswerte Frage der Übersetzung ist der Unterschied zwischen dem chinesischen und dem deutschen Buchtitel. Der originale Titel des Werks ist merkwürdig, denn er

lautet nicht „Sieben Tage“ (七天 *Qi tian*), sondern „Der siebte Tag“ (第七天 *Di-qi tian*). Zweifelsohne erzählt das Buch die Geschichten von sieben Tagen, und am siebten Tag hat sich keine plötzliche Veränderung ereignet. Es bestehen unterschiedliche Interpretationen des Titels. Yu Hua erklärt seine beiden Gründe: Erstens klingt *Di-qi tian* als Buchtitel besser und attraktiver als *Qi tian*; Zweitens ist der siebte Tag erst der Anfang der Geschichte am Ort der Unbegrabenen (ZHANG *et al.* 2013: 113). Der Beginn seines Romans – am ersten Tag ging der tote Yang Fei ins Bestattungsinstitut – ist eigentlich das Ende der traditionellen Fiktionen, und am siebten Tag, als die Geschichte am Ort der Unbegrabenen gerade beginnt, hört der Autor auf zu schreiben. Es ist ja gerade umgekehrt!

Anders als der Schriftsteller hat Qinghua Zhang seine eigenwillige Interpretation:

Ich bin mir klar, denn das ist „die Elegie am Sabbat“, und in der Tat sind die sieben Tage alle der siebte Tag. In sechs Tagen hat Gott alle Dinge und Menschen in der Welt geschöpft. Am siebten Tag ruhte er sich aus. Nach seinem Ausruhen, nämlich nach „der Abwesenheit des Gottes“, herrschte in unserer Welt das Chaos. (ZHANG *et al.* 2013: 109; Übers. d. Verf.)

Zhang erachtet den Zusammenbruch des Glaubens als die Ursache für die besonderen gesellschaftlichen Probleme im heutigen China. Ihm zufolge ist Yus Zitat der Bibelstellen im Titelblatt des Romans vielsagend, und so hat der Roman einen religiösen Sinn, eine symbolische Bedeutung, eben dass Chinesen auch Glauben brauchen. (ZHANG *et al.* 2013: 109–110)

Aus der interkulturellen Perspektive hat der Übersetzer die Bedeutung des Titels dargelegt:

Der Titel des Romans und das vorangestellte Motto aus der Schöpfungsgeschichte im *1. Buch Mose* lassen möglicherweise vermuten, es handele sich um ein christlich-religiös motiviertes Buch. Das dürfte jedoch nicht der Fall sein. Plausibler ist die Vermutung, dass Yu Hua sich auf den traditionellen chinesischen Totenkult bezieht, demzufolge die Seele eines Toten in sieben Sieben-Tages-Intervallen Abschied vom Diesseits nimmt, ehe sie endgültig in das Jenseits eingeht. (KAUTZ 2015: 139)

Daraus kann man folgern, warum der deutsche Buchtitel „Die sieben letzten Tage“ lautet. Ul-

rich Kautz findet, dass sowohl der Buchtitel als auch die Geschichte der Verstorbenen mit dem chinesischen Bestattungsbrauch in Beziehung stehen. Seine Behandlung vom Titel versteht sich als eine Bewahrung der Elemente der Ausgangskultur, damit der Buchtitel der chinesischen traditionellen Kultur näherkommt, und auf das deutsche Publikum aufregend wirkt.

10.5.2 Sprachliche Prägnanz und Umschreiben des Satzmodells

In diesem Roman – in allen Werken Yu Huas – liegt eine Prägnanz in seiner Erzählsprache. Im folgenden Beispiel skizziert Yu Hua mit ein paar einfachen Sätzen ein ödes Bild des Dorfes im heutigen China, das im scharfen Kontrast zu der schönen und lebendigen Szene auf dem Land steht, die Yu Hua am Anfang von *Leben!* beschrieben hat.

现在的村庄冷冷清清，田地荒芜，树木竹子已被砍光，池塘也没有了。村里的青壮年都在外面打工，只看见一些老人坐在屋门前，还有一些孩子蹒跚走来。(YU 2013: 100)

Jetzt war das Dorf still und verlassen, die Felder lagen brach, die Bäume und der Bambus waren gefällt, und die Teiche gab es auch nicht mehr. Alle gesunden jungen Bewohner des Dorfes waren als Wanderarbeiter fortgegangen, nur ein paar alte Leute saßen vor ihren Hütten, und einige wenige Kleinkinder wackelten auf unsicheren Beinchen auf mich zu. (YU/ KAUTZ 2017: 31)

Die deutsche Übersetzung des Abschnitts besteht nicht aus Satzgefügen, sondern nur aus bei-geordneten kurzen und mittleren Sätzen, das zeigt, das sprachliche Merkmal wird in der Umschreibung bewahrt. Aber das ist nur eine Ausnahme. In den meisten Fällen hat der Übersetzer einfache Sätze des Ausgangstextes in komplexe Sätze transformiert, damit der Zieltext, in dem zwischen den Sätzen deutliche logische Beziehungen bestehen, der Gewohnheit der deutschen Leser entspricht. Hier sind zwei Beispiele zu betrachten.

a) 浓雾弥漫之时，我走出了出租屋，在空虚混沌的城市里孑孓而行。(YU 2013: 3)
Dichter Nebel lag über der Stadt, als ich die Wohnung verließ und meine Schritte auf die Straße lenkte, wo kaum ein Mensch unterwegs war. (YU/ KAUTZ 2017: 7)

b) 随后看到门上贴着这张通知我去殡仪馆火化的纸条，上面的字在雾中湿润模糊，还有两张纸条是十多天前贴上去的，通知我去缴纳电费和水费。(YU 2013: 3)
Dann sah ich, dass zu den schon seit mehr als zehn Tagen an der Tür klebenden Zetteln

mit der Benachrichtigung, meine Strom- und Wasserrechnungen seien fällig, ein weiterer Zettel gekommen war, mit dem ich aufgefordert wurde, ins Bestattungsinstitut zu kommen. Der war allerdings durch den feuchten Nebel aufgeweicht, so dass die Schrift fast nicht zu entziffern war. (YU/ KAUTZ 2017: 7)

Im ersten Beispiel besteht das Satzgefüge des Ausgangstexts aus zwei beigeordneten Sätzen und einem Temporalsatz. Der originale Nebensatz verändert sich zum Hauptsatz in der deutschen Übersetzung. Beachtenswert ist, dass das Adjektiv „空虚“ *kongxu* (leer, unausgefüllt) in der deutschen Ausgabe in einen Relativsatz umgeschrieben ist. Die deutsche Übersetzung des zweiten Beispiels hat die Satzreihenfolge des Originals verändert, und setzt sich aus einer Periode und einem Konsekutivsatz zusammen, damit die hauptsächliche Information (der Zettel mit der Benachrichtigung aus dem Bestattungsinstitut) hervortritt. An den beiden Beispielen kann man sehen, dass obwohl die Sätze in der Übersetzung etwas komplizierter sind, als die im Ausgangstext, wird die Sprache des Zieltexts nicht umständlich.

Parenthese

Damit die Formulierungen abwechslungsreich sind, hat der Übersetzer an vielen Textstellen ein Satzglied in Parenthese umgeschrieben. Parenthese kommt viel häufiger in der deutschen Sprache vor, als in der chinesischen Sprache. In den folgenden beiden Beispielen sind die eingeschobenen Zusätze (oder Nachträge) mit den Gedankenstrichen deutlich vom übrigen Text abgegrenzt. Der jeweilige Gesamtsatz wird durch einen Einschub unterbrochen und eine Pause entsteht, die eine gewisse Spannung oder Erwartung erzeugen kann.

我与她的父亲通了电话，电话那端传来沙哑和迟疑的声音，说他女儿叫郑小敏，小学四年级，成绩很好。(YU 2013: 19)

Als ich dort anrief, wurde ich von einer heiseren, zögernden Stimme am anderen Ende der Leitung – es stellte sich heraus, dass es ihr Vater war – informiert, dass das Mädchen Zheng Xiaomin heiße, in die vierte Klasse gehe und eine gute Schülerin sei. (YU/ KAUTZ 2017: 31)

当时一个可怕的念头在我脑海里闪现一下，我觉得父亲可能去了那家商场。(YU 2013: 97)

Jetzt dachte ich sofort – schreckliche Vorstellung! –, dass er vielleicht dorthin gegangen war. (YU/ KAUTZ 2017: 133)

Umschalten von Aussagesatz auf Fragesatz

Um die Monotonie des Erzählens zu vermeiden, hat der Übersetzer manche Aussagesätze in Fragesätze (scheinbare Frage, rhetorische Frage) gewechselt. Die Information des Ausgangstexts bleibt unverändert und die Formulierungen des Zieltexts sind flexibel und abwechslungsreich. Die Strategie beruht auf der Lesegewohnheit des Publikums in der Zielkultur. Im Folgenden sind zwei Beispiele angeführt.

a) 我依稀听到父亲的抱怨声, [...] (YU 2013: 67)

Waren es die Klagen meines Vaters, die ich vage vernahm? (YU/ KAUTZ 2017: 89)

b) 我父亲回答: “她和我说再见了”。(YU 2013: 71)

Und was antwortete da mein Vater? „Sie hatte sich doch schon verabschiedet.“ (YU/ KAUTZ 2017: 95)

Umschalten von Aktivsatz auf Passivsatz

Der Passivsatz hat in der deutschen Sprache eine viel höhere Häufigkeit als in der chinesischen Sprache. Mit Rücksicht auf die Sprachgewohnheiten der Zielkultur sind manche Aktivsätze des Ausgangstextes in Passivsätze in der deutschen Übersetzung umgeschrieben worden. Zum Beispiel:

然后他们注意到鼠妹身旁还有一个人, 两双空洞的眼睛上下打量起了我。(YU 2013: 126)

Dann fiel ihnen auf, dass neben Shumei noch jemand stand, und ich wurde aus zwei Paar leeren Augenhöhlen von oben bis unten gemustert. (YU/ KAUTZ 2017: 173)

Veränderung der Satzreihenfolge

An manchen Textstellen hat Ulrich Kautz die ursprüngliche Reihenfolge der Sätze geändert. Es kann hauptsächlich zwei Gründe geben: Erstens will der Übersetzer eine gewisse Information betonen; zweitens versucht er, die Formulierungen dem gewöhnlichen Sprachgebrauch entsprechen zu lassen. Zum Beispiel erklärt man im Chinesischen häufig zuerst den Grund, dann die Folge, aber im Deutschen ist es in vielen Fällen umgekehrt. Um dies zu verdeutlichen, ist hier ein Beispiel angeführt.

一个名叫刘梅的年轻女子因为男友送给她的生日礼物是山寨 iPhone4S, 而不是真正的 iPhone4S, 伤心欲绝跳楼自杀。(YU 2013: 116)

Eine junge Frau namens Liu Mei sprang vor Verzweiflung von einem Hochhaus in den Tod, weil das iPhone 4s, das ihr Freund ihr zum Geburtstag geschenkt hatte, kein echtes, sondern ein gefälschtes war, [...] (YU/ KAUTZ 2017: 158–159)

10.5.3 Dialoge und Monologe

In Hinsicht auf Erzähltechnik werden in *Die sieben letzten Tage* eine große Menge von Dialogen und Monologen angewendet, wie in *Der Mann, der sein Blut verkaufte*⁷⁰. In seinem jüngsten Roman wählt der Autor einen kürzlich verstorbenen Mann (Yang Fei) als Ich-Erzähler, der erzählt, was er in den sieben Tagen nach seinem Tod gesehen und gehört hat, und ruft sich das Vergangene in Erinnerung. Einige der Geschichten, die der Ich-Erzähler nicht kennt, wurden von anderen Figuren erzählt, beispielsweise erzählt Xiao Qing, ein Freund von Shumei und Wu Chao, vom Erlebnis „des Nierenverkaufs“ Wu Chao, denn dies passierte nach Shumeis Ankunft am Ort der Unbegrabenen. Deshalb sind im Text viele direkte Reden und indirekte Reden zu finden. An mancher Textstelle der Übersetzung wird eine direkte Rede in indirekte Rede umgewandelt, oder umgekehrt. Im Folgenden sind zwei Beispiele angeführt.

a) 据说她在酒桌上落落大方巧妙周旋, 让那些打她主意的成功男人被拒绝了还在乐呵呵傻笑, 而且她酒量惊人, 能够不断干杯让那些客户一个个醉倒在桌子底下, 那些烂醉如泥的客户喜欢再次被李青灌得烂醉如泥, 他们在电话里预约下一次晚宴时会叮嘱我们的总裁:

“别忘了把李青带来。”(YU 2013: 33)

Man erzählt sich, Li Qing habe sich bei solchen Gelegenheiten all diesen Erfolgsmenschen gegenüber ungezwungen und sehr diplomatisch verhalten, so dass diese selbst dann noch tönch weiterlachten, wenn ihre Avancen zurückgewiesen wurden. Und trinkfest sei sie, erzählte man sich. Einen Kunden nach dem anderen trinke sie unter den Tisch, wobei die betrunken gemachten Geschäftspartner nur allzu gern bereit seien, sich ein weiteres Mal von ihr abfüllen zu lassen. Wenn diese sich am Telefon mit unserem Generaldirektor zum nächsten Bankett verabredete, schärfte sie ihm ein, er solle ja wieder Li Qing mitbringen. (YU/ KAUTZ 2017: 47)

⁷⁰ Es gibt noch eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Romanen, nämlich dass das Erzählen die Musik nachahmt. Ning Zhang zufolge ist die Struktur von *Die sieben letzten Tage* die Struktur einer Sonate: „Der erste Tag“, der einen schnellen narrativen Rhythmus habe, sei das Allegro; Die nächsten zwei Kapiteln handeln von der Beziehung der Familienangehörigen und Liebe, und die beiden gehörten zum Adagio; „Der vierte Tag“ und „der fünfte Tag“ seien die Variation zum Adagio „des zweiten Tags“ und „des dritten Tags“, denn die Liebesgeschichte zwischen Yang Fei und Li Qing sei in die Geschichte zwischen Liu Mei und Wu Chao umgewandelt, und die Vater-Sohn-Beziehung in die Suche nach dem Ziehvater; Die letzten zwei Kapiteln können sich als die Kadenz verstehen. (ZHANG *et al.* 2013: 100)

b) 办公室主任充满委屈地说，很多患者家属为了不支付医疗费用逃跑，医院为此每年损失一百多万。办公室主任解释十九个没有脚牌的死婴是为了执行计划生育政策强行引产的六个月左右的胎儿。办公室主任傲慢地提醒记者，计划生育是国策。随后声称这二十七个死婴是医疗垃圾，他不认为医院做错了什么，说垃圾就应该倒掉。(YU 2013: 104)

„Das tun die Angehörigen vieler anderer Patienten auch – sie verschwinden spurlos, um die Arztkosten zu sparen!“, fügte er erbost hinzu. Bei den neunzehn Föten ohne Fußbänder, erläuterte er, handele es sich um Zwangsaborte etwa im sechsten Monat, die zur Durchsetzung der Geburtenkontrolle vorgenommen worden seien. „Und dass die Geburtenplanung Staatspolitik ist, brauche ich ja wohl nicht näher auszuführen“, schloss er süffisant. „Diese siebenundzwanzig Leichen sind schlicht und einfach Klinikabfall, und der muss beseitigt werden! Von Fehlverhalten kann keine Rede sein.“ (YU/ KAUTZ 2017: 144)

Im ersten Beispiel gibt der Ich-Erzähler sein Hörensagen wieder, wie Li Qing bei Geschäftsessen mit den Geschäftspartnern umgeht. Im ganzen deutschen Abschnitt wird Konjunktiv I mehrmals verwendet. Der letzte Satz, der im Ausgangstext eigentlich direkte Rede ist, wird in der Übersetzung in indirekte Rede umgeschrieben. Im nächsten Beispiel wird die indirekte Rede in direkte Rede transformiert, damit die Antwort des Leiters der Krankenhausverwaltung veranschaulicht wird und seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben hervortritt.

10.5.4 Karnevaleske und vulgäre Beschreibung

Beim Erzählen einiger Szenen in diesem Roman werden karnevaleske Darstellungsweisen verwendet, die eine satirisch-humoristische Wirkung erzielen. Zum Beispiel verspottet der Autor durch die Beschreibung der chaotischen Streiterei in der leiblichen Familie von Yang Fei (Seine Geschwister und ihre Ehepartner verhalten sich lächerlich wie derbkomische Figuren des Theaters.) über den Amtsmissbrauch, den Egoismus und den Mammonismus der Chinesen in der gegenwärtigen Gesellschaft. Ein weiteres Beispiel ist auch die folgende Szene: Als Shumei für ihren Selbstmord auf dem Dach vom Pengfei-Gebäude steht, sammelt sich vor dem Hochhaus eine unüberschaubare Menschenmenge, die mit großer Neugier zuschaut, und einige fliegende Händler, die gefälschte Markenprodukte, erotische Crèmes, Abhörgeräte und Sonnenbrillen anbieten. In dem Ereignis „Suizid“ kann man hier keine Ernsthaftigkeit oder Empathie finden, sondern nur karnevaleske Versammlung und schwarzen Humor. Die sozialen Phänomene (z.B. die Gleichgültigkeit, der ethische Verfall und das maßlose Streben nach

Sinneslust) werden scharf kritisiert.

Anders als in *Brüder*, beschreibt Yu Hua in *Die sieben letzten Tage* keine explizite Sexszene. Trotzdem tauchen in diesem Roman solche Wörter auf, die sich auf die Geschlechtsteile oder die Ausscheidungen des menschlichen Körpers beziehen, z.B.: „阳痿“ *yangwei* (Impotenz), „辜丸“ *gaowan* (Hoden) und „屎尿“ *shi niao* (Dreck und Urin). Beispielsweise fügt der Autor dem Erzählen des Zwangsabbrisses ein scherzhaftes Detail hinzu, in dem die Gewalt die Impotenz eines Mannes verursacht. Die Szene ist sehr dramatisch dargestellt, und das unfähige männliche Geschlechtsorgan wird humoristisch mit „ein[em] Flieger, der einfach nicht abhebt“ verglichen. Die karnevaleske Darstellungsweise verstärkt die ironische Wirkung.

他伸出四根手指说，为了治疗自己的阳痿已经花去四万多元，西药中药正方偏方吃了一大堆，下面仍然像是一架只会滑行的飞机。(YU 2013: 18)

Vierzigtausend Yuan – dabei reckte er dramatisch vier Finger hoch – habe er schon für die Behandlung seiner Impotenz ausgegeben, die verschiedensten Medikamente der westlichen wie auch der traditionellen chinesischen Medizin ausprobiert, doch da unten tue sich noch immer nichts – ein Flieger, der einfach nicht abhebt! (YU/ KAUTZ 2017: 29)

An manchen Textstellen der Übersetzung sind die derben Formulierungen des Ausgangstextes durch verblümete Ausdruckweise ersetzt. Zur Verdeutlichung der Umschreibungsstrategie sind die folgenden drei Beispiele angeführt.

a) 网上流传的是民间的版本，市长在一家五星级酒店的行政套房的床上，与一个嫩模共进高潮时突然心肌梗塞，嫩模吓得跑到走廊上又哭又叫，忘记自己当时是光屁股。(YU 2013: 13)

Im Netz kursierte allerdings eine andere Version, der zufolge der Bürgermeister in der Executive Suite eines Fünf-Sterne-Hotels mit einem hübschen Model im Bett lag und beim Orgasmus plötzlich einen Herzinfarkt erlitt, woraufhin das erschrockene Mädchen schreiend und schluchzend auf den Flur rannte, ohne zu bedenken, dass sie splitternackt war. (YU/ KAUTZ 2017: 21)

b) 肩上斜挎着一只军用水壶，身后背着两个包裹，一个包裹里面塞满干净的尿布，另一个包裹准备装上涂满我排泄物的尿布。(YU 2013: 68)

Seine Feldflasche über der Schulter und zwei Bündel auf dem Rücken, eins mit sauberen Windel-Stoffstreifen, das andere für benutzte, vervollständigten seine Ausrüstung. (YU/ KAUTZ 2017: 89–90)

c) 再用铁轨旁的泥土简单清理掉脏尿布上的屎尿，折叠后将它们放进另一个包裹。
(YU 2013: 68–69)

Abschließend entfernte er mit Sand vom Bahndamm den größten Schmutz von der benutzten Windel, faltete sie zusammen und steckte sie in den dafür vorgesehenen Beutel.
(YU/ KAUTZ 2017: 91)

Im ersten Beispiel ist das zweimal wiederholte chinesische Modewort „嫩模“ *nenmo*, ein heute im Netz häufig verwendeter Begriff, der sich auf junge und hübsche Frauen bezieht, die nicht wie Models im traditionellen Sinn sind, also keine formale Ausbildung gemacht haben und gerne ihr Sex-Appeal zeigen. Dieser Begriff wird hier in zwei neutrale deutsche Ausdrucksweisen umgeschrieben. So wird die sprachliche Wiederholung vermieden, und der implizite negative Sinn der Bezeichnung geht verloren. Anstelle des vulgären Ausdrucks („光屁股“ *guang pigu* wörtl.: nackter Arsch) wird das Adjektiv „splitternackt“⁷¹ in der deutschen Version benutzt. Die wörtliche Übersetzung des unterstrichenen chinesischen Satzteils im zweiten Beispiel ist: die mit meinem Exkrement voll bestrichenen Windel-Stoffstreifen. Im Vergleich dazu ist die Formulierung „benutze“ im Zieldtext euphemistisch. Im dritten Beispiel ist die Übersetzung „Schmutz“ nicht derb, anders als der originale Ausdruck „屎尿“ *shi niao* (Dreck und Urin). Es scheint, als wäre der Übersetzer bemüht, solche Ausdrucksweisen zu vermeiden, die ein unangenehmes Bild unverhüllt beschreiben. Das liegt wahrscheinlich daran, dass der Übersetzer den Geschmack des Durchschnittslesers für den Roman berücksichtigt. Aber der sprachliche Stil ist dadurch in der Umschreibung zu einem gewissen Grad verloren.

10.5.5 Stilmittel: Variation der Kollokationen, Vergleich und Wiederholung

1) Variation der Kollokationen

In *Die sieben letzten Tage* ist der Avantgarde-Stil Yu Huas leicht zu erkennen, denn sowohl der Inhalt als auch die Sprache des Romans hinterlassen Lesern einen kreativen und originellen Eindruck. Als ein wichtiges Stilmittel erzielt die Variation der Kollokation durch Abweichung von den gewöhnlichen sprachlichen Normen eine bessere ästhetische Wirkung. Anhand von ein paar Beispielen wird untersucht, wie das Stilmittel in der deutschen Übersetzung umgeschrieben wurde.

⁷¹ Splitternackt: völlig nackt. Eigentlich soviel wie „rindenlos wie ein Holzsplitter“. (ILDU 1984: 2686)

Variation der Subjekt-Prädikat-Konstruktion

Variation der Subjekt-Prädikat-Konstruktion bezieht sich darauf, dass die Verbindung von Subjekt und Prädikat in der syntaktischen Struktur semantisch ungewöhnlich ist, obwohl die Kollokation den grammatikalischen Regeln entspricht.

a) 飘落的雪花让这个城市有了一些光芒，浓雾似乎慢慢卸妆了，我在行走里隐约看见街上来往的行人和车辆。(YU 2013: 5)

Die wirbelnden Schneeflocken sorgten inzwischen für mehr Helligkeit in dieser Stadt, auch hatte sich der Nebel offenbar ein wenig gelichtet, so dass ich jetzt undeutlich Passanten und Fahrzeuge wahrnahm. (YU/ KAUTZ 2017: 10)

b) 我的悲伤还来不及出发，就已经到站下车。(YU 2013: 26)

Aber noch ehe die Trauer mich überwältigen konnte, war schon alles vorbei. (YU/ KAUTZ 2017: 42)

c) 呼唤仿佛飞越很远的路途，来到我这里时被拉长了，然后像叹息一样掉落下去。(YU 2013: 31)

Der Ruf kam offenbar aus weiter Ferne, tönte seltsam langgezogen, als er mich erreichte, und verhallte danach wie ein Seufzer. (YU/ KAUTZ 2017: 44)

d) 这时候两条亮闪闪的铁轨在我脚下生长出来，向前飘扬而去，[...] (YU 2013: 63)
Mit einem Mal wuchsen aus dem Erdboden unter meinen Füßen zwei hell glänzende Eisenbahnschienen, die vor mir in der Ferne verwehten. (YU/ KAUTZ 2017: 83)

Beispiel a): Das Subjekt des originalen Satzes ist ein konkreter Gegenstand „雾“ *wu* (Nebel) und wird in Gestalt einer Person dargestellt, d.h., das Prädikat ist eine Bewegung („卸妆“, *xie zhuang*, sich abschminken), die nur Menschen machen können. Die Kombination vom allmählichen Verschwinden des Nebels, und dem Abschminken eines Menschen, macht die Beschreibung anschaulich. Die Übersetzung ist dagegen eine fade Formulierung, und hat den Stil des Ausgangstexts nicht bewahrt. Beispiel b): Das abstrakte Substantiv „悲伤“ *beishang* (Trauer), das Subjekt, wird personifiziert. „出发“ *chufa* (losgehen), „到站“ *dao zhan* (ankommen) und „下车“ *xia che* (aussteigen) sind in der normalen Semantik menschliche Handlungen. Der Satz beschreibt die kurze Dauer der Trauer. Der Ich-Erzähler hat die Nachricht über den Selbstmord seiner Ex-Frau gerade in der Zeitung gesehen, nach kurzer Zeit stirbt er bei der Explosion des Restaurants. Der zeitliche Abstand zwischen den beiden Ereignissen ist

so kurz, so dass der Ich-Erzähler gar keine Zeit für Kummer hat. Der Ausgangstext ist dramatisch, aber der Satz ist auf eine gewöhnliche Weise ins Deutsche umgeschrieben. Beispiel c): Das abstrakte Substantiv „呼唤“ *huhuan* (Ruf) ist konkretisiert. Die Verben „飞越“ *feiyue* (fliegen), „被拉长“ *bei lachang* (langgezogen werden) und „掉落“ *diaoluo* (fallen) werden eigentlich verwendet, um Menschen oder konkrete Dinge zu beschreiben. Aber die Kollokation von dem Subjekt „Ruf“ und den drei deutschen Verben „kam“, „tönte“ und „verhallte“ entspricht den Normen des alltäglichen Sprachgebrauchs. Die ungewöhnliche Formulierung des Ausgangstexts ist sehr bildlich, während die Ausdruckskraft der deutschen Ausgabe relativ schwach ist. Mit dem Verb *diaoluo* (fallen) drückt es sich aus, dass der Ruf schwer ist und abrupt endet. Das deutsche Verb „verhallen“ bedeutet jedoch „immer schwächer hallen und schließlich nicht mehr zu hören sein“ (DGWD 1999: 4220). Beispiel d): Normalerweise erfordert das Verb „生长“ *shengzhang* (wachsen) ein Subjekt mit Leben (Pflanzen oder Tieren), und in diesem Satz verleiht Yu Hua den Eisenbahnschienen Vitalität. Die Variation der Kollokation wird in der deutschen Ausgabe wiedergegeben. Denn die Eisenbahnschienen sind ein roter Faden im dritten Kapitel, der die berührende Geschichte zwischen dem Ziehvater und dem Ziehsohn erzählt.

Variation der Determinant-Head-Konstruktion

Diese Variation bezieht sich auf den Fall, in dem die semantische oder logische Beziehung zwischen dem Attribut und dem Bezugswort von den Konventionen abweicht.

他的声音里有着源远流长的疲惫，我听出来他不是给我打电话说“我是殡仪馆的”那位。(YU 2013: 8)

In der Stimme des Alten lag unendliche Müdigkeit; ich hörte sofort, dass er nicht der Mann war, der sich am Telefon mit „Hier ist das Bestattungsinstitut“ gemeldet hatte. (YU/KAUTZ 2017: 14)

Die ursprüngliche Bedeutung von „源远流长“ *yuanyuan-liuchang* ist, dass die Quelle des Flusses weit entfernt, und sein Wasserlauf sehr lang ist. Der metaphorische Sinn der Wörter ist: Etwas hat eine lange Geschichte und ein festes Fundament (CYCD 2002: 926). In der außerordentlichen Verbindung des Originals drückt sich die Bedeutung aus, dass eine Müdigkeit,

die auf eine lange Geschichte zurückblicken kann, besonders tief ist. Die Kollokation „unendliche Müdigkeit“ in der Übersetzung ist dagegen gewöhnlich und unauffällig.

Variation der Verb-Objekt-Konstruktion

Variation der Verb-Objekt-Konstruktion bedeutet, dass die Verbindung von Verb und Objekt grammatisch korrekt ist, aber auf der semantischen Ebene die herkömmlichen Regeln bricht, um einen Verfremdungseffekt zu erzielen.

没有雪花，没有雨水，只看见流动的空气像风那样离去又回来。(YU 2013: 111)
Keine Schneeflocken, kein Regen, nur die Luft sah ich, wie sie wirbelte, bald verschwand, bald zurückkam, wie der Wind. (YU/ KAUTZ 2017: 152)

Wie im Allgemeinen bekannt, ist Luft ein unsichtbares Gas, und so entspricht die Kollokation „Luft sehen“ im Beispiel nicht unseren natürlichen Elementarkenntnissen. Aber im Rahmen des Romans ist die Variation der Verb-Objekt-Konstruktion rational, weil der Raum der Verstorbenen anders als die Welt der Menschen ist. Die außergewöhnliche Verbindung verstärkt die groteske Atmosphäre in der Fiktion, deswegen hat der Übersetzer die Variation in der deutschen Ausgabe wiedergegeben.

Indem er sprachliche Regeln und Konventionen absichtlich bricht, hat Yu Hua im Roman mit den absurden Handlungen einen Verfremdungseffekt mit starkem künstlerischem Ausdruck geschaffen. In vielen Fällen hat der Übersetzer die Variation der Kollokationen durch eine gewöhnliche deutsche Ausdrucksweise ersetzt, um die Knappheit, Verständlichkeit und den Fluss des Textes zu bewahren. An einigen Textstellen hat Ulrich Kautz diese sprachlichen Merkmale wiedergegeben, damit der groteske Stil nicht gänzlich verloren ist.

2) Vergleich

In diesem Werk hat Yu Hua eine Menge neuartige und außergewöhnliche Vergleiche geschaffen, die mit dem grotesken Stil des ganzen Romans korrespondieren. Fast alle Vergleiche des Ausgangstextes sind in der deutschen Übersetzung wiedergegeben. Anhand von den folgenden Beispielen werden die Eigenschaften der Vergleiche und die Übersetzungsstrategie erläu-

tert. Die Ähnlichkeiten, auf denen die Vergleiche von Yu Hua beruhen, sind meistens dunkel und vage. Die Absicht des Autors besteht darin, den Lesern ein Gefühl oder eine Assoziation zu vermitteln, vor allem in zwei Fällen.

Erstens: Synästhetische Vergleiche. In den Vergleichen ist die Verschmelzung zweier oder mehrerer Sinneseindrücke zu finden. Die folgenden Beispiele zeigen die Kopplung von auditiver und visueller Wahrnehmung auf.

a) 浓雾里影影幢幢，我听到活生生的声音此起彼伏，犹如波动之水。(YU 2013: 4)
In dem wabernden Nebel hörte ich ein großes Getöse, das mal anschwellt, mal abflaut wie die Wellen des Meeres. (YU/ KAUTZ 2017: 8–9)

b) 一辆轿车从雾里冲出来，与我擦肩而去，冲向一堆活生生的声音，那些声音顷刻爆炸了，如同沸腾之水。(YU 2013: 4)
Ein Lkw schoss plötzlich aus dem Nebel hervor und fuhr um Haaresbreite an mir in Richtung des grellen Lärms vorbei, der gleich darauf explosionsartig anschwellt wie brodelndes Wasser, das aus der Tiefe emporschießt. (YU/ KAUTZ 2017: 9)

c) 他们争吵的声音越来越高亢，如同越蹿越高的火苗。(YU 2013: 126)
Dabei wurde ihr Ton immer lauter und schärfer, ähnlich einer Flamme, die immer höher züngelt. (YU/ KAUTZ 2017: 172)

Die obigen drei synästhetischen Vergleiche, die die Töne bildhaft machen, sind in der deutschen Ausgabe bewahrt. Im ersten Beispiel wird das Geräusch in der Straße mit den Wasserwellen verglichen. Im Beispiel b) ist der große Lärm eines Verkehrsunfalls mit dem anschwellenden Wasser verbunden. Um die Anschaulichkeit zu erhöhen, hat der Übersetzer dem Satz noch ein Detail des Wassers hinzugefügt: „das aus der Tiefe emporschießt“. Im dritten Beispiel ist der Streit zwischen den Schachspielern mit einer Flamme verglichen, um die Heftigkeit ausdrucksstark zu beschreiben.

Zweitens: Kombination gegen Konvention und feste Denkweisen. Die psychologische Grundlage des Vergleichs ist die der Assoziation. Mit der Hilfe einer Gedankenverbindung kann ein Vergleich mit dem besonderen ästhetischen Reiz zwischen zwei Dingen entstehen,

die scheinbar keinen Zusammenhang haben.

a) 我在情感上的愚钝就像是门窗紧闭的屋子， [...] (YU 2013: 38)

Meine Blödheit in Gefühlsdingen kann man nur vergleichen mit einem Zimmer mit ver-rammelten Fenstern und Türen. (YU/ KAUTZ 2017: 55)

b) 我几次与一个骨骼的人群相遇，有几十个，他们不像其他的骨骼，有时聚集到一起，有时又分散开去，他们始终围成一团行走着。如同水中的月亮，无论波浪如何拉扯，月亮始终围成一团荡漾着。(YU 2013: 143)

Mehrmals schon war ich einer Gruppe von ein paar Dutzend Skeletten begegnet, die anders waren als die übrigen. Während jene mal dicht beieinanderstanden, mal wieder auseinanderstrebten, bildete diese Gruppe stets einen Kreis um einen Mittelpunkt, der ähnlich wie das sich kräuselnde Spiegelbild des Mondes inmitten eines stürmisch bewegten Sees unverrückbar das Zentrum bildete. (YU/ KAUTZ 2017: 194)

c) 我看着血在水中像鱼一样游动，慢慢扩散，水变得越来越红…… (YU 2013: 56)

Das Blut verteilte sich immer mehr im Wasser, als wären es lauter Fische, die da schwammen, und das Wasser färbte sich immer röter ... (YU/ KAUTZ 2017: 78)

In den drei Beispielen bestehen erhebliche Differenzen zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, so entsteht eine große künstlerische Spannung in den Sätzen. „Blödheit“ ist ein abstrakter Begriff, während „Zimmer“ ein konkreter Gegenstand ist. Durch den Vergleich des ersten Beispiels wird der Charakter der Hauptfigur anschaulich dargestellt. Zwischen den beiden heterogenen Dingen im zweiten Beispiel, einer Gruppe von Menschen und dem Spiegelbild des Mondes, sind normalerweise fast keine Ähnlichkeiten zu finden, so kann die Gleichsetzung die Vorstellung der Leser anregen. Im Beispiel c) vergleicht der Autor eine blutige und schreckliche Szene (Li Qings Selbstmord) mit einem liebenswerten Tier (Fisch). Das Bezeichnete und das Bezeichnende können gegenüberliegende emotionale Reaktionen hervorrufen. Der Vergleich hinterlässt Lesern einen besonderen Eindruck. Aus neuen Perspektiven hat Yu Hua außerordentliche Vergleiche geschaffen, um die subjektiven Gefühle und Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen. Um den Stil des Autors zu bewahren, hat Ulrich Kautz die Vergleiche getreu ins Deutsche übersetzt.

3) Wiederholung

Wiederholung, ein relevantes Stilmittel für Yu Hua, wird auch in *Die sieben letzten Tage* vielfach eingesetzt. Die Technik hat hauptsächlich zwei Funktionen: Erstens wird das wiederholte Objekt hervorgehoben; zweitens wird ein komischer Effekt erzeugt. Zum Beispiel wird beim Erzählen der Begebenheit der „27 toten Säuglinge“ das chinesische Wort „医疗垃圾“ (YU 2013: 104–105) im Ausgangstext fünfmalig wiederholt, um die Unbarmherzigkeit der Verantwortlichen des Krankenhauses zu betonen. Der deutsche Ausdruck „Klinikabfall“ (YU/ KAUTZ 2017: 144–145) ist viermalig wiederkehrend im Zieltext zu finden. (Die vierte Wiederholung hat eine kleine Veränderung: „Klinikabfall-Objekte“.) Dies zeigt, dass der Übersetzer versucht das Stilmittel an der Textstelle beizubehalten, obwohl er wegen der sprachlichen Prägnanz, die der Gewohnheit der deutschen Sprache und Poetik entspricht, die letzte Wiederholung weggelassen hat.

Der Dialog zwischen Zhang und Li beim Schachspiel am Ort der Unbegrabenen ist eine typische Anwendung der Wiederholung.

“我刚才悔棋是因为你前面悔棋了。”
“我前面悔棋是因为你再前面悔棋了。”
“我再前面悔棋是因为你昨天悔棋了。”
“昨天是你先悔棋，我再悔棋的。”
“前天先悔棋的是你。”
“再前天是谁先悔棋？” (YU 2013: 140)
„Weil du schon einen zurückgenommen hattest!“
„Das war nur, weil du es davor auch so gemacht hast!“
„Ja, weil du gestern einen rückgängig gemacht hast!“
„Gestern hast du damit angefangen, ich habe mich nur revanchiert!“
„Aber vorgestern warst du es, der angefangen hat!“
„Und vorgestern? Wer hat es da als Erster gemacht?“ (YU/ KAUTZ 2017: 190)

Im obigen Beispiel ist die chinesische Verb-Objekt-Wortgruppe „悔棋“ (einen Zug zurücknehmen) zehnmal enthalten. Die mechanische Wiederholung hinterlässt bei den Lesern einen witzigen Eindruck, und die Freude im Raum der Verstorbenen und der Hass vor dem Tod bilden einen scharfen Kontrast. Um die sprachliche Wiederholung zu vermeiden, hat der Übersetzer im deutschen Text verschiedene Varianten verwendet: „einen zurücknehmen“, „einen

rückgängig machen“, „damit anfangen“, „revanchieren“, „so machen“, „es machen“ und „es sein“. Dies ist folglich eine Umschreibung in Bezug auf Poetik. Die Wiederholung kann von einem deutschen Leser wahrscheinlich nicht als Humor verstanden werden, sondern als Weit-schweifigkeit. Mit Rücksicht auf die schwache Aufnahme des besonderen Stilmittels im deut-schen Leserkreis hat der Übersetzer die Wiederholung an dieser Textstelle nicht bewahrt.

10.6 Rezensionen: Bewunderung für den magischen, realistischen Stil und die beißende Kritik

Da die Übersetzung von Ulrich Kautz erst kürzlich im April 2017 herausgegeben wurde, sind bisher nur zwei Rezensionen in deutscher Sprache zu diesem Roman zu finden, die beide vor der Herausgabe der deutschen Version erschienen. Der erste Text, der 2015 in *Hefte für Ost-asiatische Literatur* publiziert wurde, ist ein vom Übersetzer verfasster Lesebericht. Kautz hat zuerst eine Skizze von der Handlung jedes einzelnen Kapitels gemacht. Danach fasst er zu-sammen, dass der Kern des Romans aus drei Beziehungsgeschichten (die Beziehung zwischen Yang Fei und Li Qing, die zwischen Wu Chao und Shumei und die zwischen Yang Fei und seinem Ziehvater) besteht. Er weist dabei auf das Anliegen des Autors hin: „Er will [...] ein ungeschöntes, sehr kritisches Bild der real existierenden Gesellschaft des heutigen China vermitteln“ (KAUTZ 2015: 137). Kautz legt ebenfalls die kritische Rezeption des Romans in China dar, denn Yu Huas ausgiebiger Rückgriff auf die „heißen Meldungen“ der Medien wurde von vielen Lesern und Gelehrten scharf kritisiert. Seiner Meinung nach kann es für die Kritik unterschiedliche Gründe geben: Zum einen sind die im Roman enthüllten sozialen Missstände für Chinesen alltäglich, und sie können bei ihnen keinen Eindruck des magischen Realismus hinterlassen, zum anderen wird von vielen chinesischen Kritikern übersehen, „dass die Bewahrung solcher ‚aktuellen Nachrichten‘ für das kollektive Gedächtnis einer Gesell-schaft zweifellos auch eine legitime Aufgabe der Literatur ist“. Trotzdem hat er auch Sorge bezüglich der Aufnahme des Werks im deutschsprachigen Raum: „Tatsächlich werden aber auch westliche Leser möglicherweise Anstoß nehmen an der aus dieser Konstruktion des Ro-mans erwachsenen gewissen Künstlichkeit, zumal auch die gewählte Erzählperspektive eine

Entwicklung von Charakteren eigentlich verbietet“ (KAUTZ 2015: 138). Anschließend konzentriert sich seine Analyse auf die stilistischen Merkmale. Ulrich Kautz weist darauf hin, dass der jüngste Roman von Yu Hua viele Eigenarten der anderen Werke aus den verschiedenen Schaffensperioden des Schriftstellers in sich vereint, nämlich „bestimmte Charakteristika der Novellen seiner ‚avantgardistischen‘ [...] Schaffensperiode“, „Motiv[e] aus der ‚mittleren‘ Periode – allen voran der Romane *Schreie im Regen*, *Leben!* und *Der Mann, der sein Blut verkaufte*“, „di[e] grotesk-satirischen Element[e]“ von *Brüder*, und die Kritik am modernen China des Essay-Band *China in zehn Wörtern* (KAUTZ 2015: 138). Dem Rezensenten zufolge sind zwei Punkte besonders beachtenswert. Der Erste ist die originelle erzählerische Perspektive des Toten, daher kann man einen gewissen Einfluss von Lu Xuns Prosagedichten *Yecao (Wilde Gräser)* und Juan Rulfos Roman *Pedro Paramo* ersehen. Der Zweite ist die groteske Darstellungsweise (KAUTZ 2015: 138). Kautz findet die Sprache in *Die sieben letzten Tage* „meist sehr klar, präzise, schnörkellos“. Aber an manchen Abschnitten kritisiert er, z.B. den der Zeremonie der Reinigung von Shumei am Ort der Unbegrabenen im sechsten Kapitel, dass diese „ein unnötig ‚blumig[es]‘ Pathos“ haben, und „ein wenig kitschig wirkend“ daher kommen (KAUTZ 2015: 139). Um einen scharfen Kontrast zwischen der Welt der Lebenden und dem Ort der Unbegrabenen zu bilden, hat Yu Hua das fiktive allerbeste Reich in einer starken poetischen Sprache erschaffen. Die Erzählweise von diesem besonderen Ort ist ganz anders als die in den anderen Werken Yu Huas, was eine Differenz hinsichtlich der üblichen Poetik darstellt.

Der zweite Artikel, der vom Korrespondenten Benjamin Eyssel geschrieben wurde, gehört zur literarischen Sendereihe „Was Länder Lesen“ bei SWR2 Kultur aktuell aus dem Sommer 2016. In der Reihe wird jeweils das Augenmerk auf Bestseller aus verschiedenen Ländern gerichtet. Am Anfang des Textes wird die Rezeption des Romans in seinem Heimatland vorgestellt, nämlich die Tatsache, dass er „in China viel gelesen und kontrovers diskutiert wird“ (EYSSEL 01.08.2016). Darüber hinaus fasst Eyssel den Stil und die Thematik des Buches zusammen: In dem „düster[en], surreal[en]“ Werk übte der Schriftsteller scharfe Kritik an der „Korruption in der chinesischen Führungsriege“, dem „Raubtierkapitalismus“ und der „Konsumgesellschaft“ (EYSSEL 01.08.2016). Um seine These zu begründen oder die Anzie-

hungskraft des Romans deutlich zu zeigen, versucht der Autor, selbst ein paar Abschnitte aus dem ersten Kapitel, die von dem chaotischen Verkehrsunfall im dichten Nebel am ersten Tag nach dem Tod der Hauptperson handeln, ins Deutsche zu übersetzen. Hier ist dem Rezensenten klar, was sich deutsche Durchschnittsleser von einem chinesischen Roman erwarten. So beurteilt er das Buch als „ein düsteres Gesellschaftspanorama“, und gibt dem Publikum den Rat: „Wenn man die Probleme verstehen will, die China heute hat, wenn man verstehen will, wie die Menschen sich gegenüber dem Land verhalten, dann kann dieses Buch dafür einen Zugang bieten. Man kann sehr viel durch dieses Buch erfahren“ (EYSSEL 01.08.2016).

11. Schlussfolgerung

Im Großen und Ganzen ist die Lesergruppe der chinesischen zeitgenössischen Literatur im deutschen Sprachraum nicht sehr groß. Die deutsche Übersetzung und Forschung über chinesische Gegenwartsliteratur ab 1978, die einst vereinzelt und sporadisch war, wird heute systematisch.

Neben den literarischen Merkmalen richten die Übersetzer und Vermittler ihr Augenmerk besonders darauf, ob die Werke sozialkritisch sind, oder ob ihre Inhalte in Beziehung mit der Politik stehen. Die Auswahl der Übersetzer spiegelt tatsächlich die Leseorientierung der gesamten deutschen Gesellschaft wider. Ein literarisches Werk aus China zu lesen ist für das Publikum eine literarisch-ästhetische Tätigkeit, die oft von der Befriedigung des Wunsches begleitet wird, die Realität der chinesischen Gesellschaft zu erfahren und zu verstehen. Gerade wegen ideologischer Faktoren schenken die intellektuellen Eliten im deutschen Sprachraum der Geschichte Chinas während der Kulturrevolution eine besondere Aufmerksamkeit, und alle sozialen Schichten sind neugierig auf die aktuelle Situation der chinesischen Gesellschaft, die sich vor ihren Augen rasant entwickelt. Daher haben einige der Werke, die die Kulturrevolution oder die aktuelle soziale Realität in China als Hintergrund genommen haben, die Gunst der Übersetzer erworben, und ein breites Publikum gefunden.

Yu Hua ist auf dem Gebiet der Forschung über chinesische Gegenwartsliteratur in deutscher Übersetzung ein diskussionswürdiger und typischer Fall. Bisher sind eine Novelle, vier Romane und eine Essaysammlung von Yu Hua ins Deutsche übersetzt und verlegt worden.

Yu Hua in China ist nicht gleichbedeutend mit dem Namen im deutschsprachigen Raum. Alle Werke von Yu sind chinesischen Lesern zugänglich, und viele davon werden immer wieder neu aufgelegt. Der Schriftsteller hat einen großen Einfluss, und einen sehr breiten Leserkreis in seinem Vaterland. Die Forschungen über Yu Hua und zu seinen Werken (einschließlich

Beiträge, Dissertationen, Monographien und Foren) sind in China im Überfluss anzutreffen und reichhaltig kommentiert. Die Entwicklung, den Wandel und die Fortsetzung in seinem literarischen Schaffen kennt ein chinesischer Leser sehr gut. Die deutschen Publikationen von Yu Hua hingegen sind unvollständig. Die frühen Werke aus der zweiten Hälfte der 1980er Jahre sind selten übersetzt, und es kommen keine Sammelbände seiner Novellen auf den deutschen Büchermarkt. Nur eine kleine Anzahl von Sinologen kann die avantgardistischen Kurzgeschichten Yu Huas wertschätzen, während der Durchschnittsleser nur mit den Werken aus der Periode seiner literarischen Reife Kontakt hat, und den chinesischen Schriftsteller nicht allseitig betrachten kann. (Yus Frühwerk, das mit sprachlichen Experimenten durchsetzt ist, bleibt ziemlich schwer verständlich, und dies beeinträchtigt weiterhin seine Vermittlung im deutschen Sprachraum. Darüber hinaus haben die deutschen Verlage aus der Erwägung des kommerziellen Profits eher die Neigung zu Publikationen von Romanen, nicht von Novellen-sammlungen.)

Aus den Analysen der sechs ins Deutsche übersetzten Werke in den obigen Kapiteln der vorliegenden Arbeit kann man schließen, dass der Themenschwerpunkt in Yu Huas gesamten literarischen Schaffen der schwere Lebenszustand der Menschen ist. Tod, Gewalt, Armut, Hunger, die Schicksale der kleinen Leute in den Wandlungen der chinesischen Gesellschaft in den letzten Jahrzehnten und die edlen Charaktere der Menschen (Geduld, Selbstaufopferung, Optimismus und Liebe der Familienangehörigen) gehören zu den elementaren Motiven Yu Huas. Der Schriftsteller drückt sein Mitgefühl, von dem alle Werke tief durchdrungen sind, in kontrollierter und verdeckter Weise aus.

Tod und Gewalt

Durch sorgfältige Lektüre lässt es sich erschließen, dass die Stetigkeit bestimmter künstlerischer Gedanken von Yu Hua in seinen Werken besteht. Eine seiner Erscheinungsformen ist die unbewusste Obsession mit dem Tod. Das „nicht-normale“ Sterben scheint eine übliche Behandlung der Schicksale zu sein. In „Blutrote Blüten“ werden die Tode der Eltern des Protagonisten dargestellt – Sein Vater wird in den blutigen Kämpfen getötet, während seine Mutter durch Selbstverbrennung stirbt! –, und die neunundneunzig Blütemuster im legendären

Pflaumenschwert sind als ein Beweis für die zahlreichen Tode zu verstehen. Auch in *Leben!* erlebt die zentrale Gestalt Fugui immer wieder das Sterben seiner Familienangehörigen, und die Todesursachen werden immer absurder, wie etwa die Szene der Bluttransfusion, in der sein Sohn Youqing ausblutet, oder auf der Baustelle wird sein Schwiegersohn Erxi durch Beton plattgedrückt, und letztendlich sein Enkel Kugen, der sich an Bohnen überfrisst. Darüber hinaus beschreibt der Roman das tragische Massensterben von Soldaten auf dem Schlachtfeld des Bürgerkriegs. Die Anzahl der Tode in *Der Mann, der sein Blut verkaufte* ist sehr klein, trotzdem schreibt Yu Hua diverse Handlungen wie: He Xiaoyong stirbt bei einem Autounfall, und Genlong, Xu Sanguans Kamerad, stirbt an einer Gehirnblutung, die wahrscheinlich mit seinem langfristigen Verkauf von Blut für sein Lebensunterhalt zusammenhängt. *Brüder* beschreibt insgesamt sieben Menschen, die ums Leben kommen, nämlich Liu Shanfeng, Sun Wei und sein Vater, Song Fanping, Song Gang, Song Gangs Großvater, Li Lan. Die meisten erleiden hier wieder die eher abnormalen Todesursachen, die hauptsächlich mit dem niedergedrückten und gewalttätigen Hintergrund während der Kulturrevolution in Zusammenhang stehen (außer Song Gangs Tod, er beging während der Reform- und Öffnungsphase Selbstmord). Anders als die früheren Werke, die sich auf das Schicksal des Helden und seiner Familie konzentrieren, erweitert die Lektüre von *China in zehn Wörtern* und *Die sieben letzten Tage* das Blickfeld auf die gesamte Gesellschaft, und spiegelt das kollektive Unglück wieder. *China in zehn Wörtern* zeichnet die wahren Todesfälle auf, die um den Autor herum geschehen (z.B.: der Suizid des Vaters eines Klassenkameraden von Yu Hua in der großen Kulturrevolution), oder als Nachrichtenereignisse berichtet werden (z.B.: Ein Mitarbeiter des Stadtordnungsdiensts wurde von einem Straßenhändler erstochen, und eine Einwohnerin wählte ihre Selbstverbrennung als Widerstand gegen Zwangsabriss). Der Roman *Die sieben letzten Tage*, dessen Ich-Erzähler ein Verstorbener ist, ist mit einer großen Anzahl von verschiedenen Todesgeschichten ausgestattet. Sterben durch einen Verkehrsunfall, Zwangsabriss, Brand, Nierenverkauf... alles umreißt die grausame, dunkle und hässliche Seite der Gesellschaft. Die von Yu Hua beschriebenen Tode enthüllen plötzliche und voreilige Schicksale, und die bittere Realität.

Eine andere Erscheinungsform der thematischen Stetigkeit ist die starke Tendenz zur Darstel-

lung der Gewalt. „Blutrote Blüte“ unterscheidet sich dadurch vom Frühwerk, in dem hier eine Vielzahl von direkten Schilderungen der Gewalt vermieden wird. Doch sind die Muster der neunundneunzig blutigen Blüten, die die Gestorbenen nach jedem heftigen Kampf auf dem Schwert hinterlassen sehr schön, und gleichzeitig ein erschreckendes Symbol der Gewalt. Es gibt in *Leben!* und *Der Mann, der sein Blut verkaufte* einige gewaltsame Szenen während der Kulturrevolution. Besonders erwähnenswert ist, dass *Brüder* ausführlich die Details der Gewalttaten in den revolutionären Wirren schildert, z.B. dass die Leute mit dem roten Armbinden Song Fanping zusammenschlagen, und den zersplitterten Stock in den Unterleib des Opfers stechen; Sun Weis Vater, der in der Haft vielfältige unmenschliche Folter erleidet und durch die Rotgardisten verhöhnt wird. Es fehlt auch in *China in zehn Wörtern*, nicht an Gewaltbeschreibungen, zum Beispiel die Schlägereien um ein offizielles Siegel, das als Machtsymbol gilt, zwischen unterschiedlichen Gruppen der Rebellen und Rotgardisten in der Kulturrevolution. Ähnliche gewalttätige Vorfälle, z.B. Kämpfe um Amtssiegel und Zwangsumsiedlungen, fanden in den Jahrzehnten des Wirtschaftswunders sowohl unter Privatpersonen als auch auf offizieller Ebene wiederholt statt (vgl. YU 2010a: 202–211). Die beiden Bücher, *China in zehn Wörtern* und *Die sieben letzten Tage*, erzählen von vielen Szenen der gewaltsamen Konfrontationen zwischen den Bürgern und der Behörden.

Armut und Hunger

In seinen Werken beschreibt Yu Hua die Armut und den Hunger der Chinesen, die existenziellen Schwierigkeiten ihres Daseins. In *Leben!* führt die Armut zu vielen Missgeschicken in der Familie Xu: Alle Familienmitglieder, einschließlich kleine Kinder müssen harte Feldarbeit verrichten; Jiazhen erkrankt schwer und vernachlässigt die Behandlung; Fengxia wird in eine andere Familie geschickt; Youqing mäht Gras für die Schafe – eine Ergänzung des Unterhalts der Familie – und läuft jeden Tag barfuß eine weite Strecke in die Schule, um seine Schuhe zu schonen. Aufgrund der Armut überwindet Xu Sanguan immer und immer wieder mit den Einkommen aus den Blutverkäufen alle großen Schwierigkeiten und Hindernisse. Manche Details in *Der Mann, der sein Blut verkaufte* zeichnen das Elend anschaulich und eindrucksvoll. Beispielsweise spart Xu Yulan die von der Seidenfabrik ausgeteilten Handschuhe, um Pullover für ihre Familienangehörigen zu stricken. Aus *China in zehn Wörtern* ist zu ersehen,

die Armut hat Geiselnahmen und andere kriminelle Handlungen bedingt, und die Kluft zwischen Arm und Reich schafft einen erheblichen Unterschied zwischen sowohl der Realität, als auch der Träume der Kinder. *Die sieben letzten Tage* zeigt das elende Leben der städtischen „Kellerratten“, manche von ihnen verkaufen aufgrund der Geldknappheit ihre eigene Nieren auf dem Schwarzmarkt, und in diesem Roman reicht der scharfe Kontrast zwischen den armen und den reichen sozialen Schichten sogar weiter bis in die Welt der Verstorbenen: Die Armen konnten sich Totenhemd, Urne und Friedhof nicht leisten, und ihre Knochenasche wird am Ende auf den Müll geworfen!

Die große Hungersnot nach „dem Großen Sprung nach vorn“ wird in vielen Werken von Yu Hua geschildert. Bemerkenswert ist wie der Hunger in *Der Mann, der sein Blut verkaufte* auf kreative und humorvolle Weise dargestellt wird. Zum Beispiel hinterlassen solch komische Szenen, die der Autor mit einer Fülle von Vorstellungskraft erschuf, bei den Lesern einen außergewöhnlichen Eindruck: Die ganze Familie liegt unbeweglich im Bett Tag für Tag, um den Hunger zu ertragen; Xu Sanguan kocht das Gericht „geschmortes Schweinefleisch“ mit seinem Mund (in seiner eigenen fantastischen Erzählung der Kochvorgänge). *Brüder* erzählt, wie Glatzkopf-Li und Song Gang in ihrer Kindheit miteinander hungern. Besonders übertrieben dargestellt ist der Hunger von Glatzkopf-Li: Er träumt vom riesigen Baozi mit Fleischfüllung und stellte sich vor, dass die Sonne und der Wind ess- und trinkbar wären, und im Buch *China in zehn Wörtern* werden die statistischen Daten der Todesopfer in der Hungersnot zitiert.

Die kleinen Menschen, Staat, und Politik

Die Beziehungen zwischen den Schicksalen der kleinen Menschen, und dem Staat und der Politik, gehören zu den thematischen Schwerpunkten von Yu Hua. Der Protagonist von *Leben!* erlebt den antijapanischen Krieg, den Bürgerkrieg zwischen der Guomindang und der Kommunistischen Partei, die Landreform, den Großen Sprung nach vorn, die ländliche Genossenschaft, die Volkskommune, die Kulturrevolution und das ländliche Vertragssystem, und jede Veränderung der Gesellschaft gibt ihm einen Schicksalsschlag: Fugui wird etwa während des Bürgerkriegs in den militärischen Dienst gepresst, und gezwungen, sich von seiner Familie zu trennen, und als er nach Hause zurückgeht, ist seine Mutter längst an einer Krankheit gestor-

ben; Der Große Sprung nach vorn und die Kommunenbewegung verursacht die Große Hungersnot; Die Kulturrevolution führt zum Selbstmord seines ehemaligen Genossen; Nach der Einführung des ländlichen Vertragsproduktionssystems muss Fugui im hohen Alter von früh bis spät hart arbeiten, ebenso sein Enkelkind. *Der Mann, der sein Blut verkaufte* skizziert ungefähr vierzig Jahre im Leben von Xu Sanguan, die zu den sozialen und historischen Wandlungen im modernen China im engen Verhältnis stehen. Beispielsweise verkauft Xu Sanguan sein Blut in der von schlechter Politik hervorgerufenen Großen Hungersnot, um seine Familienangehörigen zu ernähren; während der Kulturrevolution wird seine Frau Xu Yulan als Prostituierte verleumdet und denunziert; Während der Bewegung, in der die Jugendlichen mit Schulbildung aufs Land zur Feldarbeit geschickt werden, erkrankt Xus Sohn Yile infolge des Mangels an Ernährung und der langfristigen übermäßigen Belastung schwer, und Xu verkauft sein Blut wieder und wieder (insgesamt siebenmalig), um das Leben des Kindes zu retten. Der erste Teil von *Brüder* beschreibt die sexuelle Unterdrückung, und Gewalt und Verbrechen in der Kulturrevolution. Im zweiten Teil kämpfen die Figuren verzweifelt im Strudel der Zeit, und sogar das Schicksal von Glatzkopf-Li und Song Gang entwickelt sich gegensätzlich. Man kann es deutlich sehen, die rapide wirtschaftliche Entwicklung, die große Kluft zwischen den Reichen und Armen, die mangelhafte soziale Unterstützung, die Proliferation der Begierden und der ethischen Zusammenbruch: Das ganze Buch zeigt die enorme Auswirkung der mächtigen Geschichte und der Lebensbedingungen Chinas seit dem letzten halben Jahrhundert auf die Schicksale der Individuen. In einem Werk *Brüder* setzen sich eine geschlossene Ära und eine offene Ära zusammen, die eine ganze Generation von Chinesen in einer Art der Spaltung erlebt. Dies ist ein eigenartiges Phänomen in der Geschichte Chinas und kann die ausländischen Leser verwundern, da sie in einer sich allmählich verändernden Gesellschaft leben. *China in zehn Wörter* erzählt, dass die Schicksale der einfachen Menschen sowohl in den revolutionären Wirren als auch in der Zeit des Wirtschaftswachstums nicht in der eigenen Hand liegen, und sie schlagartig, wie in einer Achterbahnfahrt, aufsteigen und fallen können. *Die sieben letzten Tage* stellte die Verwirrtheit und Ratlosigkeit der kleinen Leute angesichts der verschiedenen absurden sozialen Probleme im heutigen China dar. Ihre Wohnungen können plötzlich abgerissen werden, sie können unerwartet bei verschiedensten Unfällen ums Leben kommen, und sie können sich keine Gräber für ihre eigene Bestattung leisten.

Die edlen Charaktere der Menschen

Dem ständigen Sterben seiner Familienangehörigen, und den wiederholten Schicksalsschlägen gegenüber, zeigt Fugui eine bemerkenswerte Toleranz und Ausdauer, und überlebt jegliches Unglück. Die Hauptfigur in *Leben!* verkörpert die traditionelle chinesische Denkart, dieses Leben wertzuschätzen. Durch die Unterstützung der Liebe seiner Familienmitglieder durchschreitet Fugui das Leid. Abhängig vom Einkommen des Blutverkaufs überwindet Xu Sanguans Familie immer und immer wieder die Krisen im Leben. Insbesondere verkauft Xu ohne Rücksicht auf das eigene Leben etliche Male Blut, um seinen Sohn Yile zu retten. Da im biologischen Sinn keine Blutsverwandtschaft zwischen Xu Sanguan und Yile besteht, scheint uns durch seine Handlungen der Geist der Selbstaufopferung aus diesem Charakter hervor. Im ersten Teil von *Brüder* stellt Yu Hua die Geschichte aus dem Grundlegendsten der Menschlichkeit zusammen, Gewalt, Sünde und die Liebe, sodass die Leser die Größe, Breite und Furchtlosigkeit dieser Liebe tief empfinden, und ein dauerhaftes, unübertroffenes ethisches Licht im Leben sehen. Obwohl der Prozess des Wachstums von Glatzkopf-Li und Song Gang voller Elend, Gewalt und Scham ist, verzerrt sich die moralische Erleuchtung der menschlichen Natur grundsätzlich nicht, und wir erkennen in den Brüdern viele unbeabsichtigte Details der Liebe, Barmherzigkeit und Hartnäckigkeit. Beispielsweise bringt Song Fanping nach der Durchsuchung und Zerstörung des Hauses den Kindern bei, wie man isst, indem man kleine Äste als Stäbchen benutzen kann. Mit diesen „Essstäbchen der Vorfahren“ löst er die Folgen der Gewalt und der Bitterkeit. Als Song Fanpings Arm ausgereckt wird, sagt er nur, der Arm braucht Ruhe, um die Jungen vor einer etwaigen Traumatisierung zu schützen. Li Lan beerdigt ihren Ehemann, besucht das Grab bei jedem Totenfest, und zeigt eine erstaunliche Zähigkeit in ihrem späteren Leben, Li Lans Verhalten lässt die beiden Kinder ihre große und außergewöhnliche Liebe zu Song Fanping spüren. In der dunklen Zeit wird die Liebe zur Freiheit im Inneren. Im zweiten Teil des Buchs wird die äußere Umgebung geöffnet, und es scheint, als wenn die ganze Freiheit da ist, aber die Liebe wird immer weniger. Die in *Die sieben letzten Tage* beschriebene Liebe zwischen Yang Fei und seinem Ziehvater ist auch besonders berührend.

In der Kulturrevolution gab es zwar auch gegenseitigen Schaden unter Familienmitgliedern,

aber das passierte nur in einem kleinen Teil der Familien. Angesichts der großen Schwierigkeiten zeigte die überwiegende Mehrheit der Familien Solidarität und Loyalität zwischen ihren Angehörigen. Das mag an der chinesischen Tradition liegen. China hat eine lange feudale Geschichte, in der die Gesellschaft nicht durch Individuen, sondern durch Familien verbunden war. (Natürlich verändern sich solche Traditionen seit den 1990er Jahren.) In einer harten Außenwelt leben Chinesen aber immer noch, und dafür ist die Liebe in der Familie eine wichtige Basis. Yu Huas Romane *Leben!*, *Der Mann, der sein Blut verkaufte*, *Brüder* und *Die sieben letzten Tage* drücken alle die Heilwirkung des Mitgefühls durch Liebe und Zärtlichkeit aus.

Die Novelle „Blutrote Blüten“ spiegelt auf metaphorische Weise das absurde Lebensdilemma wider, während die Romane *Leben!*, *Der Mann, der sein Blut verkaufte*, *Brüder*, *Die sieben letzten Tage* und die Essay-Band *China in zehn Wörtern* das Leid der Chinesen in den konkreten geschichtlichen oder gegenwärtigen Kontexten aufzeigen. Im Vergleich zum Frühwerk haben die Werke der späteren Schaffensperiode die avantgardistischen Eigenschaften einigermaßen reduziert, und die historischen und realistischen Elemente deutlich vermehrt. Man kann sagen, dass Yu Hua die Erwartungen der meisten deutschen Leser zur zeitgenössischen chinesischen Literatur erfüllt, mehr über China zu erfahren, aus der Vergangenheit (ab der Gründung der Volksrepublik, vor allem während der Kulturrevolution) und aus der Gegenwart (seit der Einführung der Reform- und Öffnungspolitik). Diese Informationen wollen die Leser sich aus Quellen außerhalb der offiziellen Medien holen. Viele Deutsche haben Zweifel und Kritik an der Geschichte, und dem gegenwärtigen Stand Chinas anzubringen, und möchten ihre Standpunkte bestätigen oder aktualisieren, indem sie Literatur rezipieren. Auch aufgrund dessen wird Yu Hua ständig ins Deutsche übersetzt, und von den Lesern im deutschsprachigen Raum gut akzeptiert.

Die starke rezeptive Aufnahme von Yu Huas Werken im deutschen Sprachraum liegt nicht nur an ihren Motiven, sondern auch an ihrer literarischen Qualität. Seinem besonderen Stil wird die narrative Prägnanz, und die Nebeneinanderstellung von Tragödie und Komödie fest zugeschrieben.

Narrative Prägnanz

Schlichte Sprache, unkomplizierte Struktur und Handlung, und exquisite Detailbeschreibung gehören zu den bezeichnenden Merkmalen von Yu Hua. In seinen frühen Werken mit experimentellem Stil schenkt er den Charakteren wenig Aufmerksamkeit, und belässt die Figuren sogar absichtlich in einem abstrakten symbolischen Zustand. In jedem Roman seiner späteren Schaffensperiode wird eine einzigartige und faszinierende Figur dargestellt, z.B. Fugui in *Leben!*, Xu Sanguan in *Der Mann, der sein Blut verkaufte* und Glatzkopf-Li in *Brüder*. Es besteht doch ein Unterschied zwischen den Techniken für Figurengestaltung von Yu Hua, und denen des traditionellen Realismus. Die Charaktere in seinen Romanen sind einfach, und Yu Hua beschreibt nur ihre Bewegungen und Dialoge, weniger die Psyche.

Nebeneinanderstellung der Tragödie und Komödie

Leben!, eine traurige Geschichte, die vom wiederholten Tod handelt, wird von der Hauptfigur Fugui in einem ruhigen Ton erzählt. In diesem Buch zeigen einige Beschreibungen über das ländliche Leben und die Volkssprache eine angenehme Vitalität und Heiterkeit. Anders als in *Leben!*, ist die komische Stimmung in den später herausgegebenen beiden Romanen *Der Mann, der sein Blut verkaufte* und *Brüder* deutlich stärker als die traurige Stimmung. Der Roman vom Bluthandel fällt durch die Sprache der kleinen Leute und deren Mundart auf, und der Autor beschreibt das Leid auf humorvolle Weise. Als Yu Hua im ersten Teil von *Brüder* Song Fanpings Tod beschreibt, vergisst er nicht, die scherzhafte Beschreibung über die Tränen und den Rotz der Kinder in die tragische Szene hineinzufügen. *Brüder* präsentiert einen offensichtlichen komischen Stil. Das liegt daran, dass der Roman in karnevalesker Weise geschrieben worden ist. Einige absurde Ereignisse sind hervorgehoben, und übertrieben, z.B. wie das Reiben des Leitungsmastes, der Austausch des Geheimnisses über Lin Hongs Gesäß gegen die Nudeln der drei Köstlichkeiten, die Manipulation der Nachrichten und der nationale Schönheitswettbewerb der Jungfern, um die Finsternis hinter der Realität zu enthüllen. Beispielsweise wurde der Zustand betont durch die Szenen – die Masturbation von Glatzkopf-Li und den Wechsel zwischen Hinterteil und Nudeln –, dass die menschliche Natur unter dem System der Autokratie extrem deprimiert war. Die wirkliche Bedeutung solcher Ereignisse liegt nicht darin, was Glatzkopf-Li getan hat, sondern in der Mentalität der Zuschauer und

Zuhörer in Liuzhen. Die Manipulation der Berichte, und der Schönheitswettbewerb sind nicht nur eine Manifestation des geschäftlichen Talents von Glatzkopf-Li, sondern spiegeln auch das Verlangen der mächtigen Teilnehmer wieder. Viele Charaktere in *Brüder* sind mit eindeutigen Identitätszeichen ausgestattet, z.B. wie Dichter Zhao, Schriftsteller Liu, Schmied Tong, Zahnreißer Yu, Schneider Zhang, Scherenschleifer Guan und Stieleis-Wang. Die Figuren, die sich um die Brüder herum befinden, gestaltet Yu Hua auf narrenhafte Weise. Die kleinen Leute, bei denen jeder den Wert einer gewisser Gruppe repräsentiert, drücken die Merkmale des heutigen Chinas aus. Und in Yus jüngsten Roman *Die sieben letzten Tage*, der von der Realität aus der Perspektive der Toten auf groteske Art erzählt, kontrastiert das Elend der realen Welt mit der makellosen Schönheit der Welt der Verstorbenen.

Die deutsche Übersetzung von Yu Hua, die sich als eine Art von Umschreibung verstehen soll, ist keine einfach zu bewältigende Arbeit, die nur vom Willen des Übersetzers gesteuert wird, sondern eine komplexe Tätigkeit, die von verschiedenen Faktoren zusammen bedingt wird. Bei der Manipulation spielen der Autor des Originalwerks (seine Thema, Sprachstil und Berühmtheit), das Verlagswesen (Profit), die deutschen Leser (ihre ästhetischen Geschmäcker und ihr Vorwissen) und insbesondere der Übersetzer (seine Beherrschung der beiden Sprachen, literarische Bildung und Verständnis für China) eine Rolle. Man kann die deutsche Umschreibung der Werke Yu Huas unter zwei hauptsächlichen Aspekten zusammenfassen. Erstens: der ideologische Aspekt des Umschreibens. In diese Kategorie gehören die Phänomene des politischen Umschreibens, und die des religiösen Umschreibens. Zweitens: Der poetische Aspekt des Umschreibens. Die Gruppe schließt Umschreiben in Bezug auf Diskurse, Satzstruktur und Stilmittel ein.

Ideologie

a) Politik

Die Schlagworte über Politik und Wirtschaft, die im Allgemeinen aus der Amtssprache, den Reden von Führern, den wichtigen Dokumenten der Partei und der Regierung usw. entnommen werden, und die Merkmale von Konventionalität und Konsistenz aufweisen, zeigen die vorherrschende Ideologie einer Ära auf. In Yu Huas Werken werden eine Menge politische

und wirtschaftliche Schlagworte im typischen chinesischen Stil verwendet, die manchmal in Form von Wörtern oder Phrasen, manchmal als Slogans, Zitate und Redewendungen auftauchen, um die Tragödie und das Chaos der Zeit einzufangen. Bei der deutschen Umschreibung solcher Worte ist die Strategie der linguistischen Übersetzung üblich, um die Form und den Inhalt des Originals so gut wie möglich zu konservieren (z.B.: die Übersetzung von „人民公社“, „工分“, „红卫兵“, s. S. 105–106). Denn für diese, von der Zeit ausgeprägten Ausdrücke, gibt es normalerweise die vorher festgelegten deutschen Übersetzungen, oder die Leser können ihre Konnotationen aus dem Kontext erschließen. Der Übersetzer hat es vermieden, zahlreiche zusätzliche Erläuterungen über die chinesische Geschichte und Gesellschaft im Text einzufügen, damit die Form und der Stil des Originalwerks nicht beeinträchtigt werden. Für manche Wörter, die die Leser im deutschen Kulturkreis nicht gut verstehen können, wird der linguistischen Übersetzung eine Erklärung hinzugefügt (z.B.: die Übersetzung von „隔离审查“, s. S. 210–211). Manchmal erstellt Ulrich Kautz neue deutsche Wörter, und macht einige ergänzende Bemerkungen (z.B.: die Übersetzung von „走资派“, s. S. 106). Es ist bemerkenswert, dass alle Erklärungen in den laufenden Text eingebettet sind, manche mit Klammern oder Geviertstrichen markiert. Der Übersetzer verzichtete auf extratextliche Erläuterungen (z.B. Fußnoten), das mag daran liegen, dass sie den Lesefluss unterbrechen können. Dies zeigt, dass Ulrich Kautz als Übersetzer in der Lage ist, die andere Kultur zu respektieren, und gleichzeitig die Erwartungen der Leser in Bezug auf die heterogene Kultur zu berücksichtigen, wobei er sich auf die Einzigartigkeit der Sprache, und die Wirkung der Kommunikation konzentriert.

Manche Ausdrücke sind aus ideologischen Gründen in der deutschen Ausgabe verändert, beispielsweise wurde „小日本“ als „Japaner“ übersetzt, um Vorwürfen der rassistischen Diskriminierung zu entgehen, und die negative Bedeutung des Worts wurde nicht beibehalten (s. S. 107).

b) Religion und Glaube

Den mit Religion und Glauben im Zusammenhang stehenden Wörtern gegenüber wählte der Übersetzer in vielen Fällen die Umschreibungsstrategie der Einbürgerung, damit sich der Ab-

stand zwischen dem Text und den Lesern verkleinert (z.B.: die Übersetzung von „替死鬼“, s. S. 109). Für einen im Text wiederkehrenden Ausdruck (z.B.: „风水“, s. S. 109–110) sind häufig unterschiedliche Lösungen (Transkription, Synonym in der Zielsprache, freie Übersetzung usw.) zu finden. Es können zwei Gründe bestehen, einerseits sind die Leser in der Lage, sowohl die exotische Form, als auch den Sinn des Wortes begreifen, andererseits ist die Wiederholung aus Stilgründen möglichst zu vermeiden.

Poetik

a) Diskurse

Sprechende Namen

Für das Umschreiben der wichtigen sprechenden Namen gilt die Methode Pinyin plus ergänzende Bedeutungserklärung als eine relevante Lösung (z.B.: die Übersetzung von den Namen der Hauptfiguren in *Leben!*, s. S. 96–99), weil ein chinesischer Name normalerweise etwas Gutes symbolisiert, eine Hoffnung ausdrückt, oder eine Eigenschaft bezeichnet, was für ein tieferes Verständnis von Romanen notwendig ist.

Eigennamen

Beim Übersetzen der Eigennamen wurde die Strategie der Einbürgerung häufig verwendet, d.h., ein Begriff aus der Ausgangskultur wird durch den sinnähnlichen Begriff der Zielsprache ersetzt, die Unterschiede zwischen den beiden Wörtern werden nicht erklärt, und der Verlust bestimmter kultureller Informationen bleibt dabei unberücksichtigt (z.B.: die Übersetzung von „烧饼“ und „私塾“, s. S. 99–101). Einige Eigennamen wurden frei oder wortwörtlich übersetzt (oft mit Erläuterungen), damit die ursprünglichen kulturellen Faktoren beibehalten werden.

Maßeinheit

Alle Maßeinheiten, die in den Romanen von Yu Hua vorkommen, sind in den deutschen Ausgaben durch westliche gewöhnliche Maßeinheiten ersetzt worden. Dies kann an dem großen Unterschieden zwischen der chinesischen Kultur und der deutschen Kultur liegen. Wenn in einem Roman zahlreiche ausführliche Erklärungen der traditionellen chinesischen Maßein-

heiten auftauchen, sind die Lesbarkeit und das Sinnverständnis unbedingt beeinträchtigt.

Rituale und Gebräuche

Die Begriffe, die sich auf Rituale und Gebräuche beziehen, werden im Allgemeinen generalisiert, beispielsweise bei der Übersetzung von „双手抱拳“ ist die Beschreibung der Bewegung im Originaltext weggelassen worden, und ihre implizite Bedeutung wird direkt ausgeschrieben (s. S. 102), aber einige werden deutlich erklärt (z.B.: die Übersetzung von „作揖“, s. S. 101–102). Einige Wörter, die sich auf kulturspezifisches Brauchtum beziehen, hat der Übersetzer mit den entsprechenden Ausdrücken in der Zielkultur umgeschrieben, ohne die kulturellen Informationen zu ergänzen (z.B.: die Übersetzung von „说媒“ und „过门“, s. S. 103–104; die im Ausgangstext zweimal wiederholte Phrase „改日再喝“ kam im Zieltext nur einmal vor, s. S. 102).

Idiome

Was die Sprichwörter angeht (in der Regel sind sie auf Anhieb verständlich), so wurden sie häufig wörtlich wiedergegeben, um die exotische Farbe des Ausgangstextes beizubehalten (z.B.: die Übersetzung von „留得青山在, 不怕没柴烧“, s. S. 111; die Übersetzung von „破罐子破摔, 死猪不怕开水烫“, s. S. 139–140). Manchmal, wenn die Bedeutung eines Sprichwortes nicht klar genug ist, sind einige Erklärungen hinzugefügt, damit deutsche Leser den metaphorischen Sinn verstehen, der im chinesischen Kulturkreis natürlich weitbekannt ist (die Übersetzung von „做一天和尚撞一天钟“, s. S. 111–112). Bei der Umschreibung einiger geläufiger Redenwendungen, die in der Zielsprache eine Entsprechung finden, wurde die Strategie der Naturalisierung verwendet (z.B.: die Übersetzung von „上梁不正下梁歪“, s. S. 110–111; die Übersetzung von „得尺进丈“, s. S. 140). Aufgrund der kulturellen Unterschiede sind manche Sprüche dem deutschen Publikum schwer verständlich, aber sie sind in der Narration unverzichtbar, so wurde eine verallgemeinerte Ausdruckweise gebraucht, anders gesagt, die Enthüllung der verborgenen Bedeutung (z.B.: die Übersetzung von „丈二和尚摸不着头脑“, s. S. 112). Ein paar Idiome, die nicht wichtig für das Verständnis des Werkes sind, können vom Übersetzer aus dem Text getilgt werden (z.B.: die Übersetzung von „一口吃不成个大胖子“, s. S. 112). Damit die Ausdrucksweise des Texts abwechslungsreich ist oder das

Werk den Lesern der Zielkultur näher ist, sind an manchen Textstellen deutsche Redewendungen hinzugefügt worden (z.B.: die Verwendung der deutschen Redensart „über den Berg sein“, s. S. 112–113). Die Vier-Wörter-Idiome, deren implizite Bedeutungen schwer zu erschließen sind, wurden normalerweise frei übersetzt. Da Chinesen Idiome sowohl in der gesprochenen Sprache als auch in der geschriebenen Sprache viel häufiger benutzen als Deutsche, und die Verwendung einer großen Anzahl von Idiomen zu den herausstechenden Merkmalen von Yu Huas Stil zählt, ist die Anzahl der Redewendungen zwecks Lesefluss und Verständlichkeit in der deutschen Version viel geringer angesetzt worden als die in der Originalvorlage.

b) Sätze

Die Sprache von Yu Hua ist schlicht und prägnant, daher behielt der deutsche Übersetzer, durch die überwiegende Verwendung von mittellangen Sätzen und unkomplizierten Satzgefügen, den Stil des Autors bei. Es gibt Ausnahmen, in denen einfache Sätze in einen kompliziert zusammengesetzten Satz umgeschrieben wurden. Dies ist als eine Art der Umschreibung der Naturalisierung, unter Berücksichtigung der Lesegewohnheiten der Zielleser, anzusehen. Denn nach der traditionellen deutschen Stilistik, kann ein komplexes Satzgefüge deutlich die logischen Beziehungen zwischen den Sätzen zeigen, und die deutsche Literatur ist berühmt für ihre Tiefe und Gewissenhaftigkeit. Manchmal schreibt der Übersetzer ein Satzglied als Parenthese um, damit der Text den deutschen literarischen Werken näherkommt. Denn die Bevorzugung der Parenthese ist zu einem persönlichen Stilmerkmal einiger bekannter deutschen Autoren geworden, wie etwa Kleist, Heine, Thomas Mann usw. An manchen Textstellen ist eine direkte Rede in indirekte Rede umgewandelt worden, oder umgekehrt. Um die Formen der Sätze zu bereichern, hat der Übersetzer manche Aussagesätze in Fragesätze (scheinbare Frage, rhetorische Frage) umgestellt. Dies gilt als eine Art der Einbürgerungsumschreibung, denn monotone Ausdruckweisen gefallen deutschen Lesern nicht. Im Deutschen wird der Passivsatz viel häufiger gebraucht als im Chinesischen, daher sind an manchen Stellen die Aktivsätze des Originaltexts in Passivsätze umgeschrieben worden.

c) Stilmittel

Wiederholung und Parallelismus

Die Wiederholung in den Werken von Yu Hua kann in zwei Arten unterteilt werden. Die erste Art ist die Wiederholung wegen sprachlicher Unterschiede. Ulrich KAUTZ (2012: 46) erklärt wie folgt: „Einmal ist es die im Chinesischen u. a. wegen des Fehlens von Flexionsformen relativ sparsame Verwendung von Pronomina. Eine Wiederholung des Substantivs wird ja auch durch die platzsparenden und informationsdichten Schriftzeichen begünstigt“. Beispielsweise kehrt ein Personennamen oft in einem chinesischen Text wieder, während in der deutschen Übersetzung häufig das entsprechende Pronomen, der Beruf der Person, oder andere mit der Person im Zusammenhang stehende Ausdrücke, anstelle der Wiederholung des Namens vorkommen. Dasselbe Wort, das in mehreren aufeinanderfolgenden Sätzen des Originaltexts wiederholt wird, hat in der deutschen Ausgabe variante Formulierungen (z.B.: die Übersetzung von „屁股“ und „厕所“, s. S. 174). Die zweite ist eine rhetorische Wiederholung, die sich in die Wiederholung der Handlung, und die Repetition der Phrasen unterteilt. Wiederholung ist eine der wichtigsten Schreibtechniken von Yu Hua, und hat eine hervorhebende und verstärkende Wirkung. Die Wiederholung des Todes in *Leben!*, und die Wiederholung des Blutverkaufs in *Der Mann, der sein Blut verkaufte*, sind eine Wiederholung der Handlung. Darüber hinaus wiederholt der Autor absichtlich bestimmte Wörter im Text, um eine besondere Bedeutung (z.B. Ironie) auszudrücken, und diese Wiederholungen sind im Zieltext reproduziert worden (z.B.: die Übersetzung von „王八蛋“, s. S. 175, die Übersetzung von „医疗垃圾“, s. S. 249). Die mechanische Wiederholung (Parallelismus) macht in Yus Werken oft einen komischen Effekt aus, und das Stilmittel wird in der deutschen Übersetzung häufig weggelassen. So ist die witzige Wirkung abgeschwächt. Der Grund mag es sein, dass in den Augen deutscher Leser die Wiederholung keinen Komödieneffekt bilden kann, sondern eine stilistische fragwürdige lexikalische Eintönigkeit, und eine unnötige Weitschweifigkeit ist.

Vergleich

Neuartige Vergleiche zu verwenden ist ein Hauptmerkmal des Erzählens von Yu Hua. Es bestehen normalerweise große Unterschiede zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden in seinen Vergleichen. Durch die feine Ähnlichkeit, die oft nur ein Gefühl (z.B.: Syn-

ästhesie) ist, verbindet Yu Hua die beiden Dinge. Diese Vergleiche werden in der Regel durch den Übersetzer in der Zielsprache wiedergegeben, so dass der Stil des Autors den Lesern den Lesern erhalten bleibt.

Variation der Kollokationen

Die Variation der Kollokationen zählt zu Yu Huas relevanten sprachlichen Techniken. An einigen Textstellen sind die sprachlichen Einheiten außergewöhnlich kombiniert, und die präzise Darstellung erscheint Lesern häufig eindrucksvoll gelungen. In der deutschen Übersetzung sind die meisten außerordentlichen Verbindungen der Wörter, in allgemeine Ausdrucksweisen umgewechselt worden, ohne die Sprachnorm zu brechen. Der Sprachstil des Autors ist hier im gewissen Grad verloren. Das mag daran liegen, dass die größte Anziehungskraft eines chinesischen Romans in seiner Widerspiegelung der chinesischen Geschichte und Realität besteht, und eine Sprache, die den Ziellesern zu befremdlich ist, die Akzeptanz vermindern kann.

Vulgäre Ausdrücke

In Yu Huas Romanen ist die Sprache vulgär, wenn er ordinäre Dinge beschreibt. Die Schimpfwörter sind in der Regel mit der Strategie der Naturalisierung übersetzt worden, d.h., durch entsprechende Flüche der Zielsprache ersetzt. Denn Schimpfwörter gehören zum Vokabular des Alltags, und die fremde Ausdrucksweise kann Leser zu weit vom Buch entfernen. In *Brüder* schilderte Yu Hua eine Menge Szenen der Vulgarität und Sexualität auf karnevaleske Weise, und die meisten sind in der deutschen Ausgabe originalgetreu wiedergegeben. Manchmal sind die vulgäre Ausdrücke beschönigend umgeschrieben (z.B.: die Übersetzung von „拉屎“, s. S. 173, die Übersetzung von „屎尿“, s. S. 243).

Stilmittel vom Übersetzer

Nach den poetischen Regeln der deutschen Literatur, fügt der Übersetzer schöpferisch Stilmittel hinzu, damit sich der Übersetzungstext den Lesegewohnheiten der deutschen Leser anpasst. Deutsche achten auf die klaren logischen Beziehungen zwischen den Sätzen. Manchmal ergänzt Ulrich Kautz auch einige Phrasen oder Sätze, die eine Funktion der Verbindung oder der Zusammenfassung haben, um die Beziehungen der Sätze zu verdeutlichen. Der Übersetzer

umrahmt an manchen Textstellen ein paar Wörter oder Sätze mit Klammern, so wird ihre erklärende Funktion hervorgehoben, und sie heben sich von den anderen Sätzen der Erzählung ab. Außerdem schreibt Kautz manche Wörter kursiv, die er wichtig findet, damit sie die Aufmerksamkeit der Leser wecken.

Die Probleme, wie etwa die in großer Zahl vorkommenden Verständnisfehler, Übertreibungen der ideologischen Tendenz, und Beseitigung der literarischen Merkmale existieren nicht in den deutschen Ausgaben Yu Huas. Kautz' Übersetzungen sind bekannt für ihre hohe Qualität, die zweifellos mit seinen großen Fertigkeiten in der chinesischen Sprache, seiner guten literarischen Bildung, und seiner Gewissenhaftigkeit in enger Beziehung steht.

In der literarischen Übersetzung ist das Wichtigste die Übertragung des ursprünglichen Stils, die vom Übersetzer eine literarische Empfindlichkeit verlangt, um die charakteristischen Sprachelemente genau zu erfassen. In diesem Punkt hat Ulrich Kautz einen Vorteil als Literaturwissenschaftler, und er hat die relevanten Ausdruckstechniken von Yu Hua gut verstanden. (Dafür sind die von Kautz verfassten Rezensionen ein überzeugender Beweis.) Der Erzählstil des Schriftstellers wurde in den deutschen Versionen zu einem großen Teil bewahrt.

Neben den unverwechselbaren ästhetischen Werten, sind in den Werken Yu Huas eine hohe Anzahl von kulturellen Metadaten implementiert. Als Sinologe kennt Kautz die Bedeutung des Wissens über die entscheidenden kulturellen Hintergründe, um die literarischen Schöpfungen von Yu Hua in ihrer Tiefe zu verstehen. Er achtet auf die in der Sprache verborgenen kulturspezifischen Elemente, und studiert sorgfältig die sozialen, politischen und historischen Umstände Chinas, auf die sich die Handlungen beziehen. Die vom Übersetzer in den Zieltexten gesetzten, zusätzlichen Erklärungen zu den spezifischen Wörtern und Vorstellungen der chinesischen Gesellschaft und Kultur sind notwendig und helfen dem deutschen Publikum beim Verständnis der Texte, dem Land und der Kultur der Chinesen. Kautz hat eine vernünftige Haltung zum kulturellen Austausch, und Respekt vor der Sprache und Kultur des Ausgangslandes. Der soziale und kulturelle Wert erscheint in seinen deutschen Ausgaben hervorgehoben.

Die Zieltexte sind flüssig geschrieben und klammern sich nicht sklavisch an die Ausgangstexte. Der Übersetzer hat entsprechend den Normen der Zielsprache an den Texten gefeilt, und hat den großen Verlust der kulturellen Konnotationen und der Sprachmerkmale so vermieden. Der Umschreibungsprozess ist eigentlich ein Spiel zwischen der Ausgangssprache und der Zielsprache. Kautz' Übersetzungen erreichen ein schönes Gleichgewicht zwischen den beiden Sprachen und Kulturen, anders gesagt, bei der Bewahrung der ästhetischen und kulturellen Besonderheiten, hat er die volle Berücksichtigung der Aufnahme im speziell deutschsprachigen Raum vorausgesetzt.

Die meisten deutschen Kritiken zu Yu Hua sind folglich die Interpretationen der von Ulrich Kautz erstellten Übersetzungen, die gestützt auf ihre hohe Qualität eine gute Grundlage für die Rezeption Yu Huas im deutschen Sprachraum schaffen. Einerseits hat der Übersetzer die Absicht und Schreibweise des Schriftstellers begriffen, so dass sich die inhaltlichen und stilistischen Charakteristika der Werke den deutschen Lesern klar präsentierten. Andererseits wurde die sprachliche Heterogenität kontrolliert, um den dominanten poetischen Konventionen nicht zu widersprechen. Infolgedessen wird Yu Hua von zahlreichen Lesern akzeptiert und wertgeschätzt. Es ist, wie bereits erwähnt, eine Tatsache, dass die zeitgenössische chinesische Literatur in deutscher Übersetzung eine marginale ausländische Literatur im System der deutschen Literatur darstellt. Die erfolgreiche Ausbreitung eines chinesischen literarischen Werks im deutschen Sprachraum erfordert eine Umschreibungsversion als Stütze, die von der vorherrschenden Poetik akzeptiert ist, und gleichzeitig unverwechselbare fremde Merkmale präsentiert. Daher sind die Übersetzungen von Ulrich Kautz von großer Bedeutung für die Rezeption von Yu Hua im deutschen Sprachraum.

Als einer der einflussreichsten zeitgenössischen Schriftsteller Chinas erweckte Yu Hua in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Menschen im deutschen Sprachraum, und sogar in der gesamten westlichen Welt. Sechs repräsentative Werke von ihm wurden durch Übersetzungen nach Deutschland geholt. Da bis jetzt keine deutsche Ausgabe seiner Novellensammlung erschienen ist, sind die Rezensionen zum Frühwerk mit ihren experimentalen Besonderheiten, (worauf nur ein paar Fachleute ihr Augenmerk richten können), in den Massenmedien des

deutschsprachigen Raumes selten zu finden. Im Gegenteil dazu lösten die Veröffentlichungen der Romane Yu Huas in der deutschen Sprache in den Medien angeregte Diskussionen aus. Eine große Anzahl von Kommentarartikeln erschien in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Die Zeit*, *Die Welt*, *Focus* und anderen Zeitungen und Zeitschriften, die Einfluss auf Deutsche ausüben. Die Vermittlung der chinesischen Gegenwartsliteratur ist in einer relativ schwachen Position im deutschen Sprachraum. Yu Huas Werke erwirken zwar starke Reaktionen der Hauptleserschaft, und werden mehrmals neu aufgelegt. Vergleichbare Phänomene kamen im Verlauf der deutschen Übersetzungsgeschichte der zeitgenössischen chinesischen Literatur jedoch selten vor. Basierend auf der Sammlung von ungefähr 50 in den deutschen Massenmedien oder Fachzeitschriften publizierten Rezensionen, die im Rahmen der Manipulationstheorie auch als eine Art der Umschreibung des Originalwerks betrachtet werden können, hat die vorliegende Arbeit unter ideologischen und poetischen Aspekten die Rezeption von Yu Hua im deutschsprachigen Raum untersucht. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Rezensionen zu Yu Hua im deutschsprachigen Raum drei hauptsächliche Merkmale aufweisen, nämlich den politischen Betrachtungswinkel, die ästhetische Meinungsverschiedenheit, und die einstimmige Anerkennung der deutschen Übersetzung.

Erstens: der politische Betrachtungswinkel

Deutsche beurteilen die zeitgenössische chinesische Literatur gerne aus politischer Betrachtungsperspektive. Sie erweisen den Werken, die mit der Politik (z.B. der Kulturrevolution) im Zusammenhang stehen, eine bevorzugte Gunst und neigen dazu, die chinesische Literatur aus soziologischer Sicht zu verstehen.

Leben! und *Der Mann, der sein Blut verkaufte* handeln beide von den Schicksalen der kleinen Menschen in den sozialen Umwandlungen Chinas. Ein paar deutsche Kritiker verstehen *Leben!* schwerpunktmäßig aus einer politischen Perspektive, und erachten die Tatsachen, die das Werk aufdeckt, als der damaligen Propaganda der kommunistischen Partei widersprechend. Sie beurteilen die Kritik des Autors nicht als gründlich und scharf genug. Der Roman ist weniger politisch intentional einseitig wie die Verfilmung, in der hauptsächlich eine leidenschaftliche Anklage gegen die Kulturrevolution eine zentrale Rolle spielt. Der Text birgt ein

größeres Thema in sich, das Leid, Menschlichkeit, und Geduld einschließt, dies wurde von einigen Rezensenten ignoriert. Manche Kommentatoren, die nicht genug Wissen über traditionelle chinesische Kultur besitzen, können hier durchaus die Geduld des Helden gegenüber dem Unglück in Frage stellen. In ähnlicher Weise lesen zahlreiche Deutsche *Der Mann, der sein Blut verkaufte*, und interessieren sich mehr für die jahrzehntelangen politischen, historischen und medizinischen Zustände in China, als für die Handlungen des Romans. Sie ziehen die von Yu Hua im Nachwort des Werks erwähnte Geschichte über den realen Blutchef – Aus diesem Material könne ihrer Meinung nach eine echte Satire auf die Politik und die Gesellschaft geschrieben werden! – der Geschichte von Xu Sanguan vor, denn die letztere ist mit der Zeit und ihrer Realität nicht so eng verwoben.

Da die beiden, die Neugier beflügelnden, zwei Epochen der Kulturrevolution und der Reform und Öffnung in einem Roman zusammen erscheinen, zieht *Brüder* die Aufmerksamkeit der deutschen Gesellschaft auf sich. Anders gesagt, die Tatsache, dass dieser Roman eine breitere Wirkung im deutschsprachigen Raum hat als andere chinesische literarische Werke, die denselben sozialen kognitiven Wert besitzen, kann daran liegen, dass er auf eine besondere Art und Weise die chinesische Gesellschaft und Geschichte repräsentiert. Die Innovation von *Brüder* besteht in der erstmaligen ironischen Gegenüberstellung dieser beiden Abschnitte der chinesischen Geschichte, die für die deutsche Öffentlichkeit am interessantesten sind. Mit konsequenter Ruhe und scharfen Pinselstrichen hat Yu Hua eine Vielzahl von blutigen, erschreckenden und unmenschlichen Bildern in den revolutionären Wirren dargestellt. Die Details, die das Geheimnis dieser historischen Phase enthüllt haben, können deutschen Lesern ein starkes Gefühl geben, als ob sie die grausame Katastrophe selbst miterleben würden. In seiner Darstellung des sich rasend entwickelnden Chinas versucht Yu Hua, ein Panorama wiederzugeben, und die verschiedenen Veränderungen in der chinesischen Gesellschaft aufzuzählen, was zu einem enzyklopädischen Effekt führt, deswegen können deutsche Leser in einem Werk fast alles wahrnehmen, was im zeitgenössischen China passiert ist. Insbesondere hat der scharfe Kontrast zwischen den beiden Zeiten dem Publikum im deutschen Sprachraum einen enormen Leseschock eingebracht. Für die zwei Zeitalter haben der Großteil der Deutschen nur ein vages Verständnis (Ideologie der Hauptströmung), welches aus den indirekten

Informationen der Medien oder anderen entstand. Das heißt, die Mao-Zeit war unmenschlich und absurd, während das zeitgenössische China für eine rasende Entwicklung, dramatische Veränderungen, Verlust der Ethik, und ungestümes Verlangen steht. Der Inhalt des Romans passt genau zu ihrem kognitiven Rahmen, und erfüllte ihre Leseerwartung, so erscheint *Brüder* westlichen Lesern faszinierend.

Auf nicht-fiktionale Weise setzt *China in zehn Wörtern* die Thematik von *Brüder* fort, und ergänzt zahlreiche wahre Geschichte über individuelle Schicksale. Die Reflexionen des Autors zur Politik, und den Beziehungen zwischen der Mao-Zeit und der Gegenwart, wurden von den deutschen Kritikern anerkannt. Zweifelsohne sind die in *China in zehn Wörtern*, und *Die sieben letzten Tage* aufgedeckten verschiedenen sozialen Missstände im heutigen China, welche Chinesen gewöhnlich finden, das Spannendste in den Augen des deutschen Durchschnittslesers.

Zensur ist ein häufig von deutschen Kritikern diskutiertes Thema, und Yus Werke wie *Leben!*, *Der Mann, der sein Blut verkaufte* und *Brüder* haben die Zensur überstanden, dies versetzt manchen Rezensenten in großes Erstaunen. Ohne die chinesische Gesellschaft am eigenen Leib erfahren zu haben, vertrauen die meisten deutschen Leser dem im Festland Chinas verbotenen Buch *China in zehn Wörtern* von Yu Hua, einem Schriftsteller aus eben diesem Land.

Zweitens: die ästhetische Meinungsverschiedenheit

In der Interpretation von einem chinesischen literarischen Werk verknüpft ein deutscher Rezensent häufig das fremde Werk mit einem westlichen Werk, das zum Kanon im heimischen Literatursystem gehört. Dies gibt dem Durchschnittsleser sofort einen anschaulichen Eindruck, und eine wirksame Orientierung. Viele Kritiker beurteilten Yu Hua und seine Romane in Analogie zu den klassischen Schriftstellern und ihren Werken in der westlichen Literaturtradition. *Leben!* galt als eine chinesische Version von *Hans im Glück*, als ein chinesischer Schelmenroman. *Der Mann, der sein Blut verkaufte* ließ manche Rezensenten an Balzacs *Le Père Goriot*, und die Werke von Bertolt Brecht denken. Ein paar Kritiker gaben *Brüder* eine hohe Bewertung, und stellten den Roman mit *Buddenbrooks* von Thomas Mann, *Die Blechtrommel*

von Günter Grass oder *Der Abenteuerliche Simplicissimus* von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, auf die gleiche Stufe.

Aufgrund der unterschiedlichen Poetik äußerten sich die deutschen Kritiker kontrovers zu dem Stil und der Sprache von Yu Hua. Der lakonische Stil von *Leben!* gefiel den meisten Lesern. Einige Rezensenten fanden jedoch manche Textstellen zu weitschweifig, die Handlung am Ende ein bisschen übertrieben und konstruiert, und die Weltsicht der Hauptfigur zu naiv. Der Erzählstil von *Leben!* wurde nicht von allen Kritikern gut rezipiert. Ein Teil von ihnen bemerkten es nicht, dass das Werk allegorisch ist, und viele Techniken die der Autor im Roman verwendet, nicht traditionell sind, wie etwa die Vereinfachung bei der Gestaltung der Charaktere und bei der Beschreibung des historischen Hintergrundes.

Die Meinungen zum Schreibstil von *Der Mann, der sein Blut verkaufte*, der ganz anders als sowohl die chinesische literarische Tradition, als auch die Lesegewohnheiten westlicher Leser ist, waren und sind eher gespalten. Es fehlen im Roman viele Schreibtechniken (z.B. Psychoanalyse, Rückblende, innerer Monolog, Kommentare des Autors), mit denen westliche Literaturkritiker vertraut sind, stattdessen gibt es nur eine Protokollierung der Worte und Taten. Dies fanden manche Rezensenten innovativ, andere hingegen unreif. Zahlreiche Rezensenten schätzen den lakonischen und warmen Ton, die kurzen und humorvollen Szenen, und die direkten Reden hoch ein. Aber einige Analysten kritisieren, dass die Figuren in ihrer großen Naivität unglaubwürdig seien, und das Werk sich nicht für echte Satire qualifiziere. Manche deutschen Kritiker meinen ebenfalls, dass die Wiederholung das Erzählen amüsant mache, und einen an Volkserzählungen und Märchen denken lasse. In den Augen anderer Kritiker ist die Technik affektiert. Auch die Auffassungen über die Verwendung der Vier-Wörter-Idiome und der Sprichwörter sind nicht gleich: Ihnen schenken manche Rezensenten ihre spezielle Aufmerksamkeit, während andere es für unnötig halten.

Ein Teil der deutschen Kritiker erachtet *Brüder* als ein umfangreiches episches Meisterwerk, das von zwei im Kontrast stehenden Zeiten handelt und sehr lesenswert ist. Doch kommentierten einige, dass der Inhalt des Romans kitschig, und das Erzählen von Yu Hua unkontrol-

liert sei. Angesichts der bizarren und absurden Szenen bezweifeln sie sogar die Authentizität der Handlung. Einige Rezensenten finden die Sprache humorvoll, den Stil witzig und sehen den Roman als eine Satire auf die traurige Geschichte an. Unter dem Einfluss ihrer Romantradition verbinden die Kritiker *Brüder* mit der für sie bekannten Kategorie – Schelmenroman – und interpretieren den grotesken und derben Stil des Romans als schwarzen Humor, eine Beobachtung der Welt durch die kalten Augen. Ihren Ansichten nach zeigt das Werk, dessen Erzählen nicht erhebend, sondern grob sei, die verschiedenen hässlichen Phänomene in der chinesischen Gesellschaft auf. Da diese Kommentatoren die zynische Haltung des Autors gegenüber den sozialen Realitäten im Wesentlichen sehen, fällt es ihnen leichter, dem kühnen Versuch von Yu Hua in Hinsicht auf die literarischen Techniken zuzustimmen. Ein weiterer Teil der Kritiker hielten die Sprache für langweilig und weitschweifig. Und doch ist der Roman auf eine ungewöhnliche Art und Weise geschrieben. Fortwährend erscheinen von Anfang an viele dreckige Dinge wie Toiletten, Exkremete, Genitalien, Jungfernhäutchen und Brustcremes im Roman, und es werden die obszönen Wünsche der Menschen detailliert und wiederholt dargestellt. Nach Meinung mancher Kritiker verkörpern sowohl die Handlung als auch die Sprache von *Brüder* eine bestimmte Art von Vulgarität. Das zeigt, dass der Autor seine elitäre Position verlassen hat, und den Massen durch die geschickte Verwendung der ihnen bekannten kulturellen Codes schmeichelt. Hier verzichtet Yu Hua bewusst auf die raffinierte Sprache seiner früheren Werke, und erzählt vom absurden Panorama im heutigen China auf karnevaleske Weise. Diese Schreibweise ist einigen Kritikern zufolge ein einfaches und ungezügelter Stapeln, dem Tiefe fehlt.

Drittens: die einstimmige Anerkennung der deutschen Übersetzung

Viele Kritiker waren voll des Lobes in Bezug auf die Übersetzungsqualität von Ulrich Kautz. Die Texte sind nicht spezialisiert auf Übersetzungskritik, und die Rezensenten haben keine Diskussion über die Techniken im Einzelnen geführt, aber ihre persönliche Meinung und ihren generellen guten Eindruck wiedergegeben.

Abkürzungsverzeichnis

CYCD – *Xinhua chengyu cidian* 新华成语词典 [Wörterbuch der chinesischen Idiome (Xinhua)] (2002). Beijing: Shangwu yinshuguan.

DGWD – *Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* (1999). 10 Bde., Mannheim [u.a.]: Dudenverlag.

GDHY – *Gudai hanyu cidian* 古代汉语词典 [Wörterbuch des klassischen Chinesisch] (2002). Beijing: Shangwu yinshuguan.

GLSR – *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten* (1991). 3 Bde., Lutz RÖHRICH (Hg.). Freiburg [u.a.]: Herder.

HYYY – *Hanyu yanyu xiao cidian* 汉语谚语小词典 [Das kleine Lexikon der chinesischen Sprichwörter] (1991). Duanzheng WEN 温端政 (Hg.). Beijing: Shangwu yinshuguan (Ers-
taufgabe 1989).

ILDU – *Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache* (1984). 8 Bde., Heinz KÜPPER (Hg.). Stuttgart: Klett.

RLDL – *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Bd.1: 1997, Bd. 2: 2000, Bd. 3.: 2003). 3 Bde., Klaus WEIMAR, Harald FRICKE und Jan-Dirk MÜLLER (Hg.). Berlin: Walter de Gruyter.

TOED – *The Oxford English Dictionary* (1989). 20 Bde., J. A. SIMPSON und E. S. C. WEINER (Hg.). Oxford [u.a.]: Oxford University Press.

XDHY – *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Wörterbuch des modernen Chinesisch]
(2012). Beijing: Shangwu yinshuguan (Erstaufgabe 1978).

Literaturverzeichnis

BACHLEITNER, Norbert und Michaela WOLF (Hg.) (2010): *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*. Wien: Lit.

BACHTIN, Michail (1971): *Probleme der Poetik Dostojevskijs*. Aus dem Russischen übersetzt von Adelheid Schramm. Herausgegeben von Walter Höllerer. München: Carl Hanser Verlag.

BACHTIN, Michail (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen übersetzt von Gabriele Leupold. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

BALLWEG, Silke (14.01.2013): Shanzhai steht für Parodie und Produktpiraterie. Yu Hua: „China in zehn Wörtern. Eine Einführung“. In: *Deutschlandfunk*. http://www.deutschlandfunk.de/shanzhai-steht-fuer-parodie-und-produktpiraterie.1310.de.html?dram:article_id=234198 (letzter Abruf: 14.01.2013).

BASSNETT, Susan und André LEFEVERE (Hg.) (2001): *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Shanghai: Shanghai waiyu jiaoxue chubanshe.

BASSNETT, Susan (2002): *Translation Studies*. London, New York: Routledge (Erstauflage 1980).

BAUS, Wolf (2000): Yu Hua – Der Mann, der sein Blut verkaufte. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 29, S. 160–164.

BAUSTIAN, Lieselott (04.1998): Yu Hua: Leben!. In: *Der evangelische Buchberater*.

BERGER, Friedemann (28.08.1998): Die stehengebliebene Zeit. Yu Huas verfilmter Roman „Leben!“ in deutscher Übersetzung. In: *Neues Deutschland*.

BRAND, Jobst-Ulrich (21.08.2009): Ein Land läuft Amok. In: *Focus Online*.
http://www.focus.de/kultur/buecher/brands-buecher/china-roman-ein-land-laeuft-amok_aid_428226.html (letzter Abruf: 11.10.2016).

BRANDT, Sabine (13.08.1998): Die Schönheit chinesischen Rosts. Wieder etwas dazugelernt: Das „Leben“, wie Yu Hua es sieht. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, S. 30.
http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/Literatur/rezension-Literatur-die-schoenheit-chinesischen-rosts-11314557.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (letzter Abruf: 11.10.2016).

BREITENSTEIN, Andreas (15.08.2009): Die Leute von Liuzhen. Ein dunkel leuchtendes, irrwitziges Märchen – Yu Huas atemberaubendes chinesisches Zeitpanorama und Welttheater „Brüder“. In: *Neue Zürcher Zeitung Online*.
<http://www.nzz.ch/die-leute-von-liuzhen-1.3344925> (letzter Abruf: 11.10.2016).

BUCH, Hans Christoph (13.08.2009): Die Spucke des Vorsitzenden Mao. Der Roman „Brüder“ des chinesischen Erfolgsautors Yu Hua hat seinen Welterfolg voll und ganz verdient. In: *Die Zeit Online*. <http://pdf.zeit.de/2009/34/L-B-Hua.pdf> (letzter Abruf: 11.10.2016).

BURKHARDT, Joachim (05.07.1998): Wenn der Ochse weint. Des Bauern Fugui Lehr- und Wanderjahre: Yu Huas „Leben!“ ist ein chinesischer Bildungsroman. In: *Der Tagesspiegel*.

BÖLINGER, Mathias (2013): Literatur aus China: Eine Nische?. DEUTSCHE WELLE:
<http://www.dw.com/de/literatur-aus-china-eine-nische/a-17067785> (letzter Abruf: 06.06.2016).

BÖRSENVEREIN DES DEUTSCHEN BUCHHANDELS e.V. (Hg.) (2010): *Buch und Buchhandel in*

Zahlen 2010. Frankfurt a.M.: MVB.

BÖRSENEREIN DES DEUTSCHEN BUCHHANDELS e.V. (Hg.) (2015): *Buch und Buchhandel in Zahlen 2015*. Frankfurt a.M.: MVB.

CAVALLARO, Dani (2001): *Critical and Cultural Theory. Thematic variations*. London [u.a.]: Athlone.

CHEN, Guying 陈鼓应 (2007): *Zhuangzi jin zhu jin yi* 庄子今注今译 [Die moderne Exegese über Zhuangzi]. Beijing: Shangwu yinshuguan (= Daodian quanshi shuxi 道典诠释书系 [Schriftenreihe der Exegese über die taoistische Klassik]; 2).

CHENG, Junying 程俊英 (2004): *Shijing yi zhu* 诗经译注 [Übersetzung und Kommentar über Buch der Lieder]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.

CHEN, Pingyuan 陈平原 (2002): *Qiangu wenren xiake meng. Wuxia xiaoshuo leixing yanjiu* 千古文人侠客梦 – 武侠小说类型研究 [Jahrtausendelanger Rittertraum der Literaten. Forschung über den Literaturtyp „Roman der Kampfkunst“]. Beijing: Xin shijie chubanshe.

CHEN, Sihe 陈思和 (2007): *Wo dui xiongdi de jiedu* 我对《兄弟》的解读 [Meine Interpretation zu *Brüder*]. In: *Wenyi zhengming* 文艺争鸣 [Wetteifer der literarischen und künstlerischen Richtungen] 6, S. 55–64.

CHEN, Xiaoming 陈晓明(2013): *Zhongguo dangdai wenxue zhuchao* 中国当代文学主潮 [Hauptströmungen der chinesischen Gegenwartsliteratur]. Beijing: Beijing daxue chubanshe (Erstaufgabe 2009).

CUI, Taotao (2015): *Ein literarischer Brückenbauer zwischen den Kulturen. Der chinesische Literaturnobelpreisträger Mo Yan in Deutschland: Werke, Übersetzungen und Kritik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

DENTON, John (1996): André Lefevere (1945-1996): A Brief Recollection/ In Memoriam/ Curriculum Vitae. UNIVERSITÄT TEXAS:

http://liberalarts.utexas.edu/germanic/_files/pdf/depnotables/Lefevere.pdf (letzter Abruf: 07.06.2016).

DIECKMANN, Dorothea (07.06.2000): Yu Hua – Der Mann, der sein Blut verkaufte. In: *NDR Radio 3*.

DING, Na (1995): *Die Rezeption deutschsprachiger Literatur in der Volksrepublik China 1949–1990*. München: gb-copy shop.

ENGEL, Björn (19.03.2000): Aufopfernde Vaterliebe. Ein anrührender Roman aus China. In: *Berliner Illustrierte Zeitung*.

EVEN-ZOHAR, Itamar (2000): The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: VENUTI, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. London, New, York: Routledge, S. 192–197.

FREUND, Wieland (26.09.2009): Yu Hua schlägt die chinesische Blechtrommel. In: *Die Welt Online*.

<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article4606519/Yu-Hua-schlaegt-die-chinesische-Blechtrommel.html> (letzter Abruf: 11.10.2016).

EYSSEL, Benjamin (01.08.2016): „Der siebte Tag“ von Yu Hua – Ein düsteres Gesellschaftspanorama. In: *SWR2*.

<http://www.swr.de/swr2/kultur-info/was-laender-lesen-china-der-siebte-tag-von-yu-hua-ein-duesteres-gesellschaftspanorama/-/id=9597116/did=17883130/nid=9597116/zsjrvn/index.html> (letzter Abruf: 11.10.2016).

GADAMER, Hans-Georg (1990): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Siebeck (6. überarb. Aufl., Erstauflage 1960).

GENTZLER, Edwin (2001): *Contemporary Translation Theories*. Clevedon [u.a.]: Multilingual Matters.

GRUMBACH, Detlef (06.03.1998): Traum von einer anderen Zukunft. Ein spröder und doch bewegender Schelmenroman: „Leben!“ von Yu Hua. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*.

HAMMER, Christiane (13.06.1998): Menschen, härter als die Zeiten. Ob „Reis“ oder „Rote Laterne“: Die Literatur Chinas kennt man hierzulande nur aus dem Umweg übers Kino. In: *taz*.

HAMMER, Christiane (19.06.1998): So ist es halt, das Leben. Yu Hua verharmlost die chinesische Geschichte. In: *Neue Zürcher Zeitung*.

HAMMER, Christiane (13.05.2000): Aus dem Leben eines Einfaltspinsels. Yu Hua rekapituliert chinesische Nachkriegsgeschichte. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Internationale Ausgabe.

HERMANN, Marc, Weiping HUANG, Henriette PLEIGER und Thomas ZIMMER (2011): *Biographisches Handbuch chinesischer Schriftsteller. Leben und Werke*. Berlin, New York: De Gruyter Saur.

HERMANS, Theo (Hg.) (1985): *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London, Sydney: Croom Helm.

HE, Yan 何晏, Bing XING 邢昺, Hanmin ZHU 朱汉民 und Qizhi ZHANG 张岂之(Hg.) (2000): *Lunyu zhushu* 论语注疏 [Exegese über die Sprüche des Konfuzius]. Beijing: Beijing daxue chubanshe.

HOFMANN, Friedrich (29.03.2000): Nach der Blutspende gibt es Nudeln und geschnetzelte Leber im Gasthaus. „Der Mann, der sein Blut verkaufte“ – Roman des Arztschriftstellers Yu Hua. In: *Ärzte Zeitung*.

HOLMES, James S. (2000): The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. London, New, York: Routledge, S. 172–185.

HONG, Zhigang 洪治纲 (2005): *Yu Hua pin zhuan* 余华评传 [Kommentare und Biographie über Yu Hua]. Zhenzhou: Zhenzhou daxue chubanshe.

HONG, Zhigang 洪治纲 und Hua Yu 余华 (2006): Huidao xianshi, huidao cunzai – guanyu changpian xiaoshuo „xiongli“ de duihua 回到现实，回到存在——关于长篇小说《兄弟》的对话 [Zurück zur Realität, zurück zur Existenz – Dialog über den Roman *Brüder*]. In: *Nanfang wentan* 南方文坛 [Südliche Literaturkreise] 3, S. 30–35.

HONG, Zhigang 洪治纲 (Hg.) (2007): *Yu Hua yanjiu ziliao* 余华研究资料 [Forschungsmaterialien über Yu Hua]. Tianjin: Tianjin renmin chubanshe.

HONG, Zhigang 洪治纲 (2011): Cong xiangxiang tingzhi de difang chufa – du yuhua de suibiji shige cihui li de zhongguo 从想象停滞的地方出发——读余华的随笔集《十个词汇里的中国》 [Ausgehend von der Stagnation der Imagination: Lesen von Yu Huas Essay-Sammlung *China in zehn Wörtern*]. In: *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论 [Kommentare zu zeitgenössischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern] 4, S. 34–42.

IRRO, Werner (11.11.2000): Mit dem Blut die Ahnen verkaufen. Yu Hua schreibt einen radikalen Alltagsroman aus China. In: *Frankfurter Rundschau*.

KAFKA, Franz (1919): *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. München u. Leipzig: Kurt Wolff.

KANTELHARDT, Wolf Dieter (14.10.2009): Brüder. Rezension eines chinesischen Romans. In:

eigentlich frei Online.

<http://ef-magazin.de/2009/10/14/1559-frankfurter-buchmesse-gastland-china-brueder> (letzter Abruf: 11.10.2016).

KANTELHARDT, Wolf (18.10.2012): Geschichten vom schreibenden Zahnarzt. In: *Die Wochenzeitung Online*. <https://www.woz.ch/-32e0> (letzter Abruf: 11.10.2016).

KATZ, Hanne (01.1998): Spielball der Mächte. In: *Buchjournal*.

KAUTZ, Ulrich (2000): Begegnung mit Yu Hua. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 29, S. 149–154.

KAUTZ, Ulrich (2001): Drei Novellen und ein Roman von Yu Hua – ein Lesebericht. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 31, S. 111–115.

KAUTZ, Ulrich (2002): *Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens*. München: Goethe Institut [u.a.] (Erstauflage 2000).

KAUTZ, Ulrich (2006): Chinas andere Seite: Yu Huas neuer Roman *Xiongdi* („Brüder“). In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 41, S. 126–128.

KAUTZ, Ulrich (2012): Chinesische Romanen in deutscher Übersetzung – auch ein „Genuss“. Aber für wen?. In: SCHINDELIN, Cornelia und Michael POERNER (Hg.): *Sprache und Genuss. Beiträge des Symposiums zu Ehren von Peter Kupfer*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 33–49.

KAUTZ, Ulrich (2015): Lesebericht – Yu Hua: Der siebte Tag. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur* 59, S. 134 – 139.

Kieler Nachrichten (12.03.1998): Am Rande des Ackers. Roman aus China: „Leben“.

KRAMER, Stefan (1996): *Schattenbilder: Filmgeschichte Chinas und die Avantgarde der achtziger und neunziger Jahre*. Dortmund: Projekt (= Edition Cathay; 23).

KUBIN, Wolfgang (2001): *Die Stimme des Schattens. Kunst und Handwerk des Übersetzens*. München: edition global.

KUBIN, Wolfgang (2005a): *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*. München: K. G. Sauer.

KUBIN, Wolfgang (2005b): Der Mann, der sein Blut verkaufte, besprochen von Wolfgang Kubin. In: *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 17, 2, S. 160.

KUBIN, Wolfgang (2012): Yu Hua: Brüder. In: *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 24, 1, S. 138–139.

KUPFER, Peter (2006): Zur Eröffnung des Symposiums *China. Literatur. Übersetzen*. zu Ehren von Ulrich Kautz. In: BUCHTA, Katrin und Andreas GUDER (Hg.): *China. Literatur. Übersetzen. Beiträge eines Symposiums zu Ehren von Ulrich Kautz*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

LABERENZ, Lennart (13.08.2009): Spaßiges aus Fernost. Platte Illustration, Yu Huas Roman „Brüder“ über das China des 20. Jahrhunderts. In: *Die Tageszeitung Online*. <http://www.taz.de/!608939/> (letzter Abruf: 11.10.2016).

LEFEVERE, André (1985): *Why Waste Our Time on Rewriters? The Trouble with the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm*. In: HERMANS, Theo (Hg.): *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London, Sydney: Croom Helm, S. 215–243.

LEFEVERE, André (Hg.) (1992): *Translation/ History /Culture. A Sourcebook*. London, New York: Routledge.

LEFEVERE, André (2000): *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a*

- Theory of Literature. In: VENUTI, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. London, New, York: Routledge, S. 233–249.
- LEFEVERE, André (2010): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Shanghai: Shanghai waiyu jiaoyu chubanshe.
- LI, Longji 李隆基, Bing XING 邢昺, Hongbo DENG 邓洪波 und Xun QIAN 钱逊 (Hg.) (2000): *Xiaojing zhushu*. 孝经注疏 [Exegese über Klassiker der Kindespietät] Beijing: Beijing daxue chubanshe.
- LIU, Junping 刘军平 (2009): *Xifang fanyi lilun tongshi* 西方翻译理论通史 [Eine generelle Geschichte der westlichen Übersetzungstheorien]. Wuhan: Wuhan daxue chubanshe.
- LÜBKEMANN, Holger (24.02.2000): Yu Hua: Blutgeld. In: *Stadtblatt-Bielefeld*.
- MAIER, Thomas (25.09.2009): Zwischen Trauma und Konsum: Yu Huas Roman „Brüder“. Yu Huas wilde Grotteske über China. In: *Die Berliner Literaturkritik Online*. <http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/brueder-von-yu-hua.html> (letzter Abruf: 11.10.2016).
- MATUSZEWSKI, Cynthia (03.06.2000): Eine fremde Welt so nah erlebt. Der chinesische Autor Yu Hua liest in Schwabmünchen. In: *Schwabmünchner Allgemeine*.
- MENSING, Kolja (29.11.2010): Zwischen Triebstau und Trickbetrug. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, S. 28.
- NOBELPRIZE. ORG (2012): The Nobel Prize in Literature 2012. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/ (letzter Abruf: 09.01.2016).

RACK, Jochen (07.03.1998): Sendung. In: *Bayerischer Rundfunk*.

RIEMENSCHNITTER, Andrea (2011): *Karneval der Götter. Mythologie, Moderne und Nation in Chinas 20. Jahrhundert*. Bern: Peter Lang.

SCHMIDT-GLINTZER, Helwig (2005): *Der Buddhismus*. München: C.H. Beck.

SCHULTHEIB, Helga (15.07.2000): Zum nackten Überleben. Yu Hua verknüpft in „Der Mann, der sein Blut verkaufte“ Persönliches mit Politischem. In: *Nürnberger Zeitung*.

SCHORNECK, Frank (08. 2002): Aderlass in Zeiten des Kommunismus. In: *Macando*.

SCHRÖDER, Martin Z. (31.01.1998): Die fremde Welt wird glatt. Ein sehr starkes Kunstwerk: Yu Huas Bauernroman aus China. In: *Berliner Zeitung Online*.
<http://www.berliner-zeitung.de/ein-sehr-starkes-kunstwerk--yu-huas-bauernroman-aus-china-die-fremde-welt-wird-glatt-16588880> (letzter Abruf: 11.10.2016).

SCHRÖDER, Martin Z. (12.07.2000): Solange noch Blut fließt. Wie man in der Leichenkammer zum Dichter wird. In: *Berliner Zeitung*.

SIEMONS, Mark (08.01.2013): Die Codewörter muss man kennen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung Online*.
http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/yu-hua-china-in-zehn-w-oer-tern-die-codewoerter-muss-man-kennen-12018329.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (letzter Abruf: 11.10.2016).

SPENGLER, Tilman (23.10.2012): Die Geschichte Chinas – ganz neu gelesen Yu Huas faszinierende Theorie der „Gebirgsdörfer“. In: *Süddeutsche Zeitung*.

STEINKE, Udo (21.02.1998): Ein chinesischer Grimmelshausen. Yu Huas Roman „Leben!“ – Ein alter Bauer erzählt von den letzten vierzig Jahren. In: *Nürnberger Zeitung*.

STOLZE, Radegundis (2011): *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr (6. überarb. Aufl., Erstauflage 1994).

TOURY, Gideon (1985): A Rationale for Descriptive Translation Studies. In: HERMANS, Theo (Hg.): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London, Sydney: Croom Helm.

TOURY, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

TRIPPLER, Hans-Joachim (30.05.1998): „Leben“ macht den Leser zornig. Schicksalsdrama auf Chinesisch. In: *Dewezet*.

Ulrich, Andrea (31.08.2000): Zwischen Seidenfabrik und Blutbank: Melodram mit Witz. „Der Mann, der sein Blut verkaufte“: Roman des chinesischen Autors Yu Hua. In: *Oberhessische Presse*.

UNESCO Index Translationum: „Top 50“ Country.

<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=1&nTyp=min&topN=50> (letzter Abruf: 06.06.2016).

UNESCO Index Translationum: „Top 50“ Target Language.

<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=4&nTyp=min&topN=50> (letzter Abruf: 06.06.2016).

VENUTI, Lawrence (2008): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London, New York: Routledge (Erstauflage 1995).

VOYKOWITSCH, Brigitte (20.03.1998): Leben/Überleben in einem Dorf in China. In: *Der Standard*.

WAN, Lihua 万丽华 und Xu LAN 蓝旭 (Hg.) (2006): *Mengzi*. 孟子 [Menzius] Beijing: Zhonghua shuju.

WEBER, Max (1989): *Max Weber, Gesamtausgabe*. Im Auftrag der Kommission für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Herausgegeben von Horst Baier, M. Rainer Lepsius, Wolfgang J. Mommsen, Wolfgang Schluchter, Johannes Winckelmann. Abt. 1, Schriften und Reden. Bd. 19: *Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen, Konfuzianismus und Taoismus: Schriften 1915–1920*. Herausgegeben von Helwig Schmidt-Glintzer in Zusammenarbeit mit Petra Kolonko. Tübingen: Mohr.

WEN, Guiliang 文贵良 (2013): Ciyu lunli yu shidai jingshen 词语伦理与时代精神 [Die Wortethik und der Zeitgeist]. In: *Xiandai zhongwen xuekan* 现代中文学刊 [Moderne chinesische Fachzeitschrift] 3, S. 86–87.

WEN, Zhisong 温志嵩 (2006): Kuso wenhua – yi zhong wangluo zuqun de shenghuo fangshi Kuso 文化——一种网络族群的生活方式 [*Kuso-Kultur – eine Lebensweise der Netzbürger*]. In: *Zhongguo qingnian yanjiu* 中国青年研究 [Chinesische Jugendstudien] 10, S. 57–59.

XU, Shen 许慎 (2001): *Shuo wen jie zi* 说文解字 [Erläuterungen der Schriftzeichen]. Beijing: Jiuzhou chubanshe.

XUE, Zhenyu 薛振宇 (2014): Shui ye bu zhidao, hai you duoshao ge hei shoushushi zai yunzuo 谁也不知道, 还有多少个黑手术室在运作 [Wir wissen nicht, wie viele schwarze Operationsräume in Betrieb sind]. *Huashangbao*. http://hsb.hsw.cn/2014-08/25/content_8547467.htm (letzter Abruf: 25.05.2017).

- YU, Hua 余华 (2004): *Yinyue yingxiang le wo de xiezu* 音乐影响了我的写作 [Musik beeinflusst mein Schreiben]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe.
- YU, Hua 余华 (2007): *Xuwei de zuopin* 虚伪的作品 [Heuchlerische Werke]. In: HONG, Zhigang (Hg.): *Yu Hua yanjiu ziliao* 余华研究资料 [Forschungsmaterialien über Yu Hua]. Tianjin: Tianjin renmin chubanshe, S. 47–57.
- YU, Hua 余华 (2010a): *Shi ge cihui li de Zhongguo* 十个词汇里的中国 [China in zehn Wörtern]. Taipei: Rye Field (= Yu Hua Zuopinji 余华作品集[Sammelband von Yu Hua]; 8).
- YU, Hua 余华 (2010b): *Huozhe* 活着 [Leben!]. Beijing: Zuojia chubanshe (Erstauflage 2008).
- YU, Hua 余华 (2012a): *Meiyou yi tiao daolu shi chongfu de* 没有一条道路是重复的 [Kein Weg ist eine Wiederholung]. Beijing: Zuojia chubanshe (Erstauflage 2008).
- YU, Hua 余华 (2012b): *Xianxue meihua* 鲜血梅花 [Blutrote Blüten]. Beijing: Zuojia chubanshe (Erstauflage 2008).
- YU, Hua 余华 (2012c): *Xu Sanguan mai xue ji* 许三观卖血记 [Der Mann, der sein Blut verkaufte]. Beijing: Zuojia chubanshe (Erstauflage 2008).
- YU, Hua 余华 (2012d): *Xiongdi* 兄弟 [Brüder]. Beijing: Zuojia chubanshe (Erstauflage 2008).
- YU, Hua 余华 (2013): *Di-qi tian* 第七天 [Die sieben letzten Tage]. Beijing: Xinxing chubanshe .
- YU, Hua/ KAUTZ, Ulrich (übers.) (2000): *Der Mann, der sein Blut verkaufte*. Stuttgart: Klett-Cotta.

YU, Hua/ KAUTZ, Ulrich (übers.) (2001): Autobiographie. In: *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 13, 1, S. 102–109.

YU, Hua/ KAUTZ, Ulrich (übers.) (2008): *Leben!*. München: btb.

YU, Hua/ KAUTZ, Ulrich (übers.) (2009): *Brüder*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

YU, Hua/ KAUTZ, Ulrich (übers.) (2012): *China in zehn Wörtern: Eine Einführung*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

YU, Hua/ KAUTZ, Ulrich (übers.) (2017): *Die sieben letzten Tage*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

YU, Hua/ KLÖPSCH, Volker, Jan BAYER, Nicoletta JORDANIDIS, Franz-Josef KEMNADE, Merlind KLINNER, Karsten OHLIGER, Yannick RINGOT, Verena SIMON, Sy SU-JEN, Yifeng WANG und Christian WESENER (übers.) (2010): Blutrote Blüte. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 48, S. 70–86.

ZHANG, Qinghua 张清华, Weidong CAO 曹卫东, Xinying ZHANG 张新颖, Xiaoming CHEN 陈晓明, Guangwei CHENG 程光炜, Jianfa LIN 林建法, Ning ZHANG 张柠, Liaoyu HUANG 黄燎宇, Zhenhua LIANG 梁振华, Jianghe OUYANG 欧阳江河 und Hua YU 余华 (2013): Yu Hua changpian xiaoshuo di-qi tian xueshu yantaohui jiyao 余华长篇小说《第七天》学术研讨会纪要 [Notiz des akademischen Diskussionsforums über Yu Huas Roman *Die sieben letzten Tage*]. In: *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论 [Kommentare zu zeitgenössischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern] 6, S. 92–114.

ZHAO, Yiheng 赵毅衡 (2007): Fei yuyihua de kaiyuan – Xidu Yu Hua 非语义化的凯旋——细读余华 [Der nicht-semantische Triumph – Durchsicht von Yu Hua]. In: HONG, Zhigang 洪治纲 (Hg.): *Yu Hua yanjiu ziliao* 余华研究资料 [Forschungsmaterialien über Yu Hua]. Tianjin: Tianjin renmin chubanshe, S. 219–229.

ZHOU, Limin 周立民 (2007): Kuaguo shijian de „zhai men“ – Tan Yu Hua de changpian xiaoshuo „xiongdi“ 跨过时间的“窄门”——谈余华的长篇小说《兄弟》 [Durch „die schmale Tür“ der Zeit – über Yu Huas Roman *Brüder*]. In: HONG, Zhigang 洪治纲 (Hg.): *Yu Hua yanjiu ziliao* 余华研究资料 [Forschungsmaterialien über Yu Hua]. Tianjin: Tianjin renmin chubanshe, S. 546–565.

ZHU, Xiaoxue 朱小雪, Ulrich KAUTZ, Xuehui LIU 刘学慧 und Jingping WANG 王京平 (2010): *Fanyi lilun yu shijian – gongneng fanyixue de koubiyi jiaoxuelun* 翻译理论与实践——功能翻译学的口笔译教学论 [Theorie und Praxis der Übersetzung – Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens in der Funktionalen Translationstheorie]. Beijing: Beijing daxue chubanshe.

ZIMMER, Thomas (2002): Eintrag „Yu, Hua“ in nachschlage.NET/KLfG – *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*.

<http://www.nachschlage.NET/document/18000000501> (letzter Abruf: 09.12.2015).

ZÄHRINGER, Martin (22.10.2009): Von der Kulturrevolution in den Kapitalismus. In: *Deutschlandfunk*.

http://www.deutschlandfunk.de/von-der-kulturrevolution-in-den-kapitalismus.700.de.html?dram:article_id=84279 (letzter Abruf: 11.10.2016).

Anhang

Bibliographie chinesischer Gegenwartsliteratur in deutscher Übersetzung (1978 – 2017)

Autoren	Werke in deutscher Übersetzung
北島 (Bei Dao)	<ol style="list-style-type: none"> 1. SPIELMANN, Barbara (übers.) (1980): Die Heimkehr des Fremden (chin.: <i>Guilai de moshengren</i> 归来的陌生人). In: KUBIN, Wolfgang (Hg.): <i>Hundert Blumen. Moderne chinesische Erzählungen 1949–1979</i>. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 482–505. 2. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1985): Leben (chin.: <i>Rizi</i> 日子), Die Antwort (chin.: <i>Huida</i> 回答), „Alles“ (chin.: <i>Yiqie</i> 一切), „Bündelung“, „Ja, gestern“ (chin.: <i>Shide, zuotian</i> 是的, 昨天), „Abzweigung“, „Schlaf, Tal“ (chin.: <i>Shuiba, shangu</i> 睡吧, 山谷), Schiffsfahrkarte (chin.: <i>Chuanpiao</i> 船票), In der Irre, Ein Jahrzehnt (chin.: <i>Shinian zhijian</i> 十年之间), Morgen, nein (chin.: <i>Mingtian, bu</i> 明天, 不), Komet, Auf den Winter zu (chin.: <i>Zouxiang dongtian</i> 走向冬天), Prost (chin.: <i>Zhujiu</i> 祝酒), Du wartetest im Regen auf mich (chin.: <i>Ni zai yuzhong dengdai zhe wo</i> 你在雨中等待着我), Ein Lebenslauf (chin.: <i>Lüli</i> 履历), Komplize (chin.: <i>Tongmou</i> 同谋), Boddhisattva (chin.: <i>Pusa</i> 菩萨). In: KUBIN, Wolfgang (Hg.): <i>Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne. Moderne chinesische Lyrik 1919 – 1984</i>. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 182–205. 3. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1985): Zehn Gedichte. [Enthält: Lächeln, Schneeflocken, Sterne (chin.: <i>Weixiao xuehua xingxing</i> 微笑 雪花 星星), Ein Tag, Ufer (chin.: <i>An</i> 岸), Grenze, Regennacht (chin.: <i>Yuye</i> 雨夜), Der Gastgeber (chin.: <i>Zhuren</i> 主人), Ohne Titel (Geballter Zorn ...), Viele Jahre (chin.: <i>Henduonian</i> 很多年), Ohne Titel (Der Welt bin ich ...), Waisen (chin.: <i>Guer</i> 孤儿)]. In: <i>die horen</i> 138, S. 267–270. 4. RICHTER, Almuth und Irmgard WIESEL (übers.) (1985): In den Ruinen (chin.: <i>Zai feixu shang</i> 在废墟上). In: <i>die horen</i> 138, S. 271–275. 5. SPIELMANN, Barbara (übers.) (1985): Der Mond auf dem Manuskript. In: <i>Das neue China</i> 2, S. 30–33. 6. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1985): Schneegrenze (chin.: <i>Xuexian</i> 雪线), Echo (chin.: <i>Huisheng</i> 回声). In: <i>Das neue China</i> 2, S. 29. 7. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1986): Fremde, Nacht: Thema und Variation (chin.: <i>Ye: zhuti yu bianzou</i> 夜: 主题与变奏), Beiläufige Gedanken (chin.: <i>Suixiang</i> 随想). In: <i>Zeitschrift für Kulturaustausch</i> 3, S. 411–412. 8. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1987): Tagtraum (chin.: <i>Bairimeng</i> 白日梦). In: <i>Drachenboot</i> 1, S. 89–90. 9. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1987): Zwei Gedichte. [Enthält: Das Fenster über der Klippe (chin.: <i>Qiaobi shang de chuanghu</i> 峭壁上的窗户), Tradition (chin.: <i>Guan-yu chuantong</i> 关于传统)]. In: KLAPPROTH, Eva u.a. (Hg.): <i>Das Gespenst des Humanismus. Oppositionelle Texte aus China von 1979 bis 1987</i>. Frankfurt a.M.: Sandler, S. 47–49.

10. WIESEL, Irmgard (übers.) (1987): Kreuzwege. In: KLAPPROTH, Eva u.a. (Hg.): *Das Gespenst des Humanismus. Oppositionelle Texte aus China von 1979 bis 1987*. Frankfurt a.M.: Sandler, S. 114–121.
11. WIESEL, Irmgard (übers.) (1990): *Gezeiten. Ein Roman über Chinas verlorene Generation* (chin.: *Bodong* 波动). Frankfurt a.M.: Fischer.
12. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1991): *Notizen vom Sonnenstaat. Gedichte* (chin.: *Taiyangcheng zhaji* 太阳城札记). München, Wien: Hanser.
13. KLAPPROTH, Eva, Marie-Luise LATSCH, Helmut FORSTER-LATSCH, Almuth RICHTER, Barbara SPIELMANN und Irmgard WIESEL (übers.) (1992): *Chinathemen*. Bd. 71: *Straße des Glücks Nr. 13. Die Kurzgeschichten* (chin.: *Xingfujie 13 hao* 幸福街 13 号). In: Bochum: Brockmeyer.
14. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1993): Erwachen wie aus Wunden. In: *die horen* 1, S. 69–73.
15. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1998): Am Horizont (chin.: *Zai Tianya* 在天涯). In: *Akzente* 1, S. 71–79.
16. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2001): *Post bellum. Gedichte* (chin.: *Zhanhou* 战后). München: Hanser.
17. KUBIN, Wolfgang (übers.) (10.01.2001): Februar (chin.: *Eryue* 二月). In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, S. 41.
18. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2001): Drei Gedichte. In: *Lettre International* 54, 3, S. 92.
19. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2002): Der durchsichtige Berg. In: KUBIN, Wolfgang: *Narrentürme. Gedichte*. Bonn: Weidle, S. 108–117.
20. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2004): Eine schwarze Karte (chin.: *Heise ditu* 黑色地图), Ramallah (chin.: *Lamala* 拉马拉), Die Rose der Zeit (chin.: *Shijian de meigui* 时间的玫瑰), Lied von unterwegs (chin.: *Luge* 路歌), Für Vater (chin.: *Gei fuqin* 给父亲). In: GAEB, Michael und Thomas WOHLFAHRT (Hg.): *Weltklang. Nacht der Poesie*. Berlin: Literaturwerkstatt, S. 15–20.
21. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2005): Gary Snyder. Essay. In: *minima sinica* 2, S. 122–127.
22. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2005): Gedichte. In: *Akzente* 5, S. 419–427.
23. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2005): Über Allen Ginsberg. Essay. In: *Akzente* 5, S. 428–435.
24. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2005): Dankesrede. In: KULTURAMT DER STADT BREMERHAVEN UND JEANETTE SCHOCKEN PREIS – BREMERHAVENER BÜRGERPREIS FÜR LITERATUR e. V. (Hg.): *Jeanette Schocken Preis. Dokumentation 2005*. Bremerhaven: Weserdruckerei Grassé, S. 55–57.
25. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2005): Die Finsternis durchdringen! In: *die horen* 2, S. 251–252.
26. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2006): Absage. In: EUBEL, Paul (Hg.): *Weltanschauung*. Künzelsau: Swiridoff Verlag, zu Bild 4.
27. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2009): Volksfest, Nur für einen Moment (chin.: *Jinjin yishunjian* 仅仅一瞬间). In: NIEDERLE, Helmuth A. (Hg.): *Die Mauern des Schweigens überwinden. Anthologie verfolgter Autorinnen und Autoren*. Wien:

	<p>Löcker, S. 36–37.</p> <p>28. KUBIN, Wolfgang (Hg.) (übers.) (2009): <i>Das Buch der Niederlage</i> (chin.: <i>Shibai zhi shu</i> 失败之书). München: Hanser.</p>
多多 (Duo Duo)	<p>1. HE, Bi und La MU (übers.) (1990): <i>Der Mann im Käfig. China, wie es wirklich war</i>. Freiburg u.a.: Herder.</p> <p>2. FLEISCHLE, Jo u.a. (übers.) (1994): <i>Wegstrecken</i> (chin.: <i>Licheng</i> 里程). Herausgegeben von Peter Hoffmann. Dortmund: projekt verlag.</p> <p>3. FESSEN-HENJES, Irmtraud (übers.) (1997): <i>Heimkehr. Erzählungen</i>. Stuttgart: Edition Solitude.</p>
舒婷 (Shu Ting)	<p>1. MAYER, Rupprecht (übers.) (1984): <i>Zwischen Wänden. Moderne chinesische Lyrik (Shu Ting, Gu Cheng)</i>. München: Simon & Magiera.</p> <p>2. BERG, Christine (übers.) (1996): <i>Archaeopteryx</i> (chin.: <i>Shuangweichuan</i> 双桅船). Dortmund: projekt verlag.</p>
顾城 (Gu Cheng)	<p>1. MAYER, Rupprecht (übers.) (1984): An der Küste des Traummeers (chin.: <i>Zai menghaibian</i> 在梦海边), Hier dürfen wir uns nicht kennen (chin.: <i>Zai zheli, women bu neng xiangren</i> 在这里, 我们不能相认), Spielerei (chin.: <i>Youxi</i> 游戏), An zwei Orten (chin.: <i>Liangdi</i> 两地), Ein Trost (chin.: <i>Anwei</i> 安慰), Zum letzten Mal (chin.: <i>Zuihou</i> 最后). In: <i>Zwischen Wänden. Moderne chinesische Lyrik (Shu Ting, Gu Cheng)</i>. München: Simon & Magiera.</p> <p>2. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1985): Steinwände (chin.: <i>Shibi</i> 石壁), Eine Generation (chin.: <i>Yidairen</i> 一代人), Zwinkern (chin.: <i>Zhayan</i> 眨眼), Gefühle (chin.: <i>Ganjue</i> 感觉), Fern und nah (chin.: <i>Yuan he jin</i> 远和近), Bläschen (chin.: <i>Paoying</i> 泡影), Bogenlinien (chin.: <i>Huxian</i> 弧线), Zum Abschied (chin.: <i>Zengbie</i> 赠别), Ende (chin.: <i>Jieshu</i> 结束), Spalt (chin.: <i>Kongxi</i> 空隙). In: KUBIN, Wolfgang (Hg.): <i>Nachrichten aus der Hauptstadt der Sonne. Moderne chinesische Lyrik 1919–1984</i>. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.</p> <p>3. HOFFMANN, Peter und das Shuiyin-Übersetzerkollektiv (übers.): <i>Chinathemen</i> Bd. 48: <i>Quecksilber und andere Gedichte</i>. [Enthält: Name (chin.: <i>Ming</i> 名), Auge (chin.: <i>Yan</i> 眼), Quecksilber (chin.: <i>Shuiyin</i> 水银), Protokoll (chin.: <i>An</i> 案), Zeit (chin.: <i>Shi</i> 时), Dunkel (chin.: <i>An</i> 暗), Deutlicher Hinweis (chin.: <i>Mingshi</i> 明示), Tripeditrip, Tisch (chin.: <i>Zhuozi</i> 桌子), Oder (chin.: <i>Huo</i> 或). Herausgegeben von Peter Hoffmann. Bochum: Brockmeyer.</p> <p>4. HOFFMANN, Peter (Hg.) (1993): <i>Gu Cheng – Eine dekonstruktive Studie zur Menglonglyrik</i> Bd. 2: <i>Die Übersetzungen</i>. Frankfurt a.M.: Peter Lang (= Europäische Hochschulschriften XXVII; 34)</p> <p>5. HOFFMANN, Peter (übers.) (1993): Die Stadt (chin.: <i>Cheng</i> 城). In: <i>die horen</i> 169, S. 117 – 132.</p> <p>6. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1993): Der Einzug der Geister. In: <i>minima sinica</i> 1, S. 27–33.</p>
杨炼 (Yang Lian)	<p>1. BAHRKE, Angelika, Monica BASTING, Marianne FRONHOFER, Michael HELMPRECHT, Henrik JÄGER, Christine KÖHLER, Christine MACHT, Gabriele MÜLLER, Karl-Heinz POHL, Hans Hermann SCHMIDT, Jana SEMPEROWITSCH, Birgit VOIGTLÄNDER, Andrea WIEHLER und Verena WOLPERT (übers.) (1987): <i>Pilgerfahrt</i> (chin.: <i>Lihun</i> 礼魂). [Enthält: Auszüge aus: Banpo (chin.: <i>Banpo</i> 半坡),</p>

	<p>Dunhuang (chin.: <i>Dunhuang</i> 敦煌), Nuorilang (chin.: <i>Nuorilang</i> 诺日朗)]. Herausgegeben von Karl-Heinz POHL. Innsbruck: Hand-Press.</p> <ol style="list-style-type: none"> 2. JÄGER, Henrik (übers.) (1989): Lyrik als Raum der Intelligenz. Essay (chin.: <i>Zhili de kongjian</i> 智力的空间). In: <i>die horen</i> 155, S. 147–152. 3. N.N. (übers.) (03.06.1991): Die Bedrohung der Schriftzeichen (chin.: <i>Xingcunzhe de eyun</i> 幸存者的厄运). In: <i>Die Tageszeitung</i>. 4. HOFFMANN, Peter (übers.) (1992): Sechs Gedichte und ein Prosatext. In: <i>Hefte für Ostasiatische Literatur</i> 12, S. 46–52. 5. PESCHEL, Sabine (übers.) (1992): Dichtung in Wechselwirkung mit der Welt. In: <i>Hefte für Ostasiatische Literatur</i> 12, S. 53–57. 6. CONZE, Albrecht (übers.) (1993): Gedichte. [Enthält: Banpo (chin.: <i>Banpo</i> 半坡), Yuanmingyuan (chin.: <i>Yuanmingyuan</i> 圆明园), Große Wildganspagode (chin.: <i>Dayanta</i> 大雁塔)]. Zürich: Ammann. 7. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1994): Die letzte Frage des Bertolt Brecht. Zwei Gedichte. In: <i>minima sinica</i> 1, S. 116–118. 8. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1994): <i>Masken und Krokodile</i> (chin.: <i>Mianju yu eyu</i> 面具与鳄鱼). [Enthält: Masken (chin.: <i>Mianju</i> 面具), Alte Geschichten (chin.: <i>Laogushi</i> 老故事), Krokodile (chin.: <i>Eyu</i> 鳄鱼), Schnee. Neutrum (chin.: <i>Wurencheng de xue</i> 无人称的雪), Unwirkliche Stadt (chin.: <i>Huanxiang zhong de chengshi</i> 幻想中的城市)]. Berlin: Weimar Aufbau. 9. PESCHEL, Sabine (übers.) (1995): Außerhalb des Augenblicks (chin.: <i>Shunjian zhi wai</i> 瞬间之外). In: <i>Lettre</i> 30, S. 4–5. 10. RENNÉ, Mark (übers.) (1995): <i>Geisterreden</i> (chin.: <i>Guhua</i> 鬼话). Zürich: Ammann. 11. HOLTON, Brian und Mark RENNÉ (übers.) (1995): <i>China Daily</i>. Herausgegeben von Alexander Paul Englert. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf. 12. RENNÉ, Mark (übers.) (17.12.1995): Das ermordete Denken (chin.: <i>Bei mousha de sixiang</i> 被谋杀的思想). In: <i>Süddeutsche Zeitung</i>, S. 16. 13. RENNÉ, Mark (übers.) (1996): Das Echo der Einsamkeit (chin.: <i>Chonghe de gudu</i> 重合的孤独), Das Meer des Odysseus (chin.: <i>Yinwei aodexiusi, hai cai kaishi piaoliu</i> 因为奥德修斯, 海才开始漂流). In: <i>documenta documents</i>. Stuttgart: Cantz, S. 12–17. 14. RENNÉ, Mark (übers.) (1996): Das gelesene Licht (chin.: <i>Bei langsong de guang</i> 被朗诵的光). In: <i>du</i> 4, S. 12. 15. RENNÉ, Mark (übers.) (1996): Die gestohlene Mutter (chin.: <i>Bei daoqie de muqin</i> 被盗窃的母亲), Ameisen (chin.: <i>Mayi</i> 蚂蚁), Schöpfungsgeschichte (chin.: <i>Chuangshiji</i> 创世纪), Der gelbe Erdweg (chin.: <i>Huangtulu</i> 黄土路). In: <i>Hefte für Ostasiatische Literatur</i> 20. 16. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1996): <i>Der Ruhepunkt des Meeres</i> (chin.: <i>Dahai tingzhi zhi chu</i> 大海停止之处). Stuttgart: Edition Solitude. 17. N.N. (übers.) (25.09.1996): Die Wahrheit ist niemals seicht, die Schreiber sind es. In: <i>Süddeutsche Zeitung</i>, S. 15. 18. KUBIN, Wolfgang (übers.) (19.05.1997): Das Tor des Schweigens. In: <i>Frankfurter Rundschau</i>, S. 17.
--	---

	<p>19. N.N. (übers.) (1997): Politik als Mythos in Chinas Literatur. In: <i>Lettre Internationale. Europas Kulturzeitung</i> 39, S. 102–104.</p> <p>20. BETZ, Karin und Wolfgang KUBIN (übers.) (2009): <i>Aufzeichnungen eines glückseligen Dämons. Gedichte und Reflexionen</i>. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.</p>
卢新华 (Lu Xinhua)	<p>1. NOTH, Jochen (übers.) (1981): Narben (chin.: <i>Shangheng 伤痕</i>). In: NOTH, Jochen (Hg.): <i>Der Jadesfelsen. Chinesische Kurzgeschichten 1977 – 1979</i>. Frankfurt a.M.: Sandler, S. 131–142.</p>
刘心武 (Liu Xinwu)	<p>2. KRIEG, Renate (übers.) (1980): Der Ort der Liebe. In: KUBIN, Wolfgang (Hg.): <i>Hoffnung auf Frühling. Moderne chinesische Erzählungen</i>. Bd. 2: 1949–1979. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 434–467.</p> <p>3. NOTH, Jochen (übers.) (1981): Der Klassenlehrer (chin.: <i>Banzhuren 班主任</i>). In: NOTH, Jochen (Hg.): <i>Der Jadesfelsen. Chinesische Kurzgeschichten 1977 – 1979</i>. Frankfurt a.M.: Sandler, S. 11–35.</p> <p>4. FORSTER-LATSCH, Helmut, Marie-Luise LATSCH und Zhenquan ZHAO (übers.) (1984): Der Glücksbringer. In: DONATH, Andreas (Hg.): <i>Die Drachenschnur. Geschichten aus dem chinesischen Alltag</i>. Frankfurt a.M. [u.a.]: Ullstein, S. 79–153.</p> <p>5. FORSTER-LATSCH, Helmut (übers.) (1985): Die Fußgängerbrücke. In: <i>die horen</i> 2, S. 198–203.</p> <p>6. DIENER, Dorothea (übers.) (1986): Deutschland – ein Rätsel. In: BRAUN, Helmut und Wolfgang KUBIN (Hg.): <i>Wechselseitige Bilder. Das Eigene im Fremden. Chinesen über Deutsche, Zeitschrift für Kulturaustausch 1986</i>. S. 303–327.</p> <p>7. FORSTER-LATSCH, Helmut und Marie-Luise LATSCH (übers.) (1987): Schwarze Wände. In: KLAPPROTH, Eva, Helmut FORSTER-LATSCH und Marie-Luise LATSCH (Hg.): <i>Das Gespenst des Humanismus. Oppositionelle Texte aus China von 1979 bis 1987</i>. Frankfurt a.M.: Sandler, S. 122–132.</p> <p>8. OMMERBORN, Wolfgang (übers.) (1988): Zoomobjektiv 19. Mai. In: <i>Nach den Wirren. Erzählungen und Gedichte aus der Volksrepublik China nach der Kulturrevolution</i>. Dortmund: RWAG Dienste und Verlag, S. 73–96.</p> <p>9. ROßKOTHEN, Kornelia (übers.) (1991): Im Aufzug. In: HAMMER, Christiane und Helmut MARTIN (Hg.): <i>Die Auflösung der Abteilung für Haarspalterei. Texte moderner chinesischer Autoren. Von den Reformen bis zum Exil</i>. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 85–92.</p> <p>10. HERRMANN, Michaela (übers.) (1993): Der Hundert Blumen-Slogan riecht nach Pulver: Warum streben wir nicht lieber nach der „Freiheit des Denkens und der Rede“? In: MARTIN, Helmut (Hg.): <i>Bittere Träume. Selbstdarstellungen chinesischer Schriftsteller</i>. Bonn: Bouvier, S. 49 – 54.</p>
宗福先 (Zong Fuxian)	<p>1. KROTT, Martin (übers.) (1980): <i>Politisches Theater im Peking Frühling 1978 „Aus der Stille“ von Zong Fuxian. Übersetzung und Kommentar</i> (chin.: <i>Yu wushengchu 于无声处</i>). Bochum: Brockmeyer.</p>
鲁彦周 (Lu Yanzhou)	<p>1. ZSCHACKE, Eike (übers.) (1981): <i>Die wunderbare Geschichte vom Himmel-Wolken-Berges</i> (chin.: <i>Tianyunshan chuanqi 天云山传奇</i>). Berlin: Verlag Volk und Welt Berlin.</p>
从维熙 (Cong Weixi)	<p>1. MÜLLER, Rainer (übers.) (2000): <i>Rückfall ins Chaos. Aufzeichnungen aus einem Arbeitslager zur Zeit der Anti-Rechts-Kampagne</i> (chin.: <i>Zouxiang hundun 走向混</i></p>

	沌). Bochum: Projekt Verlag.
张贤亮 (Zhang Xianliang)	<ol style="list-style-type: none"> 1. RETZLAFF, Petra (übers.) (1989): <i>Die Hälfte des Mannes ist die Frau</i> (chin.: <i>Nanren de yiban shi nüren</i> 男人的一半是女人). Frankfurt: Limes. 2. HERRMANN, Konrad (übers.) (1990): <i>Die Hälfte des Mannes ist Frau</i> (chin.: <i>Nanren de yiban shi nüren</i> 男人的一半是女人). Berlin: Neues Leben. 3. BREITENMESSER, Beatrice (übers.) (1990): <i>Die Pionierbäume. Ein Roman der Volksrepublik China des Jahres 1984</i> (chin.: <i>Lühuashu</i> 绿化树). Bochum: Brockmeyer. 4. Schwarz, Rainer (übers.) (1994): <i>Gewohnt zu sterben</i> (chin.: <i>Xiguan siwang</i> 习惯死亡). Berlin: edition.
王蒙 (Wang Meng)	<ol style="list-style-type: none"> 1. WILL, Gerhard (übers.) (1980): Der Neuling in der Organisationsabteilung (chin.: <i>Zuzhibu xinlai de qingnianren</i> 组织部新来的青年人). In: KUBIN, Wolfgang (Hg.): <i>Hundert Blumen. Moderne chinesische Erzählungen. 1949–1979</i>. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 83–149. 2. DONATH, Andreas (übers.) (1981): Die Drachenschnur (chin.: <i>Fengzheng piaodai</i> 风筝飘带). In: DONATH, Andreas (Hg.): <i>Die Drachenschnur. Geschichten aus dem chinesischen Alltag</i>. Darmstadt: Luchterhand, S. 7–38. 3. WAGNER, Rudolf G. (übers.) (1983): Das dankbare Herz (chin.: <i>Youyou cuncaoxin</i> 悠悠寸草心). In: WAGNER, Rudolf G. (Hg.): <i>Literatur und Politik in der Volksrepublik China</i>. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 255–281. 4. GRUNER, Fritz (übers.) (1984): Voller Besorgnis und kleinherzig (chin.: <i>Youyou cuncaoxin</i> 悠悠寸草心). In: FESSEN-HENJES, Irmtraud, Fritz GRUNER und Eva MÜLLER (Hg.): <i>Erkundungen. 16 chinesische Erzähler</i>. Berlin: Volk und Welt, S. 5. MARTIN, Helmut und Charlotte DUNSING (Hg.) (1985): <i>Kleines Gerede. Satiren aus der Volksrepublik China</i>. Köln: Diederichs, S. 22, 46–47, 85–86, 93–94. 6. GRÜBER, Isa (übers.) (1985): Wonach ich suche (chin.: <i>Wo zai xunzhao shenme?</i> 我在寻找什么?). In: <i>Akzente</i> 2, S. 113–122. 7. MA, Nelly (übers.) (1985): Westdeutschland, flüchtige Impressionen (chin.: <i>Fuguanglüeying ji xide</i> 浮光掠影记西德). In: <i>Die Horen</i> 138, S. 298–304. 8. MARTIN, Helmut (übers.) (1985): Vier Minigeschichten. [Enthält: Krankhafte Eloquenz (chin.: <i>Xiongbian zheng</i> 雄辩症), Einer der für Eintracht sorgt (chin.: <i>Weihu tuanjie de ren</i> 维护团结的人), Gegenseitige Hilfe (chin.: <i>Huzhu</i> 互助), Je mehr Gerede, desto richtiger (chin.: <i>Yue shuo yue dui</i> 越说越对)]. In: <i>Die Horen</i> 138, S. 205–212. 9. LUDWIG, Klaus B (übers.) (1986): <i>Der Schmetterling</i> (chin.: <i>Hudie</i> 蝴蝶). Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur. 10. WEIAND, Christine (übers.) (1986): Frühlingsstimmen (chin.: <i>Chun zhi sheng</i> 春之声). In: <i>Zeitschrift für Kulturaustausch</i> 3, S. 451–457. 11. NIEMBS, Martina (übers.) (1987): Mutationen (chin.: <i>Huodong bian renxing</i> 活动变人形). In: <i>Drachenboot</i> 1, S. 73–78. 12. FESSEN-HENJES, Irmtraud, Gabriele JORDAN, Irma PETERS und Hannelore SALZMAN (übers.) (1987): <i>Das Auge der Nacht</i>. [Enthält: Der Schmetterling (chin.: <i>Hudie</i> 蝴蝶), Das Auge der Nacht (chin.: <i>Ye de yan</i> 夜的眼), Mit bolschewistischem Gruß (chin.: <i>Buli</i> 布礼), Der Traum von der See (chin.: <i>Hai de</i>

meng 海的梦)]. Zürich: Unionsverlag.

13. FESSEN-HENJES, Irmtraud, Gabriele JORDAN, Ilse KARL, Ulrich KAUTZ, Susanne KÖLPIN, Irma PETERS, Gunnar RICHTER, Hannelore SALZMANN (übers.) (1988): Mit bolschewistischem Gruß (chin.: *Buli* 布礼), Andante cantabile (chin.: *Ruge de xingban* 如歌的行板), Ein Schmetterlingstraum (chin.: *Hudie* 蝴蝶), Das Auge der Nacht (chin.: *Ye de yan* 夜的眼), Drachenbänder (chin.: *Fengzheng piaodai* 风箏飘带), Guter Rat ist nicht teuer (chin.: *Shuoke yingmen* 说客盈门), Die Habichtsschlucht (chin.: *Yinggu* 鹰谷). In: GRUNER, Fritz (Hg.): *Ein Schmetterlingstraum*. Berlin, Weimar: Aufbau.
14. SCHULZ, Heidrun (übers.) (1988): Winterthema (chin.: *Dongtian de huati* 冬天的话题). In: *Nach den Wirren. Erzählungen und Gedichte aus der Volksrepublik China nach der Kulturrevolution*. Dortmund: RWAG Dienste und Verlag, S. 99–125.
15. ZHANG-KUBIN, Suizi und Wolfgang KUBIN (übers.) (1989): Am Kreuz (chin.: *Shizhijia shang* 十字架上). In: *minima sinica* 1, S. 136–139.
16. HERRMANN, Michaela (übers.) (1989): Einfach irre (chin.: *Laijin* 来劲). In: *minima sinica* 2, S. 111–118.
17. ZHANG-KUBIN, Suizi und Wolfgang KUBIN (übers.) (1989): Die Sache mit dem Reisbrei (Abriss der Erzählung *Jianying de xizhou* 坚硬的稀粥). In: *minima sinica* 2, S. 151–156.
18. SCHWARZ, Ernst (übers.) (1989): Spiel der Wandlungen (Auszug aus dem Roman *Huodong bian renxing* 活动变人形). In: SCHWARZ, Ernst (Hg.): *Das gesprengte Grab. Erzählungen aus China*. Berlin: Neues Leben, S. 220–268.
19. HERRMANN, Michaela (übers.) (1989): Das Auge der Nacht (chin.: *Ye de yan* 夜的眼). In: *Die Horen* 155, S. 238–243.
20. CORNELSSEN, Inse, Junhua SUN, Helmut MARTIN und Hillgriet HILLERS (übers.) (1989): *Lauter Fürsprecher und andere Geschichten*. [Enthält: Die Auflösung der Abteilung für Haarspalterei (chin.: *Chepichu de jiesan* 扯皮处的解散), Augen der Nacht (chin.: *Ye de yan* 夜的眼), Meerestraum (chin.: *Hai de meng* 海的梦), Lauter Fürsprecher (chin.: *Shuoke ying men* 说客盈门), Stimmen des Frühlings (chin.: *Chun zhi sheng* 春之声), Die zweitälteste Schwester Rabe im Liebeskummer (chin.: *Shilian de wuya erjie* 失恋的乌鸦二姐), Wir sind die gleichen (chin.: *Women shi tonglei* 我们是同类), Nanking-Preßente (chin.: *Najing banya* 南京板鸭), Krankhafte Eloquenz (chin.: *Xiongbian zheng* 雄辩症), Schwer zu vergessen, schwer zubehalten (chin.: *Nan wang nan ji* 难忘难记), Gruß mit dem Fuß (chin.: *Jiao de wenhou* 脚的问候), Wer spielt gut Tischtennis (chin.: *Shui de pingpangqiu dade hao* 谁的乒乓球打得好), Die stets siegessichere Sängerin (chin.: *Changsheng de geshou* 常胜的歌手), Nicht so wie Sauer-Scharf-Suppe (chin.: *Buru suanlatang* 不如酸辣汤), Nach dem Hörensagen notiert (chin.: *Tinglai de gushi yichao* 听来的故事一抄), Rechtfertigung des Mannes, der stinkenden Bohnenkäse aß (chin.: *Chi choudoufu zhe de ziwo bianhu* 吃臭豆腐者的自我辩护), Das Teuerste (chin.: *Zui baoguide* 最宝贵的), Tiefer See (chin.: *Shen de hu* 深的湖), Müll abladen verboten (chin.: *Bu zhun dao laji* 不准倒垃圾)]. Bochum: Brockmeyer.

21. ZHANG-KUBIN, Suizi und Wolfgang KUBIN (übers.) (1990): Pilz, Zhen baoyu und eine Suche nach dem „ich“ (chin.: *Mogu, Zhen Baoyu yu „wo“ de tanqiu* 蘑菇, 甄宝玉与“我”的探求). In: *minima sinica* 1, S. 154–156.
22. ZHANG-KUBIN, Suizi und Wolfgang KUBIN (übers.) (1990): Die Geschichte der Katze Ami (chin.: *Ami de gushi* 阿咪的故事). In: *minima sinica* 2, S. 155–158.
23. RICHTER, Ursula, Hanli CHEN, Rongheng ZHAO, Bettina SCHRÖDER, Dagmar ALTENHOFEN, Ursula EBELL, Stefan HASE-BERGEN und Juanjuan DU (übers.) (1990): *Die gemusterte Jacke aus violetter Seide in den Tiefen der Holztruhe*. [Enthält: Augen der Nacht (chin.: *Ye de yan* 夜的眼), Meerestraum (chin.: *Hai de meng* 海的梦), Anekdoten des Hauptabteilungsleiters Maimaiti (chin.: *Maimaiti chuzhang yishi* 买买提处长轶事), Andante cantabile (chin.: *Ruge de xingban* 如歌的行板), Der Schecke (chin.: *Zase* 杂色), Es schmeckt nicht so gut wie süß-saure Suppe (chin.: *Buru suanlatang* 不如酸辣汤), Die gemusterte Jacke aus violetter Seide in den Tiefen der Holztruhe (chin.: *Muxiang shenchi de zichou huaifu* 木箱深处的紫绸花服), Zwei kleine Begebenheiten (chin.: *Xiao shi (er ti)* 小事(二题)), Über mich selbst (chin.: *Wenxue yu wo* 文学与我)]. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur.
24. ZHANG-KUBIN, Suizi und Wolfgang KUBIN (übers.) (1991): Entdecken und Erklären (chin.: *Faxian yu jieshi* 发现与解释). In: *minima sinica* 1, S. 147–151.
25. MARTIN, Helmut (übers.) (1991): Die Auflösung der Abteilung für Haarspalterei (chin.: *Chepichu de jiesan* 扯皮处的解散), Gegenseitige Hilfe (chin.: *Huzhu* 互助). In: MARTIN, Helmut und Christiane HAMMER (Hg.): *Die Auflösung der Abteilung für Haarspalterei. Texte moderner chinesischer Autoren*. Reinbek: Rowohlt, S. 116–118; 230–231.
26. KAUTZ, Ulrich (übers.) (1991): Eine Morgentoilette (2. Kapitel des Romans *Huodong bian renxing* 活动变人形). In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 11, S. 67–78.
27. KAUTZ, Ulrich (übers.) (1991): Das Verwandlungsbilderbuch (Auszug aus *Huodong bian renxing* 活动变人形). In: *Das neue China*, S. 30–32.
28. ROELCKE, Silvia (übers.) (1992): Die Sache mit dem Reisbrei (chin.: *Jianying de xizhou* 坚硬的稀粥). In: *Orientierungen* 1, S. 117–146.
29. GOEY, Annabel (übers.) (1992): Schön gesagt (chin.: *Shi yi*). In: *Orientierungen* 2, S. 85–90.
30. GRÜBER, Isa (übers.) (1993): Verbrannt nach Sinkiang. Oder vom tierischen Haß auf die Literatur (chin.: *Wo zai xunzhaoshenme* 我在寻找什么). In: Martin, Helmut (Hg.): *Bittere Träume. Selbstdarstellungen chinesischer Schriftsteller*. Bonn: Bouvier, S. 55–63.
31. N.N. (übers.) (1994): Zäher Brei (chin.: *Jianying de xizhou* 坚硬的稀粥). In: WOESLER, Martin (Hg.): *Politische Literatur in China 1991–1992. Wang Mengs „Frühstücksreform“*. Bochum: Brockmeyer, S. 4–36.
32. KAUTZ, Ulrich (übers.) (1994): *Rare Gabe Torheit* (chin.: *Huodong bian renxing* 活动变人形). Frauenfeld: Waldgut.
33. SCHMITZ, Anja und Christian SCHWERMANN (übers.) (1996): Die Wissenschaft vom Baden. Ein Winterthema (chin.: *Dongtian de huati* 冬天的话题). In: *minima*

	<i>sinica</i> 2, S. 101–132.
戴厚英 (Dai Houying)	1. BASSERT, Monika und Renate STEPHAN-BAHLE (übers.) (1987): <i>Die große Mauer</i> (chin.: <i>Ren a, ren!</i> 人啊, 人!). München: Carl Hanser.
古华 (Gu Hua)	1. KLEINHEMPEL, Peter (übers.) (1986): <i>Hibiskus, oder vom Wandel der Beständigkeit</i> (chin.: <i>Furongzhen</i> 芙蓉镇). Berlin: Verlag Volk und Welt Berlin.
谌容 (Shen Rong)	1. LIEBERMANN, Marianne (übers.) (1984): Ein rosenroter Abend. In: FESSEN-HENJES, Irmtraud, Fritz GRUNER und Eva MÜLLER (Hg.): <i>Erkundungen. 16 chinesische Erzähler</i> . Berlin: Volk und Welt, S. 156–172. 2. LIAO, Tianqi (übers.) (1986): Chinesische Intellektuelle in der Umorientierungsphase (chin.: <i>Ren dao zhongnian</i> 人到中年). In: MARTIN, Helmut (Hg.): <i>Cologne-Workshop 1984 on Contemporary Chinese Literature</i> . Köln: Deutsche Welle, S. 203–212. 3. JOHN, Petra (übers.) (1989): <i>Zehn Jahre weniger</i> (chin.: <i>Jianqu shinian</i> 减去十年). Berlin: Verlag Volk und Welt Berlin.
刘宾雁 (Liu Binyan)	1. WALTHER, Klaus (übers.) (1964): Brückenbau (chin.: <i>Zai qiaoliang gongdi shang</i> 在桥梁工地上). In: DONATH, Andreas (Hg.): <i>China erzählt: acht Erzählungen</i> . Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer, S. 123–181. 2. WAGNER, Rudolf G. (übers.) (1983): Unter Menschen und Dämonen (chin.: <i>Ren yao zhijian</i> 人妖之间). In: <i>Literatur und Politik in der Volksrepublik China</i> . Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 186–247. 3. BUCHER, Ida (übers.) (1986): Der fünfte Mann im Mantel (chin.: <i>Di wuge chuan dayi de ren</i> 第五个穿大衣的人). In: <i>Zeitschrift für Kulturaustausch</i> 3, S. 431–441. 4. KLAPPROTH, Eva (übers.) (1987): Die größte Gefahr war und ist die „Linke“ (chin.: <i>Zhuyao weixian shi you haishi „zuo“?</i> 主要危险是右还是“左”?). In: KLAPPROTH, Eva (Hg.): <i>Das Gespenst des Humanismus. Oppositionelle Texte aus China. 1979–1987</i> . Frankfurt a.M.: Sandler, S. 75–82. 5. HUSTEDE, Patra (übers.) (1989): <i>China! Mein China!</i> . [Übersetzung aus dem Französischen. Enthält: Der Aufruf unserer Epoche (chin.: <i>Shidai de zhaohuan</i> 时代的召唤), Die vertraulichen Nachrichten unserer Zeitung (chin.: <i>Benbao neibu xiaoxi</i> 本报内部消息), Ein Mensch und sein Image (chin.: <i>Yige ren he tade yingzi</i> 一个人和他的影子), Die Höhen und Tiefen von Fu Gui (chin.: <i>Fu Gui chenfu ji</i> 傅贵沉浮记), Ein unsichtbarer Apparat (chin.: <i>Wuxing de qiji</i>), Die zweite Form von Loyalität (chin.: <i>Di'er zhong zhongcheng</i> 第二种忠诚), Chronik einer gescheiterten Untersuchung, Der Journalistenberuf, dreißig Jahre danach.] Wien, Darmstadt: Zsolnay. 6. N.N. (übers.) (19.05.1989): Peking probt die Freiheit. Die chinesische Führung scheut die Unterdrückung. In: <i>Die Zeit</i> . 7. MU, La (übers.) (13.08.1990): Unser Regime ist, die Mauer. In: <i>Die Tageszeitung</i> . 8. BLANCK, Carolin (übers.) (1991): Ein Mann und sein Schatten (chin.: <i>Yige ren he tade yingzi</i> 一个人和他的影子). In: BLANCK, Carolin und Christa GESCHER (Hg.): <i>Gesellschaftskritik in der Volksrepublik China: Der Journalist und Schriftsteller Liu Binyan</i> . Bochum: Brockmeyer, S. 131–198. 9. BRUN, Pierre und Ute LÜGHAUSEN (übers.) (1992, 1993): <i>Interne Neuigkeiten</i>

	(chin.: <i>Benbao neibu xiaoxi</i> 本报内部消息). In: <i>Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens</i> 2/1992, S. 99–139; 1/1993, S. 36–70.
白桦 (Bai Hua)	1. BIEG, Lutz (übers.) (1987): Bittere Liebe. Filmskript (Auszug von <i>Kulian</i> 苦恋). In: KLAPPROTH, Eva, Helmut FORSTER-LATSCH und Marie-Luise LATSCH (Hg.): <i>Das Gespenst des Humanismus. Oppositionelle Texte aus China von 1979 bis 1987</i> . Frankfurt a.M.: Sendler, S. 83–98.
蒋子龙 (Jiang Zilong)	1. N.N. (übers.) (1983): Direktor Qiao übernimmt das Kommando (chin.: <i>Qiao-changzhang shangren ji</i> 乔厂长上任记). In: WAGNER, Rudolf G. (Hg.): <i>Literatur und Politik in der Volksrepublik China</i> . Frankfurt a.M.: Suhrkamp Publ, S. 283–349.
李国文 (Li Guowen)	1. LIEBERMANN, Marianne (übers.) (1989): <i>Gartenstraße 5</i> (chin.: <i>Huayuanjie 5 hao</i> 花园街 5 号). Berlin, Weimar: Aufbau Verlag.
高晓声 (Gao Xiaosheng)	1. JORDAN, Gabriele (übers.) (1984): Chen huansheng geht in die Stadt (chin.: <i>Chen Huansheng shang cheng</i> 陈奂生上城). In: FESSEN-HENJES, Irmtraud, Fritz GRUNER und Eva MÜLLER (Hg.): <i>Erkundungen. 16 chinesische Erzähler</i> . Berlin: Volk und Welt, S. 238–251. 2. ZSCHACKE, Eike (übers.) (1988): <i>Geschichten von Chen Huansheng</i> (chin.: <i>Chen Huansheng shang cheng</i> 陈奂生上城). Göttingen: Lamuv-Verlag.
陆文夫 (Lu Wenfu)	4. KARL, Ilse (übers.) (1984): Die Chronik einer Straßenhändlerfamilie (chin.: <i>Xiaofan shijia</i> 小贩世家). In: FESSEN-HENJES, Irmtraud, Fritz GRUNER und Eva MÜLLER (Hg.): <i>Erkundungen. 16 chinesische Erzähler</i> . Berlin: Volk und Welt, S. 219–237. 5. N.N. (übers.) (1989): Der Brunnen (chin.: <i>Jing</i> 井). In: SCHWARZ, Ernst (Hg.): <i>Das gesprengte Grab. Erzählungen aus China</i> . Berlin: Neues Leben, S. 78–199. 6. HASE-BERGEN, Stefan (übers.) (1992): <i>Der Gourmet</i> (chin.: <i>Meishijia</i> 美食家). Bochum: Brockmeyer (=Chinathemen: Serie Europäisches Projekt zur Modernisierung in China; 4). 7. KAUTZ, Ulrich (übers.) (1993): <i>Der Gourmet. Leben und Leidenschaft eines chinesischen Feinschmeckers</i> (chin.: <i>Meishijia</i> 美食家). Zürich: Diogenes. 8. YU, Ming-chu und Sylvia ROELCKE (übers.) (1994): In einer stillen Gasse (chin.: <i>Xiaoxiang shen chu</i> 小巷深处). In: <i>Orientierungen</i> 1994, 1, S. 83–99.
阿城 (A Cheng)	1. PEIL, Folke (Hg.) (1996): <i>Baumkönig, Kinderkönig, Schachkönig. Erzählungen aus China</i> (chin.: <i>Shuwang, Haiziwang, Qiwang</i> 树王、孩子王、棋王). Dortmund: Projekt Verlag.
汪曾祺 (Wang Zengqi)	1. KARL, Ilse (übers.) (1984): Die Mönchsweihe (chin.: <i>Shoujie</i> 受戒). In: FESSEN-HENJES, Irmtraud, Fritz GRUNER und Eva MÜLLER (Hg.): <i>Erkundungen. 16 chinesische Erzähler</i> . Berlin: Volk und Welt, S. 252–276.
韩少功 (Han Shaogong)	1. HASSELBLATT, Karin (übers.) (1987): Papapa (chin.: <i>Bababa</i> 爸爸爸爸). In: <i>Drachenboot</i> 1, S. 41–62. 2. KUBIN, Wolfgang (1987): Nununu (chin.: <i>Nününü</i> 女女女). In: <i>Drachenboot</i> 1, S. 96–98. 3. N.N. (übers.) (1987): Die Leere (chin.: <i>Kongcheng</i> 空城). In: Martin und Hammer (Hg.): <i>Die Auflösung der Abteilung</i> , S. 136–146. 4. BAUS, Wolf (übers.) (2001): Mord (chin.: <i>Mousha</i> 谋杀). In: <i>Hefte für ostiasiati-</i>

	<i>sche Literatur</i> 31, S. 52–71.
贾平凹 (Jia Pingwa)	<ol style="list-style-type: none"> 1. WEGMANN, Konrad (übers.) (1998): <i>Himmelshund</i> (chin.: <i>Tiangou</i> 天狗). Duisburg: Autoren-Verl. Matern. 2. RIEMENSCHNITTER, Andrea (übers.) (2009): <i>Geschichten von Taipei-Berg</i> (chin.: <i>Taibaishan ji</i> 太白山记). Zürich, Berlin, Münster: Lit.
冯骥才 (Feng Jicai)	<ol style="list-style-type: none"> 1. WIPPERMANN, Dorothea (übers.) (1985): <i>Ach!</i> (chin.: <i>A!</i> 啊!). Köln: Eugen Diederichs. 2. SALZMANN, Hannelore (übers.) (1994): <i>Die lange Dünne und ihr kleiner Mann</i> (chin.: <i>Gao nvren he ta de ai zhangfu</i> 高女人和她的矮丈夫). Dortmund: Projekt Verlag. 3. HASSELBLATT, Karen (übers.) (1993): <i>Leben! Leben! Leben! Ein Mann, ein Hund und Maozedong</i> (chin.: <i>Ganxie shenghuo</i> 感谢生活). Frankfurt a.M.: Sauerländer Verlag. 4. HASSELBLATT, Karen (übers.) (1994): <i>Drei Zoll goldener Lotus</i> (chin.: <i>Sancunjinlian</i> 三寸金莲). Freiburg: Herder Verlag.
邓友梅 (Deng Youmei)	<ol style="list-style-type: none"> 1. KAUTZ, Ulrich (übers.) (1990): <i>Phönixkinder und Drachenenkel: Bilder aus dem alten Peking</i> (chin.: <i>Nawu, yanhu</i> 那五, 烟壶). Weimar, Berlin: Aufbau-Verlag.
扎西达娃 (Zhaxi Dawa)	<ol style="list-style-type: none"> 1. GRÜNFELDER, Alice (Hg.) (2004): <i>An den Lederriemen geknotete Seele. Erzähler aus Tibet</i> (chin.: <i>Xizang, ji zai pisheng shang de hun</i> 西藏, 系在皮绳上的魂). Zürich: Unionsverlag.
马建 (Ma Jian)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Der belag deiner Zunge (chin.: <i>Liangchu nide shetou huo kongkongdangdang</i> 亮出你的舌头或空空荡荡). In: <i>Drachenboot</i> 1/1987, S. 103–106.
乌热尔图 (Wu-reertu)	<ol style="list-style-type: none"> 1. LATSCH, Marie-Luise und Hulmut LATSCH (übers.) (1981): <i>Sohn des Waldes</i> (chin.: <i>Senlin jiaozi</i> 森林骄子). Frauenfeld: Waldgut.
莫言 (Mo Yan)	<ol style="list-style-type: none"> 1. WEBER-SCHÄFER, Peter (übers.) (1993): <i>Das rote Kornfeld</i> (chin.: <i>Hong gaoliang jiazu</i> 红高粱家族). Reinbek: Rowohlt. 2. DONATH, Andreas (übers.) (1997): <i>Die Knoblauchrevolte</i> (chin.: <i>Tiantang suantai zhi ge</i> 天堂蒜薹之歌). Reinbek: Rowohlt. 3. HORNFECK, Susanne (übers.) (1997): <i>Trockener Fluß und andere Geschichten</i> (chin.: <i>Touming de hong luobo</i> 透明的红萝卜). Dortmund: Projekt Verlag. 4. WEBER-SCHÄFER, Peter (übers.) (2002): <i>Die Schnapsstadt</i> (chin.: <i>Jiuguo</i> 酒国). Reinbek: Rowohlt. 5. HASSE, Martina (übers.) (2009): <i>Der Überdruss</i> (chin.: <i>Shengsi pilao</i> 生死疲劳). Bad Honnef: Horlemann. 6. BETZ, Karin (übers.) (2009): <i>Die Sandelholzstrafe</i> (chin.: <i>Tanxiangxing</i> 檀香刑). Frankfurt a.M., Leipzig: Insel. 7. HASSE, Martina (übers.) (2013): <i>Frösche</i> (chin.: <i>Wa</i> 蛙). München: Hanser. 8. HASSE, Martina (übers.) (2014): <i>Wie das Blatt sich wendet: eine Erzählung aus meinem Leben</i> (chin.: <i>Bian</i> 变). München: Hanser.
马原 (Ma Yuan)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Eine erfundene Geschichte (chin.: <i>Xugou</i> 虚构). In: <i>minima sinica</i> 1/1989, S. 69–113. 2. Die Göttin des Lhasaflusses (chin.: <i>Lasahe de nushen</i> 拉萨河的女神). In: <i>minima sinica</i> 2/2005.
残雪 (Can Xue)	<ol style="list-style-type: none"> 1. BAUS, Wolf (übers.) (1996): <i>Dialoge im Paradies</i> (chin.: <i>Tiantang li de duihua</i> 天

	堂里的对话). Dortmund: Projekt Verlag.
苏童 (Su Tong)	<ol style="list-style-type: none"> 1. LINSTER, Stefan (übers. aus dem Französischen) (1992): <i>Rote Laterne</i> (chin.: <i>Qi qie cheng qun</i> 妻妾成群). München: Goldmann. 2. SPIELMANN, Barbara (übers.) (1993): Frauenleben I-III (chin.: <i>Funü shenghuo</i> 妇女生活). In: <i>die horen</i> 169, S. 161–191. 3. MUDERS, Gisela und Thomas KEMPA (übers.) (1995): ... aus der Steppe (chin.: <i>Laizi caoyuan</i> 来自草原). In: <i>Hefte für ostasiatische Literatur</i> 18, S. 63–72. 4. BAUMANN, Susanne (übers.) (1996): Rouge. In: Susanne Baumann (Hg.): <i>Rouge. Frauenbilder des chinesischen Autors Su Tong</i> (chin.: <i>Hongfen</i> 红粉). Dortmund: Projekt. S. 107–151. 5. KEMPA, Thomas (übers.) (1997): Mein Leben als König (chin.: <i>Wo de diwang shengya</i> 我的帝王生涯). In: <i>Neue Sirene. Zeitschrift für Literatur</i> 6, S. 39–60. 6. HAMMER, Christiane (übers.) (1997): Yang Bo, ein verheirateter Mann (chin.: <i>Yihun nanren</i> 已婚男人). In: <i>Hefte für ostasiatische Literatur</i> 22, S. 79–109. 7. WEBER-SCHÄFER, Peter (übers.) (1998): <i>Die Opiumfamilie</i> (chin.: <i>Yingsu zhi jia</i> 罂粟之家). Reinbek: Rowohlt. 8. WEBER-SCHÄFER, Peter (übers.) (1998): <i>Reis</i> (chin.: <i>Mi</i> 米). Reinbek: Rowohlt. 9. GÄNßBAUER, Monika (übers.) (1998): Herzdame (chin.: <i>Hongtao Q</i> 红桃Q). In: <i>Hefte für ostasiatische Literatur</i> 24, S. 38–46. 10. MONSCHEIN, Ylva (übers.) (2001): Still wie Wasser (chin.: <i>Pingjing ru shui</i> 平静如水). In: <i>Orientierungen</i> 13. Jg., 1, S. 58–101. 11. HERMANN, Marc (übers.) (2006): <i>Die Tränenfrau. Der Mythos der treuen Meng</i> (chin.: <i>Binu: Mengjiangnü ku changcheng de chuanshuo</i> 碧奴: 孟姜女哭长城的传说). Berlin: Berlin-Verlag.
余华 (Yu Hua)	<ol style="list-style-type: none"> 1. ZHANG-KUBIN, Suizi und Wolfgang KUBIN (übers.) (1989): Kommissar Ma hat einen Fehler gemacht (chin.: <i>Hebian de cuowu</i> 河边的错误). In: <i>minima sinica</i> 1, 1, S. 139–142. 2. KAUTZ, Ulrich (übers.) (1998): <i>Leben!</i> (chin.: <i>Huozhe</i> 活着). Stuttgart: Klett-Cotta. 3. KAUTZ, Ulrich (übers.) (2000): <i>Der Mann, der sein Blut verkaufte</i> (chin.: <i>Xu Sanguan mai xue ji</i> 许三观卖血记). Stuttgart: Klett-Cotta. 4. KAUTZ, Ulrich (übers.) (2009): <i>Brüder</i> (chin.: <i>Xiongdì</i> 兄弟). Frankfurt a.M.: S. Fischer. 5. KLÖPSCH, Volker, Jan BAYER, Nicoletta JORDANIDIS, Franz-Josef KEMNADE, Merlind KLINNER, Karsten OHLIGER, Yannick RINGOT, Verena SIMON, Sy SU-JEN, Yifeng WANG und Christian WESENER (übers.) (2010): Blutrote Blüte (chin.: <i>Xianxue meihua</i> 鲜血梅花). In: <i>Hefte für ostasiatische Literatur</i> 48, S. 70–86. 6. KAUTZ, Ulrich (übers.) (2012): <i>China in zehn Wörtern. Eine Einführung</i> (chin.: <i>Shige cihui li de zhongguo</i> 十个词汇里的中国). Frankfurt a.M.: S. Fischer. 7. KAUTZ, Ulrich (übers.) (2017): <i>Die sieben letzten Tage</i> (chin.: <i>Di-qi tian</i> 第七天). Frankfurt a.M.: S. Fischer.
格非 (Ge Fei)	<ol style="list-style-type: none"> 1. KAMES, Peggy (übers.) (2006): Das Schweigen (chin.: <i>Chenmo</i> 沉默). In: <i>Orientierungen</i> 18. Jg., Themenheft: <i>Stumme Städte. Neue Großstadtliteratur aus Chi-</i>

	na. S. 51–58.
高行健 (Gao Xingjian)	<ol style="list-style-type: none"> 1. RICHTER, Almuth (übers.) (1986): Mein Verhältnis zu Brecht (chin.: <i>Wo yu Bulai-xite de guanxi</i> 我与布莱希特的关系). In: <i>Zeitschrift für Kulturaustausch</i> 36, 3, S. 319–320. 2. FORSTER-LATSCH, Helmut und Marie-Luise LATSCH (übers.) (1986): Selbstgespräch (chin.: <i>Dubai</i> 独白). In: <i>Zeitschrift für Kulturaustausch</i> 36, 3, S. 416–423. 3. ARBEITSKREIS MODERNE CHINESISCHE LITERATUR AM OSTASIATISCHEN SEMINAR DER FU BERLIN (übers.) (1988): <i>Die Busstation</i> (chin.: <i>Chezhan</i> 车站). Bochum: Brockmeyer (= Chinathemen; 34). 4. BASTING, Monica (übers.) (1988): „Yeren“ – <i>Tradition und Avantgarde in Gaos Theaterstück „Die Wilden“</i> (chin.: <i>Yeren</i> 野人). Bochum: Brockmeyer (= Chinathemen; 36) 5. RICHTER, Almuth (übers.) (1989): Ein Verkehrsunfall (chin.: <i>Jiaotong shigu</i> 交通事故). In: <i>die horen</i> 155, S. 204–209. 6. FORSTER-LATSCH, Helmut und Marie-Luise LATSCH (übers.) (1992): <i>Flucht: eine moderne Tragödie. Texte des Autors und ergänzende Materialien</i> (chin.: <i>Taowang</i> 逃亡). Bochum: Brockmeyer. 7. HARTMANN, Sascha (übers.) (1999): <i>JA oder/ und NEIN (1992): ein Drama von Gao Xingjian</i> (chin.: <i>Duihua yu fanjie</i> 对话与反诘). Bochum: Projekt. 8. GIESELMANN, Martin, Andrea JANKU, Andrea RIEMENSCHNITTER, Irmy SCHWEIGER und Susanne WEIGELIN-SCHWIEDRZIK (übers.) (2000): <i>Nächtliche Wanderung: Reflektionen über das Theater</i> (Auswahl aus: <i>Meiyou zhuyi</i> 没有主义). Neckargemünd: Mnemosyne. 9. VITTINGHOFF, Natascha (übers.) (2000): <i>Auf dem Meer. Erzählungen</i>. Frankfurt a.M.: S. Fischer. 10. FORSTER-LATSCH, Helmut, Marie-Luise LATSCH und Gisela SCHNECKMANN (übers.) (2001): <i>Der Berg der Seele</i> (chin.: <i>Lingshan</i> 灵山). Frankfurt a.M.: S. Fischer. 11. WIESNER, Wolfgang (übers.) (2002): <i>Die Seelenwanderung der Herrn Gao</i>. Petershausen: Verlag für fremdsprachige Literatur Wiesner. 12. VITTINGHOFF, Natascha (übers.) (2004): <i>Das Buch eines einsamen Menschen</i> (chin.: <i>Yige ren de shengjing</i> 一个人的圣经). Frankfurt a.M.: S. Fischer. 13. VITTINGHOFF, Natascha (übers.) (2008): <i>Die Angel meines Großvaters. Erzählungen</i> (chin.: <i>Gei wo yeye mai yugan</i> 给我爷爷买鱼竿). Frankfurt a.M.: S. Fischer.
王朔 (Wang Shuo)	<ol style="list-style-type: none"> 1. PECHSEL, Sabine (übers.) (1995): <i>Herzklopfen heißt das Spiel</i> (chin.: <i>Wan de jiushi xintiao</i> 玩的就是心跳). Zürich: Diogenes. 2. KAUTZ, Ulrich (übers.) (1997): <i>Oberchaoten</i> (chin.: <i>Wanzhu</i> 顽主). Zürich: Diogenes. 3. KAUTZ, Ulrich (übers.) (2012): <i>Ich bin doch dein Vater!</i> (chin.: <i>Wo shi ni baba</i> 我是你爸爸). Gossenberg: Ostasien-Verlag.
阎连科 (Yan Lianke)	<ol style="list-style-type: none"> 1. KAUTZ, Ulrich (übers.) (2007): <i>Dem Volke dienen</i> (chin.: <i>Wie renmin fuwu</i> 为人民服务). Berlin: Ullstein. 2. KAUTZ, Ulrich (übers.) (2009): <i>Der Traum meines Großvaters</i> (chin.: <i>Ding-</i>

	<p><i>zhuang meng</i> 丁庄梦). Berlin: Ullstein.</p> <p>3. KAUTZ, Ulrich (übers.) (2015): <i>Lenins Küsse</i> (chin.: <i>Shuohuo</i> 受活). Köln: Eichborn.</p>
方方 (Fang Fang)	1. Landschaft (chin.: <i>Fengjing</i> 风景). In: Eve Müller: <i>Postmoderne Entwicklungen in der chinesischen Literatur und das Werk chinesischer Erzählerinnen der Gegenwart</i> , S. 134–146.
池莉 (Chi Li)	1. Über die Liebe (chin.: <i>Bu tan aiqing</i> 不谈爱情). In: Eve Müller: <i>Postmoderne Entwicklungen in der chinesischen Literatur und das Werk chinesischer Erzählerinnen der Gegenwart</i> , S. 157–170.
刘震云 (Liu Zhenyun)	1. HERMANN, Marc (übers.) (2009): <i>Taschendiebe</i> (chin.: <i>Wo jiao Liu Yuejin</i> 我叫刘跃进). Düren, Bonn: DIX-Verlag. 2. KAHN-ACKERMANN, Michael (übers.) (2017): <i>Scheidung auf Chinesisch</i> (chin.: <i>Wo bu shi Pan Jinlian</i> 我不是潘金莲). Köln: Bastei Lübbe.
刘恒 (Liu Heng)	1. SCHWEMANN, Christian (übers.) (1997): Phallos (chin.: <i>Fuxi fuxi</i> 伏羲伏羲). In: <i>Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens</i> 1, S. 123–133.
李锐 (Li Rui)	1. GRÜNDEL, Ines (übers.) (1994): <i>Trügerische Heirat: Erzählungen vom Lande</i> (chin.: <i>Jiahun</i> 假婚). Dortmund: Projekt Verlag. 2. WEBER-SCHÄFER, Peter (übers.) (1999): <i>Die Salzstadt</i> (chin.: <i>Jiuzhi</i> 旧址). Reinbek: Rowohlt.
茹志鹃 (Ru Zhi-juan)	1. (chin.: <i>Jianji cuole de gushi</i> 剪辑错了的故事): In: FESSEN-HENJES, Irmtraud, Fritz GRUNER und Eva MÜLLER (Hg.) (1984): <i>Erkundungen. 16 chinesische Erzähler</i> . Berlin: Volk und Welt, S. 55–81.
黄宗英 (Huang Zongying)	1. HETZEL, Helmut (übers.) (1986): Der Flug der Wildgänse (chin.: <i>Dayan qing</i> 大雁情). In: <i>Frauen in China Erzählungen</i> . München: dtv, S. 45–70.
张洁 (Zhang Jie)	1. MAGIERA, Claudia (übers.) (1982): Liebe ist unvergesslich (chin.: <i>Ai, shi bu neng wangji de</i> 爱, 是不能忘记的). In: <i>Zhang Kangkang, Zhang Jie: Das Recht auf Liebe</i> . München: Simon & Magiera, S. 89–115. 2. MA, Nelly (übers.) (1985): Unvollendet (chin.: <i>Weiliaolu</i> 未了录). In: <i>Chinablätter</i> 9, S. 8–14. 3. HAUSEN, Freya (übers.) (1985): Mein Schiff (chin.: <i>Wo de chuan</i> 我的船). In: <i>Akzente</i> 2, S. 151–157. 4. KAHN-ACKERMANN, Michael (übers.) (1985): <i>Schwere Flügel</i> (chin.: <i>Chenzhong de chibang</i> 沉重的翅膀). München: Carl Hanser. 5. KAHN-ACKERMANN, Michael und Nelly MA (übers.) (1985): <i>Die Arche</i> (chin.: <i>Fangzhou</i> 方舟). München: Frauenoffensive. 6. KAHN-ACKERMANN, Michael (übers.) (1985): Warum ich „Schwere Flügel“ geschrieben habe. In: <i>Bogen</i> 15, S. 4. 7. BLANK, Carolin und Michaela HERRMANN (übers.) (1986): Das Versprechen eines Mannes (chin.: <i>Nanzihan de xuanyan</i> 男子汉的宣言). In: <i>Zeitschrift für Kulturaustausch</i> 3, S. 464–469. 8. N.N. (übers.) (1986): Die Voraussetzungen sind noch nicht reif (chin.: <i>Tiaojian shang wie chengshu</i> 条件尚未成熟). In: <i>Merian</i> 3, S. 63–66. 9. HETZEL, Helmut (übers.) (1986): Die Liebe darf man nicht vergessen (chin.: <i>Ai, shi bu neng wangji de</i> 爱, 是不能忘记的). In: <i>Frauen in China. Erzählungen</i> .

	<p>München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 131–148.</p> <p>10. KAHN-ACKERMANN, Michael (übers.) (1987): <i>Solange nichts passiert, geschieht auch nichts: Satiren</i>. [Enthält: Tamtaratam (chin.: Lai dian cu ...); Bericht über den Stand der Meinungsbildung ... (chin.: <i>Guanyu moumou qu moumou paichusuo de huibao</i>...关于某某区、某某派出所……的汇报); Fehlbesetzung (chin.: <i>Chuanhanger</i> 串行儿); Ein Blasenkranker in X-anien (chin.: <i>Yige pinniaohuanzhe zai X-guo</i> 一个频尿患者在 X 国); Was fehlt ihm? (chin.: <i>Ta you shenme bing</i> 他有什么病)]. München: Carl Hanser.</p> <p>11. MAGIERA, Claudia und Gerd SIMON (übers.) (1987): <i>Liebes-Erzählungen</i>. [Enthält: Mein Boot (chin.: <i>Wo de chuan</i> 我的船); Liebe ist unvergesslich (chin.: <i>Ai, shi bu neng wangji de</i> 爱, 是不能忘记的); Smaragd (chin.: <i>Zumulü</i> 祖母绿)]. München: Simon & Magiera.</p> <p>12. ZHANG, Wei und Bingjun WANG (übers.) (1988): Wie schön, allein zu sein (chin.: <i>Yige ren, you duo hao</i> 一个人, 有多好). In: <i>Literarisches Arbeitsjournal. Sonderheft China</i>. S. 60–70.</p> <p>13. BLANK, Carolin (übers.) (1989): Wer hat mehr vom Leben (chin.: <i>Shui shenghuo de geng meihao</i> 谁生活得更美好). In: <i>die horen</i> 155, S. 210–217.</p> <p>14. HERMANN, Marc (übers.) (2009): Freiheit (chin.: <i>Ziyou</i> 自由). In: <i>Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens</i> 21. Jg, Themenheft: <i>Chinesische Gegenwartsliteratur. Zwischen Plagiat und Markt?</i>, S. 29–33.</p>
<p>张欣欣 (Zhang Xinxin)</p>	<p>1. MARTIN, Helmut (Hg.) (1986): <i>Pekingmenschen</i> (Auswahl aus: <i>Beijingren – yibaige putong zhongguoren de yixu</i> 北京人——一百个普通中国人的自叙). Zusammen mit Sang Ye. Köln: Diederichs.</p> <p>2. LANG-TAN, Goatkoei (übers.) (1986): <i>Traum unserer Generation</i> (chin.: <i>Women zhege nianji de meng</i> 我们这个年纪的梦). Bonn: Engelhardt-Ng.</p> <p>3. BEPLER-LIE, Marie-Luise (übers.) (1987): <i>Am gleichen Horizont</i> (chin.: <i>Zai tongyi dipingxian shang</i> 在同一地平线上). Bonn: Engelhardt-Ng.</p> <p>4. GRÜNDEL, Ines (übers.) (1987): <i>Eine Welt voller Farben. 22 chinesische Porträts</i> (Auswahl aus: <i>Beijingren – yibaige putong zhongguoren de yixu</i> 北京人——一百个普通中国人的自叙). Zusammen mit Sang Ye. Berlin, DDR, Weimar: Aufbau.</p>
<p>王安忆 (Wang Anyi)</p>	<p>1. MÜLLER, Reiner (übers.) (1984): Dieser Zug endet hier (chin.: <i>Benci lieche zhongdian</i> 本次列车终点). In: <i>Erkundungen. 16 chinesische Erzähler</i>. Berlin, DDR: Volk und Welt, S. 185–218.</p> <p>2. ZSCHACKE, Eike (übers.) (1985): Die Endstation (chin.: <i>Benci lieche zhongdian</i> 本次列车终点). In: <i>Das Weinen in der kalten Nacht</i>. Bornheim-Merten: Lamuv, S. 171–214.</p> <p>3. DÖTEBERG, Andrea, Jan VÄTH, Rainer HERRMANN und Eike ZSCHACKE (übers.) (1985): <i>Wege. Erzählungen</i>. [Enthält: Der neue Trainer (chin.: <i>Xin lai de jiaolian</i> 新来的教练); Endstation des Zuges (chin.: <i>Benci lieche zhongdian</i> 本次列车终点); Die Rolle B (chin.: <i>B jue B</i> 角)]. Bonn: Engelhardt-Ng.</p> <p>4. SIEBERT, Dagmar (übers.) (1985): Fühlen, Verstehen, zum Ausdruck bringen. In: <i>Akzente</i> 2, S. 183–188.</p> <p>5. HETZEL, Helmut (übers.) (1986): Das Leben in einem kleinen Wohnhof (chin.: <i>Xiao yuan suoji</i> 小院琐记). In: HETZEL, Helmut (Hg.): <i>Frauen in China. Erzäh-</i></p>

	<p>lungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 108–130.</p> <p>6. HASSELBLATT, Karin (übers.) (1988): <i>Kleine Lieben. Zwei Erzählungen</i>. [Enthält: Liebe im verwunschenen Tal (chin.: <i>Jinxiugu zhi lian</i> 锦绣谷之恋); Liebe im Schatten des Berges (chin.: <i>Huangshan zhi lian</i> 荒山之恋)]. München: Hanser.</p> <p>7. HASSELBLATT, Karin (übers.) (1988): Kleinstadtliebe (chin.: <i>Xiao cheng zhi lian</i> 小城之恋). In: <i>Drachenboot 2</i>, S. 5–41.</p> <p>8. ZHANG, Wie und Bingjun WANG (übers.) (1988): Das kleine Dorf Bao (Vorgeschichte und Kapitel 1–2 aus: <i>Xiaobaozhuang</i> 小鲍庄). In: <i>Literarisches Arbeitsjournal. Sonderheft China</i>, S. 17–27.</p> <p>9. ZHANG-KUBIN, Suizi und Wolfgang KUBIN (übers.) (1989): Gedanken zu, Dreißig Kapitel aus einem unwiederbringlichen Leben (chin.: „Liushui sanshi zhang“ suixiang 《流水三十章》随想). In: <i>minima sinica 1</i>, S. 135–136.</p> <p>10. HASSELBLATT, Karin (übers.) (1990): Prima Ma, Onkel Xie, Fräulein Mei und Nini (chin.: <i>Hao muma, Xie bobo, Xiao Mei ayi he Nini</i> 好姆妈、谢伯伯、小妹阿姨和妮妮). In: <i>minima sinica 1</i>, S. 105–139.</p> <p>11. BREXENDORFF, Heidi und Stefanie ELIES (übers.) (1993): Mut zur Überprüfung gefragt. Oder die Konfrontation mit sich selbst (chin.: <i>Miandui ziji</i> 面对自己). In: MARTIN, Helmut (Hg.): <i>Bittere Träume. Selbstdarstellungen chinesischer Schriftsteller</i>. Bonn: Bouvier, S. 134–139.</p> <p>12. ZHANG-KUBIN, Suizi und Wolfgang KUBIN (übers.) (1993): Meine Ansichten zum Roman (chin.: <i>Women suo shuo de xiaoshuo shi shenme</i> 我们所说的小说是什么). In: <i>minima sinica 2</i>, S. 153–154.</p> <p>13. KETTELHUT, Silvia (übers.) (1997): <i>Zwischen Ufern</i> (chin.: <i>Mini</i> 米尼). Berlin: Edition q.</p>
铁凝 (Tie Ning)	<p>1. JORDAN, G. und B. JORDAN (übers.) (1985): Der Zug (chin.: <i>O, Xiangxue</i> 哦, 香雪). In: <i>Temperamente 3</i>.</p>
张抗抗 (Zhang Kangkang)	<p>1. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1986): Die Unruhe des Traumes. Zhang Kangkangs Roman Beijiguang „Da Nordlicht“ (chin.: <i>Beijiguang</i> 北极光). In: MARTIN, Helmut (Hg.) (1986): <i>Cologne-Workshop 1984 on Contemporary Chinese Literature</i>. Köln: Deutsche Welle, S. 249–283.</p> <p>2. Die verlorenen Jahre (chin.: <i>Kongbai</i> 空白). In: HETZEL, Helmut (Hg.) (1986): <i>Frauen in China. Erzählungen</i>. München: dtv, S. 71–83.</p>
陈染 (Chen Ran)	<p>1. HERRMANN, Michaela (übers.) (1989): Die Krankheit des Jahrhunderts (chin.: <i>Shiji bing</i> 世纪病). In: <i>minima sinica 2</i>, S. 91–109.</p>
虹影 (Hong Yin)	<p>1. SONG, Stephanie (übers.) (1997): <i>Der verratene Sommer</i> (chin.: <i>Beipan zhi xia</i> 背叛之夏). Frankfurt a.M.: Krüger Verlag.</p> <p>2. WINTER, Martin (übers.) (2004): <i>Die chinesische Geliebte</i> (chin.: K.). Berlin: Aufbau Verlag.</p> <p>3. HASSELBLATT, Karin (übers.) (2005): <i>Der chinesische Sommer</i> (chin.: <i>Beipan zhi xia</i> 背叛之夏). Berlin: Aufbau Verlag.</p> <p>4. HASSELBLATT, Karin (übers.) (2005): <i>Der Pfau weint</i> (chin.: <i>Kongque de jiaohan</i> 孔雀的叫喊). Berlin: Aufbau Verlag.</p> <p>5. HASSELBLATT, Karin (übers.) (2006): <i>Tochter des großen Stroms: Roman meines Lebens</i> (chin.: <i>Ji'e de nüer</i> 饥饿的女儿). Berlin: Aufbau Verlag.</p>

	6. KAISER, Claudia (übers.) (2009): <i>Die Konkubine von Shanghai</i> (chin.: <i>Shanghai wang</i> 上海王). Berlin: Aufbau Verlag.
卫慧 (Wei Hui)	3. HASSELBLATT, Karin (übers.) (2001): <i>Shanghai Baby</i> (chin.: <i>Shanghai baobei</i> 上海宝贝). München: Ullstein. 4. HORNFECK, Susanne (übers.) (2005): <i>Marrying Buddha</i> (chin.: <i>Wo de chan</i> 我的禅). Berlin: Ullstein.
棉棉 (Mian Mian)	5. HASSELBLATT, Karin (übers.) (2000): <i>Lalala</i> (chin.: <i>Lalala</i> 啦啦啦). Köln: Kiepenheuer und Witsch. 6. HASSELBLATT, Karin (übers.) (2004): <i>Deine Nacht, mein Tag</i> (chin.: <i>Tang</i> 糖). Köln: Kiepenheuer und Witsch. 7. WOESLER, Martin (übers.) (2009): <i>Panda Sex</i> (chin.: <i>Xiongmao</i> 熊猫). Köln: Kiepenheuer und Witsch.
陈丹燕 (Chen Danyan)	1. WANG, Barbara (übers.) (1995): <i>Neun Leben: eine Kindheit in Shanghai</i> (chin.: <i>Yige nühai</i> 一个女孩). Frauenfeld: Nagel und Kimche.
韩东 (Han Dong)	1. ROSPENK, Karl (übers.) (1994): Rückhalt in unscheinbaren Wirklichkeiten. In: <i>Orientierungen</i> 1994, 2, S. 34–46. 2. FEUERSTEIN, Torsten (Hg.) (2009): <i>Schmetterlinge auf der Windschutzscheibe. Anthologie chinesischer Gegenwartsliteratur</i> (Hörbuch). Auswahl der Gedichte von Yan Jun, Han Dong, Zhai Yongming, Hai Zi, Xiao Kaiyu, Ouyang Jianghe, Yin Lichuan, Chen Dongdong, Jian Yu, Chang Yao und Xi Chuan, übers. von Marc Hermann u. Raffael Keller. Berlin: Fly Fast Records.
海子 (Hai Zi)	1. GÖBE, Stühle Susanne und Valerie LAWITSCHKA (übers.) (Hg.) (1995): <i>Chinesische Akrobatik-Harte</i> . Tübingen: Konkursbuch. 2. FEUERSTEIN, Torsten (Hg.) (2009): <i>Schmetterlinge auf der Windschutzscheibe. Anthologie chinesischer Gegenwartsliteratur</i> (Hörbuch). Auswahl der Gedichte von Yan Jun, Han Dong, Zhai Yongming, Hai Zi, Xiao Kaiyu, Ouyang Jianghe, Yin Lichuan, Chen Dongdong, Jian Yu, Chang Yao und Xi Chuan, übers. von Marc Hermann u. Raffael Keller. Berlin: Fly Fast Records.
欧阳江河 (Ouyang Jianghe)	1. GÖBE, Stühle Susanne und Valerie LAWITSCHKA (übers.) (Hg.) (1995): <i>Chinesische Akrobatik-Harte</i> . Tübingen: Konkursbuch. 2. LAWITSCHKA, Valerie, Paul HOFFMANN und Jürgen WERTHEIMER (Hg.) (1993): <i>Die Glasfabrik. Gedichte chinesisch-deutsch</i> . Tübingen: Konkursbuch. 3. FEUERSTEIN, Torsten (Hg.) (2009): <i>Schmetterlinge auf der Windschutzscheibe. Anthologie chinesischer Gegenwartsliteratur</i> (Hörbuch). Auswahl der Gedichte von Yan Jun, Han Dong, Zhai Yongming, Hai Zi, Xiao Kaiyu, Ouyang Jianghe, Yin Lichuan, Chen Dongdong, Jian Yu, Chang Yao und Xi Chuan, übers. von Marc Hermann u. Raffael Keller. Berlin: Fly Fast Records.
王家新 (Wang Jiaxin)	1. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1998): Londener Miszellen (chin.: <i>Lundun suibi</i> 伦敦随笔). In: <i>Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens</i> 2, S. 89–101. 2. Solitude. Fragmente (chin.: <i>Gudu: pianduan</i> 孤独: 片段). In: MANZ, Margrit (2003): <i>Das Fremde im Auge des Fremden</i> . Basel: Literaturhaus, S. 69–71. 3. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2002): Peking im Gedicht. In: <i>Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens</i> 2, S. 122–132.
西川 (Xi Chuan)	1. HÖHENRIEDER, Brigitte und Peter HOFFMANN (übers.) (2004): <i>Die Diskurse des</i>

	<p><i>Adlers. Gedichte und poetische Prosa.</i> Bochum [u.a.]: Projekt.</p> <p>2. KUBIN, Wolfgang und Xiaodu TANG (Hg.) (2009): <i>Alles versteht sich auf Verrat. Gedichte von Yu Jian, Zhai Yongming, Wang Xiaoni, Ouyang Jianghe, Wang Jiaxin, Chen Dongdong, Xi Chuan, Hai Zi.</i> Übersetzt von Gao Hong und Wolfgang Kubin. Bonn: Weidle.</p> <p>3. FEUERSTEIN, Torsten (Hg.) (2009): <i>Schmetterlinge auf der Windschutzscheibe. Anthologie chinesischer Gegenwartslyrik</i> (Hörbuch). Auswahl der Gedichte von Yan Jun, Han Dong, Zhai Yongming, Hai Zi, Xiao Kaiyu, Ouyang Jianghe, Yin Lichuan, Chen Dongdong, Jian Yu, Chang Yao und Xi Chuan, übers. von Marc Hermann u. Raffael Keller. Berlin: Fly Fast Records.</p> <p>4. GAO, Hong und Wolfgang KUBIN (übers.) (2010): Xi Chuan: Aufzeichnungen aus dem südlichen Xinjiang. In: <i>Orientierungen</i> 22. Jg., 1, S. 102–126.</p>
<p>翟永明 (Zhai Yongming)</p>	<p>1. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1990): Beweis (chin.: <i>Zhengming</i> 证明); Leben (chin.: <i>Rensheng</i> 人生). In: BUCHWALD, Christoph und Karl MICKEL (Hg.): <i>Jahrbuch der Lyrik 1990/91.</i> Frankfurt a. M.: Luchterhand, S. 132–134.</p> <p>2. ROSPENK, Karl (übers.) (1991): Ahnung (chin.: <i>Yugan</i> 预感); Einsames Haus (chin.: <i>Huangwu</i> 荒屋); Reich der Nacht (chin.: <i>Yeijing</i> 夜境); Monolog (chin.: <i>Dubai</i> 独白); Randbereich (chin.: <i>Bianyuan</i> 边缘); Schweigen (chin.: <i>Chenmo</i> 沉默); Ich stehe in der Mitte des Lebens (chin.: <i>Wo zheng dang zhongnian</i> 我正当中年). In: DAMSHÄUSER, Berthold und Wolfgang KUBIN (Hg.): <i>Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens</i> 1, S. 127–132.</p> <p>3. LAWITSCHKA, Valerie, Paul HOFFMANN und Jürgen WERTHEIMER (Hg.) (1993): <i>Die Glasfabrik. Gedichte chinesisch-deutsch.</i> Tübingen: Konkursbuch.</p> <p>4. Göße, Susanne (übers.) (1995): Fledermaus (chin.: <i>Bianfu</i>); Vorahnung (chin.: <i>Yugan</i>); Sehnsucht (chin.: <i>Chongjing</i>); Monolog (chin.: <i>Dubai</i>); Rand (chin.: <i>Bianyuan</i>); Ich knalle mit der Peitsche, gebe dem Pferd die Sporen (chin.: <i>Wo cema yangbian</i>). In: Göße, Susanne und Valerie Lawitschka (Hg.): <i>Chinesische Akrobatik – Harte Stühle. Gedichte chinesisch-deutsch.</i> Tübingen: Konkursbuch, S. 58–73.</p> <p>5. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2001): Die Wege eines blinden Masseurs (chin.: <i>Mangren anmoshi de ji zhong fangshi</i> 盲人按摩师的几种方式); Das Lied von der Venus auf Zeit (chin.: <i>Shijian meiren zhi ge</i> 时间美人之歌); Ich trinke, du trinkst nicht. Ein Zyklus (chin.: <i>Wo zui, ni bu he</i> 我醉，你不喝); Das Weiß installiert uns (chin.: <i>Baise zhuangzhi women</i> 白色装置我们); Strohalm (chin.: <i>Xiguan</i> 吸管); Auch sie heißt Leda (chin.: <i>Ta ye jiao Lida</i> 她也叫丽达); Leichtverletzte, Schwerverletzte (chin.: <i>Qingshang de ren, zhongshang de chengshi</i> 轻伤的人，重伤的城市). In: <i>Sprache im technischen Zeitalter</i> 1, S. 44–57.</p> <p>6. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2001): Monolog (chin.: <i>Dubai</i> 独白). In: KIEFER, Klaus H., Armin SCHÄFER und Hans-Walter SCHMIDT-HANNISA (Hg.): <i>Das Gedichtete Behauptet sein Recht. Festschrift für Walter Gebhard.</i> Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang, S. 321.</p> <p>7. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2004): <i>Kaffeehauslieder</i> (chin.: <i>Cheng zhi wei yiqie</i> 称之为一切). Bonn: Weidle.</p> <p>8. FEUERSTEIN, Torsten (Hg.) (2009): <i>Schmetterlinge auf der Windschutzscheibe.</i></p>

	<i>Anthologie chinesischer Gegenwartslyrik</i> (Hörbuch). Auswahl der Gedichte von Yan Jun, Han Dong, Zhai Yongming, Hai Zi, Xiao Kaiyu, Ouyang Jianghe, Yin Lichuan, Chen Dongdong, Jian Yu, Chang Yao und Xi Chuan, übers. von Marc Hermann u. Raffael Keller. Berlin: Fly Fast Records.
张枣 (Zhang Zao)	<ol style="list-style-type: none"> 1. KUBIN, Wolfgang (übers.) (1999): <i>Briefe aus der Zeit</i> (chin.: <i>Chuntian laixin</i> 春天来信). Eisingen: Heiderhoff. 2. KUBIN, Wolfgang (übers.) (2002): Peking im Gedicht. In: <i>Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens</i> 2, S. 122–132. 3. LAWITSCHKA, Valerie, Paul HOFFMANN und Jürgen WERTHEIMER (Hg.) (1993): <i>Die Glasfabrik. Gedichte chinesisch-deutsch</i>. Tübingen: Konkursbuch.
肖开愚 (Xiao Kaiyu)	<ol style="list-style-type: none"> 1. WEGEWITZ, Olaf und Raffael KELLER (übers.) (2001): <i>Stille Stille</i>. Wortraum-Edition. 2. KELLER, Raffael (übers.) (2003): <i>Im Regen geschrieben. Gedichte</i>. Frauenfeld: Walgut. 3. FEUERSTEIN, Torsten (Hg.) (2009): <i>Schmetterlinge auf der Windschutzscheibe. Anthologie chinesischer Gegenwartslyrik</i> (Hörbuch). Auswahl der Gedichte von Yan Jun, Han Dong, Zhai Yongming, Hai Zi, Xiao Kaiyu, Ouyang Jianghe, Yin Lichuan, Chen Dongdong, Jian Yu, Chang Yao und Xi Chuan, übers. von Marc Hermann u. Raffael Keller. Berlin: Fly Fast Records.
毕飞宇 (Bi Feiyu)	<ol style="list-style-type: none"> 1. MEINSHAUSEN, Frank (übers.) (2003): Fernsteuerung (chin.: <i>Yaokong</i> 遥控). In: MEINSHAUSEN, Frank (Hg.): <i>Das Leben ist jetzt. Neue Erzählungen aus China</i>. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 52–64. 2. HUANG, Weiping (übers.) (2005): Was den Männern übrig blieb (chin.: <i>Nanren hai shengxia shenme</i> 男人还剩下什么). In: <i>minima sinica</i> 17, 1, S. 92–103. 3. HERMANN, Marc (übers.) (2006): <i>Die Mondgöttin</i> (chin.: <i>Qingyi</i> 青衣). München: Blessing. 4. HERMANN, Marc (übers.) (2006): Massage (chin.: <i>Tuina</i> 推拿). In: <i>minima sinica</i> 23. Jg., 2, S. 136–140. 5. HERMANN, Marc (übers.) (2006): Die Silvesternacht (chin.: <i>Yuandan zhi ye</i> 元旦之夜). In: <i>Orientierungen</i> 18. Jg., Themenheft: <i>Stumme Städte. Neue Großstadtliteratur aus China</i>. S. 122–133. 6. RIEMENSCHNITTER, Andrea (übers.) (2009): Wer spricht in tiefer Nacht? (chin.: <i>Shi shei zai shenye shuo hua</i> 是谁在深夜说话). In: <i>Dies. U.a.: Dem Text ein Freund</i>. Bern: Peter Lang. 7. HERMANN, Marc (übers.) (2016): <i>Sehende Hände</i> (chin.: <i>Tuina</i> 推拿). München: Karl Blessing.
阿来 (A Lai)	<ol style="list-style-type: none"> 1. HASSELBLATT, Karin (übers.) (2004): <i>Roter Mohn</i> (chin.: <i>Chenai luoding</i> 尘埃落定). Zürich: Unionsverlag. 2. HERMANN, Marc (übers.) (2009): <i>Ferne Quellen</i> (chin.: <i>Yaoyuan de wenquan</i> 遥远的温泉). Zürich: Unionsverlag.
王小波 (Wang Xiaobo)	<ol style="list-style-type: none"> 1. STÄHLY, Boris (übers.) (2006): 2015 (die ersten drei Kapitel des gleichnamigen Originals – ein Teil von <i>Baiyin shidai</i> 白银时代). In: <i>Orientierungen</i> 18. Jg., Themenheft: <i>Stumme Städte. Neue Großstadtliteratur aus China</i>. S. 1–50.
姜戎 (Jiang)	<ol style="list-style-type: none"> 1. HASSELBLATT, Karin (2008): <i>Der Zorn der Wölfe</i> (chin.: <i>Lang tuteng</i> 狼图腾).

Rong)	München: Goldmann Verlag.
慕容雪村 (Muruong Xuecun)	1. HOFFMANN, Hans Peter und Brigitte HÖHENRIEDER (übers.) (2008): <i>Chengdu, vergiss mich heut Nacht</i> (chin.: <i>Chengdu, jinye qing jiang wo wangji</i> 成都, 今夜请将我遗忘). Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
木子美 (Muzi Mei)	1. LORENZ, Isabell (übers.) (2007): <i>Mein intimes Tagebuch</i> (chin.: <i>Yiqingshu</i> 遗情书). Berlin: Aufbau Verlag.