

**Übersetzung der literarischen Körpersprache
vom Chinesischen ins Deutsche
am Beispiel des *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異**

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

vorgelegt von

Kunlyu Hong

aus

Fujian, China

Bonn 2022

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

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Lewis Doney

(Vorsitzender)

Prof. Dr. Ralph Kauz

(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Wolfgang Kubin

(Gutachter)

Prof. Dr. Stefan Georg

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 13.06.2022

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Ralph Kauz, danken. Herr Prof. Dr. Wolfgang Kubin gab mir grundlegende Hinweise für meine Dissertation und ist so freundlich, sie ebenfalls zu begutachten.

Ich danke auch Herrn Dr. Marc Hermann und Herrn PD Dr. Günther Distelrath. Meine Lehrer an der BFSU, Frau Prof. Dr. Yao Yan, Frau Prof. Dr. Gu Mu und Herrn Prof. Dr. Wang Jianbin haben mich immer ermutigt und inspiriert – auch ihnen vielen Dank!

Mein besonderer Dank geht an Frau Dr. Britta-Maria Gruber, für die Durchsicht dieser Dissertation und die geduldige Begleitung während der letzten Monate.

Weiterhin möchte ich meinen Eltern, meinem Freund und allen Freunden danken, die mich während meiner Promotionszeit stets liebevoll unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsthema und Fragestellungen	1
1.2 Stand der Forschung	6
1.3 Theoretische und methodologische Aspekte	10
1.4 Zum Aufbau	13
TEIL I: THEORETISCHE GRUNDLAGEN	
2. Übersetzungstheoretische Grundlagen	17
2.1 Funktionale Übersetzungstheorie nach Christiane Nord	17
2.1.1 Das Konzept „Funktionsgerechtigkeit + Loyalität“	18
2.1.2 Übersetzungstypen	20
2.1.3 Übersetzungsprobleme	25
2.2 Übersetzung (erzähl)literarischer Texte aus funktionaler Sicht	26
2.2.1 Häufige Kennzeichen und das Verstehen der literarischen Texte	28
2.2.2 Kommunikationsmodell erzählliterarischer Texte	31
2.2.3 Kommunikative Funktion	35
2.2.4 Wirkung	39
3. Theoretische Grundlagen zur Körpersprache	42
3.1 Begriffsbestimmung und modale Klassifikation	42
3.2 Körpersprache in der interkulturellen Kommunikation	48
3.2.1 Körpersprache als Ergebnis der Evolutionsgeschichte	48
3.2.2 Körpersprache als Kulturprodukt	50
3.3 Versprachlichung der Körpersprache	53
3.3.1 Sprache und Körpersprache	53
3.3.2 Verbalisierungsmöglichkeiten der Körpersprache	56
3.4 Kommunikative Funktionen der Körpersprache	60
3.4.1 In der Alltagswelt bzw. Textwelt	61
3.4.2 In der Text-Leser-Kommunikation	64
3.5 Exkurs: implizite Existenz der Körpersprache in der Erzählliteratur	68
TEIL II: DAS <i>LIAOZHAI ZHIYI</i> UND DIE DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN	
4. Pu Songling und das <i>Liaozhai zhiyi</i>	70
4.1 Zum Autor Pu Songling	70
4.2 Zum Werk <i>Liaozhai zhiyi</i>	74
4.2.1 Entstehung und Verbreitung	74
4.2.2 Inhalt und Stoffquellen	78
4.2.3 Sprache	80
4.2.4 Textform	83
4.2.4.1 Vermischung des Historischen und des Literarischen	83
4.2.4.2 Exkurs: einige deutsche Genrebezeichnungen im Vergleich	87
4.2.5 Rezeption in China	89
5. Deutsche Übersetzungen des <i>Liaozhai zhiyi</i>	94
5.1 Skizze der Übersetzungsgeschichte des <i>Liaozhai</i>	95
5.1.1 Mandschurisch, Japanisch und Koreanisch	95

5.1.2 Russisch.....	97
5.1.3 Englisch.....	98
5.1.4 Französisch.....	102
5.1.5 Italienisch	103
5.1.6 Staatlich organisierte <i>Liaozhai</i> -Übersetzungen in China	104
5.2 Deutsche Übersetzungen von 1901 bis 1918	107
5.2.1 Allgemeines.....	107
5.2.2 <i>Chinesische Geister- und Liebesgeschichten</i> (1911) von Martin Buber	112
5.2.3 <i>Chinesische Volksmärchen</i> (1914) von Richard Wilhelm	116
5.3 Deutsche Übersetzungen von 1919 bis 1948	119
5.3.1 Allgemeines.....	119
5.3.2 <i>Seltsame Geschichten</i> (1924) von Erich Schmitt	128
5.4 Deutsche Übersetzungen von 1949 bis 1978	130
5.4.1 Allgemeines.....	130
5.4.2 <i>Gaukler, Füchse und Dämonen</i> (1955) von E. P. Schrock und Liu Guan-ying	138
5.5 Deutsche Übersetzungen von 1979 bis 2001	141
5.5.1 Allgemeines.....	141
5.5.2 Die vollständige Übersetzung (1987–1992) von Gottfried Rösel.....	147
5.5.3 <i>Wundersame Geschichten aus der Studierstube der Muße</i> (2001) von Zhang Penggao	151
5.6 Zusammenfassung.....	153
TEIL III: DIE LITERARISCHE KÖRPERSPRACHE IM <i>LIAOZHAI ZHIYI</i> UND DIE ÜBERSETZUNGSPROBLEME	
6. Funktionen der literarischen Körpersprache im <i>Liaozhai</i>	157
6.1 Funktionen in der Textwelt.....	157
6.1.1 Referentielle Funktion.....	157
6.1.2 Expressive Funktion.....	160
6.1.2.1 Emotionen und Gefühle	160
6.1.2.2 Zwischenmenschliche Einstellungen	170
6.1.2.3 Persönlichkeit, Geschlecht, Alter und Gesundheit	174
6.1.2.4 Soziale Aspekte wie Beruf, Gruppenzugehörigkeit, Status, Familienstand usw.....	178
6.1.2.5 Zukunft und Umgang mit übernatürlichen Wesen	181
6.1.3 Appellfunktion.....	182
6.1.4 Ästhetische Funktion.....	186
6.1.5 Phatische Funktion	188
6.2 Funktionen in der Text-Leser-Kommunikation.....	189
6.2.1 Referentielle Funktion.....	189
6.2.1.1 Widerspiegelung der Volkskunde	190
6.2.1.2 Körpersprache im Handlungsverlauf	193
6.2.1.3 Thematische Funktion	195
6.2.2 Expressive Funktion.....	198
6.2.2.1 Zuneigung und Würdigung	199
6.2.2.2 Abneigung und Kritik.....	203

6.2.3 Appellfunktion.....	206
6.2.3.1 Appell an Lebenserfahrung	206
6.2.3.2 Appell an Phantasie	211
6.2.3.3 Appell an Emotion und Einstellung	214
6.2.4 Ästhetische Funktion.....	218
6.2.5 Phatische Funktion	222
6.3 Zusammenfassung	224
7. Übersetzungsprobleme der literarischen Körpersprache im <i>Liaozhai zhiyi</i>	226
7.1 Pragmatische Übersetzungsprobleme	226
7.1.1 Kulturspezifische Körperverhaltensformen	227
7.1.1.1 Begrüßung und Abschied	227
7.1.1.2 Volksglauben und religiöse Rituale	234
7.1.1.3 Bekleidung und Frisur	238
7.1.2 Intertextualität	246
7.2 Konventionsbezogene Übersetzungsprobleme	252
7.2.1 Konventionalisierte Verbalisierungen	253
7.2.1.1 Unechte Verbalisierungen.....	253
7.2.1.2 Konventionalisierte Metaphern und Vergleiche	257
7.2.1.3 Überpräzise Verbalisierungen.....	263
7.2.2 Das Erotische.....	268
7.2.3 Texttitel.....	274
7.3 Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme	276
7.3.1 Lexik.....	276
7.3.1.1 Mehrdeutigkeit bzw. semantische Undifferenziertheit.....	276
7.3.1.2 <i>ran</i> 然-Bildungen	281
7.3.1.3 Einsilbigkeit	284
7.3.2 Morphologie und Syntax	285
7.3.2.1 Numerus	285
7.3.2.2 Auslassen der Satzglieder und fehlende Kohäsionsmittel.....	289
7.4 Textspezifische Übersetzungsprobleme	291
7.5 Zusammenfassung	295
8. Schlussbetrachtung.....	300
Anhang	305
Literaturverzeichnis.....	320

1. Einleitung

1.1 Forschungsthema und Fragestellungen

Die Körpersprache ist ein grundlegendes Phänomen des Menschen, das zu verschiedenen Zeiten aus verschiedenen Perspektiven betrachtet worden ist. Bereits der chinesische Klassiker *Zhouli* 周禮 [Riten der Zhou], der Mitte des 2. Jahrhunderts v. u. Z. wiederentdeckt wurde, schreibt vor, dass der Richter beim Verhör neben der Sprache auch die Körpersprache des Anklägers¹ und des Angeklagten beachten soll, um die Wahrheit herauszufinden. Unter den fünf Aspekten, die der Richter beobachten soll, sind drei körpersprachliche: der Gesichtsausdruck, der Atem und der Blick.

以五聲聽獄訟，求民情：一曰辭聽；二曰色聽；三曰氣聽；四曰耳聽；五曰目聽。(Zhouli 2014: 744)

Anhand fünf Aspekte wird ein Prozess beurteilt und die Wahrheit herausgefunden: erstens die Worte, zweitens der Gesichtsausdruck, drittens der Atem, viertens das Gehör, fünftens der Blick. (Übers. d. Verf.)

Zheng Xuan 鄭玄 (127–200), Kommentator und Gelehrter der Östlichen Han-Dynastie (25–220), erläutert die fünf Aspekte und verdeutlicht die Körpersignale beim Lügen: das Gesicht wird rot, der Atem wird unruhig, der Blick wird unscharf, d. h., der Blickkontakt wird vermieden.

觀其出言，不直則煩。
察其顏色，不直則赭然。
觀其氣息，不直則喘。
觀其聆聽，不直則惑。
觀其眸子視，不直則眊然。(Zhouli 2014: 744–745)

Seine Worte beobachten, bei Unehrlichkeit sind sie umständlich und verwirrend.

Seine Gesichtsfarbe beobachten, bei Unehrlichkeit ist sie rot.

Sein Atem beobachten, bei Unehrlichkeit ist er unruhig.

Sein Gehör beobachten, bei Unehrlichkeit ist es stumpf.

Seine Augen und seinen Blick beobachten, bei Unehrlichkeit ist er unscharf. (Übers. d. Verf.)

Während das *Zhouli* und seine Kommentatoren die genaue Beobachtung der Körpersprache

¹ In der vorliegenden Arbeit wird der Lesbarkeit halber das generische Maskulinum gewählt, womit alle Geschlechter gemeint sind.

betonen und somit die Funktion der Körpersprache als Manifest des inneren Zustands eines Menschen hervorheben, beschäftigen sich die westlichen antiken Rhetoriker mit dem Einsatz der Körpersprache. Dabei geht es um „Ausführungen einer praktischen Psychologie, einer Psychagogik zur partnerbezogenen Körperwirkung, zur publikumswirksamen Selbstdarstellung und einflußnehmenden Präsentation der Sachinhalte“ (KALVERKÄMPER 1998: 1345). Als Beispiel ist u. a. das Kapitel „Actio“ des im Jahr 55 v. u. Z. veröffentlichten Buchs *De oratore* [Über den Redner] von Marcus Tullius CICERO (2007: 412–423) zu nennen. Für ihn spielt die Körpersprache für die Wirksamkeit des Vortrags nach der Stimme die größte Rolle. Unter den verschiedenen Modi der Körpersprache hebt er das Minenspiel hervor, das von den Augen bestimmt wird:

Denn das Gesicht ist der einzige Teil des Körpers, der so viele Andeutungen und Veränderungen zustande bringen kann, wie es Seelenregungen gibt. Und es gibt auch niemanden, der dasselbe zustande bringen könnte, wenn er die Augen schließt. [...] Die Augen sind es, durch deren bald gespannten und bald gelassenen, bald stechenden und bald heiteren Blick wir unsere Seelenregungen zu erkennen geben, wie es zur jeweiligen Art der Rede passt. Der Vortrag ist nämlich gleichsam die Sprache unseres Körpers, und umso mehr muss er mit unserem Geist im Einklang stehen. Die Augen aber hat uns die Natur gegeben, wie dem Pferd oder dem Löwen die Mähne, den Schweif und die Ohren, damit wir unsere Gemütsregungen deutlich ausdrücken können. (CICERO 2007: 421)

Die Körpersprache hat also sowohl in China als auch in der westlichen Welt schon sehr früh Beachtung gefunden. Im Laufe der Zeit ist sie Forschungsgegenstand verschiedener Disziplinen wie Anthropologie, Verhaltensforschung, Psychologie, Soziologie, Linguistik und Semiotik geworden, wobei seit Ende der 1960er Jahre die Forschung in jeder mit der Körpersprache befassten Disziplin förmlich explodiert (vgl. KORTE 1993: 1–2, Anm. 3). Populärwissenschaftliche Handbücher über die Körpersprache, die sich immer mehr auf dem Markt finden und u. a. auf eine Steigerung des Beobachtungsvermögens bzw. eine bessere Selbstdarstellung abzielen, oder die vielgesehene amerikanische Fernsehserie *Lie to me* (2009–2011), in der Lügner anhand der Körpersprache entlarvt werden, zeigen deutlich, dass die Körpersprache auf immer größeres Interesse im Allgemeinen gestoßen ist.

Auch in der Literaturwissenschaft wird der Körpersprache Aufmerksamkeit geschenkt. Das

Besondere der literarischen Körpersprache besteht darin, dass man anders als in vielen anderen Disziplinen nicht den Körper selbst ins Auge fassen kann, sondern nur die sprachlich festgelegte Darstellung: zwischen dem Leser bzw. dem Forscher und der Körpersprache liegt immer der gestalterische Eingriff des Schriftstellers (MOSER-VERREY 1998: 77). Dieser Eingriff wird von heterogenen Faktoren determiniert. Dazu zählen nicht nur individuelle Faktoren wie der Schreibstil des Schriftstellers, sondern auch Faktoren der kulturellen und sprachlichen Umwelt, welche die literarische Präsentation der Körpersprache zumindest teilweise unabhängig vom Willen des Schriftstellers mitbestimmen. Z. B:

- Verschiedenen Schriftstellern stehen verschiedene Formen der Körpersprache zur Verfügung, weil die Körpersprache teilweise kulturbedingt ist. Die Körpersprache wird in der Literatur nicht „autonom“ verwendet, sondern zu einem beträchtlichen Anteil im Rahmen der Erkenntnisse über Körpersprache im Alltag (KORTE 1993: 12).
- Die Auswahl der körpersprachlichen Formen, die in einem literarischen Text dargestellt werden, hängt vom kulturbedingten Perzeptionsvermögen ab (MOSER-VERREY 1998: 77–78).
- Sprachen sind als Präsentationsmittel der Körpersprache unterschiedlich begrenzt. Das zeigt sich beispielsweise darin, dass nicht alle körpersprachlichen Verhaltensformen eine feste sprachliche Übersetzung in allen Sprachen haben.
- Epochen und Gattungen spielen auch eine Rolle, welche Körperzeichen in welcher Dichte und mit welcher Funktion in einen literarischen Text eingesetzt werden. So behauptet beispielsweise KORTE (1993: 7), dass die Erzählprosa in Hinblick auf die Präsentation der Körpersprache potentiell am wenigsten eingeschränkt ist. Außerdem geht aus ihrer Untersuchung zur englischen Erzählprosa hervor, dass Modus und Funktion der literarischen Körpersprache zeitspezifisch sind (KORTE 1993: 185–220).

Diese Faktoren sind besonders ersichtlich, wenn der Leser aus einer anderen Kultur und Zeit kommt oder wenn die literarische Körpersprache in eine andere Sprache übersetzt wird. Genauso wie ein europäischer Reisender in China auf eine für ihn fremde, chinesisch spezifische Verhaltensform trifft, kann ein Leser in der literarischen Textwelt körper-

sprachlichen Formen begegnen, deren Bedeutung für ihn unklar oder in seiner Kultur anders ist. Meistens hat man jedoch nicht nur mit kulturspezifischen Verhaltensformen zu tun, sondern auch mit konventionellen Darbietungen in Hinsicht auf die Auswahl und die Verbalisierung der Körpersprache, die auf die Sprache, Kultur, Epochen- oder Gattungstradition zurückführen. So kann ein körperliches Phänomen, das eigentlich universal ist, durch eine konventionelle Beschreibung auf einen Leser einer anderen Kultur außergewöhnlich wirken. David E. Pollard, der u. a. chinesische Prosatexte ins Englisch übersetzt, nennt in diesem Zusammenhang die Beschreibung der Schweißausbrüche als Beispiel:

Chinese writers talk of panic causing sweat to exude from the whole head or scalp. This is in fact a quite accurate description – you do indeed sweat all over the scalp in extremis – but Western writers tend to note only the visible outbreak of sweat on the forehead, so in turn Western readers would suspect exaggeration if the Chinese phrase is translated literally. As the translation of a novel cannot be used as an occasion to instruct the reader in physiology, the translator has to choose between challenging or conforming to the readers preconceptions. (POLLARD 2001: 73)

Beim Übersetzen der literarischen Körpersprache kann der Übersetzer also mit einer doppelten Konventionalität konfrontieren: der konventionellen Körpersprache an sich und der konventionellen sprachlichen, literarischen Darbietung. Es ist daher nicht unrecht, wenn POLLARD (2001: 77) klagt, dass die literarische Körpersprache dem Übersetzer wahrscheinlich mehr Kopfschmerzen als Vergnügen bereite. Obwohl die deutschen Übersetzer unter diesem Problem nicht weniger leiden als z. B. die englischen, bleibt die Übersetzung der Körpersprache in der Sprachrichtung Chinesisch-Deutsch ein bis heute unerforschtes Thema, wie in Kapitel 1.2 zum Stand der Forschung noch dargestellt wird. Das Hauptziel der vorliegenden Arbeit besteht daher darin, durch eine systematische Beschreibung und Analyse herauszufinden, wie die Körpersprache in der chinesischen Erzählliteratur ins Deutsche übersetzt wird und Faktoren, die beim chinesisch-deutschen Übersetzen der literarischen Körpersprache Probleme bereiten, systematisch zu erfassen.

Als Untersuchungsbeispiele werden Texte aus der Sammlung *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 [Seltsame Geschichten aus dem Liao-Studienzimmer] (im Folgenden gekürzt als *Liaozhai*) von Pu Songling 蒲松齡 (1640–1715) und ihre deutschen Übersetzungen ausgewählt. Dafür

gibt es verschiedene Gründe. In China wird das *Liaozhai*, das ca. 500 Texte umfasst, als Höhepunkt der traditionellen Kurzgeschichten geschätzt. Inhaltlich zeichnet sich das *Liaozhai* durch Grenzüberschreitungen in die Welt des Übernatürlichen und Fremden aus, welches der Schriftsteller mit der Welt der normalen Menschen harmonisch kombiniert und realistisch darstellt. Dort findet man diverse Beschreibungen der Gesichtsausdrücke, Körperbewegungen, -haltungen usw., die teilweise lebensnah, teilweise phantasievoll sind und sowohl in der Handlung als auch für den künstlerischen Effekt eine wichtige Rolle spielen. Die *Liaozhai*-Geschichten sind hauptsächlich in der anspruchsvollen, u. a. durch ihre Prägnanz gekennzeichneten klassischen Schriftsprache *wenyan* 文言 geschrieben. Wenn behauptet wird, dass die sprachlichen Qualitäten des *Liaozhai* kaum in eine westliche Sprache übertragbar seien (z. B. MOTSCH 2003: 245), wird umso mehr Neugier geweckt, wie verschiedene Übersetzer damit umgegangen sind. Mehrere Texte aus dieser Sammlung wurden seit Anfang des 20. Jahrhunderts mehrmals von verschiedenen Übersetzern ins Deutsche übertragen und eine Gesamtübersetzung liegt vor. Diese zahlreichen Übersetzungen, deren Entstehungszeiten sich auf einen Zeitraum von gut einem Jahrhundert verteilen, bieten eine vorteilhafte Grundlage für einen Übersetzungsvergleich.

Eine systematische Untersuchung der deutschen Übersetzungen der literarischen Körpersprache im *Liaozhai* soll auf einer Analyse der Körpersprache im *Liaozhai* aufbauen. Die letztere dient nicht nur einer fundierteren Übersetzungsanalyse, sondern sie hat auch an sich einen wissenschaftlichen Wert. Eine systematische Analyse der Körpersprache in der chinesischen Erzählliteratur, ob eine allgemeinere wie Barbara KORTE (1993) zur englischen Erzählprosa, oder eine zu einem bestimmten Werk bzw. Schriftsteller wie u. a. Louise FORSELL (2009) zu Theodor Storms Novelle „Der Schimmelreiter“, liegt noch nicht vor. Das zweite Ziel der vorliegenden Arbeit besteht daher darin, die Körpersprache im *Liaozhai* anhand eines umfassenden Instrumentariums in ihren Formen und Funktionen zu untersuchen, was einen systematischen Zugang zur Körpersprache in der chinesischen, vor allem der klassischen, Erzählliteratur ermöglichen soll.

Die Fragestellungen dieser Arbeit lassen sich zusammenfassend in einer logischen Reihen-

folge wie folgt formulieren und ordnen:

- Wie wird die Körpersprache im *Liaozhai* dargestellt? Welche Funktionen erfüllt die literarische Körpersprache im *Liaozhai*? Was sind die formalen und inhaltlichen Träger dieser Funktionen?
- Was bereitet beim Übersetzen der Körpersprache im *Liaozhai* ins Deutsche Probleme?
- Wie haben die Übersetzer diese Probleme gelöst bzw. zu lösen versucht? Was sind mögliche Erklärungen für Unterschiede in Übersetzungen?

1.2 Stand der Forschung

Wie oben erwähnt, findet die Körpersprache in verschiedenen Disziplinen wissenschaftliche Beachtung. Den Forschungszielen entsprechend sind Forschungsergebnisse aus den Bereichen Literaturwissenschaft und Übersetzungswissenschaft besonders relevant. Doch dürfen Erkenntnisse über die alltägliche Körpersprache nicht übersehen werden. Denn zum einen sind sie hilfreich, um die Körpersprache, den Gegenstand der literarischen Darstellung und Übersetzung besser zu verstehen, zum anderen sind sie unerlässlich für ein fundiertes begriffliches Instrumentarium.

Die alltägliche Körpersprache ist wiederum Forschungsgegenstand zahlreicher Disziplinen, die sie aus verschiedenen Perspektiven erforschen. Das zeigt sich deutlich in Michael ARGYLES Buch *Bodily Communication*, das nach der Veröffentlichung im Jahr 1975 immer wieder neu gedruckt wird und mit dem Titel *Körpersprache & Kommunikation. Nonverbaler Ausdruck und soziale Interaktion* ins Deutsche übersetzt wurde. „Mr. Social Psychology“ Argyle (ROBINSON 2003: 5) greift in diesem Buch auch auf Erkenntnisse aus anderen Disziplinen wie Anthropologie, Biologie und Linguistik zurück und geht u. a. auf tierische Kommunikation, kulturbedingte Unterschiede der Körpersprache, Vergleich zwischen Sprache und Körpersprache ein. Er behandelt die verschiedenen nonverbalen Kommunikationskanäle und Funktionen der körperlichen Kommunikation und weist auf die zentrale Rolle der Körpersprache im sozialen Verhalten hin. Eine ähnlich umfassende Einführung in die Körpersprache mit mehr Chinabezug liefert der chinesische Linguist GENG

Erling 耿二嶺 (2001) im Buch *Yitai wanfang: tiyuxue conghua* 儀態萬方：體語學叢話 [Die vielfältigen körperlichen Erscheinungen und Verhaltensformen: gesammelte Schriften über die Körpersprache].

Unter den Arbeiten, die sich auf bestimmte Aspekte der alltäglichen Körpersprache konzentrieren bzw. sie aus einer speziellen Sicht betrachten, sind u. a. die des Linguisten und Semiologen Winfried Nöth und die des Psychologen Paul Ekman zu nennen. NÖTH bietet im Kapitel „Nonverbale Kommunikation“ des Werks *Handbuch der Semiotik* (2000: 293–322) einen Überblick zur Körpersprache aus semiotischer Sicht. Im Buch *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings* (dt. *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren* 2017, englische Originalausgabe 2003) hat EKMAN seine Forschungsergebnisse über emotionale Gesichtsausdrücke ausführlich dargestellt. Bahnbrechend waren seine ethnologischen Studien zur Universalität der Gesichtsausdrücke, die in der Tradition von Charles DARWINS Werk *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) stehen.

In der Literaturwissenschaft ist die Relevanz der literarischen Körpersprache bewiesen worden. Eine der umfassendsten Studien zum Thema literarischer Körpersprache liefert die Anglistin Barbara KORTE. In ihrem Buch *Körpersprache in der Literatur: Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa* (1993) entwickelt sie auf der Grundlage der modernen Forschungen zur Körpersprache und unter Berücksichtigung literarästhetischer Gesichtspunkte ein Beschreibungsmodell für Körpersprache in der Erzählliteratur. Zu literarästhetischen Gesichtspunkten zählen u. a. Präsentation, Funktion und Wirkungspotential der Körpersprache im Erzähltext. Außerdem behandelt sie in diesem Buch Aspekte des historischen Wandels literarischer Körpersprache am Beispiel der englischen Romanliteratur.

Eine wichtige Arbeit zur literarischen Darstellung der Körpersprache, die zeitnah vor Kortess Buch erschien und daher nicht von ihr betrachtet werden konnte, ist „Literatur und Körpersprache“ von Harwig KALVERKÄMPER (1991: 328–373). In diesem Artikel versucht er die Frage, „wie wird nonverbale Kommunikation für den die Situation nicht direkt sehenden

Leser im literarischen Text sprachlich mitgeteilt“ (1991: 334), zu beantworten, indem er u. a. auf die Kodierungsweisen der literarischen Körpersprache und den interpretierenden Autor eingeht.

Aus der Literaturrecherche geht hervor, dass chinesische Literaturwerke im Vergleich zu den westlichen² nur wenig und sporadisch in Bezug auf die Körpersprache untersucht worden sind. Es finden sich vor allem kurze Artikel bzw. Kapitel, die aus einzelnen Perspektiven die Körpersprache in einem bestimmten Werk besprechen. Beispielsweise wurde die literarische Körpersprache als Ausdruck der seelischen Zustände der Figuren bzw. des Schriftstellers betrachtet.³ Auch über die sprachliche Umsetzung der Körpersprache wurde teilweise diskutiert.⁴ Nicht selten wurde die literarische Körpersprache in klassischen Werken kulturhistorisch untersucht. So wurden verschiedene körperliche Verhaltensformen und deren Bedeutungen zusammengefasst.⁵ Auf eine ähnliche Weise wurden Konzepte der körperlichen Schönheit in bestimmten Perioden anhand literarischer Werke erarbeitet.⁶

Auch in der Übersetzungswissenschaft ist der literarischen Körpersprache Aufmerksamkeit geschenkt worden. Im Unterkapitel „Translation and nonverbal communication“ des Buchs *The Turns of Translation Studies* gibt Mary SNELL-HORNBY (2006: 79–84) einen Überblick zu diesem Thema und betont die Interdisziplinarität dieses Forschungsbereichs. Das zeigt sich

² Zum Überblick der Forschungslage der Körpersprache in der westlichen Erzählliteratur, vor allem der englischen, deutschen und französischen, siehe KORTE (1993: 17–19). In der Bibliographie 2 desselben Buchs (KORTE 1993: 267–290) werden weitere Titel dazu vermerkt. Zu Arbeiten zur Körpersprache in der westlichen Erzählliteratur, die nach Kortes Buch erschienen, zählen z. B. Caroline SCHMAUSER (1998: 59–76) zu Körperbewegungen und ihren Bedeutungen im *Don Quijote*, Monique MOSER-VERREY (1998: 77–91) zur Körpersprache bei Kafka, Louise FORSELL (2009) zur Körpersprache in der Novelle *Der Schimmelreiter* und Isabella RAVIZZA (2010) zur Körpersprache in der *Egils saga* und *Njáls saga*.

³ Vgl. u. a. WANG Qizhong 王啟忠 (1982: 18–19) zu Figuren im *Liaozhai* und UMEDA Shigeo 埋田重夫 (2000: 19–21) zur Beziehung zwischen Körperhaltungen in Bai Juyis 白居易 (772–846) Gedichten und Gedanken des Dichters.

⁴ Vgl. u. a. UMEDA (2000: 17) zu Lexika der Körperhaltungen in Bai Juyis Gedichten und LIU Jing 劉競 (2000: 88–89) zu konkreter und abstrakter Darstellungsweise der Körpersprache der weiblichen Figuren im *Liaozhai*.

⁵ Vgl. u. a. HUANG Yingqiong 黃映瓊 (2003: 59–64) zu Formen und Bedeutungen der Körpersprache von Frauenfiguren im Roman *Honglou meng* 紅樓夢 [Der Traum der Roten Kammer] und ZHOU Guoguang 周國光 und LI Xiangnong 李向農 (2017). Die letzteren beiden Autoren haben mit Beispielen aus Werken moderner und gegenwärtiger chinesischer Schriftsteller ein „Gestikon“ der Han-Chinesen mit mehr als 140 Einträgen erfasst.

⁶ Vgl. u. a. FANG Yingmin 方英敏 (2009: 28–35) zu Konzepten der körperlichen Schönheit im Werk *Shijing* 詩經 [Buch der Lieder] und PANG Jinyi 逢金一 (2007: 34–41) zum Vergleich der Schönheitskonzepte der Frauen im *Shijing* und *Chuci* 楚辭 [Gesänge aus Chu], die jeweils für die Kultur in Mittel- und Südchina stehen.

deutlich in den Arbeiten von Fernando POYATOS (u. a. 1997, 2002 und 2008), der von Hause aus Anthropologe ist und das Thema Körpersprache in die Übersetzungswissenschaft eingeführt hat. Im Jahr 1997 gab er das Buch *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media* heraus. Artikel in diesem Band und weitere kurze Abhandlungen haben aus verschiedenen Perspektiven das Potential dieses Forschungsbereichs bewiesen. So können beispielsweise aus einer eher kulturhistorischen Sicht die Kulturspezifika der Körpersprache als eine wichtige Quelle der Übersetzungsprobleme in den Mittelpunkt gerückt werden.⁷ Auch weitere Aspekte, die das Übersetzen der literarischen Körpersprache problematisch machen, wurden festgestellt.⁸ Einige Arbeiten gehen auf die Eingriffe bzw. Übersetzungsstrategien der Übersetzer ein.⁹ Dabei haben manche Forscher versucht, Normen für die Übersetzung der Körpersprache festzusetzen.¹⁰ Meistens entbehren diese kürzeren Abhandlungen übersetzungstheoretischer Grundlagen. Nur wenige Ausnahmen stützen sich explizit auf Übersetzungstheorien.¹¹

Eine umfangreichere und sich auf einen höheren Grad der Verallgemeinbarkeit gerichtete Studie zum Thema Übersetzung der literarischen Körpersprache stellt die Masterarbeit *Theorizing the Translation of the Body Language: A Study of Nonverbal Behaviors in Literature* von YUNG Hui-yu 翁曉羽 (2010) dar. Die Verfasserin nimmt beliebig ausgewählte chinesische und englische erzählliterarische Werke als Beispiel und entwickelt für das Sprachenpaar Chinesisch-Englisch ein Modell für die Übersetzung der literarischen Körpersprache. Dieses Modell stützt sich auf das von KORTE (1993) entwickelte Modal-Funktional-

⁷ Vgl. u. a. YAU Shun-chiu 游順釗 (1997: 69–82) zu kulturspezifischen körpersprachlichen Verhaltensformen der Chinesen, RIE HASADA (1997: 83–103) zu kulturspezifischen körpersprachlichen Verhaltensformen der Japaner.

⁸ Vgl. u. a. David E. POLLARD (2001: 70–77) zur Körpersprache in chinesisch-englischer Übersetzung anhand der Beispiele aus verschiedenen chinesischen Erzähltexten. Er fasst dabei drei Ursachen zusammen: eine spezifisch chinesische Sicht der Körperfunktionen; Verhaltensformen, die spezifisch chinesisch sind oder eine andere Bedeutung haben als westliche; Beschreibungen der körperlichen Reaktionen, die westliche Autoren normalerweise nicht wahrnehmen.

⁹ Vgl. u. a. Pierangela DIADORI (1997: 131–149) zu englischer und deutscher Übersetzung der Körpersprache im italienischen Roman *I Promessi Sposi* [Die Brautleute], CHEN Deyong 陳德用 (2006: 52–55), WENG Linying 翁林穎 (2008: 53–57) zum Vergleich englischer Übersetzungen der weiblichen Körpersprache im Roman *Honglou meng*.

¹⁰ Vgl. u. a. ZHANG Zhiying 張治英 (2000: 20–23).

¹¹ Vgl. u. a. Hans VERMEER (1992: 285–300) zu Übersetzungsproblemen der Körpersprache in *Odyssee* anhand der Scenes-and-Frames-Theorie und die Masterarbeit von SUN Liming 孫黎明 (2009) zur Beschreibung und Übersetzung der nonverbalen Kommunikation, wobei die Funktionsäquivalenz im Sinne von NIDA und TABER (1969) das oberste Ziel der Übersetzung darstellt.

Beschreibungsmodell der literarischen Körpersprache und wird durch verschiedene Übersetzungsstrategien erweitert und in das von Eugene NIDA und Charles TABER (1969) vorgeschlagene Übersetzungsmodell integriert.

1.3 Theoretische und methodologische Aspekte

Wie Andris BREITLING (2015: 88–97) mit Hilfe von Überlegungen des französischen Hermeneutikers Paul Ricœur verdeutlicht hat, sind alle sprachlichen Äußerungen in einer je bestimmten Hinsicht unübersetzbar. Verschiedene Sprachen weisen auf allen Funktionsebenen – Ebene der Phonetik, der Syntax und des Lexikons – Unterschiede auf. Diese treten im Sprachgebrauch hervor, z. B. in einem Text, wo noch weitere Faktoren wie die Komposition des Textes, die intertextuellen semantischen Bezüge und der Hintergrund einer ganzen Diskurstradition (z. B. eines literarischen Genres) mitwirken (BREITLING 2015: 90–91). Da der Gegenstand einer Übersetzung nicht nur Laute, grammatische Strukturen oder Wörter sind, sondern die ganze sprachliche Äußerung mit allen diesen Bezügen, ist eine Übersetzung im Sinne eines genauen Abbilds unmöglich.

Genauso ist es beim Übersetzen der literarischen Körpersprache. Eine literarische Darstellung der Körpersprache ist ein Komplex mit mehreren Aspekten. Sie hat einen bestimmten Wortlaut, der beispielsweise eine Rolle beim Reimen spielt. Die für die Darstellung verwendeten Lexika können eine stark kulturspezifische Konnotation haben. Die körpersprachliche Verhaltensform, auf die sich die literarische Darstellung bezieht, hat gemäß der alltäglichen Körpersprache eine Form und eine Bedeutung, zwischen denen die Beziehung kulturbedingt sein kann. Diese verschiedenen Aspekte lassen sich nicht gleichzeitig in eine andere Sprache übertragen. Es entsteht daher die Frage, was ein Übersetzer übersetzt, wenn er eine literarische Darstellung der Körpersprache vor sich hat. Übersetzt er die Wörter oder den Körper, wenn eine bestimmte Körperbewegung in der Zielsprache konventionell anders bezeichnet wird als in der Ausgangssprache? Übersetzt er die Form oder die Bedeutung der Körperbewegung, wenn dieselbe Form in der Zielkultur eine andere Bedeutung hat? Diese Auflistung von Fragen könnte man noch weiterführen.

Antworten auf diese Fragen sind von Fall zu Fall unterschiedlich. Die Umgangsweisen der Übersetzer mit der literarischen Körpersprache variieren, wie diese Arbeit noch anhand von Textbeispielen zeigen wird. Eine Möglichkeit, die einzelnen Fälle systematisch zu beschreiben und zu analysieren, bietet die funktionale Übersetzungstheorie. Sie betrachtet das Übersetzen als eine kommunikative Handlung mit einem bestimmten Zweck. Dabei spielt die Funktion, die der Text in seiner Kommunikationssituation beim Empfänger erfüllt, eine zentrale Rolle. Die textexternen pragmatischen bzw. kulturellen Aspekte gewinnen somit an Bedeutung. Nach der funktionalen Übersetzungstheorie bildet die Funktion die Übersetzungseinheit (z. B. NORD 2011a: 158–160), alle einzelnen Textelemente und -teile werden als funktionale Elemente gesehen, die je nach der Zielsetzung, der Leserschaft, den Übersetzungs-konventionen usw. funktionskonstant oder -variierend in eine andere Sprache übertragen werden. So ist es möglich, alle Elemente und Ebenen des Textes bzw. der Übersetzung mit einer überschaubaren Funktionskategorie zu erfassen und systematisch zu untersuchen. Die oben gestellten einzelnen Fragen lassen sich daher in zwei Fragen zusammenfassen: welche Funktion hat dieses Textelement in der Ausgangssituation, und welche Funktion erfüllt seine Übersetzung in der Zielsituation?

Für die vorliegende Arbeit wird also ein kommunikativer Ansatz ausgewählt. Er ist nicht nur für die Übersetzungsuntersuchung anwendbar, wie es die Funktionalisten gezeigt haben, sondern auch für die Forschungsbereiche Körpersprache und Literatur. Es hat sich längst etabliert, Körpersprache (z. B. ARGYLE 2013) und Literatur (z. B. SCHUTTE 2005: 45–55) kommunikativ zu verstehen und zu untersuchen. Wie oben angesprochen wurde, sind Erkenntnisse aus diesen beiden Bereichen zu berücksichtigen. Denn die Produktion und die Rezeption der literarischen Körpersprache bauen auf Kenntnissen über die alltägliche Körpersprache auf, und Literaturwerke sind der Ort, wo die Körpersprache präsentiert und rezipiert wird und einen literarischen Wert gewinnt.

Zugrunde liegt hier das Modell der kommunikativen Funktionen von Roman Jakobson. Dieses vielzitierte Modell wurde in Erweiterung des im Jahr 1934 von Karl Bühler

vorgestellten Organon-Modells¹² entwickelt und war ursprünglich für die sprachliche Kommunikationssituation gedacht. Im Vergleich zu anderen Modellen und Theorien mit zum Teil ähnlichen Inhalten¹³ hat Jakobsons Modell einen erheblichen Vorteil, dass es nicht nur für sprachliche Kommunikation eingesetzt werden kann, sondern schon bald nach seiner Entstehung zur Beschreibung anderer Kommunikationsprozesse Anwendung fand, z. B. Semiotik der Architektur und der Zoosemiotik (NÖTH 2000: 105). Auch für die alltägliche Körpersprache lässt sich dieses Modell anwenden.

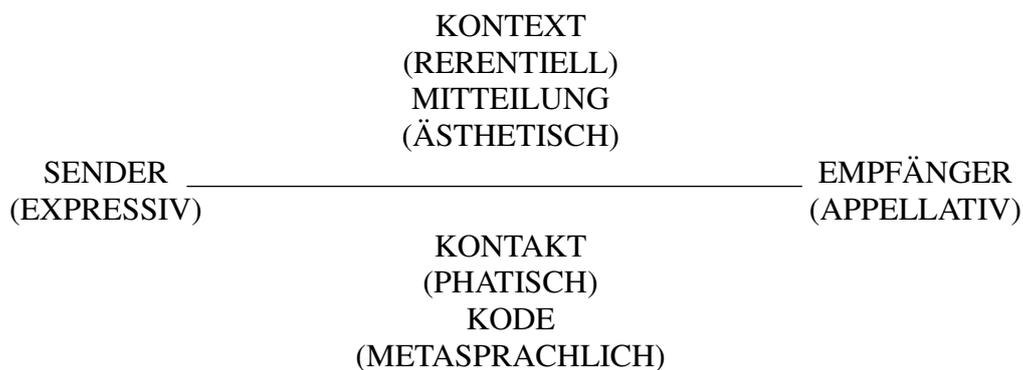


Abb. 1 Jakobsons Modell für unabdingbare Faktoren einer verbalen Kommunikation und die entsprechenden Kommunikationsfunktionen (leicht geändert nach JAKOBSON 1979: 88 und 94)

In seinem Modell nennt Jakobson sechs unabdingbaren Faktoren, denen er jeweils eine entsprechende Funktion zuordnet. Er beschreibt diese Faktoren wie folgt:

Der SENDER macht dem EMPFÄNGER eine MITTEILUNG. Um wirksam zu sein, bedarf die Mitteilung eines KONTEXTES, auf den sie sich bezieht (Referenz in einer andern, etwas mehrdeutigen Nomenklatur), erfaßbar für den Empfänger und verbal oder verbalisierbar; erforderlich ist ferner ein KODE, der ganz oder zumindest teilweise dem Sender und dem Empfänger (oder m. a. W. dem Kodierer und dem Dekodierer der Mitteilung) gemeinsam ist; schließlich bedarf es auch noch eines KONTAKTS, eines physischen Kanals oder einer psychologischen Verbindung zwischen Sender und Empfänger, der es den beiden ermöglicht, in Kommunikation zu

¹² Nach dem Organon-Modell hat ein Sprachzeichen eine Ausdrucks-, eine Darstellungs- und eine Appellfunktion (vgl. BÜHLER 1978: 24–33).

¹³ Z. B. die Sprachakttheorie von John AUSTIN (2002), die einen Sprechakt in drei Teilakte unterteilt: den lokutionären (bestehend aus dem phonetischen, dem phatischen und dem rhetischen Akt), den illokutionären bzw. illokutiven, den perlokutionären bzw. perlokutiven; die Sprachakttheorie von John SEARLE (1969), die einen Sprechakt in vier Teilakte unterteilt: den Äußerungsakt (bestehend aus dem phonetischen und dem phatischen Akt), den propositionalen (bestehend aus dem Referenzakt und dem Prädikationsakt), den illokutionären, den perlokutionären; oder das Kommunikationsquadrat von Friedemann Schulz von THUN (1997: 23–68), nach dem eine Nachricht die folgenden vier Seiten hat: Sachaspekt, Selbstaussage, Beziehungsaspekt und Appell.

treten und zu bleiben. (JAKOBSON 1979: 88)

Jeder dieser Faktoren bedingt eine verschiedene Funktion (JAKOBSON 1979: 88–94): die referenzielle Funktion orientiert sich an dem Kontext; die appellative bzw. konative Funktion ist an den Empfänger gerichtet und soll bei ihm eine Einstellungs- bzw. Verhaltensänderung bewirken; bei der phatischen Funktion steht der Kontakt im Mittelpunkt, sie dient u. a. dazu, Kommunikation zu erstellen, zu verlängern oder zu unterbrechen, zu kontrollieren, ob der Kanal noch offen ist, die Aufmerksamkeit des Empfängers auf sich zu lenken oder sich zu vergewissern; die metasprachliche Funktion orientiert sich am Kode, der Sender und/oder der Empfänger kommunizieren darüber, ob beide denselben Kode gebrauchen; die poetische bzw. ästhetische Funktion stellt die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen dar. Die Kommunikationsfunktion, die sich an den Sender richtet und nach JAKOBSON (1979: 89) „die Haltung des Sprechers zum Gesprochenen unmittelbar zum Ausdruck“ bringt, nennt er „emotive oder expressive Funktion“. Vor allem für die Anwendung des Modells bei der Körpersprache ist es sinnvoll, den Umfang der sich an den Sender richtenden Funktion zu erweitern, und zwar als „Selbstkundgabe“ im Sinne von THUN (1997: 26–27), die sowohl die gewollte Selbstdarstellung als auch die unfreiwillige Selbstenthüllung einschließt. D. h. nicht nur die Haltung bzw. die Emotion des Senders kann zum Ausdruck gebracht werden, sondern alle möglichen Informationen über ihn.

Wie JAKOBSON (1979: 88) festgestellt hat, dass kaum eine sprachliche Mitteilung nur eine Funktion erfüllt und die dominierende Funktion die Struktur der Mitteilung bestimmt, so ist für die alltägliche Körpersprache und die literarische Körpersprache von demselben auszugehen. Außerdem ist es gut vorstellbar, dass diese sechs Funktionen in verschiedenen Kommunikationsprozessen und -situationen unterschiedlich gewichtet sind. Die kommunikative Funktion zieht sich als Leitfaden durch diese Arbeit.

1.4 Zum Aufbau

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Teile. Der theoretische Rahmen wird im ersten Teil erarbeitet. Im zweiten Teil wird auf das *Liaozhai* und seine deutschen Übersetzungen

eingegangen. Der dritte Teil besteht aus einer Erfassung der kommunikativen Funktionen, die die literarische Körpersprache im *Liaozhai* erfüllt, und einer Analyse der Übersetzungsprobleme und -möglichkeiten.

Teil I gliedert sich in zwei Kapitel, die jeweils auf die Übersetzungstheorie und die Körpersprache eingehen. Literaturwissenschaftliche Grundlagen werden in die beiden genannten Kapitel integriert. In Kapitel 2 wird die funktionale Übersetzungstheorie von Christiane NORD (u. a. 1993, 2008, 2009, 2011a und 2011b) dargestellt, auf deren Grundlage die Übersetzungsanalyse durchgeführt wird. Wichtig ist, auf der Grundlage der literaturwissenschaftlichen Erkenntnisse die Besonderheiten des literarischen Übersetzens zu berücksichtigen und die Anwendbarkeit der funktionalen Übersetzungstheorie dafür zu erläutern. Dafür werden die Faktoren der literarischen Kommunikation und die kommunikativen Funktionen der erzähl-literarischen Texte herausgearbeitet.

An die übersetzungstheoretische Erörterung schließt sich in Kapitel 3 das Thema Körpersprache an. Zunächst wird eine klare Definition der Körpersprache festgelegt. Auch eine modale Klassifikation der Körpersprache wird dargestellt, die alle in dieser Untersuchung zu betrachtenden Modi der Körpersprache erfasst. Da die Leser der Übersetzung meistens aus einer anderen Kultur als der des Schriftstellers kommen, ist die Frage wichtig, inwieweit die Körpersprache universal oder kulturspezifisch ist. Da im Text die Körpersprache immer in eine sprachliche Formulierung „übersetzt“ wird, ist es notwendig, auf die Beziehung zwischen Körpersprache und Sprache einzugehen sowie die Grenzen und Möglichkeiten der Verbalisierung der Körpersprache zu erläutern. In Bezug auf die kommunikative Funktion werden die alltägliche Körpersprache und die literarische Körpersprache getrennt behandelt.

In Teil II geht es um das Werk *Liaozhai* (Kapitel 4) und seine deutschen Übersetzungen (Kapitel 5). Sowohl das *Liaozhai* selbst als auch seine deutschen Übersetzungen sind umfangreiche Forschungsbereiche. In dieser Arbeit werden vor allem die grundlegenden Aspekte herausgearbeitet, die ein angemessenes Verständnis der literarischen Körpersprache im *Liaozhai* und ihren deutschen Übersetzungen ermöglichen. Aus Sicht der funktionalen

Übersetzungstheorie ist es interessant zu fragen, welche Funktionen dem *Liaozhai* in seiner Rezeptionsgeschichte in China zugeschrieben worden sind und welche Funktionen die Übersetzer ihren Übersetzungen zu geben versuchen. Denn dies könnte eine Erklärung für die verschiedenen Vorgehensweisen bei Übersetzungsproblemen bieten.

Sowohl in Kapitel 4 zum *Liaozhai* als auch in Kapitel 5 zu seinen deutschen Übersetzungen werden textexterne und -interne Faktoren berücksichtigt. Konkret handelt es sich in Kapitel 4 um Autor, Entstehung und Verbreitung, Inhalt und Stoffquellen, Sprache, Textform und schließlich Rezeption in China. Kapitel 5 bietet unter Berücksichtigung der Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai* in verschiedenen Sprachen einen Überblick über die deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis zum Jahr 2001. Aufgrund der hohen Anzahl der deutschen Übersetzungen werden sie je nach Entstehungszeit in vier Unterkapitel geordnet, in denen zwar alle zur Kenntnis genommenen Übersetzungen erwähnt werden, aber nur die repräsentativeren ausführlicher behandelt werden.

Auf den ersten beiden Teilen wird Teil III aufgebaut, der sich mit der literarischen Körpersprache im *Liaozhai* und seinen deutschen Übersetzungen beschäftigt und die zentralen Fragestellungen dieser Arbeit beantwortet. Kapitel 6 beschäftigt sich mit der Frage „Wie wird die Körpersprache im *Liaozhai* dargestellt?“ Die Kommunikationsfunktionen der literarischen Körpersprache im *Liaozhai*, die in der Textwelt und in der Text-Leser-Kommunikation erfüllt werden, werden jeweils in einem Unterkapitel behandelt. Dabei wird berücksichtigt, welche Modi und Verbalisierungsmöglichkeiten der Körpersprache im *Liaozhai* eingesetzt werden, um eine bestimmte kommunikative Funktion zu erzielen.

Kapitel 7 behandelt zunächst die Fragestellung „Was bereitet beim Übersetzen der Körpersprache im *Liaozhai* ins Deutsche Probleme?“ Übersetzerunabhängige Übersetzungsprobleme der literarischen Körpersprache im *Liaozhai* werden in vier Kategorien geteilt: die pragmatischen, die konventionsbezogenen, die sprachenpaarbezogenen und die text-spezifischen. Anhand der bereits erschienen deutschen Übersetzungen wird gezeigt, wie die Übersetzer diese Probleme lösten oder zu lösen versuchten. Dabei wird der Begriff Funktion

noch einmal zum Angelpunkt, denn wichtig ist hier zu ermitteln, welche kommunikative Funktion die literarische Körpersprache im *Liaozhai* bei den Ausgangstextlesern hat und welche die Übersetzung bei den Zieltextlesern erfüllt, ob die Funktionskonstanz bzw. Funktionsvariation gewollt ist, und welche Bearbeitung dafür vorgenommen wird.

Das achte und letzte Kapitel liefert eine Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse. Im Anhang findet sich eine Bibliographie der deutschen Primärliteratur, die eine um Vollständigkeit bemühte Zusammenstellung der deutschsprachigen *Liaozhai*-Übersetzungen bietet.

TEIL I: THEORETISCHE GRUNDLAGEN

2. Übersetzungstheoretische Grundlagen

Die funktionale Übersetzungstheorie ist nicht nur für den Übersetzer ein handhabbares Instrument, das bei Übersetzungsentscheidungen eine Orientierungshilfe bietet und diese leichter begründbar macht, sondern auch für den Übersetzungsforscher. Denn die funktionale Übersetzungstheorie macht zum einen die Übersetzungsprobleme systematisierbar und zum anderen intersubjektive Beschreibungs- bzw. Beurteilungsmaßstäbe möglich. In diesem Kapitel werden zunächst die grundlegenden Überlegungen der funktionalen Übersetzungstheorie nach Christiane Nord vorgestellt. Danach werden wichtige Aspekte literarischen Übersetzens aus funktionaler Sicht herausgearbeitet.

2.1 Funktionale Übersetzungstheorie nach Christiane Nord

Der funktionale Ansatz der Übersetzungswissenschaft hat zahlreiche Vorläufer in der älteren und jüngeren Geschichte des Übersetzens, beispielsweise sprachen bereits CICERO (1998: 348) im 1. Jahrhundert v. u. Z. von der Dichotomie „ut interpretes“ (wie ein Übersetzer, wörtlich) versus „ut orator“ (wie ein Redner, auf die Wirkung bedacht) und NIDA (1964: 165–178) von „formal equivalence“ versus „dynamic equivalence“. Während Ciceros Äußerungen eher verstreute Übersetzungsreflexionen und die Überlegungen von Nida strukturell-semantic orientiert sind, ist der funktionale Ansatz im Sinne der vorliegenden Arbeit, der in den 1980er Jahren entstand, durch seine handlungstheoretische Grundlage charakterisiert.

Anfang der 1980er Jahre kam es in der Übersetzungswissenschaft zu einer Neuorientierung auf handlungstheoretischer Grundlage, die teilweise als revolutionär beschrieben wurde (SIEVER 2015: 84). Während die Theorien des linguistischen Paradigmas, das ehemals in der Übersetzungswissenschaft leitend war, das Übersetzen als eine kodebasierte Ersetzungsoperation betrachten, ist aus Sicht der handlungstheoretischen Ansätze das Übersetzen als konkretes Handeln in konkreten Kommunikationssituationen mehrfach determiniert, wobei der Zweck bzw. die Funktion des Übersetzens eine entscheidende Rolle spielt.

Als Bahnbrecher gelten Katharina Reiß und Hans Vermeer, die im Jahr 1984 das Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* veröffentlichten und dort die neue Skopostheorie (von griechisch. *skopos*, „Ziel“) zum ersten Mal systematisch darstellten. Sie gehen davon aus, eine Translation sei eine Handlung, mit der man „die Erreichung eines Zieles und damit die Änderung eines bestehenden Zustandes“ bezweckt (REIß und VERMEER 1984: 95). Eine andere Vertreterin des handlungstheoretischen Paradigmas ist Justa Holz-Mänttari. Sie veröffentlichte ihre Dissertation *Translatorisches Handeln* (1984) fast zeitgleich mit der *Grundlegung* und betrachtet das Übersetzen als kooperatives Handlungsspiel. Sie geht noch einen Schritt weiter, indem sie den Ausgangstext als „Teil des Materials, das der Translator als Ausgangsmaterial verwendet“ definiert (HOLZ-MÄNTTÄRI 1984: 31). Dadurch wird der Ausgangstext nicht nur entthront, sondern auch in Informationseinheiten aufgelöst, deren einzige Gemeinsamkeit darin besteht, als Informationsbasis für das Übersetzen zu dienen (PRUNČ 2012: 180).

Vor allem aufbauend auf der von Reiß und Vermeer dargestellten Skopostheorie formuliert Christiane Nord ihr Konzept des funktionalen Übersetzens. Im Folgenden werden einige für die vorliegende Arbeit grundlegenden Überlegungen der funktionalen Übersetzungstheorie dargestellt. Zunächst wird das Konzept „Funktionsgerechtigkeit + Loyalität“ erläutert. Danach werden Übersetzungstypen und Übersetzungsprobleme vorgestellt.

2.1.1 Das Konzept „Funktionsgerechtigkeit + Loyalität“

NORD (2009: 30) betrachtet das Übersetzen als „die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext“. Die Funktionsgerechtigkeit ist ein Hauptkriterium des funktionalen Übersetzens, das es von den an den Ausgangstext ausgerichteten Übersetzungstheorien unterscheidet. NORD (z. B. 2009: 31) hält die Funktionsgerechtigkeit für das oberste Ziel des Übersetzens und erläutert diese wie folgt:

Übersetzt wird also jeweils für eine Zielsituation mit ihren determinierenden Faktoren

(Empfänger, Ort, Zeit der Rezeption etc.), in welcher das Translat eine bestimmte, vor der Translation zu spezifizierende und spezifizierbare Funktion erfüllen soll. Wenn das Translat diese Funktion tatsächlich erfüllt, kann es (*post factum*) als funktionsgerecht bezeichnet werden.

Für NORD (1993: 9–10) ist die Funktion keine textimmanente Eigenschaft, sondern sie entsteht erst in der konkreten Rezeptionssituation; allerdings wird der Text vom Sender mit einer bestimmten Funktion intendiert und im Text werden bestimmte Vertextungsmittel verwendet, um Voraussetzungen für die Erfüllung dieser Funktion zu schaffen. Das gilt sowohl für den Ausgangstext in der Ausgangssituation als auch für die Übersetzung in der neuen Rezeptionssituation. Die zu erfüllende Funktion ist vor der Inangriffnahme der Übersetzung festzulegen, und sie entscheidet mit Rücksicht auf Faktoren der Zielsituation, welche Elemente des Ausgangstextes in der Übersetzung zu erhalten bzw. zu verändern sind. Für die Funktionsgerechtigkeit ist die Bearbeitung des Ausgangstextes notwendig, sie ist „grundsätzlich ein integrativer Bestandteil des Übersetzungsvorgangs“ (NORD 2011a: 16).

Die Funktion des Zieltextes kann und darf von denen des Ausgangstextes abweichen. Für die Skopostheorie ist grundsätzlich jeder Skopos legitim, sie sagt zunächst nichts darüber aus, in welchem Verhältnis die mit der Übersetzung intendierte Funktion und die mit dem Ausgangstext intendierte Funktion stehen sollen.¹⁴ NORD (1993: 298) äußert sich zur Gefahr dieser Ausprägung: „Die funktionale Orientierung auf den ‚Skopos‘ [...] kann in ihrer radikalen Ausprägung dazu führen, daß der Ausgangstext als solcher jeglichen Wert verliert“.

Als Erweiterung (NORD 2011a: 32) oder Einschränkung (STOLZE 2018: 202) der Skopostheorie oder als „Balanceakt“ „zwischen der Skopostheorie als extrem finalistischer Theorie und den traditionellen äquivalenzorientierten Konzepten von Translation“ (PRUNČ 2012: 175) führt NORD (2011a: 32) den Begriff der Loyalität ein, die sie als die Verantwortung des Übersetzers bezeichnet, dass keiner der Beteiligten des Übersetzens (Sender des Ausgangstextes, Auftraggeber, Zieltextempfänger), trotz ihrer kulturell bedingten und daher oft

¹⁴ REIB und VERMEER (1984: 114) sprechen zwar über die „intertextuelle Kohärenz“ zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext, sie sei aber allein davon abhängig, „wie der Translator [...] den Ausgangstext versteht und welchen Skopos das Translat bekommt“.

unterschiedlichen Erwartungen, getäuscht wird. Die Loyalität ist „Ethik der Konfliktprävention, des Vertrauens, der Professionalität und der Wahrhaftigkeit“ (NORD 2011a: 104), während unter der traditionellen „Treue“ ein Abbildungsverhältnis zwischen Texten zu verstehen ist.

Nach dem Loyalitätspostulat ist die Wahl des Skopos nicht völlig frei. Der Übersetzer ist sowohl an die Zieldtextsituation im Sinne einer funktionsgerechten Translation als auch an den Ausgangstext gebunden. Für die Anbindung des Translats an den Ausgangstext gibt es kulturspezifische Regeln, die auf konventionellen Konzepten über das Übersetzen beruhen. Beispielsweise gilt nach NORD (z. B. 2009: 31) für die heutige deutsche Kultur, dass der Translationsskopos den Intentionen des Ausgangstextautors nicht zuwiderlaufen darf, vor allem wenn dieser in der Zielsituation auch als Sender für das Translat „zeichnet“. Die normalen, d. h. die nicht übersetzungstheoretisch vorgebildeten Leser erwarten, dass die Einstellung des Autors „genauso“ wiedergegeben wird, sie sind aber meistens nicht in der Lage zu beurteilen, ob die darin zum Ausdruck gebrachte Einstellung der des Ausgangstextautors entspricht, daher liegt es in der Verantwortung der Übersetzer, eventuelle Abweichungen vom Übersetzungsverständnis offenzulegen und zu begründen (NORD 1993: 17–18). Werden die kulturbedingten Regeln der Anbindung der Übersetzung an den Ausgangstext eingehalten, ist die für den Zieldtext angestrebte Funktion in der Zielsituation mit der Intention des Ausgangstextes kompatibel. Erst mit dieser Kompatibilität kann Übersetzen stattfinden (NORD 2009: 31).

2.1.2 Übersetzungstypen

Je nach der Funktionsrelation der Übersetzung zu ihrem Ausgangstext unterscheidet Nord zwei Übersetzungstypen: die dokumentarische und die instrumentelle Übersetzung. Sie vertritt die Auffassung, dass die kulturspezifischen Übersetzungskonventionen gewöhnlich die Übersetzung bestimmter Textsorten einem bestimmten Übersetzungstyp zuweisen (NORD

1993: 25).¹⁵ Jedoch kann und darf eine Übersetzung auch davon abweichen, sofern der Übersetzungszweck es verlangt und sie nicht gegen das Loyalitätsgebot verstößt. Mit Hilfe weiterer Parameter (Transferform, Transferzweck, Transferfokus und Transferprozedur) entwickelt NORD (2011a: 20–25) ein Raster, mit dem sie mögliche Übersetzungsfälle abzudecken versucht. Im Folgenden werden die beiden Übersetzungstypen, vor allem mit Rücksicht auf den deutschen kulturellen Kontext, gesondert näher beschrieben.

Die dokumentarische Übersetzung fungiert als Dokument der Situation, in der der Verfasser des Ausgangstextes mit seinem Publikum kommuniziert und in diese die Empfänger des Zieltextes nicht einbezogen werden (NORD 1993: 24–25). Das heißt, die Übersetzung spiegelt die Kommunikation zwischen Ausgangstextautor und Ausgangstextempfänger wider, ohne die situationellen Bedingungen der Zielkultur zu berücksichtigen. Daher lässt sich ein Zieltext dieses Typs deutlich als Übersetzung erkennen. Zum dokumentarischen Übersetzungstyp gehören die folgenden vier Übersetzungsformen (NORD 2011a: 20–22; NORD 2018: 46–50):

a) Wort-für-Wort-Übersetzung

Bei der Wort-für-Wort-Übersetzung liegt der Fokus auf dem System der Ausgangssprache. Dabei werden lediglich die Wörter des Ausgangstextes in die Zielsprache übertragen, ohne Rücksicht auf die Satz- und Textebenen, die Situation und die Textfunktion zu nehmen. Dies führt dazu, dass die Textkohärenz oft gefährdet und die Übersetzung an sich unverständlich ist. Diese Übersetzungsform galt in frühen Zeiten der Bibelübersetzung als die einzige angemessene, denn sie ließ den heiligen Text so weit wie möglich unberührt. Heute kommt diese Übersetzungsform beispielsweise in der Sprachforschung zum Einsatz.

b) Wörtliche Übersetzung

Die wörtliche Übersetzung unterscheidet sich von der Wort-für-Wort-Übersetzung dadurch, dass sie die syntaktischen Strukturen der Zielsprache berücksichtigt. Wenn es keine formalen

¹⁵ NORD (1993: 25; auch 2011b: 58) äußert auch die Möglichkeit einer Vermischung, beispielsweise werde nach der heutigen deutschen Übersetzungskonvention beim Übersetzen literarischer Prosa angestrebt, auf der einen Seite Exotisches auf der Inhaltsebene beizubehalten (= dokumentarische Übersetzung) und auf der anderen Seite Stilistisches auf der Formebene an die Normen der Zielsprache anzupassen (= instrumentelle Übersetzung).

Entsprechungen in der Zielsprache gibt, dürfen die syntaktischen Strukturen der Ausgangssprache durch die gleichbedeutenden Strukturen der Zielsprache ersetzt werden. Somit werden die Satz- und Textebenen einbezogen, und die Übersetzung ist sprachlich verständlich. Situation und Textfunktion werden auch hier vernachlässigt. Diese Übersetzungsform wird beispielsweise bei der Wiedergabe von Reden ausländischer Politiker in Zeitungen und bei wörtlichen Zitaten in wissenschaftlicher Literatur verwendet.

c) Philologische Übersetzung

Bei der philologischen Übersetzung werden die sprachlichen Strukturen der Ausgangssprache weiterhin so gut wie möglich beibehalten, solange es die zielsprachliche Grammatik erlaubt. In der Übersetzung wird nicht nur die Form der Ausgangssprache abgebildet, sondern auch der Inhalt, und zwar durch Fußnoten bzw. Anmerkungen, die den im Text präsupponierten Wissenshintergrund des Ausgangsempfängers dokumentieren. Diese Übersetzungsform findet oft in Übersetzungen antiker Texte und Übersetzungen von Texten aus weit entfernten Kulturen Anwendung.

d) Exotisierende Übersetzung

Die exotisierende Übersetzung bildet nicht nur Form und Inhalt des Ausgangstextes ab, sondern auch die Ausgangssituation und die „originale“ Funktion. Da die Zielsituation nicht berücksichtigt wird, kann die Funktion nicht konstant sein. Beispielsweise werden Beschreibungen bestimmter Orte, die für die Ausgangstextempfänger bekannt sind und daher bestimmte Emotionen hervorrufen, beim Zieltextempfänger aufgrund ihres fehlenden Hintergrundwissens lediglich eine referenzielle Funktion erzielen. Diese Übersetzungsform wird oft beim Übersetzen moderner literarischer Prosatexte verwendet.

Im Gegensatz zur dokumentarischen dient eine instrumentelle Übersetzung in einer neuen, zielkulturellen Kommunikationshandlung als eigenständiges „Instrument“ zur Erreichung eines kommunikativen Ziels (NORD 2011a: 22). Dabei wird die Kommunikation zwischen dem Ausgangstextsender und dem Zieltextempfänger hergestellt. Eine instrumentelle Übersetzung passt sich an die Zielsituation an und liest sich wie ein Original. Zum Typ der

instrumentellen Übersetzung gehören die folgenden drei Übersetzungsformen (NORD 2011a: 22–25; NORD 2018: 50–52):

a) Funktionskonstante Übersetzung

Bei der funktionskonstanten Übersetzung geht es darum, dass der Zieltext in einer vergleichbaren Situation als das gleiche Instrument wie der Ausgangstext in seiner Ausgangssituation dient. Dadurch wird die Funktion des Ausgangstextes auch beim Zielempfänger erzielt. In den meisten Fällen werden pragmatische Texte wie Gebrauchsanleitungen funktionskonstant übersetzt.

b) Funktionsvariierende Übersetzung

Wenn der Zieltext wegen der fehlenden Voraussetzungen in der Zielsituation nicht die gleichen Funktionen in der gleichen Hierarchie wie der Ausgangstext erfüllen kann, jedoch eine oder mehrere Funktionen des Ausgangstextes eventuell in einer anderen Gewichtung ausübt, spricht man von einer funktionsvariierenden Übersetzung. Als Beispiel kann Defoes *Robinson Crusoe* als Kinderbuch genannt werden.

c) Korrespondierende Übersetzung

Zu dieser Übersetzungsform zählen Übersetzungen künstlerischer Texte und (freie) Nachdichtungen, mit denen eine korrespondierende Wirkung des Ausgangstextes in der Zielkultur erreicht werden. In diesen Fällen ist der Übersetzungsstatus der Zieltexte oft umstritten, denn man kann sie für „zu frei“ halten. NORD (2011a: 25) hingegen versteht solche Texte als eine funktionale Übersetzung: sofern die vom Ausgangstextautor intendierte Wirkung beim Z-Empfänger erzielbar ist, ist auch bei der Nachdichtung die Loyalität des Übersetzers gegenüber Zieltextempfänger und Ausgangstextautor gewährleistet.

Diese Typologie ist nicht unumstritten. So kritisiert beispielsweise PRUNČ (2012: 179), dass eine funktionskonstante Übersetzung ein nicht erreichbarer Idealfall und die Abgrenzung der funktionsvariierenden von der korrespondierenden Übersetzung nicht immer klar und schlüssig sei. Er betrachtet die korrespondierende Übersetzung als Schwachpunkt von Nords

Übersetzungstypologie.

In Bezug auf die funktionskonstante Übersetzung wird in der vorliegenden Arbeit eine ähnliche Auffassung wie Prunč vertreten. Da ein Text meistens nicht nur eine Einzelfunktion, sondern „ein eventuell höchst komplexes Gefüge von hierarchisch angeordneten Funktionen und Subfunktionen“ (NORD 1993: 11) hat, ist es unmöglich, alle Funktionen einer sprachlichen Äußerung exakt und vollständig in eine andere Sprache zu übertragen. Es scheint daher notwendig, den Begriff „funktionskonstanter Übersetzung“ einen Schritt näher als solche zu bestimmen, die die Hauptfunktion (also nicht alle Funktionen) der Ausgangssprachlichen Äußerung in der Zielsituation verwirklicht.

Prunčs Kritik an der korrespondierenden Übersetzung besteht auch zu Recht. Während bei allen anderen Übersetzungsformen die kommunikative Funktion des Textes die zentrale Rolle spielt, kommt bei der korrespondierenden Übersetzung plötzlich die „Wirkung“ ins Spiel, welche jedoch nicht näher beschrieben wird. In einem anderen Kontext, genauer gesagt beim Darstellen ihres Modells für eine übersetzungsrelevante Textanalyse, definiert NORD (2009: 146) die Wirkung als Eindruck, den der Text auf die Rezipienten mache. Die Wirkung ergebe sich „aus dem Verhältnis der textinternen Charakteristika zu den textextern aufgebauten Erwartungen an den Text“ und sei „Resultat eines Kommunikationsprozesses zwischen Sender und Empfänger“ (NORD 2009: 146). Als Beispiel nennt sie u. a. „Überweisung eines Geldbetrags am nächsten Tag“ (NORD 2009: 147). Dieses Beispiel ist nicht unproblematisch, denn man kann es als „Resultat eines Kommunikationsprozesses“ bezeichnen, aber nicht als „Eindruck“, den ein Text auf seine Leser macht. Außerdem könnte es auch der appellativen Funktion im Sinne von NORD (z. B. 2011b: 79) als eine „auf eine bestimmte Beeinflussung der Kommunikationspartner zielende“ Funktion zugeordnet werden. Es ist daher notwendig, sowohl die Definition der Wirkung als auch ihre Beziehung zur Funktion klarzustellen, nicht nur um auf Prunčs Kritik zu antworten, sondern auch weil die Wirkung beim literarischen Übersetzen einen nicht zu umgehenden Aspekt darstellt. Darauf wird in Kapitel 2.2.4 näher eingegangen.

Zum Schluss ist noch darauf hinzuweisen, dass eine Diskussion über Übersetzungstypen sich nicht nur auf die Textebene beschränken sollte. Zum einen kann es vorkommen, wie Nord beobachtet hat, dass innerhalb eines Textes beispielsweise einige Elemente dokumentarisch und andere instrumentell übersetzt werden (vgl. Kap. 2.1.2, Fn. 15). Zum anderen bietet NORDs (2011a: 158–160) Definition der Übersetzungseinheit als Funktionseinheit aus Elementen auf verschiedenen Rängen, die auf eine Funktion bzw. Subfunktion hinweisen, die Möglichkeit, über die Übersetzung von einzelnen Textstellen bzw. -elementen zu diskutieren, und zwar nicht isoliert, sondern immer unter Berücksichtigung ihrer Funktionszugehörigkeit im gesamten Text.

2.1.3 Übersetzungsprobleme

Für eine genehme Übersetzungsrezension bzw. -kritik wird gefordert, dass der Kritiker „zunächst die Schwierigkeiten der Vorlage benennen und sogleich die Frage stellen, was in einer bestimmten Situation zu leisten gewesen wäre, und festzustellen versuchen“ sollte, „ob dieses Minimum erreicht worden ist“ (KUBIN 2020: 60). Dies gilt auch für die vorliegende Übersetzungsanalyse. Der Ausgangstext hat übersetzerunabhängige Probleme und der jeweilige Übersetzer versucht, diese in seiner spezifischen Situation zu lösen. In diesem Sinne ist die Idee einer Unterscheidung zwischen übersetzerunabhängigen Übersetzungsproblemen und übersetzerspezifischen Übersetzungsschwierigkeiten, die Nord vorgeschlagen hat, auch in der vorliegenden Arbeit anzunehmen.

Da die von NORD (2011a: 121–124) vorgeschlagene Kategorisierung von Übersetzungsschwierigkeiten, die viel mehr belehrt, wie diese bewältigt werden können, einen sehr stark didaktischen Charakter hat, wird in dieser Arbeit auf eine solche Kategorisierung verzichtet. Doch wird versucht, auch die individuellen Faktoren wie den Bildungshintergrund des Übersetzers zu berücksichtigen. Nords Kategorisierung von Übersetzungsproblemen hingegen kann der vorliegenden Untersuchung zu einer systematischen Übersicht verhelfen. Sie unterscheidet vier Kategorien von Übersetzungsproblemen: die pragmatischen, die konventionsbezogenen, die sprachenpaarspezifischen und die ausgangstextspezifischen (NORD 2009: 176–179; NORD 2011a: 118–121).

a) Pragmatische Übersetzungsprobleme

Pragmatische Übersetzungsprobleme sind an die Kommunikationssituation und die Kommunikationspartner gebunden. Solche Probleme sind nicht im Ausgangstext angelegt, sondern an der Kontrastierung der jeweiligen Rezeptionssituation von Ausgangstext und Zieltext festzumachen. Zur Rezeptionssituation zählen textexterne Faktoren wie die Adressatenspezifika (u. a. die Präsuppositionen und der Wissenshintergrund von Empfängern), der Ort und die Zeit.

b) Konventionsbezogene Übersetzungsprobleme

Konventionsbezogene Übersetzungsprobleme ergeben sich aus konventionell bedingten Unterschieden von Ausgangs- und Zielsituation. Dazu gehören nicht nur sprachliche Konventionen wie Textsortenkonventionen und literarische Konventionen, sondern auch nicht-sprachliche Gewohnheiten und Wertesysteme: was in einer Kultur als schön gilt und sich positiv auf den Leser wirkt, kann in einer anderen Kultur als negativ empfunden werden.

c) Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme:

Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme resultieren aus strukturellen Unterschieden der Ausgangs- und Zielsprache. Diese Probleme kommen vor allem in den Bereichen Lexik und Syntax vor.

d) Textspezifische Übersetzungsprobleme:

Ausgangstextspezifische Übersetzungsprobleme beziehen sich auf einen bestimmten Einzeltext. Das heißt, ihre Lösung beschränkt sich auf eine konkrete Stelle eines bestimmten Textes und ist nicht verallgemeinerbar. Zu diesen Problemen zählen beispielsweise Wortspiele und kreativer Sprachgebrauch eines Autors.

2.2 Übersetzung (erzähl)literarischer Texte aus funktionaler Sicht

Die funktionale Neuorientierung der Übersetzungswissenschaft erhebt den Anspruch, „das Übersetzen von Gebrauchstexten und von literarischen Texten unter einen theoretisch-methodischen Hut zu bringen“ (NORD 1993: 8). Die funktionalen Kriterien finden nicht nur

beim Übersetzen der Gebrauchstexte Anwendung, was NORD (2011b: 7) als „Selbstverständlichkeit“ bezeichnet, sondern auch beim Übersetzen der literarischen Texte. Für NORD (2011b: 61) sind die Unterschiede zwischen der literarischen und der nicht-literarischen Kommunikationshandlung so geringfügig, dass beim Übersetzen literarischer und nicht-literarischer Texte die gleiche theoretische Grundlage verwendet werden kann. Die literarische Kommunikation könne als eine Sonderform der Kommunikation betrachtet werden, wobei der literarische Sender wie andere Sender im Allgemeinen eine bestimmte kommunikative Intention verfolge, die er im Text zu verbalisieren versuche und der literarische Empfänger wie andere Empfänger einem bestimmten literarischen Text aufgrund der kommunikativen Signale und seiner eigenen kommunikativen Bedürfnisse eine Funktion zuschreibe (NORD 2011b: 121).

Die vorliegende Arbeit vertritt Nords Grundannahme. Ihre Artikel (NORD 2011b: 11–165) zum funktionalen Übersetzen der literarischen Texte bieten aufschlussreiche Einblicke. Für eine schlüssige und systematische Anwendung der funktionalen Übersetzungstheorie im Bereich literarischer Texte müssen allerdings noch einige Aspekte klargestellt, angepasst und ergänzt werden. Beispielsweise ist die „Intention“ des Senders bzw. „Autorenintention“, die in Nords Theorie eindeutig scheint, in der Literaturwissenschaft spätestens seit 1946 ein umstrittenes Konzept (NÜNNING 2013: 340).

Wenn vom Übersetzen literarischer Texte die Rede ist, müssen die für das Übersetzen relevanten Grundkenntnisse der Literaturwissenschaft beachtet werden. Im Folgenden sollen zunächst die häufigen Kennzeichen der literarischen Texte erarbeitet werden, die für das Übersetzen relevant sein können. Das Verstehen ist die Voraussetzung für alle Übersetzungen. Da das Verstehen literarischer Texte Besonderheiten aufweist, muss es näher betrachtet werden. Dafür bietet die Rezeptionsästhetik hilfreiche Einblicke. Danach wird das Kommunikationsmodell literarischen Erzählens vorgestellt, um die verschiedenen Ebenen und Partner der erzählliterarischen Kommunikation klarzustellen. Darauf aufbauend werden die kommunikative Funktion und die Wirkung des erzählliterarischen Textes erläutert und kategorisiert.

2.2.1 Häufige Kennzeichen und das Verstehen der literarischen Texte

Im weitesten Sinne umfasst Literatur, wie dem Wortsinn nach (lat. *littera*, „Buchstabe“), alles Sprachliche, was durch Schrift fixiert ist. Im engeren Begriffsgebrauch, wenn man heute von einer Zweiteilung von literarischen und nicht-literarischen Texten spricht, stellt Literatur „Werke der Wort-Kunst“ dar (HECKEN 2017: 6).

Auf die Frage, was aus einer sprachlichen Nachricht ein Kunstwerk macht bzw. was Literarizität ist, fehlt eine einheitliche Antwort. Es gibt beispielsweise produktions-, werk-, oder rezeptionsorientierte Ansehensweisen, und in verschiedenen Kulturen gibt es auch verschiedene Konventionen und Normen, wie sich Literatur bestimmt. So betrachtet NORD (2009: 78–79) die Literarität als eine pragmatische Qualität, die Texten in einer bestimmten Kommunikationssituation von Sender und Empfängern zugesprochen wird: die Literarität ergebe sich nicht aus textinternen Merkmalen, sondern aus „der besonderen literarischen Senderintention und der literarisch geprägten Empfängererwartung“. An dieser Stelle wird nicht versucht, die Frage end- und allgemeingültig zu beantworten, welche Kriterien ein Text erfüllen muss, um als literarisch bezeichnet werden zu können. Stattdessen sollen die häufigen Kennzeichen der heute in der deutschen und chinesischen Kultur¹⁶ als literarisch eingestuften Texte herausgearbeitet werden, die beim Übersetzen eine wichtige Rolle spielen.

Anders als bei nicht-literarischen Texten, in denen die Sprache auf allen Rängen weitgehend normiert ist, ist die Sprache der literarischen Texte viel freier und individueller. Die besondere Sprachverwendung, z. B. ein hohes Maß an rhetorischen Figuren, bildet ein häufiges Merkmal von literarischen Texten. Eine solche Sprache weicht von der Alltagssprache ab und ist für die Leser „more striking, evocative of more feeling and productive of greater uncertainty“ (MIALL u. KUIKEN 1999: 125). Die Sprache dient dabei oft nicht nur zur Informationsvermittlung,

¹⁶ Wie „Literatur“ in der westlichen Geschichte einen Bedeutungswandel erlebt hat (vgl. HECKEN 2017, hier 3–6), hatte auch der chinesische Begriff *wenxue* 文學 in der chinesischen Geschichte andere Bedeutungen (vgl. YU 2016). Der engere Begriff von „Literatur“, der auch heute Anwendung findet, geht auf das 18. Jahrhundert zurück (HECKEN 2017: 5), dieser wurde an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert nach China eingeführt und ersetzt seitdem die traditionelle chinesische Bedeutung von *wenxue* im weiteren Sinne als „Wissenschaft“ (YU 2016: 3–6). Da der chinesische Begriff, den man heute verwendet, einen westlichen Ursprung hat, darf an dieser Stelle vereinfacht behauptet werden, dass der chinesische und der deutsche Literaturbegriff zum großen Teil ähnlich sind.

sondern kann einen Eigenwert, eine ästhetische Funktion haben. Die sprachlichen Merkmale sind jedoch keine notwendigen und hinreichenden Bedingungen für Literatur. Nach einigen realistischen und avantgardistischen Wenden führt auch einfache Sprache keineswegs zwangsläufig zur Verbannung aus dem literarischen Sektor (HECKEN 2017: 10).

Ein weiteres oft erwähntes Kennzeichen der literarischen Texte ist die Fiktionalität. Rein sprachlich lässt sich ein realistischer Roman nicht unbedingt von einer Reportage unterscheiden. Er wird aber in einer anderen Haltung wahrgenommen und gelesen als eine Reportage, denn beim Lesen eines Romans wird kein Wahrheitsanspruch erhoben. Das Wort „Roman“ auf dem Umschlag bereitet den Leser auf das Betreten einer fiktionalen Welt vor. Ein literarischer Text erfindet, während ein Sachtext zumeist von Tatsächlichem berichtet. Bereits der griechische Philosoph Aristoteles unterscheidet anhand der Fiktionalität zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung:

Der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nämlich nicht durch die gebundene oder ungebundene Rede, [...]. Der Unterschied ist vielmehr der, daß jener, was sich zugetragen darstellt, dieser, was sich hätte zutragen können. (ARISTOTELES 1982: 29)

Wichtig ist auch die Bedeutungsoffenheit der literarischen Texte. Während die Unmittelbarkeit der mündlichen Rede das gegenseitige Verstehen erleichtert und die nicht-literarischen Sachtexte sich einer konkreten Kommunikationssituation zuordnen lassen, wobei der praktisch-sachliche Nutzen im Mittelpunkt steht, ist ein literarisches Werk von einer konkreten Kommunikationssituation abgelöst und daher ungebundener. Dass literarische Texte keinen Wahrheitsanspruch erheben und deren Sprache höchst individuell sein kann, führt zu einem großen Interpretationspotential.

Ein angemessenes Textverständnis ist daher ein wichtiges Thema der Literaturwissenschaft geworden. Einen bedeutenden Impuls bietet die Rezeptionsästhetik, die sich in den späten 1960er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland entwickelt hat und wichtige Anregungen aus der modernen Hermeneutik und der Husserlschen Phänomenologie bezieht. Das Hauptmerkmal der Rezeptionsästhetik ist, dass die aktive Leistung des Rezipienten in den Vorder-

grund gestellt wird. Nach der Rezeptionsästhetik ist ein Werk nicht mit seiner Fertigstellung durch den Autor abgeschlossen, sondern wird vom Leser weitergeführt. Das literarische Werk enthält in seiner Textstruktur „Leerstellen“, die durch „Vorstellungsakte“ des Lesers besetzt werden (ISER 1994: 63). Da jede Erfahrung in einen Horizont eingebettet ist, geschieht die Ausfüllung der Leerstellen in Abhängigkeit vom individuellen Erwartungshorizont des Lesers, welcher aus seinem literarischen Vorverständnis und seiner Lebenserfahrung besteht. Dies führt dazu, dass ein Werk immer wieder verstanden werden muss. Denn jede Zeit bringt einen neuen Horizont hervor, dessen Konfrontation mit dem Werkhorizont ein neues Werkverständnis generiert (BRENNER 1998: 104). Dass literarische Texte von verschiedenen Lesern bzw. von demselben Leser zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich verstanden werden, ist daher normal und legitim. Somit wird auch das Phänomen der verschiedenen Übersetzungen desselben Werks teilweise erklärt: jeder Übersetzer bringt als Leser seinen eigenen Horizont hervor und interpretiert das Werk anders, wie KUBIN (2020: 13) darauf hinweist: „Daher ist eine Übersetzung, die ich für falsch halten mag, eigentlich nicht falsch, falls sie den Namen Übersetzung verdient, sondern lediglich eine Interpretation, die von der meinigen abweicht“. Da ein literarisches Werk immer wieder verstanden werden muss, ist es auch notwendig, dass es immer wieder neu übersetzt wird.

Die Frage, ob ein Text eindeutig verstehbar ist, wird von der Rezeptionsästhetik verneint. Versuche, beispielsweise den „überzeitlichen Sinn“ des Textes als „vom Autor intendierte[n] Sinn“ zu begründen (HIRSCH 1972: 270), konnten nicht weiterhelfen. Zum einen ist der „Autor-Sinn“ nicht endgültig zu beweisen, zum anderen wird seine Voraussetzung, dass die Absicht des Autors einem Text einen endgültigen Sinn verleihen könne, seit FREUDS (1999: 11) Einsicht, dass das Ich nicht Herr in seinem eigenen Haus sei, nicht mehr haltbar. Beispielsweise berichtet KUBIN (2015: 25) von seiner Erfahrung als Übersetzer: nicht wenige chinesische Dichter der Gegenwart haben ihm auf Nachfrage erklärt, dass sie ihren vielleicht ursprünglich gemeinten Sinn nicht vermitteln könnten.

Dass ein literarischer Text offen ist und die Rolle des Lesers im Prozess des Textverstehens aufgewertet wird, bedeutet aber nicht, dass das Textverständnis in die individuelle Willkür

entlassen werden darf. In der Übersetzungswissenschaft wird ein intersubjektives Verstehen gefordert: „Das Verstehen als Vorbereitung auf das Übersetzen kann sich nicht auf eine subjektiv-persönliche Wahrnehmung begrenzen, denn Übersetzen ist im Sinne der translatorischen Verantwortung ein Vermitteln von Botschaften für Andere“ (STOLZE 2015: 145). Das entspricht auch Nords Loyalitätsprinzip.

Die Freiheit des Verstehens wird mindestens in zwei Hinsichten eingegrenzt. Zum einen gibt es im Text nicht nur Unbestimmtheiten, sondern auch Bestimmtheiten, die einen Rahmen vorgeben, innerhalb dessen der Text verstanden wird. Das Lesen ist eine Erfüllung dessen, was in der Struktur des Werkes bereits implizit enthalten ist (TOMPKINS 1980: xv), wie ISER (1994: 39–40) darauf hinweist:

Nahezu jede in fiktionalen Texten ausmachbare Struktur zeigt diesen Doppelaspekt: sie ist Sprachstruktur und affektive Struktur zugleich. Der verbale Aspekt steuert die Reaktion und verhindert ihre Beliebigkeit; der affektive Aspekt ist die Erfüllung dessen, was in der Sprache des Textes vorstrukturiert war. Eine Beschreibung der aus diesem Doppelaspekt resultierenden Interaktion verspricht dann, etwas über die Wirkungsstruktur der Texte sowie über die Reaktionsstruktur des Lesers erkennbar zu machen.

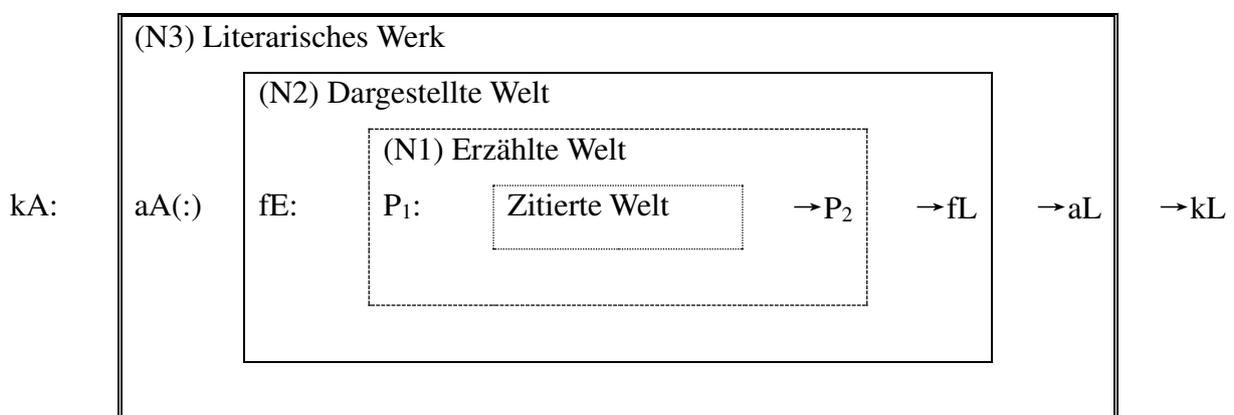
Zum anderen enthält der individuelle Erwartungshorizont einen gemeinsamen Anteil. Kein Leser rezipiert das Werk in einem Vakuum. Zu seinem Erwartungshorizont gehören zwangsläufig, sei es ihm bewusst oder unbewusst, Normen und Konventionen, welche auch anderen Lesern derselben Kultur bekannt sind. Die eingegrenzte Freiheit beim Verstehen der literarischen Texte erklären das Phänomen, dass an verschiedenen Übersetzungen desselben Werks, seien sie in großen Zeitabständen oder zu ähnlichen Zeiten entstanden, immer Gemeinsamkeiten erkennbar sind.

2.2.2 Kommunikationsmodell erzähliterarischer Texte

Jede erzählende Kommunikation enthält drei grundlegende Momente: 1. jemand, der erzählt, 2. das Erzählte und 3. jemand, dem etwas erzählt wird. Beim literarischen Erzählen ist die Kommunikation komplizierter, denn es weist mehrere Kommunikationsebenen auf, die in sich verschachtelt sind. Im Folgenden wird ein etabliertes Kommunikationsmodell des

literarischen Erzählens erläutert, das zunächst von Wolf SCHMID (1973: 20–30) konzipiert und dann zahlreichen Textanalysen zugrunde gelegt und in theoretischen Arbeiten besprochen, modifiziert und ausgebaut wurde (SCHMID 2005: 48). Es bietet sowohl eine hilfreiche Lösung für die Frage der „Intention“, die in der funktionalen Übersetzungstheorie eine wichtige Rolle spielt, aber in der Literaturwissenschaft umstritten ist, als auch eine wichtige Grundlage für die Erläuterung der kommunikativen Funktion von erzählliterarischen Texten und ihrer Wirkung.

(N4)



kA	=	konkreter Autor	P ₁ P ₂	=	Person
:	=	schafft	fL	=	fiktiver Leser
aA	=	abstrakter Autor	aL	=	abstrakter Leser
fE	=	fiktiver Erzähler	kL	=	konkreter Leser
→	=	gerichtet an			

Abb. 2: Kommunikationsmodell literarischen Erzählens (leicht geändert und ergänzt nach SCHMID 2005: 48)

N4 bezeichnet ein textexternes Kommunikationsniveau zwischen dem konkreten Autor (kA) und dem konkreten Leser (kL), die nicht direkt miteinander, sondern indirekt über das literarische Werk kommunizieren. Autor und Leser auf dieser Ebene sind reale historische Persönlichkeiten und existieren unabhängig vom Text.

Die Ebenen N1–3 stellen die textinternen Kommunikationsniveaus dar. N3 ist ein abstraktes Niveau der literarischen Kommunikation, zu dem der abstrakte Autor (aA) und der abstrakte Leser (aL) gehören. Der Begriff „abstrakter Autor“ bezeichnet „das vom Leser konstruierte

werkimmanente Bild des Autors, das in jenen stilistischen, ideologischen und ästhetischen Merkmalen konkretisiert ist, für die im Text indiziale Zeichen¹⁷ gefunden werden“ (SCHMID 2013: 108). Zwischen dem abstrakten und dem realen Autor ist kein einfaches Abbildungsverhältnis zu verstehen. Der abstrakte Autor kann Wertungen und Einstellungen des realen Autors zum Ausdruck bringen oder aber auch von diesen abweichen. Der abstrakte Autor kann beispielsweise unter dem moralischen bzw. ideologischen Aspekt eine radikalere Position vertreten, zu welcher sich der reale Autor im Leben vorsichtiger oder gar nicht äußert. Der chinesische Schriftsteller und Literaturwissenschaftler QIAN Zhongshu 錢鐘書 (1948: 191) hat auf die Möglichkeit der Unstimmigkeit zwischen dem realen Autor und seinem Ausdruck im Text hingewiesen: „Jedoch kann der Inhalt der Äußerung ausgeschmückt und verfälscht werden: ein treuloser Beamter drückt Sorgen für das Land aus, ein ambitionierter Mensch schreibt über seine Wunschlosigkeit, diese sind Beispiele“¹⁸. Es kann in die Irre führen, wenn man die im Werk dargestellten Ansichten als reine Abbildung von denen des realen Autors betrachtet und umgekehrt.

Der abstrakte Autor als textinterne Autorschaft liefert im Gegensatz zum realen Autor eine schlüssige Möglichkeit, über die Absicht des Werkes zu sprechen. In dieser Arbeit wird unter der Intention des literarischen Senders die Werkintention verstanden, die durch den abstrakten Autor konstruiert ist. Da der abstrakte Autor jedoch in Verbindung mit dem realen Autor steht, soll das Leben des realen Autors nicht völlig außer Acht gelassen werden, das wichtige Hinweise auf eine schlüssige Interpretation anbieten könnte. So wurde beispielsweise mit neuen Kenntnissen aus dem posthumen, autobiographieartigen Werk *Maurice* von Edward Morgan Forster und aus Forschungen über sein Leben festgestellt, dass sich homosexuelle Themen durch die meisten seiner Werke ziehen, die der Autor wegen des gesellschaftlichen und moralischen Klimas seiner Zeit nur durch vorsichtige Anspielungen zum Ausdruck bringen konnte. Jedoch haben sich die Forscher bei dieser Feststellung nicht ausschließlich auf die neu entdeckten biographischen Informationen des Autors verlassen. Diese

¹⁷ Den Terminus „indiziales Zeichen“ verwendet SCHMID (2005: 50), um den „indirekten Modus des Selbstausdrucks mit unwillkürlichen, nicht beabsichtigten, nicht arbiträren, natürlichen Zeichen zu benennen“.

¹⁸ Übersetzung der Verfasserin. Der chinesische Originaltext lautet: 然所言之物，可以飾偽：臣奸為憂國語，熱中人作冰雪文，是也。

Informationen wurden akzeptiert, gerade weil sie die im Text verbliebenen Zweifel und Widersprüche gut auflösen konnten (LIU u. LEI 2012: 103), nicht umgekehrt.

Als abstrakter Leser wird „die werkinhärente Hypostase der Vorstellung des konkreten Autors von seinem Leser“ bezeichnet (SCHMID 2005: 65). Ähnlich wie der abstrakte Autor ist der abstrakte Leser vom realen Leser anhand bestimmter indizialer Zeichen im Text zu konstruieren.

Auf der Ebene N2 findet die Kommunikation zwischen dem fiktiven Erzähler (fE), dem eigentlichen „Sprecher“ des Erzähltextes, und dem fiktiven, in den Text eingeschriebenen Leser bzw. Hörer (fL) statt. Der Erzähler existiert in jedem Erzählwerk (SCHMID 2005: 81, vgl. 77–81) und kann explizit dargestellt werden, z. B. durch das Nennen seines Namens oder die Verwendung der Ich-Form. Wie der fiktive Erzähler kann der fiktive Hörer bzw. Leser explizit oder implizit dargestellt werden. Je transparenter er ist und je stillschweigender er in der Erzählung evoziert wird, desto leichter ist es für reale Leser, sich mit dem fiktiven Leser zu identifizieren bzw. ihn auszufüllen (GENETTE 2010: 170).

Auf der Ebene N1 spielt sich schließlich die Kommunikation zwischen fiktiven Figuren in der Textwelt ab, nämlich einer erzählenden Figur (P₁) und ihrem fiktiven Hörer bzw. Leser (P₂). Diese Ebene hat eine wichtige Bedeutung für die Untersuchung der literarischen Körpersprache, denn primäre Sender der Körpersprache im literarischen Text sind fiktive Figuren auf N1, obwohl für die Körpersprache keine fiktive Figur innerhalb dieser Ebene als Empfänger vorhanden sein mag (KORTE 1993: 8).

Auch zentral für das literarische Erzählen ist die Erzählerperspektive. Denn „jedes erzählte Geschehen wird von einer Erzählinstanz vermittelt, die den Erzählgegenstand unter bestimmten Wahrnehmungsbedingungen aufnimmt und dann in Form einer Geschichte auf eine spezifische Art und Weise an uns weitergibt“ (MEISTER 2016: 115). Nach SCHMID (2005: 132–133) hat der Erzähler zwei Möglichkeiten, ein Geschehen darzustellen: er kann aus seiner eigenen, der narratorialen Perspektive oder aus der Perspektive einer oder mehrerer der

erzählten Figuren, der personalen Perspektive erzählen.

2.2.3 Kommunikative Funktion¹⁹

Das Kommunikationsmodell des literarischen Erzählens hat deutlich gemacht, dass es innerhalb eines erzählliterarischen Textes verschiedene Kommunikationspartner auf verschiedenen Ebenen gibt. Eine auf einer bestimmten Ebene, z. B. der Figurenebene, vom Sender zum Ausdruck gebrachte Äußerung realisiert nicht nur beim Empfänger derselben Ebene eine kommunikative Funktion, sondern sie ist auch ein Bedeutungsangebot für die Empfänger der äußeren Ebenen, vor allem für den realen Leser, und sie kann dort eine eventuell andere kommunikative Funktion erfüllen. Ein einfaches Beispiel wäre:

道士曰：「俛首驟入，勿逡巡！」王果去牆數步，奔而入[...]。(ZHANG 1962: 40)
Der Priester sagte: „Den Kopf senken und schnell hineingehen, ohne zu zagen und zu zögern!“ Jetzt nahm Wang wirklich einen Anlauf von einigen Schritten, lief auf die Wand zu und ging hinein. (RÖSEL 1987: 53)

Die Figuren Priester und Wang sind hier jeweils der primäre Sender und der primäre Empfänger dieser imperativen Äußerung. Der daoistische Priester lehrt seinen Schüler Wang damit die Fähigkeit, durch die Wand zu gehen. Beim Empfänger außerhalb der erzählten Welt, d. h. dem konkreten Leser der Geschichte, kommt die an Wang gerichtete Forderung in erster Linie als Sachverhalt an. Man kann hierbei die textinterne und die Text-Leser-Kommunikation unterscheiden. Die textinterne Kommunikation beschränkt sich auf die Textwelt mit Figuren als Sender und Empfänger, während die Text-Leser-Kommunikation über die Textwelt hinaus geht und eine Funktion bei dem realen Leser erfüllt.

Wie oben mehrmals angesprochen wurde, ist für die funktionale Übersetzungstheorie die Textfunktion von zentraler Bedeutung. Dort wird die Textfunktion zunächst als textextern

¹⁹ In verschiedenen Ansätzen werden literarischen Texten verschiedene Funktionen zugeschrieben. So sind beispielsweise in den an Gesellschaft orientierten literaturtheoretischen Ansätzen u. a. von „Bildung und Erhaltung kultureller und motivationaler Strukturmuster“, „soziale Distinktion“, „Unterhaltung“ die Rede und in der angloamerikanischen Ästhetik u. a. Wissenserwerb, Erkenntnisgewinn oder Überzeugungsänderungen (BORKOWSKI 2021: 118–121). Die Anwendung der kommunikativen Sprachfunktionen für Untersuchungen der literarischen Texte ist dadurch gerechtfertigt, dass Literatur Sprachkunst ist und auch als Kommunikation zu verstehen ist. Der Vorteil besteht darin, dass dadurch eine Typologie mit einer überschaubaren Anzahl von Funktionstypen möglich ist und nicht nur dem Gesamttext, sondern auch einzelnen Textstellen eine Funktion zugeschrieben werden kann.

betrachtet, die sich aus der jeweils spezifischen Konstellation von „Sender/Senderrolle/Senderintention, Empfänger/Empfängererwartung, Medium, Ort, Zeit und Anlass einer kommunikativen Handlung“ ergibt (NORD 2009: 77). Doch lässt sich die Funktion einer literarischen Äußerung auf keinen Fall rein textextern ermitteln. Wie NORD (2011b: 119) selbst darauf hinweist, fragt man beim literarischen Übersetzen „bewusst nicht nach der Intention des Autors, weil sie schwer zu eruieren ist“, und „bei literarischen Texten sind die situativen Merkmale so undeutlich, dass die Funktion im Allgemeinen aus den textinternen Merkmalen erschlossen werden muss“ (2011b: 121). In der vorliegenden Arbeit wird die Ansicht vertreten, dass die Funktion des literarischen Textes sich aus dem Verhältnis zwischen dem Werk, wobei in erster Linie die textinternen Charakteristika beachtet und textexterne Faktoren wie der reale Autor und der Entstehungshintergrund mitberücksichtigt werden, und dem Leser, u. a. seinem Wissen und seiner Erwartung, ergibt und sich ermitteln lässt.

Beim konkreten Leser ist zwischen der eigentlichen Adressatengruppe und den „okkasionellen Mithörer[n]“ (NORD 2009: 57–58) zu unterscheiden. Es ist durchaus möglich, dass die im Werk intendierte Funktion bei Adressaten keinen Erfolg hat, weil der Autor sich entweder über die Sprache, die Werte und Normen seines Publikums täuscht oder nicht imstande ist, seine Nachricht entsprechend zu kodieren (SCHMID 2013: 173), aber das Werk trotzdem erfolgreich wird, z. B. durch die Rezeption einer nicht intendierten Lesergruppe. Es ist durchaus möglich, dass ein literarisches Werk, das zwar bereits zu Lebenszeit des Autors verbreitet wird und sich ursprünglich an die Zeitgenossen des Autors richtet, erst lange nach dem Tod des Autors Anerkennung findet. Beispielsweise wurden die Gedichte von Du Fu 杜甫 (712–770), die in Hinsicht auf die Thematik und den Stil ungewöhnlich für seine Zeitgenossen waren (vgl. z. B. HUANG 2006: 22–25), erst zwei Jahrhunderte nach dem Tod des Dichters anerkannt. Außerdem ist zu beachten, dass einem Werk im Laufe der Zeit verschiedene Funktionen zugeschrieben werden können.

Für erzählliterarische Texte werden hier fünf von den sechs genannten kommunikativen Funktionen von Roman Jakobson berücksichtigt: die referentielle, die expressive, die appellative, die ästhetische und die phatische. Die metasprachliche Funktion ist im

literarischen Erzählen meistens nur selten und im *Liaozhai* kaum anzutreffen.

a) Referentielle Funktion (auch: Darstellungsfunktion, mimetische Funktion)

In erzählliterarischen Texten werden fiktive Welten mit ihren exponierten Sachverhalten wie Handlung, Figuren und Raum dargestellt. Die erzählten Textwelten können in unterschiedlichem Maß einen Realitätsbezug haben: sie können der textexternen Realität nahezu entsprechen (z. B. in realistischen Romanen), oder aber auch stark davon abweichen und die Natur- und Kausalgesetze brechen (z. B. in Märchen). Die Textwelt einer Fiktion darf nicht mit der Realitätswelt verwechselt werden: in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* wird die Stadt Venedig nachgebildet, und der Leser kann sie beim Lesen gewissermaßen wiedererkennen, die Darstellungen können historisch und geographisch richtig sein, müssen es aber nicht.

b) Expressive Funktion (auch: Ausdrucksfunktion)

Die expressive Funktion einer literarischen Äußerung versteht sich als Manifestation der Einstellungen und Gefühle des Erzählers im Werk. Diese Funktion kann explizit oder implizit erkennbar sein. Sie ist beispielsweise explizit erkennbar durch Verwendung von bewertenden oder emotional konnotierenden Lexemen, Interjektionen usw. Auch die scheinbar „bloß beschreibenden“ Textstellen können eine expressive Funktion haben, die implizit durch die Auswahl und Anordnung der dargestellten Wirklichkeitsmomente feststellbar ist. Wie NORD (2011b: 131) feststellt, ist die Expressivität oft vielfach ein Mittel zum Zweck und soll einen Apell bewirken.

c) Appellative Funktion (auch: pragmatische Funktion)

Der Apell ist die meistens implizit ausgedrückte Aufforderung an den Adressaten, eine bestimmte Position gegenüber dem Erzähler, der Erzählung, der erzählten Welt und ihren einzelnen Figuren einzunehmen (SCHMID 2005: 105). Es kann an die Erfahrungen und Erinnerungen, an die Vorstellungskraft, an die Wertsysteme, an die Gefühle und Emotionen usw. des Lesers appelliert werden, damit er sich in die fiktive Welt einfühlt, Mitleid oder Mitfreude fühlt, Abneigung oder Zuneigung zu einer Figur hat, um einiges zu nennen. Die

appellative Funktion kann durch andere Funktionen wie die referentielle und die expressive mittelbar erfüllt werden: sowohl eine kühl beschriebene traurige Szene als auch ein emotionaler Monolog, in dem eine Figur ihre Trauer offenlegt, vermag das Mitleid des Lesers zu bewirken. Es ist auch möglich, dass der Appell explizit ausgesprochen wird, z. B. im Erzählerkommentar, in dem der Leser direkt angesprochen wird.

d) Ästhetische Funktion (auch: poetische Funktion)²⁰

Die ästhetische Funktion steht im Vordergrund, wenn sich eine Botschaft über ihre Form auf das Material der Mittelung selbst bezieht (SCHWEPPENHÄUSER 2007: 34). Die ästhetische Funktion macht sich darin geltend, dass Literatur Sprache als ein experimentelles Mittel behandeln kann, mit dem man nicht nur etwas bezeichnet und ausdrückt, sondern auch spielerisch umgehen kann (JEBING und KÖHNEN 2017: 3). Textstellen mit dieser Funktion lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf die besondere Sprachgestaltung. So sind beispielsweise Stilmittel typische Träger der ästhetischen Funktion.

e) Phatische Funktion

Im Gegensatz zu anderen Funktionen wird die phatische Funktion in der Literaturwissenschaft kaum thematisiert. Wie in der alltäglichen Kommunikation ist sie auch im erzählliterarischen Text keine Hauptfunktion. Trotzdem ist sie nicht zu übersehen, denn es gibt Elemente, die in erster Linie eine phatische Funktion erfüllen. Beispielsweise markieren „Es war einmal...“ am Anfang und „Wenn sie nicht gestorben sind...“ am Ende des Märchens die Kontaktaufnahme und Kontaktbeendigung (NORD 2011b: 126). Auch in klassischen chinesischen Romanen finden sich solche konventionellen Markierungen wie die Formulierung *qie ting xia hui fenjie* 且聽下回分解 („... hört ihr im nächsten Kapitel“) am

²⁰ In ihrer *Einführung in das funktionale Übersetzen am Beispiel von Titeln und Überschriften* betrachtet Nord die poetische Funktion als Sondersorte der Appellfunktion. Nach ihr sei die poetische Funktion „zumindest beim Titel nicht als Selbstzweck, sondern als eine ‚Hilfsfunktion‘ im Dienste der Appellfunktion anzusehen“ (NORD 1993: 172). An derselben Stelle weist sie darauf hin, dass poetische Mittel in anderen Textsorten auch im Dienst der expressiven Funktion eingesetzt werden können. In erzählliterarischen Texten ist die ästhetische Funktion oft auch kein Selbstzweck. Doch weil im Allgemeinen Polyfunktionalität der häufigere Fall als Monofunktionalität ist und beispielsweise auch eine appellative Funktion durch eine expressive erfüllt werden kann, werden alle zu behandelnden Funktionen, einschließlich der poetischen bzw. ästhetischen, in der vorliegenden Arbeit als gleichrangig gesehen. Auch bei Kritik an Nord's „korrespondierender Übersetzung“, wodurch dem literarischen Übersetzen eine Sonderstellung eingeräumt werde, weist PRUNČ (2012: 179) auf die ästhetische Funktion hin.

Ende eines Kapitels, die stark von der oralen Erzählkunst geprägt ist. Außerdem sind Titel Vorläufer oder Wegbereiter des Kommunikationsinstruments Text (NORD 1993: 102–103) und wiederholende Elemente im Text können den Leser an Erzähltes erinnern und dadurch die literarische Kommunikation bekräftigen.

2.2.4 Wirkung

Sowohl in der Literaturwissenschaft als auch im literarischen Übersetzen ist die Wirkung ein nicht zu umgehendes Thema. Eine Begriffsverwirrung stiftet die teilweise Überlappung bzw. synonyme Verwendung von Funktion und Wirkung. Nicht nur im umgangssprachlichen Gebrauch, sondern auch in wissenschaftlichen Abhandlungen ist es nicht selten, dass der Begriff „Wirkung“ und der Begriff „Funktion“ zusammen vorkommen, ohne deutlich differenziert zu werden.²¹ Die beiden Begriffe sind darin ähnlich, dass die Wirkung wie die gerade erläuterte Funktion sich aus dem Zusammenspiel zwischen dem Text und den Rezipienten ergibt: „Wirkung ist [...] weder ausschließlich im Text noch ausschließlich im Leseverhalten zu fassen; der Text ist ein Wirkungspotential, das im Lesevorgang aktualisiert wird“ (ISER 1994: 7). Im Folgenden soll der Begriff „Wirkung“ erläutert und seine Beziehung zum Begriff „Funktion“ im Sinne dieser Arbeit geklärt werden.

In der Literaturwissenschaft ist die Frage nach den Wirkungen sowohl im Hinblick auf die gesamtgesellschaftlich-soziale, z. B. Folge von Abnahme der durchschnittlichen Lesehäufigkeit und -dauer in Teilen der Bevölkerung, als auch die individuelle Ebene bzw. den einzelnen Leser gestellt worden, z. B. ob das Lesen bestimmter literarischer Texte dazu führen kann, dass die Rezipienten ihre Einstellung gegenüber gesellschaftlichen Minderheiten verändern (SCHMID 2013: 194). Darüber hinaus wird zwischen langfristigen und kurzfristigen Wirkungen unterschieden. Zu kurzfristigen Wirkungen werden beispielsweise die emotionalen Wirkungen gerechnet, wozu u. a. die direkten Attrappenwirkungen, d. h. Emotionen des Lesers werden durch die spezifische Verfasstheit hervorgerufen, und

²¹ Wie ZYMNER (2011: 107) darauf hinweist, wenn in der Literaturwissenschaft von „Funktion“ die Rede ist, kann annäherungsweise u. a. auch „eine Wirkung haben“ gemeint sein. So steht es beispielsweise im *Handbuch Literaturwissenschaft* (SCHMID 2013: 193): „Diskussionen über die *Wirkungen* literarischer Texte umfassen ein breites Spektrum, das von der These der gesellschaftlichen *Funktionslosigkeit* von Literatur bis hin zur Annahme weitreichender persönlichkeitsbildender und [...] erzieherischer *Funktionen* reicht“ (Hervorh. d. Verf.).

Phänomene des ästhetischen Vergnügens und der Empathie zählen (MELLMANN 2011: 68). Im Gegensatz dazu treten langfristige Wirkungen erst infolge der Lektüre auf und sie können länger andauern, z. B. Veränderung der Einstellung gegenüber einem bestimmten Sozialphänomen.

Da Meinungsbildung und -wandel Prozesse sind, in denen mehrere Faktoren ins Spiel kommen, ist die Langzeitwirkung eines Textes, wenn auch nur annäherungsweise, schwierig ermittelbar. Daher werden in dieser Arbeit vor allem die kurzfristigen Wirkungen der literarischen Texte berücksichtigt. Allerdings ist hier nicht von den genannten emotionalen Wirkungen die Rede, deren Inhalt sich mit dem der Appellfunktion überschneidet. In dieser Arbeit wird versucht, die Wirkung und die Funktion begrifflich voneinander zu trennen, indem die Wirkung in Anlehnung an NORD (2009: 153–157) auf zwei Typen reduziert wird, wobei jeweils nur die beiden Pole angegeben werden, zwischen denen die Wirkung angesiedelt ist.

Der erste Wirkungstyp „kulturelle Distanz versus Zéro-Distanz“ bezieht sich auf die kulturelle Distanz zwischen der erzählten Welt und dem Kenntnisstand des Empfängers über sie.²² Er betrifft vor allem die dargestellten Sachverhalte im Text. Die im Text aufgebaute fiktive Welt wird von Lesern einer bestimmten Kultur zugeordnet, die für sie in verschiedenem Maß fremd oder bekannt ist. Diese Zuordnung geschieht beispielsweise anhand einer expliziten Referenz auf die Realität (z. B. „Venedig“ in *Der Tod in Venedig*) oder weniger expliziten Referenz durch die Nennung der Realien, Verhaltensweisen, Wertungen usw., die charakteristisch für eine bestimmte Kultur sind. Je größer diese Distanz ist, umso schwieriger ist es für sie, im Ausgangstext präsupponiertes Wissen aus eigener Kraft zu ergänzen (NORD 2011a: 78).

Der zweite Wirkungstyp „Konventionalität vs. Originalität“ betrifft vor allem die literarische Gestaltung des Textes. Kein Schriftsteller (und auch kein Übersetzer) schreibt im literarischen

²² NORD (2009: 153–154) betrachtet die Textwelt und die Welt, zu der der Leser gehört, als die zwei Pole der kulturellen Distanz. In der vorliegenden Arbeit wird der Pol des Lesers erweitert. Denn es ist nicht die Kultur selbst, in der sich der Leser befindet, entscheidend für die kulturelle Distanz zur Textwelt, sondern die Kenntnisse des Lesers über sie. So empfinden beispielsweise ein „normaler“ Deutscher und ein deutscher Sinologe eine verschiedene kulturelle Distanz zu den in China spielenden Szenen in einem chinesischen Roman.

Vakuum, sondern er steht immer unter Auswirkungen von Konventionen, die von Stilmitteln über die Kompositionsstruktur bis hin zum Handlungsverlauf mehr oder weniger präzise vorschreiben, wie beispielsweise eine Kurzgeschichte auszusehen hat (SCHMID 2013: 16). Die Konventionen sind mit den Erwartungen des Lesers verbunden. Je mehr die Textelemente dominieren, die den vertrauten Konventionen und somit den Erwartungen des Lesers entsprechen, desto „konventioneller“ wirkt der Text auf den Leser. Da eine Änderung der Thematik durchs Übersetzen ein eher seltener Fall ist, ist in Bezug auf diesen Wirkungstyp hier vor allem von Stilmitteln und Kompositionsstruktur die Rede.

Mit dieser Betrachtungsweise wird es möglich, die Wirkung und die kommunikative Funktion als zwei Aspekte einer sprachlichen Äußerung zu beschreiben. Es gibt keine Funktion ohne Wirkung. Wie oben erwähnt, kann eine bestimmte Funktion auf verschiedene Weise erfüllt werden. Diese verschiedenen Möglichkeiten wirken unterschiedlich auf den Leser. Beim literarischen Übersetzen sind die Forderung nach „Funktionskonstanz“ und die nach „Wirkungskonstanz“ meistens nicht gleichzeitig erfüllbar: will man beispielsweise die Fremdheit auf der Inhaltsebene bewahren, scheitert man zumindest teilweise bei der Appellfunktion, denn der Inhalt kann unerwünschte Aufmerksamkeit auf sich selbst ziehen. Daran wird einmal mehr deutlich, dass eine Übersetzung kein totales Abbild des Ausgangstextes ist.

3. Theoretische Grundlagen zur Körpersprache

Körpersprachliche Kommunikation war in den letzten Jahrzehnten Gegenstand einer beträchtlichen Anzahl von Studien. Dabei wurden interessante Entdeckungen gemacht, die sich zwar auf Körpersprache im Alltagsleben beziehen, aber auch für eine Literatur- bzw. Übersetzungsforschung von hoher theoretischer Relevanz sind. Aufbauend auf diesen Entdeckungen und mit Berücksichtigung der Literaturwissenschaft werden in diesem Kapitel die für die vorliegende Arbeit wichtigsten theoretischen Grundlagen der Körpersprache herausgearbeitet.

3.1 Begriffsbestimmung und modale Klassifikation

Der Begriff „Körpersprache“ ist bei einigen Autoren (z. B. KORTE 1993) ein Synonym für „nonverbale Kommunikation“, während in anderen Untersuchungen mit einem ähnlichen Forschungsgegenstand stattdessen Begriffe wie „Gebärde“ (z. B. SKROTZKI 1971) oder „Geste“ (z. B. EGIDI u. a. 2000) verwendet werden. Angesichts der inhaltlichen Unschärfe dieser verschiedenen Begriffe²³ ist es notwendig, für die vorliegende Untersuchung eine klare Definition für den Begriff „Körpersprache“ zu erarbeiten.

In der sprachlichen und körperlichen Kommunikation wird hauptsächlich zwischen verbaler und nonverbaler, vokaler und nonvokaler Kommunikation unterschieden. „Verbal“ (von lat. *verbum*, „Wort“) bedeutet „sprachlich“ und „vokal“ (von lat. *vox*, „Laut“) und ist hier ein Synonym von „akustisch“. Da die Sprachzeichen sich sowohl akustisch als gesprochene Sprache als auch visuell als Schrift manifestieren können, sind die beiden Begriffspaare, „verbal vs. nonverbal“ und „vokal vs. nonvokal“, nicht deckungsgleich. Aus der Kombination dieser Dichotomien können die Gebiete der Kommunikationsforschung wie folgt klassifiziert werden (NÖTH 2000: 295):

- Verbale vokale Kommunikation, welche die Botschaften einer gesprochenen natürlichen

²³ Zum Überblick dieser begrifflichen Konfusion siehe KORTE 1993: 22–24.

Sprache untersucht;

- Nonverbale vokale Kommunikation, deren Gebiet die parasprachlichen Phänomene wie Stimmqualität, Sprechmelodie usw. ist, „die ‚neben‘ der in Phoneme und Morpheme segmentierbaren verbalen Sprache vorkommen“ (NÖTH 2000: 365), und einige andere nichtlinguistische Ausdruckformen der menschlichen Stimme sind (z. B. Schreien und Lachen);
- Verbale nonvokale Kommunikation in Form von Schrift, Gebärdensprachen und akustischen Sprachsubstituten (z. B. Trommel- und Pfeifsprachen);
- Nonverbale nonvokale Kommunikation, welche die körperlichen Zeichen in Raum und Zeit untersucht.

Sowohl „Körpersprache“ als auch „Geste“ und „Gebärde“ in den eingangs des Kapitels 3.1 genannten Arbeiten fallen in die letzte Gruppe und stellen daher ein engeres Gebiet der nonverbalen Kommunikation dar. Während der Begriff „Geste“ häufig in seiner engeren Definition als „nonverbale Kommunikation durch Hände, Arme und Kopfbewegungen“ (NÖTH 2000: 298) und „Gebärde“ heute vor allem in Bezug auf die Zeichensprache der Gehörlosen („Gebärdensprache“) verwendet wird, ist der Begriff „Körpersprache“ ge Glückter, weil er den Träger der Kommunikation deutlich angibt. Darunter sollen alle nonverbalen nonvokalen Zeichen bzw. Signale des Körpers in Raum und Zeit verstanden werden.

Auf die Frage, nach welchen Gesichtspunkten ein Verhalten als „Signal“ oder mit anderen Worten als „zeichenhaft“ bzw. „kommunikativ“ betrachtet werden soll, gibt es je nach dem Grad der Semiotizität verschiedene Antworten (vgl. NÖTH 2000: 296–297). So kann beispielsweise aus der pansemiotischen Sicht alles als kommunikativ betrachtet werden, weil man „nicht nicht kommunizieren“ kann (WATZLAWICK u. a. 2017: 60) und demnach selbst das Nichtstun kommunikativ ist, während für einige Autoren (z. B. WIENER u. a. 1972: 186) die Bilateralität, d. h. das Senden eines Signals wird erfolgreich empfangen und führt zur Interaktion, als Hauptkriterium gilt. Wie KORTE (1993: 30) darauf hinweist, ist eine semiotisch weite Definition der Körpersprache insbesondere der literarischen

Kommunikationssituation angemessen: für den Leser eines literarischen Textes ist die Darstellung des körpersprachlichen Verhaltens der Figuren stets ein potentielles Sinnangebot, unabhängig davon, ob dieses körpersprachliche Verhalten in der Situation der Figur intendiert bzw. bewusst gesendet bzw. empfangen wird. Selbst einfache praktische Handlungen wie Gehen und Essen, die im Alltagsleben wenig kommunikativ scheinen, können kulturell determiniert werden und haben daher einen potentiellen kommunikativen Wert.

Zum Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit zählt danach die Darstellung aller nonverbalen nonvokalen körperlichen Signale in der Erzählungssammlung *Liaozhai*, ob sie in der Figurenwelt intentional bzw. bewusst gesendet und ob sie dort empfangen werden. Da in den zu untersuchenden Texten verschiedene nichtmenschliche Wesen wie Geister eine wesentliche Rolle spielen und deren Trennung zu Menschen sowohl in der äußeren Erscheinung als auch im Verhalten oft unscharf ist, beschränkt sich die Untersuchung nicht auf den „menschlichen Körper“ im engsten Sinne, sondern auch auf den Körper der menschenähnlichen Wesen.

Um die Definition der Körpersprache zu konkretisieren, wird eine Klassifikation benötigt, die überschaubar ist und mit der sich alle in der vorliegenden Arbeit zu betrachtenden Modi Körpersignale erfassen lassen. In Anlehnung, Modifizierung und Weiterführung verschiedener Arbeiten von KORTE (1993: 37–39, 59–77), NÖTH (2000: 293–316) und ARGYLE (2013: 155–172, 194–315) werden Körpersignale in Gesichtsausdruck, Blick, Körperhaltung, Körperbewegung, Körperkontakt, räumliches Verhalten, äußere Erscheinung, Geruch und Geschmack unterteilt. Die zeitliche Dimension, u. a. die Dauer und die Frequenz eines bestimmten körpersprachlichen Signals, wird in den jeweiligen Modi mitberücksichtigt.

a) Gesichtsausdruck

Bezüglich der Kommunikation stellt das Gesicht einen der wichtigsten Bereiche des Organismus dar. Es wird geglaubt, dass das Gesicht neben der Rede die primäre Quelle für kommunikative Informationen ist (KNAPP u. a. 2013: 258). Die Wichtigkeit des Gesichts liegt zum einen darin, dass es Sitz der Sinnesorgane ist, die fein und kompliziert gestaltet sind,

unabhängig voneinander agieren können und hohes Ausdruckspotential haben. Zum anderen ist das Gesicht wegen seiner Sichtbarkeit in der Regel der am meisten geachtete Bereich eines Menschen, wodurch es an sozialer Bedeutung gewinnt. So wurde „Gesicht“ in seiner metaphorischen Bedeutung zum Schlüsselbegriff der Soziologie und der linguistischen Pragmatik entwickelt. Unter Gesichtsausdrücken kann man zwischen zwei Gruppen unterscheiden. Die erste Gruppe besteht aus emotionalen Gesichtsausdrücken wie Freude, Überraschung, Furcht, Traurigkeit, Ärger/Wut, Ekel/Verachtung, während die andere Gruppe Gesichtsausdrücke umfasst, die jeweils nicht ganz einer Emotion entsprechen: Interesse, Scham, Schmerz, Schreck, religiöser Eifer, Ratlosigkeit / Erstaunen / ein fragender Gesichtsausdruck (ARGYLE 2013: 155).

b) Blick

Der Blick, oder die Augenkommunikation, ist Teil des Gesichtsausdrucks und wird hier aufgrund seiner Wichtigkeit gesondert klassifiziert. Biologisch gesehen ist das Auge das wichtigste Sinnesorgan, über das die Menschen die meisten Umweltreize wahrnehmen. Außerdem stellt es auch eine bedeutende Symbolik in menschlichen Kulturen dar: „The symbolic and metaphoric properties of eyes and eye-spots are rooted deep in human history, from the potency of ‘evil eye’ to all-seeing ‘eye of God’“ (HINDMARCH 1973: 303). Wichtige Variablen sind u. a. Dauer des Blickkontakts, Pupillenerweiterung, Häufigkeit des Augenblinzeln, Richtung eines ausweichenden Blicks, Öffnung der Augen (ARGYLE 2013: 194–196).

c) Körperhaltung

Unter der Körperhaltung versteht man die Stellung, die der Körper beim Sitzen (auch Hocken und Knien), Stehen oder Liegen einnimmt. Varianten ergeben sich aus den verschiedenen Haltungen der Arme und Beine sowie dem unterschiedlich stark angewinkelten Körper (ARGYLE 2013: 255).

d) Körperbewegung

Körperbewegungen reichen von großen ganzkörperlichen Bewegungen bis zu mikroskopisch

kleinen Körperbewegungen wie Tippen eines Fingers oder ein leichtes Nicken des Kopfs. Unter diesen haben insbesondere Handbewegungen eine wichtige Bedeutung und starke Ausdrucksfähigkeit. Mithilfe ihrer zahlreichen Gelenke ist die Hand das geschickteste Organ, das eine Person in aktive Interaktion mit der Außenwelt setzt. Zum einen hat sie Griff- und Manipulationsfunktionen, wodurch die Hand große Bedeutung im Leben und bei der Arbeit gewinnt. Zum anderen kann eine Handbewegung eine höchst symbolische Handlung sein. Man denke hier zum Beispiel an die konventionellen Handbewegungen in verschiedenen Religionen. Beispielsweise ist Namaskar Mudra, „Siegel der Ehrerbietung“, eine übliche Geste im Buddhismus: die beiden Handflächen sind vor der Brust zusammengelegt, die Finger liegen aneinander und zeigen ausgestreckt nach oben. Diese Geste bedeutet „ehren“ und wird zur Anbetung und zum Gruß verwendet.

e) Körperkontakt

Körperkontakt ist eine der ursprünglichsten Formen der Wahrnehmung und der sozialen Kommunikation (ARGYLE 2013: 267). Während die meisten Modi der Körpersprache visuell sind, spielt hier der Tastsinn eine Rolle. Je nach Art des Körperkontakts, von Händeschütteln, Umarmen, Küssen, bis Schlagen und Ohrfeigen, um nur einiges zu nennen, werden Wärme, Intimität, Druck, Schmerz usw. hervorgerufen. Selbstberührung wird in der vorliegenden Arbeit den Modi Körperbewegung bzw. -haltung zugeordnet.

f) Räumliches Verhalten

Räumliches Verhalten umfasst nicht nur interpersonale Distanz und Raumorientierung, nämlich den Winkel, in dem man zu einem anderen gegenübersteht oder sich bewegt (wie bei KORTE 1993: 39), sondern auch Position und Bewegung in einer räumlichen Anordnung. Die ersten beiden Aspekte betreffen Interaktionssituationen und bieten einen Schlüssel zur Beziehung bzw. Einstellung zu den anderen. Die letzteren beiden Aspekte unterscheiden sich von den allgemeinen Körperhaltungen (Punkt c) und Körperbewegungen (Punkt d) dadurch, dass sie stark von der Umgebung abhängen. Bestimmte Bereiche haben ihre Bedeutung, weil sie das Territorium einer Person oder einer Gruppe sind, eine symbolische Bedeutung haben oder mit bestimmten sozialen Rollen und Status assoziiert sind (ARGYLE 2013: 216–217).

Man denke hier beispielsweise an die Sitzordnung: bereits im *Liji* 禮記 [Aufzeichnungen über Riten] aus dem 1. Jahrhundert v. u. Z. wurde vorgeschrieben, welcher Sitz beim Treffen als Ehrenplatz galt.²⁴

g) Äußere Erscheinung

Verschiedene Aspekte der äußeren Erscheinung wie Kleidung, Schmuck, Schminke, Haar, Körperbau, Gesichtszüge haben auch einen kommunikativen Wert. Obwohl Kleidung, Schmuck und Schminke streng genommen nicht direkt zum Körper gehören, sind sie aber eng damit verbunden. Die meisten Menschen setzen zumindest ab und zu ihre körperliche Erscheinung ein, um anderen Menschen Informationen über sich selbst zu vermitteln (ARGYLE 2013: 289). Sie kann eine hohe symbolische Funktion haben, indem sie beispielsweise Aufschluss über den Status und die Gruppenzugehörigkeit gibt. Außerdem können die weniger kontrollierbaren Aspekte wie der Körperbau auch den Gesundheitszustand verraten.

h) Geruch und Geschmack

Geruch stellt einen Aspekt dar, der in der nonverbalen Kommunikationsforschung oft vernachlässigt wird. Jedoch ist der Geruch eines Menschen ein Aspekt, den man in der Gesicht-zu-Gesicht-Kommunikation nicht ignorieren kann. Geruch weckt Assoziationen und kann als ein kommunikatives Mittel intentional eingesetzt werden. Die Prosperität des Parfümmarkts ist ein Beweis dafür. Geruch verrät auch oft die Lebensgewohnheiten wie Konsum des Tabaks und Alkohols. Ein noch marginaleres Gebiet ist der Geschmack. Da der Geschmack nur mit der Zunge wahrgenommen werden kann, kommt er nur in wenigen Situationen wie den intimen ins Spiel. Sowohl die olfaktorische als auch die gustative Wahrnehmung sind teilweise genetisch bedingt und können daher von Natur aus individuell unterschiedlich sein (vgl. z. B. KELLER u. a. 2007: 468–472; LI u. a. 2011: 363–377). Außerdem können sie wegen persönlicher Einstellung bzw. Vorliebe stark beeinflusst werden.

²⁴ „Wenn die Sitzmatten in die Süd-Nord-Richtung gelegt werden, gilt der Sitz im Westen als Ehrenplatz; wenn die Sitzmatten in die Ost-West-Richtung gelegt werden, gilt der Sitz im Süden als Ehrenplatz“ (Übers. d. Verf.). Der Originaltext lautet: 席：南鄉北鄉，以西方為上；東鄉西鄉，以南方為上。(Liji 2004: 11)

Das Schwitzen kann, je nachdem ob der Geruch, der Geschmack oder lediglich das Aussehen wahrgenommen wird, diesem Modus oder dem Modus der äußeren Erscheinung zugeordnet werden.

3.2 Körpersprache in der interkulturellen Kommunikation

Während ethnologische Studien zur Körpersprache eher deren interkulturell universelle Merkmale hervorheben und versuchen, diese aus ihren evolutionsgeschichtlichen Wurzeln zu erklären (NÖTH 2000: 297), werden die kulturellen Unterschiede der Körpersprache oft in der Kulturanthropologie thematisiert. Wie das folgende Beispiel zeigt, kann eine Information in verschiedenen Kulturen mit unterschiedlichen Körpersignalen übermittelt werden, die in einer interkulturellen Kommunikationssituation zu Verstehensproblemen führen können:

In some cases a certain message can be sent in a number of different ways by different cultures. For example, whereas in the United States we signify affirmation by nodding, the very same message is sent by throwing the head back in Ethiopia, by sharply thrusting the head forward among the Semang of Malaya, and by raising the eyebrows among the Dyaks of Borneo. (FERRARO u. ANDREATTA 2009: 141)

Da die Leser in einer literarischen Übersetzung meist einer anderen Kultur als der eigenen begegnen, sind die möglichen interkulturellen Unterschiede der Körpersprache von großer Bedeutung. Im Folgenden wird versucht, mit ihren biologischen und kulturellen Ursprüngen darauf einzugehen, inwieweit die menschliche Körpersprache ein interkulturelles Kommunikationsproblem darstellt.²⁵

3.2.1 Körpersprache als Ergebnis der Evolutionsgeschichte

Einige körperliche Verhaltensformen sind von biologisch und evolutionär bestimmten Wirkmechanismen geprägt, die die Menschen als eine biologische Art gemeinsam haben. Man denke hier an Automatismen wie Atmung und Herzschlag, die ohne äußere Reize ablaufen, und instinkthafte Reflexe, die durch einen bestimmten Wahrnehmungsreiz („Schlüsselreiz“) ausgelöst und ohne gedankliche Kontrolle durchgeführt werden. Diese Reflexe dienen oft

²⁵ Zum Überblick über kulturelle Unterschiede der verschiedenen Modi der Körpersprache siehe ARGYLE 2013: 69-90.

dem Schutz oder gar dem Überleben des Menschen: die Augenlider verschließen sich, wenn sich ein Fremdkörper der Hornhaut annähert; werden Gefahren wahrgenommen, beginnt das Herz rascher zu schlagen und das Blut schießt in die Beine, sodass der Körper zur Flucht bereitgestellt wird; wenn man den Mund eines Neugeborenen mit einem Finger berührt, fängt es an zu saugen. Körpersprache dieser Art ist Ergebnis unserer Evolutionsgeschichte und daher angeboren und universal.

In Diskussionen über die Universalität der Körpersprache finden sich zahlreiche Ergebnisse im Bereich der Gesichtsausdrücke für Emotionen. Im Folgenden werden relevante Forschungsergebnisse darüber vorgestellt, um ein Beispiel für die Universalität der Körpersprache zu liefern.

Bereits im Werk *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, dessen Erstausgabe im Jahr 1872 erschien, zeigt Charles Darwin auf der Grundlage seiner Evolutionstheorie, dass emotionale Gesichtsausdrücke angeboren seien:

That the chief expressive actions, exhibited by man and by the lower animals, are now innate or inherited, – that is, have not been learnt by the individual, – is admitted by every one. So little has learning or imitation to do with several of them that they are from the earliest days and throughout life quite beyond our control. (DARWIN 1872: 351)

Die neueren, methodologisch überzeugenden Untersuchungen²⁶ stützen Darwins Auffassung zumindest zum Teil. Als Erstes ist zu nennen, dass Gesichtsausdrücke für die grundlegenden Emotionen in verschiedenen Kulturen ähnlich sind. EKMAN (2017: 9–14) und seine Kollegen haben bewiesen, dass die Ureinwohner in Neuguinea, die frei von Einflüssen westlicher Kultur waren, keine Probleme damit hatten, Gesichtsausdrücke der Weißen den Emotionen Freude, Ärger, Trauer und Ekel richtig zuzuordnen. Zweitens sind solche Gesichtsausdrücke bei Kleinkindern beobachtbar, auch wenn sie blind und taub geboren sind und die Gesichts-

²⁶ Wie EKMAN (2006a: 3) darauf hinweist, sind Darwins Beobachtungen mehr anekdotisch als systematisch: „The amount of behavior observed is typically small; it is often reported without contextual information; the observer has no check against his own biases; and usually description and interpretation are mixed without distinction“.

ausdrücke nicht durch Imitation lernen können (EIBL-EIBESFELDT 1973: 163–312). Drittens sind einige menschliche Gesichtsausdrücke wie das entspannte Lächeln, das Angstgesicht, der verärgerte bzw. wütende Gesichtsausdruck und das traurige Gesicht denen der Primaten so ähnlich, dass man die evolutionäre Entwicklung dieser Gesichtsausdrücke verfolgen kann (ARGYLE 2013: 53–54).

Die Gesichtsausdrücke für Emotionen sind also zumindest teilweise angeboren und universal. Sie liegen der den Menschen gemeinsamen sensorischen Regulationsfunktion zugrunde und haben ihre Wurzeln in der Evolutionsgeschichte. Beispielsweise werden bei Angst die Augenbrauen angehoben, die Augen und Nasenlöcher weiter geöffnet, um das visuelle Feld zu erweitern und mehr Luft einzuatmen. Dadurch wird die Sinneswahrnehmung verbessert, um die mögliche Quelle der Bedrohung zu erkennen. Im Gegensatz dazu werden beim Ekel die Augenbrauen gesenkt, die Augen werden kleiner und die Nase wird gerümpft, um die sensorische Explosion gegenüber der Umwelt zu vermeiden (SUSSKIND u. a. 2008: 843–850). Außerdem haben die emotionalen Gesichtsausdrücke auch eine kommunikative Funktion, die für das Zusammenleben verschiedener Individuen von großer Bedeutung ist. Wie EKMAN (2017: 125) vermutet, mag eine der im Verlauf der Evolution selektierten Funktionen des Gesichtsausdrucks für Trauer darin bestehen, dass diejenigen, die ihn wahrnehmen, sich kümmern und Trost spenden.

3.2.2 Körpersprache als Kulturprodukt

Die menschliche Körpersprache ist teilweise angeboren und spontan, teilweise als Ergebnis höherer kognitiver Prozesse mehr überlegt. So können einige angeborene körperliche Verhaltensformen bis zu einem gewissen Grad manipuliert werden und einige Körpersignale können im Laufe des Lebens erlernt werden. Die zahlreichen populärwissenschaftlichen Bücher auf dem Markt, die ihre Leser im besseren Einsatz der Körpersprache beraten, sind ein Beweis dafür. Neben individuellen Faktoren wie Persönlichkeit, Familie, Bildung, Beruf usw. sind die kulturellen Aspekte auch wesentliche Faktoren, die diese Manipulation bzw. das Erlernen der Körpersprache beeinflussen. Nach ARGYLE (2013: 69) haben alle Kulturen „einen charakteristischen nonverbalen Stil“, was er am Beispiel der japanischen, arabischen

und afroamerikanischen Kultur deutlich gezeigt hat (2013: 69–93).

Die Gesichtsausdrücke können hier wiederum als Beispiel dafür dienen, dass die angeborene Körpersprache moderiert werden kann. Schon Kinder, die älter als ein Jahr sind, lernen ihre Gesichtsausdrücke zu verstellen.²⁷ Ein wichtiges Konzept in diesem Zusammenhang stellen die „Darbietungsregeln“ (engl. *display rules*) dar. Diese sind „sozial erlernte Regeln, bei verschiedenen Kulturen unterschiedlich definierte Regeln für die Zurschaustellung von Gesichtsausdrücken, also darüber, wer wem zu welchem Zeitpunkt welche Emotionen offen zeigen darf“ (EKMAN 2017: 5). Mit diesem Konzept versucht Ekman, seine Beobachtung, welcher zufolge die Gesichtsausdrücke universal sind, und die Gegenstimmen, welche die Kulturspezifika der Gesichtsausdrücke hervorheben, in Einklang zu bringen (vgl. EKMAN 2006b: 174–187). Dieses Konzept überprüfte er in einer Untersuchung und kam zu dem Ergebnis, dass die Japaner in öffentlichen Situationen ihre emotionalen Gesichtsausdrücke mehr kontrollieren als die Amerikaner. In der Untersuchung wurden Filme über Operationen und Unfälle gezeigt. Als sie unter sich die Filme schauten, zeigten die Japaner und die Amerikaner dieselben Gesichtsausdrücke. Aber als ein Wissenschaftler mit ihnen saß, verdeckten die Japaner mehr als die Amerikaner ihre negativen Gesichtsausdrücke mit einem Lächeln (EKMAN 2017: 5; vgl. EKMAN 1972: 207–283).

Ähnliches gilt auch für andere angeborene körperliche Verhaltensformen. So haben beispielsweise Jessica TRACY und David MATSUMOTO (2008: 11655–11660) die Körpersprache der Sportler aus mehr als 30 Staaten beim Gewinnen und Verlieren in olympischen und paralympischen Spielen beobachtet und festgestellt, dass die Sportler aus verschiedenen Kulturen, ob sehend oder von Geburt an blind, ähnliche Körperhaltungen zeigten. Die Körperhaltungen für Stolz (gestreckte Körperhaltung mit ausgestreckten Armen) und Scham (Schulter nach vorne gesunken, Brust verengt) sind universal und möglicherweise angeboren. Die Stärke der Schamreaktion bei sehenden Sportlern wurde hingegen von der Kultur

²⁷ SALISCH, Maria von (2001): Der Gesichtsausdruck ist die Botschaft. Nonverbale Kommunikation und Ihre Entwicklung. In: *fundiert: Sprachen öffnen Welten.* https://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/archiv/2001_01/2001_01_salisch/index.html (letzter Abruf: 20.05.2021).

beeinflusst: sie war schwächer bei sehenden Sportlern aus stark individualistischen Kulturen wie die westeuropäischen und nordamerikanischen.

Neben diesen angeborenen gibt es auch körperliche Verhaltensformen, die erst im Laufe des Lebens entweder implizit erworben oder explizit erlernt werden. In Bezug auf die kulturelle Dimension sind vor allem die konventionellen Körpersignale relevant, die innerhalb einer bestimmten Kultur eine allgemein akzeptierte Bedeutung haben.

Die konventionellen körperlichen Verhaltensformen sind teils aus den gemeinsamen Lebenserfahrungen der Menschheit entstanden, die in der jeweiligen Kultur standardisiert und ritualisiert worden sind. Die meisten davon sind „natürliche Symbole“ (ARGYLE 2013: 75) und ähneln sich in vielen Kulturen. Beispiele dafür wären das Kopfschütteln und das Kopfnicken, die in vielen Kulturen jeweils „ja“ und „nein“ bedeuten. DARWIN (1872: 273) hat bemerkt, dass Säuglinge ihren Kopf seitlich wegziehen, wenn sie Nahrung verweigern, und bei der Annahme dagegen ihren Kopf vorwärts neigen. Er schlug daher die Verweigerung und die Annahme der Nahrung jeweils als den Ursprung des Kopfschüttelns und des Nickens vor.

Einige konventionelle Körpersignale werden dagegen mehr von der jeweiligen Kulturgeschichte beeinflusst und weisen daher größere interkulturelle Unterschiede auf. Dies zeigt sich deutlich am Beispiel des V-Zeichens, d. h., der Zeige- und der Mittelfinger strecken sich zu einem „V“ aus, während die anderen Finger eingezogen bleiben und der Handballen vom Ausführenden weg zeigt. In den westlichen Kulturen ist sie wohl am meisten politisch assoziiert: im Jahr 1941 hat der damalige britische Premier Winston Churchill das Victory-Zeichen als Symbol des Widerstands gegen den Nationalsozialismus bekannt gemacht, und in der Hippie-Bewegung der 1960er und 1970er Jahre hat es die Bedeutung „Frieden“ gewonnen. In China ist die Zahl zwei die grundlegende Bedeutung dieser Handgeste. Ab ca. den 1980er Jahren wird sie in China oft auf Fotos gemacht, wohl unter der Beeinflussung der japanischen Popkultur. Wie diese Geste in den 1960/70er Jahren nach Japan gekommen und für Fotos populär geworden ist, gibt es verschiedene Erklärungen. Es wird geglaubt, dass die japanische

Kawaii-Ästhetik dabei eine wichtige Rolle gespielt hat.²⁸ Jedenfalls ist diese Geste heute sowohl in China als auch in Japan eine beliebte Geste bei Fotoaufnahmen ohne jegliche politische Konnotation. Dass man dort diese Geste so oft auf Fotos macht, gilt auch als ein ostasiatisch-kulturspezifisches Phänomen.

Es ist nicht selten, dass eine körperliche Verhaltensform in verschiedenen Kulturen unterschiedliche Bedeutungen hat. Oder auch umgekehrt, wie anfangs des Kapitels 3.2 gezeigt wurde, kann dieselbe Information in verschiedenen Kulturen mit unterschiedlichen Körpersignalen übermittelt werden. Neben diesen Unterschieden in der Beziehung zwischen Form und Bedeutung spielen selbstverständlich auch hier bei erlernten Körpersignalen die kulturspezifischen Darbietungsregeln eine wichtige Rolle.

3.3 Versprachlichung der Körpersprache

In allen Künsten erfährt die Körpersprache bei ihrer Präsentation eine „Übersetzung“ in ein anderes semiotisches System (KORTE 1993: 97). Dabei treten überall Einschränkungen auf: beim Theater können nur noch die auffälligeren Körpersignale von Zuschauern wahrgenommen werden; bei Malerei und Fotografie geht die zeitliche Dimension verloren. Im literarischen Text ist die Sprache, mit Ausnahme von eventuellen Illustrationen, meistens das einzige Medium zur Darstellung der Körpersprache. In diesem Zusammenhang ist es notwendig, auf die Beziehung zwischen Sprache und Körpersprache einzugehen und die Grenzen und Möglichkeiten für die Verbalisierung der Körpersprache zu erläutern.

3.3.1 Sprache und Körpersprache

Die enge Beziehung zwischen Sprache und Körpersprache zeigt sich bereits am metaphorischen Begriff „Körpersprache“. Obwohl die Annahme einer „Sprache“ des Körpers für manche Forscher irreführend ist (z. B. SEBEOK 1979: 47), wurden Forschungsprogramme unternommen, die die Verhaltensformen des Körpers nach Prinzipien der strukturalen

²⁸ Vgl. BURNETT, Stephanie (2014): Have You Ever Wondered Why East Asians Spontaneously Make V-Signs in Photos? <https://time.com/2980357/asia-photos-peace-sign-v-janet-lynn-konica-jun-inoue/> (letzter Abruf: 20.05.2021)

Linguistik untersuchen.²⁹ Wichtige Ähnlichkeiten zwischen Sprache und Körpersprache wurden entdeckt, wie ARGYLE (2013: 364) zusammengefasst hat:

Gesten sind wie Wörter, manche Rituale sind wie Sätze, Bedeutung hängt vom Zusammenhang ab und von dem, was sich vorher abgespielt hat, NV-Signale [= nonverbale Signale, Anm. d. V.] können kombiniert werden, sie können Bedeutung als Bestandteil übergeordneter Bedeutungssysteme annehmen und es gibt gewisse Belege dafür, dass das strukturalistische Prinzip von Opposition und Kontrast gilt.³⁰

Trotz dieser Ähnlichkeiten gibt es zwischen Sprache und Körpersprache große Unterschiede, die nicht nur dazu führen, dass Sprache und Körpersprache in der Alltagskommunikation unterschiedliche primäre Funktionen haben, sondern auch der sprachlichen Wiedergabe der Körpersprache Schwierigkeiten bereiten.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Sprache und Körpersprache besteht in der Kodierungsart. Die sprachlichen Zeichen haben meistens keinen Abbildungsbezug zu dem, was sie repräsentieren,³¹ oder anders formuliert: „das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, ist beliebig“ (SAUSSURE u. a. 2001: 79). Die Sprache ist großenteils ein digitales System (vgl. WATZLAWICK u. a. 2017: 71). Im Gegensatz dazu ist die Körpersprache weitgehend analog. Mit Ausnahmen von Körpersignalen, denen wie Wörtern eine willkürliche Bedeutung zugeschrieben worden ist, hat die Körpersprache eine grundsätzliche Ähnlichkeitsbeziehung zu dem, was sie repräsentiert. Aus diesem Grund besitzt die Körpersprache „eine weitaus allgemeinere Gültigkeit“ (WATZLAWICK u. a. 2017: 72). Außerdem sind aufgrund dieser Ähnlichkeitsbeziehung kontinuierliche Abstufungen im Ausdruck je nach dem Grad der vermittelten Bedeutung möglich (KORTE 1993: 41–42). Die Körpersprache ist daher im Hinblick auf die Übermittlung der Beziehungsaspekte, nämlich der Emotionen und Einstellungen, der Sprache überlegen. Ein Beweis dafür ist die bekannte „7-38-55 Regel“ von MEHRABIAN (1972: 75–80), wonach die Wirkung einer Botschaft in der Kommunikation zu

²⁹ Bahnbrechend war die von Birdwhistell entwickelte „Kinesik“ (von griechisch. *kinēsis*, „die Bewegung“), „die systematische Forschung der visuell wahrnehmbaren Aspekte der nonverbalen zwischenmenschlichen Kommunikation“ (BIRDWHISTELL 1960: 54, zit. n. NÖTH 2000: 305). Sie war eine der ersten Versuche, einen nichtsprachlichen Kode nach dem Vorbild des sprachlichen Kodes zu analysieren (NÖTH 2000: 307).

³⁰ Ausführlicher dazu siehe ARGYLE 2013: 359-364.

³¹ Allerdings gibt es im Sprachsystem auch Ausnahmen, die zumindest zum Teil analog kodiert sind. Beispiele dafür sind die Onomatopoesie in der gesprochenen Sprache und die Piktogramme in der geschriebenen Sprache.

interpersonalen Einstellungen nur zu 7 Prozent vom Verbalen abhängt, während die Parasprache und Körpersprache jeweils einen Anteil von 38 und 55 Prozent ausmachen.

Im Vergleich dazu besteht der Vorteil der Sprache in der Übermittlung der Inhaltsaspekte. Während die Körpersprache nur einfache Inhalte vermitteln kann (dazu ausführlicher in Kapitel 3.4.1), können mit der Sprache aufgrund ihres größeren Vokabulars von Wörtern und ihrer komplexeren logischen Syntax komplizierte Sachverhalte übermittelt werden. An dieser Stelle mag es widersprüchlich wirken, wenn man beispielsweise die folgende Klage liest: „So wie man auch in der reichsten Sprache die verschiedenen Gesichtsbildungen der Menschen nur sehr unvollkommen beschreiben kann, so findet man auch die größten Schwierigkeiten, die Gebärden bestimmt zu beschreiben“ (SULZER 1792: 315, zit. n. KORTE 1993: 98). Warum ist die Sprache, die komplizierte Inhalte übermitteln kann, unzulänglich für die Wiedergabe der Körpersprache? Was macht die Verbalisierung der Körpersprache schwierig?

KALVERKÄMPER (1991: 336) spricht in diesem Zusammenhang von „zwei prinzipiell unterschiedliche[n] Eindrucksqualitäten“. Die Art und Weise, wie Sprache und Körpersprache übermittelt und wahrgenommen werden, spielen dabei eine große Rolle. SAUSSURE (2001: 82) weist auf die Linearität des Sprachzeichens hin:

Das Bezeichnende, als etwas Hörbares, verläuft ausschließlich in der Zeit und hat Eigenschaften, die von der Zeit bestimmt sind: a) es stellt eine Ausdehnung dar, und b) diese Ausdehnung ist messbar in einer einzigen Dimension: es ist eine Linie.

Die Linearität betrifft sowohl die Lautsprache als auch die Schrift. Die Lautsprache bildet eine Abfolge von Lauten aus und die Schrift eine Abfolge von graphischen Zeichen. Das Senden und das Empfangen der sprachlichen Informationen verbraucht Zeit. Die Wahrnehmung erfolgt analytisch. Hingegen können mehrere Körpersignale gleichzeitig gesendet werden und ein ganzes Bild erzeugen, die Körpersprache wird ganzheitlich und synthetisch wahrgenommen. Die Körpersprache sprachlich darzustellen bedeutet daher, ein ganzes, direkt wirkendes Bild in diskrete, sukzessive und abstrakte Spracheinheiten zu zergliedern.

3.3.2 Verbalisierungsmöglichkeiten der Körpersprache

Auch bei diesem grundsätzlichen Kontrast zwischen Sprache und Körpersprache bestehen verschiedene Möglichkeiten, Körpersprache sprachlich darzustellen und ihr dadurch wichtige Funktionen in der literarischen Kommunikation beizumessen. Im Folgenden werden in Anlehnung an BURGER (1976: 311–334), KALVERKÄMPER (1991: 328–373) und KORTE (1993: 97–110) die Verbalisierungsmöglichkeiten der Körpersprache unter verschiedenen Aspekten erläutert: Form, semantische Deutlichkeit und semantische Echtheit.

a) Form

Für die Verbalisierung der Körpersprache gibt es grundsätzlich drei formale Möglichkeiten (BURGER 1976: 316; KORTE 1993: 99):

- die in der Sprache konventionalisierten Bestände als einfache Lexeme (z. B. „lächeln“, „nicken“) und phraseologische Verbindungen (z. B. „die Stirn runzeln“, „den Kopf schütteln“),
- lexikalisch ungebundene Beschreibungen (z. B. „Noch zögernd nahm der Sohn nun das Seil und kletterte hoch, erst mit den Händen höher greifend, dann die Beine nachziehend, wie eine Spinne, die sich an ihrem Faden hochzieht“, RÖSEL 1992a: 10),
- Hinweis auf ein körpersprachliches Verhalten, das nicht in seiner konkreten Erscheinungsform beschrieben, sondern über seine Funktion oder seinen Effekt impliziert wird (z. B. „ein fröhlicher Gesichtsausdruck“).

Diese Möglichkeiten unterscheiden sich in dem Maß, in dem sie einem Rezipienten Vorgaben für die vorstellungsmäßige Konkretisierung der Körpersprache liefern (KORTE 1993: 99). Einige einfache Lexeme komprimieren die körperlichen Verhaltensweisen, indem sie deren relevante und konstante Züge in sich vereinen (KALVERKÄMPER 1991: 359). Ein einfaches Beispiel wäre das Wort „gehen“, deren erste Bedeutung beim *Duden* „sich in aufrechter Haltung auf den Füßen schrittweise fortbewegen“³² lautet. In diesem einfachen Wort vereinen

³² <https://www.duden.de/rechtschreibung/gehen>, Bedeutung 1 (letzter Abruf: 08.04.2021)

sich die Körperhaltung, der betroffene Körperteil und die Art der Bewegung. Dadurch kann bis zu einem gewissen Grad vermieden werden, dass Körpersignale, die das Auge in Sekundenbruchteilen erfassen kann, in eine seitenlange Beschreibung umgewandelt werden müssen. Allerdings lässt „gehen“ ohne zusätzliche Qualifikation der Vorstellungskraft großen Freiraum, denn man vermag schneller oder langsamer zu gehen, die Schritte vermögen größer oder kleiner zu sein. Im Vergleich dazu ist beispielsweise „hüpfen“ mit präziseren Vorstellungsbildern verbunden. Bei der zweiten formalen Möglichkeit, der lexikalisch nicht gebundenen Beschreibung, ist die präziseste und künstlerisch oft interessanteste Versprachlichung von Körpersprache möglich (KORTE 1993: 100). Bei der letzten formalen Möglichkeit, dass die Art der Körpersprache nur impliziert wird, können verschiedene Leser verschiedene Bilder vor Augen haben.

b) Semantische Deutlichkeit

Die literarische Körpersprache unterscheidet sich außerdem in Hinblick auf den Grad der semantischen Deutlichkeit. Die Ansicht von KORTE (1993: 89), dass insbesondere Embleme³³ mit ihrer konventionell festgelegten Bedeutung und universal verständige emotionale Gesichtsausdrücke sich durch die Klarheit ihres Signifikats auszeichnen, ist hier nur teilweise anzunehmen. Eine Voraussetzung ist nämlich, dass die Körpersprache im literarischen Text nicht durch eine beispielsweise verzerrte Beschreibung verfremdet wird. Außerdem ist zu beachten, dass Embleme aufgrund ihrer Kulturspezifik für verschiedene Lesergruppen semantisch unterschiedlich deutlich sind. Auch die universal verständigen Körpersignale können aufgrund ihrer kulturspezifischen Darbietungsregeln bei verschiedenen Lesergruppen unterschiedlich wirken. Daher spielt es eine wichtige Rolle, inwieweit der Autor das Signifikat der Körpersprache sprachlich verdeutlicht.

Semantisch deutlich ist die literarische Körpersprache, wenn sie z. B. mit einer phraseologischen Wendung wiedergegeben wird, in der das Signifikat der Körpersprache

³³ Embleme sind „nonverbal acts which have a direct verbal translation, or dictionary definition. This verbal definition or translation of emblem is well known by all members of a group, class or culture“ (EKMAN u. FRIESEN 1969: 63).

feststeht. Ein Beispiel dafür wäre die Redewendung *choumei bu zhan* 愁眉不展, wörtlich „die besorgten Augenbrauen entfalten sich nicht“. Diese Redewendung gibt nicht nur die zusammengezogenen Augenbrauen wieder, sondern sie verdeutlicht auch die Bedeutung dieses Gesichtsausdrucks. Er ist nämlich Ausdruck der Sorgen: die Augenbrauen sind hier bei Sorgen zusammengezogen, nicht bei Zorn, Schmerzen usw. Außerdem kann ein Körpersignal auch durch den Erzähler oder eine fiktionale Figur lexikalisch ungebunden interpretiert werden. Im Satz „Da erschrak Sang aufs äußerste, und das Klappern seiner Zähne wurde hörbar“ (RÖSEL 1987: 223) werden sowohl Signifikant als auch Signifikat angegeben. Es wird dadurch klargestellt, dass dem Protagonisten die Zähne vor Schreck klappern, nicht vor Kälte oder sonstigen Gefühlen. Auch ist es möglich, dass im Text lediglich das Signifikat der Körpersprache verbalisiert wird, wie oben die dritte formale Möglichkeit gezeigt hat.

Die Interpretation eines Körpersignals kann auch dem Leser überlassen werden. Die Interpretation der literarischen Körpersprache durch den Leser ist u. a. von seiner Welt-erfahrung, seinem Literaturwissen und der textuell gestalteten Umwelt abhängig.

Zusammenfassend gibt es bezüglich der semantischen Deutlichkeit drei Möglichkeiten für die Verbalisierung der Körpersprache:

- Sowohl der Signifikant als auch das Signifikat der Körpersprache werden verbalisiert.
- Nur der Signifikant der Körpersprache wird verbalisiert.
- Nur das Signifikat der Körpersprache wird verbalisiert.

c) Semantische Echtheit

BURGER (1976: 320) unterscheidet zwei Bedeutungsebenen der Verbalisierungen der Körpersprache:

Im Normalfall hat das Kinogramm [d. h. die Verbalisierung der Körpersprache, Anm. d. Verf.] eine „literale“ (= erste) und eine „symbolische“ (= zweite) Bedeutung. Beide Bedeutungen verweisen auf Realitäten: die erste auf eine physische, die zweite auf eine sozio-kulturelle bzw. psychische.

BURGER (1976: 318) weist darauf hin, dass Verbalisierungen der Körpersprache nur in seltenen Fällen auf die erste Bedeutungsebene beschränkt sind: selbst bei Ausdrücken, die scheinbar nur physische Abläufe darstellen, könnten weitere Konnotationen mitsignalisiert werden, beispielsweise kann „Husten“ u. a. auch „Verlegensein“ mitsignalisieren. Diese Konnotationen können kulturspezifisch sein. Es gibt Formulierungen, deren Bedeutung sich nur auf der zweiten Ebene befindet. Gemeint sind verbale Ausdrücke, bei denen der reale Ablauf eines Körpersignals nur als Metapher für den nicht physischen Ablauf steht, z. B. „jemandem auf die Fersen treten“. Solche Ausdrücke bezeichnet BURGER (1976: 320) als „unechte“ oder „Pseudo“-Verbalisierungen der Körpersprache.

Bei einigen Darstellungen lässt sich ihre metaphorische Eigenschaft deutlich erkennen. Die Redewendung *fu shou tie er* 俯首帖耳, wörtlich „den Kopf senken und die Ohren anlegen“, wird oft dafür eingesetzt, um eine gehorsame Körperhaltung eines Menschen zu beschreiben. Die semantische Unechtheit dieser Redewendung ist auch ohne Kenntnis ihres Ursprungs eindeutig, denn die meisten Menschen können ihre Ohren nicht anlegen. Diese Redewendung stammt aus dem Essay „Ying kamu shi yu Ren shu“ 應科目時與人書 [Brief an Ren anlässlich der Beamtenprüfung] von Han Yu 韓愈 (768–824). Darin vergleicht er sich mit einem „seltsamen Wesen“, das im Wasser gewaltige Energie besitzt und ohne Wasser nicht einmal ein kleines Tier besiegen kann. Doch bettelt es die anderen nicht an, es ins Wasser zu setzen, auch wenn dies für eine kräftige Person sehr einfach ist. Es sagt:

爛死於泥沙，吾寧樂之。若俯首帖耳，搖尾乞憐者，非我之志也。(MA u. MA 1986: 205)

Selbst wenn ich im Sand und Schlamm verrotte, bin ich glücklich. Es ist nicht mein Bestreben, mit gesenktem Kopf, angelegten Ohren und wedelndem Schwanz um Barmherzigkeit zu betteln. (Über. d. Verf.)

Mit der Darstellung des wedelnden Schwanzes wird noch deutlicher, dass es hier um einen gehorsamen Hund geht.

Bei anderen Darstellungen ist es nicht immer einfach zu unterscheiden, ob ein beschriebenes Körperverhalten tatsächlich durchgeführt wird oder nur metaphorisch zu verstehen ist. Ein

Beispiel ist der Ausdruck *daoxi* 倒屣, wörtlich „mit umgekehrten Schuhen“, der aus dem Geschichtswerk *Sanguo zhi* 三國志 [Chroniken der Drei Reiche] von Chen Shou 陳壽 (233–297) stammt:

獻帝西遷，粲徙長安，左中郎將蔡邕見而奇之。時邕才學顯著，貴重朝廷，常車騎填巷，賓客盈坐。聞粲在門，倒屣迎之。(CHEN 2004: 359)

Der Kaiser Xian zog nach Westen, [Wang] Can zog [auch] nach Chang'an. Cai Yong, der Linke General des Haushalts, sah und bewunderte ihn. Zu jener Zeit war Yong berühmt für sein Talent und seine Belesenheit und er hatte eine hohe Position am Hof inne. Oft war die Gasse [vor Cai Yongs Haus] mit Kutschen und Pferden gefüllt und sein Haus war voller Gäste. Als er hörte, dass Can vor der Tür war, ging er ihm entgegen mit umgekehrt angezogenen Schuhen. (Über. d. Verf.)

Cai Yong ging Wang Can mit umgekehrt angezogenen Schuhen entgegen, weil er Wang Can für einen geschätzten Gast hielt und ihn schnell empfangen wollte, ohne die Zeit zu haben, die Schuhe richtig anzuziehen. Später steht *daoxi* dafür, dass der Gastgeber seinen Gast herzlich aufnimmt (HYDCD 1986: 1473). Es ist dann nicht immer klar zu unterscheiden, ob nur die übertragene Bedeutung oder auch die wörtliche Bedeutung gemeint ist. Denn in einer ähnlichen Situation ist es durchaus möglich, dass der sich beeilende Gastgeber seine Schuhe umgekehrt trägt.

3.4 Kommunikative Funktionen der Körpersprache

Wie bereits in Kapitel 2.2.2 dargestellt wurde, weist ein erzählliterarischer Text mehrere Kommunikationsebenen auf. Wenn von kommunikativen Funktionen der Körpersprache im erzählliterarischen Text die Rede ist, sind zwei verschiedenen Kommunikationssituationen zu unterscheiden: die textinterne, auf die Textwelt beschränkte Kommunikation und die Text-Leser-Kommunikation.

Körpersignale der fiktiven Figuren können wie in der Alltagswelt kommunikative Funktionen bei anderen fiktiven Figuren (vor allem auf der Ebene N1) erfüllen, die diese Körpersignale wahrnehmen, thematisieren oder darauf reagieren. Diese im Text zum Ausdruck gebrachten Körpersignale richten sich jedoch nicht nur an die fiktiven Figuren, sondern auch an den Leser des Textes. Durch die Darbietungs- und Anordnungsweisen gewinnt die Körpersprache

an zusätzlicher literarischer Bedeutung. In der Text-Leser-Kommunikation erfüllt die Körpersprache daher oft eine andere Funktion als in der Figurenwelt.

Es ist allerdings möglich, dass der Erzähler nicht angibt, ob diese Körpersignale tatsächlich von anderen Figuren wahrgenommen werden. Sinnvoll ist es, alle in der Textwelt durchgeführten körpersprachlichen Verhaltensformen auch als Träger der textinternen kommunikativen Funktionen zu betrachten. Denn auch wenn z. B. eine Figur allein im Zimmer weint und dies in der Textwelt von niemandem wahrgenommen wird, sind dabei die Figur als Sender und der Erzähler als Empfänger zu unterscheiden: mit dieser Beschreibung realisiert der Erzähler zumindest eine referenzielle Funktion, während die weinende Figur ihre Emotion körpersprachlich verrät.

Mit Jakobsons Modell der kommunikativen Funktionen wird im Folgenden zunächst auf die Funktionen der Körpersprache in der Alltagswelt bzw. Textwelt, dann auf der Grundlage des Kapitels 2.2.3 zu kommunikativen Funktionen der literarischen Texte auf die Funktionen der literarischen Körpersprache in der Text-Leser-Kommunikation eingegangen. Auch hier wird die Kategorie „metalinguistische Funktion“ weggelassen. Denn im Alltagsleben kann körperliches Verhalten zwar „metakörpersprachlich“ wirken, z. B. wenn man mit einem fragenden Gesichtsausdruck auf ein Körpersignal des Gegenübers reagiert, der ungefähr „ich verstehe deine Körpersprache nicht“ bedeutet, aber ein solcher Fall kommt in der Textwelt des *Liaozhai* kaum vor. Auch in der Text-Leser-Kommunikation des *Liaozhai* ist die metasprachliche Funktion der literarischen Körpersprache so gut wie nicht anzutreffen, sodass sie hier auch nicht gesondert berücksichtigt wird.

3.4.1 In der Alltagswelt bzw. Textwelt

a) Referentielle Funktion

Im Vergleich zur Sprache ist die Körpersprache weniger geeignet für die Mitteilung der Sachinhalte, und ihre referentielle Funktion ist eng begrenzt. Man kann beispielsweise tatsächliche Bewegungsereignisse nachahmen und durch Körperbewegungen, vor allem durch die plastische Ausdruckskraft der beweglichen Hände Objekte beschreiben (MOLCHO 1983: 56).

Wie schwierig es ist, ausschließlich mit Körpersprache Objekte und Phänomene darzustellen bzw. mitzuteilen, wird beispielsweise in Scharaden klar. In der alltäglichen Kommunikation ist es daher eher selten, solange eine verbale Kommunikation möglich ist, ausschließlich mit Körpersprache auf die Welt zu referieren. Die Körpersprache erfüllt die referenzielle Funktion viel mehr in Form der sprachbegleitenden „Illustratoren“³⁴, die eine verbale Äußerung verdeutlichen, betonen oder komplettieren. Ein Beispiel wäre eine hinweisende Geste, die ein verbales Deiktikon konkretisiert. In Bezug auf die referentielle Funktion kann die Körpersprache allerdings in beschränkten Fällen der Sprache überlegen sein, beispielsweise wenn es um eine Wiedergabe der Form, Größe und Position von Objekten geht.

b) Expressive Funktion

Aufgrund der primäreren Kodierungsart ist die Körpersprache in Hinblick auf die Mitteilung der Gefühle und Emotionen³⁵ überlegen. Das Gesicht ist das wichtigste einzelne Ausdrucksfeld über Emotionen, als der zweite Kommunikationskanal darüber folgt der Körper (ARGYLE 2013: 102–103). Obwohl man die Körpersprache bis zu einem gewissen Grad manipulieren kann (s. Kap. 3.2.2), ist es generell schwierig, den emotionalen Ausdruck zu steuern: zum einen sind einige Aspekte wie Schwitzen und Pupillenerweiterung unkontrollierbar, zum anderen sind Körperteile unter dem Hals und die sehr flüchtigen Gesichtsausdrücke „undicht“, d. h. sie werden weniger kontrolliert, und die wahre Emotion kann dort „durchsickern“ (ARGYLE 2013: 104).

³⁴ Illustratoren (engl. *illustrators*) sind „movements which are directly tied to speech, serving to illustrate what is being said“ (EKMAN und FRIESEN (1969: 68). Sie zählen wie die in Fußnote 33 angegebenen Embleme zu den fünf Klassen der Körpersprache, die EKMAN und FRIESEN (1969: 62–95) unterscheiden. Die anderen drei sind: Emotions-Darstellungen (engl. *affect displays*, vgl. 70–81), Regulatoren (engl. *regulators*, „acts which maintain and regulate the back-and-forth nature of speaking and listening between two or more interactants“, 82), Adaptoren (engl. *adaptors*, „movements [that] were first learned as part of adaptive efforts to satisfy self or bodily needs, or to perform bodily actions, or to manage emotions, or to develop or maintain prototypic interpersonal contacts, or to learn instrumental activities“, 84). KORTE betrachtet diese Klassifikation als eine funktionale, wobei sie auf die Klasse der Adaptoren verzichtet, weil sie „eher formal als funktional ist und sich daher nicht eindeutig von den anderen funktionalen Klassen abhebt“ (1993: 39). Während die drei Klassen, Illustratoren, Emotions-Darstellungen und Regulatoren, sich jeweils der referenziellen, der expressiven und der phatischen Funktion zuordnen lassen, ist für eine eindeutige Zuordnung der Embleme in das der vorliegenden Arbeit zugrunde liegende Modell der kommunikativen Funktionen schwierig.

³⁵ Die beiden Begriffe werden hier, wie bei KORTE (1993: 40), generell synonym verwendet. Ein Unterschied zwischen ihnen besteht darin, dass der Begriff Emotion sich nur auf die psychischen Empfindungen wie Angst, Wut und Freude bezieht, während der Begriff Gefühl sich sowohl auf solche als auch auf die sinnlichen Empfindungen wie Kälte und Schmerzen beziehen kann.

Die körpersprachlich vermittelte Information über den Sender geht über die Emotion und Gefühle hinaus. Weitere Aspekte wie interpersonale Einstellungen, Meinungen, Persönlichkeitsmerkmale, Gesundheitszustand und Gruppenzugehörigkeit können auch körpersprachlich indiziert werden: Zuneigung wird u. a. durch einen vermehrten Blickkontakt signalisiert, Zustimmung durch ein bejahendes Kopfnicken, ängstlicher Charakter durch mehr Selbstberührung (ARGYLE 2013: 333), Unterernährung durch eine dünne Figur, und man erkennt Ärzte an ihrem Kittel, um nur einiges zu nennen.

c) Appellfunktion

Mit Körpersprache kann man Einfluss auf sein Gegenüber ausüben und dessen Verhalten bzw. Meinung lenken. Hier denke man z. B. an einen drohenden Blick, mit dem der Sender das Gegenüber auffordert, eine bestimmte Handlung nicht fortzuführen.

In Hinblick auf die Appellfunktion ist die Handgeste dank der Gelenkigkeit und der guten Sichtbarkeit der Hände anderen Formen der Körpersprache überlegen. Mit dem Winken kann man das Gegenüber auffordern, heranzukommen; die nach oben zeigende Handfläche mit dem nach vorn ausstreckenden Arm äußert die Bitte bzw. die Aufforderung, dass das Gegenüber etwas überreicht; auch ganz typisch ist die „Psst-Geste“, mit dem Zeigefinger vor dem Mund wird die Aufforderung zur Ruhe zum Ausdruck gebracht. Wie in der verbalen Kommunikation kann auch hier die Appellfunktion mittelbar durch andere Funktionen erfolgen. Beispielsweise kann man mit einem traurigen Gesichtsausdruck die Aufmerksamkeit der Anderen auf sich ziehen und dadurch veranlassen, dass sie Trost spenden.

d) Ästhetische Funktion

Körpersignale können die Aufmerksamkeit des Empfängers auf ihre Form lenken. Besonders auffällig ist die ästhetische Funktion der Körpersprache in künstlerischen, artistischen und rituellen Kontexten, z. B. als Tanz, Ballett, Pantomime, Zeremonien und Rituale (NÖTH 2000: 304). Auch im alltäglicheren Kontext können die Körpersignale eine ästhetische Funktion haben. So dient beispielsweise die Kleidung nicht mehr nur dazu, den Körper zu bedecken und ihn warm zu halten, sondern ihr wird auch, in einigen Situationen gar in erster Linie die

Funktion zugeschrieben, den Körper „schön“ zu machen. Ähnlich ist auch das Schminken. Dabei ist die ästhetische Funktion jedoch oft nicht das einzige Ziel, sie ist häufig mit anderen Funktionen verbunden, z. B. den Status zu zeigen (= expressive Funktion) und die anderen zu beeindrucken (= Appellfunktion).

e) Phatische Funktion

Körpersignale, die in einer sprachlichen Kommunikationssituation die Interaktion erstellen, aufrechterhalten, beenden sowie den Interaktionsfluss steuern, werden „Regulatoren“ genannt. In einem Gespräch geben die Regulatoren dem Sprecher Signale, ob er beispielsweise weitersprechen, etwas wiederholen bzw. ausführlicher erzählen oder dem Gesprächspartner das Wort geben soll; auch der Hörer nimmt die Regulatoren wahr, als Reaktion darauf schenkt er dem Sprecher mehr Aufmerksamkeit, oder er fängt an zu sprechen, um nur einige Beispiele zu erwähnen (vgl. EKMAN u. FRIESEN 1969: 82–84).

Typische Regulatoren im Gespräch sind u. a. das Nicken, das Zusammenziehen oder Heben der Augenbrauen und die Distanzänderung. Zur Kontaktaufnahme zu Beginn einer Interaktion werden beispielsweise Blickkontakt, Lächeln, Händeschütteln, Umarmen in verschiedenen Kulturen und Situationen eingesetzt. Diese verschiedenen Regulatoren geben auch Hinweise auf die Beziehung zwischen den Gesprächspartnern.

3.4.2 In der Text-Leser-Kommunikation

a) Referentielle Funktion

Alle Verbalisierungen der Körpersprache haben grundsätzlich eine referentielle Funktion. Die semantisch unechten Verbalisierungen bedeuten zwar nicht den physischen Vorgang bzw. die physische Erscheinung in ihrem wörtlichen Sinne, aber sie stellen mit ihrer symbolischen Bedeutung eine fiktive Wahrheit dar, z. B. wird mit „sich die Haare raufen“ die sehr wütende, aufgeregte Emotion einer Figur ausgedrückt. Anders als die semantisch unechten Verbalisierungen weisen die semantisch echten Verbalisierungen immer auf die Körpersprache der Figuren in der fiktiven Wirklichkeit. Die erste und grundlegende Subfunktion der referentiellen Funktion besteht darin, die Körpersprache der fiktiven Figuren abzubilden und

dem Leser Zugang zu den oben genannten kommunikativen Funktionen der Körpersprache in der Textwelt zu bieten.

Darauf aufbauend kann die literarische Körpersprache weitere Subfunktionen erfüllen. Aufgrund der Realitätsbezüge des Textes lassen sich aus literarischen Darstellungen der Körpersprache vorsichtig kulturhistorische Erkenntnisse gewinnen. In Bezug auf die Gestaltung der Handlung kann die literarische Körpersprache eine große Wichtigkeit haben, ohne die die fiktionalen Ereignisse nicht mehr in ihrem Verlauf bestehen können. Es ist auch möglich, dass die literarische Körpersprache nicht nur den Handlungsverlauf vorwärtsbewegt, sondern auch eine thematische Funktion hat (vgl. KORTE 1993: 162–167).

b) Expressive Funktion

Der Autor bzw. der Erzähler kann seine persönlichen Emotionen, Einstellungen und Bewertungen in der literarischen Körpersprache manifestieren. Diese zeigen sich u. a. in der sprachlichen Gestaltung. Übliche Träger der expressiven Funktion sind Ausdrücke mit einer negativen oder positiven Konnotation, beispielsweise ein Adjektiv oder ein Adverb (z. B. das negative „lächerlich“), ein Nomen (z. B. das neutrale „Mund“ vs. das abwertende „Maul“ in Bezug auf Menschen, das neutrale „Gesicht“ vs. das positive, poetische „Antlitz“ vs. das negative „Fratze“) oder ein Verb (z. B. das neutrale „weinen“ vs. das abwertende „flennen“). Über die lexikalische Ebene hinaus kann die literarische Körpersprache auch durch einen Vergleich eine expressive Funktion erfüllen. Im Chinesischen ist ein Vergleich mit dem Hund häufig abwertend oder spöttisch.³⁶ So liest man im Roman *Xiyou ji* 西遊記 [Die Reise in den Westen], wie Bajie, eine oft als lustig dargestellte Hauptfigur mit einem schrecklichen Aus-

³⁶ Während das Wort *gou* 狗 („Hund“) und das Tier Hund in alten Texten wie *Liji* noch keine negative Konnotation haben, wird der Hund in klassischen Werken ab der Yuan-Dynastie (1271–1368) sehr häufig dafür eingesetzt, Eigenschaften wie Schamlosigkeit, Gemeinheit und Schmutzigkeit zu kritisieren; entsprechend sind vulgäre Sprichwörter und Schimpfworte mit *gou* entstanden (HUANG 2010: 91–92). Einige davon gehen scheinbar auf Verhaltensweisen der Hunde zurück, z. B. *gou gai bu liao chi shi* 狗改不了吃屎 („Ein Hund kann sich nicht abgewöhnen, Kot zu fressen“), d. h., „ein Mensch kann eine schlechte Gewohnheit nicht ablegen“. Doch ist das Kotfressen bei ausgewachsenen Hunden außergewöhnlich, und die negative Konnotation des Wortes *gou* ist vielmehr kulturell geprägt als tierverhaltenswissenschaftlich begründet. So reicht *gou* alleine oft schon, um einer ursprünglich neutralen Wendung eine negative Konnotation beizumessen, beispielsweise impliziert die Formulierung *gou nannü* 狗男女 („Hundemann und Hundefrau“) u. a. die schlechte Moral eines Liebespaars und ist im Chinesischen eindeutig abwertend

sehen (Schweinekopf und Menschenkörper) und mangelhaften Eigenschaften, stolpert und fällt: *Pude die le ge gou chi shi* 撲的跌了個狗吃屎 (WU 2005: 221), wörtlich „Mit einem Plumps fiel er, wie ein Hund Kot frisst“. *Gou chi shi* beschreibt auf eine spöttische Weise, dass Bajie auf den Mund stürzt.

Zum anderen ist die expressive Funktion auch durch die Auswahl der darzustellenden Körpersprache zu erkennen. Beispielsweise kann eine „böse“ Figur im Text so angelegt werden, dass sie sich körpersprachlich lächerlich, hässlich, komisch verhält oder eine körperliche Strafe bekommt: so musste die Stiefmutter im Märchen *Schneewittchen* zum Schluss „in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie tot zur Erde fiel“ (GRIMM u. GRIMM 1857: 273)

c) Appellative Funktion

Durch die literarische Körpersprache kann ein Appell an den Leser gerichtet werden. Am offensten wird er ausgesprochen, wenn der Erzähler im Text eine rhetorische Frage über ein Körpersignal aufwirft (z. B. in der Form „Ist die Körperbewegung X nicht lächerlich?“). Vielmehr wird die appellative Funktion der literarischen Körpersprache aber mittelbar durch andere Funktionen erfüllt, vor allem die referentielle und die expressive.

Ein Appell an Erfahrungen des Lesers kann durch eine realitätsnahe Darstellung der Körpersprache erfolgen. Wie KORTE (1993: 147) darauf hinweist, ist der Beitrag zum „Realismus“ eines Erzählwerks die meistbeobachtete Funktion der literarischen Körpersprache. Damit ist das Illusionspotential der fiktiven Wirklichkeit gemeint, das die literarische Körpersprache schafft. Solche authentisch wirkenden Details helfen dem Leser, mehr als das Erzählte zu „sehen“, und er kann sich dadurch besser in die Textwelt einfühlen, sich damit identifizieren oder davon distanzieren.

Ein mit der Authentisierung eng verbundener Aspekt ist die szenische Vergegenwärtigung, die an die Phantasie des Autors appelliert. Die literarische Körpersprache trägt dazu bei, „ein fiktives Geschehen zu veranschaulichen, es vorstellbar zu machen und zu erleben-

digen“ (KORTE 1993: 155). Der enge Zusammenhang zwischen der Authentisierung und der szenischen Vergegenwärtigung besteht darin, dass eine authentisch wirkende Beschreibung der Körpersprache grundsätzlich zur szenischen Vergegenwärtigung beiträgt, umgekehrt ist eine veranschaulichende Beschreibung der Körpersprache nicht unbedingt authentisch, sondern sie kann auch absichtlich komisch wirken.

Außerdem kann die literarische Körpersprache an die Emotionen und Einstellungen des Lesers appellieren. So kann eine Beschreibung einer komischen Körperbewegung den Leser zum Lachen bringen. Oder es ist auch möglich, dass der Erzähler eine negative Figur heruntermacht, indem sie sich körpersprachlich bloßstellt, was den Leser nicht nur zum Auslachen bringt, sondern bei ihm auch indirekt eine Abneigung gegen diese Figur hervorruft.

d) Ästhetische Funktion

Verbalisierungen der Körpersprache können in verschiedenen Graden eine ästhetische Funktion haben. Je mehr sie eigenes Gewicht haben, desto stärker ist die ästhetische Funktion. D. h., mit den Verbalisierungen wird nicht nur auf bestimmte Körpersignale in der Textwelt referenziert, sondern die Verbalisierungen haben an sich einen selbstständigen Wert. Es ist möglich, dass eine Beschreibung der Körpersprache durch einen außergewöhnlichen bildhaften Ausdruck ein *foregrounding* erfährt, d. h. eine Steigerung der Auffälligkeit (KORTE 1993: 100; vgl. auch NÖTH 2000: 453).

e) Phatische Funktion

Im Vergleich zu anderen Funktionen erfüllt die literarische Körpersprache nur selten eine phatische Funktion. Denkbar sind Text-, Kapitel- oder Buchtitel, die eine Darstellung der Körpersprache enthalten und den Leser zur eigentlichen Kommunikation mit dem Text anziehen oder vorbereiten (z. B. *Die Geschichte von der abgehauenen Hand* von Wilhelm Hauff). Auch denkbar ist, dass eine sich wiederholende Darstellung der Körpersprache im Text die Textkohärenz stärkt und somit die Text-Leser-Kommunikation bekräftigt. Wie KORTE (1993: 167) darauf hinweist, neigen die selbstbewussten Erzähler der komischen englischen Romane des 18. Jahrhunderts dazu, die laufende Handlung für längere Zeit zu unterbrechen;

Punkte der Unterbrechung können mit einem „eingefrorenen“ körpersprachlichen Verhalten gekennzeichnet werden, und es wird wiederholt, wenn der Erzähler am Ende seines Exkurses wieder in die Handlung eintritt. Die Darstellung der Körpersprache dient in diesem Fall dazu, den Leser an das Erzählte zu erinnern.

3.5 Exkurs: implizite Existenz der Körpersprache in der Erzählliteratur

Wie in Kapitel 2.2.1 erwähnt wurde, wirkt der Leser beim Lesen aktiv mit. Anhand der Vorgabe des Textes und seiner persönlichen Dispositionen baut er die Textwelt auf, indem er das Beschriebene konkretisiert und sich das, was nicht bzw. nicht direkt beschrieben wird, vorstellt und in der Textwelt ergänzt. Dies gilt auch für die Körpersprache der Figuren in erzählliterarischen Texten. Der Leser vermag sich die Körpersprache vorzustellen, selbst wenn sie im Text nicht oder nicht direkt beschrieben wird.

However, any novel [...] contains a number of instances of paralinguistic, kinetic and proxemic behaviors [...] which, without being described, nor graphically presented at all, can be “heard” and “seen” by the more sensitive readers, since they are implicitly present in the text, that is, “between the lines” and “along the lines”. (POYATOS 2002: 86)

Vorstellungen der Körpersignale können durch verschiedene Kanäle hervorgerufen werden, u. a. die Wiedergabe der Figurenrede, die Beschreibung eines paraverbalen Verhaltens bzw. eines anderen Körpersignals oder das Charakterbild der Figuren (POYATOS 2002: 109–110). Je besser eine Figur porträtiert worden ist, je tiefer sie den Leser beeindruckt hat, desto einfacher fällt es dem Leser, sich ihre körperlichen Verhaltensweisen in verschiedenen Situationen vorzustellen, auch wenn sie nicht explizit beschrieben werden.

Dies betrifft zunächst die Gesprächssituationen. Im Alltag ist ein Gespräch von Angesicht zu Angesicht immer von Körpersprache begleitet, in der Erzählliteratur ist es nicht anders, auch wenn nur die Figurenrede bzw. die paraverbalen Verhaltensweisen dargestellt werden: „kinesics is always present and the reader imagines that „speaking face““ (POYATOS 2002: 109). Eine Wiedergabe des parasprachlichen Verhaltens wie *jing wen* 驚問 („erstaunt fragen“) oder *ji wen* 急問 („dringlich fragen“) kann bei dem Leser die Mimik der sprechenden Figur

hervorrufen. Falls das Charakterbild der Figur bereits vermittelt worden ist, könnte sogar das einfache Verb „sagen“ mit einem bestimmten Gesichtsausdruck oder einer bestimmten Körperbewegung assoziiert sein.

Außerdem kann auch die Beschreibung eines Geräuschs, das eine bestimmte körperliche Bewegung erzeugt, die Vorstellung der Körpersprache hervorrufen. Beispielsweise finden sich im *Liaozhai* Beschreibungen verschiedener Gehgeräusche wie *lüsheng xisui* 履聲細碎 in „Qingfeng“ 青鳳 [Qingfeng] (ZHANG 1962: 115), wörtlich „Geräusch der Schuhe ist klein und fein“, oder *jimoxue kengkeng shen li* 吉莫靴鏗鏗甚厲 in „Huabi“ 畫壁 [Das Wandbild] (ZHANG 1962: 15), wörtlich „die Lederstiefel sind sehr klangvoll und rhythmisch“. Während die erste Beschreibung sich auf das Gehgeräusch der als „von biegsamer Gestalt“ beschriebenen schönen Qingfeng bezieht, entstammt das laute Gehgeräusch in der zweiten Beschreibung einem ausgerüsteten Himmelsoffizier, der nach Fremden sucht. Obwohl die konkrete Erscheinungsform dieser Gehbewegungen nicht dargestellt wird, sind sie mithilfe dieser Geräusche und u. a. dem zuvor beschriebenen Aussehen der Figuren gut vorstellbar.

Um einen klaren Umfang festzulegen, fokussiert sich die vorliegende Arbeit nur auf die explizit verbalisierte Körpersprache.

TEIL II: DAS *LIAOZHAI ZHIYI* UND DIE DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN

4. Pu Songling und das *Liaozhai zhiyi*

In diesem Kapitel werden der Schriftsteller Pu Songling und das Werk *Liaozhai zhiyi* vorgestellt. Diese Arbeit verzichtet zwar auf einen autororientierten Ansatz und fragt in erster Linie nicht nach der Intention des realen Autors, dennoch soll Pu Songlings Biographie berücksichtigt werden, denn Informationen über den realen Autor könnten wichtige Hinweise auf eine schlüssige Interpretation des Werkes anbieten, und in der Rezeptionsgeschichte des *Liaozhai* wurde das Leben des Schriftstellers viel einbezogen. Nachdem ein Überblick über die Entstehung und Verbreitung sowie die textinternen Charakteristika wie Inhalt, Sprache und Textform gegeben worden sind, soll erläutert werden, welche Funktionen dem *Liaozhai* in seiner chinesischen Rezeptionsgeschichte zugeschrieben worden sind.

4.1 Zum Autor Pu Songling

Pu Songling (1640–1715), dessen Beinamen Liuxian 留仙 („auf der Erde weilender Unsterblicher“), Jianchen 劍臣 („Schwertkämpfer“), Liuquan jushi 柳泉居士 („Einsiedler der Weiden-Quelle“) sind, ist einer der bedeutendsten chinesischen Schriftsteller. Neben Erzählungen hinterließ er zahlreiche Werke, u. a. Gedichte, Essays, Theaterstücke, volkstümliche Lieder (*liqu* 俚曲) und Sachtexte.³⁷ Dank u. a. seiner zahlreichen überlieferten Schriften, die er anlässlich verschiedener Angelegenheiten verfasste und von seiner Jugend bis zu seinen letzten Lebensjahren datieren, und seines Verkehrs mit anderen Persönlichkeiten, vor allem Studenten, Gelehrten und Beamten, lässt sich sein Leben relativ gut rekonstruieren. Über sein Leben wurde viel geforscht und fundierte Forschungsergebnisse wie Chroniken und Biographien liegen vor. Das vorliegende Unterkapitel stützt sich vor allem auf den von YUAN Shishuo 袁世碩 und XU Zhongwei 徐仲偉 (2000) und MA Ruifang 馬瑞芳 (2014) verfassten Biographien und der von ZOU Zongliang 鄒宗良 (2015) zusammengestellten Chronik, die anhand neuerer Forschungsergebnisse die früheren Chroniken zu korrigieren und zu

³⁷ Eine vollständige Sammlung der Werke von Pu Songling außer dem *Liaozhai zhiyi* wurde von LU Dahuang 路大荒 (1986) herausgebracht.

vervollständigen versucht hat.

Im Jahr 1640³⁸ kam Pu Songling im Kreis Zichuan 淄川, dem heutigen Zibo 淄博 in der Provinz Shandong 山東, zur Welt. Er stammt aus einer Gelehrtenfamilie, in der die Tradition herrschte, durch die Beamtenprüfungen³⁹ eine Beamtenkarriere zu beschreiten, wie Pu Songling stolz im Vorwort des Genealogie-Buchs schrieb:

萬曆間，閤邑諸生，食餼者八人，族中得六人焉，嗣後科甲相繼。(LU 1986: 59)
In der Wanli-Periode [1573–1620] gab es unter allen Studenten des gesamten Kreises acht Stipendiaten, davon waren sechs von unserer Familie; danach gab es immer wieder Familienmitglieder, die die Beamtenprüfung bestanden. (Übers. d. Verf.)

Zur Zeit des Pu Songling war die Blütezeit der Familie längst vorbei. Sein Vater Pu Pan 蒲槃 (um 1596–1669) hatte ursprünglich studiert, wurde aber nach mehrmaligem Scheitern bei der Beamtenprüfung zum Händler. Mit dieser Tätigkeit hatte er die Familie zu einem gewissen Wohlstand gebracht. Jedoch verarmte die Familie aus verschiedenen Gründen wie seiner Studienlust, Großzügigkeit, zahlreicher Kinder usw. schnell wieder (vgl. YUAN u. XU 2000: 12–15).

³⁸ In einigen frühen Übersetzungen und Forschungen wurde Pu Songlings Geburtsjahr auf 1622 gelegt, z. B. Erich SCHMITTS *Seltsame Geschichten aus dem Liao Chai* (1924: 11), Richard WILHELMS *Chinesische Literatur* (1930: 180) und CHEN Quans 陳銓 in Deutschland veröffentlichter Dissertation *Die chinesische schöne Literatur im Deutschen Schrifttum* (1933: 31). Zu Pu Songlings Geburtsjahr siehe YUE Wei 岳巍 2017: 15–25, 78.

³⁹ Das System der kaiserlichen Beamtenprüfung (*keju* 科舉) wurde im Jahr 606 während der Sui-Dynastie (581–618) etabliert und erst im Jahr 1905 abgeschafft. Es diente dazu, Kandidaten für öffentliche Ämter auszuwählen. Als fremde Dynastie übernahm Qing die Beamtenprüfung von der Ming-Dynastie, um die Han-Gelehrten zu gewinnen. Die Beamtenprüfung baute sich stufenweise auf. Das Bestehen der Prüfung auf der unteren Ebene war die Voraussetzung für die Teilnahme an der Prüfung auf der höheren Ebene. Wer die erste Prüfung (*tongshi* 童試, „Knaben-Prüfung“) bestand, wurde *shengyuan* 生員 („Student“, auch *xiucai* 秀才, „hervorragendes Talent“) und war berechtigt, eine Hochschule zu besuchen. Die Studenten nahmen an weiteren Prüfungen teil, die ihre Studienfortschritte kontrollierten und sie in verschiedene Ränge einteilten, nur die besseren erhielten ein Stipendium und wurden zur zweiten Prüfung (*xiangshi* 鄉試, „Provinz-Prüfung“) zugelassen, die alle drei Jahre einmal in der Provinzhauptstadt abgehalten wurde. Die erfolgreichen Absolventen der zweiten Prüfung erwarben den Titel *juren* 舉人 („Empfohlener Mann“) und waren berechtigt zur Besetzung eines Beamtenpostens und Teilnahme an der dritten Prüfung in der Reichshauptstadt, die im folgenden Jahr abgehalten wurde. In der dritten Prüfungsstufe wurde zunächst eine *huishi* 會試 („Hauptstadt-Prüfung“) abgehalten, wer sie bestand, erhielt den Titel *gongshi* 貢士 („Tribut-Gelehrter“). Ca. einen Monat danach wurden die *gongshi* in den Kaiserpalast gerufen, vom Kaiser geprüft (*dianshi* 殿試, „Palast-Prüfung“), in verschiedene Ränge eingeteilt und erhielten den Titel *jinshi* 進士 („Fortgeschrittener Gelehrter“). Auf allen drei Ebenen bildete das Verfassen von Aufsätzen zu Themen aus konfuzianischen Klassikern den Hauptinhalt, deren Form fest vorgeschrieben wurde und streng eingehalten werden musste. Zur *keju*-Prüfung der Qing-Zeit siehe WANG Dezhao 王德昭 1984, SHANG Yanliu 商衍鏞 2004.

Draußen war die Welt auch unruhig. 1639 wurde Jinan 濟南, die Hauptstadt von Shandong, mit großer Gewalt von den Qing-Truppen erobert. Mit vier Jahren erlebte Pu Songling einen Dynastiewechsel: ab 1644 herrschte die Qing-Dynastie (1636–1912) über das Kaiserreich China. Darauf folgend gab es, auch in Shandong, zahlreiche Aufstände gegen die neue Mandschuren-Dynastie, die blutig unterdrückt wurden.

Pu Songling wuchs also in einer unruhigen Zeit des Dynastiewechsels und in einer armen Familie auf. Die Familie konnte sich keinen Hauslehrer leisten, sodass der Vater den Anfangsunterricht seiner vier Söhne selbst unternahm. Im Jahr 1659 bestand der 19-jährige Pu Songling mit der besten Note unter allen Kandidaten des Kreises die erste Beamtenprüfung und wurde *shengyuan* (vgl. ZOU 2015: 139–141). Bei diesem Erfolg sollte allerdings sein Glück eine Rolle spielen: sein Aufsatz, der durch einen beeindruckenden erzählerischen Stil hervorragte und weniger erörternd war, wich eigentlich von der Prüfungsanforderung ab, aber zufälligerweise entsprach dieser dem Geschmack des damaligen Prüfers Shi Runzhang 施閏章 (1618–1683) (vgl. YUAN u. XU 2000: 20–23; MA R. 2014: 30–31). 1660 und 1663 soll Pu Songling an der Provinz-Prüfung zum nächsten Titel *juren* teilgenommen haben und durchgefallen sein (ZOU 2015: 151, 164).

Im Jahr 1657 heiratete er eine Frau mit dem Nachnamen Liu 劉. Wie Pu Songling in der Gedächtnisschrift für sie schrieb, war sie „mild und respektvoll“ (*wenjin* 溫謹) und gewann Pu Songlings Mutter lieb, was den Neid der Frauen seiner Brüder hervorrief (LU 1986: 250). Dies führte schließlich zur Vermögensteilung im Jahr 1664 (vgl. ZOU 2015: 171–172). Die Vermögensteilung und die Geburt seines ältesten Sohnes im gleichen Jahr brachten sein Leben in größere Bedrängnis, weshalb Pu Songling neben seiner Vorbereitung auf die Beamtenprüfung ab dem Jahr 1665 als Hauslehrer in einem anderen Dorf des Kreises arbeitete (vgl. ZOU 2015: 176–181). In den provinziellen Beamtenprüfungen 1666 und 1669 war er wieder erfolglos.

Im Jahr 1670 fuhr der dreißigjährige Pu Songling auf Einladung von Sun Hui 孫蕙 (1632–1686) nach Baoying 宝應 in der Provinz Jiangsu 江蘇. Sun Hui hatte ursprünglich auch in

Zichuan studiert und war nach dem Erlangen des höchsten Titels *jinshi* (1661) als Kreisvorsteher nach Baoying versetzt worden (1669). Pu Songling arbeitete für ihn als Sekretär und Berater (*mubin* 幕賓). Das war das einzige Mal in Pu Songlings Leben, dass er seine Heimatprovinz verließ. Der Aufenthalt in Baoying gab ihm nicht nur die Gelegenheit, die Landschaften Südchinas zu sehen und Gebräuche und Anekdoten dort zu erfahren, sondern eröffnete ihm auch einen tieferen Blick in die reale Beamtenwelt, was seine zahlreichen Gedichte und für Sun Hui verfassten amtlichen Schriften dokumentieren (vgl. ZOU 2015: 205–235, 238–266). Im Sommer 1671 kehrte er in seine Heimat zurück, um an der provinziellen Beamtenprüfung im Jahr 1672 teilzunehmen. Er fiel aber wieder durch.

In den Jahren 1672 bis 1678 hatte er besonders schwierige Zeiten. Inzwischen hatten er und seine Frau insgesamt vier Söhne und eine Tochter zur Welt gebracht, und er litt unter großem Druck. Zu dieser Zeit arbeitete er als Hauslehrer bei verschiedenen Familien im Kreis und pflegte mit Großgelehrten aus Zichuan wie dem Vizejustizminister Gao Heng 高珩 (1612–1697) und dem ehemaligen Beamten der Hanlin-Akademie (*Hanlin yuan* 翰林院) Tang Menglai 唐夢賚 (1628–1698) Verkehr (vgl. YUAN u. XU 2000: 89–94). Er erhielt immer wieder Schreib- und Korrekturaufträge von seinen Landesleuten. Allerdings reichte sein Einkommen nicht für seinen Haushalt aus, weswegen seine Familie unter Armut leiden musste (MA R. 2014: 199–202). In diesen Jahren scheiterte er zwei weitere Male (1675 und 1678) bei der Prüfung zum *juven*.

Ein Wendepunkt für sein Leben war das Jahr 1679: mit 39 Jahren begann er, bei der Familie Bi 畢, einer der reichsten und vornehmsten Familien im Kreis, als Hauslehrer zu arbeiten. Der Hausherr Bi Jiyou 畢際有 (1623–1693), dessen Vater Bi Ziyan 畢自巖 (1569–1638) Minister der Ming-Dynastie (1368–1644) war, hatte die höchste Prüfung bestanden und war Vorsteher in Tongzhou 通州 in der Provinz Jiangsu 江蘇 gewesen. Die Familie Bi besaß prachtvolle Gärten und eine große Hausbibliothek. Dort wurde Pu Songling nicht bloß als Lehrer betrachtet, sondern auch als eine Art Gast und Freund der Familie (YUAN u. XU 2000: 156–157). Er blieb insgesamt dreißig Jahre dort und zog sich erst im Jahr 1709 mit 69 Jahren in sein eigenes Familienleben zurück. Während seiner Arbeit als Hauslehrer bei der Familie Bi

scheiterte er wieder mehrmals bei Prüfungsversuchen.

Inzwischen erreichte seine Familie einen bescheidenen Wohlstand. Zum einen war die Familie Bi großzügig zu ihm. Zum anderen wurden seine Kinder erwachsen. Obwohl die Söhne wie er nur die erste Prüfung bestehen konnten und daher nicht in die Beamtenkarriere eintraten, konnten sie zumindest wie Pu Songling als Hauslehrer arbeiten und dadurch den Haushalt finanzieren. Im Jahr 1711, als Pu Songling 71 Jahre alt war, wurde er nach langem Warten zum *gongsheng* 貢生 („Tribut-Student“)⁴⁰ befördert, wodurch er berechtigt war, einen Beamtenposten zu besetzen. Allerdings war es zu spät für den alten Mann. Im Jahr 1715, anderthalb Jahre nach dem Tod seiner Frau, starb er im Alter von 75 Jahren.

4.2 Zum Werk *Liaozhai zhiyi*

Unter den zahlreichen Werken von Pu Songling ist die Sammlung *Liaozhai zhiyi* mit ca. 500 Geschichten⁴¹ zweifellos das bekannteste und das bedeutendste. Hier wird versucht, einen Überblick über das gesamte Werk zu geben.

4.2.1 Entstehung und Verbreitung

Wann genau Pu Songling mit dem Schreiben der *Liaozhai*-Texte anfang, bleibt im Dunklen. Das Gedicht „He Liuxian yun“ 和留仙韻 [Nach denselben Reimen wie Liuxian] von Pu Songlings engem Freund Zhang Duqing 張篤慶 (1642–1715) wird oft als Beweis dafür gesehen, dass Pu Songling bereits in seinen jungen Jahren eine auffällige Leidenschaft für merkwürdige Geschichten hatte und zu jener Zeit solche Geschichten schrieb (vgl. z. B. MAR. 2014: 59–61; YUAN 2017: 5–10). In diesem auf das Jahr 1664 datierte Gedicht wird der 24-jährige Pu Songling mit Zhang Hua 張華 (232–300) verglichen. Zhang Hua war Verfasser der

⁴⁰ Als *shengyuan* wurde man im Kreis regelmäßig geprüft. Erbrachte man gute Leistungen, dann hatte man die Chance, Stipendiat (*linsheng* 廩生 „Student mit Getreide“) zu werden, worauf man allerdings aufgrund der begrenzten Anzahl der Stipendiaten oft lange warten musste. So war Pu Songling erst seit dem Jahr 1683 *linsheng* (ZOU 2015: 372). Wenn man bereits 10 Jahre lang *linsheng* war, konnte man durch eine relativ einfache Prüfung einen höheren Rang erreichen, nämlich *gongsheng*, der dazu berechtigte, einen Beamtenposten zu besetzen. Da die Anzahl der *gongsheng* auch begrenzt war, musste ein *linsheng* im Normalfall lange Zeit warten. Dann musste man gegebenenfalls wieder lange warten, bis ein Posten entsprechenden Ranges in seiner Gegend frei wurde. Zu Titeln der Stipendiaten siehe SHANG Yanliu 2004: 28–39.

⁴¹ Die konkrete Zahl variiert nach der Zählweise, denn es gibt Abschnitte ohne Titel und Abschnitte mit dem Titel „You“ 又 [Zusatz], die nicht alle Herausgeber als selbstständige Geschichten betrachten.

Sammlung *Bowu zhi* 博物志 [Aufzeichnung über umfangreiche Dinge], die für ihre übernatürlichen Inhalte bekannt ist. Man kann jedoch nicht direkt beweisen, welche Geschichten des *Liaozhai* aus dieser Zeit stammen. Angenommen werden beispielsweise „Huabi“ (MA R. 2014: 61–63) und „Guiku“ 鬼哭 [Weinen der Geister] (YUAN 2017: 9–10).

Die Vorworte von Pu Songling und Gao Heng für das *Liaozhai* datieren auf Frühling 1679. Ab diesem Jahr arbeitete Pu Songling als Hauslehrer bei der Familie Bi. Eine mögliche Erklärung für die Entstehungszeit der beiden Vorworte ist, dass das *Liaozhai* zu dieser Zeit einen gewissen Umfang erreichte und Pu Songling beabsichtigte, die Sammlung abzuschließen. Denn aufgrund der üblichen Verachtung der Erzählliteratur in der konfuzianischen Gelehrtenwelt⁴² konnte Pu Songling die Sorge haben, dass es seinem zukünftigen Hausherrn Bi Jiyou missfallen könnte, wenn er sich als sein Hauslehrer weiter mit solchen Erzählungen beschäftigte. Im Gegensatz zu seiner Sorge wurden seine Geschichten von Bi Jiyou wertgeschätzt, er bot sogar selbst Stoffe an (YUAN u. XU 2000: 107–108). So konnte Pu Songling auch während seines Aufenthalts bei der Familie Bi weiter an der Sammlung arbeiten. Die Geschichten „Xiaxue“ 夏雪 [Sommerschnee] und „Hua nan“ 化男 [Verwandlung in einen Mann], in denen der Erzähler die Zeit der aufgezeichneten Ereignisse eindeutig angab, beweisen, dass Pu Songling im Jahr 1707 oder wenig später noch neue Texte hinzufügte.

Bereits vor der Vollendung der Sammlung wurden die einzelnen Erzählungen im Bekanntenkreis verbreitet, wie Tang Menglai in seinem auf 1682 datierten Vorwort für das *Liaozhai* schrieb:

向得其一卷，輒為同人取去；今再得其一卷閱之。(TANG 1962: 5)

Früher wenn ich einen Band davon erhielt, wurde er immer von Kameraden genommen; heute habe ich wieder einen Band erhalten, und ich habe ihn gelesen.
(Übers. d. Verf.)

⁴² In der langen Geschichte des konfuzianischen Chinas war die Erzählliteratur offiziell wenig angesehen. An die Erzählungen legte man historische und moralische Maßstäbe, die für die Geschichtsschreibung, aber nicht für die Literatur passten. Die Erzählungen wurden daher oft wegen ihrer „Lüge“, „Unmoral“ und „maßlosen Rhetorik“ von den Konfuzianern kritisiert (MOTSCH 2003: 12–13). Näheres zur Beziehung zwischen der chinesischen Erzählliteratur und Geschichtsschreibung siehe Kapitel 4.2.4.

Die Anerkennung und Würdigung von bekannten Gelehrten trugen zur Verbreitung des *Liaozhai* bei. Die Vorworte der angesehenen Gao Heng und Tang Menglai verteidigten die Sammlung anhand der konfuzianischen Maßstäbe. Den Justizminister und prominenten Gelehrten Wang Shizhen 王士禛 (1634–1711), dessen Name weit über die Grenzen seiner Heimatprovinz Shandong bekannt war, hatte Pu Songling wahrscheinlich durch die Familie Bi kennengelernt. Wang Shizhen scheint die einzelnen Erzählungen des *Liaozhai* nach und nach erhalten und gelesen zu haben und schrieb 36 kurze, meistens lobende Kommentare für 31 Geschichten (WANG 2016: 92). Außerdem schrieb er eine Widmung in Form eines Gedichts mit vier Versen, das jedoch nicht wie die beiden genannten Vorworte das Werk ausdrücklich und direkt verteidigte, sondern implizit Pu Songling wegen seines Misserfolges in der Karriere bedauerte (YUAN u. XU 2000: 139).

Vor der ersten Druckausgabe im Jahr 1766 wurde das *Liaozhai* vor allem in Abschriften verbreitet. Anhand der Vorworte der verschiedenen Abschriften ist zu erfahren, dass man zehn Monate in Anspruch nehmen musste, um eine vollständige Abschrift des *Liaozhai* zu fertigen, und man sich daher oft weigerte, seine Abschrift auszuleihen (WANG 2016: 93). Nachvollziehbar ist, dass dieses mühsame, nicht kommerzielle, sondern aus rein persönlichem Interesse betriebene Abschreiben eine schnelle und breite Verbreitung verhinderte. In dieser Phase beschränkte sich die Verbreitung des *Liaozhai* vor allem auf den Gelehrtenkreis in Shandong.

Eine landesweite Verbreitung ermöglichten die Druckausgaben. Erst im Jahr 1766, 51 Jahre nach Pu Songlings Tod, wurde das *Liaozhai* unter der Leitung von Zhao Qigao 趙起杲 (1715–1766), der ursprünglich auch aus Shandong kam und als Vorsteher in Yanzhou 嚴州 (heute Teil von Hangzhou 杭州) der Provinz Zhejiang 浙江 tätig war, und mit der Finanzierung von Bao Tingbo 鮑廷博 (1728–1814), einem der bekanntesten Buchsammler und Verleger der Qing-Zeit, in Yanzhou gedruckt. Diese Ausgabe basiert auf Abschriften und wurde nach dem Qingke Pavillon (Qingke ting 青柯亭) im Garten des Regierungsgebäudes Yanzhou Qingketing-Ausgabe benannt. Bei dieser Ausgabe handelt es sich um eine Auswahl mit 431 Titeln in 16 Heften. Nach Angabe von Zhao Qigao wurden 48 „fade“ Geschichten

gestrichen (ZHAO 1985: 382). Die Qingketing-Ausgabe spielt eine wesentliche Rolle in der Verbreitungsgeschichte des *Liaozhai*: zum einen wurde sie in den folgenden Jahren von verschiedenen Verlegern immer wieder neu gedruckt, zum anderen diente sie als Textgrundlage für verschiedene spätere kommentierte und illustrierte Ausgaben (vgl. WANG 2016: 96). Dass diese Druckausgabe zu dieser Zeit erschien, war kein Zufall, sondern eine natürliche Folge der Beliebtheit und Anerkennung des *Liaozhai* unter Gelehrten: fast zeitgleich brachte Wang Jinfan 王金範 (1707–1767) eine Druckausgabe in 18 Heften im Kreis Changshan 長山, Shandong heraus, die jedoch eine geringere Auswirkung als die Qingketing-Ausgabe hatte.

Druckausgaben mit Erläuterungen, Kommentaren und Illustrationen, die das Lesen des u. a. aufgrund der anspruchsvollen Schriftsprache und zahlreichen Anspielungen nicht leicht verständlichen *Liaozhai* erleichtern und einen wissenschaftlichen bzw. künstlerischen Wert aufweisen, gehen auf die 1820er Jahre zurück. Darunter ist das *Xiangzhu Liaozhai zhiyi tuyong* 詳註聊齋誌異圖詠 [Ausführlich erläutertes *Liaozhai zhiyi* mit Bildern und Gedichten] besonders erwähnenswert, das 1886 in Shanghai erschien. Diese bebilderte Druckausgabe basiert auf der genannten Qingketing-Ausgabe, bis auf zwei ist jede Geschichte mit Erläuterungen von Lü Zhan'en 呂湛恩 (?–1840) und einem Bild ausgestattet. Die Bilder wurden von damaligen berühmten Künstlern speziell für die Geschichten konzipiert, und auf jedem Bild gibt es ein Gedicht, das z. B. auf den Inhalt oder die Lehre der jeweiligen Geschichte hindeutet. Übersetzungen in die chinesische Umgangssprache, die auf die 1930er Jahre zurückführen (vgl. Ji 2008a: 125), zeugen von der Beliebtheit des *Liaozhai* im Volk und trugen zur weiteren Verbreitung bei.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden mehrere historische *Liaozhai*-Versionen entdeckt, die eine genauere und vollständigere Rekonstruktion des *Liaozhai* ermöglichen. Eine der wichtigsten Entdeckungen ist die Hälfte des Manuskripts des Schriftstellers. Anhand der neuen Entdeckungen wurde 1962 eine textkritische Ausgabe mit dem Titel *Liaozhai zhiyi huijiao huizhu huiping ben* 聊齋誌異會校會注會評本 [Seltsame Geschichten aus dem Liao-Studienzimmer, mit zusammengestellten textkritischen Anmerkungen, Kommentaren und

Erläuterungen] (kurz: *sanhui*-Ausgabe) von Zhang Youhe 張友鶴 (1907–1971) herausgebracht, die 491 Titel und 9 angehängte Texte, deren Autorschaft fragwürdig ist, enthält. Danach wurden weitere Abschriften der Qing-Zeit entdeckt. Weitere textkritische Ausgaben wurden herausgebracht, u. a. das *Quanben xinzhu Liaozhai zhiyi* 全本新注聊齋誌異 [Vollständige seltsame Geschichten aus dem Liao-Studienzimmer, neu annotiert] (1989) von Zhu Qikai 朱其鎧 (1925–), das 494 Titel und 3 angehängte Texte enthält und im Vergleich zur *sanhui*-Ausgabe umfangreichere Erläuterungen aufweist.

In der Verbreitungsgeschichte des *Liaozhai* erschienen zahlreiche verschiedene Ausgaben, die alle Lesergruppen von Gelehrten bis einfachen Lesern und Kindern erreichen.⁴³ Außerdem wurden die *Liaozhai*-Geschichten auch intermedial verbreitet. Pu Songling selbst verarbeitete in der Spätphase seines Lebens einige seiner Erzählungen zu volkstümlichen Liedern, die sprachlich einfach sind und inhaltlich dem Leben des normalen Volks naheliegen (WANG P. 2003: 36–37). In der Qing-Zeit gab es mehr als 40 Peking-Opern-Stücke und mehr als 80 Sichuan-Opern-Stücke, die auf verschiedenen *Liaozhai*-Geschichten basieren (SONG 2008: 55). Noch weiter verbreitet wurde das *Liaozhai* durch Unterhaltungsfilme und Fernsehserien seit den 1920er Jahren, die sich auf mehr als einhundert belaufen.⁴⁴

4.2.2 Inhalt und Stoffquellen

Wie bereits der Titel des *Liaozhai zhiyi* zeigt, geht es bei diesem Werk um „Fremdartiges“ (*yi* 異). Die *Liaozhai*-Texte sind inhaltlich vielfältig, sie berichten von seltsamen Naturphänomenen und wunderlichen Tieren, von Zaubereien, von ungewöhnlichen Krankheiten, Scheintoten und Auferstandenen, von Erlebnissen in der Unterwelt und in fremden Ländern, aber auch von ungerechten Examinatoren und korrupten Beamten. Die zahlreichsten und bedeutendsten davon sind die Geistergeschichten. Im *Liaozhai* findet man Geister aller Art: Pflanzengeister, Tiergeister, vor allem Fuchsgeister, Totengeister usw., die schön oder hässlich, den Menschen behilflich oder gefährlich sind. Viele Geistergeschichten des *Liaozhai*

⁴³ Eine Bibliographie zu *Liaozhai*s chinesischen Ausgaben von seiner Entstehung bis zum Jahr 2007 bietet Ji Yunlu 冀運魯 (2008a: 121–131; 2008b: 124–130; 2009: 131–137).

⁴⁴ Eine Auflistung der auf *Liaozhai*-Geschichten basierenden Filme siehe TANG Luyun 唐魯雲 (2019: 8–12).

berichten von Freundschaft oder Liebe zwischen Geistern und Menschen.

In Bezug auf die Stoffquelle lassen sich beim *Liaozhai* drei Gruppen unterscheiden:

- Adaptionen aus alten Quellen. Im *Liaozhai* gibt es ca. einhundert Texte, deren ursprüngliche Geschichte (*benshi* 本事) sich in älteren Texten finden lässt (vgl. ZHU 1985: 1–330). Bei diesen Adaptionen handelt es sich nicht nur um stilistische Verbesserungen, sondern auch Bearbeitungen der Handlung (vgl. YUAN 2010: 21–42).
- Auf den im Volk kursierenden traditionellen Sagen basierende Erzählungen. Nach WANG Fenling 汪玢玲 (1985: 95) gibt es im *Liaozhai* mehr als 150 Texte dieser Art.
- Auf Zeitereignissen basierende Erzählungen, die der Schriftsteller selbst erlebte oder bei anderen hörte (vgl. YUAN 2015: 23–31). Einige im *Liaozhai* aufgezeichnete Naturkatastrophen wie Erdbeben und Überschwemmungen wurden auch offiziell dokumentiert (vgl. Qi 2019: 25–26).

Wie dieser Überblick zu Stoffquellen zeigt, machte Pu Songling inhaltlich viele Anleihen. Allerdings weisen die *Liaozhai*-Geschichten, selbst bei den Adaptionen, auffällige Neuerungen auf.

Bemerkenswert ist zunächst die Humanisierung der Geister und Dämonen. Wie LU Xun (2006: 135) kommentiert, wirken viele Geister im *Liaozhai* menschlich und nett, während diese am Ende der Ming-Zeit noch meistens lediglich als grotesk dargestellt wurden. Sie befinden sich nicht in einer von der Menschheit getrennten Welt, im Gegensatz dazu sind sie als Gleichgesinnter, Feind oder Liebespartner viel in die Menschenwelt involviert. Die Humanisierung der Geister und ihre Begegnung mit den Menschen stellen eine Grenzüberschreitung dar, die für das *Liaozhai* von zentraler Bedeutung ist. Wie ZEITLIN (1993: 61–182) mit ihrer Studie gezeigt hat, sind Obsession (Subjekt/Objekt), Geschlechtsumwandlung (weiblich/männlich) und Traum (Realität/Illusion) drei wichtige Bereiche der Grenzüberschreitungen im *Liaozhai*.

Eine weitere inhaltliche Besonderheit des *Liaozhai* besteht in der Fokussierung auf die gesellschaftliche Unterschicht. Die chinesische Erzählliteratur fokussierte vor der Tang-Zeit (618–907) auf die Oberschicht wie die Kaiserfamilie, Adlige, hohe Beamte, in der Tang-Zeit auf die etwas niedrigere, jedoch immer noch nah am Machtzentrum liegende Schicht wie Gelehrte und niedrigere Beamte, ab der Song- (960–1279) und Ming-Zeit auf die Bürgerschicht (SHANG 2018: 230–232). Bei Pu Songling wurde der Fokus noch weiter in die unteren sozialen Schichten gerückt: auch Bauern, Handwerker, Magiekünstler, arme Studenten, Mönche usw. wurden zu Protagonisten seiner Geschichten.

4.2.3 Sprache

Das *Liaozhai* ist vorwiegend in der klassischen Schriftsprache (*wenyan* 文言) geschrieben. Man kann sie mit Latein im mittelalterlichen Europa vergleichen: die klassische chinesische Schriftsprache wurde in weiten chinesischen Gebieten, in denen vielfältige Dialekte gesprochen wurden, als eine Art Lingua franca verwendet und zugleich nur im kleinen Gelehrtenkreis verstanden. Die kaiserliche Beamtenprüfung, die eine Geschichte von mehr als eintausend Jahren hatte und in der Schriftsprache abgehalten wurde, betrachtet HU Shi (2002: 3–5) als einen wichtigen Grund dafür, warum die klassische chinesische Schriftsprache im Vergleich zum Latein länger lebendig blieb.

Die umgangssprachliche Literatur, die dem gemeinen Volk näher lag, hat ihren Anfang in der Han-Dynastie (202 v. u. Z.–220) (HU 2002: 7). Wie die am Anfang des 20. Jahrhunderts in Dunhuang 敦煌 gefundenen Manuskripte zeigen, kursierten bereits in der Tang-Dynastie umgangssprachliche Erzählungen. Nachdem die schriftsprachliche Erzählliteratur in der Tang-Zeit mit dem Genre *chuanqi* 傳奇 („erstaunliche Geschichten“) ihren Höhepunkt erreicht hatte, begann der Siegeszug der Umgangssprache, und spätestens in der Ming-Zeit übertraf die umgangssprachliche Erzählliteratur die schriftsprachliche an Beliebtheit und Qualität (MOTSCH 2003: 244). Angesichts des Untergangs der schriftsprachlichen Erzählliteratur in der Ming- und Qing-Zeit stellten die vorwiegend in der Schriftsprache geschriebenen *Liaozhai*-Geschichten eine auffällige Ausnahme dar.

Ein großer Vorteil der Schriftsprache liegt in ihrer äußersten Knappheit, die die umständlichen Beschreibungen erspart. Die Schriftsprache wirkt klassisch und elegant. Allerdings erweist sie sich oft als untauglich für die Wiedergabe der Dialoge. So kritisiert der Qing-zeitliche Gelehrte ZHANG Xuecheng 章學誠 (1738–1801) (1988: 63), dass Gespräche in den schriftsprachlichen Werken unauthentisch und steif wirken. Pu Songling beseitigt diese Schwäche der Schriftsprache, indem er die umgangssprachlichen Elemente in sein Werk mit einfließen lässt, die lebendig, humorvoll und gelegentlich auch vulgär sind. Eine Vermischung der chinesischen Schriftsprache und Umgangssprache ist durch ihre „Elastizität“ grammatisch möglich:

Since grammar is, in essence, constant, and since there are no infections in the proper sense, classical and vernacular may easily be allowed to interpenetrate on the written page. They are, to a large extent, grammatically compatible systems with different sets of interchangeable parts. (HANAN 1981: 14)

Damit der sprachliche Stil nicht auseinanderbricht, benutzt Pu Songling jedoch keine reine Umgangssprache. Er nähert die umgangssprachlichen Ausdrücke der Schriftsprache an, indem er beispielsweise die umgangssprachlichen Partikel durch die schriftsprachlichen ersetzt (vgl. WU 1998: 253).

Ein Merkmal des *Liaozhai*, das typisch für klassische chinesische schriftsprachliche Werke ist, stellt die reiche Verwendung des Stilmittels *yong dian* 用典 dar, das sowohl Zitate aus Klassikern als auch Allusionen einschließt. Die zahlreichen intertextuellen Bezüge im Text zeigen zum einen die Belesenheit des Autors, zum anderen können komplexe Sachverhalte mittels weniger Schriftzeichen dargestellt werden, wodurch der Text prägnant wirkt. Die Zitate im *Liaozhai* sind durch ihre flexiblen Formen und Kreativität gekennzeichnet. Sie erscheinen im *Liaozhai* nicht nur in ihrer originalen Form und ursprünglichen Bedeutung, sondern können auch durch eine geänderte Form eine neue Bedeutung erhalten. Ein Beispiel dafür wäre die Redewendung *wei shou wei wei* 畏首畏尾, wörtlich „Angst um den Kopf und den Schwanz haben“, die ursprünglich aus dem *Zuozhuan* 左傳 [Überlieferung des Zuo] stammt. Das Kapitel „Wen gong“ 文公 [Fürst Wen] dokumentiert, dass im 17. Regierungsjahr des Fürsten Wen (610 v. u. Z.) Fürst Ling des Staates Jin (Jin Ling gong 晉靈公), der sich mit

dem Staat Chu 楚 um die Hegemonie stritt, eine große Versammlung abhielt, in der der Staat Zheng 鄭 abwesend war. Daraus schloss Fürst Ling, dass der Staat Zheng sich zum Staat Chu neigte. Darauf sandte der Fürstenson Zijia 子家 des Staats Zheng einen Brief an den Staat Jin, in dem er zunächst die respektvollen Taten seines Staats gegen Jin aufzählt und dann folgendes schreibt:

古人有言曰：「畏首畏尾，身其余幾？」又曰：「鹿死不擇音。」(Zuozhuan 2014: 701–702)

Ein altes Sprichwort lautet: „Hat man Angst um den Kopf und den Schwanz, wie viel bleibt vom Körper übrig [um den man keine Angst hat]?“ Ein anderes lautet: „Ein Hirsch, der in den Tod getrieben wird, sucht sich nicht den [besten] Platz aus, um sich zu verstecken.“ (Übers. d. Verf., in Anlehnung an LEGGE 1960: 278)

Mit den beiden Zitaten drückt Zijia die schwierige Lage des schwachen Staates Zheng im Streit der starken Staaten Jin und Chu aus, dass Zheng sich immer vorsichtig gegen die beiden verhalten muss, und die Möglichkeit, dass Zheng sich dann tatsächlich zu Chu neigt und gegen Jin kämpft, wenn Jin ihn dazu drängt. Seitdem wird die Redewendung *wei shou wei wei* meistens in ihrer übertragenen Bedeutung „überevorsichtig sein“ verwendet. In der Geschichte „Dong sheng“ 董生 [Herr Dong] des *Liaozhai* liegt ein schönes unbekanntes Mädchen in Dongs Bett, als er in der Nacht zurückkommt. Vor Freude tastet er an ihrem Körper entlang, bis er auf einen haarigen Schwanz stößt. Da hat er große Angst und möchte entweichen. Im darauffolgenden Gespräch tritt die Redewendung *wei shou wei wei* in einer leicht geänderten Form auf:

女笑曰：「何所見而畏我？」董曰：「我不畏首而畏尾。」(ZHANG 1962: 134)

Lachend erwiderte das Mädchen: „Was sehen Sie an mir, dass Sie mich fürchten?“ Dong antwortete: „Den Kopf fürchte ich nicht, aber den Schwanz fürchte ich.“ (Leicht geändert nach RÖSEL 1987: 134)

Durch das Hinzufügen des Negationsadverbs *bu* 不 („nicht“) und der Konjunktion *er* 而 („aber“) geht die Bedeutung der Redewendung in diesem Kontext von einer übertragenen zurück zu einer wörtlichen. Leser, die die Redewendung identifizieren, werden die Kreativität und die Lebendigkeit dieser Formulierung empfinden. Während man dieses Beispiel zumindest noch wörtlich verstehen kann, können einige Allusionen zu wesentlichen

Verstehensproblemen führen. LU Xun (1985: 638) lobt ausdrücklich die künstlerische Leistung des *Liaozhai*, weist aber darauf hin, dass das Stilmittel *yong dian* zu zahlreich eingesetzt ist und die allgemeinen Leser daher Schwierigkeiten beim Lesen haben. Diese Ansicht lässt sich durch die zahlreichen annotierten Ausgaben beweisen.

4.2.4 Textform

4.2.4.1 Vermischung des Historischen und des Literarischen

Obwohl die Frage über die Genrezuordnung des *Liaozhai* umstritten ist,⁴⁵ besteht der Konsens, dass es sich dabei um eine Vermischung handelt. Das „Nebeneinander von zwei Formen in einem Buch“ (*yi shu er jian er ti* 一書而兼二體) war der Punkt, den der Qing-zeitliche Gelehrte Ji Yun 紀昀 (1724–1805) kritisierte (SHENG 1998: 392). Konkret ist damit das Nebeneinander von den die realen Ereignisse aufzeichnenden *zhiguai* 志怪 („Aufzeichnungen der Anomalien“) und den fiktiven, literarisch anspruchsvollen *chuanqi* gemeint. Oft zitiert ist die Beurteilung von LU Xun (2006: 135), dass das *Liaozhai* die Schreibtechnik der *chuanqi* für die Inhalte der *zhiguai* verwendet. SHI Changyu 石昌渝 (1995: 215) spricht dagegen von „*chuanqi* in *biji*-Form“. *Biji* 筆記 („Pinselnotizen“) sind informative, meist kurze Aufzeichnungen und umfassen *zhiguai*.

Die Diskussion über die Genrezuordnung lässt sich auf das Phänomen des Nebeneinanders der sachlichen, sich an Geschichtsschreibung orientierenden und der fiktiven, künstlerisch anspruchsvollen Elemente im *Liaozhai* zurückführen. Das Zusammenspiel des Historischen und des Literarischen war kein neues Phänomen, sondern hat die Entwicklung der chinesischen Erzählliteratur geprägt und begleitet.

Die Entstehung der chinesischen Erzählliteratur ist eng mit der Geschichtsschreibung verbunden. *Xiaoshuo* 小說 (kleines Gerede), der chinesische Begriff für „Erzählung“ im weiteren Sinne, wurde zum ersten Mal vom Han-zeitlichen Historiker Ban Gu 班固 (32–92 v. u. Z.) definiert:

⁴⁵ SHANG Jiwu 尚繼武 (2018: 140–142) fasst fünf verschiedene Ansichten über die Genrezuordnung des *Liaozhai* zusammen.

小說家者流，蓋出於稗官，街談巷語、道聽途說者之所造也。孔子曰：「雖小道，必有可觀者焉，致遠恐泥。是以君子弗為也。」 (BAN 1999: 1377)

Der Erzähler entstanden als Nachfolger der Beamten, die die Gespräche auf den Straßen und den Gassenklatsch sammelten. Konfuzius hat gesagt: „Auch Seitenwege sind der Erforschung wert, aber wenn man zu weit geht, besteht die Gefahr, stecken zu bleiben. Große Herren beschäftigen sich nicht damit.“ (Leicht geändert nach MOTSCH 2003: 11)

Diese Definition, nach der die Erzählung eine Art Ergänzung der offiziellen Geschichtsschreibung sei, war maßgebend für Jahrhunderte. Man legte historische Maßstäbe, etwa Wahrheit, Moral und einen sachlichen Stil, an die Erzählung, die eigentlich nicht für die Literatur passten (MOTSCH 2003: 13). Diese historischen Maßstäbe haben die chinesische Erzählliteratur maßgeblich beeinflusst, und die Vermischung der literarischen und historischen Elemente stellt ein Merkmal der klassischen chinesischen Literatur dar.

Die *biji* der Sechs-Dynastien (220–589), die *zhiguai* und *zhiren* 志人 („Aufzeichnungen der Personen“) umfassen, werden teilweise als Übergang zwischen Geschichtsschreibung und literarischer Erzählung betrachtet (DONG 1994: 156). Die Schriftsteller erfanden nicht, sondern sie zeichneten treu das auf, was sie gesammelt hatten. Sie schrieben wie Historiker in einem sachlichen und schlichten Stil. Der wesentliche Unterschied zwischen den *biji* und den offiziellen Geschichtswerken besteht in ihrem Inhalt: während die Aufzeichnungen in Geschichtswerken vollständig und systematisch sind und auf politische Ereignisse fokussieren, sind sie in den *biji* fragmentarisch, und die Inhalte sind das alltägliche Leben der historischen Persönlichkeiten und merkwürdige, oft übernatürliche Ereignisse, die nicht in die offiziellen Geschichtswerke aufgenommen wurden (DONG 1994: 159).

Die *chuanqi* der Tang-Dynastie, die sowohl die Geisterwelt als auch die Menschenwelt umfassen, markieren die Reife der chinesischen Erzählliteratur. Die Erzähler machten immer noch Anleihen bei der Geschichtsschreibung. Beispielsweise haben viele *chuanqi* einen Titel mit *zhuan* 傳 („Biographie“) und ähnliche Anfangs- und Schlussformeln wie in historischen Biographien: z. B. Angabe von Namen, Herkunft, Beruf usw. des Protagonisten am Anfang und gegebenenfalls ein Kommentar des Autors am Textschluss (SHI 1995: 153). Aber sie

begannen, ihre Werke eher expressiv als rein dokumentierend zu betrachten und ihre Erzählungen bewusst als Fiktion zu gestalten (LIN 2011: 87–88), oder in LU Xuns (2006: 41) Worten: „[Erst ab der Tang-Dynastie] wurden Erzählungen bewusst geschrieben“. In Bezug auf den künstlerischen Effekt sind die *chuanqi* im Vergleich zu den *biji* weiterentwickelt: anders als die einfach und schlicht gestalteten, sich als Aufzeichnungen realer Ereignisse verstehenden *biji* wird die Handlung der *chuanqi* spannender gestaltet; die Sprache der *chuanqi* ist lebendiger, freier und reicher an Stilmitteln (DONG 1994: 171).

Die Vermischung der literarischen und historischen Elemente im *Liaozhai* zeigt sich zum einen darin, dass es sowohl längere, komplexer gestaltete, sprachlich anspruchsvollere Erzählungen als auch kürzere, sachlich und anekdotisch wirkende Aufzeichnungen umfasst. Nach der Zählung von SHI Changyu (1995: 213) haben unter den ca. 500 *Liaozhai*-Texten 195 eine *chuanqi*-Form, die ca. einen Anteil von 40 Prozent ausmachen, die restlichen haben eine *biji*-Form.

Zum anderen findet sich in den beiden Kategorien des *Liaozhai* jeweils auch eine Vermischung der literarischen und historischen Elemente. Unter denen in der *biji*-Form gibt es einige sehr knappe, nicht einmal einhundert Schriftzeichen umfassende Texte. Der kürzeste davon ist „Chi zi“ 赤字 [Rote Inschrift] mit 25 Zeichen. Darin steht, dass in einer Winternacht des Yiwei-Jahres (1655) rote Schriftzeichen am Himmel erscheinen. Solche extrem kurzen Texte, die merkwürdige Phänomene bzw. Ereignisse aufzeichnen, sind nicht anders als die *zhiguai* der Sechs-Dynastien. Allerdings machen die Texte einen viel größeren Anteil aus, die zwar eine *biji*-Form, aber einen höheren künstlerischen Wert als die einfachen *zhiguai* bzw. die traditionellen *biji* haben. Sie gehen über die Grenze der einfachen Aufzeichnung hinaus: die Stoffe sind von Pu Songling künstlerisch bearbeitet, indem er u. a. die Handlung pointierter gestaltet bzw. ändert und mit fiktiven Beschreibungen ergänzt. Das zeigt sich beispielsweise besonders klar durch einen Vergleich zwischen den Texten des *Liaozhai* und den der *biji*-Sammlung *Chibei outan* 池北偶談 [Lässige Gespräche auf der Nordseite des

Teichs] von Wang Shizhen, denen die gleichen Stoffe zugrunde liegen.⁴⁶

Eine größere künstlerische Leistung zeigen die längeren *Liaozhai*-Texte in *chuanqi*-Form, die ein paar tausend Schriftzeichen umfassen und damit einen größeren Spielraum für die künstlerische Gestaltung anbieten. Dem fiktiven, merkwürdigen Inhalt wird auf verschiedene Weise eine scheinbare Glaubwürdigkeit beigemessen. Wie in den *chuanqi* der Tang-Dynastie sind auch in den *chuanqi* des *Liaozhai* förmliche Spuren der historischen Biographien auffindbar, ein typisches Beispiel ist die knappe Angabe der persönlichen Daten wie Name, Herkunft, Beruf, Charakter usw. des Protagonisten am Textanfang.⁴⁷ Zum Beispiel fängt die Geschichte „Yingning“ 嬰寧 [Yingning] wie folgt an:

王子服，莒之羅店人。早孤。絕慧，十四入泮。(ZHANG 1962: 147)

Wang Zifu, ein Mann aus Luodian im Kreis Ju, wurde früh vaterlos. Er war sehr begabt und wurde mit 14 Jahren Student. (Übers. d. Verf.)

Die Vermischung des literarischen und historischen Stils zeigt sich auch in den mit *Yishi shi yue* 異史氏曰 („der Historiker des Fremden sagt“) eingeleiteten Erzählerkommentaren, mit denen 194 *Liaozhai*-Texte schließen.⁴⁸ Solche Kommentare gehen auf die von *Taishi gong yue* 太史公曰 („der große Historiker sagt“) eingeleiteten Kommentare im Geschichtswerk *Shiji* 史記 [Aufzeichnungen des Chronisten] von Sima Qian 司馬遷 (145 v. u. Z.–?) zurück. Monika MOTSCH (2003: 252) fasst die Kommentare im *Liaozhai* zutreffend zusammen:

Aber während Sima Qian als Historiker die Personen und ihre Handlungen moralisch wertet, schreibt Pu Songling als Künstler: Seine Kommentare sind ernst oder unernst, edel oder unverschämt, gefühlvoll oder sarkastisch. Manchmal benutzt er die Kommentare zur Selbstdarstellung als Schriftsteller [...]. Oft ist der Ton ironisch [...]. Immer enthalten die Kommentare einen neuen Gedanken, eine unerwartete Wendung, die den Leser überrascht.

Die Wahrheitswirkung der *chuanqi* im *Liaozhai* wird außerdem durch die realistische, oft

⁴⁶ Siehe AO Li 敖麗 (2011: 61–62) zum Vergleich zwischen „Qie ji zei“ 妾擊賊 [Die Nebenfrau schlägt die Räuber] des *Liaozhai* und „Xian qie“ 賢妾 [Die tugendhafte Nebenfrau] des *Chibei outan*.

⁴⁷ Nach der Zählung von XIAO Yanzhi 肖燕知 und YANG Linxi 楊林夕 (2018: 86) haben im *Liaozhai* 251 Texte einen solchen Anfang. Auch Texte in *biji*-Form, obwohl seltener, können so beginnen.

⁴⁸ Im *Liaozhai* kommen diese Kommentare, obwohl viel häufiger, aber nicht nur in den *chuanqi* vor. Außerdem gibt es 23 Erzählerkommentare, die zwar nicht mit *yishi shi yue* anfangen, aber einen ähnlichen Charakter haben (ZHANG 1989: 184–185).

detailreiche Darstellung gesteigert. Wichtig ist auch, dass in diesen *chuanqi* die Geister und Dämonen mit einer gewissen Menschlichkeit gestaltet sind und es dort nicht um eine reine Geisterwelt geht, sondern eine Begegnung zwischen der Geisterwelt und der realen Welt, zu der die Leser gehören und mit der sich die Leser identifizieren können.

Diese Vermischung des Historischen und des Literarischen, oder – anders formuliert – die Präsenz der historischen Elemente im fiktionalen, literarischen *Liaozhai* lässt sich auf den traditionellen Versuch der Schriftsteller zurückführen, ihre Werke an die historischen Maßstäbe anzupassen und sie dadurch aufzuwerten. Sie hat aber auch einen besonderen künstlerischen Effekt. So erklärt GU Ming Dong 顧明棟 (2006: 323–324) das Phänomen, dass in vielen *chuanqi* die Wahrheit der Geschichte behauptet wird, wie folgt:

The claim to truth while there is no truth to claim is evidently a pretense, a ploy to coax the reader into believing the story. [...] Fiction cannot give pleasure unless the reader willingly suspends his disbelief while reading the tale.

4.2.4.2 Exkurs: einige deutsche Genrebezeichnungen im Vergleich

Wie in Kapitel 5 zu den deutschen Übersetzungen des *Liaozhai* noch dargestellt wird, werden im deutschsprachigen Raum verschiedene Genrebezeichnungen für die *Liaozhai*-Texte verwendet. Das geht sowohl auf die Vielfalt der *Liaozhai*-Texte als auch auf die Unterschiede zwischen den chinesischen und deutschen Genrebezeichnungen zurück. Im deutschsprachigen Raum ist oft von der „Erzählung“ im weiteren Sinne die Rede, mit der man alle erzählerischen Gattungen bezeichnen kann, oder im weniger weiten Sinne als Sammelbezeichnung für Erzähltexte mittleren Umfangs. Häufig kommt auch die Bezeichnung „Novelle“ vor. Außerdem werden einige *Liaozhai*-Texte als „Märchen“, „Volksmärchen“ oder „Kunstmärchen“ bezeichnet. Obwohl für diese deutschen Bezeichnungen eine eindeutige Definition fehlt, wird hier versucht, einen kurzen Überblick darüber zu geben.

Die Novelle ist eine im Vergleich zum Roman kürzere Form, wie schon Christoph Martin WIELAND (1970: 1) definiert: „Novellen werden vorzüglich eine Art von Erzählungen genannt, welche sich von den großen Romanen durch Simplicität des Plans und den kleinen Umfang

der Fabel unterscheiden“. Es gibt keine einheitliche absolute Umfangsdefinition, wie viele Seiten bzw. Wörter eine Novelle umfassen soll. Es soll aber möglich sein, sie „in einem Zug zu lesen“ (REINBECK 1970: 37). Das Wort „Novelle“ kommt aus dem italienischen *novella* und bedeutet „Neuigkeit“. Nach der oft zitierten Kurzdefinition von GOETHE (im Gespräch m. Johann Peter Eckermann am 29.1.1827, zit. n. LAHN 2016: 64) enthält die Novelle „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“. Darin liegen verschiedene Ansprüche: die Begebenheit soll „unerhört“ oder neu sein und aufmerken lassen, d. h. die Geschichte ist noch nicht bekannt oder berichtet von etwas Außerordentlichem; sie soll „sich ereignet“ haben, auch romantische Novellen sollen realistisch erscheinen, u. a. durch die Benennung der Figuren, Kennzeichnungen („wahre Geschichte“), Quellenvermerke, Erzählerreflexionen, Merkmale der dargestellten Welt (AUST 2012: 12–15). Sowohl die *Liaozhai*-Geschichten als auch die Novellen im deutschen Sinne sind durch die realistische Darstellung eines merkwürdigen Ereignisses gekennzeichnet.

Während die Novelle eine Prosaform mittleren bis kleinen Umfangs ist, gehört das Märchen zu epischen Kleinformen. „Märchen“ ist eine Verkleinerungsform des mittelhochdeutschen *maere* („Kunde“, „Bericht“, „Nachricht“, „Gerücht“) und bedeutet ursprünglich „kleine Erzählungen“. Wie andere Verkleinerungsformen unterlag das Märchen früh einer Bedeutungsverschlechterung und wurde für erfundene, unwahre Geschichten verwendet (LÜTHI 1990: 1). Hier sieht man eine gewisse Ähnlichkeit mit dem chinesischen *xiaoshuo*, das zwar am Anfang noch die Tatsächlichkeit des Erzählten behauptete, jedoch von Anfang an eine niedrige Stellung hatte.

Das Märchen wurde erst im 18. Jahrhundert Gattungsbezeichnung. Man unterscheidet zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen. Zu ihren wichtigen Gemeinsamkeiten zählen vor allem die wunderbaren bzw. übernatürlichen Elemente, Symbolik und Metaphorik und die durch Mangel gekennzeichnete Ausgangssituation (NEUHAUS 2017: 11–12).

Märchen im ursprünglichen oder engeren Sinne werden als „Volksmärchen“ bezeichnet, für die die Grimm'schen Märchen prototypisch sind. Traditionellerweise gelten die mündliche

Tradierung und somit die „Autorlosigkeit“ als wichtige Definitionsmerkmale des Volksmärchens.⁴⁹ Typische textinterne Merkmale des Volksmärchens sind u. a. die einsträngige, stereotype Handlung, keine konkreten Angaben über die Zeit und den Ort des Geschehens, eindimensionale Figuren (oft ohne Namen, eher Attribute als Bezeichnung), sprechende Tiere, einfache Sprache, formelhafter Anfang und Schluss (NEUHAUS 2017: 7, 12). Die Parallelen des *Liaozhai* mit dem Volksmärchen bestehen darin, dass es beim *Liaozhai* auch um das Wunderbare bzw. Übernatürliches geht und ein Teil der *Liaozhai*-Texte auf im Volk kursierenden Sagen basieren. Allerdings lassen sich mehr Abweichungen als Parallelen feststellen.

Im Vergleich zum Volksmärchen ist das Kunstmärchen durch mehr individuelle, künstlerische Eingriffe des Schriftstellers gekennzeichnet. Sowohl die Sprache als auch die Handlung und die Figuren sind komplexer: die Handlung des Kunstmärchens ist nicht linear, sie kann mehrsträngig und mit Zeitrückblenden ausgestattet sein; die Figuren sind nicht mehr entweder gut oder böse, die wichtigsten davon werden psychologisiert (NEUHAUS 2017: 10–12). Außerdem finden sich im Kunstmärchen oft Zeit- und Ortsangaben. Man spricht auch vom „Wirklichkeitsmärchen“, für das E. T. Hofmanns *Der goldne Topf* prototypisch ist. Darin ist durch u. a. konkrete Zeit- und Ortsangaben ein starker Bezug zur realen Welt enthalten, sodass man sich zwischen einer Realitätsebene und einer Wunderweltebene bewegt. Mit den Kunstmärchen bzw. Wirklichkeitsmärchen haben die *Liaozhai*-Texte, vor allem die längeren in *chuanqi*-Form, deutlich mehr Überschneidungen als mit Volksmärchen.

4.2.5 Rezeption in China

In seiner Rezeptionsgeschichte in China ist das *Liaozhai* nicht unumstritten. Es ist durch reiche Interpretationsmöglichkeiten gekennzeichnet, und es gab sowohl Lob als auch Kritik. Im Folgenden werden die wichtigsten Rezeptionsweisen des *Liaozhai* und die entsprechenden Hauptfunktionen vorgestellt. Da das *Liaozhai* eine große Anzahl von Texten umfasst, ist es selbstverständlich, dass diese Rezeptionsweisen bzw. Funktionen eher ein Teil der Texte als

⁴⁹ Z. B. LÜTHI 1990: 5. In der neueren Zeit wird die Meinung vertreten, dass alle Märchen einen Autor haben, auch wenn sich dieser heute nicht mehr feststellen lässt (NEUHAUS 2017: 5).

das ganze Werk betreffen. Daher müssen sie einander nicht ausschließen.

a) Als Unterhaltungsliteratur (= Appellfunktion)

Das *Liaozhai* enthält Texte, die mehr unterhaltsam als erziehend oder kritisierend sind. So betont ZHU Zhenwu 朱振武 (2001: 80–82), dass Pu Songling mit seinen Schriften auch intendiere, seine Leser und sich selbst zu amüsieren, was die ursprüngliche Funktion der chinesischen Erzählliteratur sei. Im Vorwort für das *Liaozhai* drückt Pu Songling offensichtlich seine Liebe für Gespenstergeschichten aus:

才非干寶，雅愛搜神；情類黃州，喜人談鬼。聞則命筆，遂以成編。(ZHANG 1962: 1)

Ich habe nicht das Talent von Gan Bao, aber ich sammle [wie er] gern Geschichten über Gottheiten. Ich teile den Geschmack von Su Dongpo und habe eine Vorliebe für Gespenstergeschichten. Sooft ich eine höre, schreibe ich sie auf und forme sie dann zu Erzählungen. (Übers. d. Verf.)

Dass die *Liaozhai*-Geschichten so oft verfilmt worden sind, beweist seine Unterhaltsamkeit, die u. a. auf den außergewöhnlichen, oft übernatürlichen Inhalten und der spannenden Handlung beruht. Gerade diese übernatürlichen Inhalte wurden in der Geschichte vielmals zur Zielscheibe der Kritiker. Nicht nur in seiner Entstehungszeit wurden solche übernatürlichen Geschichten als Anstoß an die traditionellen konfuzianischen Lehren gesehen, sondern auch in der Neuen-Kultur-Bewegung (1915–1923) (vgl. FU 2007: 101–103) und der Kulturrevolution (1966–1976) wurden sie als abergläubisch kritisiert.

b) Als ein moralisch erziehendes Werk (= Appellfunktion)

In ihren Vorworten für das *Liaozhai* verteidigen Tang Menglai und Gao Heng es gegen den Vorwurf der merkwürdigen Inhalte dadurch, dass sie seine moralisch erziehende Funktion hervorheben. Diese Beurteilung war typisch für Kommentatoren der Qing-Zeit (FU 2007: 57). Im *Liaozhai* werden traditionelle Werte wie Loyalität, Kindesliebe und Gerechtigkeit ausdrücklich gelobt, während Unmoral wie Trägheit und Korruption kritisiert wird. Die moralisch erziehende Funktion stellt auch einen wichtigen Grund für die zahlreichen Verfilmungen des *Liaozhai* dar.

c) Als Ausdruck „einsamen Zorns“ (= expressive Funktion)

In Pu Songlings Vorwort liest man nicht nur, dass er merkwürdige Geschichten gerne sammelt und schreibt, sondern auch, in welcher schwierigen Lage er schreibt und wie er seine Sammlung betrachtet:

獨是子夜熒熒，燈昏欲蕊；蕭齋瑟瑟，案冷疑冰。集腋為裘，妄續幽冥之錄；浮白載筆，僅成孤憤之書。(ZHANG 1962: 3)

Um Mitternacht im schwachen Licht putze ich den Docht meiner ersterbenden Lampe. Der Wind heult um mein verlassenes Studio, mein Schreibtisch ist eiskalt. Ich nähe Stücke von Fuchsfell zu einem Kleid zusammen und bemühe mich vergeblich, einen Folgeband zu dem *Youminglu* (Berichte über Tod und Lebende) zu schreiben. Ich leere meinen Weinbecher, greife zum Pinsel und vollende mein Buch „einsamen Zorns“ (*gufen*). (MOTSCH 2003: 279)

In der Forschung wird *gufen* 孤憤 („einsamer Zorn“) oft als Schlüsselwort gesehen, um Pu Songlings Schreibmotivation zu rekonstruieren. Es wird geglaubt, dass sich dieser einsame Zorn als die Leitmotivation durch die ganze Sammlung ziehe, auch wenn er nicht auf jede einzelne Erzählung zutrifft (z. B. ZHOU 2004: 13). Bei der Auslegung der Wendung „einsamer Zorn“ wird oft Pu Songlings reales Leben einbezogen, und die Sammlung wird als Ausdruck für seine Lebensenttäuschungen gesehen.

Die Lebensenttäuschungen begründet man zum einen in der fehlenden Anerkennung für Pu Songlings Erzählungen zu seiner Zeit und dem fehlenden Verständnis für seine Vorliebe dafür. Selbst Zhang Duqing, einer seiner engsten Freunde, betrachtete seine Leidenschaft für übernatürliche Geschichten als Irrweg und riet ihm mehrmals, mit dem Schreiben solcher Geschichten aufzuhören und sich auf die Vorbereitung der Beamtenprüfung zu konzentrieren (vgl. YUAN und XU 2000: 34–36). Die Vorworte von Tang Menglai und Gao Heng für das *Liaozhai* kritisieren Leute, die die übernatürlichen Geschichten verachten. Diese Kritik war nicht ungezielt. Es gibt gute Gründe zu glauben, dass Pu Songling mit dem *Liaozhai* den Wert seiner Erzählungen beweisen wollte (vgl. ZHOU 2004: 17–20). Das zeigt sich nicht nur durch ihren hohen künstlerischen Wert, sondern auch dadurch, dass der Schriftsteller ihnen einen historischen Stil und gesellschaftliche Bedeutung schenkte.

Zum anderen geht dieser einsame Zorn auf Pu Songlings erfolglose Karriere und armes Leben zurück. Im *Liaozhai* realisiert er zum einen sein eigenes Streben in der fiktiven Welt. Das zeigt sich u. a. dadurch, dass in vielen Geschichten die Protagonisten und/oder ihre Nachkommen eine erfolgreiche Beamtenkarriere machen. Außerdem lässt er seinen Zorn heraus, indem er u. a. das miserable Leben des Volks und die korrupte Beamtenwelt darstellt. In eine ähnliche Richtung, allerdings noch weiter, geht die Rezeptionsweise, das *Liaozhai* in erster Linie als Gesellschaftssatire zu verstehen.

d) Als Gesellschaftssatire (= expressive Funktion)

Besonders nach der Gründung der Volksrepublik China ist eine gesellschaftshistorische Rezeption des *Liaozhai* sehr präsent geworden. Man greift auf das Leben des Schriftstellers zurück und betrachtet das *Liaozhai* als Widerspiegelung der Gesellschaft, in der Pu Songling lebte. Unter der Auswirkung des sozialistischen Realismus hat sich die Rezeptionsweise herausgebildet, das *Liaozhai* als ein Werk zu betrachten, das die korrupte Politik enthüllt, die freiwillige Liebesbeziehung besingt, das System der kaiserlichen Beamtenprüfung kritisiert und dennoch rückständige Gedanken aufweist, die Pu Songlings Zeitalter geschuldet sind; umstritten ist, ob das Werk Nationalbewusstsein zeigt und gegen die Regierung der Mandschuren protestiert (FU 2007: 114–115). Diese gesellschaftshistorische Rezeptionsweise spielt heute immer noch eine leitende Rolle, obwohl seit den 1980er Jahren die Rezeptionsweisen des *Liaozhai* durch Feminismus, Strukturalismus, Rezeptionsästhetik und weitere westliche Theorien sehr erweitert worden sind (SONG 2008: 89–90).

e) Als Dokumentation des Volksglaubens, der Sitten und Gebräuche (= referentielle Funktion)

Mit dem Aufschwung der Xungen-Literatur (*xungen wenxue* 尋根文學 „Literatur der Wurzelsuche“) haben die kulturellen Aspekte in den 1980er Jahren eine besondere Position in der chinesischen Literaturkritik gewonnen, vor diesem Hintergrund wird auch das *Liaozhai* unter der Perspektive der Kulturforschung rezipiert (SONG 2008: 92–93). Im *Liaozhai* finden sich ausführliche Beschreibungen über Rituale, Zeremonien, Betrachtungs- bzw. Umgangsweisen der Menschen mit Geistern usw., diese werden als Dokumentation der chinesischen Folklore der späten Ming- und frühen Qing-Zeit betrachtet und in Verbindung mit weiteren

Materialien wie literarischen oder sachlichen Schriften, mündlichen Überlieferungen, archäologischen Funden usw. erforscht. Zum einen sind Kenntnisse darüber für ein angemessenes Verstehen des *Liaozhai* notwendig, zum anderen können die Beschreibungen im *Liaozhai* umgekehrt zur Forschung der chinesischen Volkskunde beitragen. Zu repräsentativen Studien zählen u. a. *Guihu fengqing: «Liaozhai zhiyi» yu minsu wenhua* 鬼狐風情:《聊齋誌異》與民俗文化 [Sitten und Gebräuche über Geister und Füchse: das *Liaozhai zhiyi* und die Folklore] (2003) von WANG Fenling 汪汾玲 und *Liaozhai fengsu wenhua lun* 聊齋風俗文化論 [Studie über die Folklore im *Liaozhai*] (2008) von XU Wenjun 徐文軍.

f) Als ein formvollendetes Werk (= ästhetische Funktion)

Während die genannten Rezeptionsweisen eher den Inhalt des *Liaozhai* hervorheben, haben viele Kommentatoren ihre Aufmerksamkeit auch auf seine Form gerichtet und somit seine ästhetische Funktion hervorgehoben. So liest man bei Feng Zhenluan 馮鎮巒 (1760–1830), einem der ersten und bedeutendsten Kommentatoren des *Liaozhai*, ausführliche Kommentare über die Form des *Liaozhai*: die Erzählvorgänge sind vielfältig; die Sprache wirkt sowohl klassisch und elegant als auch lebendig, obwohl die kürzeren Texte sprachlich den längeren unterliegen, sind sie sprachlich immer noch durch die Prägnanz und Eleganz ausgezeichnet; die Beschreibungen sind sowohl phantastisch als auch realistisch (FENG 1985: 582–591). Im Vergleich zu inhaltlichen Aspekten besteht für die künstlerische Leistung des *Liaozhai* bezüglich seiner Form ein weiter Konsens. Selbst in der Neuen-Kultur-Bewegung, in der fast die gesamte traditionelle Literatur als feudalistisches Relikt kritisiert wurde, sprach LU Xun (2006: 135) ausdrücklich sein Lob für die Form des *Liaozhai* aus, während er den Inhalt als üblich für die Entstehungszeit des *Liaozhai* hielt.

5. Deutsche Übersetzungen des *Liaozhai zhiyi*

In diesem Kapitel wird zunächst eine Skizze der Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai* gegeben, damit die deutschen Übersetzungen eingeordnet werden können. Danach werden die deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen chronologisch vorgestellt.⁵⁰ Dabei werden auch nach dem für die deutsche Übersetzung der chinesischen Literatur bedeutenden Geschichtshintergrund vier Zeitabschnitte unterschieden, die durch drei wichtige Jahre getrennt sind: 1919 (Ende des Ersten Weltkriegs), 1949 (Gründung der Volksrepublik China und Teilung Deutschlands) und 1978 (Anfang der Reform- und Öffnungspolitik Chinas). Angesichts der großen Anzahl der Übersetzungen werden zwar alle zur Kenntnis genommenen Übersetzungen erwähnt und in der späteren Übersetzungsanalyse berücksichtigt, aber nur einige repräsentativere davon werden in einem eigenen Unterkapitel ausführlicher vorgestellt.

Da in Kapitel 7 noch näher auf die textinternen Faktoren wie die inhaltlichen und sprachlichen eingegangen wird, beschäftigt sich dieses Kapitel vor allem mit den textexternen Faktoren der deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen. Berücksichtigt werden insbesondere Informationen über (1) den Übersetzer, (2) Erscheinungszeit und -ort und den damit verbundenen historischen Hintergrund, (3) Zeitungen, Zeitschriften bzw. Sammlungen, wo die Übersetzung veröffentlicht wurde, (4) das Vorwort bzw. Nachwort, denn dort offenbart der Übersetzer oft sein Textverständnis und die Zielsetzung bzw. die Ziellesergruppe der Übersetzung, (5) Rezensionen und Wiederabdrucke, die Hinweise auf die Rezeption anbieten können. In Bezug auf die textinternen Faktoren wird hier erst nur auf die Makroebene eingegangen: da die meisten Übersetzer nicht das ganze *Liaozhai* übersetzt haben, soll die Textauswahl beachtet werden. Außerdem sind die Anmerkungen bzw. Fußnoten bemerkenswert, denn sie geben oft den ersten Hinweis auf den Übersetzungstyp. Die in diesem Kapitel zu beantwortenden Hauptfragen sind, wie die deutschen Übersetzer das Werk *Liaozhai* verstehen und welche Funktionen sie ihrer Übersetzung zuschreiben.

⁵⁰ Im Anhang findet sich eine sich um Vollständigkeit bemühte Bibliographie der deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen. Die meisten davon sind eingesehen worden. Ausnahmen sind vermerkt. Ein Überblick über die Übersetzung- und Forschungsgeschichte des *Liaozhai* im deutschsprachigen Raum findet sich in HE Jun 何俊 (2018a: 233–242).

5.1 Skizze der Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai*

Das *Liaozhai* ist eines der am meisten übersetzten chinesischen Erzählwerke.⁵¹ Das geht zum einen auf seinen Inhalt und seinen künstlerischen Wert zurück. Zum anderen spielt seine Form auch eine Rolle. Denn als kürzere Texte lassen sich die *Liaozhai*-Geschichten auch vereinzelt übertragen und veröffentlichen. Zu *Liaozhai*-Übersetzungen, die eine lange Tradition haben, zahlreich sind und Beachtung finden, zählen vor allem die ostasiatischen (mandschurischen, japanischen und koreanischen), die russischen, die englischen und die französischen. Einen besonderen Fall stellt die italienische Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai* dar: obwohl im Vergleich zu den anderen genannten Sprachen die erste italienische *Liaozhai*-Übersetzung relativ spät erschien und weniger Übersetzer die *Liaozhai*-Geschichten ins Italienische übertrugen, wurde in der westlichen Welt die erste vollständige⁵² *Liaozhai*-Übersetzung im Italienischen veröffentlicht. Auch beachtenswert sind die staatlich organisierten *Liaozhai*-Übersetzungen in China, die in Kapitel 5.1.6 gesondert behandelt werden.

5.1.1 Mandschurisch, Japanisch und Koreanisch

Die früheste *Liaozhai*-Übersetzung in Buchform ist die mandschurisch-chinesische bilinguale Sammlung *Sonjofi ubaliyambuha Liyoo jai ji'i bithe* 滿漢合璧聊齋誌異 [Das *Liaozhai zhiyi* in mandschurisch-chinesischen Paralleltexten] von Buljigen Jakdan (?-?), die 129 *Liaozhai*-Texte enthält und 1848 herausgebracht wurde. Diese Ausgabe fand Beachtung in der westlichen Sinologie. So betrachtet Gottfried RÖSEL (1987: 27), der in den 1980/90er Jahren die deutsche vollständige *Liaozhai*-Übersetzung veröffentlichte, sie als die wissenschaftlich wichtigste Übersetzung des Werkes; nach ihm beruhe ihre Bedeutung auf der genauen Wiedergabe, wie sie nur einem chinesisch gebildeten Mandschuren möglich war. Auch der österreichische Sinologe Leopold WOITSCH (1926: 150–153) meint, dass diese Version beim

⁵¹ Die bis jetzt genaueste Bibliographie der *Liaozhai*-Übersetzungen in westlichen Sprachen findet sich in Hartmut WALRAVENS 2002: 45–128. Eine frühere, inzwischen von anderen Forschern vereinzelt korrigierte Bibliographie der *Liaozhai*-Übersetzungen findet sich in WANG Lina 王麗娜 1988: 210–251. Da es hier um eine Skizze geht, wird kein Anspruch auf Vollständigkeit der Auflistung aller Übersetzungen erhoben. Dieses Unterkapitel stützt sich vor allem auf Sekundärliteratur, und einige Übersetzungen sind eingesehen worden.

⁵² Wie in Kapitel 4.2.1 erwähnt wurde, basieren die meisten Druckausgaben, die vor der *sanhui*-Ausgabe mit 491 Titeln von 1962 erschienen, auf der Qingketing-Ausgabe mit nur 431 Titeln. In dieser Arbeit werden auch Übersetzungen, die die 431 Titel der Qingketing-Ausgabe enthalten, als „vollständige Übersetzung“ betrachtet, weil den früheren Übersetzern die weiteren 60 Titel unbekannt waren.

Übersetzen in andere Sprachen am meisten helfen könne.

Das *Liaozhai* wurde bereits kurz nach der Erscheinung seiner ersten Druckausgabe in die ostasiatischen Nachbarländer verbreitet, z. B. 1768 nach Japan (FUJITA 1995: 110). Doch weil die Literaten dort meistens Chinesisch kannten, wurde es zunächst nicht übersetzt. Unter den ostasiatischen Nachbarländern Chinas war Japan das erste Land, in dem die *Liaozhai*-Geschichten in die einheimische Sprache übertragen wurden. Die erste gedruckte ins Japanisch übertragene *Liaozhai*-Sammlung ist *Enjō ishi: ryōsai shii shōroku* 艷情異史: 聊齋志異抄錄 [Erotische und fremdartige Geschichten: Auswahl aus dem *Liaozhai zhiyi*] des japanischen Sinologen Kanda Tamie 神田民衛. Dieses 67-seitige Büchlein enthält fünf *Liaozhai*-Geschichten und erschien 1887 in Tokio. Seitdem wurden bis zur Entstehung der ersten vollständigen japanischen Übersetzung 1951 und 1952 fünf japanische *Liaozhai*-Sammlungen von fünf verschiedenen japanischen Übersetzern in Japan herausgebracht, die insgesamt mehr als 130 *Liaozhai*-Übersetzungen umfassen; außerdem erschienen auch einzelne Übersetzungen in japanischen Zeitschriften und Zeitungen (vgl. YANG u. LI 2020: 120–124).

1951 und 1952 brachte der japanische Sinologe Shibata Temma 柴田天馬 (1872–1963) eine zehn-bändige *Liaozhai*-Übersetzung in Tokio heraus, der die Qingketing-Ausgabe zugrunde lag. Sie ist die erste vollständige *Liaozhai*-Übersetzung weltweit und wurde sowohl vollständig als auch auszugsweise mehrmals neu aufgelegt. 1958 erschien die zweite vollständige japanische *Liaozhai*-Übersetzung in Tokio, die unter der Organisation des Verlags Heibonsha 平凡社 in Zusammenarbeit mehrerer Übersetzer u. a. Masuda Wataru 増田涉 entstand. Diese zwei-bändige Übersetzung basiert auf dem Manuskript des Schriftstellers und der Qingketing-Ausgabe (FUJITA 1995: 115); als sie 1970 und 1971 neu bearbeitet und veröffentlicht wurde, diente die vollständigere *sanhui*-Ausgabe als Textgrundlage (WANG 2006: 109). Auch nach der Erscheinung der vollständigen japanischen Übersetzungen wurden immer noch neue *Liaozhai*-Übersetzungen herausgebracht. Von 1967 bis 2020 wurden mindestens neun neue japanische *Liaozhai*-Auswahlsammlungen in Japan veröffentlicht, die jeweils von ca. zehn bis ca. einhundert Geschichten umfassen (vgl. YANG u.

LI 2020: 124–125; FUJITA 1995: 116–117).

In Korea fing die Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai* später als in Japan an. Die ersten drei ins Koreanische übertragenen *Liaozhai*-Geschichten erschienen von 1919 bis 1925 in Zeitschriften. Übersetzer ist der koreanische Schriftsteller und Sinologe Yang Paek-hwa 梁白華 (1889–1944). Es gibt bis 2020 insgesamt zwölf koreanische *Liaozhai*-Sammlungen in Buchform, darunter drei vollständige: 1966 wurde die erste vollständige koreanische *Liaozhai*-Übersetzung von Ch'oe In-uk 崔仁旭 in drei Büchern herausgebracht, die auf der Qingketing-Ausgabe basiert; 2002 veröffentlichte Kim Hye-kyung 金惠經 eine sechs-bändige Übersetzung, für die die *sanhui*-Ausgabe als Textgrundlage diente; 2020 erschien eine zwölf-bändige vollständige Übersetzung von Park Jong-ho 朴鐘浩, der auch die *sanhui*-Ausgabe zugrunde liegt (LI 2021: 263).

5.1.2 Russisch

Die ersten fünf ins Russische übertragenen *Liaozhai*-Geschichten wurden in der für Studenten konzipierten *Kitajskaja chrestomatija* [Chinesische Chrestomatie] (1868) des russischen Sinologen Wassili Pawlowitsch Wassiljew (1818–1900) in St. Petersburg veröffentlicht. Die erste russische Übersetzung des *Liaozhai*, die sich an die allgemeine Lesergruppe richtete, wurde 1878 vom Sinologen Nikolai Monastyrev (1851–1881) in der St. Petersburger Zeitung *Novosti* [Nachrichten] veröffentlicht. Seitdem wurden bis 1920 ca. 22 ins Russische übersetzte *Liaozhai*-Geschichten veröffentlicht (vgl. LI u. YUE 2008: 27).

Nach dem russischen Sinologen Boris RIFTIN (2001: 29) fingen die russischen Leser erst in den 1920er Jahren an, die *Liaozhai*-Erzählungen zu genießen. Gemeint sind die *Liaozhai*-Übersetzungen des Sinologen Vasiliy Mihaylovich Alekseyev (1881–1951). Er brachte 1922, 1923, 1928 und 1937 in Russland jeweils eine *Liaozhai*-Sammlung mit insgesamt 160 ins Russische übersetzten *Liaozhai*-Geschichten heraus. Seine Übersetzungen wurden zahlreich rezensiert und verkauft. Sie sind so erfolgreich, dass sie ab den 1950er Jahren immer wieder entweder vollständig oder auszugsweise neu gedruckt werden (vgl. GAO 2017: 175–180). 1973 und 2000 wurden sie von Alekseyevs Studenten anhand der neuen *sanhui*-Ausgabe

revidiert (RIFTIN 2001: 34). Sie wurden auch teilweise in andere Sprachen übertragen: 1955 wurden 60 davon ins Tadschikische übertragen, 1957 59 ins Ukrainische, 1958 20 ins Kirgisische und 1977 17 ins Estnische (RIFTIN 2001: 36).

Nach der Publikation von Alekseyevs Übersetzungen erschien eine weitere russische *Liaozhai*-Auswahlausgabe: Die Sinologen P. Ustin und A. Faingar brachten 1961 in Moskau eine Sammlung mit insgesamt 49 *Liaozhai*-Texten heraus, die bis auf eine Ausnahme noch nicht von Alekseyev übersetzt wurden. 1981 erschienen weitere 26 von Ustin ins Russische übertragene *Liaozhai*-Texte in Moskau.

5.1.3 Englisch⁵³

Englisch ist die erste Fremdsprache, in die das *Liaozhai* übersetzt wurde. Im Lehrbuch *Easy Lessons in Chinese* des amerikanischen Missionars Samuel Wells Williams (1812–1884), das 1842 in Macau erschien, sind drei *Liaozhai*-Geschichten sowohl in chinesisch-englischer Interlinearversion als auch in wörtlicher Übersetzung enthalten.⁵⁴ Somit fing auch die erste Phase der englischen Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai* an, die u. a. durch die folgenden Merkmale gekennzeichnet sind: die Übersetzer, obwohl manche von ihnen später bekannte Sinologen wurden, veröffentlichten ihre *Liaozhai*-Übersetzungen als in China tätige Missionare oder Diplomaten, die Übersetzungen erschienen vereinzelt in China (Festland, Hong Kong und Macau) und richteten sich vor allem an Englisch lesende Ausländer dort. So wurden von 1843 bis 1879 insgesamt 21 einzelne englische *Liaozhai*-Übersetzungen von den britischen Diplomaten William Frederick Mayers (1831–1878), Clement Francis Romilly Allen (1844–1920) und Herbert Allen Giles (1845–1935) veröffentlicht (vgl. WALRAVENS 2002: 45–46).

⁵³ Zum Überblick der englischen *Liaozhai*-Übersetzungen siehe ZHU Zhenwu 朱振武 und YANG Shixiang 楊世祥 2015: 74–85; 2016: 69–80.

⁵⁴ Im gleichen Jahr veröffentlichte der deutsche Missionar Karl Friedrich August Gützlaff (1803–1851) in der in Guangzhou 廣州 erschienenen englischen Monatsschrift *Chinese Repository* (1842, 4: 202–210) einen Artikel mit dem Titel „Liau Chai I' Chi, or Extraordinay Legends of the Taoists“, indem er das *Liaozhai* als ein religiöses Werk vorstellt und den Inhalt von 9 *Liaozhai*-Geschichten kurz wiedergibt. Dieser ist eher als „Inhaltsangabe“ denn als „Übersetzung“ zu bezeichnen, wie es auch in WALRAVENS (2002: 45) steht.

Mit der einflussreichen zwei-bändigen Sammlung *Strange Stories from a Chinese Studio* von Giles, die 1880 in London erschien, fing eine neue Periode der englischen Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai* an. Diese Ausgabe enthält 164 *Liaozhai*-Texte und ist die erste Auswahlgabe des *Liaozhai* in Buchform in der englischen Sprache und in der westlichen Welt. Giles, der von 1867 bis 1892 als britischer Diplomat in China tätig war und 1897 Lehrstuhlinhaber für Sinologie an der Universität Cambridge wurde, schreibt im Vorwort, dass er mit dieser Übersetzung den Lesern ein korrektes Bild über das chinesische Volk zu zeigen versucht (GILES 1880a: xiv–xv). Seine Übersetzung ist u. a. durch die der zeitgenössischen viktorianischen Moral entsprechende „Bowdlerisierung“ erotisch-sinnlicher Textpassagen und die Praxis gekennzeichnet, historische Anspielungen und Namen des Originaltextes durch Namen aus der Bibel und der griechisch-römischen Antike zu ersetzen (MÜLLER 2006: 112). Diese Ausgabe wurde nicht nur immer wieder revidiert und neu gedruckt, sondern auch in andere Sprachen übertragen, und sie beeinflusste deutlich auch die deutschen Übersetzungen, wie in der Vorstellung der deutschen Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai* noch gezeigt wird.

Seitdem werden immer wieder englische *Liaozhai*-Sammlungen in englischsprachigen Ländern veröffentlicht, die sich an ein breites, allgemeines Leserpublikum richten. 1913 veröffentlichte der französische Missionar George Soulie (1878–1955) die Sammlung *Strange Stories from the Lodge of Leisure* in London und Aylesbury, die aus 25 *Liaozhai*-Geschichten besteht. 1946 veröffentlichte die chinesisch-australische Schauspielerin und Schriftstellerin Rose Quong (1879–1972) in New York die Sammlung *Chinese Ghost and Love Stories*, die aus 40 *Liaozhai*-Geschichten besteht. Bemerkenswert ist, dass diese Sammlung ein Vorwort von Martin Buber enthält, das seiner deutschsprachigen Sammlung *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten* (1911) (s. Kap. 5.2.2) entstammt. 1976 erschien die Sammlung *Chinese Tales of the Supernatural* in Hong Kong und Oxford, die aus 16 von Benjamin Chia nacherzählten *Liaozhai*-Geschichten besteht. 2003 veröffentlichte der kanadische Schriftsteller Michael Bedard (1949–) in Plattsburgh die Sammlung *The Painted Wall and Other Strange Tales* mit 23 von ihm nacherzählten *Liaozhai*-Geschichten.

Zwei wichtige englische *Liaozhai*-Sammlungen der neueren Zeit sind die des britischen Sinologen John Minford (1946–) und die von Sidney L. Sondergard, Professor für Englisch an der St Lawrence University. Minford veröffentlichte 2006 die Sammlung *Strange Tales from a Chinese Studio* in London und New York. Sie ist eine umfangreiche Auswahl mit 104 *Liaozhai*-Texten und weist eine ausführliche Einführung und informative Anmerkungen auf. Zwischen 2008 und 2014 brachte Sondergard die erste und bis jetzt einzige vollständige englische *Liaozhai*-Übersetzung *Strange Tales from Liaozhai* in sechs Bänden in Fremont heraus.

Neben diesen *Liaozhai*-Sammlungen wurden englische *Liaozhai*-Übersetzungen weiter in Zeitschriften vereinzelt veröffentlicht oder mit anderen Werken zusammen in eine Anthologie aufgenommen. In den sechs Bänden *The religious system of China* (1892–1910, Leiden) des holländischen Sinologen Jan Jakob Maria de Groot (1854–1921) finden sich zehn *Liaozhai*-Geschichten. Erwähnenswert ist die Sammlung *The Chinese Fairy Book* mit 73 chinesischen Geschichten, die 1921 in New York erschien. Als Herausgeber ist Richard Wilhelm angegeben, der 1914 in Jena die deutsche Sammlung *Chinesische Volksmärchen* herausbrachte (s. Kap. 5.2.3). Wie auf dem Titelblatt der englischen Ausgabe steht, wurden die Geschichten „after original sources“ vom amerikanischen Schriftsteller und Journalisten Frederick Herman Martens (1874–1932) ins Englische übertragen. 1929 erschien die Sammlung *The Chinese Decameron* von Carlo de Fornaro in New York, die eine *Liaozhai*-Geschichte enthält. In der Sammlung *Tales of a Chinese Grandmother* (1937, New York) der amerikanischen Volkskundeforscherin und Schriftstellerin France Carpenter (1890–1972) finden sich drei frühe englische *Liaozhai*-Übersetzungen. Im gleichen Jahr veröffentlichte Chu Dagao 初大告 (1898–1987), der später zahlreiche chinesische Klassiker ins Englische übersetzte, während seines Studiums an der Universität Cambridge eine Sammlung mit dem Titel *Stories from China* in London, die zwei *Liaozhai*-Geschichten enthält. 1952 veröffentlichte der chinesische Schriftsteller und Übersetzer Lin Yutang 林語堂 (1895–1976) die Sammlung *Famous Chinese Short Stories* in New York, in der sich drei *Liaozhai*-Texte finden. 1995 brachte Wu Yenna 吳燕娜 (1957–), Professorin für Chinesisch an der University of California, Riverside, die Sammlung *The Lioness Roars: Shrew Stories from Late Imperial*

China in Ithaca heraus, in der sich vier *Liaozhai*-Übersetzungen finden.

Zu den englischen Übersetzungen nach Giles, die sich an eine kleinere Ziellesergruppe richteten, zählen u. a. diejenigen in der Sammlung *Celestial Mirror* (1894, Rangun) von Joseph Augustus Maung Gyi (1871–1955) und Cheah Toon Hoon, die für die in Burma geborenen Chinesen mit Englischkenntnissen und die dort lebenden Europäer konzipiert war, und eine Übersetzung von Pan Tze Yen 潘子延 in der in Shanghai erschienen englischen Zeitschrift *China Journal of Science and Arts* (1933). Außerdem erschienen für Chinesischlerner konzipierte *Liaozhai*-Übersetzungen. Der britische Diplomat und Sinologe Walter Caine Hillier (1849–1927) veröffentlichte 1907 in London ein zwei-bändiges Lehrwerk für Chinesisch mit dem Titel *The Chinese Language and How to Learn it: a Manual for Beginners*. 13 der 15 Lektionstexte stammen aus dem *Liaozhai* und sind in einfaches modernes Chinesisch und Englisch verfasst. Im Lehrwerk *Introduction to Literary Chinese* des russischen Sinologen Jakov Brandt (1869–1944), dessen erste Auflage 1927 in Beijing und weitere Auflagen auch in New York erschienen, finden sich zwei *Liaozhai*-Geschichten mit englischen Übersetzungen. 1966 veröffentlichten Linda Hsia und Rodger Yeu die Sammlung *Strange Stories from a Chinese Studio* mit 20 *Liaozhai*-Texten in New Haven, die für englischlesende Anfänger für Chinesisch konzipiert und mit chinesischen und englischen Anmerkungen versehen ist.

Auch chinesische Verlage organisierten und veröffentlichten zahlreiche englische *Liaozhai*-Übersetzungen, vor allem seit der Reformpolitik 1978. Dazu zählen: *Strange Tales of Liaozhai* (1982, Hong Kong) mit 50 *Liaozhai*-Texten von Lu Yunzhong 盧運中 u. a. (in der zweiten Auflage 1988 wurden 34 weitere Geschichten hinzugefügt), *Strange Stories of Liaozhai* (1988, Beijing) mit 20 *Liaozhai*-Texten von Mo Ruoqiang 莫若強 u. a., *Strange Tales from Make-do Studio* (1989, Beijing) mit 51 *Liaozhai*-Texten von den amerikanischen Sinologen Denis C. Mair und Victor H. Mair, *100 Chinese Myths and Fantasies* (1995, Beijing) mit einhundert Texten – davon sind zehn aus dem *Liaozhai* – von Ding Wangdao 丁往道 (1924–2010), *Strange Tales from the Liaozhai Studio* (1997, Beijing) mit 194 *Liaozhai*-Texten in drei Büchern von Zhang Qingnian 張慶年 u. a., *100 Passages from Strange Stories*

of *Liaozhai* (1998, Hong Kong) von Wang Juan 王娟, *Strange Tales of a Lonely Studio* (2008, Beijing) mit 20 *Liaozhai*-Texten von Song Deli 宋德利.

5.1.4 Französisch⁵⁵

Die erste französische *Liaozhai*-Übersetzung erschien 1880 in Paris: der französische Diplomat und Sinologe Camille Imbault-Huart (1857–1897) veröffentlichte in der Zeitschrift *Journal asiatique* seine Übersetzung der *Liaozhai*-Geschichte „Zhong li“ 種梨 mit dem Titel „Le poirier planté“. 1889 erschien in Paris *Contes chinois* mit 26 *Liaozhai*-Texten als die erste französische *Liaozhai*-Sammlung in Buchform. Übersetzer ist Chen Jitong 陳季同 (1851–1907), Militärattaché an der chinesischen Botschaft in Paris.

Im gleichen Jahr erschien eine französische Übersetzung der *Liaozhai*-Geschichte „Luo zu“ 羅祖 mit dem Titel „L’Histoire de La-Tô“ von Chéon in der in Saigon erschienenen Zeitschrift *Bulletin de la Société d’Etudes Indochinoises*. 1938 veröffentlichte Pierre Daudin in dieser Zeitschrift 50 ins Französische übertragene *Liaozhai*-Texte, die 1940 als Sammlung mit dem Titel *Cinquante contes chinois extraits du Leao-tchai tche-yi* in Saigon erschienen.

Zu Sammlungen mit französischen *Liaozhai*-Übersetzungen, die in China erschienen, zählen die Folgenden: das Lehrwerk *Rudiments de Parler chinois* (1895, Hejian) des französischen Jesuiten Léon Wieger (1856–1933) enthält ca. zehn *Liaozhai*-Übersetzungen, die mit weiteren sieben *Liaozhai*-Übersetzungen in sein chinesisch-französisches Buch *Folklore chinois moderne* (1909, Hejian) aufgenommen wurden; 1922 veröffentlichte Jean Baylin (?–1935) ein 66-seitiges chinesisch-französisches Büchlein mit dem Titel *Contes chinois* in Beijing, das aus 22 *Liaozhai*-Texten besteht.

In Frankreich erschienen zunächst nicht viele *Liaozhai*-Übersetzungen. 1923 brachte J. Halphen in Paris eine Anthologie mit dem Titel *Contes chinois traduits du chinois* heraus, die 16 *Liaozhai*-Texte enthält. Der französische Musikwissenschaftler und Sinologe Louis Laloy (1874–1944) veröffentlichte 1925 in Paris die Sammlung *Contes Magiques* mit 20 *Liaozhai*-

⁵⁵ Zum Überblick der französischen *Liaozhai*-Übersetzungen bis 1994 siehe André LÉVY 2003: 83–90.

Texten, die mindestens zweimal wiedergedruckt wurde. In *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours* (1933, Paris) von Xu Songnian 徐頌年 (1904–1981) wurde eine Teilübersetzung der Geschichte „Fengxian“ 鳳仙 („Fong-sien, renarde enchantée“) aufgenommen. Danach gab es in Frankreich 25 Jahre keine neuen *Liaozhai*-Übersetzungen. Erst in der von Roger Caillois (1913–1978) herausgegebenen Sammlung *Fantastique, soixante récits de terreur* (1958, Paris) finden sich 4 *Liaozhai*-Übersetzungen von Li Tchouhoua 李治華 (1915–2015).⁵⁶ 1969 wurde die Sammlung *Contes extraordinaires du Pavillon du Loisir*, die aus 26 *Liaozhai*-Texten besteht, unter der Leitung von Yves Hervouet (1921–1999) in Paris herausgebracht. Im gleichen Jahr erschien die Sammlung *Contes du Yin et du Yang* von Hélène Chatelain, die ca. 30 anhand von Giles' Übersetzung ins Französische übertragene *Liaozhai*-Geschichten enthält.

Von 1996 bis 2005 wurde die erste vollständige französische Übersetzung des *Liaozhai* von dem französischen Sinologen André Lévy (1925–2017) veröffentlicht. Als Textgrundlage diente die *sanhui*-Ausgabe. 2020 gab der chinesische Verlag Foreign Language Teaching and Research Press mit dem französischen Verlag Bibliothèque de l'Image eine neue *Liaozhai*-Ausgabe mit ca. 50 Geschichten in Paris heraus, deren Übersetzung von der Foreign Language Teaching and Research Press organisiert wurde.

5.1.5 Italienisch

Im Vergleich zu den oben genannten Sprachen entstanden die ersten italienischen *Liaozhai*-Übersetzungen relativ spät. Erst 1926 brachte Ludovico Nicola Di Giura (1868–1947), der als Arzt der italienischen Marine von 1900 bis 1931 in Tianjin und Beijing tätig war, die erste italienische *Liaozhai*-Sammlung mit dem Titel *Fiabe Cinesi* [Chinesische Märchen] in Mailand heraus. Anders als die ersten *Liaozhai*-Anthologien in anderen Sprachen ist diese eine vollständige Übersetzung der ersten 99 Texte der Qingketing-Ausgabe. Daran lässt sich erkennen, dass der Übersetzer eine vollständige Übersetzung des *Liaozhai* beabsichtigte. 1955,

⁵⁶ LÉVY (2003: 88) ordnet diese Sammlung nach 1969 (ohne das konkrete Erscheinungsjahr anzugeben) und meint daher, dass es ab den in Saigon veröffentlichten Übersetzungen von 1940 ca. 30 Jahre gedauert habe, bis die nächsten französischen *Liaozhai*-Übersetzungen entstanden.

8 Jahre nach Giuras Tod, wurde seine auf der Qingketing-Ausgabe basierte vollständige *Liaozhai*-Übersetzung in zwei Büchern in Mailand veröffentlicht. Seitdem erschienen bis 2020 20 italienische *Liaozhai*-Übersetzungen als Sammlung oder als einzelne Texte von verschiedenen Übersetzern (PENG 2020: 35).

5.1.6 Staatlich organisierte *Liaozhai*-Übersetzungen in China

Neben den privaten kommerziellen chinesischen Verlagen spielt die staatliche Organisation China International Publishing Group (kurz: CIPG), deren Vorgänger 1949 gegründet wurde, auch eine wichtige Rolle in der Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai*. Die CIPG ist zuständig für die an das Ausland gerichtete Öffentlichkeits- und Veröffentlichungsarbeit des Staats und der kommunistischen Partei Chinas.⁵⁷ Sie organisiert nicht nur die Übersetzungs- und Veröffentlichungsarbeit politischer Schriften, sondern auch literarischer und akademischer Werke sowie kultureller Klassiker. So wurden die *Liaozhai*-Texte ab den 1950er Jahren unter der Leitung der CIPG mehrmals in verschiedene Fremdsprachen übertragen und veröffentlicht.

Als Erstes ist die der CIPG unterstehende englischsprachige Zeitschrift *Chinese Literature* (1951–2000) zu erwähnen. Das war die erste und einzige offizielle Zeitschrift der Volksrepublik China, die darauf abzielte, den westlichen Lesern die chinesische Literatur vorzustellen. Ab 1964 erschien auch die französische Version *Litterature Chinoise* (1964–2000). In dieser Zeitschrift wurden, obwohl klassische Werke dort nur einen kleinen Anteil ausmachen, auch *Liaozhai*-Übersetzungen veröffentlicht. 1956, 1959 und 1962 erschienen in *Chinese Literature* insgesamt zehn *Liaozhai*-Übersetzungen vom Übersetzerpaar Yang Xianyi 楊憲益 (1915–2009) und Gladys Yang (1919–1999). 1980 veröffentlichte das Übersetzerpaar Li Fengbai 李鳳白 (1900–1984) und Denise Ly-Lebreton (1909–1995) in *Litterature Chinoise* 38 *Liaozhai*-Übersetzungen. Ab 1981 erschien die Reihe *Panda-Books* (*Xiongmao congshu* 熊貓叢書), die zunächst die Aufgabe hatte, die in der Zeitschrift *Chinese Literature* bzw. *Litterature Chinoise* veröffentlichten einzelnen Übersetzungen zu sammeln und in Buchform herauszubringen. So erschien 1981 die englische Sammlung *Selected Tales from*

⁵⁷ CHINA INTERNATIONAL PUBLISHING GROUP: Jigou jianjie 機構簡介 [Kurzvorstellung der Organisation]. http://www.cipg.org.cn/node_1006430.htm (letzter Abruf: 19.11.2021). Übers. d. Verf.

Liaozhai mit 17 *Liaozhai*-Geschichten, in die die frühen *Liaozhai*-Übersetzungen von Yang Xianyi und Gladys Yang und weitere zwei *Liaozhai*-Übersetzungen von Xu Guangyi und vier von Hu Shiguang aufgenommen wurden. Später erschienen in der Reihe *Panda-Books* auch Sammlungen, die nur aus neuen Übersetzungen bestehen. So erschien 1994 eine bilinguale *Liaozhai*-Sammlung mit dem Titel *Le charmeur de serpents* mit fünf *Liaozhai*-Übersetzungen von Xiao Ai

Eine besondere Anthologie von 1961, in die *Liaozhai*-Geschichten aufgenommen wurden, ist *Bu pa gui de gushi* 不怕鬼的故事 [Geschichten von denen, die keine Gespenster fürchten] mit mehr als 70 Geistergeschichten von der Jin-Zeit (265–420) bis zur Qing-Zeit. Diese chinesische Sammlung erschien unter der Anweisung des ehemaligen Staatspräsidenten Mao Zedong 毛澤東 (1893–1976), und die Auswahl steht im engen Zusammenhang mit der politischen Zielsetzung, die im Vorwort, das Mao Zedong selbst korrigiert hatte, deutlich zum Ausdruck gebracht wird:

Es ist unser Anliegen, dem Leser diese Geschichten hauptsächlich als Fabeln und Satiren vorzulegen. [...] Sobald sich sein Bewußtsein jedoch gehoben hat, der Aberglaube zerschlagen und das Denken befreit ist, wird er nicht nur vor Geistern und Göttern keine Furcht mehr empfinden, sondern dann sind auch dem Marxisten-Leninisten Imperialismus, Reaktion, Revisionismus und alle wirklich vorkommenden, von Natur und Menschen verursachten Katastrophen nichts, vor dem er Furcht haben müßte; sie alle sind für ihn besiegbare, er kann sie alle überwinden. (ILCAS 1980: 3)

Im gleichen Jahr wurde diese Sammlung auszugsweise ins Englische, Französische, Russische, Spanische, Deutsche und Esperanto übersetzt und vom Verlag für fremdsprachige Literatur (Waiwen chubanshe 外文出版社) in Beijing herausgebracht, der der CIPG untersteht und seit seiner Gründung 1952 „stets die an das Ausland gerichtete Öffentlichkeits- und Veröffentlichungsarbeit des Staats und der Partei übernimmt“⁵⁸. In den fremdsprachigen Ausgaben sind dieses Vorwort und 3 *Liaozhai*-Geschichten enthalten.

Auch interessant sind nach den *Liaozhai*-Geschichten bearbeitete Bildbücher. Der Verlag für

⁵⁸ FOREIGN LANGUAGES PRESS: Chubanshe jianjie 出版社簡介 [Kurzvorstellung des Verlags]. www.flp.com.cn/gywm/cbsjs (Letzter Abruf: 19.11.2021). Übers. d. Verf.

fremdsprachige Literatur brachte 1957 das Bilderbuch „Hua pi“ 畫皮 [Die bemalte Haut] im Englischen, Deutschen und möglicherweise auch anderen Sprachen und 1984 fünf jeweils auf einer *Liaozhai*-Geschichte basierende Bildbücher im u. a. Englischen, Französischen, Deutschen und Japanischen heraus.

Ein systematischer organisiertes Übersetzungsprojekt Chinas ist *Da Zhonghua wenku* 大中華文庫 [Bibliothek der chinesischen Klassiker], das 1994 von der National Press and Publication Administration genehmigt wurde. Zunächst wurden chinesische Klassiker als chinesisch-englische bilinguale Ausgaben veröffentlicht, und 2007 wurde beschlossen, weitere sieben Sprachen (Französisch, Spanisch, Arabisch, Russisch, Deutsch, Japanisch und Koreanisch) in das Projekt aufzunehmen. Dieses Projekt steht in engem Zusammenhang mit der „Going-Out-Strategie“ der chinesischen Regierung, die 2000 ursprünglich für den wirtschaftlichen Bereich vorgeschlagen wurde und die sich wenige Jahre später auch auf den kulturellen Bereich erweitert hat. Im „Vorwort zur Bibliothek der chinesischen Klassiker“, dessen chinesischer Originaltext 1999 entstand und 2008 bearbeitet wurde, steht, dass „die klassische chinesische Literatur in der Welt nicht nur weitgehend missverstanden wird, sondern dass in einigen Fällen ihr Inhalt vollkommen entstellt wiedergegeben wurde“, Grund dafür seien „mangelnde Vertrautheit mit der chinesischen Kultur und eine unvollkommene Beherrschung der chinesischen Schriftsprache“ trotz der lobenswerten Absichten der Übersetzer (YANG 2014: 9). Ziel dieses Sammelwerks sei, „gegenüber der Welt Zeugnis ab[zu]legen über die Erwartungen und Träume des chinesischen Volkes in den letzten fünftausend Jahren und über den Glanz der neuen geschichtlichen Epoche“ (YANG 2014: 18). 2007 erschien die chinesisch-englische *Liaozhai*-Auswahlausgabe *Selections from Strange Tales from the Liaozhai Studio* mit 216 *Liaozhai*-Texten von Huang Youyi 黃友義 u. a. Um 2015 wurden die anderen sieben bilingualen *Liaozhai*-Auswahlausgaben in der *Da Zhonghua wenku*-Reihe herausgebracht. Die meisten Ausgaben davon bestehen aus 4 Bänden mit mehr als 200 Texten. Ausnahmen sind die einbändige chinesisch-arabische und die zwei-bändige chinesisch-japanische Ausgabe. Einige Ausgaben, z. B. die chinesisch-englische, die chinesisch-japanische und die chinesisch-französische, bestehen aus chinesischen *Liaozhai*-Texten der *sanhui*-Ausgabe und neuen Übersetzungen, während die anderen, z. B. die

chinesisch-deutsche und die chinesisch-russische, bereits veröffentlichte Übersetzungen übernehmen.

5.2 Deutsche Übersetzungen von 1901 bis 1918

5.2.1 Allgemeines

„Daß die politischen Ereignisse der letzten Jahre China und das Chinesentum dem Interessenkreise unseres gebildeten Publikums ein beträchtliches Stück nähergerückt haben, unterliegt wohl keinem Zweifel“, so lautet der erste Satz des Vorworts für die *Geschichte der chinesischen Literatur* vom Jahr 1902 (GRUBE 1902: VII). Damit wird der historische Kontext verdeutlicht, in dem dieses an ein weiteres deutsches Publikum gerichtete Werk entstand. Konkret handelt es sich dabei hauptsächlich um die Verpachtung von Qingdao an Deutschland im Jahr 1898. Seitdem ging das deutsche Interesse an China weit über rein praktische Angelegenheiten wie Militär oder Handel hinaus, China stimulierte in Deutschland sowohl wissenschaftliches Interesse als auch populäre und literarische Fantasie (EBER 2013: 13–14). Die ersten deutschen Übersetzungen des *Liaozhai* entstanden auch zu dieser Zeit, also etwa 60 Jahre nach der ersten englischen und 20 Jahre nach der ersten französischen *Liaozhai*-Übersetzung.

Zum einen wurden einzelne Übersetzungen in China veröffentlicht, vor allem in deutschen Zeitungen, die sich an die damals in China lebenden Europäer richteten. So wurden 1904 vier deutsche *Liaozhai*-Übersetzungen in der wöchentlichen Beilage *Die Welt des Ostens* (*Taidong gujin jian* 泰東古今鑑) der in Qingdao erschienenen deutschen Zeitung *Deutsch-Asiatische Warte* (*Dehua huibao* 德華彙報) veröffentlicht. Davon sind drei von Anton Volpert (1863–1949): „Räubergenossen“ (Daohu 盜戶), „Der Birnenbauer“ (Zhong li 種梨), „Der Bonze im Lauschan“ (Laoshan daoshi 勞山道士). Die vierte stammt von Richard Wilhelm (1873–1930): „Seltsame Freunde“ (Lu pan 陸判). Beide Übersetzer waren zu jener Zeit als Missionare in Qingdao tätig. Auf Wilhelm wird in Kapitel 5.2.3 näher eingegangen. In den folgenden Jahren veröffentlichte Wilhelm „Prüfung für das Amt eines Stadtgottes“ (Kao chenghuang 考城隍) in derselben Zeitung (1909) in Qingdao und „Ching-feng (Der grüne Phönix)“ (Qingfeng 青鳳) in der deutschen Zeitung *Der ostasiatische Lloyd* (1910) in Shanghai. Das 1913 in

Qingdao erschienene 45-seitige Büchlein *Der Lauschan. Nach chinesischen Quellen* enthält die Übersetzung „Der Priester vom Lauschan“ (Laoshan daoshi 勞山道士) von Wilhelm und „Die Blumenfeen“ (Xiangyu 香玉) von Hans Wirtz (1867–1942), einem deutschen Dozenten in Qingdao.

Zum anderen wurden deutsche *Liaozhai*-Übersetzungen in deutschsprachigen Ländern veröffentlicht. 1901, etwa 20 Jahre nach Giles' englischer *Liaozhai*-Sammlung und 10 Jahre nach Chen Jitongs französischer, erschien die von Li-te-schun (Li Deshun) 李德順 (?–1945) übersetzte, von Gustav Gast (1867–?) bearbeitete und herausgegebene 88-seitige Sammlung *Chinesische Novellen* beim Bibliographischen Institut in Leipzig und Wien. Sie war die erste deutsche *Liaozhai*-Übersetzung in Buchform und besteht aus zwölf *Liaozhai*-Texten: „Die Familie Don“ (Duan shi 段氏), „Herr Yeh“ (Ye sheng 葉生), „Austausch der Brautschaft zwischen zwei Schwestern“ (Zimei yi jia 姊妹易嫁), „Wie eine menschliche Haut gemalt wurde“ (Hua pi 畫皮), „Der alte Tschu (Zhu weng 祝翁)“, „Der Kaufmannsohn“ (Guer 賈兒), „Der Mönch in dem Bezirk Tschang-tsching“ (Changqing seng 長清僧), „Tiën-zi-lang“ (Tian Qilang 田七郎), „Ein Stadtratsexamen im Geisterreich“ (Kao chenghuang 考城隍), „Herr Tung“ (Dong sheng 董生), „Liën-tsiang“ (Lianxiang 蓮香), „Zwei Pupillen sprechen miteinander“ (Tongren yu 瞳人語). Li-te-schun kam ursprünglich aus Guangdong 廣東 und war in den 1890er Jahren wahrscheinlich als Dolmetscher an der chinesischen kaiserlichen Gesandtschaft in St. Petersburg und Berlin tätig; von 1899 bis 1903 studierte er an der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin (BIENER u. MATZAT 2001: 345–346). Über Gustav Gast ist nicht viel zu erfahren. Er war Lehrer in Ketzin/Havel und Schriftsteller (WALTHER 2002: 294). Ein weiteres Werk von ihm mit Chinabezug ist *So war es! Chinesische Märchen und Geschichten für Jung und Alt*, das 1902 in Berlin erschien.

Die zwölf ausgewählten Texte zählen zu den künstlerisch anspruchsvollen mittelangen bis längeren *Liaozhai*-Texten. Sie enthalten ca. 50 Fußnoten, die u. a. chinesische Gebräuche und die Handlung erklären. In einigen Geschichten ist der Erzählerkommentar bewahrt, der in späteren Übersetzungen oft weggelassen wird. Diese Ausgabe weist eine Einleitung von GAST (1901: 3–4) auf, die zunächst auf die chinesische Literatur im weiteren Sinne eingeht und

dann das Werk *Liaozhai* und den Schriftsteller Pu Songling kurz vorstellt. Nach Gast gehören die *Liaozhai*-Geschichten zu einer in China „verpönten Gattung“, die jedoch am interessantesten sei, weil sie „eine objektive Darstellung von dem Charakter des Chinesen, von seinem öffentlichen und häuslichen Leben“ darbiere. Über das *Liaozhai* und über Pu Songling steht einiges, was dem heutigen Wissen widerspricht. Z. B. meint Gast, dass alle Geschichten des *Liaozhai* „in ähnlicher Weise wie die vorliegenden geschrieben sind“. Heute weiß man, dass es im *Liaozhai* neben diesen längeren handlungsreicheren Geschichten auch kürzere und einfache Texte gibt. Außerdem beschreibt Gast den Autor Pu Songling als einen berühmten Gelehrten, der aufgrund seines Schwärmens für Neuerungen und seiner Huldigung für fortschrittliche Ideen von den Behörden verfolgt wurde.

Die Übersetzung „Liën-tsiang“ von Li und Gast wurde in die Sammlung *Triumph der Liebe* aufgenommen, die von Curt Moreck (1888–1957), einem deutschen Schriftsteller und Journalisten, zusammengestellt wurde und 1923 in Berlin, Leipzig, Wien und Stuttgart erschien. Diese Sammlung enthält 31 Liebesgeschichten, die verschiedenen Zeiten und verschiedenen Völkern angehören, darunter ist „Liën-tsiang“ die einzige aus China. Kein Übersetzer ist angegeben und die Anmerkungen von Li und Gast wurden weggelassen.

Die *Geschichte der chinesischen Literatur* (1902) von Wilhelm Grube (1855–1908), einem deutschen Sinologen, Sprachwissenschaftler und Ethnologen, gilt als das erste deutschsprachige Standardwerk seines Themas.⁵⁹ Als Beispiel für die Gattung „Novelle“ werden das *Jingu qiguan* 今古奇觀 [Wundersame Geschichten aus neuer und alter Zeit] und das *Liaozhai* genannt, „weil sie sich einer nicht unverdienten Berühmtheit erfreuen“ (GRUBE 1902: 446). Grube liefert dort eine deutsche Übersetzung der *Liaozhai*-Geschichte „Hongyu“ 紅玉 mit

⁵⁹ Ein Vorläufer, den FANG Weigui 方維規 (2013: 126) als die erste Geschichte der chinesischen Literatur überhaupt betrachtet, ist der *Entwurf einer Beschreibung der chinesischen Litteratur* (1854) von Wilhelm Schott. Dieses Werk ist jedoch in Bezug auf die Vollständigkeit nicht mit dem von Grube vergleichbar. SCHOTT (1854: 117) teilt die „die Romane der Chinesen“ in drei Klassen: „historische, fantastische und bürgerliche“. Die zweite Klasse kommt dem *Liaozhai* thematisch nah: „Der fantastische roman zeigt uns eine geisterwelt im verkehre mit sich selbst und in einwirkung auf menschliche schicksale“. Allerdings scheint das *Liaozhai* dem Autor nicht bekannt zu sein. Er nennt nur zwei englische Übersetzungen von zwei Geschichten aus der Sammlung *Xihu shiyi* 西湖拾遺 [Ergänzende Geschichten des Westsees] und eine französische Teilübersetzung des Romans *Baishejing ji* 白蛇精記 [Aufzeichnung der weißen Feenschlange] (SCHOTT 1854: 117–118).

dem Titel „Hung-yüh“. In einer kurzen Vorstellung geht GRUBE (1902: 459) auf den Stil, die Form, die Sprache und chinesische Rezipienten der *Liaozhai*-Erzählungen ein: durch ihren „phantastisch-humoristischen Charakter“ würden sie den deutschen Leser an E. T. Hoffmanns Novellen erinnern; sie seien im Einzelnen verschiedenartig, jedoch alle „formvollendet“, diese formvollendete Darstellung bilde den Hauptreiz für den chinesischen Leser und lasse sich in der Übersetzung nur „höchst mangelhaft wiedergeben“; die in der klassischen Sprache geschriebenen, daher eigentlich mehr für „den exklusiven Kreis eines litterarisch gebildeten Publikums“ berechneten *Liaozhai*-Texte seien in hohem Maße volkstümlich geworden.

Im Jahr 1911 brachte der Verlag Rütten & Loening in Frankfurt am Main die Sammlung *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten* von Martin Buber (1878-1965) heraus, die aus 16 *Liaozhai*-Texten besteht. Diese Übersetzungen waren zwar nicht die ersten im deutschsprachigen Raum, jedoch war es diese, die allgemein Beachtung fanden (EBER 2013: 29). Aufgrund ihrer besonders großen Beliebtheit wird diese Sammlung in Kapitel 5.2.2 näher behandelt.

Die von Leo Greiner in Gemeinschaft mit Tsou Ping Shou übersetzte Sammlung *Chinesische Abende* erschien 1913 bei E. Reiss in Berlin. Von den 22 Erzählungen dieser Sammlung stammen fünf aus dem *Liaozhai*: „Der Augenkranke“ (Gu sheng 顧生), „Das Mädchen mit dem grünen Kleid“ (Lüyi nü 綠衣女), „Der Tiger“ (Xiang Gao 向杲), „Die Heilige“ (Gengniang 庚娘), „Die treue Dienerin“ (Qingmei 青梅). Leo Greiner (1876–1928) war österreichischer Schriftsteller jüdischer Herkunft. Tsou Ping Shou (Zou Bingshou) 鄒秉綬 (?–1955) war Mitglied der revolutionären Gesellschaft Tongmenghui 同盟會 in Shandong und fuhr 1907 als Student nach Deutschland, um der Verfolgung der Qing-Regierung zu entfliehen (ZHANG 1982: 301). Wie es GREINER (1991: 8) in der im Buch beigefügten, auf das Jahr 1913 datierten Danksagung an Tsou Ping Shou ausdrückt, entstand ihre Arbeit zu einer Zeit, als der letztere „durch allerlei unglückliche Umstände nach Europa geführt, unter dem Schicksal [seines] Vaterlandes“ litt. GREINER (1991: 7) würdigt dort ausdrücklich das hohe chinesische und deutsche Sprachniveau des Tsou Ping Shou, sowie sein „künstlerisches Mitverständnis“. Dieses Buch enthält keine Fußnoten. Von dem Erfolg dieser Sammlung

zeugen ihre zahlreichen Neudrucke bis heute.⁶⁰

1914 erschienen mehrere *Liaozhai*-Übersetzungen in Deutschland. In der Zeitschrift *Geist des Ostens* veröffentlichte der Sinologe Paul Kühnel (1849–1924) „Die Füchsin“ (Hongyu 紅玉). Seine im gleichen Jahr in München bei Georg Müller erschienene Sammlung *Chinesische Novellen* enthält eine Geschichte aus dem *Liaozhai*: „Die Stimme des Blutes“ (Wang Gui’an 王桂庵) und weitere acht Geschichten aus dem *Jingu qiguan*, dem *Longtu gong’an* 龍圖公案 [Kriminalfälle des Richters Bao Longtu] und dem *Shier lou* 十二樓 [Zwölf Stockwerke]. In einem ausführlichen Vorwort geht Kühnel zunächst auf die Geschichte der chinesischen Erzählliteratur und ihre Stellung in der chinesischen Literatur ein. Danach werden die oben genannten vier chinesischen Sammlungen nacheinander vorgestellt, wobei auch bereits erschienene westsprachige Übersetzungen erwähnt und gegebenenfalls besprochen werden. In der Vorstellung des *Liaozhai* (KÜHNEL 1914: XXIV–XXIX) finden sich ähnliche Formulierungen wie bei GRUBE (1902: 459) in der *Geschichte der chinesischen Litteratur*.

Im gleichen Jahr veröffentlichte Hans Rudelsberger (1868–1940), der mit seinem Bruder eine Rechtsanwaltskanzlei betrieb und chinesische Literatur als Hobby hatte (WALRAVENS 2006a: 283), die Sammlung *Chinesische Novellen* in Leipzig beim Inselverlag. Sie besteht aus 18 vom Chinesischen ins Deutsche übertragenen Texten, davon sind vier aus dem *Liaozhai*: „Die Geschichte des Studenten Chen-Yü und der vier hübschen Taoistennonnen“ (Chen Yunqi 陳雲棲), „Die Tochter des Mandarin Tseng“ (Lu gong nü 魯公女), „Das Mädchen vom Tungting-See“ (Zhicheng 織成), „Die Geschichte vom Studenten Chu und seiner Freundschaft mit dem Höllenfürsten Lu“ (Lu pan 陸判). In seiner 22-seitigen Einleitung geht Rudelsberger, nach einer Schilderung seines Erlebnisses mit einem Geschichtenerzähler in Beijing, auf verschiedene chinesische erzählliterarische Werke ein, darunter auch das *Liaozhai*. Wie Rudelsberger schreibt, waren ihm die englischen Übersetzungen von Giles und die *Geschichte der chinesischen Litteratur* von Grube (1902) bekannt. Seine Beurteilung des *Liaozhai* ist im

⁶⁰ Z. B. 1922 bei E. Reiss in Berlin, 1991 bei Insel in Frankfurt a. M. und Leipzig, 2013 beim Salzwasser Verlag in Paderborn, 2015 und 2016 beim Severus Verlag in Hamburg. Hier und im Folgenden sind Informationen über Wiederdrucke und Neudrucke, in die aufgrund der großen Anzahl nicht alle eingesehen werden konnte, vor allem aus den Online-Katalogen <https://www.worldcat.org/> und <https://portal.dnb.de/> (letzter Abruf: 20.07.2021) entnommen. Diese Kataloge können allerdings keine Vollständigkeit der erschienenen Ausgaben garantieren.

großen Teil der von Grube ähnlich, und die kurze biographische Vorstellung des Schriftstellers ist wahrscheinlich aus der Einleitung von GILES (1880a: xvi–xvii) entnommen. Für RUDELSBERGER (1914: 25–26) geben die Erzählwerke der Chinesen „einen besseren Einblick in die Psyche ihres Volkes, ihre Sitte und Denkart, als ein selbst Jahrzehnte langer Aufenthalt im Reich der Mitte verschaffen könnte“ und er ziele darauf ab, „ein möglichst getreues Bild chinesischer Erzählungsart zu geben“, indem er sich auf eine wörtliche Übersetzung stütze. Er verzichtet auf Fußnoten. Diese Sammlung wurde 1924 in Wien wiederabgedruckt, und die Übersetzung betrachtet die Sinologin Eva MÜLLER (2006: 119) als „recht oberflächlich und geziert“.

Im selben Jahr erschien die Sammlung *Chinesische Volksmärchen* von Richard Wilhelm bei Diederichs in Jena. Von 100 chinesischen Geschichten sind 15 aus dem *Liaozhai*. Auf diese Sammlung und den Übersetzer wird in Kapitel 5.2.3 näher eingegangen.

Von 1901 bis 1918 wurden die *Liaozhai*-Geschichten insgesamt 61-mal ins Deutsche übertragen und zwei deutschsprachige *Liaozhai*-Sammlungen herausgebracht.

5.2.2 Chinesische Geister- und Liebesgeschichten (1911) von Martin Buber

Als Übersetzer der Sammlung *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten* ist Martin Buber (1878–1965) angegeben, einer der wichtigsten jüdischen Philosophen und Denker des 20. Jahrhunderts. Er studierte in Wien, Leipzig, Zürich, Berlin und promovierte 1904 mit einer Dissertation zur Geschichte des Individuationsproblems. Er schloss sich früh der zionistischen Bewegung an, wandte sich nach seiner Trennung davon (1904) intensiv der Erforschung des Chassidismus zu. 1923 wurde sein philosophisches Hauptwerk *Ich und Du* veröffentlicht. Von 1924 bis 1933 war er zunächst Lehrbeauftragter und ab 1930 Honorarprofessor für jüdische Religionslehre und Ethik an der Universität Frankfurt am Main. Diese Honorarprofessur legte er nach der Machtübernahme Hitlers im Jahr 1933 nieder, bevor ihm die Lehrerlaubnis offiziell entzogen wurde. 1938 zog er nach Jerusalem, wo er bis 1951 an der Hebräischen

Universität von Jerusalem Anthropologie und Soziologie lehrte.⁶¹

Obwohl Buber selbst kaum Chinesisch konnte, zeigte er zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens beträchtliches Interesse an China und chinesischer Philosophie. Dies zeigt sich zunächst an seinen beiden Übersetzungen: 1910 veröffentlichte er *Reden und Gleichnisse des Tschuang Tse*, ausgewählte Schriften des daoistischen Werkes *Zhuang zi* 莊子 [Meister Zhuang], die auf der englischen Übersetzung von Giles beruhen, und im folgenden Jahr *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten*, ausgewählte Geschichten des *Liaozhai*. Sowohl an der Universität Frankfurt als auch später an der Hebräischen Universität bezog er chinesische Philosophie, vor allem Daoismus, in seine Kurse mit ein (EBER 2013: 16). 1942 wurde seine hebräische Übersetzung von acht Kapiteln aus dem *Daodejing* veröffentlicht. Zwei Jahre später erschien sein Essay „Weisheiten aus China“, der dem hebräischen Leser zum ersten Mal die Ideen von Konfuzius und anderen chinesischen Philosophen vorstellte (EBER 2013: 17).

Buber schrieb für die Sammlung *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten* ein beeindruckendes Vorwort, in dem er seine eigene Leseweise des *Liaozhai* offenbart. Dieses Vorwort wurde, wie oben erwähnt, von Rose Quong ins Englisch übertragen und in ihre englische Übersetzung *Chinese Ghost and Love Stories* (1946, New York) aufgenommen.

Wie im Vorwort steht, hatte Buber „zunächst durch Übersetzungen, sodann durch die freundliche Unterweisung des Herrn Chingdao Wang [...] das klassische Liao Tschai Tschih Yi“ kennengelernt, und die Geschichten wurden „mit Hilfe des Herrn Wang“ übersetzt (BUBER 2015: 9, 16). WALRAVENS (1994a: 468) identifiziert Chingdao Wang mit Wang Jingtao 王警濤, der ursprünglich aus Shanghai kam und von Februar 1907 bis Dezember 1911 Lektor am Seminar für Orientalische Sprachen an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin war. Anhand des erhaltenen Briefwechsels zwischen Wang Jingtao und Buber lässt sich die Entstehung der Übersetzung einigermaßen rekonstruieren. Anscheinend hatten sich die

⁶¹ Die biographischen Daten sind entnommen aus LUTZ 2015: 114–118.

beiden zu einem gemeinsamen Übersetzungsprojekt des *Liaozhai* entschlossen, allerdings wurde Wang Jingtao dann nicht als Mitübersetzer betrachtet, sondern erhielt ein Honorar für seine geleistete Hilfe.⁶² Anhand der erhaltenen Manuskripte von drei Geschichten („Das Blätterkleid“, „Der närrische Student“ und „Wiedergeburt“) lassen sich zwei Methoden für die Zusammenarbeit zwischen Wang Jingtao und Martin Buber erkennen: die Rohübersetzung wurde von Wang Jingtao angefertigt und dann von Buber grundlegend überarbeitet; oder Buber schrieb Wang Jingtaos mündliche Übersetzung nieder und stellte zwischenzeitlich Fragen (EBER 2013: 30–31).

Buber war die englische Übersetzung von Giles bekannt. Er bemerkt, dass Giles „nach englischer Art alle Stellen, die ihm anstößig schienen, weggelassen oder paraphrasiert“ habe; im Gegensatz zu Giles habe er „mit Hilfe des Herrn Wang mehrere in Giles’ Buch erhaltene Geschichten vollständig und getreu wiedergegeben, und ebenso einige bisher unübersetzte“ (BUBER 2015: 16). Viele von den Stellen, die Giles strich, sind in Bubers Übersetzung wiedergegeben.⁶³ Eine Ausnahme sind die Erzählerkommentare, die weder in Bubers noch in Giles’ Übersetzung wiedergegeben sind. Bubers Sammlung weist nur wenige Fußnoten auf. Viele erklären die in der Übersetzung behaltene chinesischen Begriffe und sind kurz, während sich einige andere auf chinesische Gebräuche oder angespielte chinesische Sagen beziehen.

Für diese Sammlung wurden vor allem „die schönsten und merkwürdigsten Erzählungen von der Liebe zwischen Menschen und Dämonen“ (BUBER 2015: 16) ausgewählt: „Das Wandbild“ (Huabi 畫壁), „Der Richter“ (Lu pan 陸判), „Das lachende Mädchen“ (Yingning 嬰寧), „Die Füchsin“ (Lianxiang 蓮香), „Die Wege des Liebenden“ (Abao 阿寶), „Die Krähen“ (Zhuqing 竹青), „Die Blumenfrauen“ (Xiangyu 香玉), „Der närrische

⁶² In einem Brief vom 22.04.1909 schrieb Wang Jingtao an Martin Buber: „Ich glaube, ich habe nicht Unrecht getan, das zu wünschen, wenn ich meine Arbeit an der Übersetzung aus dem Chinesischen nicht weniger betrachte als die Ihrige. Da aber Sie sagten, daß Sie nicht Teilung mit mir vornehmen könnten aus verschiedenen Gründen, so muß ich meine Arbeit als eine Hilfsleistung für Sie betrachten“. In einem auf den 28.04.1909 datierten Vertrag steht, „daß Herr Wang als Honorar für die Herrn Dr. Buber bei der Übersetzung chinesischer Märchen geleistete Hilfe insgesamt M 250 (zweihundertfünfzig Mark) von Herrn Dr. Buber zu erhalten hat“. Zum Briefwechsel zwischen Wang Jingtao und Martin Buber siehe WALRAVENS 1994a: 465–481, hier 468–472.

⁶³ Zum Vergleich zwischen Giles’ und Bubers Übersetzung siehe HE Jun 2018b: 147–156.

Student“ (Shuchi 書癡)*, „Der Gott im Exil“ (Leicao 雷曹), „Das Land im Meer“ (Luocha haishi 羅刹海市), „Das Blätterkleid“ (Pianpian 翩翩)*, „Der Ärmel des Priesters“ (Gongxian 鞏仙)*, „Der Traum“ (Lianhua gongzhu 蓮花公主), „Musik“ (Huan niang 宦娘)*, „Die Schwestern“ (Axiu 阿綉)*, „Wiedergeburt“ (Xiaoxie 小謝)*.⁶⁴ Diese Auswahl steht in engem Zusammenhang mit Bubers Leseweise des *Liaozhai*. Am Anfang des Vorworts heißt es:

Etwas zog mich an ihnen [d. h. chinesische Sammlungen von Geistergeschichten, insbesondere das *Liaozhai*, Anm. d. Verf.] an, was Erzählungen dieser Gattung bei keinem anderen Volke in gleichem Maße besitzen: die Atmosphäre von Vertrautheit und Übereinstimmung. Dämonen werden hier von Menschen, Menschen von Dämonen geliebt und besessen; aber die so zu uns kommen und um uns werben oder uns erfassen, sind nicht Incubus und Succubus mit dem schwankenden Grauen der Jenseitigkeit in ihrer Gegenwart, sondern Wesen unseres Weltkreises, nur in einer tieferen, dunkleren Schicht geboren. [...] Die Ordnung der Natur wird hier nicht durchbrochen, sondern erweitert: nirgends stockt die Fülle des Lebendigen, und alles Lebendige trägt den Samen des Geistes. (BUBER 2015: 9–10)

Buber übersetzte die Geschichten also nicht als Sinologe oder Literaturwissenschaftler. Sein Interesse an Pu Songlings Geschichten war eng mit seiner Beschäftigung mit Chassidismus und Daoismus verbunden: die Übereinstimmung oder die Einheit, die er durch die einfache Koexistenz von Geistern und Menschen sah, ist sowohl im Daoismus als auch im Chassidismus wesentlich (EBER 1994: 453). In seiner Vorstellung der verschiedenen Themen der *Liaozhai*-Geschichten schreibt Buber den Geschichten von Geistern, darunter vor allem den Fuchsgeistern, eine besondere Stellung zu. Die Bevorzugung der Fuchsgeister erklärt BUBER (2015: 15) mit der Yin-Yang-Theorie.

Die Sammlung *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten* fand breite Beachtung. So schreibt Franz Kafka im Januar 1913 an seine Verlobte Felice Bauer: Buber „hat also ‚Chinesische Geister- und Liebesgeschichten‘ herausgegeben, die soviel ich davon kenne, prachtvoll sind“ (KOCH 1999: 43). Sie wurde in deutschen, österreichischen und schweizerischen Zeitschriften mit großem Lob rezensiert (vgl. EBER 2013: 32–33; HE 2018a: 114–115). Beispielsweise spricht Hermann Hesse in *Neue Zürcher Zeitung* vom 25.03.1912

⁶⁴ Die mit * markierten Titel sind nach WALRAVENS (1994a: 467) Neuübersetzungen, während die anderen zehn Texte auf der Übersetzung von Giles beruhen.

von „Erschließung einer Märchenwelt“ (MICHELS 2002a: 100), die man noch nicht kannte und die nach dem *Shijing* und nach dem *Zhuang zi* das dichterisch Wertvollste sei, die er überhaupt aus der älteren chinesischen Literatur kennengelernt habe. Diese Ausgabe wird bis heute immer wieder neu gedruckt.⁶⁵ Sie blieb bis zur Gegenwart die am meisten gelesene und einflussreichste Auswahl des *Liaozhai* in der deutschen Sprache (MÜLLER 2006: 115).

5.2.3 Chinesische Volksmärchen (1914) von Richard Wilhelm

Richard Wilhelm (1873–1930) studierte evangelische Theologie in Tübingen und wurde 1899, ohne jegliche Kenntnisse in der chinesischen Sprache, als Stadtvikar in Backnang zum Missionar und Pfarrer für Qingdao berufen. Dort gründete er im Jahr 1900 eine deutsch-chinesische Schule, wodurch er mit einheimischen Gelehrten in Berührung kam und mit deren Hilfe anfangs, Chinesisch zu lernen (OTTO 1956: 10–11). Seine deutsche Übersetzung des *Sanzi jing* 三字經 [Drei-Zeichen-Klassiker] vom Jahr 1902 markiert den Anfang seiner Übersetzungsarbeit chinesischer Klassiker. In Qingdao übte er seine Tätigkeit als Missionar, Pfarrer und Pädagoge bis 1920 aus.

Mit seiner Schule, seinen Schriften und Übersetzungen wurde er sowohl in China als auch in Deutschland berühmt. 1922 fuhr er nach einem zweijährigen Aufenthalt in Deutschland nach Beijing als wissenschaftlicher Beirat der deutschen Gesandtschaft. 1923 erhielt er eine Professur an der Peking Universität, 1924 einen Lehrauftrag und kurz darauf eine ordentliche Honorarprofessur an der Universität Frankfurt. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland gründete er im Jahr 1925 das China-Institut in Frankfurt am Main, mit der Aufgabe, „eine lebendige Verbindung zwischen den Kulturen des Ostens und Westens herzustellen und für die in Deutschland studierenden Chinesen einen Mittelpunkt zu bilden“ (OTTO 1956: 14).

Ein wichtiger Bestandteil seiner Leistung als geistiger Mittler zwischen China und Europa sind seine deutschen Übersetzungen chinesischer Klassiker. Dazu zählen beispielsweise

⁶⁵ U. a. 1919, 1920, 1922, 1927 bei Rütten & Loening in Frankfurt a. M., 1948, 1986 beim Manesse Verlag in Zürich, 1992, 1993, 1994 beim Dt. Taschenbuch-Verlag in München und Manesse-Verlag in Zürich, 2015 bei Anaconda in Köln.

Kungfutse. Gespräche (*Lun yu* 論語, 1910), *Laotse. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben* (*Dao de jing* 道德經, 1910), *Liä Dsi. Das wahre Buch vom quellenden Urgrund* (*Lie zi* 列子, 1911), *Dschuang dsi. Das Buch vom südlichen Blütenland* (*Zhuang zi* 莊子, 1912), *Mong Dsi* (*Meng zi* 孟子, 1916), *I Ging. Das Buch der Wandlungen* (*Yi jing* 易經, 1923–1924) und *Li Gi. Das Buch der Sitte* (*Li ji* 禮記, 1930). Seine Übersetzungsarbeit beschränkte sich nicht nur auf die chinesische Philosophie, sondern er übersetzte auch zahlreiche chinesische Literaturwerke ins Deutsche, wie u. a. die Sammlung *Chinesische Volksmärchen* bezeugt.

Die von Wilhelm übersetzte und herausgegebene Sammlung *Chinesische Volksmärchen* erschien 1914 bei Eugen Diederichs in Jena. Sie enthält 100 vom Chinesischen ins Deutsche übertragene Texte, die Wilhelm in sieben thematische Kategorien einteilt:

Kategorie	Anzahl insg.	Davon aus dem <i>Liaozhai</i>	
		Anzahl	Titel
Kindermärchen	14	-	
Göttersagen	13	-	
Von Heiligen und Zauberern	17	2	„Der Priester vom Lauschan“ (Laoshan daoshi 勞山道士), „Der geizige Bauer“ (Zhong li 種梨)
Natur- und Tiergeister	17	3	„Der Bergelf“ (Shanxiao 山魃), „Der kleine Jagdhund“ (Xiao liequan 小獵犬), „Der Drache nach dem Winterschlaf“ (Zhelong 蟄龍)
Gespensergeschichten	21	4	„Das tote Mädchen“ (Shi bian 尸變), „Das Orger-Reich“ (Yecha guo 夜叉國), „Die bemalte Haut“ (Hua pi 畫皮), „Die Sekte vom weißen Lotos“ (Bailian jiao 白蓮教)
Historische Sagen	10	-	
Kunstmärchen	8	6	„Die schöne Giauna“ (Jiaona 嬌娜), „Ying Ning oder die lachende Schönheit“ (Yingning 嬰寧), „Die Froschprinzessin“ (Qingwa shen 青蛙神), „Abendrot“ (Wanxia 晚霞), „Edelweiß“ (Qing’e 青娥), „Das Heimweh“ (Lezhong 樂仲)
Insgesamt	100	15	

Tab. 1: *Liaozhai*-Texte in Wilhelms Sammlung *Chinesische Volksmärchen*

Unter den 15 Texten aus dem *Liaozhai* sind ca. die Hälfte kürzere anekdotische Aufzeichnungen, während die andere Hälfte längere, komplexer gestaltete Erzählungen bilden,

die vor allem in die Gruppe „Kunstmärchen“ fallen. Von den 15 Texten ist „Der Priester vom Lauschan“ eine alte Übersetzung, die im Bändchen *Der Lauschan* (1913, Qingdao) veröffentlicht wurde. Andere Texte des *Liaozhai*, die WILHELM (1904: 199; 1909: 34) zuvor übersetzt und veröffentlicht hatte, wurden nicht in diese Sammlung aufgenommen.

Im Wilhelms Vorwort steht, dass er sein Werk zwar als eine Märchensammlung betrachtet, aber nicht als ein Kinderbuch. „Derbheiten und gewagte Situationen“ seien unverfälscht wiedergegeben und ein Nebenerfolg bestehe im Einblick in Sitten und Gebräuche, Glauben und Denkungsart des chinesischen Volkes, der sich durch diese Sammlung eröffne. Er gibt auch seine Grundsätze für die Zusammenstellung des Buchs an. Der erste Grundsatz lautet:

Fast durchweg ist auf mündliche Überlieferung zurückgegriffen, auch da, wo das betreffende Stück in der Literatur schon vorhanden ist. Der Zweck dabei war, festzustellen, wie die Geschichte tatsächlich heute im Volke lebt. Nur bei den Kunstmärchen ist engerer Anschluß an das Original genommen. (WILHELM 1914: 1)

Das erklärt auch die Quelle der in diese Sammlung aufgenommenen *Liaozhai*-Texte. Am Ende dieser Sammlung stehen Anmerkungen und eine Liste der literarischen Quellen. Es gibt für jede Übersetzung eine von einer Zeile bis eine Seite umfassende Anmerkung. Bis auf wenige Ausnahmen gibt sie den Titel der Quelle an. In den Anmerkungen zu den *Liaozhai*-Texten lautet es manchmal „Vgl. Liau Dschai“ und manchmal „Quelle: Liau Dschai“. In der Quellenliste findet man „Liau Dschai Yän Yi (es wurden zumeist noch unübersetzte Stücke gewählt)“ ohne nähere Angaben. Es gibt in China keine *Liaozhai*-Ausgabe mit dem Titel *Liaozhai yanyi* 聊齋演義 [Historische Geschichten des *Liaozhai*]. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine volkstümliche mündliche Version des *Liaozhai zhiyi*. Nach einem Vergleich seiner Übersetzung mit einer geläufigen Qingketing-Ausgabe kann man feststellen, dass es sich bei den mit „Quelle: Liau Dschai“ angemerkten Texten um wortgetreuere Übertragungen des *Liaozhai zhiyi* handelt, während die mit „vgl. Liau Dschai“ angemerkten Texte freiere Nacherzählungen sind. Auch bei Wilhelm werden die Erzählerkommentare nicht übersetzt.

In den meisten Anmerkungen wird nicht nur die Quelle angegeben, sondern sie enthalten

weitere Erklärungen. Die Anmerkungen zu den *Liaozhai*-Texten sind meistens kurz. Dabei geht es vor allem um chinesische Kulturspezifika, die ohne Erklärung beim deutschen Leser zu Verstehensproblemen führen können. Außerdem wird die Änderung der Handlung durch den Übersetzer offengelegt (WILHELM 1914: 404, Anm. zu 98 „Edelweiß“).

Für diese Sammlung schrieb Hermann Hesse im August 1914 eine Rezension (MICHELS 2002a: 345–346). Er sieht die Volksmärchen als „die wahre Quelle der geistigen Volksernährung“ nächst dem Theater und pflichtet Wilhelm in seiner Quellenauswahl bei. Außerdem fielen ihm Abweichungen zwischen Wilhelms und Bubers Übersetzung der Geschichte „Yingning“ auf. Wie viele andere Werke Wilhelms wurde diese Sammlung immer wieder neu gedruckt.⁶⁶ Die neueste Ausgabe als Ebook datiert auf das Jahr 2018, und man liest bei Onlinehändlern wie Amazon Rezensionen von neuerer Zeit. Für einige Leser von heute sind diese Übersetzungen sprachlich „gewöhnungsbedürftig“. Bezüglich des Inhalts findet man gegensätzliche Meinungen: Während einige Leser die Geschichten für interessant halten, schreibt auch ein Leser, dass man in dieser Sammlung „nur Übertragungen von Grimmsmärchen in den Handlungsraum China gefunden“ habe.⁶⁷

5.3 Deutsche Übersetzungen von 1919 bis 1948

5.3.1 Allgemeines

Nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs und dem Verlust des Kolonialbesitzes in China als Folge bestand im deutschen Intellektuellenkreis weiterhin ein großes Interesse an China und Chinesischem (EBER 2013: 16). China wurde sogar in größerem Umfang als zuvor für viele eine „spirituelle Zuflucht“ (EBER 2013: 14). Auf der anderen Seite schufen die deutsch-chinesischen Vereinbarungen über die Wiederherstellung des Friedenszustandes vom Jahr 1921 Voraussetzungen für einen Kulturaustausch in größerem Umfang zwischen Deutschland und

⁶⁶ U. a. 1921 bei Diederichs in Jena, 1952, 1955, 1958, 1961, 1965, 1971, 1973, 1976, 1979 bei Diederichs in Düsseldorf/Köln, 1983, 1985, 1987 bei Diederichs in Köln, 1990, 1992 bei Diederichs in München, 1982 bei Europa Bildungsgemeinschaft in Stuttgart, 1958, 1970, 1973 bei Ex Libris in Zürich, 1990 bei Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau in Wien, 1994 bei Rowohlt in Hamburg, 1998 beim Bechtermünz Verlag in Augsburg; 2010 bei Literaturmühle Verlagsgesellschaft mbH in Arnschwang, 2013 bei Tredition in Hamburg, Books on Demand 2018 bei Books on Demand in Norderstedt.

⁶⁷ Bernd (16.01.2015): Chinesische Märchen??? https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R2KF9ZW5WT2KXE/ref=cm_cr_arp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=3828900550 (letzter Abruf: 30.06.2021)

China. Zahlreiche Deutsche, die im Bereich der Wirtschaft oder Kultur tätig waren, gingen nach China, und die Zahl der chinesischen Studenten in Deutschland stieg rasant an (LI 2008: 58–59). In dieser Periode entstanden weitere deutsche *Liaozhai*-Übersetzungen, und alte Übersetzungen wurden neugedruckt.

1920 wurden vier deutsche *Liaozhai*-Übersetzungen von Walter Strzoda in der Zeitschrift *Der Neue Orient: Monatsschrift für das politische, wirtschaftliche und geistige Leben im gesamten Osten* veröffentlicht, die in Berlin erschien. Davon sind drei Texte kurz und anekdotisch: „Die Weinwürmer“ (Jiu chong 酒蟲), „Das treue Mäuschen“ (Yishu 義鼠) und „Der fliegende Ochse“ (Niu fei 牛飛). Eine längere und komplexer gestaltete Kriminalgeschichte ist „Yen-Dschih“ (Yanzhi 胭脂), Pu Songlings bekannteste Kriminalgeschichte (MOTSCH 2003: 260). In der ersten Übersetzung wird in der Anmerkung Grubes *Geschichte der chinesischen Litteratur* zitiert, um das *Liaozhai* vorzustellen. Walter Strzoda legte im Jahr 1907 sein Diplomexamen für Chinesisch am Seminar für Orientalische Sprachen ab und arbeitete danach u. a. für das Berliner Museum für Völkerkunde (WALRAVENS 1994a: 471, Anm. 20). Neben diesen *Liaozhai*-Geschichten veröffentlichte er 1920 und 1922 auch Übersetzungen aus der Sammlung *Jingu qiguan*.

1920 erschien auch die Sammlung *Chinesische Abende* in Berlin, deren erste Auflage auf 1914 datiert, in illustrierter Form mit Steinzeichnungen des bekannten Berliner Graphikers Emil Orlik (1870–1932). In Hermann Hesses Rezension vom 01.01.1921 steht:

Es enthält in Leo Greiners würdiger, reifer Sprache, mit Hilfe eines ihm befreundeten Chinesen direkt aus den Originalen übertragen, eine glückliche Auswahl chinesischer Erzählungen meist wunderbaren Charakters, darunter eine ganze Anzahl, die man in keiner bisherigen deutschen Sammlung findet. Diese märchenhaften Geschichten gehören zum Zartesten, was wir nächst der klassischen Lyrik an chinesischer Poesie kennen. (MICHELS 2002b: 208)

Bereits zwei Jahre später, im Jahr 1922, wurde diese illustrierte Ausgabe neugedruckt. Bei späteren Ausgaben wurde Hesses Lob als Werbung genutzt und auf der Rückseite gedruckt, z. B. bei der Ausgabe von 1991 des Insel-Verlags.

1923 und 1924 veröffentlichte Richard Wilhelm, der seine Arbeit in Qingdao beendet hatte und nun in Beijing tätig war, drei weitere *Liaozhai*-Übersetzungen in seiner privaten deutschen Zeitschrift *Pekinger Abende*: „Die Nixe vom Duingting-See“ (Zhicheng 織成), „Die redenden Augensterne“ (Tongren yu 瞳人語) und „Seltsame Schicksale“ (Xu huangliang 續黃梁). Dieser Privatdruck diente dazu, Wilhelms Freunde in Deutschland über die neuesten Entwicklungen in Wissenschaft und Kunst in China zu informieren (SENG 1994: 259–260). Die Übersetzung „Die redenden Augensterne“ wurde 1929 in der in Berlin erschienenen Kulturzeitschrift *Atlantis: Länder, Völker, Reisen* noch einmal veröffentlicht.

1924 brachte der Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien die Sammlung *Was Li-Pao-Ting erzählt. Chinesische Sagen und Märchen* heraus. Sie wurde von Sidonie Förster-Streffleur (1870–?) zusammengestellt und im Deutschen nacherzählt, die im *Deutsches Literatur-Lexikon* (KOSCH u. a. 2006: 220) als Schriftstellerin und Übersetzerin aus dem Französischen bezeichnet wird. Diese Sammlung besteht aus 30 Texten und enthält 20 Abbildungen, die ausschließlich aus dem *Xiangzhu Liaozhai zhiyi tuyong* entnommen sind und eigentlich nicht für die ausgewählten Texte gezeichnet wurden. Wie im Vorwort (FÖRSTER-STREFFLEUR 1924: 7–8) steht, war die Erzählerin mehrjährig in China und sie habe „mit großem Interesse allen Erzählungen der Eingeborenen gelauscht und einige davon in deutscher Sprache wiedergegeben“. Ihr sei die Beliebtheit der mündlichen Erzähler im chinesischen Volk aufgefallen und entlehne den Namen eines solchen „Märchenerzähler[s]“ Li-Pao-Ting für ihre Sammlung, deren Stoffe ihr durch mündliche Überlieferung in China zugekommen seien. In der Sammlung sind die literarischen Quellen zwar nicht angegeben, aber man kann trotz einiger Abweichungen der Handlung und Formulierung feststellen, dass fünf Texte teilweise auf dem *Liaozhai* basieren: „Die betrunkene Aster“ (Huang Ying 黃英), „Lotosblatt“ (Hehua sanniangzi 荷花三娘子), „Päonie“ (Gejin 葛巾), „Das lachende Mädchen“ (Yingning 嬰寧), „Erlebnis eines Studenten in Nanking“ (Nie Xiaoqian 聶小倩). Es handelt sich dabei um frei nacherzählte Liebesgeschichten zwischen einem Mann und einer nichtmenschlichen weiblichen Figur.

Die von Erich Schmitt (1893–1955) übersetzte Sammlung *Seltsame Geschichten aus dem*

Liao Chai erschien 1924 beim Alf Häger Verlag in Berlin. Sie die umfangreichste deutsche *Liaozhai*-Sammlung in dieser Periode und auf sie wird in Kapitel 5.3.2 näher eingegangen.

1926 wurde eine Reihe deutscher *Liaozhai*-Übersetzungen in der in Shanghai erschienenen Zeitschrift *Deutsche Monatsschrift* (*Dewen yuekan* 德文月刊) veröffentlicht. Diese chinesisch-deutsche bilinguale Zeitschrift wurde ab 1924 von der Mittelschule der Tongji 同濟 Universität herausgegeben und war zu jener Zeit die einzige Zeitschrift für Deutschlerner in China (MAO 2014: 68, vgl. 115–120). Ihr Zweck besteht darin, „das Studium der deutschen Sprache für die Schüler zu erleichtern und ihnen durch sorgfältige und methodische Erläuterungen den Zugang zur deutschen Literatur und zu fachwissenschaftlichen Schriften in deutscher Sprache zu eröffnen“ (VEREIN DEUTSCHE MONATSSCHRIFT 1924: 2). Die deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen sind mit chinesischen Originaltexten versehen und in wenigen Fällen werden Ortsnamen in deutschen Texten angemerkt. Im Inhaltsverzeichnis sind alle dieser *Liaozhai*-Übersetzungen mit einem Sternchen gekennzeichnet, das dafür steht, dass die Texte einfach und daher geeignet für Anfänger sind.

Insgesamt zehn kürzere *Liaozhai*-Texte wurden in die *Deutsche Monatsschrift* aufgenommen. Bei „Die Insel der Seligen“ (Anqi dao 安期島) und „Yü Giang“ (Yu Jiang 于江) ist „Outeman boshi“ 歐特曼博士, d. h. Dr. Wilhelm Othmer (1882–1934), als Übersetzer angegeben. Er war ursprünglich promovierter Geograph und ging 1907 als Sprachlehrer nach China. Ab 1909 arbeitete er am Aufbau der Deutsch-Chinesischen Hochschule in Qingdao. Nach 6 Jahren Internierung in Japan (1914–1920) war er ab 1920 Professor für Deutsch an der Tongji Universität und von 1924 bis 1927 Herausgeber der Zeitschrift *Deutsche Monatsschrift* (JAHN 2005: 785). Vier *Liaozhai*-Texte wurden von einem nicht identifizierbaren Weilian 為聯 übersetzt: „Die fremden Mönche“ (Fanseng 番僧), „Der Trinkkumpan“ (Jiyou 酒友), „Die Geschichte des Niu Tschëng dschang“ (Niu Chengzhang 牛成章) und „Hexerei“ (Yaoshu 妖術). Bei den folgenden vier Übersetzungen ist kein Übersetzer angegeben: „Der treue Hund“ (Yiquan 義犬), „Der Bauer und der Fuchs“ (Nongfu 農夫), „Der Geldregen“ (Yu qian 雨錢) und „Der junge Herr Tsin“ (Qin sheng 秦生).

1927 erschien in der Zeitschrift *Sinica* eine Übersetzung mit dem Titel „Sin Schi Si Niang. Die 14. Tochter der Familie Sin“ (Xin shisiniang 辛十四娘). Der Übersetzer Paotschen lässt sich nicht identifizieren. *Sinica* war eine Zeitschrift des China-Instituts in Frankfurt, deren Konzept es war, „Beiträge aus dem gesamten Spektrum der Chinakunde auf hohem wissenschaftlichen Niveau, aber in verständlicher und ansprechender Gestaltung einem breiteren Leserkreis zu erschließen“⁶⁸. Für diese Übersetzung liegt eine Rezension von Erwin von Zach vor (WALRAVENS 2006b: 31–32). Er weist auf einige Fehler der Übersetzung hin und kommt zu dem Schluss, dass der Übersetzer Paotschen ein deutscher Sinologe sei. Bei der Beurteilung dieser Fehler unterscheidet er zwei Lesergruppen: der Wert der Übersetzungsarbeit würde aufgrund dieser Fehler beeinträchtigt, nicht für das große Publikum, aber für die Studenten. Außerdem wird in der Rezension auf die Wichtigkeit des in der Übersetzung weggelassenen Erzählerkommentars hingewiesen.

1930 erschien Lin Tsiu-sens Übersetzung „Das Zauberbuch“ (Shuchi 書癡) in der oben genannten Zeitschrift *Sinica*. Lin Tsiu-sen (Lin Qiusheng) 林秋生 kam ursprünglich aus Fujian 福建 und studierte Maschinenbau in Deutschland. Zu Beginn des Dritten Reichs lehrte er Chinesisch an der Universität Berlin. Er war gut vernetzt und vermittelte auf verschiedene Weise, sowohl im Bereich Kultur als auch im Bereich Politik, zwischen Deutschland und China.⁶⁹ Neben seinen deutschen Übersetzungen chinesischer Erzählungen⁷⁰ veröffentlichte er auch Bücher über China wie *Chinas Geburt – Neues Leben* (1936, Berlin) und *China und Japan im Spiegel der Geschichte* (1944, Zürich).

Bemerkenswert ist auch das 1930 in Potsdam erschienene Buch *Die chinesische Literatur* von Richard Wilhelm. In seiner kurzen Vorstellung des *Liaozhai* hebt WILHELM (1930: 80) die enge Verbundenheit der „Zauberwelt des Übernatürlichen mit der natürlichen Welt der

⁶⁸ CHINA-INSTITUT AN DER GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN: Geschichte. http://china-institut.uni-frankfurt.de/?page_id=11 (letzter Abruf: 03.07.2021).

⁶⁹ Im Buch *The Sino-German Connection. Alexander von Falkenhausen between China and Germany 1900-1941* wird ihm ein Kapitel gewidmet (LIANG 1978:130–142). Der Autor schreibt dort: „The story of Lin Tsiu-sen is the story of the Chinese in Berlin dramatized in one person“ (LIANG 1978: 135–136).

⁷⁰ Z. B. „Der Pfeil“ (Chen yushi qiao kan jin chai 陳御史巧勘金釵) in *Sinica* 9/1929, 28–39, *Chinesische Legenden* (1941, Berlin).

Alltäglichkeit“ im *Liaozhai* hervor, die „ähnlich wie bei E. T. A. Hoffmann“ sei. Außerdem betrachtet er Pu Songling als den bekanntesten unter den gelehrten Novellenschreibern, die sich den seit alters überlieferten Stoffen zugewandt und sie künstlerisch geformt haben.

Im Jahr 1931 brachte die Deutsche Buch-Gemeinschaft in Berlin eine gekürzte deutsche Übertragung des Romans *Shuihu zhuan* 水滸傳 mit dem Titel *Mörder aus Gerechtigkeit* des österreichischen Lyrikers und Erzählers Albert Ehrenstein (1886–1950) heraus. Ehrenstein zählt zu den Dichtern, „die sich, nachdem der Expressionismus seine Wirkung eingebüßt hatte und die Wellen des Aktionismus langsam abflachten, auf der Suche nach neuer Inspiration dem fernen Osten zuwandten“ (KLAWITTER 2013: 99). Da er die chinesische Sprache nicht beherrschte, griff er auf bereits vorhandene Übersetzungen zurück und verfasste zahlreiche Nachdichtungen, u. a. *Mörder aus Gerechtigkeit*, dessen Hauptteil seine Nachdichtung des Romans *Shuihu zhuan* 水滸傳 bildet. Am Ende des Buchs finden sich Pu Songlings Vorwort für das *Liaozhai* und drei *Liaozhai*-Geschichten in der deutschen Sprache: „Der Mondhase holt die Füchsin“ (Chu Suiliang 褚遂良), „Studium in der Unterwelt“ (Longfei xiangong 龍飛相公) und „Die gute Nase“ (Siwenlang 司文郎). Wie im Nachwort angegeben ist, wurde Pu Songlings Vorwort von einem Chinesen wörtlich übersetzt, und die drei Geschichten wurden auf den Übersetzungen von Giles basierend nacherzählt. Im Nachwort liest man auch, dass EHRENSTEIN (1931: 417) Pu Songling als „unglücklich im Leben, unglücklich als Dichter, unglücklich bei den Studien“ beschreibt.

1935 erschien die 61-seitige Sammlung *Seltsame chinesische Erzählungen* beim Verlag Priebatsch's Buchhandlung in Breslau. Diese Auswahl besteht aus 36 meistens kurzen und anekdotischen Texten des *Liaozhai*.⁷¹ Im Gleitwort liest man, dass dem Übersetzer „vielfach große Übereinstimmigkeiten in den Grundmotiven der [deutschen und chinesischen] Erzählungen“ aufgefallen seien und „nur die Art der Darstellung [...] bei beiden grundverschiedene Charakterzüge“ zeige. Der Übersetzer wollte sich eine Aufgabe stellen, „die sich bis dahin fast ausschließlich deutsche Interpreten gestellt hatten“. Er gibt an, dass versucht

⁷¹ Auf eine Auflistung wird hier aufgrund der Menge der Titel verzichtet. Alle Titel finden sich mit genauen Angaben der Seitenzahl im Anhang.

wurde, die Übersetzungen „möglichst wortgetreu zu gestalten, um die besondere Eigenart chinesischer Dichtungen nicht zu verwischen“ (TAO 1935: 9). Der Übersetzer Tao Pung-fai (Tao Pengfei) 陶鵬飛 (1909–1999) kam aus Liaoning 遼寧 und hatte in Deutschland Politik studiert. Er veröffentlichte diese Übersetzungen als Lektor an der Universität Breslau. Im gleichen Jahr erschien ein weiteres Buch von ihm mit dem Titel *Chinas Geist und Kraft* (1935, Breslau). 1973 wurde diese Sammlung mit dem Titel *Seltsame chinesische Märchen* in Konstanz wieder aufgelegt (WALRAVENS 2002: 66).

Ab der zweiten Hälfte der 1930er Jahre änderte sich das historische Umfeld. Zum einen sank der Stellenwert Chinas in der deutschen Außen- und Militärpolitik nach der Formulierung der Achse Berlin-Tokyo, die Chinabegeisterung in der deutschen Öffentlichkeit nahm auch ab (SCHÜTTE 2002: 138). Zum anderen erlitt die deutsche Sinologie im Dritten Reich gewaltige personelle Verluste (vgl. SCHÜTTE 2002: 144–146) und materielle Verluste. Auch wenn in der Spätphase des Dritten Reichs das politische Interesse an China wieder erwachte (SCHÜTTE 2002: 139), erschienen in der Zeit des Dritten Reichs und den Jahren danach weniger deutsche *Liaozhai*-Übersetzungen als zuvor. Während von 1919 bis 1935 verschiedene *Liaozhai*-Texte insgesamt 88-mal ins Deutsche übertragen wurden und zwei deutschsprachige *Liaozhai*-Sammlungen erschienen, wurden von 1936 bis 1948 insgesamt nur noch 22 einzelne *Liaozhai*-Übersetzungen veröffentlicht.

1940 erschienen zwei Büchlein, die deutsche *Liaozhai*-Übersetzungen enthalten. Beim Wilhelm Frick Verlag in Wien wurde *Der Pantoffel der kleinen Yen-dschi. Zwei Chinesische Novellen aus alter Zeit* veröffentlicht und die Titelgeschichte (Yanzhi 胭脂) stammt aus dem *Liaozhai*. Eine zweite Auflage erschien 1944. Die Geschichte wurde flüssig und frei übersetzt. Die lange Urteilsbegründung des Richters, „die nicht nur ein Feuerwerk logischer Argumentation [ist], sondern auch eleganter Anspielungen, die die literarische Bildung des Richters bezeugen“ (MOTSCH 2003: 261), wurde weggelassen. Übersetzerin dieser Sammlung ist die österreichische Sinologin Anna von Rottauscher (1892–1970). Sie war Schülerin des österreichischen Sinologen Arthur von Rosthorn und veröffentlichte eine Reihe von chinesischen und japanischen Arbeiten sowie Übersetzungen chinesischer Erzählwerke (vgl.

WALRAVENS 1994b: 235–245).

In Köln brachte der deutsche Sinologe Herbert Franke (1914–2011) beim Staufens-Verlag ein 63-seitiges Bändchen mit dem Titel *Kleines chinesisches Lesebuch. Eine Auswahl aus der klassischen Literatur Chinas* heraus, das 1949 mit dem Titel *Aus Chinas klassischer Literatur* teilweise wiedergedruckt wurde. Wie im Vorwort der Ausgabe von 1949 steht, sei dieses Lesebuch an die sich für China interessierenden Leser und Literaturfreunde gerichtet. Es enthält aus dem chinesischen Urtext übertragene Gedichte, Essays, kleine Erzählungen und Proben aus der historischen Literatur. Darin finden sich zehn meistens kurze Geschichten aus dem *Liaozhai*: „Die Drachen und die Spinne“ (Long xi zhu 龍戲蛛), „Nächtliches Leuchten“ (Yeming 夜明), „Der Geist vom Po-yangsee“ (Poyang shen 鄱陽神), „Der Augenranke“ (Gu sheng 顧生), „Der Leichnam“ (Fu shi 負尸), „Der Frauenkopf“ (Meiren shou 美人首), „Dschang Bu-liang“ (Zhang Buliang 張不量), „Sun Bi-dchen“ (Sun Bizhen 孫必振), „General Schö“ (She jiangjun 犀將軍).⁷² Herbert Franke promovierte ursprünglich zum Doktor der Rechtswissenschaften im Jahr 1937. Er hatte sich früh für das Chinesische interessiert und lernte bereits neben seinem Jurastudium in Köln und später in Berlin Chinesisch. 1947 promovierte er zum Thema *Geld und Wirtschaft in China unter der Mongolenherrschaft* und 1949 habilitierte er sich für das Fach Sinologie in Köln.

Die 1947 beim genannten Staufens-Verlag in Köln erschienene Sammlung *Das Karussell der Abenteuer: Abenteuerliche Geschichten der Weltliteratur* enthält neun *Liaozhai*-Übersetzungen von Herbert Franke. In diese Sammlung wurden Werke von 12 weltbekannten Schriftstellern aufgenommen. Dazu zählen sowohl deutschsprachige Schriftsteller wie Friedrich von Schiller als auch nichtdeutschsprachige wie Alexander Puschkin. Während für die anderen Schriftsteller jeweils ein längerer Text ausgewählt wurde, wurden 9 im Vergleich dazu kürzere, aber auch handlungsreiche *Liaozhai*-Übersetzungen aufgenommen: „Der wandelnde Leichnam“ (Shi bian 尸變), „Der zauberkundige Mönch“ (Daoshi 道士), „Die Buße des Zensors Hua“ (Fengdu yushi 豐都御史), „Das Wandbild“ (Huabi 畫壁), „Der Geist

⁷² Nach WALRAVENS (2002: 168) gibt es in der Ausgabe von 1940 noch eine *Liaozhai*-Übersetzung mit dem Titel „Der Kreisvorsteher von Dsi-tung“. Sie konnte nicht eingesehen werden.

des Vaters“ (Tian Zicheng 田子成), „Der Tiger und die Waffe“ (Meng lang 夢狼), „Der Höllenrichter als Freund“ (Lu pan 陸判), „Der Sturz in den Brunnen“ (Longfei xiangong 龍飛相公). Im Vergleich zu den *Liaozhai*-Texten in *Kleines chinesisches Lesebuch* haben diese eine komplexere Handlung, und die Sprache ist auch anspruchsvoller. Die Sammlung ist mit Zeichnungen des deutschen Graphikers Robert Pudlich (1905–1962) ausgestattet und weist weder eine Einleitung noch Anmerkungen auf. 1949 erschien die zweite Ausgabe.

Im gleichen Jahr, 1947, wurde ein 20-seitiges Büchlein mit dem Titel *P’u Sung Ling. Die Füchsin und die tote Geliebte. Eine chinesische Liebes- und Geistergeschichte aus dem Liao Tschai* beim Steuben-Verlag in Berlin veröffentlicht. Es enthält nur eine Geschichte: „Lianxiang“ (蓮香). Kein Übersetzer ist angegeben. Die Übersetzung erinnert an vielen Stellen an die von Buber.

In diesem Jahr wurde außerdem eine Übersetzung mit dem Titel „Die Kampfgrille“ von Franz Kuhn veröffentlicht.⁷³ Franz Kuhn (1884–1961) zählt zu den einflussreichsten Übersetzern chinesischer Literaturwerke in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er war ursprünglich promovierter Rechtswissenschaftler und absolvierte während seines Jurastudiums einen zweijährigen Chinesischkurs in Berlin. Von 1909 bis zu seiner Kündigung 1912 war er Dolmetscher-Eleve bei der deutschen Gesandtschaft in Peking und übte zeitweise die Funktion eines Vizekonsuls in Harbin aus. Anschließend studierte er von 1913 bis 1919 Sinologie an der Universität Berlin. 1919 begann er mit der Übersetzung der *Jingu qiguan*-Geschichte „Ölhausierer und Blumenkönigin“ (Maiyoulang du zhan huakui 賣油郎獨佔花魁)⁷⁴, chinesische Literaturwerke ins Deutsche zu übersetzen. Er übersetzte vor allem vormoderne umgangssprachliche Romane, die meistens gekürzt wurden. Auch einige Geschichten aus den umgangssprachlichen Sammlungen *Jingu qiguan* und *Shier lou* wurden

⁷³ Nach der von WALRAVENS (2002: 33–128, hier 70, 79, 91, 98 und 104) zusammengestellten Bibliographieliste erschien Kuhns Übersetzung mit dem Titel „Die Kampfgrille“ mehrmals in verschiedenen Zeitschriften und Büchern: *Darmstädter Echo* (4.1.1947 bis 15.2.1947), *Stimmen der Völker. Meisternovellen der Weltliteratur 17/18* (1947 beim Bavaria-Verlag in Gauting bei München), *Der Turm der fegenden Wolken. Altchinesische Novellen* (1951 bei Hermann Klemm und Erich Seemann in Freiburg, 2. Auflage 1958, 1965 bei Wilhelm Goldmann in München, 1975 beim Insel-Verlag in Frankfurt a. M., 2. Auflage 1978), *Chinesische Novellen* (1979 beim Insel-Verlag in Leipzig, 1985 beim Insel-Verlag in Frankfurt a. M.).

⁷⁴ Nach Hatto KUHN (1980: 14) lässt sich die Veröffentlichung nicht bestätigen, obwohl Franz Kuhn dies behauptet.

von ihm ins Deutsche übertragen. „Die Kampfgrille“ ist die einzige Geschichte aus dem *Liaozhai* und somit wahrscheinlich das einzige klassische schriftsprachliche Werk, das Kuhn ins Deutsche übersetzte. Dabei handelt es sich um eine relativ freie Nacherzählung.

5.3.2 *Seltsame Geschichten* (1924) von Erich Schmitt

Im Jahr 1924 erschien die Sammlung *P'u Sung-Ling. Seltsame Geschichte aus dem Liao Chai* von Erich Schmitt in Berlin, die aus 25 *Liaozhai*-Texten besteht. Erich Schmitt studierte Sinologie an der Berliner Universität, dort promovierte er 1917 bei J. J. M. de Groot und zwei Jahre später habilitierte sich Schmitt auch bei ihm. 1927 habilitierte er sich nach Universität Bonn um und wurde dort ein Jahr später zum außerordentlichen Professor der Sinologie ernannt. Er war mehrmals in China: zunächst 1930–1931 in Nordchina, wo er chinesische idiomatische Redewendungen sammelte, dann 1939 in Shanghai, um den Druck seines Lehrbuchs *Einführung in das moderne Hochchinesisch* zu überwachen. Er hatte vor, 1941 sein chinesisch-deutsches Wörterbuch in China druckfertig zu machen. Allerdings bestand für ihn im Jahr 1942 keine Rückkehrmöglichkeit, sodass er zwischen 1941 und 1946 an der Deutschen Medizinschule (Deguo yixueyuan 德國醫學院) in Shanghai lehrte. Er kehrte Anfang 1947 nach Deutschland zurück und nahm seine Tätigkeit in Bonn wieder auf. Zu seinen Hauptleistungen gehören die Kompilation eines chinesisch-deutschen Wörterbuchs, dessen Manuskript im Umfang von 360 000 Zetteln in Shanghai zurückblieb, das Lehrbuch *Einführung in das moderne Hochchinesisch* (zusammen mit Lou Yi 陸詒, 1939, Shanghai), die *Liaozhai*-Übersetzungen und unter seinen Monographien vor allem das Buch über *Konfuzius* (1925, Berlin) und *Die Grundlagen der chinesischen Ehe* (1927, Leipzig).⁷⁵

Die Sammlung *Seltsame Geschichten* stammt aus seinen jungen Jahren. Seine Auswahl besteht aus folgenden Texten, die in Bezug auf die Thematik und Textform vielfältig sind: „Der Traum der gelben Hirse“ (Xu huangliang 續黃梁), „Chi-cheng, das junge Mädchen vom Tung-T'ing-See“ (Zhicheng 織成), „Das Fußballspiel auf dem Tung-T'ing-See“ (Wang Shixiu 汪士秀), „Die gemalte Haut“ (Hua pi 畫皮), „Magie“ (Yaoshu 妖術), „Die Laterne als

⁷⁵ Die bibliographischen Daten sind entnommen aus WALRAVENS 2000: 147–183, dort finden sich auch ein Schriftenverzeichnis und einige Briefe von Schmitt.

Hund“ (Quandeng 犬燈), „Der Taoistenpriester vom Laoshan“ (Laoshan daoshi 嶗山道士), „Die drei Genien“ (San xian 三仙), „Der Tiger von Chao-Ch’eng“ (Zhaocheng hu 趙城虎), „Die kämpfende Wachtel des Wang Ch’eng“ (Wang Cheng 王成), „Pao-Chu“ (Bao Zhu 保住), „Die Shui-mang-Pflanze“ (Shuimang cao 水莽草), „Das Amulett des Spielers“ (Dufu 賭符), „Der kleine Jagdhund“ (Xiao liequan 小獵犬), „Die Planchette des Spiritisten-Heiligen“ (He xian 何仙), „Der gestohlene Pfirsich“ (Tou tao 偷桃), „Medizinische Kunst“ (Yishu 醫術), „Die Geschichte des Herrn T’ang“ (Tang gong 湯公), „Der dankbare Hund“ (Yiquan 義犬), „Spiritistische Séancen mit tanzenden Geistern“ (Tiaoshen 跳神), „Die Geschichte des Zaubereers Chên“ (Zhen sheng 真生), „Der langsame Tod“ (Yiren 邑人), „Die beiden Hirtenknaben“ (Mushu 牧豎), „Der Vogel Rock“ (Qinxia 禽俠), „Die acht irdenen Krüge des Herrn Li Yüeh-Sheng“ (Li Bagang 李八缸).

In der Einleitung (SCHMITT 1924: 9–18) werden die Leser zunächst in das Werk und das Leben des Schriftstellers eingeführt. Schmitt weist auf das Exotische-Fremde im *Liaozhai* hin: in diesem in China sehr berühmten Werk sei vieles „unserem europäischen Gefühl [...] fremd und oft bleibt ein letzter Rest zurück, wo wir der sprunghaften orientalischen Phantasie nicht mehr zu folgen vermögen“. Trotzdem könne man sich den *Liaozhai*-Geschichten wegen ihrer vielfältigen okkulten Visionen nicht mehr verschließen, die vom „entsetzlichen Schrecken einer dantischen Hölle“ über das „verlockende Singen und Klingen in Himmelshöhen“ bis zu „Liebeslust und -leid zwischen Menschen und Geistern“ reicht. In der Vorstellung des Schriftstellers wird seine Lebensenttäuschung betont, vor allem sein Misslingen in der akademischen Laufbahn. Aus Pu Songlins Vorwort wird ausführlich zitiert und dadurch auf seine Schwermut und buddhistische Resignation hingewiesen. Eingegangen wird auch auf die Verbreitungsgeschichte des *Liaozhai* in China.

SCHMITT (1924: 16–18) spricht auch von seiner eigenen Übersetzung. Sie halte sich getreu an das chinesische Original, jedoch sei es bei der Übertragung eines Kunstwerks notwendig, „der pedantisch-wortgetreuen, aber damit auch stilistisch ungenießbaren Übersetzung eine freie Übertragung vorzuziehen“. Da diese Übersetzung für ein großes Publikum gedacht sei, „das Interesse an orientalischer Dichtung hat“, seien oft Teile geändert, die für die Zielleser

ästhetisch unerträglich seien, bzw. gekürzt, für die sich nur Sinologen interessierten. Schmitt betont allerdings, dass die chinesische Atmosphäre in dem Stil der Übertragung möglichst gewahrt geblieben sei. Übersetzungsprobleme sieht er in den Unterschieden der Ausdrucksmittel und Ideenverbindungen sowie durch sprachliche Schwierigkeiten entstandene reiche Interpretationsmöglichkeiten.

Im Anhang des Buchs finden sich 78 Anmerkungen, die nicht nur für das Textverständnis nötige Erklärungen zum Hintergrundwissen anbieten, sondern auch weiterführende Informationen für sinologisch interessierte Leser. So wird mit konkreten Eintragsnummern auf *A Chinese-English Dictionary* (1892) und *A Chinese Biographical Dictionary* (1898) von Giles verwiesen.

Eine Rezension des österreichischen Sinologen Leopold Woitsch (1868–1939) liegt vor (WOITSCH 1926: 150–153). Nach Woitsch habe sich der Übersetzer bei vielen Stellen an Giles' englische Übersetzung angelehnt, obwohl Schmitt im Vorwort ausdrücklich bemerkt, dass die Übersetzung vollkommen selbständig hergestellt worden sei. Als Beweis greift Woitsch auf die Geschichten „Wang Cheng“ und „Laoshan daoshi“ zurück und weist darauf hin, dass die deutsche und englische Version eine Reihe von Parallelen und auch ähnliche Unrichtigkeiten aufweisen. Nach ihm seien die Verweisungen auf Giles' Werke für den Sinologen überflüssig, stattdessen könne die mandschurische Übersetzung am meisten helfen. Woitsch kommt zum Schluss, dass diese Übersetzung beim großen Publikum willkommen geheißen wird, aber den Sinologen etwas enttäuscht.

Obwohl eine mehrbändige Ausgabe geplant war, erschien nur der erste Band. Dieser Band wurde bis heute nicht wieder gedruckt.

5.4 Deutsche Übersetzungen von 1949 bis 1978

5.4.1 Allgemeines

Die Gründung der Volksrepublik China und die Teilung Deutschlands im Jahr 1949 bildeten den neuen historischen Kontext, der die deutsche Übersetzung chinesischer Literatur stark

prägte. Die Beziehung zwischen der DDR und China entwickelte sich schnell. In der DDR wurden zahlreiche zeitgenössische Werke der linken chinesischen Schriftsteller wie Lu Xun (1881–1936), Ding Ling 丁玲 (1904–1986) und Mao Dun 茅盾 (1896–1981) übersetzt und veröffentlicht; auch klassische Werke wurden neu übersetzt und wiedergedruckt. Ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurde der Schwerpunkt der Übersetzungsarbeit der DDR von gegenwärtiger chinesischer Literatur auf die klassische Literatur wegen des Beziehungsbruchs zwischen China und der sowjetischen Union Anfang der 1960er Jahre verlagert (FESSEN-HENJES 1999: 634).⁷⁶ In der BRD wurden die Übersetzer infolge der sozio-politischen Entwicklungen Ende der 1960er Jahre /Anfang der 1970er Jahre aktiv (NEDER 1999: 619). Diesem Gesamtbild entsprechen teilweise die Neuübersetzungen des *Liaozhai* in Deutschland in dieser Periode. Auch bemerkenswert ist, dass in dieser Zeit die erste von China staatlich organisierte deutsche *Liaozhai*-Übersetzung erschien und die österreichischen und schweizerischen Verlage in der deutschsprachigen Übersetzungsgeschichte des *Liaozhai* eine zunehmende Rolle spielten. Von 1949 bis 1978 wurden die *Liaozhai*-Geschichten insgesamt 141-mal ins Deutsche übertragen und drei neue deutschsprachige *Liaozhai*-Sammlungen herausgebracht.

1955 erschienen mehrere deutsche *Liaozhai*-Übersetzungen. Die oben genannte österreichische Sinologin Anna von Rottauscher brachte beim Agathonverlag in Wien und beim Paul Neff Verlag in Wien, Berlin und Stuttgart die Sammlung *Altchinesische Tiergeschichten* heraus. Sie enthält 117 chinesische Geschichten von der Zhou-Dynastie (1122–255 v. u. Z.) bis zur Qing-Dynastie, davon sind 51 aus dem *Liaozhai*,⁷⁷ die sowohl in Bezug auf den Umfang als auch thematisch vielfältig sind. Auf dem Titelblatt steht, dass diese Geschichten aus chinesischen Urtexten übertragen wurden, und in „Benützter Litteratur“ sind sowohl „Liao Dschai Dschi I“ als auch „H. Giles, Strange Stories From a Chinese Studio“ angegeben. Eine zweite Auflage erschien 1960 beim Agathonverlag.

⁷⁶ Eine Bibliographieliste über die in der DDR erschienen Übersetzungen chinesischer Literatur findet sich in FESSEN-HENJES 1999: 627–642.

⁷⁷ Da in dieser Sammlung nicht zu jedem Text die Quelle angegeben ist, konnte die Quelle nur nach einem sorgfältigen Lesen identifiziert werden. Aufgrund der großen Menge werden die einzelnen Titel erst in der Bibliographie aufgelistet.

Der Verlag Die Waage brachte 1955 eine weitere Sammlung von Anna von Rottauscher mit dem Titel *Irrlicht und Morgenröte. Fünf chinesische Erzählungen mit sechs farbigen Illustrationen* in Zürich heraus. Sie enthält drei längere Geschichten aus dem *Liaozhai*, die nicht in die genannte Sammlung *Altchinesische Tiergeschichten* aufgenommen wurden: „Dsi Schang’s schwierige Heirat“ (Jisheng 寄生), „Ein Haus zerbricht an der Hoffart, ein anderes gewinnt seinen Frieden“ (Zimei yi jia 姊妹易嫁), „Die Wandlung des eitlen Tseng“ (Xu huangliang 續黃梁). Diese Ausgabe ist mit sechs farbigen chinesischen Gemälden ausgestattet und weist weder eine Einleitung noch Anmerkungen auf.

Außerdem erschien im gleichen Jahr die von E. P. Schrock und Liu Guan-ying ins Deutsche übertragene Sammlung *Gaukler, Füchse und Dämonen* bei Benno Schwabe & Co. in Basel, die aus 30 *Liaozhai*-Geschichten besteht. Darauf wird in Kapitel 5.4.2 näher eingegangen. Obwohl einige oben erwähnte Übersetzungen Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen einem Deutschen und einem Chinesen sind, war der chinesische Übersetzer dieser Sammlung anders als seine Vorgänger nicht Student anderer Fachrichtungen, der chinesische Literatur als Hobby hatte, oder Lektor für Chinesisch, der zuvor etwas Anderes studiert hatte, sondern er studierte Sinologie in Deutschland und wurde später zum Inhaber des Lehrstuhls für chinesische Literatur in Hamburg.

1956 wurde die Sammlung *Höllensrichter Lu. Chinesische Gespenster- und Fuchsgeschichten* beim Erich Röth-Verlag in Kassel veröffentlicht, die aus 16 *Liaozhai*-Texten und 16 entsprechenden Holzschnitten aus dem *Xiangzhu liaozhai zhiyi tuyong* besteht. Übersetzer sind Irmgard Grimm (1896–1997) und Reinhold Grimm (1878?–1968). Das Ehepaar war von 1923 bis 1936 in China, zunächst in Peking, ab 1930 in Tianjin. Reinhold Grimm war Arzt und hatte zuvor bereits in China gelebt und gearbeitet, während Irmgard Grimm im Jahr 1923, kurz nach ihrer Hochzeit, aufgrund der Arbeit ihres Mannes zum ersten Mal nach China fuhr und erst auf dem Schiff Chinesisch lernte. In China wurden sie eng mit Richard Wilhelm befreundet (GRIMM 1992: 57, 59). Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland wohnten sie in Halle, bis sie 1958 nach Hamburg zogen. Irmgard Grimm veröffentlichte auch einige Kapitel ihrer Übersetzung des Romans *Sanguo yanyi* 三國演義 [Die Geschichte der Drei Reiche] in

der Zeitschrift *Sinica* (1938 und 1939) und *Lun-yü. Gespräche des Konfuzius* (1949, Hamburg).⁷⁸ Die Sammlung *Höllensrichter Lu* enthält ein Nachwort von Reinhold Grimm, in dem er zunächst kurz auf das „kümmerliche“ Leben des Schriftstellers, die postume Veröffentlichung und die Beliebtheit des Werkes eingeht. Auch er gibt die Unübertragbarkeit der feinen Sprache ins Deutsche zu. In der zweiten Hälfte des Nachworts wird die Rolle des Fuchses im chinesischen Volksglauben erläutert.

Trotz der Hervorhebung des Fuchses im Nachwort machen die Fuchsgeschichten in dieser Sammlung nur einen kleinen Anteil aus. Die Auswahl besteht aus thematisch vielfältigen, mittellangen bis längeren *Liaozhai*-Geschichten: „Die bemalte Wand“ (Huabi 畫壁), „Der Taoistenpriester im Lauschan“ (Laoshan daoshi 勞山道士), „Höllensrichter Lu“ (Lu pan 陸判), „Rotjade“ (Hongyu 紅玉), „Herr Fux“ (Hu shi 胡氏), „Das Mädchen vom Dung-Ting-See“ (Zhicheng 織成), „Das Lotschaland und das Seekönigreich“ (Luocha haishi 羅剎海市), „Die Prinzessin vom Westsee“ (Xihu zhu 西湖主), „Prinzessin Lotos“ (Lianhua gongzhu 蓮花公主), „Das Mädchen mit dem grünen Kleid“ (Lüyi nü 綠衣女), „Das Bootsmädchen“ (Wang Gui’an 王桂庵), „Der Pfirsichdiebstahl“ (Tou tao 偷桃), „Die tote Frau“ (Shi bian 尸變), „Wiedergeburten“ (San sheng 三生), „Das Fuchsmädchen“ (Hunü 狐女), „Die häßliche Füchsin“ (Chouhu 醜狐).

Das Jahr 1957 markiert den Anfang der deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen unter der staatlichen Organisation Chinas. In diesem Jahr gab der Verlag für fremdsprachige Literatur in Beijing ein auf der *Liaozhai*-Geschichte „Hua pi“ basiertes Bilderbuch mit 40 Tuschzeichnungen von Tscheng Shi-fa 程十發 (1921–2007) in mehreren Sprachen heraus, und die deutsche Ausgabe war *Die bemalte Haut*. In der Bemerkung des Herausgebers steht die typische Rezeptionsweise des *Liaozhai* jener Zeit in China: „Das Volk litt unter der Herrschaft dieser mandschurischen Eroberer. Als ein Gelehrter, der mit dem damaligen Zustand nicht einverstanden sein konnte, schrieb er [d. h. Pu Songling, Anm. d. Verf.], was er sah und erlebte, in Geistergeschichten nieder“. Mit der Geschichte „Hua pi“ wollte Pu Songling

⁷⁸ Wie sie in ihren Memoiren schreibt, sei ihre Übersetzung des *Sanguo yanyi* als Manuskript vollständig (GRIMM 1992: 123–124). Leider steht in diesen Memoiren nichts über die Übersetzung des *Liaozhai*.

„seinen Zeitgenossen sagen, daß sich das Böse oft im schönen Äußern verbirgt“ (1957: i). Als Übersetzer ist E. Scherner angegeben, wahrscheinlich Erhard Scherner (1929–), der sich damals mit seiner Frau, der Sinologin Helga Scherner (1936–2020), in Peking aufhielt und dort als Lektor im Verlag für fremdsprachige Literatur arbeitete. 1961 erschien die Sammlung *Geschichten von denen, die keine Gespenster fürchten* in Beijing, eine auszugsweise Übersetzung des chinesischen Originals *Bu pa gui de gushi* 不怕鬼的故事 vom Jahr 1961. Die deutsche Ausgabe enthält drei *Liaozhai*-Texte: „Zauberei“ (Yaoshu 妖術), „Geng Tjübing“ (Qingfeng 青鳳), „Füchsefangen und Gespensterschießen“ (Zhuo gui she hu 捉鬼射狐). Als Übersetzer sind Eberhard Treppt und Li Ming angegeben. Treppt, Übersetzer des Vorworts und der Geschichte „Zauberei“, studierte zunächst in der DDR und kam in den 1950er Jahren als Student nach China. Dort studierte er an der Chinesischabteilung der Peking Universität. Über Li Ming ist leider nichts Näheres zu erfahren.

1959 gaben die deutschen Sinologen Wolfgang Bauer (1930–1997) und Herbert Franke beim Carl Hanser Verlag in München die Sammlung *Die Goldene Truhe. Chinesische Novellen aus zwei Jahrtausenden* heraus. Unter den insgesamt 49 Novellen sind zwei „weniger bekannte“ (BAUER u. FRANKE 1988: 420) von Pu Songling: „Die kluge Nachbarin“ (Hengniang 恆娘) und „Das Purpurtuch“ (Gejin 葛巾). Die beiden Novellen wurden von Franke übersetzt und enthalten wie seine früheren *Liaozhai*-Übersetzungen keine Anmerkungen. In dem auf 1959 datierten Nachwort (1988: 409–422) schreibt er über die „Technik der Übersetzungen“: diese Sammlung wende sich an einen allgemeinen Leserkreis und die Übertragungen müssten zuweilen frei sein. Zum einen seien einige prägnante Ausdrücke in der klassischen Schriftsprache, vor allem literarische Redewendungen, nicht wörtlich wiederzugeben, die ansonsten „unverständlich wären und längeren Anmerkungen bedurft hätten“, zum anderen müsse oft auf eine vollständige Wiedergabe der Gedichte verzichtet werden, weil „der Sinologe zumeist nicht zugleich Dichter sein kann“. Im Geleitwort zur Auflage von 1988 (1988: I–VIII) wird auch auf den Geschichtshintergrund von den 1950er bis zu den 1980er Jahren eingegangen, der sich auch auf die Editions-geschichte der klassischen Novellentexte in China auswirkte, und der Wert dieser Sammlung bestehe in der Zeitlosigkeit des Klassischen. Von der großen Verbreitung dieser Sammlung zeugen ihre

zahlreichen Neudrucke.⁷⁹ 1965 wurde sie von Christopher Levenson ins Englische übertragen und in London veröffentlicht.

1965 brachte der Verlag Philipp Reclam Jun. ein 103-seitiges Büchlein mit dem Titel *Liaochai chih-i. Chinesische Geschichten aus dem 17. Jahrhundert* in Stuttgart heraus. Der Übersetzer Yeh Kai (Ye Kai) 葉愷 (?–1999) kam ursprünglich aus Fujian und studierte in den 1960er Jahren Wirtschaft und Geschichte in Köln. Er war danach Journalist und Redakteur der Deutschen Welle und Besitzer des wirtschaftlich nicht besonders gelungenen Kai Yeh Verlags in Köln, der vor allem Bücher über China herausgab.⁸⁰ Diese Sammlung gehört zur asiatischen Reihe der UNESCO-Sammlung repräsentativer Werke, mit dem Ziel, zur „weiteren Verständigung zwischen Ost und West“ beizutragen (YEH 1965: II). Sie besteht aus elf thematisch vielfältigen, mittellangen bis längeren *Liaozhai*-Übersetzungen: „Fräulein Chiao-no“ (Jiaona 嬌娜), „Wang Ch’eng und die Kampfwachtel“ (Wang Cheng 王成), „Die bemalte Haut“ (Hua pi 畫皮), „Hsia Nü“ (Xianü 俠女), „Der König“ (Wangzhe 王者), „Shih ch’ing-hsü“ (Shi Qingxu 石清虛), „Das Taubenmirakel“ (Geyi 鴿異), „Prinzessin Yün-lo“ (Yunluo gongzhu 雲蘿公主), „Examen in der Hauptstadt“ (Siwenlang 司文郎), „Der Zauberer“ (Tou tao 偷桃), „Der Schlangenbeschwörer“ (Sheren 蛇人).

In der Nachbemerkung begründet der Übersetzer seine Auswahl: er habe versucht, „in der Hauptsache solche Erzählungen zu bringen, die [ihm] für die am häufigsten wiederkehrenden Motive charakteristisch zu sein scheinen.“ (YEH 1965: 103). Er hebt dort auch die Vorzüge des *Liaozhai* im Vergleich zu früheren Sammlungen ähnlicher Art hervor: es bringe erstmalig Kritik an der Gesellschaft; die Stellung der Wundergeschichten sei durch das *Liaozhai* erhöht worden; es habe einen größeren Umkreis der Motive, weil es auch Begebenheiten aus dem chinesischen Alltagsleben bringe. Zum Schluss drückt der Übersetzer auch seinen Dank für die Anregungen des deutschen Sinologen Werner Eichhorn (1899–1990) und die Übersetzungshilfen bzw. das Korrekturlesen von Siegfried Gussmann, Hans Zehrer und Ute

⁷⁹ U. a. 1961, 1964, 1966, 1968 und 1988 beim Carl Hanser Verlag in München, 1967 bei der Büchergilde Gutenberg in Frankfurt am Main.

⁸⁰ Vgl. XIE Shengyou 謝盛友 (16.05.2021): Lixiang zhuyi zhe chuban ren Ye Kai 理想主義者出版人葉愷 [Der Idealist-Verleger Ye Kai]. <https://blog.creaders.net/u/4781/202105/404632.html> (letzter Abruf: 25.11.2021)

Fricker aus. Außerdem weist diese Sammlung ein Vorwort von Eichhorn und eine Liste über Hinweise zur Aussprache auf. EICHHORN (1965: 4) betrachtet das *Liaozhai* als ein Werk, in dem der „Verfasser den nötigen Ausgleich und Genugtuung für sein Scheitern an der Welt der Realität“ fand und ein Werk als „Reflex der Zeit“. Die Sammlung hat insgesamt 55 Fußnoten, die oft ausführlich sind und mehrere Zeilen haben.

1973 gab Ernst Schwarz beim Verlag Rütten & Loening in Ost-Berlin zwei Bände *Der Ruf der Phönixflöte. Klassische chinesische Prosa* heraus. Aufgenommen sind 139 ins Deutsche übersetzte chinesische Prosatexte, die vom 1. Jahrtausend v. u. Z. bis 1905 datieren. Der zweite Band enthält eine Übersetzung der *Liaozhai*-Geschichte „Huang Ying“ 黃英 mit dem Titel „Chrysanthemengenien“. Im Buch gibt es kurze Vorstellungen über alle Verfasser, darunter auch Pu Songling. Die Anmerkungen zur Übersetzung „Chrysanthemengenien“ erklären Orts- und Personennamen. In der langen, ungefähr 100-seitigen Einleitung wird das *Liaozhai* nicht genannt. Der Übersetzer Ernst Schwarz (1916–2003) studierte ursprünglich Ägyptologie und Medizin an der Universität Wien. Während des Zweiten Weltkriegs war er als Exilant in Shanghai, lernte dort im Selbststudium Chinesisch und übte verschiedene Berufe von Boxlehrer bis Sekretär aus, auch als Übersetzer für den Verlag für fremdsprachige Literatur in Beijing. Nach seiner Ausreise aus China im Jahr 1960 siedelte er in die DDR um. Dort promovierte er über die Qu Yuan 屈原-Forschung. Er veröffentlichte zahlreiche Übersetzungen klassischer chinesischer Gedichte, Prosatexte, Dramen und philosophischer Werke, u. a. *Chrysanthemen im Spiegel. Klassische chinesische Dichtungen* (1969, Berlin), *Daudedsching* (1978, Leipzig). *Der Ruf der Phönixflöte* wurde viermal wiedergedruckt, und die vierte Auflage erschien 1988.

1975 erschien die Sammlung *Chinesische Gespenstergeschichten* beim Fischer Taschenbuch Verlag in Frankfurt am Main. Übersetzer und Herausgeber ist Adrian Baar (1927–). Er wurde in China geboren, studierte Sinologie und Slawistik an einer chinesischen Universität und arbeitete als Publizist und Schriftsteller in China. Als diese Sammlung erschien, lebte er in der BRD. Dieses 126-seitige Taschenbuch besteht aus drei umgangssprachlichen Geschichten von Feng Menglong 馮夢龍 und 19 *Liaozhai*-Geschichten. Wie dort angegeben ist, wurden diese

Liaozhai-Geschichten anhand der englischen Übersetzung von Giles (1916) und der russischen Übersetzung von W. M. Aleksejewa (d. h. Alekseyev) (1922, 1928 und 1957) und mit einem Vergleich mit chinesischen Originalen ins Deutsche übertragen (BAAR 1975: 2, 128). Sowohl in „Über dieses Buch“ als auch im Vorwort des Übersetzers wird die Besonderheit der chinesischen Gespenstergeschichten thematisiert, die auf die Einstellung der Chinesen zum Tod zurückführt: die Schwelle zwischen Tod und Leben sei oft unwahrnehmbar. Außerdem geht der Übersetzer auf die Sonderstellung des Fuchses in der chinesischen Vorstellungswelt ein. Zum Schluss spricht er von seiner Übersetzung: die Geschichten wurden in erster Linie nach ihrem literarischen und ihrem Unterhaltungswert ausgewählt, und sie sollen „auch einen Querschnitt durch die Fülle der Erscheinungsformen der Gespenster und ihrer Wirkungsmöglichkeiten geben“ (BAAR 1975: 8). Außerdem bemerkt er, dass die Ausschweifungen in den chinesischen Originalen, die für die europäischen Leser unerträglich seien, in der Übersetzung bearbeitet bzw. gestrafft wurden, wodurch die „Gespensterhaftigkeit“ größer und prägnanter geworden sei. Diese Bearbeitung ist allerdings viel deutlicher bei Feng Menglongs umgangssprachlichen Geschichten als bei den *Liaozhai*-Geschichten beobachtbar.

Die Auswahl besteht aus den folgenden Texten: „Die gelehrigen Gespenster“ (Xiaoxie 小謝), „Der Sohn des Händlers“ (Guer 賈兒), „Heng-niangs guter Rat“ (Hengniang 恆娘), „Die Blumengeister“ (Xiangyu 香玉), „Ying-ning, das lachende Mädchen“ (Yingning 嬰寧), „Der erfolgreiche Liebhaber“ (Qiaoniang 巧娘), „In der Unterwelt“ (Xi Fangping 席方平), „Richter Lu“ (Lu pan 陸判), „Die bemalte Haut“ (Hua pi 畫皮), „Der Lohn der guten Tat“ (Mou gong 某公), „Teuflischer Spuk“ (Yaoshu 妖術), „Der Pfirsichdiebstahl“ (Tou tao 偷桃), „Das Gespenst im Gasthaus“ (Shi bian 尸變), „Der ermordete Mönch“ (Siseng 死僧), „Seelenwanderung“ (San sheng 三生), „Die Kampfgrille“ (Cuzhi 促織), „Lotterie der Ehe“ (Maohu 毛狐), „Der rücksichtsvolle Ehemann“ (Zhu weng 祝翁), „Die Tonfigur“ (Tu’ou 土偶).

1978 veröffentlichte Adrian Baar beim gleichen Verlag in Frankfurt eine weitere Sammlung mit dem Titel *Erotische Geschichten aus China*, die vier *Liaozhai*-Texte enthält: „Huan der

Neunte, der Schöne“ (Huang Jiulang 黃九郎), „Die Reize des Bo Yui-yua“ (Bai Yuyu 白于玉), „Die bemalte Wand“ (Huabi 畫壁), „Wie ein taoistischer Mönch seine Gäste bewirtete“ (Daoshi 道士). Diese *Liaozhai*-Geschichten wurden wie die von 1975 aus dem Englischen und Russischen übertragen. Im Vorwort wird betont, dass in dieser Sammlung die Lebendigkeit der Sexualität nicht das Einzige sei, was den abendländischen Leser faszinierte. Sondern man habe auch die „Möglichkeit, Kulturgeschichte, Sitten, Gebräuche, Moral und Religion des alten, für uns meist unbekanntes China kennenzulernen“ (BAAR 1978: 7). Die *Liaozhai*-Geschichten sieht der Übersetzer als solche Art der erotischen Literatur, wo die Autoren in erotischen Schilderungen schwelgen, aber zum Schluss mit moralischen Sentenzen das Verhalten der Helden verurteilen. Die Sammlung ist mit sechs chinesischen „Brautbildern“, eines davon auf dem Buchdeckel, ausgestattet. Das ist das erste Mal in der deutschen Übersetzungsgeschichte, dass das Erotische des *Liaozhai* in den Vordergrund gestellt wird.

5.4.2 *Gaukler, Füchse und Dämonen* (1955) von E. P. Schrock und Liu Guan-ying

1955 erschien die Sammlung *Gaukler, Füchse und Dämonen* in Basel. Als Übersetzer sind E. P. Schrock und Liu Guanying angegeben. Anhand mancher Kataloge (z. B. ASSOCIATION OF ASIAN STUDIES 1958: 717) kann man feststellen, dass der vollständige Name des ersten Übersetzers Erich Peter Schrock lautet. Über ihn ist leider nichts Weiteres als diese Übersetzung zu erfahren. Im Buch wird nicht angegeben, wie die Zusammenarbeit der beiden Übersetzer aussah.

Liu Guanying 劉冠英 ist der Literatename von Liu Maocai 劉茂才 (auch Liu Mau-Tsai, 1914–2007). Er wurde in Dalian 大連 geboren und besuchte die Hochschule in Shenyang 沈陽. Nach seinem Studium wurde er von der Regierung Mandschukuos (1932–1945) eingestellt und kam 1938 als Attaché nach Berlin. 1944 beschloss er, dauerhaft in Deutschland zu bleiben. Er gab seinen Diplomatenpass zurück und schrieb sich als Student an der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin ein. 1950 wurde er Lektor für Chinesisch und Japanisch an der Universität Göttingen, daneben studierte er Sinologie, Indologie und Völkerkunde. Nach seiner Promotion im Jahr 1956 wechselte er

als Lektor an die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Im Jahr 1967 wurde er auf den neugeschaffenen Lehrstuhl für chinesische Literatur am Seminar für Sprache und Kultur Chinas in Hamburg berufen. Er war somit der erste Chinese in Deutschland, der mit einem Ordinariat betraut wurde.⁸¹

An seinen vielfältigen Publikationen lässt sich die Breite seines Wissens und seiner Interessen erkennen: Liu Maocai veröffentlichte Bücher und Artikel u. a. über Geschichte der Ost-Türken, Kultur, Philosophie und Religion Chinas sowie die chinesische und deutsche Sprache. Neben den *Liaozhai*-Texten veröffentlichte er auch *Der Heilige als Eulenspiegel. Zwölf Abenteuer eines Zenmeisters* (1958, Basel), Übersetzung des Romans *Jigong huofu* 濟公活佛, und nach seiner Emeritierung eine Reihe deutscher Übersetzungen klassischer chinesischer Gedichte mit dem Titel *Chinesische Liebe. Chinesischer Wein* (1989, Bonn).

Die Sammlung *Gaukler, Füchse und Dämonen* enthält 30 *Liaozhai*-Texte und vier schwarz-weiß gedruckte chinesische Gemälde, die mit Titeln der entsprechenden *Liaozhai*-Geschichten beschriftet und ursprünglich farbig sind. Auffällig ist, dass alle 30 Titel in der Übersetzung in Sätze verwandelt wurden, die die Haupthandlung der jeweiligen Geschichte zusammenfassen. Solche Titel erinnern an traditionelle umgangssprachliche Erzählungen (*huaben* 話本). In der folgenden Tabelle werden die ersten zehn Titel dieser Übersetzung aufgelistet. Zum Vergleich werden die chinesischen Urtitel mit einer wörtlichen Übersetzung angegeben.

Titel in <i>Gaukler, Füchse und Dämonen</i>	chin. Urtitel	wörtliche Übersetzung
Füchse feiern Hochzeit, und ein ungeladener Gast stiehlt einen Goldpokal	Hu jia nü 狐嫁女	Der Fuchs verheiratet seine Tochter
Meister Gung verschafft Schang durch Zauberei den Stammhalter und eine Nebenfrau	Gongxian 鞏仙	Der unsterbliche Gong
Der junge Ma wird ins Dämonenreich verschlagen und heiratet die Tochter des Drachenkönigs	Luocha haishi 羅刹海市	Der Meer-Markt im Land der Rākṣasa
Heng-niang lehrt die geborene Dschu, wie man die Liebe eines Mannes	Hengniang 恆娘	„Frau der Ewigkeit“ [=Name der Füchsin]

⁸¹ Die biographischen Daten sind entnommen aus EBERSTEIN (2007: 5-9). Dort findet sich auch eine Liste von Liu Maocais Publikationen.

wiedergewinnt		
Der Zauberlehrling, der sein Herz nicht rein erhält, rennt mit dem Kopf gegen die Mauer und wird zum Gespött der Leute	Laoshan daoshi 勞山道士	Der daoistische Priester vom Laoshan-Berg
Der Höllenrichter Lu verhilft seinem Zechbruder zu einem klügeren Herzen und zu einer hübscheren Frau	Lu pan 陸判	Richter Lu
Eine Füchsin und ein Mädchengeist werden aus Nebenbuchlerinnen zu Freundinnen aus Liebe zum Scholaren Sang	Lianxiang 蓮香	„Lotosblumenduft“ [=Name der Füchsin]
Der leichtfertige Fang-dung wird durch die Pupillenmännchen auf den rechten Weg geführt	Tongren yu 瞳 人語	Die Pupillenreden
Geister und Füchse verhelfen dem jungen Fu zur Mannbarkeit	Qiaoniang 巧娘	„Frau der Geschicktheit“ [=Name des Gespensts]
Das Wandbild einer Götterjungfrau wird lebendig, und ein Verliebter erfährt, daß das Leben ein Traum ist	Huabi 畫壁	Die bemalte Wand

Tab. 2: Die ersten zehn Titel in *Gaukler, Füchse und Dämonen*, mit dem chinesischen Originaltitel und einer wörtlichen Übersetzung zum Vergleich

Die Sammlung enthält kaum Anmerkungen und die beiden Vorworte, jeweils von E. P. Schrock und Liu Maocai, haben unterschiedliche Schwerpunkte. In Schrocks Vorwort wird der historische politische Hintergrund hervorgehoben: „Er [d. h. Pu Songling, Anm. d. Verf.] lebte in einer Zeit, in der China ebenso von Unruhen, Wirren und Kriegshandlungen erschüttert wurde wie in unseren Tagen“ (1955: 5). Für Schrock sind Pu Songlings Geschichten, obwohl diese inhaltlich volkstümlich und durch Geschichtenerzähler im Volk beliebt seien, eigentlich als „Spiegel der Zeit“ (1955: 8) an die in der Qing-Dynastie weiter herrschende Literatenschicht gerichtet. Schrock geht auch auf stilistische und inhaltliche Aspekte des *Liaozhai* ein. Sein Stil, den die Chinesen hochschätzen, habe die folgenden wesentlichen Elemente: „äußerste Bündigkeit des Ausdrucks durch Weglassen jedes überflüssigen Wortes, Andeutung einer Gedankenfolge durch Anspielungen auf Stellen der klassischen Literatur, eine buntfarbige, bildliche Ausdrucksweise, neue, originelle Wortkombinationen und wohlklingende Satz-bildungen“; dieser lasse sich „in einer Übersetzung nur in sehr geringem Maße wiedergeben“ (1955: 9). Der Inhalt biete dem Verständnis trotz mancher Fremdartigkeit keine große Schwierigkeit und ermögliche „ein tieferes Eindringen in

die Welt chinesischen Denkens“ (1955: 10). Zum Schluss gibt er noch an, dass die Übersetzung „unter größtmöglicher Anlehnung an den chinesischen Originaltext“ erfolgte, nur dort, wo die Lesbarkeit des deutschen Textes es erforderte, wurde hinzugefügt oder weggelassen (1955: 12).

Liu Maocai setzt einen anderen Schwerpunkt in seinem Vorwort, und zwar auf die Geisterfüchse, „deren Vorstellung den europäischen Lesern wohl die fremdeste sein dürfte“ (1955: 12). Er geht auf die weite Verbreitung des Glaubens an geisternde Füchse in China ein und sieht dessen Ursprung in der Vermischung von „den universistischen, animistischen Anschauungen der Naturreligion und magisch-taoistischen Elementen“ (1955: 13). Außerdem weist er darauf hin, dass das chinesische Volk solche Geistererzählungen nicht als märchenhafte Fabeln, sondern als wahrhafte Geschichten betrachtet und Pu Songling mit seinen allgemeinmenschliche Züge aufweisenden Geistern „sicherlich die menschliche Welt“ ermahnen wollte (1955: 14).

Zu dieser Sammlung gibt es eine Rezension von John L. BISHOP (1957: 62), Lektor der Harvard University, die in der Zeitschrift *Books Abroad* der Universität Oklahoma erschien. In dieser kurzen Rezension steht, dass der feine Stil des chinesischen Originals hier wie in allen anderen Übersetzungen verloren gehe, während der besondere Charme der *Liaozhai*-Geschichten bewahrt sei, der in der fantastischen Handlung mit realistischen Details liege. In Bezug auf die Auswahl der Geschichten schreibt Bishop, dass die ausgewählten Geschichten repräsentativ für die thematische Vielfalt seien und ihrem Wesen nach keine erklärenden Fußnoten benötigten.

5.5 Deutsche Übersetzungen von 1979 bis 2001

5.5.1 Allgemeines

Mit der Reformpolitik seit 1978 steigerte sich erneut das Interesse der deutschen Öffentlichkeit an China und der chinesischen Literatur, insbesondere Werke der sogenannten „Neuen Periode“ fanden wieder Anklang beim deutschen Leser, sodass die Übersetzungsproduktion Mitte der achtziger Jahre eine neue Rekordhöhe erreichte (NEDER 1999: 619).

Obwohl weniger Übersetzer als zuvor in deutschsprachigen Ländern ihre neuen *Liaozhai*-Übersetzungen veröffentlichten, erschien in dieser Periode die erste vollständige deutsche *Liaozhai*-Übersetzung. Andererseits wurden die *Liaozhai*-Geschichten, wie in Kapitel 5.1.6 erwähnt, unter der offiziellen Organisation Chinas in größeren Mengen in Fremdsprachen veröffentlicht, darunter auch Deutsch. Von 1979 bis 2001 wurden die *Liaozhai*-Geschichten insgesamt 527-mal neu ins Deutsche übertragen, darunter fünf als Bilderbücher.

1982 gab der Fischer Taschenbuch Verlag in Frankfurt am Main zwei Bände *Liaozhai*-Geschichten heraus, die von Gottfried Rösel (1900–1992) übersetzt wurden. Der erste Band *Das Wandbild. Chinesische Liebesgeschichten aus dieser und der anderen Welt* besteht aus 23 Geschichten. Die Auswahl verfolgt das Ziel, „in chinesischer Sicht der damaligen Zeit die Liebe in all ihren Formen darzustellen“ (RÖSEL 1982a: 8). Sie enthält die folgenden Geschichten, die die Liebesbeziehung u. a. zwischen Mann und Frau, Mann und Mann, Frau und Hund, Mann und Füchsin, Mann und Gespenst, Mann und Unsterblicher behandeln: „Das Wandbild“ (Huabi 畫壁), „Die Liebe erweckt eine Tote“ (Liansuo 連鎖), „Zwischen Traum und Tag“ (Fengyang shiren 鳳陽士人), „Liebe zu dritt“ (Zhang Aduan 章阿端), „Irrungen und Wirrungen“ (Chen Yunqi 陳雲棲), „Im Tode ver-eint“ (Liancheng 連城), „Die Heirat der Kurtisane“ (Ruiyun 瑞雲), „Der Jungbrunnen“ (Lu gong nü 魯公女), „Der Eidbrüchige“ (Dou shi 竇氏), „Zwischen Füchsin und Gespenst“ (Lianxiang 蓮香), „Verführung aus der Unterwelt“ (Xiangqun 湘裙), „Wie man seinen Ehemann zurückgewinnt“ (Hengniang 恆娘), „Die Rache der Gattin“ (Gengniang 庚娘), „Der Rechtschaffene Tor“ (Abao 阿寶), „Die Schlangentochter“ (Qingcheng fu 青城婦), „Der Eifersüchtige Hund“ (Quan jian 犬奸), „Geschmacksache“ (Nanqie 男妾), „Eine anregende Pille“ (Yaoseng 藥僧), „Verführungskünste“ (Renyao 人妖), „Ein Fuchs als Lustknabe“ (Huang Jiulang 黃九郎), „Der Lederbeutel“ (Nie Xiaoqian 聶小倩), „Die Zauberin“ (Xiaoer 小二), „Unbewusst Familienvater“ (Lin shi 林氏).

Der zweite Band *Fräulein Lotosblume. Chinesische Liebesgeschichten* besteht aus 14 Geschichten, die vor allem von der Liebesbeziehung zwischen Männern und Pflanzen, Tiergeistern, Heiligen oder Feen erzählen. Dieser Band enthält die folgenden Texte: „Das

Gespensterhaus“ (Qingfeng 青鳳), „Das lachende Mädchen“ (Yingning 嬰寧), „Der Tor und die Unsterbliche“ (Xin shisiniang 辛十四娘), „Fräulein Lotosblume“ (Hehua sanniangzi 荷花三娘子), „Die Blumennymphen“ (Xiangyu 香玉), „Die Blätterfee“ (Pianpian 翩翩), „Die Krähen“ (Zhuqing 竹青), „Das Wasserfräulein vom Dung-Ting-See“ (Zhicheng 織成), „Die Prinzessin vom Westsee“ (Xihu zhu 西湖主), „Die Tochter des Froschgotts“ (Qingwa shen 青蛙神), „Der Büchernarr“ (Shuchi 書癡), „Die Tochter des Drachenkönigs“ (Luocha haishi 羅剎海市), „Das Armband der Himmlischen“ (Bai Yuyu 白于玉), „Der Perlenschmuck“ (Shennü 神女).

Der Übersetzer bietet jeweils eine Einführung, in der er zunächst Pu Songling und das *Liaozhai* kurz vorstellt und dann auf die Motive der ausgewählten Geschichten eingeht, indem er den chinesischen Volksglauben zu Toten (in Band 1), Pflanzen in Menschengestalt, Fuchs- und weiteren Tiergeistern und Heiligen (in Band 2) erläutert. Die beiden Bände weisen Fußnoten auf, die gelegentlich sehr ausführlich sind und z. B. Anspielungen und chinesische Begriffe erklären. Wie bei der erwähnten Sammlung *Erotische Geschichten aus China* (1978) desselben Verlags wird für die beiden Bände jeweils ein erotisches Bild für das Deckblatt verwendet.

Von 1987 bis 1992 brachte der Verlag Die Waage in Zürich eine fünf-bändige Gesamtübersetzung von Rösel heraus, in die diese Texte mit Modifizierungen aufgenommen wurden. Sie ist die einzige vollständige deutschsprachige Übersetzung des *Liaozhai*. Auf den Übersetzer und seine Gesamtübersetzung wird in Kapitel 5.5.2 näher eingegangen.

1984 erschien die Sammlung *Gast Tiger* bei Edition Weitbrecht in Stuttgart. Die Sammlung enthält zwei Texte aus dem *Honglou meng* und zehn Texte aus dem *Liaozhai*. Unter den *Liaozhai*-Übersetzungen ist „Höllengericht Lu“ (Lu pan 陸判) aus der genannten Sammlung *Höllengericht Lu* von Irmgard und Reinhold Grimm entnommen. Die anderen neun *Liaozhai*-Übersetzungen, die auf der englischen Version von Giles von 1880 beruhen, stammen von Angelika Hildebrandt-Essig (1952–), Tübinger Übersetzerin aus dem Englischen und Französischen. Sie sind: „Die Prüfung zum Schutzengel“ (Kao chenghuang 考城隍), „Der

buddhistische Priester von Ch'ang-ch'ing“ (Changqing seng 長清僧), „In der Unterwelt“ (Xi Fangping 席方平), „Der unsichtbare Priester“ (Shan daoshi 單道士), „Der Zauberpfad“ (Guo xiucan 郭秀才), „Der Mann, der in einen Brunnen geworfen wurde“ (Longfei xiangong 龍飛相公), „Der Strom des Geldes“ (Qian liu 錢流), „Eine übernatürliche Frau“ (Chu Suiliang 褚遂良), „Gast Tiger“ (Miao sheng 苗生), „Der Tiger von Chao-Ch'êng“ (Zhaocheng hu 趙城虎), „Der Wolfstraum“ (Meng lang 夢狼), „Rache“ (Xiang Gao 向杲), „Die bemalte Haut“ (Hua pi 畫皮).

Diese Sammlung hat ein ins Deutsche übersetztes Vorwort von Jorge Luis Borges (1899–1986), dem argentinischen Schriftsteller und Herausgeber dieser Sammlung. Er hält die Phantasien für das Charakteristischste eines Volkes und durch diesen Band würde man die chinesische Kultur und ein „äußerst ungewohntes Angehen phantastischer Dichtung“ erahnen (BORGES 1984: 10). Im Vergleich zum Schriftsteller Pu Songling wird deutlich mehr Wert auf das Werk gelegt. Er nennt das *Liaozhai* das chinesische Gegenstück zu *Tausendundeiner Nacht*. Man würde an Jonathan Swift (1667–1745) denken, nicht nur aufgrund der Phantastik, sondern auch wegen „des knapp und unpersönlich informierenden Tons und der beabsichtigten Satire“ (BORGES 1984: 8). An der gleichen Stelle warnt er den Leser: „Zunächst läuft der Text Gefahr, einfältig schlicht zu erscheinen; erst nach und nach geht uns der offenkundige Humor, die Satire und die reiche Phantasie auf“. Zwei weitere Ausgaben erschienen jeweils 1989 in München und 2008 in Frankfurt am Main.

Im gleichen Jahr, 1984, gab der Verlag für fremdsprachige Literatur in Beijing Bildbücher in mehreren Fremdsprachen heraus, die auf *Liaozhai*-Geschichten basieren. In dieser Reihe erschienen fünf deutsche Bilderbücher: „Das Fisch Mädchen“ (Bai Qiulian 白秋練), „Das Mädchen A Bao“ (Abao 阿寶), „Der Mönch vom Berge Laoshan“ (Laoshan daoshi 勞山道士), „Die Insel der Unsterblichen“ (Xianren dao 仙人島), „Hongyu“ (Hongyu 紅玉). In allen diesen Bildbüchern wird das *Liaozhai* einheitlich wie folgt vorgestellt:

Satirisch und ironisch entlarvt der Autor in diesen Geschichten die Finsternis der Feudalgesellschaft der damaligen Zeit und preist den Kampf der jungen Leute um Liebe und Glück. Fuchsfeen, Dämonen und Geister werden als Menschengestalten

lebendig, abwechslungsreich und faszinierend beschrieben.

Diese Bildbücher haben jeweils einen Umfang von ca. 50 Seiten mit fortlaufenden fein gezeichneten Bildern. Im Vergleich zu den originalen Erzählungen sind die Texte hier nicht nur sprachlich geglättet, sondern auch die Handlung wird vereinfacht und an manchen Stellen geändert. Auf der Rückseite des Buchs *Die Insel der Unsterblichen* steht, dass es geeignet für Kinder und Jugendliche sei.

1989 erschien ein 71-seitiges Büchlein mit dem Titel *Die bemalte Haut: Schattenspiel* beim QiLin-Verlag in Frankfurt am Main. Übersetzer ist Rainald Simon (1951–), der 1983 über *Die frühen Lieder des Su Dongpo* promovierte und klassische chinesische Literatur ins Deutsche übersetzt. Es enthält zwei Übersetzungen, die beide als „Die bemalte Haut“ (Hua pi 畫皮) betitelt sind. Als Textgrundlage diente der ersten Übersetzung die gleichbetitelt Geschichte des *Liaozhai* und der zweiten das Schattenspiel von Liu Qingfeng 劉慶豐, das auf dem *Liaozhai* basiert und 1957 in Shenyang erschien. Wie SIMON (1989: 8) im Vorwort feststellt, weitet das Schattenspiel den Text aus und „fügt Landschaftsschilderungen ein und glättet [...] die Drastik der Vorlage“. Es scheint, die Übersetzung der Vorlage diente hier eher zum Vergleich und zum besseren Verstehen des Schattenspiels.

Die 1992 beim Inselverlag in Frankfurt erschienene Sammlung *Imaginäre Reisen* besteht aus 29 Erzählungen aus aller Welt, was hier so viel bedeutet wie „Reisen ins Innere, Reisen, die unabhängig von ihren gelegentlich magischen, mythischen, mystischen, religiösen Implikationen auf Grund ihrer sprachlichen Meisterschaft im weitesten Sinne des Wortes ‚dichterische‘ Reisen darstellen“ (STRELKA 1992: 385). Obwohl der österreichische Germanist Joseph Peter Strelka (1927–), Herausgeber dieser Sammlung, die zweite Geschichte „Ch’ens seltsame Reiseerlebnisse“ für eine „anonyme chinesische Erzählung aus der Tradition des Taoismus“ um 900, und ein Beispiel der „ch’uan-ch’i, [...] in der Hochsprache fixierte[n] Erzählform der ursprünglich mündlichen Tradition“ hält (STRELKA 1992: 366, 389), lässt sich nach einem Textvergleich feststellen, dass hier Pu Songlings Erzählung „Xihu zhu“ 西湖主 der Ausgangstext ist. Im Nachwort hebt Strelka die daoistische Tradition dieser Erzählung

hervor und betrachtet die Geschichte als „eine *innere* Reise der Seele“ (STRELKA 1992: 389). Als Quellenachweis ist ein nicht ermittelbares *Ch'ens seltsame Reiseerlebnisse* vom Artemis Verlag AG Zürich angegeben.

2001 gab der Verlag der Peking Universität eine deutsche Auswahl der *Liaozhai*-Geschichten von Zhang Penggao 章鵬高 (1931–2014) heraus. Die Besonderheit dieser Ausgabe besteht darin, dass sie bis jetzt die umfangreichste Auswahl des *Liaozhai* in der deutschen Sprache ist, die in China erschien und von einem chinesischen Germanisten übersetzt wurde. Sie ist auch die einzige deutsche *Liaozhai*-Auswahl in China, die von einem anderen Verlag als dem Verlag für fremdsprachige Literatur herausgegeben wurde. Außerdem ist diese Sammlung die einzige neue deutsche *Liaozhai*-Sammlung nach Rösels Gesamtübersetzung und auch die letzte bis dato. Auf diese Sammlung wird in Kapitel 5.5.3 näher eingegangen.

Auch kurz zu erwähnen ist René Daszenies' Dissertation *Der Weg in die Hölle und zurück. Die Darstellungen von Sterben, Unterwelt, Wiederbelebung, Reinkarnation und Unsterblichkeit im Liaozhai zhiyi* (2010). Er bietet zu ausgewählten Textstellen aus 145 *Liaozhai*-Geschichten seine eigenen, wörtlichen und reichlich annotierten Übersetzungen, die von wenigen Zeilen bis zu gut einer Seite umfassen. Obwohl diese ausschnittweisen Übersetzungen hier nicht mitgezählt werden, stellen sie einen besonderen Fall in der deutschen *Liaozhai*-Übersetzungsgeschichte dar und sind nicht übersehbar.

Außerdem ist die 2014 in der in Kapitel 5.1.6 genannten Reihe *Bibliothek der chinesischen Klassiker* erschienene vierbändige bilinguale *Liaozhai*-Sammlung *Ausgewählte Liebes- und Geistergeschichten aus dem Liao-dschai dschi-i* (*Liaozhai zhiyi xuan* 聊齋誌異選) erwähnenswert. In dieser Ausgabe sind insgesamt 216 *Liaozhai*-Geschichten enthalten. Während die chinesischen Texte aus der *sanhui*-Ausgabe stammen, sind die deutschen Übersetzungen aus Rösels Gesamtübersetzung entnommen. Neben dem in Kapitel 5.1.6 genannten „Vorwort zur Bibliothek der chinesischen Klassiker“ gibt es in dieser Sammlung eine Einführung von Ma Zhenfang 馬振方 (1933–), Professor für Chinesisch an der Universität Peking. Nach ihm prägten die Misserfolge wesentlich das Denken und das

literarische Schaffen des begabten Pu Songling:

Einerseits quälten ihn die Ungerechtigkeit des kaiserlichen Examenssystems und die Korruption der Beamten, für seine Wut fand er allerdings noch kein Ventil. Andererseits sympathisierte er tief mit den Sorgen und Nöten der einfachen Leute, helfen konnte er ihnen gleichwohl noch nicht. Diese unbefriedigende Situation brachte ihn auf die Idee, kurze Geschichten zu schreiben, in denen er den Zustand der Gesellschaft in satirischer Weise aufzeigte. (MA Z. 2014: 29–30)

5.5.2 Die vollständige Übersetzung (1987–1992) von Gottfried Rösel

Von 1987 bis 1992 legte der Verlag Die Waage in Zürich eine fünf-bändige Gesamtübersetzung des *Liaozhai zhiyi* vor: Band 1: *Umgang mit Chrysanthemen, 81 Erzählungen der ersten vier Bücher aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi* (1987), Band 2: *Zwei Leben im Traum, 67 Erzählungen der Bände fünf bis acht aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi* (1989), Band 3: *Besuch bei den Seligen, 86 Erzählungen der Bände neun bis zwölf aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi* (1991), Band 4: *Schmetterlinge fliegen lassen, 158 Erzählungen der Bände dreizehn bis fünfzehn aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi* (1992a), Band 5: *Kontakt mit den Lebenden, 109 Erzählungen der Bände sechzehn und siebzehn aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi, mit einem ausführlichen Überblick über die Sachthemen des Gesamtwerks* (1992b). Davon wurden 37 Geschichten bereits im Jahr 1982 veröffentlicht. Diese Ausgabe ist die einzige vollständige deutsche Übersetzung, nach der italienischen (1955) die zweitfrüheste vollständige Übersetzung des *Liaozhai* in Europa und nach der japanischen (1951–1952), italienischen und koreanischen (1966) die viertfrüheste weltweit.

Als Textgrundlage diente die textkritische *sanhui*-Ausgabe von 1962. Diese Übersetzung umfasst ca. 500 Geschichten, womit sie nicht nur den Vorteil der Vollständigkeit hinsichtlich der traditionellen Druckausgaben mit 431 Titeln hat, sondern auch die bisher unbekanntenen Texte aus dem *Liaozhai* bietet, die anhand des Manuskripts des Autors bzw. der Abschriften als Teile davon erkannt wurden. In diesem Sinne ist Rösels Gesamtübersetzung vollständiger als sein japanischer, italienischer und koreanischer Vorgänger. Wie im Vorwort des ersten Bandes angegeben ist, waren vor dieser Ausgabe 113 *Liaozhai*-Geschichten von verschiedenen Übersetzern ins Deutsche übertragen worden, wobei auch Nachübersetzungen aus anderen europäischen Sprachen mitgezählt sind (RÖSEL 1992b: 7). Alle fünf Bände sind

mit Steindruckbildern ausgestattet, die der bebilderten chinesischen Ausgabe *Xiangzhu Liaozhai zhiyi tuyong* von 1886 entnommen sind.

Der Übersetzer Gottfried Rösel (1900–1992) wurde als der jüngere Sohn des Thüringischen Musikers Arthur Rösel (1859–1934) in Weimar geboren und studierte Sinologie in Berlin, wo er im Jahr 1923 über *Das Leben des chinesischen Reformers Wang Nganshih aus Buch 327 des Sung-shih* promovierte. Neben seinem Sinologiestudium beschäftigte er sich auch mit Dramen von Paul Ernst. Nach seiner Promotion war er zunächst im Alpenraum als Journalist und Autor für die Zeitschrift *Gewissen* tätig. Rösel war politisch engagiert. In den 1930er Jahren war er als Journalist in London und verstrickte sich zunehmend in den Nationalsozialismus, sodass der britische Inlandsgeheimdienst MI5 ihn in den späten 1930er Jahren der Spionage verdächtigte. Nach seiner Ausweisung aus England emigrierte er nach Lugano in die Schweiz. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er als Journalist, Sinologe und Professor an einer Fachschule für Sprachen in Mailand tätig.⁸² 1960 veröffentlichte er *Deutsche Fachtexte aus Recht und Wirtschaft zur Lektüre und Übersetzung* in München. Aus dem Chinesischen übersetzte er neben den *Liaozhai*-Geschichten auch Texte des *Jingu qiguan* und veröffentlichte 1984 die Sammlung *Altchinesische Erzählungen aus dem Djin-gu tji-gwan* in Zürich. Die *Liaozhai*-Geschichten, die RÖSEL (1984: 657) „vom 70. bis zum 80. Lebensjahr“ übersetzte, sind seine letzten, teils posthumen Veröffentlichungen.

Diese Ausgabe ragt nicht nur durch ihre Vollständigkeit hervor, sondern auch durch die reichen zusätzlichen Informationen, die von der gründlichen Vorbereitungs- bzw. Forschungsarbeit des Übersetzers zeugen. Das zeigt sich zunächst in zwei Einleitungen. Der im Jahr 1987 erschienene erste Band enthält eine 27-seitige Einleitung, die von 1973⁸³ datiert. In dieser Einleitung geht Rösel zunächst auf die Motive der *Liaozhai*-Texte ein, wobei er auch auf die geschichtliche Entwicklung der chinesischen Novellen mit ähnlichen Motiven zurückblickt und die *Liaozhai*-Erzählungen als solche „auf höchster künstlerischer Ebene“ bewertet

⁸² Biographische Daten sind entnommen aus CZAİKA 2015: 80–85.

⁸³ In der Einleitung zitiert RÖSEL (1987: 31) allerdings eine Nachricht von der *Neuen Zürcher Zeitung*, deren Datum als 11. Februar 1974 angegeben ist.

(RÖSEL 1987: 12). Die Motivation des Schreibens sieht RÖSEL (1987: 13) in Pu Songlings beruflichem Misserfolg, der zum Versuch veranlasse, „sein literarisches Können schärfer und deshalb gültiger zu beweisen“. In der Vorstellung des Autors Pu Songling beschränkt sich Rösel jedoch nicht auf Pu Songlings Misserfolg in der Beamtenprüfung, sondern gibt auch andere wichtige Ereignisse in Pu Songlings verschiedenen Lebensperioden wieder: Familie, Ehe, Arbeit als Sekretär in Jiangsu und als Privatlehrer in Shandong, Umgang mit der Familie Bi und Wang Shizhen, Tod. Dabei wird Pu Songlings Vorwort vollständig und frei ins Deutsche übertragen, das seine Nöte aufzeichnet, und es wird auf einzelne *Liaozhai*-Geschichten hingewiesen, die in entsprechenden Perioden entstanden bzw. Ereignisse ähnlicher Art beschreiben. Im Vergleich zu seinen deutschsprachigen Vorgängern bietet Rösel zweifellos die ausführlichsten und genauesten Informationen über Pu Songling, wobei er auch auf verschiedene Biographien und Arbeiten darüber hinweist (RÖSEL 1987: 14, Fn. 3).

In dieser Einleitung geht Rösel auch auf die Verbreitung und Rezeption des *Liaozhai* in China und seine Übersetzungsgeschichte im Westen ein. Auch hier ist die Darstellung durch genaue und ausführliche Daten gekennzeichnet. Rösel nennt dabei die repräsentativsten chinesischen Druckausgaben und betrachtet die mandschurische Interlinearversion von 1848 als die wissenschaftlich wichtigste Übersetzung des Werkes. In Bezug auf westliche Übersetzungen betont er die verschiedenen Einstellungen der Übersetzer, die sich auf die Auswahl der Geschichten und das Übersetzen auswirkten: Giles betrachte die *Liaozhai*-Texte als Märchen für seine Enkelkinder und mache starke Streichungen, während Buber sie aufgrund seines Studiums der Dämonen-Mythen übersetzt habe. Nach RÖSEL (1987: 28) herrschten zu seiner Zeit „soziologische und sogar ideologische Gesichtspunkte“ vor. Rösel geht auf auch die Beliebtheit des Werks in China und die dort übliche Ansichtswiese ein, die Sammlung *Liaozhai* als ein moralisches Werk im konfuzianischen Sinne zu betrachten. In Bezug auf seine eigene Übersetzung schreibt Rösel, dass sie einem größeren Leserkreis gewidmet sei, und er gibt auch seine Behandlungsweise konkreter Aspekte wie Personen- und Ortsnamen, Aussprache, Titel und Bilder an.

Der im Jahr 1992 erschiene fünfte Band enthält eine fünf-seitige Einführung, die von 1979

datiert. Sie berichtet vor allem über das in diesem Band enthaltene XVII. Buch, von dem bis her nichts in einer europäischen Sprache veröffentlicht worden sei. Rösel nennt verschiedene Versionen des *Liaozhai*, darunter das Originalmanuskript des Verfassers, die zwei wichtigsten enthaltenen Abschriften und die früheren Druckausgaben, und weist auf die Unterschiede der aufgenommenen Titel hin: einige Ausgaben weisen Geschichten auf, die in übrigen Ausgaben fehlen. Es sind insgesamt 60 Titel, die in geläufigen Druckausgaben fehlen und in die textkritische Ausgabe von Zhang Youhe (1962) aufgenommen worden sind. Diese 60 Titel sind in Rösels Sammlung im XVII. Buch zum ersten Mal in Europa übersetzt. Rösel weist dabei auch auf die zwei im Band angehängte Gesamt-Inhaltsverzeichnisse hin, mit deren Hilfe der Leser einzelne Texte leichter findet.

Nicht nur die beiden ausführlichen Einleitungen zeugen von der Genauigkeit der Vorbereitungs- bzw. Forschungsarbeit des Übersetzers, sondern auch die Anhänge. Die Bibliographie am Ende des ersten Bandes bietet eine Übersicht über die bisherigen Übersetzungen, in der Rösel nicht nur reine bibliographische Fakten wie Übersetzer, Titel, Erscheinungsort und -jahr angibt, sondern an einigen Stellen auch weiterführende Informationen ergänzt. Auch im Inhaltsverzeichnis ist bei jedem Text verzeichnet, ob und wann er übersetzt wurde. Das erste Gesamt-Inhaltsverzeichnis am Ende des fünften Bandes listet die chinesischen Titel in deutscher Umschrift nach der alphabetischen Reihenfolge auf. Da die Reihenfolge der Geschichten in Zhang Youhes Ausgabe vom Jahr 1962, die Rösel als Textgrundlage diente, anders als die der früheren geläufigen Druckausgaben ist, gibt Rösel in diesem Verzeichnis ihre Fundstelle in den beiden Versionen an. Das zweite Verzeichnis ordnet die deutschen Titel nach Themenbereichen. Außerdem sind die Übersetzungen mit Fußnoten ausgestattet, die zwar nicht besonders zahlreich sind, aber an einigen Stellen, z. B. beim Anmerken im Text genannter historischer Persönlichkeiten, mehrere Zeilen umfassen.

Aufgrund solcher zusätzlichen Arbeit und der vollständigen, genauen Übersetzung kann diese Ausgabe wissenschaftlichen Zwecken dienen. So wird sie beispielsweise in Monika Motschs *Die Chinesische Erzählung. Vom Altertum bis zur Neuzeit* (2003) zahlreich zitiert. Ein weiteres allgemeines Publikum verliert der Übersetzer auch nicht aus dem Auge: wie Hartmut

WALRAVENS (1993: 238) in einer Rezension schreibt, liest sich Rösels Übersetzung „so flüssig, dass sich hier das Lesevergnügen mit sinologischen oder literarischen Zwecken angenehm kombinieren läßt“.

5.5.3 Wundersame Geschichten aus der Studierstube der Muße (2001) von Zhang Penggao

2001 veröffentlichte der Verlag der Universität Peking eine bilinguale Sammlung mit dem deutschen Titel *Wundersame Geschichten aus der Studierstube der Muße. Der Pupillendialog (Auswahl in deutscher Übersetzung)* und mit dem chinesischen Titel «*Liaozhai zhiyi*» *xuanyi* (*De yiben*) – «*Tongren yu*» *ji* 《聊齋誌異》選譯（德譯本）——《瞳人語》集. Sie umfasst die folgenden 21 *Liaozhai*-Geschichten: „Die Eignungsprüfung für das Amt des Stadt-gottes“ (Kao chenghuang 考城隍), „Der Pupillendialog“ (Tongren yu 瞳人語), „Dem Wandbild entstiegene Schönheit“ (Huabi 畫壁), „Die Anpflanzung eines Birnbaums“ (Zhong li 種梨), „Der taoistische Priester vom Laoshan-Gebirge“ (Laoshan daoshi 勞山道士), „Ein buddhistischer Mönch in Changqing“ (Changqing seng 長清僧), „Der Fuchsgeist verheiratet seine Tochter“ (Hu jia nü 狐嫁女), „Das operativ behandelnde Mädchen Jiaona“ (Jiaona 嬌娜), „Die schwarze Magie“ (Yaoshu 妖術), „Wang Cheng, der Müßiggänger“ (Wang Cheng 王成), „Wie Qingfeng ihre Dankbarkeit bezeugte“ (Qingfeng 青鳳), „Die bemalte Haut“ (Hua pi 畫皮), „Das Söhnchen eines Händlers“ (Guer 賈兒), „Herr Dong“ (Dong sheng 董生), „Der Höllenrichter Lu“ (Lu pan 陸判), „Das giftige Uferkraut“ (Shuimang cao 水莽草), „Das Versprechen der Abao“ (Abao 阿寶), „Ruiyun erlangt ihre Schönheit wieder“ (Ruiyun 瑞雲), „Die Opferbereitschaft des Wang Liulang“ (Wang Liulang 王六郎), „Vierzigtausend Kupfermünzen“ (Sishiqian 四十千).

Bei dieser Übersetzung geht es um eine typische Auswahl. Bis auf die letzte Geschichte wurden alle Texte dieser Sammlung bereits mehrmals ins Deutsche übertragen. Der deutsche Teil dieser bilingualen Ausgabe besteht aus einem Vorwort, Übersetzungen und einer Vorstellung des Schriftstellers. Danach folgen die chinesischen Originaltexte. Die deutschen Übersetzungen sind mit Bildern des *Xiangzhu liaozhai zhiyi tuyong* ausgestattet, und am Ende jeder Übersetzung finden sich Anmerkungen. Auffällig ist, dass in der Übersetzung relativ viele chinesische Begriffe in der Pinyin-Umschrift wiedergegeben und in den Anmerkungen

erklärt werden. Beispielsweise steht auf Seite 116 eine Anmerkung zum Wort „Jiu-Jiu“, das im originalen Text eigentlich unauffällig ist: „in deutscher Schrift transkribierte chinesische Schriftzeichen für den Bruder der Mutter“. Das Beibehalten der zahlreichen chinesischen Begriffe in dieser Sammlung betrachtet der Germanist HE Jun (2018a: 241) als Beispiel dafür, dass die chinesischen Übersetzer der neueren Zeit beim Übersetzen in die Fremdsprachen immer mehr „Diskursmacht“ (*huayu quan* 話語權) haben.

Der Übersetzer Zhang Penggao studierte Germanistik an der Nanjing Universität bei Zhang Weilian 張威廉 (1902–2004) und wurde Germanistikprofessor der Sun Yat-Sen Universität in Guangzhou. Von 1989 bis 1990 war er Gastprofessor an der Universität Trier. Dort hielt er ein Seminar mit dem Titel „Kurzgeschichten der Qing-Dynastie: Merkwürdige Begebenheiten aus der Studierstube der Muße“ und Vorlesungen über „Persönlichkeiten and Ereignisse der Geschichte Chinas der Frühlings-und-Herbst-Periode and der Zeit der Streitenden Reiche“ ab (ZHANG 2001: 9). Zhang Penggao übersetzte zahlreiche deutschsprachige Literaturwerke ins Chinesische. Dazu zählen beispielsweise Gedichte der Annette von Droste-Hülshoff (*Deluositexu'ersihuofu shi ji* 德洛斯特·許爾斯霍夫詩集, mit Zhang Yushu 張玉書, 1994, Beijing), Dramen *Die Weber* und *Der Biberpelz* (*Huoputeman xiju liangzhong* 霍普特曼戲劇兩種, mit Han Shizhong 韓世鐘, 1986, Shanghai) von Gerhart Hauptmann, Romane *Abschied* (*Gaobie* 告別, mit Wang Jiuxiang 汪久祥, 1983, Shanghai) von Johannes Robert Becher, *Tersites* (*Tesitesi* 特希特斯, 2000, Beijing) und *Maria Stuart* (*Maliya situyate zhuan* 瑪利亞·斯圖亞特傳, 2011, Beijing) von Stefan Zweig, *Flucht in die Finsternis* (*Dunru heian* 遁入黑暗, 2004, Beijing) von Arthur Schnitzler. Außerdem übersetzte er mit Zhang Yushu (1934–2019) zahlreiche Werke von Schiller, die in *Xile wenji* 席勒文集 [*Gesammelte Werke*] (2005, Beijing) veröffentlicht wurden. Das *Liaozhai* ist nicht das einzige chinesische Werk, das Zhang Penggao ins Deutsche übertrug. Die Sammlung *Chinesische Lyrik der Gegenwart*, die 1992 in Stuttgart erschien, enthält mehrere deutsche Übersetzungen von ihm.

Im Vorwort liefert Zhang Yushu, einer der bedeutendsten chinesischen Germanisten, eine Einführung ins *Liaozhai*. Er geht zunächst auf Pu Songlings Schreibmotivation ein, die er auf dessen Misserfolg in der Beamtenprüfung zurückführt. ZHANG Yushu (2001: 2) betrachtet das

Liaozhai als „ein Werk der Empörung“, und zwar „Empörung gegen die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten, gegen die politischen Unterdrückungen, gegen die dominierende heuchlerische Scheinmoral, gegen die Korruption and die Misere, gegen allerlei Gesellschaftsmißstände, auch gegen das viel gepriesene System der amtlichen Examina“. Dies ist eine typische Rezeptionsweise in der Volksrepublik China (vgl. Kap. 4.2.5). Die imaginäre Welt, die Pu Songling mit „romantische[r] Färbung“ und „surrealistische[r] Technik“ schafft, sei „ein totales Abbild der irdischen Welt“, und Pu Songling verlagere seine Wünsche und Meinungen auf seine Textwelt (ZHANG 2001: 7). In Zhang Penggaos Text „Über den Autor“, der den deutschen Übersetzungen folgt und von 1998 datiert, findet man auch ähnliche Ansichten. Dort werden „die mißlungene Karriere, die niedrige soziale Stellung und die hoffnungslose Armut“ des Autors betont (ZHANG 2001: 193). Der Übersetzer betrachtet das *Liaozhai* als Ausdruck von Pu Songlings Empörung und Sehnsucht, der sich aufgrund der literarischen Inquisition als Erlebnisse mit Feen, Gespenstern, Fuchsgeistern und Blumenelfen verkleide.

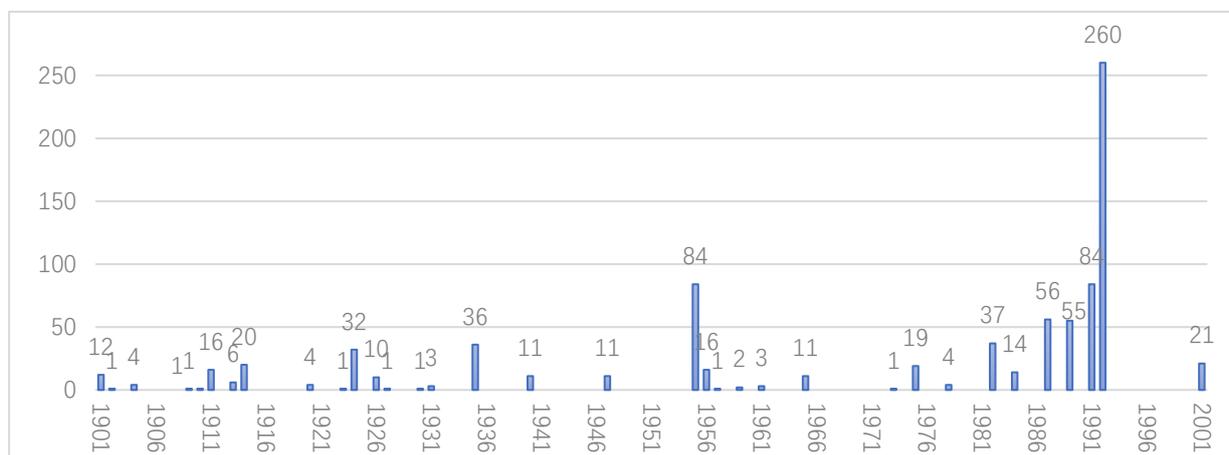
Im Vorwort geht Zhang Yushu auch auf die Sprache des *Liaozhai* und die dadurch verursachten Übersetzungsprobleme ein. Er spricht von einem „doppelte[n] Übersetzungsprozess“: Zunächst vom klassischen ins moderne Chinesisch, dann vom modernen Chinesisch ins Deutsche. Sowohl der erste als auch der zweite Teil dieses Prozesses seien für „einen normalen chinesischen Germanisten“ „sehr schwer“ (ZHANG 2001: 8–9). Zhang Yushu äußert in diesem Zusammenhang ausdrücklich seine Bewunderung für die meisterhafte Sprachbeherrschung des Übersetzers.

5.6 Zusammenfassung

Die erste deutschsprachige *Liaozhai*-Übersetzung wurde 1901 veröffentlicht. Somit ist die deutsche Sprache die siebte Sprache weltweit und nach Englisch (1840), Russisch (1878) und Französisch (1880) die vierte Sprache in der westlichen Welt, in die die *Liaozhai*-Texte übertragen wurden. Während die englischen *Liaozhai*-Übersetzungen zweifellos die größte Gruppe in der westlichen Welt bilden, stehen die deutschen mit knapp 840 Übersetzungen von ca. 40 Übersetzern auch sehr hoch in der Liste, in der westlichen Welt wahrscheinlich nur

nach den englischen. Die deutsche Gesamtübersetzung (1987–1992) ist nach der italienischen (1955) die zweitälteste Gesamtübersetzung des *Liaozhai* in der westlichen Welt, und seitdem wurden kaum noch *Liaozhai*-Geschichten neu ins Deutsche übersetzt, während einige frühere Übersetzungen, z. B. die von Buber (1911) und die von Wilhelm (1914) bis in die 2010er Jahre immer noch nachgedruckt werden. Im Vergleich zu englischen und französischen erschienen weniger von China staatlich organisierte deutschsprachige *Liaozhai*-Übersetzungen, was der Zahl der Sprecher entspricht.

Das folgende Diagramm gibt die Entwicklungstendenz der deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen von 1901 bis 2001 wieder, wobei die Nachdrucke nicht mitgezählt sind:



Diagr. 1: Anzahl der neuen deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen von 1901 bis 2001

Unter den ca. 500 *Liaozhai*-Geschichten (den früheren Übersetzern waren ca. 60 weniger bekannt) waren einige bei Übersetzern deutlich beliebter als die anderen, und sie wurden mehrmals ins Deutsch übertragen. Für die folgenden Texte liegen mehr als 5 deutsche Übersetzungen vor: „Lu pan“ 陸判 (9), „Laoshan daoshi“ 勞山道士 (9), „Huabi“ 畫壁 (8), „Hua pi“ 畫皮 (7), „Yingning“ 嬰寧 (7), „Qingfeng“ 青鳳 (6), „Zhong li“ 種梨 (6), „Tongren yu“ 瞳人語 (6), „Shi bian“ 尸變 (6), „Kao chenghuang“ 考城隍 (6), „Wang Cheng“ 王成 (6), „Abao“ 阿寶 (6), „Zhicheng“ 織成 (6), „Lianxiang“ 蓮香 (6), „Tou tao“ 偷桃 (6), „Jiaona“ 嬌娜 (5), „Xiao liequan“ 小獵犬 (5).

Insgesamt sind die deutschsprachigen *Liaozhai*-Übersetzungen durch ihre Vielfältigkeit in

verschiedener Hinsicht gekennzeichnet:

- Die Übersetzergruppe ist vielfältig. Dabei sind universitär oder außeruniversitär ausgebildete Sinologen, Schriftsteller, Übersetzer oder Philosophen, Liebhaber der chinesischen Literatur oder Germanisten, die in China oder nie dort waren, die Chinesisch als Muttersprache oder Fremdsprache beherrschten oder kaum Chinesisch konnten.
- Die Rezeptionsweise der Übersetzer und die intendierte Funktion der *Liaozhai*-Übersetzung sind vielfältig. Sie decken sich ungefähr mit den Rezeptionsweisen in China, allerdings in unterschiedlichem Verhältnis. Beim Übersetzen wird das *Liaozhai* oft in erster Linie als Zugang zur chinesischen Literatur, zum Denken und Leben des chinesischen Volkes betrachtet. Darunter bildet der chinesische Volksglauben einen Schwerpunkt, auf den die Übersetzer oft im Vorwort eingehen. Einige Übersetzer betonen ausdrücklich den Unterhaltungswert ihrer Auswahl. Pu Songlings Leben, sein Vorwort bzw. eine sozialgeschichtliche Rezeptionsweise wurden in der deutschen Übersetzungsgeschichte auch, aber weniger als in der chinesischen Rezeptionsgeschichte thematisiert. Mehrere Übersetzer heben in ihrem Vorwort die schöne Sprache des *Liaozhai* hervor und sprechen in diesem Zusammenhang von der Schwierigkeit des Übersetzens aus der klassischen chinesischen Schriftsprache ins Deutsche.
- Die Ziellesergruppe der *Liaozhai*-Übersetzungen ist vielfältig. Einige Übersetzungen richteten sich an allgemeine Literaturliebhaber, z. B. diejenigen, die aufgrund ihres Themas mit Werken anderer weltbekannter Schriftsteller in eine Sammlung aufgenommen wurden. Einige Übersetzungen wurden in Sammlungen, Zeitschriften oder Zeitungen veröffentlicht, die sich auf China bzw. Chinesisches spezialisiert haben. Darunter waren einige an Leser gerichtet, die Interesse an der chinesischen Literatur bzw. Kultur haben. Sie bilden die größte Gruppe der *Liaozhai*-Übersetzungen. An eine kleinere Lesergruppe waren die Übersetzungen für Sprachenlerner gerichtet. Eine besondere Variante der *Liaozhai*-Übersetzungen sind Bildbücher für jüngere Leser. Noch spezieller ist Simons Übersetzung der Geschichte „Hua pi“, die als Vergleich mit dem darauf basierenden Schattenspiel diente.

- Die Übersetzungen sind verschiedenen Übersetzungstypen zuzuordnen. Sie reichen von wörtlicher Übersetzung in bilingualer Version (z. B. in *Deutsche Monatsschrift*) bis freier Nacherzählung (z. B. von Förster-Streffleur und von Kuhn) oder Bearbeitung für Bildbücher (z. B. beim Verlag für fremdsprachige Literatur).

TEIL III: DIE LITERARISCHE KÖRPERSPRACHE IM *LIAOZHAI ZHIYI* UND DIE ÜBERSETZUNGSPROBLEME

6. Funktionen der literarischen Körpersprache im *Liaozhai*

In diesem Kapitel werden die kommunikativen Funktionen der Körpersprache in der Textwelt des *Liaozhai* und in seiner Text-Leser-Kommunikation jeweils in einem Unterkapitel untersucht, wobei die dafür eingesetzten Modi der Körpersprache und ihre Verbalisierungen berücksichtigt werden. Zur Veranschaulichung werden Textbeispiele aus dem *Liaozhai* zitiert. Da die Art und Weise der Verbalisierung der Körpersprache von Bedeutung ist, sind direkte Zitate aus dem chinesischen Ausgangstext unverzichtbar. Grundlegend ist die textkritische *sanhui*-Ausgabe von 1962, Abweichungen von der traditionellen Qingketing-Ausgabe werden vermerkt. Zum besseren Verständnis wird dabei immer eine wörtliche Übersetzung beigelegt, die entweder von der Verfasserin oder Rösler stammt oder nach seiner Übersetzung geändert ist.

6.1 Funktionen in der Textwelt

Die kommunikativen Funktionen der Körpersprache in der Textwelt lassen sich auf verschiedene Weisen ermitteln. Beispielsweise kann der Erzähler seine Darstellung semantisch deutlich gestalten, indem der Erzähler bzw. eine Figur die Bedeutung einer körpersprachlichen Verhaltensform offenbart, oder indem der Erzähler eine phraseologische Wendung für die Körpersprache einsetzt, in der das Signifikat der Körpersprache feststeht. Wenn die Funktion im Text nicht sprachlich enthüllt wird, bleibt dem Leser auch noch die Möglichkeit, sie anhand des textuellen Kontextes in Verbindung mit seinem Wissen über die alltägliche Körpersprache zu ermitteln.

6.1.1 Referentielle Funktion

Wie in Kapitel 3.4.1 gezeigt wurde, ist die referentielle Funktion der Körpersprache im Alltagsleben eng begrenzt. Auch in der Textwelt des *Liaozhai* erfüllt die Körpersprache nur selten eine referentielle Funktion. Sie wird in den meisten Fällen mit einer hinweisenden oder

nachahmenden Handbewegung erfüllt.

Die hinweisenden Handbewegungen machen im *Liaozhai* die größere Gruppe aus. Dabei handelt es sich meistens um den redebegleitenden Illustrator „zeigen (auf)“, der ein Deiktikon in der Rede verdeutlicht. Im *Liaozhai* wird es mit *zhi* 指 verbalisiert. Diesem folgen eine Person, eine Richtung usw., auf die man zeigt, danach oft ein Verb wie *yue* 曰 oder *yun* 云 („sagen“), das die Figurenrede einleitet, z. B.:

丁指一門曰：「此間君家甥也。」 (ZHANG 1962: 1052)

Ding zeigte auf ein Tor und sagte: „Dort wohnt Ihr Neffe“. (Übers. d. Verf.)

Obwohl es im Vergleich zum redebegleitenden *zhi* viel seltener ist, kann eine hinweisende Handbewegung auch die Rede ersetzen, insbesondere als Antwort auf eine Frage nach einem Ort, einer Person usw. So wird im folgenden Beispiel eine verbal gestellte Frage mit der Handbewegung eindeutig beantwortet:

又問家人：「有司大成者誰是？」[...]家人共指之。(ZHANG 1962: 1054)

[Die Räuber] fragten die Angehörigen wieder: „Wer ist Si Dacheng?“ [...] Die Angehörigen zeigten zusammen auf diesen. (Übers. d. Verf.)

Nachahmenden Handbewegungen können eine verbale Äußerung verdeutlichen, z. B. wenn es um die Beschreibung des Aussehens und des Verhaltens einer Person geht, wie das folgende Beispiel zeigt:

遂以五可之容顏髮膚，神情態度，口寫而手狀之。(ZHANG 1962: 1639)

Darauf beschrieb [die alte Frau] mündlich Wukes Gesicht, Haar und Haut sowie Gesichtsausdruck und Verhalten und stellte diese mit Händen dar. (Übers. d. Verf.)

Wenn es scheitert oder unmöglich ist, in der verbalen Kommunikation auf eine Sache zu referenzieren, bleibt noch eine nachahmende Handbewegung als Möglichkeit. Das folgende Beispiel aus der Geschichte „Nianyang“ 念秧 [Die Nianyang-Betrüger] stellt eine Situation dar, in der der Sprecher wegen seines Akzents nicht verstanden wird und daher die Handbewegung des Würfelspiels nachahmt, um einen Teil seiner sprachlichen Äußerung körper-sprachlich zu „paraphrasieren“.

居無何，忽蹴然曰：「[...]昨夜逆旅，與惡人居，擲骰叫呼，聒耳沸心，使人不眠。」南音呼骰為兜，許不解，固問之。少年手摹其狀。許乃笑於橐中出色一枚，曰：「是此物否？」少年諾。(ZHANG 1962: 1639)

Gleich darauf sagte [der junge Mann] plötzlich unruhig: „[...] Gestern Nacht in der Herberge war ich mit bösen Menschen zusammen, die beim Würfelspiel johlten und schrien, dass das Ohr betäubt und der Sinn erregt wurde und man nicht schlafen konnte.“ Da man im Süden „Würfel“ als „dou“ statt „tou“ ausspricht, konnte Xu es nicht verstehen und er fragte danach. Der junge Mann ahmte mit der Hand seine Form nach. Darauf zog Xu lachend einen Würfel aus der Tasche und fragte: „Meinst du diesen Gegenstand?“ Der junge Mann bejahte. (Geändert nach RÖSEL 1992a: 360)

Dass der Sprecher auf diese Weise erfolgreich verstanden wird, zeigt die allgemeinere Gültigkeit der Körpersprache im Vergleich zur Sprache, die sich in der analogen Kodierungsart der Körpersprache begründet. Jedoch ist die Körpersprache oft unzulänglich, um eine Information eindeutig zu vermitteln, wie das folgende Beispiel zeigen wird. Die Hauptfigur der Geschichte „Sixun“ 司訓 [Der Prüfungsbeamte] ist ein schwerhöriger Prüfungsbeamter, der trotz seines schlechten Gehörs nicht auf seine Stelle verzichten möchte und dieses seinen Kollegen und Vorgesetzten verheimlicht. Nach einer Prüfung versammeln sich die Prüfungsbeamten und der Prüfungsleiter. Wegen des schlechten Gehörs versteht er die Frage des Prüfungsleiters nicht. Einer seiner Kollegen versucht, mit einer Handbewegung das gewünschte Verhalten nachzuahmen, um ihn daran zu erinnern. Der schwerhörige Beamte versteht dies aber falsch und verliert schließlich deswegen sein Amt.

教官各捫籍靴中，呈進關說。已而學使笑問：「貴學何獨無所呈進？」某茫然⁸⁴不解。近坐者肘之，以手入靴，示之勢。某為親戚寄賣房中偽器，輒藏靴中，隨在求售。因學使笑語，疑索此物，鞠躬起對曰：「有八錢者最佳，下官不敢呈進。」(ZHANG 1962: 1508)

Jeder der Prüfungsbeamten fühlte nun im Stiefel und überreichte seine Empfehlungsliste. Kurz darauf fragte der Prüfungsleiter lächelnd [den schwerhörigen Prüfungsbeamten]: „Wieso hat nur Ihre werte Schule nichts zu überreichen?“ Er war ahnungslos. Ein neben ihm Sitzender stieß ihn mit dem Ellbogen an, steckte die Hand in den Stiefel und zeigte ihm die Bewegung. Er hatte von einem Verwandten Sexspielzeuge zum Verkauf erhalten, die er immer wieder im Stiefel versteckte, um sie überall zum Verkauf anzubieten. Da der Prüfungsleiter lächelnd gesprochen hatte, nahm er an, dass er diesen Gegenstand fordere, und erwiderte mit einer Verbeugung: „Dasjenige im Wert von acht Geldstücken ist das Beste, aber ich kleiner Beamter wage es nicht, es Ihnen zu überreichen.“ (Geändert nach RÖSEL 1992a: 86)

⁸⁴ In der Qingketing-Ausgabe steht *hu* 乎 statt *ran* 然, was die Bedeutung nicht ändert.

Wie diese Beispiele zeigen, wird das Signifikat der nachahmenden Handbewegungen im Text immer klargestellt, während der Signifikant, d. h. die konkreten Ausführungsformen dieser Bewegungen, oft nicht mitdargestellt wird. Das zuletzt genannte Beispiel stellt einen Grenzfall zwischen einer referentiellen und einer appellativen Funktion dar. Denn mit der referentiellen Handbewegung sollte das gemeinte Verhalten veranlasst werden, obwohl es hier scheitert.

6.1.2 Expressive Funktion

Wie im Alltagsleben zählt die expressive Funktion zu Zentralfunktionen der Körpersprache in der Textwelt des *Liaozhai*. Da in der klassischen chinesischen Erzählliteratur die Gedanken der Figur nur selten unmittelbar im Text wiedergegeben werden (LIN 1998: 12–16), bietet die Körpersprache der Figuren einen wichtigen Zugang zu ihren inneren Zuständen wie Emotionen, Gefühlen und interpersonalen Einstellungen. Darüber hinaus indiziert sie auch weitere Aspekte der Figuren, die von der Persönlichkeit bis zur Gruppenzugehörigkeit reichen. Einen besonderen Aspekt stellt die Weissagung anhand der äußeren Erscheinung dar.

6.1.2.1 Emotionen und Gefühle

Der Gesichtsausdruck und die Körperbewegung sind die zwei wichtigsten körpersprachlichen Informationsquellen für Emotionen und Gefühle der Figuren im *Liaozhai*. Bei emotional expressiven Gesichtsausdrücken wird oft nur das Signifikat in Form von sehr bündigen Formulierungen wie *xise* 喜色 („ein fröhlicher Gesichtsausdruck“), *canse* 慚色 („ein schämender Gesichtsausdruck“), *nurong* 怒容 („ein verärgerter Gesichtsausdruck“) wiedergegeben, ohne dass die konkrete Erscheinungsform beschrieben wird. Gleichzeitig finden sich auch einige ausführlichere Beschreibungen der einzelnen Gesichtspartien. Im Vergleich zum Gesichtsausdruck wird bei emotional expressiven Körperbewegungen, mit Ausnahme von bündig gefassten Emblemen, fast immer die konkrete Ausführungsform dargestellt. Körpersprachliche Formen, die Gefühle ausdrücken, werden fast immer mit ihrem Signifikanten präsentiert.

a) Freude

Zu Beschreibungen des Gesichtsausdrucks der Freude im *Liaozhai*, die lediglich das Signifikat darstellen, zählen neben *xise* bzw. *xirong* 喜容 („ein fröhlicher Gesichtsausdruck“) auch *xi xing yu se* 喜形於色 („die Freude zeigt sich im Gesicht“, ZHANG 1962: 824) und *xi yi meiyu* 喜溢眉宇 („die Freude füllt sich zwischen Stirn und Brauen“, ZHANG 1962: 148). In der letzteren Redewendung wird zwar eine konkrete Gesichtspartie genannt, die konkrete Erscheinungsform bleibt aber unverdeutlicht.⁸⁵

Ein typisches Zeichen der Freude ist das Lachen. Zu beachten ist, dass dieser im *Liaozhai* am häufigsten vorkommende Gesichtsausdruck kommunikativ bedeutungsreich ist, wie noch gezeigt wird. Dass das Lachen an einigen Stellen in erster Linie als Ausdruck der Freude dient, lässt sich auf verschiedene Weise erkennen. Das kann durch eine direkte Angabe der Emotion verdeutlicht werden, z. B. in der Beschreibung *yan xiao shen huan* 言笑甚懽 („ganz erfreut sprechen und lachen“, z. B. ZHANG 1962: 439). Die Funktion des Lachens als Ausdruck der Freude lässt sich auch anhand des Kontexts ermitteln. So lachen in der Geschichte „Laoshan daoshi“ 勞山道士 [Der daoistische Priester vom Berg Laoshan] ein Daoist und seine beiden Gäste beim Wein laut, nachdem der Daoist ein Essstäbchen mit Magie in eine schöne Frau verwandelt hat, die für sie getanzt und gesungen hat und nun wieder ein Essstäbchen geworden ist. Auch die Rede eines Gastes im Anschluss daran verdeutlicht die fröhliche Atmosphäre des Treffens und somit die expressive Funktion des Lachens als Ausdruck der Freude.

[...]已復為箸。三人大笑。又一客曰：「今宵最樂， [...]。」 (ZHANG 1962: 39)
[...] [Die schöne Frau] war schon wieder zum Essstäbchen geworden. Die drei lachten laut. Da sagte einer der Gäste: „Heute Abend ist es recht fröhlich, [...].“ (Übers. d. Verf.)

Deutlich ist die Funktion des Lachens insbesondere, wenn man mit Lachen auf etwas Witziges reagiert. Die Geschichte „Hu xie“ 狐諧 [Humor der Füchsin] bietet dafür zahlreiche Beispiele. Dabei handelt es sich um eine Füchsin, die gut im Scherzen ist. Ihre humorvollen Äußerungen und die Reaktion der Gäste auf jede solche Äußerung werden im Text wieder-

⁸⁵ In einigen Wörterbüchern wird darauf hingewiesen, dass *meiyu* auch für das ganze Gesicht stehen kann (z. B. HYDCD 1991a: 1192), also als eine Synekdoche.

gegeben.

言罷，座客為之粲然。[...]每一語，即顛倒賓客。[...]主客又復哄堂。[...]舉座又大笑。[...]四座無不絕倒。(ZHANG 1962: 501–503)

Als sie ihre Erzählung beendet hatte, lachten die anwesenden Gäste mit Zähnen. [...] mit jedem Wort machte sie alle Gäste umfallen. [...] Vom Gelächter des Gastgebers und der anderen Gäste dröhnte die Halle. [...] Die ganze Tafelrunde lachte laut. [...] Es gab keinen der Gäste, der sich nicht [vor Lachen] bog. (Geändert nach RÖSEL 1989: 8–11)

Die Reaktion der Zuhörer, das Lachen, wird hier aus verschiedenen Aspekten dargestellt. Während *canran* 粲然 („Zähne zeigend lachen“) die visuelle Erscheinung des Lachens wiedergibt, hebt *daxiao* 大笑 („laut lachen“) eher den akustischen Aspekt hervor. Die Formulierung *hong tang* 哄堂 („die Halle dröhnt [vom Gelächter]“), die nur den akustischen Aspekt wiedergibt, zählt streng genommen zur impliziten Darstellung des Lachens. *Diandao* 顛倒 und *juedao* 絕倒 („umfallen“ bzw. „sich biegen“) beschreiben zwar nicht direkt das Lachen als Gesichtsausdruck, sondern die Körperbewegung, aber als konventionelle, semantisch unechte bzw. übertriebene Formulierung implizieren sie, dass man so heftig lacht, dass eine aufrechte Körperhaltung nicht mehr möglich ist.

Darüber hinaus wird das Lachen mit Körperbewegungen monosemiert. Typisch dafür sind *gu zhang* 鼓掌 bzw. *pai shou* 拍手 („Hände klatschen“) und *peng fu* 捧腹 („den Bauch halten“). Während *peng fu* physiologisch darin begründet ist, dass man starkes Lachen bis ins Zwerchfell und in die Bauchmuskulatur fühlt und es zu Bauchschmerzen kommen kann, sind *gu zhang* und *pai shou* eher konventionell zu verstehen und vom heutigen Beifall aus Höflichkeit zu unterscheiden. Die beiden Körperbewegungen können auch alleine als Äußerung der Freude vorkommen. Im Folgenden sind Beispiele für diese Bewegungen mit und ohne Lachen aufgeführt:

俄頃，鼓掌而笑。母問之，曰：「我笑二鬼，聞姊夫來⁸⁶，俱匿床下如龜鱉。」(ZHANG 1962: 198)

Gleich darauf klatschte er in die Hände und lachte. Von der Mutter befragt, sagte er: „Ich lache über die beiden Geister. Als sie hörten, der Gatte meiner Schwester komme,

⁸⁶ In der Qingketing-Ausgabe steht *zhi* 至 statt *lai* 來, was die Bedeutung nicht ändert.

verstecken sie sich unterm Bett und zogen den Kopf ein wie Schildkröten!“ (RÖSEL 1987: 197)

或作一解頤語，眾為鬨堂。甲亦鼓掌。(ZHANG 1962: 494)

Einer machte einen Witz, vom Gelächter aller dröhnte die Halle. Auch Herr Soundso klatschte in die Hände. (Übers. d. Verf.)

心大怪異，叩扉問其故，以實告，相與捧腹。(ZHANG 1962: 848)

[Der Freund] fand es sehr merkwürdig und klopfte am Torflügel, um nach der Ursache zu fragen. [Der Student Gong] antwortete ihm ehrlich und sie hielten sich beide den Bauch. (Übers. d. Verf.)

王捧腹大笑。(ZHANG 1962: 1099)

Wang hielt sich den Bauch und lachte laut. (Übers. d. Verf.)

b) Wut

Zu Verbalisierungen des Gesichtsausdrucks der Wut im *Liaozhai*, die durch das Signifikat den Signifikanten implizieren, zählen neben *nurong* bzw. *nuse* 怒色 („ein wütender Gesichtsausdruck“) auch Ausdrücke wie *boran se bian* 勃然色變 („wütend ändert sich der Gesichtsausdruck“, ZHANG 1962: 659) und *nu xing yu se* 怒形於色 („die Wut zeigt sich im Gesichtsausdruck“, ZHANG 1962: 278). Eine lexikalisch ungebundene Beschreibung dieser Art liest sich wie folgt:

生甚怒之，情見於色。(ZHANG 1962: 213)

Da wurde der Student sehr zornig, seine Emotion zeigte sich im Gesichtsausdruck. (Übers. d. Verf.)

Im *Liaozhai* wird die Wut oft mit Augen bzw. Blick ausgedrückt. Es kann sein, dass lediglich das Signifikat in Form von *numu* 怒目 („wütende Augen“ bzw. „wütend blicken“) wiedergegeben wird. *Numu* kann weiter differenziert werden, u. a. durch eine Angabe der Person, nach der sich der wütende Blick richtet, z. B. *numu shi ling* 怒目視令 (ZHANG 1962: 976), „mit wütenden Augen auf den Kreisvorsteher schauen“, oder durch einen Vergleich, z. B. *numu ru niu* 怒目如牛 (ZHANG 1962: 582), „wütende Augen wie Rind“, womit die weite Öffnung der Augen impliziert ist. Eine übertriebene, semantisch unechte Verbalisierung ist *lie zi* 裂眦 („die Augenwinkel spalten sich“), mit der die sehr weit geöffneten Augen einer verärgerten Person gemeint sind. Im *Liaozhai* findet sich außerdem auch *hengmu* 橫目

(„waagerechte Augen“), das auch ein Zeichen der Wut ist und wörtlich im Gegensatz zu den genannten weit geöffneten runden Augen etwas zusammengekniffene Augen bedeutet.

Eine andere Gesichtspartie, mit der die *Liaozhai*-Figuren ihre Wut ausdrücken, sind die Zähne. Vor Wut werden die Zähne zusammengebissen (*qie chi* 切齒 „Zähne zusammenbeißen“). Sowohl *numu*, *lie zi*, *hengmu* als auch *qie chi* sind lexikalisiert, und ihre Verbindung mit der Wut ist konventionell Teil des Signifikats der entsprechenden Wendung.

Für Körperbewegungen, die im Zusammenhang mit der Wut ausgeführt werden, werden im *Liaozhai* an einigen Stellen lexikalisierte Wendungen wie *pai an* 拍案 bzw. *ji an* 擊案 („auf den Schreibtisch schlagen“), *chui chuang* 捶床 („auf das Bett schlagen“) oder *dun zu* 頓足 („mit dem Fuß stampfen“) verwendet. Allerdings sind diese Körpersignale im *Liaozhai* wie im Leben auch bei anderen starken Emotionen beobachtbar. Weitere bei Wut häufig vorkommende Körperbewegungen im *Liaozhai* sind diejenigen zum Angriff der Anderen. Diese werden oft mit lexikalisch ungebundenen Beschreibung dargestellt, wie das folgende Beispiel zeigt:

仲怒，奮拳直入，當者盡踣。(ZHANG 1962: 1323)

Da wurde Zhong zornig, er erhob seine Faust und ging geradewegs [auf die Leute] zu, alle Gegner stürzten zu Boden. (Übers. d. Verf.)

Zur Körpersprache der Wut finden sich in der Geschichte „Shao nü“ 邵女 [Frau Shao] zahlreiche Beispiele. Dabei geht es um die Geschichte zwischen einem Mann namens Chai, seiner Ehefrau Jin und seiner Nebenfrau Shao. Die Ehefrau ist eifersüchtig auf die Nebenfrau und behandelt sie schlecht, während die Nebenfrau trotzdem gehorsam bleibt und der Ehefrau immer respektvoll bedient. In einem Abschnitt werden eine Konfliktszene und die dauernde Wut der Ehefrau geschildert, wo die oben genannten Körpersprachformen der Wut dicht aufeinanderfolgen.

妻益恚，握髮裂眦。女懼，長跪哀免，怒不解，鞭之至數十。柴不能忍，盛氣奔入，曳女出。妻呶呶逐擊之。柴怒，奪鞭反撲，面膚綻裂，始退。由是夫妻若仇。柴禁女無往。女弗聽，早起，膝行伺幕外。妻搥牀怒罵，叱去不聽前。日夜切齒，將伺柴出而後泄憤於女。(ZHANG 1962: 888–889)

Da wurde die Ehefrau noch wütender, sie packte ihre Haare und die Augenwinkel spaltetet sich. Das Mädchen bekam Angst, kniete aufrecht und flehte um Gnade. Die Wut der Frau ließ nicht nach, sie griff zur Peitsche und versetzte ihm ein paar dutzend Hiebe. Chai konnte das nicht ertragen. Voller Zorn kam er eiligst herein und zog das Mädchen weg. Die Frau verfolgte und schlug es weiter mit großem Geschrei. Da wurde Chai wütend; er riss ihr die Peitsche weg und schlug sie selbst damit. Erst als sie Striemen im Gesicht bekam, zog sie sich zurück. Seitdem waren Mann und Frau Feinde. Chai verbot dem Mädchen zu ihr zu gehen, aber es gehorchte nicht. Jeden Morgen stand es auf und wartete auf den Knien außerhalb des Vorhangs zu ihrem Zimmer. Die Frau schlug aufs Bett und brach in wütendes Schimpfen aus; sie schrie ihm zu, wegzugehen und erlaubte ihm nicht hereinzukommen. Tag und Nacht biss sie ihre Zähne zusammen und wartete nur darauf, dass Chai einmal ausging, um ihre Wut an dem Mädchen auszulassen. (Geändert nach RÖSEL 1989: 335)

c) Angst und Erschrecken

Angst und Erschrecken werden hier zusammen behandelt, weil die Körpersignale dieser beiden Emotionen ähnlich sind. Anders als bei Freude und Wut wird im *Liaozhai* bei Angst und Erschrecken viel öfter der Signifikant der Körpersprache dargestellt, sei das Signifikat angegeben oder nicht. Die Formulierung *jingyan* 驚顏 („das erschrockene Gesicht“) ist sehr wahrscheinlich die einzige im *Liaozhai*, die lediglich das Signifikat eines erschrockenen körpersprachlichen Signals darstellt. Ein üblicher Gesichtsausdruck bei Angst und Erschrecken ist das Erblassen. Man findet verschiedene Beschreibungen, vom einfachen *shi se* 失色 („Gesichtsfarbe verlieren“) oder *wu se* 無色 („keine Gesichtsfarbe haben“) bis zu Vergleichen mit der Asche und mit der Erde in Form von u. a. *jingyan ru tu* 驚顏如土 („das erschrockene Gesicht [hat die Farbe] wie Erde“, z. B. ZHANG 1962: 1003), *mian ru sihui* 面如死灰 („das Gesicht [hat die Farbe] wie verglühende Asche“, z. B. ZHANG 1962: 15), *mian ru huitu* 面如灰土 („das Gesicht [hat die Farbe] wie Staub“, z. B. ZHANG 1962: 1490). Im *Liaozhai* kommt es auch vor, dass das Gesicht vor Angst grün wird (*se qing* 色青, „die Gesichtsfarbe wird grün“).

Die Angst oder das Erschrecken kann sich auch in der Körperbewegung zeigen. Ein deutliches Zeichen dafür ist das Zittern (*zhan* 戰, *zhanli* 戰慄 bzw. *yaozhan* 搖戰). In wenigen Fällen wird der zitternde Körperteil verdeutlicht, vor allem das Bein. Im *Liaozhai* wird die Bedeutung des Zitterns oft durch die direkte Angabe der Emotion im Text verdeutlicht. Auch

üblich ist eine Veränderung der Körperhaltung, insbesondere wird man sich zu Boden werfen. Das kann sowohl ein Zeichen des unkontrollierbaren Kraftverlusts des Körpers sein, wie das Zittern, als auch eine im Vergleich dazu absichtlich ausgeführte Handlung, um Unterwerfung zu zeigen oder um Verzeihung bzw. Hilfe zu bitten. Außerdem kommt es im *Liaozhai* oft vor, dass man bei Angst oder Erschrecken flieht oder sich klein macht bzw. sich versteckt.

Darüber hinaus wird das Sträuben von Haaren oft beschrieben, obwohl das von anderen fiktionalen Kommunikationspartnern eigentlich nur sehr schwierig wahrnehmbar ist. Im *Liaozhai* werden die sich sträubenden Körperhaare oft mit einem Wald verglichen, es gibt Beschreibungen wie *mao jie sen shu* 毛皆森豎 („die Körperhaare richten sich alle wie ein Wald auf“, ZHANG 1962: 139), *mao sensen yi li* 毛森森以立 („die Körperhaare stehen wie ein Wald“, ZHANG 1962: 1258) usw. Während die aufgerichtete Körperbehaarung ein Teilphänomen von Gänsehaut und physiologisch begründet ist, sind Formulierungen wie *famao sen shu* 髮毛森豎 („die Kopfhaare und Körperhaare richten sich wie ein Wald auf“, ZHANG 1962: 550) offensichtlich semantisch unecht, denn die langen Kopfhaare richten sich nur auf, wenn sie elektrisch geladen sind. Seltener wird das Schwitzen als Zeichen der Angst bzw. des Erschreckens dargestellt. Ein Beispiel dafür ist:

生⁸⁷駭極，汗下浹體。(ZHANG 1962: 1573)

Der Student ist äußerst erschrocken, der Schweiß fließt herunter und nässt seinen Körper. (Übers. d. Verf.)

Ein typisches Beispiel für die Angst bzw. das Erschrecken bietet die Geschichte „Zhaiyao“ 宅妖 [Dämonie im Haus], in dem ein Großteil der genannten körpersprachlichen Formen verbalisiert werden. Ein Student arbeitet als Hauslehrer bei Herrn Li und wohnt in seinem Haus, in dem es spukt. Eines Abends liegt der Student im Bett und sieht seltsame kleine Wesen in seinem Zimmer, die wie Menschen eine Trauerfeier veranstalten. Beim Beobachten dieser Szene erfasst ihn große Angst:

生睥睨良久，毛森立，如霜被於體。因大呼，遽走，顛牀下，搖戰莫能起。
(ZHANG 1962: 25)

⁸⁷ In der Qingketeing-Ausgabe ist das Subjekt getilgt.

Der Student blickte lange schief darauf, seine Haare standen wie ein Wald, es war, als ob sein Körper von Frost bedeckt würde. Infolgedessen schrie er laut und wollte sofort davonlaufen, doch fiel er vom Bett und zitterte, dass er nicht aufstehen konnte. (Übers. d. Verf.)

d) Trauer

Auch für Trauer wird meistens der Signifikant der Körpersprache dargestellt. Unter allen Körpersprachformen ist das Weinen das direkteste und das häufigste Zeichen der Trauer im *Liaozhai*. Zum Weinen finden sich im *Liaozhai* reiche Verbalisierungsvarianten, die unterschiedliche Aspekte in den Vordergrund stellen. Dazu zählen einfache Wörter wie *ku* 哭 („laut weinen“) und *qi* 泣 („leise weinen“) und differenziertere Formulierungen wie *chuoqi* 啜泣 („schluchzen“), die die Atemweise beim Weinen mit darstellt, oder *wuqi* 嗚泣 bzw. *wuku* 嗚哭, die die Stimme des Weinens mit wiedergeben, um nur einige zu nennen. Eine interessante Formulierung ist *yin qi* 飲泣, wörtlich „Tränen trinken“. Mit dieser konventionellen Wendung wird beschrieben, dass die Tränen so viel sind, dass sie in den Mund fließen.

Die Trauer zeigt sich auch in der Körperhaltung und -bewegung. Typisch ist eine kraftlose Körperhaltung, beispielsweise senkt man seinen Kopf (*chui shou* 垂首) oder liegt auf dem Bauch, z. B. auf dem Bett (*fu chuang* 伏床) oder auf dem Boden (*fu di* 伏地). Zu Körperbewegungen als Ausdruck der Trauer zählen vor allem das Drücken an die Brust (*fu ying* 撫膺) und das Stampfen mit dem Fuß (*dun zu* 頓足).

Beschreibungen der Körpersprache der Trauer kommen im *Liaozhai* nicht selten vor, aber sie sind meistens sporadisch verteilt und eher knapp gefasst. Das folgende Beispiel aus der Geschichte „Qiaoniang“ 巧娘 [Qiaoniang] beschreibt eine Szene, in der zwei Damen von ihrem Geliebten Abschied nehmen. Dort wird allein der Gesichtsausdruck dargestellt, und die Tränen werden in einer lexikalisch ungebundenen Beschreibung durch einen Vergleich mit Perlen hervorgehoben.

二女相向，容顏悲惻；而巧娘尤不可堪，淚滾滾如斷貫珠，殊無已時。(ZHANG 1962: 261–262)

Die beiden Mädchen blickten sich gegenseitig in ihr bekümmertes Gesicht. Qiaoniang vermochte es noch weniger zu ertragen, die Tränen stürzten ihr herab, als zerrisse eine Perlenschnur, und sie hörte gar nicht mehr auf. (Leicht geändert nach RÖSEL 1987: 273)

e) Scham

Die „Schamfamilie“ umfasst verschiedene Emotionen. Im *Liaozhai* kann Scham durch Reue, durch das Bloßgestelltsein oder die Erkenntnis des eigenen Versagens bzw. Fehlers entstehen, oder als Schüchternheit gegenüber dem anderen Geschlecht bzw. in einem erotischen Kontext vorkommen.

Im *Liaozhai* werden verschiedene Verbalisierungen des Gesichtsausdrucks für Scham verwendet, die lediglich durch sein Signifikat den Signifikanten implizieren („ein beschämter Gesichtsausdruck“). Hier kann man zwischen zwei Gruppen unterscheiden. Während *xiurong* 羞容 bzw. *han xiu* 含羞 ausschließlich für einen schüchternen Gesichtsausdruck gegenüber dem anderen Geschlecht bzw. in einem erotischen Kontext stehen (obwohl *xiu* alleine für fast alle Schamformen einsetzbar ist, wie die unteren Beispiele zeigen), sind *kuisse* 愧色, *canse* 慚色 bzw. *canyan* 慚顏 und *tianyan* 靦顏 allgemein für andere Schamformen verwendbar.

Die verschiedenen Schamformen haben im *Liaozhai* wie im Alltagsleben gemeinsame Körpersignale. Das üblichste ist das Erröten, z. B. *chenyan* 頰顏 („rotes Gesicht“), *hong zhang yu mian* 紅漲於面 („die Röte steigt ins Gesicht“, ZHANG 1962: 122), *hong che mianjing* 紅徹面頸 („das ganze Gesicht und der ganze Hals werden rot“, ZHANG 1962: 919). *Yun* 暈 („Röte“) bzw. *xiuyun* 羞暈 („schüchterne Röte“) werden im *Liaozhai* ausschließlich für die von Schüchternheit erregte Röte im Gesicht verwendet. Ein weiteres gemeinsames Phänomen ist die Meidung des Blickkontakts, z. B. durch das Senken oder Abwenden des Kopfs. Es kommt auch vor, dass man sich klein macht oder schwitzt, z. B. *xiu suo* 羞縮, „sich aus Schüchternheit klein machen“, oder *suo jing xiu han* 縮頸羞汗 („der Nacken zieht sich zusammen und aus Scham schwitzen“, ZHANG 1962: 1475). Unter allen Schamformen wird im *Liaozhai* vor allem bei der durch Reue oder Erkenntnis des eigenen Versagens verursachten Scham geweint (z. B. *xiu qi* 羞泣 „leise weinen aus Reue“).

Ein interessantes Beispiel für die Körpersprache bei Schüchternheit gegenüber dem anderen Geschlecht bietet die Geschichte „Abao“ 阿寶 [Abao]. Der Student Sun Zichu hat einen einfachen Charakter und meidet, anders als seine Kommilitonen, Kontakt mit Prostituierten. Mit ihm wird dann Scherz getrieben: man lockt ihn in ein Zimmer, wo man eine Prostituierte veranlasst, sich ihm vertraulich zu nähern. Seine Reaktion darauf liest sich wie folgt:

則頰顏徹頸，汗珠珠下滴。(ZHANG 1962: 233)

Da war er vom Gesicht bis zum Hals rot und der Schweiß fiel in Tropfen herab. (Übers. d. Verf.)

f) Sorge

Im Vergleich zu anderen Emotionen ist die literarische Körpersprache der Sorge im *Liaozhai* viel abhängiger von der Angabe des Signifikats und dem Kontext, um monosemiert zu werden. Es gibt im *Liaozhai* wohl keine Körpervershaltensformen, die ausschließlich bzw. überwiegend für die Sorge stehen. Vielmehr wird die Körpersprache bei der Sorge entweder ausschließlich mit Formulierungen dargestellt, die lediglich das Signifikat wiedergeben (z. B. *youse* 憂色, „ein besorgter Gesichtsausdruck“), oder sowohl das Signifikat als auch der Signifikant werden verbalisiert (z. B. *cucu you you se* 蹙蹙有憂色, „Augenbrauen zusammenziehen und einen besorgten Gesichtsausdruck haben“, ZHANG 1962: 320). Im Bereich des Gesichtsausdrucks werden im *Liaozhai* vor allem die zusammengezogenen Augenbrauen als Ausdruck der Sorge eingesetzt, sie können aber auch bei Wut, Abneigung usw. auftreten.

Ein anderes Körpersignal der Sorge ist, dass man seine Körperhaltung für eine längere Weile nicht verändert. Das kann ein starres Liegen bei Schlaflosigkeit sein (z. B. *jiang wo chang chou* 僵臥長愁, „starr liegen und sich lange sorgen“, ZHANG 1962: 487), oder auch eine Ausrichtung des Körpers bzw. Kopfs gegenüber Schatten (*dui ying chang chou* 對影長愁, „im Angesicht der Schatten sich lange sorgen“, ZHANG 1962: 546) oder Kerzen (*dui zhu han chou* 對燭含愁, „im Angesicht der Kerze sich sorgen“, ZHANG 1962: 1418).

g) Gefühle wie Kälte und Schmerzen

Zwei im *Liaozhai* oft mit der literarischen Körpersprache dargestellten Gefühle sind Kälte und Schmerzen. Die Körpersprache bei Kälte ähnelt zum großen Teil der bei Angst, obwohl

die Gründe nicht ganz gleich sind: man zittert, bekommt Gänsehaut und macht sich klein.⁸⁸ Eine Monosemierung solcher Körpersprache als Signal der Kälte erfolgt im *Liaozhai* durch eine Angabe des Wetters oder noch direkter durch eine Angabe des Grunds, z. B.:

身無存縷，苦寒甚戰，將假衣於嫗。(ZHANG 1962: 700)

Er hatte keinen Faden am Leib, unter Kälte leidend zitterte er sehr und wollte sich bei der alten Frau Kleider borgen. (Geändert nach RÖSEL 1989: 498)

Bemerkenswert ist, dass die Gänsehaut bei Angst und bei Kälte unterschiedlich dargestellt wird. Während bei Angst vor allem die gestäubten Haare beschrieben werden, kommen bei Kälte nur die kleinen Erhebungen der Hautoberfläche vor (z. B. *senran qi su* 森然起粟, „die kleinen Erhebungen entstehen wie ein Wald“, ZHANG 1962: 1324).

Im *Liaozhai* zeigen sich Schmerzen mehr durch Parasprache als durch Körpersprache. Körpersprachlich zeigen sich Schmerzen vor allem am Gesicht. Dabei wird das Gesicht grün (z. B. *mianmu jie qing* 面目皆青, „das ganze Gesicht wird grün“, ZHANG 1962: 891), oder die Augenbrauen werden zusammengezogen (z. B. *cuan mei renshou* 攢眉忍受, „die Augenbrauen zusammenziehend [die Schmerzen] ertragen“, ZHANG 1962: 1226).

6.1.2.2 Zwischenmenschliche Einstellungen

Im *Liaozhai* finden sich vielfältige zwischenmenschliche Einstellungen, die sich durch Körpersprache ausdrücken. Im Folgenden werden sie anhand von zwei Hauptdimensionen der zwischenmenschlichen Einstellung untersucht, nämlich „freundlich - feindselig“ und „dominant - unterwürfig“, die auch in Kombination auftreten können.

Besonders deutlich lässt sich die Dimension „dominant - unterwürfig“ an Körperhaltungen erkennen. *Gui* 跪 („niederknien“) und *fu di* 伏地 („sich zu Boden werfen“) sind zwei eindeutige Zeichen der Unterwerfung, wobei oft Kotau (*qi shou* 稽首, „mit dem Kopf schlagen“) gemacht wird. Solche unterwerfenden Körperverhaltensformen lassen sich im

⁸⁸ Das Zittern und die Gänsehaut sind Folgen einer Muskelanspannung. Bei Kälte dient sie dazu, Wärme zu erzeugen, in einer Gefahrensituation werden die Muskeln auf diese Weise vorgewärmt als Vorbereitung auf eine Flucht. Bei Kälte macht man sich klein, um die Kerntemperatur des Körpers konstant zu halten. Bei Angst macht man sich klein, um einen Angriff zu vermeiden.

Liaozhai nicht selten antreffen. Sie werden u. a. von jüngeren Generationen gegenüber älteren Generationen, von Normalpersonen gegenüber Beamten, Gottheiten und Magie Besitzenden, von Frauen gegenüber ihrem Ehemann gemacht, aber auch von Männern gegenüber Frauen, vor allem wenn ein Mann seine Liebespartnerin um ihre Verzeihung oder um ihren Aufenthalt bittet. Auch *yulü* 伛僂 („mit gebeugtem Rücken“) kommt im *Liaozhai* als eine Respekt zeigende Körperhaltung mehrmals vor, aber nur in außerfamiliären Kontexten. Zu unterscheiden ist die Rückenverkrümmung im Alter.

In Kombination mit diesen Körperhaltungen oder selbstständig verrät auch das räumliche Verhalten das Machtverhältnis. Die überlegene Figur befindet sich an einer physisch höheren Position und die unterlegene an einer niedrigeren. Die Treppen spielen dabei sowohl im normalen Haus als auch im Palast eine Rolle. Die unterlegene Figur wirft sich unter den Treppen zu Boden (*fu jie xia* 伏階下). Die überlegene Figur im Gegensatz kann die Treppen hinabsteigen (*jiang jie* 降階) und die ihr eigentlich unterlegende Figur empfangen, um Zuneigung zu zeigen. Außerdem ist die Sitzanordnung beim Zusammentreffen ein Spiegel des Machtverhältnisses. Im *Liaozhai* wird beim Zusammentreffen nicht selten die Sitzanordnung beschrieben. An einigen Stellen kommen lediglich Bezeichnungen wie *shangzuo* 上座 („oberer Sitz“, d. h. Ehrensitz) und *xiazuo* 下座 („unterer Sitz“, d. h. Sitz für unterlegene Personen) vor, während an anderen Stellen die Himmelsrichtung angegeben wird, nach der ein Sitz ausgerichtet ist. Der Sitz nach Süden gilt in der traditionellen chinesischen Kultur als Ehrensitz. Das folgende Beispiel aus der Geschichte „Wangzhe“ 王者 [Der König] stellt eine Audienz dar, in der sich die Dimension „dominant - unterwürfig“ deutlich u. a. durch die Sitzanordnung und Körperhaltung zeigt:

又一重門，見有王者，珠冠繡紱，南面坐。州佐趨上，伏謁。(ZHANG 1962: 1490)

Es folgte noch eine Tür, dann sah er vor sich einen Mann wie einen König. Seine Kopfbedeckung war mit Perlen geschmückt, und er trug einen gestickten Rock. So saß er mit dem Gesicht gen Süden. Der Provinzbeamte ging mit schnellen kleinen Schritten herzu, warf sich zu Boden und erwies seine Reverenz. (Geändert nach RÖSEL 1987: 329)

In diesem Beispiel finden sich auch weitere Modi der Körpersprache: symbolhafte Kleidung

(vgl. Kap. 6.1.2.4) und das Emblem *qu* 趨, die schnelle Gehbewegung mit keinen Schritten, die bei Begrüßung Höflichkeit zeigt. Im *Liaozhai* finden sich zahlreiche weitere Beschreibungen über Körperbewegungen bei Begrüßung, die die Dimension „dominant - unterwürfig“ vermitteln. Das folgende Beispiel aus der Geschichte „Xu huangliang“ 續黃梁 [Fortsetzung des Traums der gelben Hirse] zeigt deutlich die verschiedenen Begrüßungsformen gegenüber verschiedenen Personen:

六卿來，倒屣而迎；侍郎輩，揖與語；下此者，頷之而已。(ZHANG 1962: 519)
Wenn einer der sechs Staatsminister kam, empfing er sie mit umgekehrt getragenen Schuhen. Für die Vizeminister machte er eine yi-Begrüßung [d. h. Verbeugung mit aufeinandergelegten Händen, Anm. d. Verf.] und sprach mit ihnen. Für diejenigen von niedrigerem Rang hatte er nur ein Kopfnicken. (Übers. d. Verf.)

Der Protagonist Herr Zeng ist in seinem Traum ein Beamter im zweiten oder dritten Rang.⁸⁹ Wie in Kapitel 3.3.2 erwähnt wurde, ist *daoxi* eine konventionelle Redewendung. Sie beschreibt, dass der Gastgeber beim Ankommen des Gastes ohne jegliche Verzögerung seine Schuhe anzieht, um seinen Gast draußen vor der Tür zu empfangen. Eine solche schnelle Bewegung zu jemandem hin ist im *Liaozhai* ein übliches Zeichen für Respekt, die sich u. a. im schnellen Gehen (z. B. im oben zitierten Satz *Zhouzuo qushang* 州佐趨上, „Der Provinzbeamte geht mit schnellen kleinen Schritten herzu“) und schnellen Aufstehen zeigt (z. B. im Satz *Zhu ji qi yanru* 朱急起延入, „Zhu steht schnell auf und führte ihn hinein“, ZHANG 1962: 140). Bei Begrüßung der Vizeminister, die ungefähr gleichrangig wie er sind, wird *yi* 揖 gemacht. Dieses Emblem bezeichnet eine Begrüßungsform mit Verbeugung und beiden aufeinandergelegten Händen (dazu ausführlicher in Kap.7.1.1.1). Gegenüber den niederrangigen Beamten wird nur leicht zugeneigt (*han* 頷).

Für die Dimension „freundlich - feindselig“ ist der Gesichtsausdruck eine wichtige Informationsquelle. Das Lächeln (*xiao* 笑 bzw. *weixiao* 微笑) ist im *Liaozhai* wie im Alltagsleben ein wichtiges Zeichen der Freundlichkeit bzw. Zuneigung. Auffällig ist das Lächeln der Protagonistinnen beim ersten Treffen mit den Protagonisten, das Informationen

⁸⁹ In der Geschichte steht, dass er allen Beamten überlegen ist, die im niedrigeren Rang als dem dritten sind. In der Qing-Regierung werden neun Klassifizierungsränge unterschieden.

über eine besondere Form dieser Dimension vermittelt, nämlich die sexuelle Einstellung. In einigen Geschichten, z. B. „Gejin“ 葛巾 [Gejin], „Pianpian“ 翩翩 [Pianpian], „Shuimang cao“ 水莽草 [Die Schuimang-Pflanze] und „Zhang Aduan“ 章阿端 [Zhang Aduan], flirten die Protagonisten bereits beim ersten Treffen mit den Protagonistinnen durch frivole Worte oder Körperkontakt, was nach den Sitten der Ming- und Qing-Zeit als nicht angebracht gilt. Als Reaktion darauf lächeln aber die Protagonistinnen, dies zeigt ihre Zuneigung und auch die Bereitschaft, eine Beziehung zu entwickeln.

Neben dem Gesichtsausdruck kann auch der Blick wichtige Informationen über die Dimension „freundlich - feindselig“ vermitteln. Die konventionellen Wendungen *qingyan* 青眼 bzw. *qingmu* 青目 und *baiyan* 白眼, wörtlich „mit dem Schwarzen des Auges [jemanden schauen]“ und „mit dem Weißen des Auges [jemanden schauen]“, bedeuten jeweils „jemanden direkt sehen“ und „gegenüber jemandem Augen rollen“, im übertragenen Sinne „jemanden mögen“ und „jemanden nicht mögen“. Wie das Lächeln kann der Blick beim ersten Treffen eines Mannes und einer Frau eine wichtige Rolle spielen und die sexuelle Einstellung vermitteln. Im *Liaozhai* ist es typisch, dass der Protagonist die gut aussehende Protagonistin, oft beim ersten Treffen, anstarrt (*zhu* 注, *zhumu* 注目, *ningzhu* 凝注, *ningdi* 凝睇, *tingdi* 停睇 usw.). Das ist ein Zeichen dafür, dass er von der Schönheit der Protagonistin angezogen ist und Zuneigung gegenüber ihr empfindet. Im Vergleich dazu ist es im *Liaozhai* seltener, dass eine Frau einen Mann anstarrt. Was öfter bei Frauen als bei Männern passiert, ist, dass das Signifikat des Blicks mit dargestellt oder gar lediglich das Signifikat dargestellt wird, wie das folgende Beispiel aus der Geschichte „Fengyang shiren“ 鳳陽士人 [Der Gelehrte aus Fengyang] zeigt:

士人註視麗者，屢以遊詞相挑。[...] 麗人亦美目流情，妖言隱謎。 (ZHANG 1962: 188)

Der Gelehrte starrte die Schöne an und flirtete mit ihr durch frivole Worte. [...] Auch aus den schönen Augen der Schönen floss Liebe, mit verführerischen Worten [machte sie] Andeutungen. (Übers. d. Verf.)

Außerdem lässt sich die Dimension „freundlich - feindselig“ am räumlichen Verhalten, vor allem an der Nähe zwischen Kommunikationspartnern und am Körperkontakt erkennen. Ein

typisches Beispiel für die Nähe ist die lexikalisierte Wendung *cu xi* 促膝, „Knien [zweier Menschen] berühren sich fast“. Berührungen in angebrachter Weise stehen für Zuneigung bzw. eine intime Beziehung. So ist beispielsweise das Halten der Hände (*wo shou* 握手, *zhi shou* 执手 usw.) im *Liaozhai* sowohl zwischen Freunden als auch zwischen Verwandten und Liebespartnern beobachtbar. Anders als das Halten der Hände kommt *di zu* 抵足, „Füße berühren sich [beim Liegen]“, nur zwischen Freunden vor. *Di zu* ist eine lexikalisierte Wendung, die statt einer tatsächlichen Berührung der Füße der beiden Kommunikationspartner eher das Zusammenliegen auf einem Bett bedeutet (HYDCD 1990b: 476). In erotischen Situationen sind Körperkontakte besonders auffällig. Vor allem die männlichen Figuren suchen nach Körperkontakten mit ihrem Gegenüber, indem sie es entweder umarmen oder seine Körperteile berühren. Das Küssen ist im Vergleich dazu viel seltener im *Liaozhai*.

6.1.2.3 Persönlichkeit, Geschlecht, Alter und Gesundheit

Im *Liaozhai* kommen Figuren mit unterschiedlichen Persönlichkeiten vor, die sich u. a. auch in ihrer Körpersprache zeigen. Ein Beispiel wäre die Geschichte „Xiaoxie“ 小謝. Zwei weibliche Gespenster, die jeweils ca. 20 und maximal 18 Jahre alt aussehen, verhalten sich wie freche Kinder. Sie scheuen sich vor keinem Körperkontakt mit dem Protagonisten und provozieren ihn, um seine Aufmerksamkeit zu gewinnen. Ihr kindhaftes Verhalten wird in lexikalisch ungebundenen Beschreibungen lebhaft wiedergegeben:

長者翹一足踹生腹，少者掩口匿笑。[...] 女近以左手捋髭，右手輕批頤頰，作小響。少者益笑。[...] 始交睫，覺人以細物穿鼻，奇癢，大嚏。[...] 俄見少女以紙條拈細股，鶴行驚伏而至。[...] 長者漸曲肱幾上，觀生讀；既而掩生卷。[...] 少者潛於腦後，交兩手掩生目，瞥然去，遠立以哂。(ZHANG 1962: 772–773)
Nun erhob die ältere einen Fuß und stieß den jungen Mann in den Bauch. Die Jüngere führte die Hand zum Mund, um ein Lachen zu verbergen. [...] Da kam die Ältere näher, fasste mit der linken Hand seinen Schnurrbart und versetzte ihm mit der rechten Hand einen leichten Kopf auf die Wange, so dass es leise klatschte. Die Jüngere lachte noch mehr. [...] Er hatte kaum die Augen geschlossen, da fühlte er, wie jemand einen winzigen Gegenstand in seine Nase einführte, so dass es seltsam kitzelte, und er stark niesen musste. [...] Plötzlich sah er die Jüngere einen Papierstreifen zwischen den Fingern zu einem dünnen Stäbchen drehen. Wie ein Kranich stelzend und sich kauernnd wie ein Reiher, kam sie heran. [...] Die Ältere stützte sich mit einem gebeugten Arm über den Tisch, um ihm beim Lesen zuzusehen. Dann klappte sie sein Buch zu. [...] Die Jüngere verbarg sich hinter ihm, faltete beide Hände und hielt ihm die Augen zu,

entwischte im nächsten Augenblick und blieb in einiger Entfernung stehen, um ihn zu verspotten. (Leicht geändert nach RÖSEL 1991: 343–244)

Die Charakterisierung durch die Beschreibung der Körpersprache kann durch die explizite Angabe der Persönlichkeit durch den Erzähler oder eine andere fiktionale Figur bekräftigt werden oder auch umgekehrt. Die schöne Yingning 嬰寧 ist in der ersten Hälfte der gleich betitelten Geschichte durch ihre Schönheit und Kindhaftigkeit gekennzeichnet. Ihre Kindhaftigkeit zeigt sich nicht nur darin, dass sie die Liebe zwischen Mann und Frau nicht kennt und die Werbung des Protagonisten daher so schwierig macht, sondern auch in ihrem körpersprachlichen Verhalten, das offensichtlich gegen die damalig herrschenden Sitten ist: sie klettert gerne auf Bäume und lacht so unbefangen wie aus einer anderen Welt. Die alte Frau, die sie aufgezogen hat, stellt sie als *daichi cai ru yinger* 呆癡裁如嬰兒 („einfältig und naiv wie ein kleines Kind“) vor (ZHANG 1962: 151). Das unbefangene Lachen der Yingning zieht sich durch die erste Hälfte der Geschichte. Sogar ihre Hochzeitszeremonie muss abgebrochen werden, weil sie furchtbar lacht.

Ein anderes Beispiel entstammt der Geschichte „Lu pan“ 陸判 [Der Richter Lu]. Bereits am Anfang wird die Persönlichkeit des Protagonisten Zhu Erdan explizit als „tapfer“ (*haofang* 豪放) angegeben. Sein körperliches Verhalten entspricht auch seiner Persönlichkeit. Zhu Erdan bringt auf einen Scherz seiner Kommilitonen die schrecklich aussehende Figur des Höllenrichters Lu vom Tempel zu ihrem Treffen. Beim Sehen dieser Figur zittern die Kommilitonen, Zhu aber opfert ihm Wein, bittet ihn um Verzeihung für die Unhöflichkeit und lädt ihn zum Besuch und Trinken ein. Als der Höllenrichter Lu zum ersten Mal in Menschengestalt in sein Haus kommt, steht er überrascht auf. Nachdem der Höllenrichter ihm erklärt hat, dass er auf seine Einladung zu ihm zum Trinken komme, empfängt Zhu ihn erfreut:

朱大悅，牽衣促坐，自起滌器爇火。 (ZHANG 1962: 140)

Nun war Zhu hocherfreut, zog ihn an den Kleidern und nötigte ihn zum Sitzen, während er selbst aufstand, um die Gefäße zu spülen und das Feuer anzuzünden. (Leicht geändert nach RÖSEL 1987: 139)

Zhu Erdan verhält sich natürlich und zeigt durch Körperkontakt Nähe zum Höllenrichter. Wie man später liest, sieht der Höllenrichter in Menschengestalt mit seinem roten Gesicht und

grünen Bart auch schrecklich aus. Als die beiden enge Freunde werden und Zhus Aufsätze mit Hilfe des Höllenrichters plötzlich besser werden, möchten Zhus Kommilitonen den Höllenrichter auch kennenlernen. Als er tatsächlich kommt, werden sie aber blass, sie zittern und gehen (ZHANG 1962: 1401–142). Durch den starken Kontrast der Reaktion des Zhu Erdan und seiner Kommilitonen wird die Charakterisierung des Zhu Erdan als ein tapferer, unbefangener Mensch bekräftigt.

Einige körpersprachliche Verhaltensformen sind geschlechtsspezifisch. Beispielsweise machen Frauen und Männer bei der Begrüßung unterschiedliche Bewegungen: während *lian ren* 斂衽 („die Vorderseite des Kleidungsstücks zurechtrücken“) eine frauenspezifische Begrüßungsform ist, wird *gong shou* 拱手 („Hände wölben“) im *Liaozhai* mit Ausnahme von einer Nonne nur von Männern gemacht. Auch die Gehschritte können geschlechtsspezifisch sein. Im *Liaozhai* sind kleine, aber vor allem schwierige Gehschritten hauptsächlich bei Frauen beobachtbar, die die Zartheit der Frauen zum Ausdruck bringen und wahrscheinlich auf ihre gebundenen Füße zurückgehen. Man liest beispielsweise *lianbu jianhuan* 蓮步蹇緩 (ZHANG 1962: 256), wörtlich „die Lotoschritte sind schwierig und langsam“, wobei „Lotosschritt“ konventionell den Gehschritt einer schönen Frau bedeutet. Zwar kommt es im *Liaozhai* auch vor, dass Männer mit kleinen oder schwierigen Schritten gehen, ist aber seltener und aus ganz unterschiedlichen Gründen. Zu unterscheiden ist zunächst das Emblem *qu* 趨, kleine und schnelle Gehschritte, die Respekt zeigen. Wenn ein Mann schwierige Schritte macht, wird die Ursache immer angegeben, z. B. dass er bekümmert ist oder dass er eine sehr lange Strecke gegangen ist. Außerdem ist die Bewegung „Mund bedecken“ (*yan kou* 掩口) beim Lachen oder Lächeln im *Liaozhai* bis auf eine Ausnahme nur bei Frauen beobachtbar. An einigen Stellen wird differenzierter dargestellt, dass eine Frau beim Lächeln mit ihrem Ärmel ihren Mund bedeckt.

Im *Liaozhai* wird das Alter der Figuren auf verschiedene Weise wiedergegeben: entweder gibt der Erzähler das Alter der Figur direkt mit Zahlen an, oder er vermittelt das ungefähre Alter durch Bezeichnungen wie *shaofu* 少婦 („junge verheiratete Frau“) oder *sou* 叟 („alter Mann“), oder der Erzähler beschreibt die Körpersprache der Figuren, z. B. die genannte Körperhaltung

yulü 偻僂 („mit gebeugtem Rücken“), die das hohe Alter kennzeichnet. Vor allem wird das Alter der Figuren durch das Haar vermittelt. Weiße Haare (*baifa* 白髮) sind charakteristisch für ein hohes Alter, während „gelbe Haare“ (*huangfa* 黃髮) im *Liaozhai* vor allem Kinder kennzeichnen. „Gelb“ ist hier als konventionelle Formulierung zu verstehen, damit ist die hellere, bei Chinesen eher mittelbraune Haarfarbe der Kinder gemeint, die später dunkler wird. Neben diesem natürlichen Phänomen hat die Frisur eine besondere Bedeutung. Denn in der traditionellen chinesischen Gesellschaft wurden für verschiedene Alter verschiedene Frisuren konventionell vorgeschrieben. Kinder haben ungebundene Haare (*chuitiao* 垂髻), während Jugendliche zwei hornartige Haarknoten (*zongjiao* 總角) und unverheiratete Frauen einen oder zwei ringförmige Haarknoten (*huan* 鬢) tragen. Auch allein anhand der Frisur lässt sich das ungefähre Alter einer Figur erkennen, z. B.:

見一總角書生，酣眠繡榻。(ZHANG 1962: 930)

Da sahen sie einen Studenten mit hornartigen Knoten, der auf dem prächtigen Bett tief schlief. (Übers. d. Verf.)

Die Krankheit spielt im *Liaozhai* eine wichtige Rolle. In knapp 100 *Liaozhai*-Geschichten werden verschiedene Krankheiten erwähnt (ZHOU u. a. 2019: 93), die für die Handlung unterschiedlich wichtig sind. An einigen Stellen wird der Gesundheitszustand der Figuren durch die Beschreibung ihrer Körpersprache vermittelt. Dazu zählen u. a. Körperbewegungen wie Erbrechen bzw. Bluterbrechen und Umfallen sowie die Körperhaltung: im *Liaozhai* ist die Kraftlosigkeit ein übliches Zeichen des schlechten Gesundheitszustands, die dazu führt, dass man im Bett liegen muss. Die äußere Erscheinung spielt eine große Rolle bei der Darstellung der Kranken. Dabei werden u. a. die Hautfarbe (z. B. *tifu qingzi* 體膚青紫, „die Körperhaut ist blau-violett“, ZHANG 1962: 199), die blasse Gesichtsfarbe und der verdünnte Körper (z. B. *jige ruijian* 肌革銳減, „die Haut verzehrt sich rasant“, ZHANG 1962: 147) dargestellt. Geschwüre und Eiter an der Körperoberfläche kommen im *Liaozhai* merkwürdig oft vor, die von einem stinkenden Geruch begleitet werden können, wie das folgende Beispiel aus der Geschichte „Gaixian“ 丐仙 [Der bettelnde Unsterbliche] zeigt:

裏中來一丐者，脛有廢瘡，臥於道。膿血狼籍，臭不可近。(ZHANG 1962: 1706)

Ein Bettler tauchte im Dorf auf, der am Schienbein ein entzündetes Geschwür hatte

und auf dem Weg lag. Der Eiter und das Blut strömten heftig und stanken so, dass man ihm nicht nahekommen konnte. (Übers. d. Verf.)

6.1.2.4 Soziale Aspekte wie Beruf, Gruppenzugehörigkeit, Status, Familienstand usw.

Im *Liaozhai* werden Uniformen getragen, die bestimmte Berufe kennzeichnen. Die deutlichsten Beispiele sind die Uniformen der Dienstmädchen und Dienstboten. Aufgrund ihrer Bekleidung werden sie jeweils synekdochisch als *qingyi* 青衣 („schwarze Kleidung“) und *cangtou* 蒼頭 („blaues Kopftuch“) bezeichnet. Außerdem sieht es so aus, dass die Dienstmädchen eine einheitliche Frisur haben. In verschiedenen Geschichten werden sie auch als *shuanghuan* 雙鬢 („doppelte ringförmige Haarknoten“) bezeichnet. Niedrige Offiziere werden wegen ihrer Uniform als *zaoyi ren* 皂衣人 („Person in schwarzer Kleidung“) bezeichnet. An einigen Stellen liest man auch, dass die Amtsdienstler kurze Oberteile tragen, z. B. in der Geschichte „Buke“ 布客 [Tuchhändler], in der der Erzähler die Bedeutung der kurzen Oberbekleidung interpretiert:

途中遇一短衣人，似是隸胥。(ZHANG 1962: 623)

Auf dem Weg begegnete er einem Mann in kurzer Oberbekleidung, der ein Amtsdienstler zu sein schien. (Geändert nach RÖSEL 1992a: 382)

Daoisten und Buddhisten haben spezifische Bekleidung. Als Verb bedeutet *na* 衲 ursprünglich „flicken“, da die Robe der Daoisten und Buddhisten der Theorie nach aus Flickern besteht, wird ihre Robe als *na* bezeichnet. Konfuzianische Studenten und Gelehrte haben auch ihre eigene Kleidung. Im *Liaozhai* kommen die Bezeichnungen *rufu* 儒服 („konfuzianische Kleidung“), *ruguan* 儒冠 („konfuzianische Kopfbedeckung“) und *rujin* 儒巾 („konfuzianisches Kopftuch“) mehrmals vor. Wie sie konkret aussehen, wird aber nicht beschrieben. *Guandai* 冠帶, die Kopfbedeckung und der Gürtel, haben oft eine symbolische Bedeutung. Sie werden von erwachsenen Männern getragen und können Beamte oder Herrscher kennzeichnen. Man liest im *Liaozhai* Beschreibungen wie *guan lei wangzhe* 冠類王者 („die Kopfbedeckung ähnelt der von einem König“, ZHANG 1962: 1511). Der Gürtel kennzeichnet den Rang der Beamten. In der oben zitierten Geschichte „Xu huang-liang“ werden dem Protagonisten in seinem Traum *mang* 蟒 („Python“, hier für „Gewand mit Python-Mustern“) und *yu* 玉 („Jade“, hier für „mit Jade geschmückter Gürtel“) vom Kaiser

verliehen (ZHANG 1962: 519), die Symbol für einen hohen Beamtenrang sind. Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Huang jiangjun“ 黃將軍 [General Huang]:

後屢建奇勛，遂腰蟒玉。(ZHANG 1962: 1046)

[General Huang] vollbrachte später mehrere verdienstvolle Taten und trug daher eine Oberbekleidung mit Python-Mustern und einen mit Jade geschmückten Gürtel. (Übers. d. Verf.)

Kleidung und Schmuck signalisieren auch den Wohlstand. An einigen Stellen wird nur das Signifikat wiedergegeben, z. B. in den Formulierungen *yifu xuanli* 衣服炫麗 („die Kleidung ist prächtig“, ZHANG 1962: 1107) und *yifu pujie* 衣服樸潔 („die Kleidung ist bescheiden und sauber“, ZHANG 1962: 1110). An anderen Stellen wird die konkrete Erscheinung der Bekleidung beschrieben. Feine Stoffe wie Brokate (*jin* 錦) und Pelze (*qiu* 裘) sowie teure Schmuckstücke wie Perlen (*zhu* 珠) tragen die Wohlhabenden, während die normalen Personen einfache Baumwollkleidung und die Ärmeren sogar schäbige Kleidung (z. B. *biyi* 蔽衣, *baiyi* 敗衣) tragen. Das folgende Beispiel aus der Geschichte „Tiangong“ 天宮 [Der Himmelspalast] beschreibt eine Unsterbliche, die über einen Palast herrscht. Ihre äußere Erscheinung zeigt ihren Wohlstand. Außerdem wird ihr Status durch ihr räumliches Verhalten, nämlich ihren nach Süden gerichteten Sitz, signalisiert.

入，則美人華妝南向坐，年約二十許；錦袍眩目；頭上明珠，翹顛四垂；[...]. (ZHANG 1962: 1279)

[Herr Guo] trat ein. Da saß eine festlich geschmückte Schöne nach Süden, die etwa zwanzig Jahre alt sein mochte. Ihr Gewand aus Brokat blendete die Augen. Auf ihrem Kopf waren glänzende Perlen, die an einem baumelnden Schmuck in vier Richtungen herabhingen. (Übers. d. Verf., in Anlehnung an RÖSEL 1991: 92)

Im folgenden Beispiel aus der oben zitierten Geschichte „Shao nü“ finden sich verschiedene Arten von Kleidern mit unterschiedlichen Funktionen:

女青衣而出，命蒼頭控老牝馬，一嫗攜襖從之，竟詣嫡所，伏地而陳。妻始而怒；既念其自首可原，又見容飾兼卑，氣亦稍平。乃命婢子出錦衣衣之。(ZHANG 1962: 887)

Das Mädchen ritt in schwarzen Kleidern aus, ließ ein blaues Kopftuch [d. h. einen Diener, Anm. d. Verf.] eine alte Stute am Zügel führen und eine alte Frau ihr Bündel nachtragen. Sie fuhr direkt zur Wohnung der Hauptfrau, warf sich zu Boden und gestand ihr den Sachverhalt. Die Hauptfrau war zuerst zornig, dann dachte sie daran,

dass jene es doch selbst eingestanden habe, und dass man ihr daher verzeihen müsse. Auch in Anbetracht der bescheidenen Haltung und Aufmachung des Mädchens verrauchte ihr Zorn allmählich. Sie befahl einer Dienerin, brokatene Kleider zu bringen und ihr anzuziehen. (Geändert nach RÖSEL 1989: 331–333)

In diesem Beispiel wird die Szene wiedergegeben, wie das Mädchen, das Herr Chai heimlich als Nebenfrau geheiratet hat, die Hauptfrau zum ersten Mal besucht. Obwohl die Hauptfrau bereits zwei Nebenfrauen zu Tode misshandelt hat und der Mann daher das Mädchen in einem anderen Haus als die Hauptfrau wohnen lässt, möchte das Mädchen Anerkennung der Hauptfrau gewinnen. Denn für es ist die traditionelle Familienethnie wichtig. In diesem Beispiel liest man neben *cangtou*, bei dem wie oben erwähnt die Uniform für den Beruf steht, auch *qingyi* und *jingyi*. Mit *qingyi*, den schwarzen Kleidern, die eigentlich von Dienerinnen getragen werden, seinen wenigen Dienern, der alten Stute und seiner Körperhaltung zeigt das Mädchen ausdrücklich seine Unterlegenheit und Gehorsamkeit gegenüber der Hauptfrau, sodass die Hauptfrau ihm verzeiht und ihm schöne brokatene Kleider bringen lässt, die seiner Stellung im Haus entsprechen.

Wie in Kapitel 6.1.2.3 gezeigt wurde, kann das Alter durch die Frisur symbolisiert werden. Die Frisur vermittelt auch den Familienstand der Frauen. Verheiratete Frauen binden ihr Haar zu einem Knoten (*ji* 髻), die verschiedene Formen haben und unterschiedlich geschmückt werden können. Im *Liaozhai* finden sich u. a. *fengji* 鳳髻 („Phönix-Knoten“), *gaoji* 高髻 („Hochknoten“) und *luoji* 螺髻 („Schneckenhaus-Knoten“).

Neben Aspekten der äußeren Erscheinung können auch Körperbewegung und -haltungen die soziale Gruppenzugehörigkeit der Figuren vermitteln. Typische Beispiele dafür sind Körperbewegung und -haltungen im religiösen Zusammenhang. Zusammengeführte Handflächen (*he zhang* 合掌) bei der Begrüßung oder bei der Sutra-Rezitation kennzeichnen Buddhisten. Schneidersitz (*fuzuo* 趺坐) ist eine Sitzhaltung, in der die buddhistische oder daoistische Meditation ausgeübt wird. Interessant ist das folgende Beispiel aus der Geschichte „Fuweng“ 富翁 [Der reiche alte Mann], in der ein Spielsüchtiger, der bei einem reichen alten Mann Geld leihen möchte, wegen seiner Handbewegung die Spielsucht verrät. Aus diesem

Grund wird sein Darlehen abgelehnt. Hier wird die Bedeutung der Bewegung durch den alten Mann, den Geldverleiher, interpretiert und verdeutlicht.

至家，適幾上有錢數十，少年即以手疊錢，高下堆壘之。翁謝去，竟不與貲。或問故。翁曰：「此人必善博，非端人也，所熟之技，不覺形於手足矣。」訪之果然。(ZHANG 1962: 1206)

Als sie in die Wohnung kamen, lagen da zufällig einige zehn Münzen auf einem Tischchen, und der junge Mann schichtete sie mit der Hand und ordnete sie in unterschiedlich hohen Stapeln. Da hieß der Alte ihn höflich gehen und ließ ihm schließlich kein Geld. Als jemand nach dem Grund fragte, sagte der Alte: „Dieser Mann muss spielsüchtig sein, er ist kein anständiger Mensch. Fertigkeiten, die man beherrscht, zeigt man unbewusst mit Händen und Füßen!“ Man zog Erkundigungen ein und fand, dass es wirklich so war. (Übers. d. Verf., in Anlehnung an RÖSEL 1992b: 212)

6.1.2.5 Zukunft und Umgang mit übernatürlichen Wesen

Im *Liaozhai* werden Figuren beschrieben, die die Fähigkeit beherrschen, die nahe oder ferne Zukunft der Anderen anhand des Aussehens des Gesichts vorherzusagen. So finden sich in Figurenreden Formulierungen wie *mian you shaji* 面有殺機 („Vorhaben zum Töten zeigt sich am Gesicht“, ZHANG 1962: 889), *qise bu xiang* 氣色不祥 („Gesichtsausdruck ist nicht glückverheißend“, ZHANG 1962: 1533), *huiwen* 晦紋 („Pech-Falten“), *fuxiang* 福相 („Glück-Aussehen“) und *hanyuan xiang* 翰苑相 („Hanlin-Akademie-Aussehen“, d. h. „nach einem Mitglied der Hanlin-Akademie aussehen“), wie sie konkret aussehen, wird nicht beschrieben. Alle solchen Prophezeiungen erfüllen sich. So liest sich beispielsweise in der Geschichte „Shao nü“:

女每曰：「此子翰苑相也。」八歲有神童之目；十五歲，以進士授翰林。(ZHANG 1962: 892)

Die Frau sagte oft: „Dieser Sohn sieht nach einem Mitglied der Hanlin-Akademie aus.“ Mit acht Jahren stand er bereits im Ruf eines Wunderkindes, und mit fünfzehn Jahren hatte er tatsächlich den *jinshi*-Titel errungen und wurde in die Hanlin-Akademie berufen. (Geändert nach RÖSEL 1989: 341–342)

Umgang mit Gespenstern wird im Allgemeinen als unheilvoll betrachtet. So kommt es im *Liaozhai* vor, dass ein Buddhist oder Daoist an der äußeren Erscheinung des Protagonisten seinen Umgang mit übernatürlichen Wesen erkennt und ihm davon abrät. Signale dafür sind *xieqi* 邪氣 („böse Energie“) oder *guiqi* 鬼氣 („teufelische Energie“), die man am Menschen-

körper wahrnimmt, wie das folgende Beispiel aus der Geschichte „Hua pi“ zeigt. Der Protagonist Herr Wang begegnet einer schönen Frau auf dem Weg, die eigentlich ein böses Gespenst ist, und bringt sie nach Hause. Dann wird er auf dem Markt von einem Daoisten angesprochen:

偶適市，遇一道士，顧生而愕。問：“何所遇？”答言：“無之。”道士曰：“君身邪氣縈繞，何言無？” (ZHANG 1962: 119–120)

Zufällig ging [Herr Wang] über den Markt und traf einen Dau-Priester, der ihn ganz erschrocken anblickte und fragte: „Was ist Ihnen denn begegnet?“ Wang sagte zwar „Nichts“, aber der Dau-Priester fuhr fort: „Ihr Körper ist ganz von teuflischen Einflüssen umgeben. Wieso sagen Sie da, Ihnen sei nichts begegnet?“ (Leicht geändert nach RÖSEL 1987: 118)

6.1.3 Appellfunktion

Im *Liaozhai* wird die Appellfunktion körpersprachlich hauptsächlich durch Körperbewegungen erfüllt, darunter vor allem Kopf- und Handbewegungen. Das Kopfschütteln (*yao shou* 搖首) kann im *Liaozhai* für eine Verneinung stehen (z. B. *yao shou bu yuan* 搖首不願, „Kopf schütteln und sich weigern“, ZHANG 1962: 149) oder für eine Verhinderung bzw. das Abhalten von einer bevorstehenden Handlung des Gegenübers (z. B. *mu yao shou zhi zhi* 母搖首止之, „Die Mutter schüttelt ihren Kopf und hält ihn [davon] ab“, ZHANG 1962: 1039). Im zweiten Fall hat das Kopfschütteln eine eindeutige Appellfunktion. Ähnliches gilt für das Nicken (*han* 頷). Mit dem Nicken kann man eine Erlaubnis direkt erteilen, wie es im folgenden Beispiel aus der Geschichte „Xiao guanren“ 小官人 [Der kleine Beamte] steht:

少間，又自笑曰：「淒淒微物，想太史亦當無所用，不如即賜小人。」太史頷之。欣然攜之而去。(ZHANG 1962: 200)

Nach einer Weile lächelte er selbst und sagte: „Das ist ein geringfügiges Ding, ich glaube, dafür kann der Herr Hofgeschichtsschreiber gar keine Verwendung haben. Besser schenkt er es dem kleinen Mann“. Der Hofgeschichtsschreiber nickte dazu, er nahm es mit und ging vergnügt wieder weg. (Übers. d. Verf., in Anlehnung an RÖSEL 1987: 200)

Vielfältiger sind die appellativen Handbewegungen. Ähnlich wie das Kopfschütteln kann *yao shou* 搖手 („die Hand/Hände schwenken“), genauer gesagt die Handfläche nach vorne zeigend die Hand nach links und rechts bewegen, sowohl eine verneinende Haltung (= expressive Funktion) auch eine bevorstehende Handlung verhindern (= Appellfunktion). Wie

im folgenden Beispiel aus der Geschichte „Wutong“ 五通 [Die fünf Dämonen] steht, schwenkt der Protagonist Wan seine Hand, der im Hinterhalt Geister jagen möchte, um lautlos der sich auch im Zimmer befindenden Frau zu signalisieren, still zu bleiben. Die Bedeutung wird durch den Erzähler verdeutlicht.

愕問婦，婦具道之，且曰：「諸神將至，為之奈何！」萬搖手，禁勿聲。滅燭取弓矢，伏暗中。 (ZHANG 1962: 1706)

Voller Erstaunen befragte er die Frau, und diese berichtete ihm alles, sagte aber schließlich: „Was können wir tun, wenn jetzt die anderen Dämonen kommen?“ Wan schwenkt seine Hand, verbot ihr, Geräusche zu machen. Er löschte das Licht und nahm Bogen und Pfeile, um sich in eine dunkle Ecke zu kauern. (Geändert nach RÖSEL 1987: 477)

Diese verhindernde Handbewegung kann auch die Rede begleiten und die Verhinderung somit verstärken, wie das folgende Beispiel aus der Geschichte „Aying“ 阿英 [Aying] zeigt:

下座者搖手曰：“莫道莫道！今宵姊妹歡會，言之嚇人不快。”(ZHANG 1962: 1706)

Eine auf dem niederen Sitz schwenkte ihre Hände und sagte: „Sprechen Sie nicht davon! Sprechen Sie nicht davon! Heute abend sind wir zusammengekommen, um uns zu vergnügen. Wenn Sie davon reden, erschrecken Sie uns und verderben uns die Stimmung.“ (Geändert nach RÖSEL 1989: 367)

Yao shou kann auch jemand auffordern, heranzukommen (z. B. *Jin yao shou hu mu* 金搖手呼母曰, „Jin schwenkt seine Hand und rief seine Mutter“, ZHANG 1962: 699). Dieselbe Funktion erfüllt auch *yi shou zhao* 以手招 oder *zhao yi shou* 招以手 („mit der Hand winken“). Eine gegensätzliche appellative Funktion erfüllt *hui* 揮, was eine Von-sich-weg-schütteln-Handbewegung bedeutet. Bei der referentiellen Funktion wurde die hinweisende Handbewegung *zhi* 指 erläutert. Diese Handbewegung kann auch eine appellative Funktion erfüllen. Wie im folgenden Beispiel aus der Geschichte „Yingning“ steht, wird diese hinweisende Geste in Kombination mit der heiteren Miene vom Empfänger als eine Verabredung zum hingewiesenen Ort verstanden.

女指牆底，笑而下。西鄰子謂示約處，大悅，及昏而往，女果在焉。(ZHANG 1962: 157)

Sie wies auf eine Stelle unten an der Mauer hin und glitt lachend ab. Der Nachbarsohn meinte, sie wolle den Treffpunkt angeben, und war hochofren. Bei Abenddämmerung

ging er zu dieser Stelle und fand die junge Frau wirklich dort. (Leicht geändert nach RÖSEL 1987: 162)

Auch ist es möglich, mit Körperkontakt die Appellfunktion zu realisieren. Manchmal reicht selbst eine Berührung aus, um ein bestimmtes Verhalten der berührten Person zu veranlassen. Deutlich und direkt ist die Appellfunktion, wenn man mit der Hand jemandes Arm oder Kleidung festhält, um ihn zu hindern, z. B. sich zu entfernen oder aufzustehen, oder um ihn in eine bestimmte Richtung zu ziehen oder zu schubsen. Das folgende Beispiel aus der Geschichte „Shao nü“ enthält eine appellative Berührung mit dem Ellbogen und eine schubsende Handbewegung. Die Ehefrau ist wütend auf ihren Mann, Herrn Chai, weil er die Protagonistin heimlich geheiratet hat und in einem anderen Haus mit ihr wohnt. Die Protagonistin versucht in dieser Szene, die Beziehung zwischen den beiden zu verbessern, indem sie zunächst die Ehefrau zum Treffen mit ihrem Mann überzeugt und beim Treffen auf eine unauffällige Weise durch Körperkontakt den Mann zum „richtigen“ Verhalten leitet.

見柴曰：「汝狡兔三窟，何歸為？」柴俛不對。女肘之，柴始強顏笑。妻色稍霽，將返。女推柴從之，又囑庖人備酌。自是夫妻復和。(ZHANG 1962: 188)

Als die Hauptfrau Chai sah, sagte sie: „Du bist ja wie der verschmutzte Hase, der drei Höhlen hatte, um sich zu verkriechen! Wie kommt es, dass du zurückgekehrt bist?“ Chai senkte den Kopf und antwortete nicht. Als das Mädchen ihn mit dem Ellenbogen anstieß, zwang er sein Gesicht zu einem Lächeln. Auf dem Gesicht der Hauptfrau trat eine kleine Aufheiterung ein, und sie schickte sich an, umzukehren. Da schob das Mädchen den Chai hinterher und gab in der Küche den Auftrag, Wein hinzubringen. Seitdem waren sich Mann und Frau wieder gut. (Leicht geändert nach RÖSEL 1989: 334)

Auch mit dem Gesicht kann man einen Appell senden. Dies ist allerdings im *Liaozhai* seltener. Beispielsweise steht in der Geschichte „Dali jiangjun“ 大力將軍 [Der kräftige General], dass der General seine „Wangen leicht bewegt“ (*yi shao dong* 頤少動, ZHANG 1962: 759) und diese Gesichtsbewegung ausreicht, dass seine Dienerin ihm die gewünschte Kleidung bringt. In der Geschichte „Chang’e“ 嫦娥 [Chang’e] „verständigen sich“ zwei Dienstmädchen „durch Blicke“ (*yi mu huiyi* 以目會意, ZHANG 1962: 1076), dass sie ein anderes Dienstmädchen aus ihren Händen loslassen, was zum Tod des letzteren führt. Wie die Wangenbewegung und die Blicke aussehen, bleiben unbeschrieben und lassen den Lesern einen Vorstellungsraum.

Interessant ist, dass einige Figuren im *Liaozhai* absichtlich Körpersignale senden, die expressiv scheinen, aber um ein bestimmtes Verhalten des Empfängers oder eine Änderung seiner Haltung zu veranlassen. Ein solches Beispiel entstammt der Geschichte „Xianü“ 俠女 [Das heroische Mädchen], in der die Protagonistin sich zunächst ganz kühl gegenüber dem Protagonisten, dem armen Herrn Gu, verhält, obwohl er ihrer Mutter Getreide schenkt und dadurch ihr Leben rettet. Seine Mutter und sein homosexueller Partner sprechen an verschiedenen Stellen jeweils darüber, dass das gute Aussehen des Mädchens und sein kühles Gesicht einen starken Kontrast bilden. Eines Tages lächelt das Mädchen dem Gu aber plötzlich zu:

一日女出門，生目注之，女忽回首，嬌然而笑。生喜出望外，趨而從諸其家，挑之亦不拒，欣然交懽。(ZHANG 1962: 212)

Eines Tages trat das Mädchen aus der Tür, und Herr Gu folgte ihm mit den Augen; plötzlich wandte es den Kopf und lächelte lieblich. Gu war überglücklich und lief ihm eilends in seine Wohnung nach. Dort tändelte er mit ihm, ohne dass es ihn abwehrte, und voll Vergnügen ergötzen sie sich aneinander. (Leicht geändert nach RÖSEL 1987: 213)

Als es zu Ende ist, zeigt das Mädchen wieder einen ernsten Gesichtsausdruck, und es behandelt Gu kühl. Einige Zeit später kommt das Mädchen wieder lächelnd zu Gu, und sie haben noch einmal Geschlechtsverkehr. Danach wird das Mädchen wieder kalt zu Gu. Das Mädchen gebärt Gu einige Monate später einen Sohn und gibt diesen Gu. Das dritte Mal, dass es Gu zulächelt, ist am Schluss der Geschichte. Da verabschiedet es sich von Gu und sagt ihm, dass es den Mörder seines Vaters inzwischen getötet hat und nun diesen Ort verlässt. Es stellt sich heraus, dass das Mädchen mit dem Kind Gu, der so arm ist, dass keine Frau ihn heiraten wird, für seine Güte vergilt. Das Mädchen hat gedacht, dass ein einmaliges Zusammensein dafür genügen würde. Doch klappt es erst beim zweiten Mal. Es ist deutlich, dass das Lächeln des Mädchens verschiedene Funktionen hat. Während es das letzte Mal mit dem Lächeln seine Freude ausdrückt, lächelt es bei den ersten beiden Malen Gu gezielt zu. Das Lächeln scheint Ausdruck seiner Zuneigung zu Gu zu sein, ist aber geplant und soll ihn zum Geschlechtsakt bewegen.

6.1.4 Ästhetische Funktion

Im *Liaozhai* wird die Form der Körpersprache vor allem beim Tanz und in religiösen Zeremonien in den Mittelpunkt gerückt. Ein Tanz wird vor allem bei einem Bankett bzw. im Palast vor einem relativ großen Publikum aufgeführt. Aber auch unter sich zu Hause kann getanzt werden. An einigen Stellen wird nur der Name des Tanzes wiedergegeben, ohne dass die konkrete Bewegung beschrieben wird. So finden sich im *Liaozhai* Tanzbezeichnungen wie *nichang wu* 霓裳舞 („Regenbogenkleidung-Tanz“, ZHANG 1962: 39), *tianmo wu* 天魔舞 („Himmelsdämonen-Tanz“, ZHANG 1962: 321), *Qiantang feiting zhi wu* 錢塘飛霆之舞 („Tanz des fließenden Donners auf dem Qiantang-Fluss“, ZHANG 1962: 1477) und *shizi wu* 獅子舞 („Löwen-Tanz“, ZHANG 1962: 1599), deren konkrete Ausführungsform nicht dargestellt wird. An anderen Stellen wird der Signifikant der Körpersprache beschrieben, vor allem Körperbewegungen und Aspekte der äußeren Erscheinung. Der folgende Ausschnitt aus der Geschichte „Wanxia“ 晚霞 [Wanxia] gibt wieder, wie der *san hua wu* 散花舞 („Blumenstreuen-Tanz“) aussieht:

內一女郎，年十四五以來，振袖傾鬟，作散花舞；翩翩翔起，衿袖襪履間，皆出五色花朵，隨風揚下，飄泊滿庭。(ZHANG 1962: 1477)

Darunter war ein Mädchen von etwa vierzehn, höchstens fünfzehn Jahren, das seine Ärmel schüttelte und seine ringförmigen Haarknoten neigen ließ, um den Tanz des „Blumenstreuens“ zu tanzen. Während sie leicht flatterte und schwebte, kamen aus Schärpe und Ärmeln, aus Strümpfen und Schuhen fünffarbige Blumen hervor, die vom Wind herabgewirbelt wurden und den ganzen Hof bedeckten. (Geändert nach RÖSEL 1987: 549)

Noch präziser wird die Körperbewegung der Tänzerin im folgenden Beispiel aus der zitierten Geschichte „Gaixian“ beschrieben:

女乃仙仙而舞。舞到酣際，足離於地者尺餘，輒仰折其首，直與足齊，倒翻身而起立，身未嘗著於塵埃。(ZHANG 1962: 1708)

Das Mädchen tanzte flatternd. Als es sich bis zur Ekstase steigerte, waren seine Füße mehr als einen Fuß hoch über den Boden und immer wieder senkte es den Kopf, bis er in gleicher Höhe wie die Füße war. Sie machte einen Rückwärtssalto und stand wieder aufrecht, ohne dass ihr Körper jemals den Staub des Bodens berührt hätte. (Geändert nach RÖSEL 1992b: 495)

Im *Liaozhai* werden auch religiöse Zeremonien dargestellt, in denen Geister gefangen oder

vertrieben werden. In einigen dieser Zeremonien werden auffällige tanzähnliche Körperbewegungen aufgeführt. Eine häufige Bewegung der Daoisten in Zeremonien ist *yubu* 禹步 („Yu-Schritte“), die im *Liaozhai* nicht konkret beschrieben wird. Eine ausführlichere Beschreibung der Körpersprache in der religiösen Zeremonie findet sich beispielsweise in der Geschichte „Tiaoshen“ 跳神 [Der Tanz der Zauberin], in der die religiöse Zeremonie im Mittelpunkt steht.

婦束短幅裙，屈一足，作商羊舞。兩人捉臂，左右扶掖之。[...] 既而首垂，目斜睨；立全須人，失扶則仆。旋忽伸頸巨躍，離地尺有咫。(ZHANG 1962: 755)
Eine Frau schnürt sich einen kurzen Rock, krümmt ein Bein an und vollzieht den „Shangyang-Tanz“ [nach dem Namen eines mythischen Vogels, der nur ein Bein hat]. Zwei Personen halten sie an den Armen und stützen sie links und rechts. [...] Kurz darauf sinkt ihr Kopf herab, und die Augen verdrehen sich. Um zu stehen braucht sie die Hilfe der Anderen, ohne diese Stütze würde sie hinfallen. Plötzlich streckt sie den Hals aus und vollführt einen großen Sprung, mehr als einen Fuß über den Boden. (Geändert nach RÖSEL 1991: 426–428)

Eine ästhetische Funktion haben auch die Aspekte der äußeren Erscheinung wie der Körperbau, die Gesichtszüge und die Bekleidung, die die Aufmerksamkeit des Kommunikationspartners auf sich ziehen. Wie oben beim Punkt „zwischenmenschliche Einstellungen“ erwähnt wurde, ist es im *Liaozhai* üblich, dass ein Mann auf den ersten Blick von der Schönheit einer Frau angezogen wird und sie anstarrt. Vor der Darstellung des anstarrenden Blicks des Mannes wird oft das schöne Aussehen der Frau beschrieben. Diese Beschreibung kann unterschiedlich präzise sein. Weniger präzise ist beispielsweise die Beschreibung in der Geschichte „Tongren yu“ 瞳人語 [Die Pupillenreden]:

內坐二八女郎，紅妝艷麗，尤生平所未睹。目眩神奪，瞻戀弗舍，[...]。(ZHANG 1962: 10)

Drinnen saß eine etwa sechzehnjährige junge Dame, reich gekleidet und von so strahlender Schönheit, wie er sie sein ganzes Leben noch nie gesehen hatte. Es schwindelte ihm vor den Augen, und seine Sinne waren entrückt. Völlig vernarrt schaute er zu ihr auf und lief, ohne sich losreißen zu können, [...]. (RÖSEL 1987: 39)

Im Vergleich dazu wird in der Geschichte „Huabi“ die Protagonistin bei ihrem ersten Auftreten detailreicher dargestellt: sowohl ihre Frisur als auch ihre Handhaltung und ihr Gesichtsausdruck werden dargestellt, wobei ihre Lippen und ihr Blick hervorgehoben werden:

東壁畫散花天女，內一垂髻者，拈花微笑，櫻唇⁹⁰欲動，眼波將流。朱注目久，不覺神搖意奪，恍然凝想。(ZHANG 1962: 14)

An der einen Wand waren die Blumen streuenden Himmelsfrauen abgebildet, unter denen sich auch eine mit herabhängenden Haaren befand. Sie hielt eine Blume in der Hand und lächelte. Die Kirsch-ähnlichen Lippen schienen sich zu bewegen, die Wellen-ähnlichen Blicke schienen zu fließen. Zhu betrachtete sie lange. Unbemerkt wurde sein Herz gerührt, sein Sinn entrückt. (Geändert nach RÖSEL 1987: 43–45)

6.1.5 Phatische Funktion

Im *Liaozhai* hat die Körpersprache vor allem zur Kommunikationsaufnahme und -beendung eine phatische Funktion. Im Alltagsleben werden im Gespräch oft Regulatoren verwendet, beispielsweise kann der Hörer nicken, um dadurch seine Zustimmung zu zeigen und den Sprecher zum Weitersprechen zu ermutigen, ohne ihn zu unterbrechen. Solche Regulatoren werden im *Liaozhai* allerdings nur selten verbalisiert. In Gesprächssituationen des *Liaozhai* werden die Figurenreden oft dicht nacheinander aufgeführt, vor denen oft jeweils nur ein Verb des Wortfeldes „sagen“ steht. Gelegentlich wird der Gesichtsausdruck „lachen“ bzw. „lächeln“ angegeben (z. B. *xiao yue* 笑曰, „lächelnd sagen“).

Zur Kontaktaufnahme werden verschiedene begrüßende Körperbewegungen eingesetzt, die im *Liaozhai* zahlreich vorkommen und in Kapitel 6.1.2.2 teilweise erläutert wurden. Um die Aufmerksamkeit einer Person zu gewinnen und eine Interaktion mit ihr zu initiieren, kann auch ein Körperkontakt eingesetzt werden. So stößt in der im Kapitel 6.1.1 zitierten Geschichte „Sixun“ ein Kollege den schwerhörigen Prüfungsbeamten, der die Frage des Prüfungsleiters nicht beantworten kann, mit seinem Ellbogen an, um ihn dann mit einer nachahmenden Handbewegung an das erwünschte Verhalten zu erinnern. Ähnlich ist es in der Geschichte „Lianhua gongzhu“ 蓮花公主 [„Prinzessin Lotosblüte“], in der der Protagonist als Gast den König besucht und nicht auf seine Worte reagiert, weil seine Aufmerksamkeit von der Schönheit der Prinzessin gefesselt ist. Da tritt sein Tischnachbar ihm auf den Fuß (*nie* 躡), um ihn auf den König aufmerksam zu machen (ZHANG 1962: 674).

Auch zum Beenden einer Kommunikation bzw. zum Abschied können körpersprachliche

⁹⁰ In der Qingketing-Ausgabe steht *kou* 口 („Mund“) statt *chun* 唇 („Lippen“).

Verhaltensformen eingesetzt werden. Im *Liaozhai* finden sich vor allem die Handbewegung mit beiden aufeinandergelegten Handflächen vor der Brust (*gong* 拱 bzw. *gong shou* 拱手, „Hände wölben“), die zwischen Männern sowohl zum Begrüßen als auch zum Abschied gemacht wird (z. B. *gong shou er chu* 拱手而出, „Hände wölben und hinausgehen“, ZHANG 1962: 1576). Auch die Änderung der Körperhaltung vom Sitzen zum Aufstehen kann das Ende eines Treffens signalisieren. So liest man beispielsweise in der Geschichte „Bai Qiulian“ 白秋練 [Bai Qiulian] die Formulierung *qishen zuobie* 起身作別 („aufstehen und sich verabschieden“, ZHANG 1962: 1484). Ein übliches Körpersignal zum Abschied ist *li xi* 離席 („den Sitzplatz verlassen“), z. B. *li xi gaobie* 離席告別 („den Sitzplatz verlassen und sich verabschieden“, ZHANG 1962: 1484).

6.2 Funktionen in der Text-Leser-Kommunikation

Im Vergleich zu den kommunikativen Funktionen der Körpersprache im Alltagsleben bzw. in der Textwelt lassen sich die kommunikativen Funktionen der literarischen Körpersprache, die sich beim Leser erfüllen, schwieriger ermitteln. Denn die Körpersprache im Alltagsleben bzw. in der Textwelt lässt sich einer konkreten Kommunikationssituation zuordnen, während eine literarische Beschreibung von einer solchen abgelöst ist. Während bei der Ermittlung der textinternen kommunikativen Funktionen der Körpersprache die Kenntnisse über die Körpersprache im Alltagsleben eine große Rolle spielen, werden vielmehr die literarischen Aspekte in die Betrachtung einbezogen, um die Funktionen der Körpersprache in der Text-Leser-Kommunikation zu ermitteln.

6.2.1 Referentielle Funktion

Während die semantisch unechten Verbalisierungen mit ihrer symbolischen Bedeutung eine fiktive Wahrheit darstellen, verweisen die semantisch echten Verbalisierungen direkt auf die Körpersignale der Figuren in der Textwelt. In diesem Sinne haben alle Verbalisierungen der Körpersprache grundsätzlich eine referentielle Funktion, und sie geben dem Leser Aufschluss über die oben genannten Funktionen in der Textwelt. Darauf aufbauend kann die literarische Körpersprache in der Text-Leser-Kommunikation weitere Subfunktionen erfüllen. Im Folgenden wird auf drei Subfunktionen eingegangen: die literarische Körpersprache als

Zugang zur chinesischen Volkskunde, die den Handlungsverlauf voran bewegende literarische Körpersprache und die thematische Funktion.

6.2.1.1 Widerspiegelung der Volkskunde

Dass das *Liaozhai* aus der Perspektive der Volkskunde erforscht wird und zahlreiche deutsche Übersetzer es als Zugang zur chinesischen Volkskunde betrachten und beispielsweise im Vorwort auf die besondere Rolle des Fuchses im chinesischen Volksglauben hinweisen, ist in der engen Beziehung zwischen dem *Liaozhai* und der chinesischen Volkskunde begründet. Im *Liaozhai* finden sich zahlreiche Beschreibungen über Feste, Rituale, Volksglauben, Zeremonien usw. In einigen Bereichen davon kann die Körpersprache eine wichtige Rolle spielen. Wie beispielsweise in Kapitel 6.1.2.3 und 6.1.2.4 sporadisch angedeutet wurde, finden sich im *Liaozhai* Beschreibungen über Frisuren und Bekleidung, die zu wichtigen Trägern der Volkskunde zählen. Außerdem sind verschiedene Körperbewegungen bei der Begrüßung unterschiedlich präzise dokumentiert. Dass die Beschreibungen keine reine Erfindung des Autors sind, sondern auf der Realität basieren, lässt sich durch einen Vergleich mit anderen, u. a. nicht-literarischen, Dokumentationen beweisen.

Die Liebe ist ein wichtiges Thema des *Liaozhai*. Obwohl sich dort auch Liebesbeziehungen finden, die nicht traditionell sind und bei denen keine Ehe geschlossen wird, finden sich im *Liaozhai* mehrere Beschreibungen der traditionellen chinesischen Heiratsrituale. Im Folgenden wird anhand von Textbeispielen gezeigt, wie das *Liaozhai* u. a. mit Darstellungen der Körpersprache der fiktionalen Figuren Zugang zu traditionellen chinesischen Heiratsritualen bietet.

Wie XU Wenjun (2008: 216–242) anhand des *Wuli tongkao* 五禮通考 [Umfassende Untersuchung der Fünf Riten] der Qing-Dynastie und weiterer historischer Schriften zusammengefasst hat, werden im *Liaozhai* verschiedene Bräuche vor und nach der Hochzeit erwähnt oder dargestellt, u. a.:

- *shuomei* 說媒 (Heiratsvermittlung),

- *wenming* 問名 (Erbitten der Geburtszeit und des Namens der künftigen Braut, um die Kompatibilität der Frau und des Mannes vorhersagen zu lassen),
- *naji* 納吉 (Verlobung, die Familie des Bräutigams bringt Geschenke zur Familie der Braut),
- *qinying* 親迎 (der Bräutigam holt die Braut am Tag der Hochzeit ab),
- *baitang* 拜堂 (die wichtigste Zeremonie der Hochzeit, der Bräutigam und die Braut machen Kniebeugen vor dem Himmel, der Erde und den Ahnen, vor den Eltern des Bräutigams und gegenseitig voreinander),
- *guining* 歸寧 (die Braut besucht ihre Eltern nach der Hochzeit).

Einige werden lediglich mit ihren Bezeichnungen kurz erwähnt, während die anderen unterschiedlich ausführlich beschrieben werden. Zu kürzeren Beschreibungen, die einen kleinen Ausschnitt der Hochzeitszeremonien wiedergeben, zählen u. a. die folgenden beiden Beispiele. Das erste Beispiel entstammt der Geschichte „Lianxiang“ 蓮香 [Lianxiang] und beschreibt die Hochzeit des Protagonisten, Herrn Sang, mit dem Gespenst Frau Li, die sich in einen echten Menschen verwandelt hat:

至日，生往親迎。[...] 及歸，則自門達堂，悉以罽毯貼地，百千籠燭，燦列如錦。蓮香扶新婦入青廬，搭面既揭，歡若生平。蓮陪盞飲，[...]。(ZHANG 1962: 229)

Als der Hochzeitstag gekommen war, begab sich Sang [zur Familie Zhang], um die Braut in Empfang zu nehmen. [...] Bei seiner Rückkehr waren vom Tor bis zur Halle Teppiche über den Boden gebreitet worden, und Tausende von aufgereihten Hochzeitskerzen strahlten wie Brokat. Lianxiang hielt die Braut am Arm und führte sie in die Blau-Halle [konventionelle Bezeichnung für Halle, in der die Hochzeitszeremonie stattfindet, Anm. d. Verf.]. Als der Schleier über dem Gesicht enthüllt wurde, herrschte Freude wie ehemals. Lianxiang leistete auch beim Hochzeitsbecher Gesellschaft. (Geändert nach RÖSEL 1987: 236–237)

Ein weiteres Beispiel stammt aus der oben zitierten Geschichte „Lianhua gongzhu“. Anders als in den meisten Fällen wird hier die Hochzeitszeremonie bei der Familie der Braut gefeiert. Denn die Braut ist Prinzessin und der Bräutigam, ein Bürgerlicher, wird nach der Heirat mit ihr im Palast leben.

俄見數十宮女，擁公主出，紅錦覆首，凌波微步，挽上氍毹，與生交拜成禮。
(ZHANG 1962: 675)

Da sah man die Prinzessin auch schon in Begleitung von einigen zehn Hofdamen herauskommen. Ein roter Brokat[-Schleier] bedeckte ihren Kopf. Ihre Schritte waren klein und flott, als ob sie über Wellen ginge, und gestützt betrat sie den Teppich, sie begrüßten einander und vollzogen die Riten. (Geändert nach RÖSEL 1989: 478)

An den beiden Beispielen sind Gemeinsamkeiten erkennbar: der Boden wird mit Teppich bedeckt, und die Braut trägt einen Schleier auf dem Kopf. Dieser chinesische Brautschleier hat, anders als ein westlicher Brautschleier, eine rote Farbe, wie es im Beispiel der Prinzessin steht und man heute noch bei traditionellen chinesischen Heiratszeremonien sehen kann.

Während in der Geschichte „Lianxiang“ das Heiratsritual *qinying*, die Abholung der Braut, lediglich erwähnt aber nicht näher beschrieben wird, findet sich eine ausführliche Darstellung darüber in der Geschichte „Hu jia nü“ 狐嫁女 [Der Fuchs verheiratet seine Tochter]. Wie der Titel besagt, geht es in dieser Geschichte um Füchse. Sie haben aber eine Menschengestalt und ihre Hochzeitszeremonie erfolgt auch wie die der Menschen. Der Bräutigam geht zur Familie der Braut, um sie abzuholen. Im Haus der Braut wird ein feierliches Essen organisiert, bei dem der junge Herr Yin, der später Minister wird, zufällig zu Gast ist. In diesem Beispiel ist es u. a. auffällig, wie oft die Grußformen dokumentiert sind.

俄聞笙樂聒耳，有奔而上者，曰：“至矣！”翁趨迎，公亦立俟。少間，籠紗一簇，導新郎入。年可十七八，豐采韶秀。翁命先與貴客為禮。少年目公。公若為僮，執半主禮。次翁婿交拜，已，乃即席。[...] 酒數行，翁喚女奴請小姐來。女奴諾而入，良久不出。翁自起，牽幃促之。俄婢媼數輩，擁新人出，環佩璆然，麝蘭散馥。翁命向上拜。起，即坐母側。[...] 居無何，聞新郎告行，笙樂暴作，紛紛下樓而去。(ZHANG 1962: 54–55)

Plötzlich hörte man laute Flötenmusik. Da rannte einer herauf und meldete: „Er ist da!“ Der alte Herr eilte zum Empfang. Auch Herr Yin war aufgestanden und wartete. Nach einer Weile führten zahlreiche [Diener mit] Gazelaternen den Bräutigam herein. Er mochte etwa siebzehn oder achtzehn Jahre alt sein, und sein angenehmes Äußere war von blühender Schönheit. Der alte Herr ließ ihn zuerst den Ehrengast begrüßen. Der junge Mann blickte zu Herrn Yin, und dieser verhielt sich wie eine Person, die für den Gastgeber Gäste empfängt und erwies ihm Ehrenbezeugungen halb als Gastgeber. Nachdem dann auch der alte Herr und sein Schwiegersohn einander [mit einer Verbeugung] begrüßt hatten, setzte man sich nieder. [...] Eine Reihe von Trinksprüchen wurde ausgebracht. Schließlich rief der alte Herr eine Dienerin und ließ die junge Braut hereinbitten. Die Dienerin bejahte und ging, aber es verging eine

Weile, ohne dass die junge Braut kam. Der alte Herr stand selbst auf und öffnete den Vorhang [zum Frauengemach], um sie zu drängen. Plötzlich erschien eine Reihe von Mägden, die die Braut schützend umringten. Man hörte Armbänder und Gürtelschmuck klirren, und ein feiner Duft verbreitete sich. Der alte Herr ließ die Braut sich vor dem Ehrenplatz verneigen, dann aufstehen und an ihrer Mutter Seite Platz nehmen. [...] Es dauerte nicht lange, da vernahm er, wie der Bräutigam zum Aufbruch mahnte. Sofort begann die Flötenmusik, und er hörte verworren, wie sie hinunter- und weggingen. (Geändert nach RÖSEL 1987: 61–62)

Neben den Heiratsritualen werden im *Liaozhai* auch Trauerrituale (vgl. u. a. WANG F. 2003: 342–343), Zaubereien (vgl. u. a. LI 2015: 215–221), Teekulturen (vgl. u. a. WANG u. SHI 2016: 116–123), Spiele und Wettbewerbe (z. B. Fußball, Kampfkunst, Drachenbootrennen, verschiedene Glücksspiele, Grillenkampf, Hahnenkampf, Fadenspiel, vgl. u. a. XU 2008: 296–328), in denen die körperlichen Verhaltensformen unterschiedlich präzise dokumentiert sind, dargestellt, und auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen werden kann.

6.2.1.2 Körpersprache im Handlungsverlauf

Die literarische Körpersprache kann im Handlungsverlauf eine entscheidende Rolle spielen. In einigen kürzeren *Liaozhai*-Texten hat die literarische Körpersprache einen überwiegenden Anteil. Repräsentativ dafür ist die anekdotische Geschichte „Meiren shou“ 美人首 [Der Kopf einer Schönen]. Darin werden zunächst die Begebenheiten des Schauplatzes kurz angegeben: in einer Herberge gibt es ein Zimmer, das durch eine Holzwand vom benachbarten Zimmer getrennt ist; in der Holzwand gibt es ein Loch von der Größe einer Schüssel. Es geschieht folgendes:

忽女子探首入，挽鳳髻，絕美；旋伸一臂，潔白如玉。眾駭其妖，欲捉之，已縮去。少頃，又至，但隔壁不見其身。奔之，則又去之。一商操刀伏壁下。俄首出，暴決之，應手而落，血濺塵土。(ZHANG 1962: 797)

Plötzlich versuchte eine Frau, ihren Kopf durch das Loch zu stecken. Sie hatte das Haar zum Phönix-Knoten hochgesteckt und war unvergleichbar schön. Kurz darauf streckte sie einen Arm durch das Loch, der glänzend weiß wie Jade war. Die Kaufleute waren erschrocken, denn sie hielten das für Spuk. Sie wollten nach dem Kopf greifen, aber er zog sich zurück. Kurz darauf erschien sie wieder. Nur den Körper der Frau konnte man wegen der Holzwand nicht sehen. Lief man schnell hin, so brachte man sie nur zum Verschwinden. Da nahm einer der Kaufleute ein Schwert und kauerte sich unter der Holzwand nieder. Als der Kopf wieder herauskam, schlug er ihn mit einem Hieb ab, so dass er alsbald herunterfiel und das Blut auf den Boden spritzte. (Leicht

geändert nach RÖSEL 1991: 433–434)

Die Darstellung der schönen Erscheinung der Dame (Gesicht, Frisur und Arm), ihrer seltsamen Verhaltensformen (den Kopf durch das Loch herausstecken und wieder zurückziehen) und der scheiternde Versuch der Kaufmänner, ihn zu greifen, steigert die Spannung. Mit dem Enthaupten durch einen Kaufmann wird die Spannung gelöst. Dieser Abschnitt, der fast ausschließlich aus Beschreibungen der Körpersprache besteht, bildet die Haupthandlung und wirkt wie eine Pantomime, weil die Beschreibungen lebendig sind und keine Figurenrede wiedergegeben wird. Nach diesem Abschnitt wird das Erzähltempo deutlich beschleunigt. Mit wenigen Zeilen wird angegeben, dass diese Kaufleute deswegen festgenommen, aber nach einem halben Jahr wieder entlassen werden, weil sich keine weitere Aufklärung des Tatbestands ergibt und niemand als Kläger auftritt. Dieser Kopf wird schließlich begraben.

In anderen Geschichten macht die literarische Körpersprache nicht unbedingt einen überwiegenden Anteil aus, aber sie kann Angelpunkt im Geschehen sein und den Handlungsverlauf entscheidend voran bewegen. Dafür gibt es im *Liaozhai* zahlreiche Beispiele. So wird im zitierten Beispiel aus der Geschichte „Yingning“ die hinweisende Geste der lachenden Yingning vom Nachbar als Verabredung zum Stelldichein verstanden. Er geht dorthin und findet die schöne Frau tatsächlich dort. Beim Liebesakt fühlt er große Schmerzen und sieht, dass es nicht Yingning ist, sondern ein hohler Baum, in dem ein giftiger Skorpion sitzt. Das ist offensichtlich die Magie der Yingning, Tochter einer Füchsin. Der Nachbar stirbt und sein Vater zeigt Yingning an. Obwohl Yingning den Prozess gewinnt, wird die Schwiegermutter unzufrieden mit Yingnings unbefangenen Lachen. Seitdem lacht sie nicht mehr. Die hinweisende Geste und die Reaktion des Nachbarn darauf führen zu dieser traurigen Verwandlung.

Besonders bedeutend ist die Körpersprache in Kriminalgeschichten, in denen der Richter den Täter durch seine Körpersprache feststellt. So lässt der Richter in der Geschichte „Taiyuan yu“ 太原獄 [Der Rechtsfall in Taiyuan] Schwiegermutter und Schwiegertochter, die beide Witwen sind und sich gegenseitig beschuldigen, mit demselben Mann ein Verhältnis zu

haben, diesen Mann angreifen. Während die Schwiegertochter mit beiden Händen große Steine hochhebt (*liang shou ju jushi* 兩手舉巨石) und ihn am liebsten getötet hätte, wirft die Schwiegermutter nur kleine Steine nach dem Hintern und den Oberschenkeln des Mannes (*wei yi xiaoshi ji tuntui eryi* 惟以小石擊臀腿而已). Als der Richter befiehlt, einen Dolch zu benutzen, packt die Schwiegertochter den Dolch und möchte ihn dem Mann in die Brust stoßen (*ba da guan xiongying* 把刀貫胸膺⁹¹). Im Gegensatz dazu geht die Schwiegermutter zögernd herum und sticht nicht zu (*qunxun wei xia* 逡巡未下⁹²) (ZHANG 1962: 1691). Dadurch wird die schuldige Geliebte festgestellt. Diese Lösung erinnert übrigens auch an Salomons Kinderteilung (MOTSCH 2003: 258).

In der Geschichte „Yanzhi“ wird ein komplizierter Rechtsfall dreimal verhandelt, weil die ersten beiden Richter nicht intelligent genug sind, um diesen zu lösen. Der dritte Richter dagegen bringt auf eine kluge Weise den Täter zum Geständnis. Er treibt ein psychologisches Spiel mit den Verdächtigen, indem er sie in einen dunklen Tempel bringt und ihnen sagt, dass der Geist dem Täter seine Tat auf den Rücken schreiben wird. Der Richter lässt die Rücken der Verdächtigen entblößen, und im Dunklen wird ihnen befohlen, in einem Waschbecken ihre Hände gründlich zu waschen. Schließlich werden sie gefesselt an die Wand gestellt und gewarnt, mit dem Gesicht zur Wand still zu bleiben. Als sie kurz darauf herausgerufen und untersucht werden, erkennt der Richter sofort den Mörder, den er bereits im Verdacht hat:

蓋公先使人以灰塗壁，又以煙煤濯其手：殺人者恐神來書，故匿背於壁而有灰色；臨出以手護背，而有煙色也。(ZHANG 1962: 1374)

Herr Schi hatte nämlich vorher die Mauer frisch mit Asche beschmieren und sie mit Kienruß die Hände waschen lassen. Der Mörder fürchtete, der Geist werde kommen, um ihn zu kennzeichnen, und hatte sich deshalb mit dem Rücken an die Wand gelehnt, wodurch er mit Asche beschmutzt wurde. Bevor er herauskam, hatte er die Hände zum Schutz auf den Rücken gepresst und dadurch sich selbst mit Ruß gekennzeichnet. (Leicht geändert nach RÖSEL 1992a: 176–177)

6.2.1.3 Thematische Funktion

Anders als die oben erwähnte Handlung, die auf der Ebene der Geschichte angesiedelt ist, ist

⁹¹ In der Qingketing-Ausgabe gibt es diese Zeichen nicht.

⁹² In der Qingketing-Ausgabe gibt es die letzten beiden Zeichen nicht.

das Thema, das die durchgängige Idee einer Erzählung bezeichnet, vornehmlich der Ebene des Diskurses zuzuordnen, und es wird im Text meistens implizit vermittelt (HÜHN 2016: 210–211). Verbalisierungen der Körpersprache können dabei Textindizien sein, um die Thematik einer Erzählung zu bestimmen. Anders gesagt kann die literarische Körpersprache Träger des Themas sein und eine thematische Funktion haben.

Das bekannteste Beispiel solcher literarischen Körpersprache im *Liaozhai* ist das unbefangene Lachen der Yingning. Im Text wird ihr Lachen mehrmals beschrieben. Wie in Kapitel 6.1.2.3 gezeigt wurde, ist ihr Lachen zunächst als Ausdruck der Kindhaftigkeit zu sehen. Außerdem richtet es sich gegen die Sitten und Konventionen. Nach einem Prozess nach ihrer Heirat, der zum Teil von ihrem Lachen verursacht wurde, lacht sie nicht mehr. Diese Verwandlung deutet auf ihr Anpassen an die Sitten und Konventionen hin. Aber als ihr Kind geboren ist, hat es dasselbe Lachen wie sie, was als Zeichen der Hoffnung auf die Kindhaftigkeit der Menschen zu sehen ist.

Aspekte der äußeren Erscheinung haben im *Liaozhai* oft eine thematische Funktion. „Hua pi“ ist eine der bekanntesten Geschichten des *Liaozhai*. Sie wurde mehrmals verfilmt und in verschiedene Sprachen übersetzt. Der Protagonist, Herr Wang, wird von einer fremden schönen Dame angezogen und lässt sie trotz Abratung seiner Ehefrau in seinem Studienzimmer wohnen. Eines Tages sieht er, dass ein schrecklich aussehender Dämon in seinem Studienzimmer eine Menschenhaut bemalt, diese wie ein Kleid anzieht und sich danach in die schöne Dame verwandelt. Er bittet einen daoistischen Priester um Hilfe, was den Dämon verärgert. Er reißt dem Studenten seine Brust auf und nimmt sein Herz weg. Dieser böse Dämon wird schließlich vom Priester überwältigt, und mit Hilfe eines magischen Bettlers gelingt es der Ehefrau, Herrn Wang wiederzubeleben.

In dieser Geschichte wird das Aussehen des Dämons dreimal beschrieben. Als Wang ihm zum ersten Mal auf dem Weg begegnet, erscheint er als schöne Frau, deren schwierige Schritte (*shen jian yu bu* 甚艱於步) die Zartheit einer Frau zum Ausdruck bringen. Das Aussehen des Dämons wird zum zweiten Mal beschrieben, als er im Studienzimmer die Menschhaut bemalt

und diese dann anzieht. Nun zeigt er sich dort als schrecklicher Geist mit grünem Gesicht (*mian cuise* 面翠色) und langen, scharfen, einer Säge ähnlichen Zähnen (*chi chanchan ru ju* 齒嶮嶮如鋸). Als der Daoist nach dem Tod des Herrn Wang den Dämon in einer anderen Familie findet, hat er sich bereits in eine alte Frau (*yu* 嫗) verwandelt, deren Aussehen nicht näher beschrieben wird. Nach dem Schlag des Daoisten fällt die Menschhaut der alten Frau mit einem Patsch ab (*renpi huaran er tuo* 人皮劃然而脫), sie wird wieder zum schrecklichen Dämon (*ligui* 厲鬼) und schließlich zu dichtem Rauch (*nongyan* 濃煙). Diese unterschiedlich präzisen Beschreibungen des Aussehens deuten auf die Unzuverlässigkeit der äußeren Erscheinung. Die zarte junge Dame am Anfang und der schrecklich aussehende Dämon mit seinem brutalen Verhalten bilden einen starken Kontrast. Im Erzählerkommentar wird dieses Thema verdeutlicht: der Erzähler kritisiert den Studenten als dummen Mann, der von schönen Erscheinungen betört wird und aufrichtige Mahnungen nicht ernst nimmt (ZHANG 1962: 119–124).

Auch in der Geschichte „Luocha haishi“ 羅刹海市 [Der Meeresmarkt im Luocho-Land] kommt dem Aussehen eine thematische Funktion zu. In dieser Geschichte geht es um Erlebnisse des jungen Kaufmanns Ma Ji in zwei fremden Ländern. Nach einem Sturm gelangt er in das Land der Luocho (Rakshasa), in dem das Aussehen als das Wichtigste gilt. Dort sind die Kriterien für schön und hässlich aber anders als in China. Bürger des Luocho-Lands, die ähnlich wie Chinesen aussehen, werden von ihren Eltern als unheilvoll gesehen und aufgegeben. Eines Tages wird Ma Ji auf Beamten gezeigt, deren Rang offensichtlich einen Zusammenhang mit ihrem Aussehen hat:

村人指曰：“此相國也。”視之，雙耳皆背生，鼻三孔，睫毛覆目如簾。[...] 以此指其官職，率鬚鬚怪異。然位漸卑，醜亦漸殺。(ZHANG 1962: 455–456)

Die Dorfleute wiesen darauf und sagten: „Das ist der Premierminister.“ Ma sah ihn an und entdeckte, dass ihm seine beiden Ohren am Hinterkopf gewachsen waren; die Nase hatte drei Löcher, und die Haare der Augenwimpern bedeckten die Augen wie ein Vorhang. [...] Sie zeigten ihm die einzelnen Würdenträger und nannten bei jedem seinen Beamtenrang. Im Allgemeinen waren sie alle von eigentümlicher und seltener Hässlichkeit, aber je niedriger der Rang, desto weniger hässlich. (Leicht geändert nach RÖSEL 1989: 250)

Nachdem Ma Ji mit Kohlenstaub sein Gesicht schwarz gefärbt und Lieder gesungen hat, die in China als kitschig gelten, wird er zum beliebten Gast des Königs. Allerdings bemerken die anderen Beamten langsam, dass Ma Ji eigentlich anders aussieht. Da er daher von ihnen isoliert wird, verlässt er den Palast und greift auf seinen ehemaligen Beruf als Kaufmann zurück. Auf dem Markt Haishi 海市 („Meeresmarkt“, auch „Luftspiegelung“) begegnet Ma Ji einem jungen Mann, der ihn ins Drachenland einlädt. Der Königspalast dort wird im Gegensatz zum Luocho-Land als ein idealer Ort dargestellt, indem alles schön ist. Auf Bitte des Königs schreibt er innerhalb kurzer Zeit einen Aufsatz über Haishi, den der König sehr würdigt. Darauf verheiratet der König seine Tochter an ihn. Ihr Aussehen wird zwar nicht konkret wiedergegeben, aber man liest, dass sie wie eine „Unsterbliche“ (*xianren* 仙人) aussieht, eine typische Beschreibung für schöne Frauen im *Liaozhai*. Der Erzähler verdeutlicht im Erzählerkommentar seine Meinung und geht sowohl auf Ma Jis Verhalten im Luocho-Land als auch seine Erfahrung im Drachenland ein. Nach dem Erzähler passiere es nicht nur im Luocho-Land, dass man „sein Gesicht schminkt“ (*hua mian* 花面), um sich an die herrschenden Regeln anzupassen, sondern auch in seiner eigenen Welt. Wenn man sein Selbst sein wolle, werde man nur isoliert. Erfolg bekomme man nur in Haishi, der Luftspiegelung (ZHANG 1962: 454–465). Dadurch wird es klar, dass die in der Geschichte illustrierte Welt auch als Allegorie für die kranke Gesellschaft in der Wirklichkeitswelt zu sehen und zu deuten ist, in der das Hässliche für schön gehalten wird.

6.2.2 Expressive Funktion

Im Vergleich zur expressiven Funktion der Körpersprache im Alltagsleben bzw. in der Textwelt ist sie in der Text-Leser-Kommunikation weniger umfassend, und sie steht der expressiven bzw. emotiven Funktion in Jakobsons eigentlichem Modell näher. Es handelt sich dabei hauptsächlich um die Einstellung der Erzählinstanz gegenüber den fiktiven Figuren, Erscheinungen oder Ereignissen. Im Folgenden wird sie in zwei Aspekten erläutert: Zuneigung und Würdigung, Abneigung und Kritik. Die expressive Funktion der Körpersprache in der Text-Leser-Kommunikation lässt sich vor allem durch Folgendes ermitteln: die Wortwahl in der Verbalisierung, die Auswahl der darzustellenden Körpersignale, eine im Text eingeschobene Bewertung durch den Erzähler bzw. die Sichtweise einer anderen fiktiven

Figur oder einen separaten Erzählerkommentar.

6.2.2.1 Zuneigung und Würdigung

Das *Liaozhai* ist u. a. durch die vielfältigen Frauenfiguren und ihre auffälligen, für die Entstehungszeit der Sammlung meistens als positiv geltenden Eigenschaften gekennzeichnet: die tapferen Protagonistinnen in den Geschichten „Xianü“ und „Shang Sanguan“ 商三官 [Shang Sanguan], die wegen des Scheiterns des Rechtssystems mit eigener Kraft den Mörder ihres Vaters rächen; die klugen und fähigen Protagonistinnen in den Geschichten „Xiaoer“ 小二 [Xiaoer] und „Yan shi“ 顏氏 [Frau Yan] – während Xiaoer gut im Geschäft ist und ihrer Familie Wohlstand bringt, besteht Frau Yan die höchste Beamtenprüfung, an der eigentlich nur Männer teilnehmen dürfen; die gehorsamen Protagonistinnen in den Geschichten „Shao nü“ und „Shanhu“ 珊瑚 [Shanhu], die trotz des Misshandelns der Schwiegermutter bzw. der Hauptfrau nicht klagen und ihre „Pflichten“ in der Familie gut ausüben, was nach den Qingzeitlichen Maßstäben als moralisch vorbildlich bezeichnet werden kann, um nur einiges zu nennen. Diese positiven Frauenfiguren werden im *Liaozhai* bis auf wenige Ausnahmen wie die Protagonistin in der Geschichte „Qiao nü“ 喬女 [Tochter der Familie Qiao] und in der Geschichte „Lü Wubing“ 呂無病 [Lü Wubing] als gutaussehend beschrieben. Die Angabe ihres Aussehens erfolgt oft aus einer narratorialen Perspektive und kann sehr knapp sein. So liest man beispielsweise am Anfang der Geschichte „Xiaoer“ nach einer kurzen Angabe über die Familie der Protagonistin Folgendes:

一女小二，絕慧美，趙珍愛之。(ZHANG 1962: 378)

Eine Tochter mit Namen Xiaoer war äußerst klug und schön, Zhao schonte und liebte sie. (Übers. d. Verf.)

In dieser Beschreibung werden mit drei Schriftzeichen – einem Adverb *jue* 絕 („äußerst“) und zwei Eigenschaftsverben *hui* 慧 („klug sein“) und *mei* 美 („schön sein“) – sowohl die Klugheit als auch die Schönheit der Protagonistin zum Ausdruck gebracht. Eine ausführlichere Beschreibung erfolgt oft aus einer personalen Perspektive, in erster Linie aus der Perspektive eines männlichen Beobachters. Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Hua guzi“ 花姑子 [Hua guzi]. Der Vater der Protagonistin Hua guzi, ein Reh,

wurde vor fünf Jahren von einem Mann namens An Youyu bei einem Jäger gekauft und in die Natur entlassen. Hua guzi und ihr Vater, die inzwischen eine Menschengestalt bekommen haben, vergelten ihm seine Güte, indem sie ihre Fortschritte auf ihrem Weg zur Vollendung opfern, um sein Leben zu retten. Im Erzählerkommentar werden die Dankbarkeit der Hua guzi und ihres Vaters sowie die Klugheit und tiefe Liebe der Hua guzi ausdrücklich gelobt. Das erste Treffen zwischen An Youyu und Hua guzi liest sich wie folgt:

俄女郎以饌具入，立叟側，秋波斜盼⁹³。安視之，芳容韶齒，殆類天仙。
(ZHANG 1962: 634–635)

Kurz darauf brachte ein Mädchen Leckereien. Es stellte sich an die Seite des Greises, seine Herbst-Wellen [ähnlichen Augen] blickten schief [auf den Gast]. An betrachte es: es hatte ein schönes Gesicht und junges Alter, fast wie eine himmlische Unsterbliche. (Übers. d. Verf.)

In dieser Beschreibung finden sich Wörter, die deutlich eine positive Konnotation haben: *qiubo* 秋波, wörtlich „Herbst-Wellen“, bezieht sich spezifisch auf die klaren Augen junger Frauen; *fang* 芳 und *shao* 韶, die ursprünglich jeweils den Duft der Pflanzen und die Musik der mythischen Kaiser Yu und Shun bedeuten, haben im Laufe der Zeit die übertragene Bedeutung „schön“ entwickelt (HYDZD 2010: 3394, 4789). Der im Text eingeschobene Kommentar, dass Hua guzi wie eine himmlische Unsterbliche aussieht, bringt die Zuneigung der Erzählerinstanz ihr gegenüber noch deutlicher zum Ausdruck. Zu beachten ist jedoch, dass im *Liaozhai* ein gutes Aussehen keine ausreichende Bedingung für eine moralisch positive Frauenfigur ist. Obwohl es seltener ist, kann der weibliche Körper ein reines Beobachtungsobjekt der männlichen Figuren sein, der mehr oder weniger „seelenlos“ scheint. Es ist auch möglich, dass sich Gefahren in einer schönen Erscheinung verbergen, wie die in Kapitel 6.2.1.3 zitierte Geschichte „Hua pi“ zeigt.

Im Vergleich zu Frauenfiguren wird das Aussehen der positiven Männerfiguren im *Liaozhai* weniger und einfacher beschrieben. Es sei denn, dass eine männliche Figur ein merkwürdiges Aussehen hat. Selbst in der Geschichte „Wang Liulang“ 王六郎, in der der Geist Wang Liulang im Mittelpunkt steht, wird sein Aussehen nur mit dem Ausdruck *shaonian* 少年

⁹³ In der Qingketeing-Ausgabe steht *mian* 眄 statt *pan* 盼, was die Bedeutung nicht ändert.

(„junger Mann“) impliziert (ZHANG 1962: 26). Auch wenn des Aussehen einer positiven männlichen Figur dargestellt wird, wird statt konkreter Gesichts- bzw. Körperpartien eher ein gesamtes Bild mit positiven Adjektiven bzw. Eigenschaftsverben vermittelt, z. B. *rongyi junwei* 容儀俊偉 („hübsch und groß aussehen“) (ZHANG 1962: 613). Ein weiteres Beispiel, dass der Erzähler durch die Beschreibung des Aussehens seine Zuneigung gegenüber einer männlichen Figur ausdrückt, findet sich in der Geschichte „Jiuyou“ 酒友 [Weinfreund]. Protagonisten dieser Kurzgeschichte sind ein Fuchs und ein armer Herr Che. In einer Nacht findet Che einen betrunkenen Fuchs neben ihm im Bett, weckt ihn aber nicht, sondern deckt ihn mit Kleidern zu, umschlingt ihn mit einem Arm und lässt ihn weiter schlafen. Denn Che trinkt selbst gerne Wein und hat Sympathie für diesen Fuchs, der anscheinend auch gerne Wein trinkt. Trotz seiner Armut bereitet er dann immer Wein für den Fuchs vor, und sie werden Freunde. Um die Güte des Herrn Che zu vergelten, verhilft der Fuchs ihm schließlich zu Wohlstand. Das Aussehen des Fuchses wird beschrieben, als er im Bett von Che wach geworden ist:

半夜，狐欠伸。生笑曰：「美哉睡乎！」啟覆視之，儒冠之俊人也。起拜榻前，謝不殺之恩。(ZHANG 1962: 217)

Gegen Mitternacht gähnte und reckte sich der Fuchs, und Che rief lächelnd: „Gut geschlafen?“ Er hob die Decken hoch und betrachtete ihn: da war ein hübscher Mann mit einer konfuzianischen Kopfbedeckung, der aufstand, sich vor dem Bett verbeugte und ihm für die Gnade dankte, ihn nicht umgebracht zu haben. (Geändert nach RÖSEL 1987: 219–221)

Der Fuchs hat, wie es in chinesischen Volkssagen üblich ist, die Fähigkeit, sich in eine Menschengestalt zu verwandeln. In der Menschengestalt hat er nicht nur ein gutes Aussehen, sondern er trägt auch eine konfuzianische Kopfbedeckung und verhält sich höflich wie ein gebildeter Konfuzianer. Einen Kontrast dazu bilden die Füchse in der Geschichte „Guer“ 賈兒 [Der Kaufmannssohn], in der ein Fuchs die Mutter des Protagonisten vergewaltigt und verrückt macht. Dort liest man zwar nicht, wie der Täter aussieht, aber das Aussehen seines Dieners wird dargestellt, der auch ein Fuchs ist und sich in eine Menschengestalt verwandeln kann. In der Menschengestalt hat er einen langen Bart und immer noch einen Schwanz (ZHANG 1962: 125–129), die die Inhumanität der bösen Füchse implizieren.

Wie bei Frauenfiguren gibt es auch bei männlichen Figuren Ausnahmen, wenn eine moralisch vorbildliche Figur als schlecht aussehend beschrieben wird. Zu den deutlichsten Beispielen dafür zählt der Höllenrichter Lu in der zitierten Geschichte „Lu pan“. Nachdem der Student Zhu Erdan und der Höllenrichter Lu enge Freunde geworden sind, tauscht der Höllenrichter Zhus Herz und den Kopf seiner Frau aus, wodurch er klüger und seine Frau schöner wird. Mit Hilfe von Lu hat seine Familie eine gute Entwicklung: er selbst macht nach dem Tod eine gute Karriere in der anderen Welt, und seine Söhne und Enkelkinder haben in dieser Welt Erfolg in ihrer Beamtenkarriere. In der Geschichte wird der Höllenrichter als schrecklich aussehend beschrieben, was sowohl in der Beschreibung seines Aussehens (als Figur *lümian chixu* 綠面赤須, „grünes Gesicht und roter Bart“, in der Menschengestalt *chiran shengdong* 赤髯生動, „der rote Bart wallt“, *mu jiongjiong ru dian* 目炯炯如電, „die Augen leuchten wie Blitze“), als auch in der im Text eingeschobenen Interpretation (*mao you ning'e* 貌尤獍惡, „besonders grimmig und böse aussehend“) und in der Beschreibung der Reaktion der Anderen auf ihn (*manghu wu se* 茫乎無色, „fassungslos sein und blass werden“, *chi yu xiang ji* 齒慾相擊, „die Zähne möchten aufeinander schlagen“) deutlich wird. Im Erzählerkommentar wird auch auf sein Aussehen eingegangen. Der Erzähler würdigt den Höllenrichter als *chipi guo yangu* 媿皮裹妍骨, wörtlich „hässliche Haut hüllt schöne Knochen ein“, was bildlich als „gute Qualität trotz schlechter Erscheinung“ zu verstehen ist (ZHANG 1962: 139–146).

Auch Beschreibungen der Körperbewegungen und -haltungen können die Zuneigung der Erzählinstanz zu einer Figur zum Ausdruck bringen. Das kann durch die Wortwahl erfolgen. Beispielsweise wird in der Geschichte „Lu pan“ der Ausdruck *yushan qingtui* 玉山傾頹, wörtlich „der Jade-Berg bricht zusammen“ für den betrunkenen Zhu Erdan verwendet, um den Verlust des Körpergleichgewichts zu beschreiben. Dieser Ausdruck geht auf die Beschreibung des Ji Kang 嵇康⁹⁴ im *Shishuo xinyu* 世說新語 [Geschichten der Welt, neu erzählt] zurück, der dort zunächst als groß und hübsch beschrieben wird. Der Satz, in dem *yushan* vorkommt, lautet:

⁹⁴ Ji Kang 嵇康 (223–262) war chinesischer Dichter, Philosoph und Musiker, einer der „Sieben Weisen vom Bambushain“. Er war gegen die Sitten und Konventionen und plädierte dafür, der Natur zu folgen.

嵇叔夜之為人也，巖巖若孤松之獨立；其醉也，傀俄若玉山之將崩。(LIU 2007: 124)

Was das Aussehen des Ji Shuye [d. h. Ji Kang, Anm. d. Verf.] angeht, ist er wie eine einsame große Kiefer, die allein und stolz steht. Wenn er betrunken ist, ist er wie der erhabene Jade-Berg, der bald zusammenbricht. (Übers. d. Verf.)

Mit dieser Beschreibung wird impliziert, dass der Protagonist Zhu groß und hübsch aussieht und dass er moralisch mit dem bekannten Ji Kang vergleichbar ist. Eine ähnliche Formulierung, *yushan qingdao* 玉山傾倒 („der Jadeberg bricht zusammen“, findet sich in der Geschichte „Huang Jiulang“ 黃九郎 und wird dort für den hübschen Chrysanthemengeist Huang Jiulang verwendet (ZHANG 1962: 316–323).

Neben der Wortwahl spielt auch die Wahl der zu präsentierenden Körpersprache beim Ausdruck der Zuneigung bzw. Würdigung eine Rolle. Wie in Kapitel 6.1.2.3 erläutert wurde, lassen sich Persönlichkeit und Qualität einer Figur in ihrer Körpersprache zeigen. Positive Persönlichkeiten und Qualitäten, die eine Figur hat, verhelfen ihr oft zu einem guten Leben in der Textwelt. Wie erwähnt wurde, reagieren Zhu Erdan und seine Kommilitonen in der Geschichte „Lu pan“ mit unterschiedlichen Körpersignalen, als sie den schrecklich aussehenden Höllenrichter sehen. Durch diesen Kontrast wird die Tapferkeit des Zhu Erdan verstärkt gezeigt, die der wichtigste Grund ist, dass er sich mit dem Höllenrichter anfreundet und seine Hilfe bekommt.

6.2.2.2 Abneigung und Kritik

Im *Liaozhai* wird Unmoralisches wie Faulheit, Neid und Korruption kritisiert. Die Kritik und die Abneigung der Erzählinstanz gegenüber entsprechenden Figuren lassen sich auch in der literarischen Körpersprache erkennen. Anders als bei Zuneigung und Würdigung ist ein Zusammenhang zwischen einer moralisch mangelhaften Figur und einem schlechten Aussehen viel undeutlicher.

Das Karma-Prinzip des Buddhismus ist im *Liaozhai* sehr präsent. Es besagt, dass jede Handlung eine Folge hat. Gute Taten werden belohnt, und böse Taten werden bestraft. In vielen *Liaozhai*-Geschichten wird die Handlung so angelegt, dass die unmoralischen Taten zu

körperlichem Leiden in Form von Krankheiten bzw. körperlichen Züchtigungen führen. In einigen Texten wird die Krankheit bzw. die körperliche Züchtigung sehr schlicht angegeben. In der Geschichte „Wangzhe“ 王者 [Der König], in der ein korrupter Beamter von Geistern bestraft wird, steht nur, dass er nach einigen Tagen „krank wird und kurz darauf stirbt“ (*gong ji xun zu* 公疾尋卒, ZHANG 1962: 1491). Ein anderes Beispiel ist die zweite Geschichte des Textes „Sheyu“ 折獄 [Entscheidung eines Prozesses], in der ein Mann namens Feng An wegen falscher Anschuldigung eine „schwere Prügelstrafe“ (*zhongchi* 重笞) erhält (ZHANG 1962: 1254).

In anderen Texten lässt sich das körperliche Leiden als Bestrafung für böse Taten in der Körpersprache der Figuren zeigen. Am häufigsten werden dafür Aspekte der äußeren Erscheinung dargestellt. In der kurzen Geschichte „She jiangjun“ 庠將軍 [General She] wird der Protagonist wegen seines Verrats bestraft. Er träumt, dass er in der Unterwelt ist und der Höllenrichter den dienenden Geistern befiehlt, siedendes Öl auf seine Füße zu gießen. Als er wach wird, tun ihm seine Füße tatsächlich unerträglich weh. Der Erzähler gibt die Entwicklung seiner Krankheit an den Füßen mit ihrer äußeren Erscheinung an: „später schwellen sie an und brechen auf“ (*hou zhong kui* 後腫潰) und „die Zehen fallen alle ab“ (*zhi jin duo* 指盡墮) (ZHANG 1962: 738). Auch ist es möglich, die Körperbewegungen während der Durchführung einer Körperstrafe zu beschreiben. Der Protagonist der zweiten Geschichte im Text „Guobao“ 果報 [Resultat] lässt sich von einem kinderlosen Onkel als Sohn annehmen, um sein Vermögen zu erben. Nach dem Tod des Onkels lässt er sich aber wiederum von einem anderen reichen kinderlosen Onkel als Sohn annehmen. Er wird durch die Erbschaften reich, erfüllt aber nie seine Pflichten als Sohn, sodass die beiden Onkel keinen Nachkommen haben, was in der traditionellen chinesischen Gesellschaft als große Schande gilt. Eines Tages wird dieser Mann plötzlich krank und verhält sich wie verrückt:

自言曰：「汝欲享富厚而生耶！」遂以利刃自割肉，片片擲地。又曰：「汝絕人後，尚欲有後耶！」剖腹流腸，遂斃。(ZHANG 1962: 1659)

Er sprach zu sich selbst und sagte: „Du wolltest reichlichen Wohlstand genießen und dabei am Leben bleiben!“ Dann nahm er eine scharfe Klinge und schnitt sich selbst von seinem Fleische ab und warf eine Schnitte nach der anderen auf den Boden. Weiter sprach er: „Du hast das Gelübde der Sohnepflichten gebrochen, willst aber

selbst einen Sohn haben!“ Er schlitze sich den Bauch auf, dass die Eingeweide herausquollen, und starb. (Leicht geändert nach RÖSEL 1992a: 350)

Es scheint, dass er durch seine beiden toten Onkel besessen ist, die ihn nun mit seinem eigenen Mund kritisieren und mit seinen Händen Bestrafung an seinem Körper durchführen. Auch sein Sohn stirbt, sodass auch er keinen Nachkommen hat. Zum Schluss dieser beiden Geschichten kommentiert der Erzähler, dass solche Resultate furchterregend seien.

Außerdem wird im *Liaozhai* bisweilen der Gesichtsausdruck der bestraften Person beschrieben. In der Geschichte „Shao nü“ tritt die Ehefrau des Protagonisten als eine neidische Frau in Erscheinung, die die anderen Frauen im Haus auf brutale Weise misshandelt. Sie leidet später an verschiedenen Krankheiten. Bei Herzschmerzen werden „ihr Gesicht und ihre Augen grün“ (*mianmu jie qing* 面目皆青) und sie will nur sterben. In ihrem Traum gelangt sie in einen Tempel und ein Geist sagt ihr, dass das körperliche Leiden Vergeltung für ihre bösen Taten sei (ZHANG 1962: 891).

Auch die Körperbewegung und -haltung der bestraften Person können verbalisiert werden. In der zitierten Geschichte „Xu huangliang“ hat ein Herr Zeng, der gerade die höchste Beamtenprüfung bestanden hatte, einen langen Traum, in dem er hoher Beamter wird, sich aber schließlich wegen des Missbrauchs seiner Macht vor dem Höllengericht wiederfindet. Dort werden schreckliche Körperstrafen durchgeführt, die ausführlich beschrieben werden. Zeng sieht einen Berg, in dem scharfe Klingen stecken, an denen Eingeweide anderer Menschen hängen:

鬼促曾上，曾大哭退縮。鬼以毒錐刺腦，曾負痛乞憐。鬼怒，捉曾起，望空力擲。覺身在雲霄之上，暈然一落，刃交於胸，痛苦不可言狀。又移時，身軀重贅，刀孔漸闊，忽焉脫落，四支蠖屈。(ZHANG 1962: 524)

Der Dämon drängte Zeng, darauf zu steigen, aber Zeng wich laut weinend zurück. Als der Dämon ihn mit einer Ahle in den Kopf stach, verbiss sich Zeng den Schmerz und bat um Gnade. Da wurde der Dämon zornig, ergriff Zeng und schleuderte ihn mit aller Kraft in die Luft. Er fühlte sich schon in Wolkenhöhe, aber als er fast ohnmächtig herabstürzte, durchbohrten die Klingen seine Brust und verursachten ihm unsagbare Schmerzen. Erst nach einiger Zeit rissen durch sein Körpergewicht die von den Schwertern verursachten Wunden immer mehr auf. Er glitt plötzlich von ihnen ab und

seine vier Glieder waren gebogen wie eine kriechende Raupe. (Geändert nach RÖSEL 1989: 24)

Mit solchen Darstellungen des körperlichen Leidens, das als Bestrafung zu verstehen ist, drückt der Erzähler seine Kritik an bösen Taten und Unmoralischem aus. Im Vergleich zu Belohnungen der guten Taten (z. B. Kinder bekommen, eine Karriere machen usw.) wird die literarische Körpersprache bei der Darstellung der Bestrafung für böse Taten viel mehr eingesetzt. Hier hat sie indirekt eine Appellfunktion: der Leser möge sich solcher Taten enthalten. Allerdings ist hier zu betonen, dass das körperliche Leiden ebenso in anderen Ursachen begründet sein kann, wie Liebeskummer (z. B. in den Geschichten „Yingning“, „Abao“ und „Wanxia“), oder unschuldige Menschen werden aufgrund von Unfähigkeit bzw. Korruption eines Richters zu einer schweren Körperstrafe verurteilt (z. B. in den Geschichten „Xi Fangping“ 席方平 und „Xiaoxie“).

Neben der Darstellung des körperlichen Leidens als Bestrafung kann der Erzähler durch seine Wortwahl in der Verbalisierung anderer Körpersignale seine Abneigung und Kritik ausdrücken. Ein typisches Beispiel ist der Ausdruck *shucuan* 鼠竄, wörtlich „wie eine Ratte / Ratten fliehen“, der eine negative Konnotation hat und im *Liaozhai* ausschließlich für negative Figuren verwendet wird.

6.2.3 Appellfunktion

Im *Liaozhai* kommt es vor, dass mit der literarischen Körpersprache ein Appell an den Leser gesendet wird. So appelliert realitätsnah dargestellte Körpersprache an die Lebenserfahrungen des Lesers. Lebendige Verbalisierungen der Körpersprache appelliert an die Phantasie. Außerdem wird auch an Emotionen und Einstellungen des Lesers appelliert.

6.2.3.1 Appell an Lebenserfahrung

Im *Liaozhai* wird dem übernatürlichen Inhalt eine gewisse Glaubwürdigkeit durch Nennung von teilweise echten Personennamen und Zeit- und Ortangaben verliehen, wie bereits in Kapitel 4.2.4.1 erläutert wurde. Außerdem werden realitätsnahe Elemente in die Geschichten eingebracht, die den Leser an die reale Welt erinnern. Dabei spielt die Körpersprache eine

große Rolle. Die Authentisierung der Textwelt des *Liaozhai* durch die literarische Körpersprache erfolgt auf verschiedene Weise.

Zunächst ist, in engem Zusammenhang mit den oben erläuterten Aspekten der Volkskunde, zu nennen, dass die literarische Körpersprache einen Beitrag zur soziokulturellen und anthropologischen Authentizität leistet. Wie in Kapitel 6.2.1.1 gezeigt wurde, stellt das *Liaozhai* mit konkreten Beschreibungen ein chinesisches Sittenbild dar. Mit den Bekleidungen, den kulturspezifischen Körperbewegungen usw. wird eine authentischere chinesische Textwelt gestaltet.

Außerdem vermag die expressive Körpersprache zur Authentisierung beitragen. Wie in Kapitel 6.1.2 gezeigt wurde, lassen sich im *Liaozhai* zahlreiche natürliche expressive Körpersignale wie Zittern bei Angst und Kälte, Körperrnähe bei Zuneigung, weiße Haare im hohen Alter usw. finden, die dem gängigen Wissen entsprechen.

KORTE (1993: 152) zeigt anhand von Werken der Paläofiktion, dass die Körpersprache auch für fiktionale Welten ohne unmittelbare Bezugsgrößen in der Erfahrungswirklichkeit zum Illusionspotential beitragen kann. Im *Liaozhai* wird zwar keine reine primitive Gesellschaft dargestellt, jedoch kommt es nicht selten vor, dass ein zivilisierter Mensch mit einem Tier bzw. einem anderen Lebewesen, das keine Menschensprache versteht, mit der Körpersprache kommuniziert. Es wird suggeriert, dass die Körpersprache ein elementares Verständigungsmittel ist, was gängigen Vorstellungen entspricht. Ein interessantes Beispiel bietet die Geschichte „Yecha guo“ 夜叉國 [Das Yaksha-Land], in der ein Kaufmann namens Xu wegen eines Sturms in das Land der Yakshas gelangt. Dieses Land wird als primitiv beschrieben: die Yakshas essen rohes Fleisch, und ihre Sprache klingt wie Rufe der Vögel und Tiere. Xu wird von zwei Yakshas ergriffen, und sie scheinen ihn fressen zu wollen. Da bekommt er große Angst und gibt ihnen seinen Vorrat, der den Yakshas sehr schmeckt. Man liest dann, wie Xu und die Yakshas, die sich gegenseitig sprachlich nicht verständigen können, mit Körpersprache kommunizieren.

復翻徐橐，徐搖手以示其無。夜叉怒，又執之。徐哀之曰：「釋我。我舟中有釜甑，可烹飪。」夜叉不解其語，仍怒。徐再與手語，夜叉似微解。(ZHANG 1962: 348)

Dann stöberten sie wieder in Xus Sack. Xu schwenkte seine Hand, um zu zeigen, dass es nichts mehr gibt. Die Yakshas wurden wütend und packten ihn aufs neue. Xu flehte sie an: „Lasst mich los! In meinem Boot habe ich Kessel und Töpfe, und ich kann kochen.“ Die Yakshas verstanden seine Sprache nicht und waren immer noch wütend. Als Xu wieder versuchte, mit ihnen mit den Händen zu kommunizieren, schienen sie ein wenig zu begreifen. (Geändert nach RÖSEL 1989: 117)

Die körpersprachliche Kommunikation zwischen den Yakshas und Xu wird hier zweimal beschrieben, deren Bedeutung der Erzähler auf verschiedene Weise verdeutlicht. Beim ersten Mal werden sowohl das Signifikat als auch der Signifikant der Körpersprache dargestellt, im Text wird die Bedeutung der schwenkenden Hand interpretiert. Beim zweiten Mal wird die Bedeutung der Körpersprache bereits in der Figurenrede angegeben und nicht konkret beschrieben, wie die Geste genau aussieht. Die körpersprachliche Kommunikation und die Kochfähigkeit verhelfen Xu schließlich zu einer erfolgreichen Integration in diese wilde Gesellschaft.

Nicht zuletzt ist die Körpersprache in der Gesprächssituation zu nennen. Wie KORTE (1993: 149) darauf hinweist, spielt die Körpersprache in Gesprächssituationen für die Nähe einer fiktiven Sprechsituation zur Erfahrungswirklichkeit eine wichtige Rolle: zum einen beruht der Authentisierungseffekt der literarischen Körpersprache darauf, dass ein normales Begleitphänomen des Sprechens in den Text eingeht; zum anderen erlangt die Figurenrede dadurch auch eine authentischere Qualität, z. B. erlaubt eine hinweisende Geste eine Ausstattung mit der Figurenrede mit auf den außersprachlichen Kontext verweisenden Redepartikeln, die für natürliche mündliche Kommunikation in hohem Maß charakteristisch sind; außerdem kann die Fragmentarizität der gesprochenen Sprache imitiert werden, wenn die Rede mit der Körpersprache komplementiert wird.

Im *Liaozhai* wird die redebegleitende Körpersprache in Gesprächssituationen, vor allem wenn die Reden zahlreich wiedergegeben werden, eher schlicht dargestellt. Die Figurenreden stehen im Mittelpunkt. In den meisten Fällen wird die redebegleitende Körpersprache entweder gar

nicht beschrieben, oder sie steht in einer lexikalisierten, sehr knappen Form vor dem die Rede einleitenden Wort. Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Qingfeng“. Der Protagonist ist ein junger Mann namens Geng Qubing, der und Qingfeng, eine Füchsin in Menschengestalt, sich verliebt haben. Wegen der Einwendung ihres Onkels trennt sich das Liebespaar, und der Onkel bringt Qingfeng weg. Eines Tages rettet Geng zufälligerweise eine kleine Füchsin im Feld, nach der ein Hund jagt, und bringt sie nach Hause. Sie verwandelt sich dort in eine Frau, und es stellt sich heraus, dass sie die Füchsin Qingfeng ist. Qingfeng kehrt nicht zum Onkel zurück und wohnt mit Geng zusammen. Nach einem Jahr kommt Qingfengs Cousin Xiaoyer zu Geng, um um die Rettung seines Vaters zu bitten. Vor diesem Hintergrund erfolgt das folgende Gespräch zwischen Geng Qubing und Xiaoyer.

孝兒伏地，愴然曰：「家君有橫難，非君莫拯。將自詣懇，恐不見納，故以某來。」問：「何事？」曰：「公子識莫三郎否？」曰：「此吾年家子也。」孝兒曰：「明日將過。倘攜有獵狐，望君之留之⁹⁵也。」生曰：「樓下之羞，耿耿在念，他事不敢預聞。必欲仆效綿薄，非青鳳來不可！」孝兒零涕曰：「鳳妹已野死三年矣。」生拂衣曰：「既爾，則恨滋深耳！」 (ZHANG 1962: 116–117)

Xiaoyer warf sich zu Boden und sagte traurig: „Meinem Vater droht ein schlimmes Unheil. Ohne Ihre Hilfe ist keine Rettung für ihn möglich. Er wäre selbst gekommen, Sie anzuflehen, fürchtete aber, dass Sie ihn nicht empfangen würden. Deshalb hat er mich geschickt.“ Geng fragte: „Worum handelt es sich?“ Xiaoyer sagte: „Kennen Sie einen gewissen Mo Sanlang?“ Geng sagte: „Er ist ein Prüfungskamerad von mir.“ Xiaoyer sagte: „Morgen wird er hier vorbeikommen. Falls er einen auf der Jagd gefangenen Fuchs bei sich hat, hoffen wir, dass Sie ihn bei sich behalten werden.“ Geng sagte: „Die im Erdgeschoß erlittene Schmach [d. h. dass der Onkel damals in das Erdgeschoss hineinschlich und Qingfeng wegbrachte und schimpfte, als Geng sich mit ihr vereinigen wollte, Anm. d. Verf.] ist mir noch in lebhafter Erinnerung. In dieser Angelegenheit möchte ich nichts im Voraus versprechen. Wenn er will, dass ich tue, was in meinen schwachen Kräften steht, dann soll er Qingfeng schicken, sonst bedaure!“ Xiaoyer sagte weinend: „Qingfeng ist schon vor drei Jahren in der Wildnis zu Tode gekommen.“ Geng schüttelte seinen Ärmel und sagte: „Na also! Dann ist meine Abneigung um so tiefer.“ (Geändert nach RÖSEL 1987: 114)

In diesem Dialog finden sich redebegleitende Körperverhaltensformen wie *fu di* 伏地 („sich auf den Boden werfen“), *lingti* 零涕 („weinend“) und *fu yi* 拂衣 („den Ärmel schütteln“). Im Vergleich zu den Figurenreden scheinen sie nur sehr schlicht beschrieben. Allerdings leisten sie einen Beitrag zur Authentisierung der Gespräche. Sie geben hier den inneren Zustand der

⁹⁵ In der Qingketeing-Ausgabe gibt es dieses *zhi* 之 nicht, was die Bedeutung nicht ändert.

Figuren wieder und dem Leser somit auch eine Vorstellung des sprechenden Körpers bzw. des sprechenden Gesichts. Solche knappen, unauffällig eingebetteten Beschreibungen der Körpersprache im Gespräch haben den Vorteil, dass die Simultanität der Sprache und Körpersprache und vor allem der ununterbrochene Redefluss in gewissem Maß imitiert wird.

Im Gegensatz dazu kann auch die literarische Körpersprache ein fiktionales Gespräch fragmentieren, wie die Körperverhaltensformen im Alltagsleben ein Gespräch fragmentieren können. Das folgende Beispiel entstammt der oben genannten Geschichte „Guer“, in der ein tapferer und junger Kaufmannssohn im Mittelpunkt steht. Seine Mutter ist wegen der Vergewaltigung von einem Fuchs krank, und der Junge versucht, den Fuchs zu töten, damit seine Mutter wieder gesund werden kann. Der schlaue Fuchs wird jedoch nur verletzt, und der Junge verfolgt sein Blut bis zu einem Garten. Der Junge versteckt sich im Garten und sieht zwei Männer, die ein Diener mit einem Fuchsschwanz bedient, und erfährt, dass der Diener für seine Herren Wein kaufen wird. Der Junge besorgt sich einen Fuchsschwanz und spricht den Diener auf dem Weg zum Markt an, um sich über seine Herren zu erkundigen. Im folgenden Beispiel wird dargestellt, wie der Junge den Fuchsdieners anspricht und ihn täuscht, dass er selbst auch ein Fuchs sei.

兒笑曰：「我世居洞府，君固否耶？」其人益驚，便詰姓氏。兒曰：「我胡氏子。曾在何處，見君從兩郎，顧忘之耶？」其人熟審之，若信若疑。兒微啟下裳，少少露其假尾，曰：「我輩混跡人中，但此物猶存，為可恨耳。」(ZHANG 1962: 128)

Der Junge sagte lächelnd: „Seit Generationen wohnen wir in einer Höhle, Ihr nicht auch?“ Der Mann erstaunte noch mehr und fragte ihn nach seinem Namen. Der Junge erwiderte: „Ich bin ein Sohn der Familie Hu. Irgendwo habe ich Sie zwei Männern folgen sehen. Haben Sie es vergessen?“ Der Mann sah ihn genau an und schwankte zwischen Vertrauen und Argwohn. Nun öffnete der Junge seine Kleider, ließ ein bisschen von seinem falschen Schwanz sehen und sagte: „Unsere Art treibt sich unter den Menschen herum, behält aber leider immer noch dieses Kennzeichen.“ (Geändert nach RÖSEL 1987: 129–130)

Höhlen sind ein typischer Wohnort der Füchse und der Familienname „Hu“ hat dieselbe Aussprache wie die für „Fuchs“ (*hu* 狐) im Chinesischen. Mit diesen Informationen, die er verbal vermittelt, und dem Schwanz, den er nonverbal zeigt, hat er schließlich das Vertrauen des

Fuchsdieners gewonnen. Die zwei körpersprachlichen Einschübe hier, das Starren und das leichte Öffnen der Kleider, unterbrechen den Dialog und führen zu einer Imitation eines natürlichen Gesprächsrhythmus. Überdies verdeutlicht die Körpersprache des Jungen, wie ein Körpersignal eine Figurenrede mit auf den außersprachlichen Kontext verweisenden Redepartikeln ermöglicht: *ci* 此 „dies“ steht für den falschen Schwanz unter seinen Kleidern. Das hat eine besondere Bedeutung für diese Geschichte. Denn für einen unter den Menschen lebenden Fuchs ist es wichtig, seine echte Identität den Menschen nicht zu enthüllen. Die Füchse sollen nicht direkt darüber sprechen, sondern nur auf eine versteckte Weise.

6.2.3.2 Appell an Phantasie

Alle Verbalisierungen der Körpersprache haben ein Anschaulichkeitspotential. Dazu zählen nicht nur diejenigen, die alltagsnah sind, den Leser an seine Welterfahrung erinnern und authentisch wirken. Insbesondere für ein Werk wie das *Liaozhai*, das das Seltsame als Zentralthema hat, ist es von großer Bedeutung, durch Beschreibungen die außergewöhnlichen, gar übernatürlichen körperlichen Verhaltensformen der Figuren vorstellbar zu machen und zu verlebendigen.

Im *Liaozhai* wird von Menschen mit besonderen Fähigkeiten erzählt, die offensichtlich Naturgesetze überschreiten. Beispielsweise werden in der kurzen, anekdotischen Geschichte „Fanseng“ 番僧 [Ausländische Mönche] zwei buddhistischen Mönche aus dem westlichen Gebiet dargestellt, die nicht nur außergewöhnlich aussehen, sondern auch besondere Fähigkeiten besitzen. Der eine wirft eine kleine Pagode gerade und aufrecht in eine kleine Nische, die sich sehr hoch in der Wand befindet. Als er mit der Hand winkt, fällt die Pagode wieder herab auf seiner Handfläche. Der andere kann seine Arme unglaublich verlängern und zusammenschrumpfen.

其一僧乃袒臂，伸左肱，長可六七尺，而右肱縮無有矣；轉伸右肱，亦如左狀。
(ZHANG 1962: 408)

Der andere Mönch entblößte seine Arme und reckte seinen linken Arm, dass er sich auf sechs bis sieben Fuß verlängerte, während der rechte zusammenschrumpfte, bis er überhaupt nicht mehr da war. Dann reckte er den rechten Arm und verlängerte ihn, bis er die Länge des linken hatte. (Leicht geändert nach RÖSEL 1987: 427)

In der Geschichte „Cai wei weng“ 采薇翁 [Der Unkrautjäter] wird ein seltsamer Mann dargestellt, der seine Waffen im Bauch lagert. Bereits am Aussehen des dicken Mannes erkennt man seine Besonderheit: die Kleider sind offen, und der Bauch ist entblößt (*chang yi lu fu* 敞衣露腹). Sein Nabel ist so groß, dass man ein Ei hätte hineinstecken können (*qi da ke rong jizi* 臍大可容雞子). Weiter wird beschrieben, wie er seine Waffe aus dem Bauch holt:

忍氣鼓之，忽臍中塞膚嗤然，突出劍跗；握而抽之，白刃如霜。(ZHANG 1962: 1125)

Er hielt den Atem an und ließ den Nabel anschwellen. Auf einmal stülpte sich die Haut des Nabels nach außen und brachte mit einem glucksenden Geräusch einen Schwertknauf zum Vorschein. Er ergriff ihn und zog ein Schwert heraus, dessen Klinge wie Frost blitzte. (RÖSEL 1992b: 107, 109)

Das *Liaozhai* ist durch die Grenzüberschreitungen in die Welt der Dämonen und Fremden bzw. die Verschmelzungen des Gewöhnlichen und des Außergewöhnlichen, des Realistischen und des Phantastischen gekennzeichnet. Wie die beiden Beispiele gezeigt haben, können Menschen im *Liaozhai* übernatürliche Fähigkeiten aufweisen. Umgekehrt ist das *Liaozhai* auch dafür bekannt, dass den Dämonen und Gespenstern eine gewisse Menschlichkeit zugeschrieben wird: viele von ihnen haben eine Menschengestalt, und sie verhalten sich wie Menschen, was oben bereits zahlreich gezeigt wurde. Trotzdem können sie als übernatürliche Wesen selbstverständlich Besonderheiten haben, die sie von normalen Menschen unterscheiden. Beispielsweise können sie fliegen oder ihre äußere Erscheinung ändern. Unter den Beschreibungen des Fliegens und der Verwandlung, die meistens schlicht sind und die konkrete Körpersprache der Figuren nicht angeben, finden sich einige, die recht präzise und phantasievoll sind.

Eine interessante Beschreibung des Fliegens findet sich in der Geschichte „Baoshen“ 雹神 [Der Hagelgott]. Als der Beamte, Herr Wang, den daoistischen Meister Zhang besucht, begegnet er dort einem anderen Gast. Dieser Gast und seine Diener haben anscheinend eine Menschengestalt, denn es fällt Herrn Wang nur auf, dass „Kleider, Kopfbedeckung und Bart“ (*yiguan xulie* 衣冠須鬣) seiner Diener „zum großen Teil anders als die der normalen Menschen sind“ (*duo bu lei changren* 多不類常人). Als dieser Gast sich verabschieden

möchte, erfährt Herr Wang, dass er der Hagelgott ist und es auf Befehl des Himmelskaisers bald in Zhangqiu, der Nachbarregion von Wangs Heimat, regnen und hageln lässt. Wang bittet den Hagelgott um Schonung. Meister Zhang schärft daher dem Hagelgott ein, Hagel auf das Gebirge fallen zu lassen, um die Getreideernte zu schonen. Als der Hagelgott geht, schärft Meister Zhang ihm noch ein, höflich zu gehen, weil der hochgeachtete Gast noch im Haus ist.

神出，至庭中，忽足下生煙，氤氳匝地。俄延逾刻，極力騰起，裁高於庭樹；又起，高於樓閣；霹靂一聲，向北飛去。(ZHANG 1962: 52)

Der Hagelgott ging hinaus und langte im Hof an, unter seinen Füßen kamen plötzlich Dämpfe hervor, die den ganzen Boden bedeckten. Dies verzögerte sich auf einmal für einen Augenblick. Dann erhob er sich mit äußerster Kraft und blieb nur in der Höhe der Bäume des Hofes stehen. Er stieg wiederum und blieb höher als die Häuser. Schließlich ertönte ein Donnerschlag, und er flog nach Norden. (Geändert nach RÖSEL 1992b: 107, 109)

Der Donnerschlag erschüttert die Häuser. Meister Zhang erklärt dem vom Donnerschlag erschrockenen Wang, dass der Hagelgott auf seine Warnung die Bewegungen verzögert habe. Andernfalls ertöne einmal ein lauter Lärm und er verschwände.

Eine phantasievolle und zugleich lebendige Beschreibung über die Verwandlung der äußeren Erscheinung entstammt der zitierten Geschichte „Hua pi“. Man liest, wie der schrecklich aussehende Dämon auf einer Menschenhaut malt, diese anzieht und sich dadurch in ein Mädchen verwandelt:

見一獐鬼，面翠色，齒嶮嶮如鋸。鋪人皮於榻上，執彩筆而繪之；已而擲筆，舉皮，如振衣狀，披於身，遂化為女子。(ZHANG 1962: 120)

Da sah er einen struppigen Dämon mit grünem Gesicht und scharfen Zähnen, die einer Säge glichen. Er hatte eine Menschenhaut auf dem Bett ausgebreitet und bemalte sie mit Farbpinseln. Kurz darauf warf er die Pinsel fort, hob die Haut hoch und schüttelte sie aus, wie man Kleider ausschüttelt, und zog sie an. Und schon war er in das Mädchen verwandelt. (Leiche geändert nach RÖSEL 1987: 120)

Diese Szene ist wohl die phantasievollste in der ganzen Geschichte, die danach betitelt ist. In verschiedenen Verfilmungen, z. B. 1966 von Bao Fang 鮑方 und 2008 von Chen Jiashang 陳嘉上, stellt sie ein visuelles Highlight dar.

6.2.3.3 Appell an Emotion und Einstellung

Darstellungen der Körpersprache können bestimmte Emotionen beim Leser hervorrufen bzw. ihn dazu veranlassen, eine bestimmte Einstellung gegenüber dem Erzählten anzunehmen. Am offensten kann ein Appell im Erzählerkommentar ausgesprochen werden. Im *Liaozhai* erfüllen die Verbalisierungen der Körpersprache eine Appellfunktion an Emotion und Einstellung allerdings eher indirekt.

Das *Liaozhai* enthält Geschichten, die durch die literarische Körpersprache humorvoll sind, dem Leser Freude breiten und ihm zum Lachen bringen. Ein repräsentatives Beispiel dafür entstammt der Geschichte „Laoshan daoshi“, in der ein junger Mann namens Wang Qi daoistische Künste bei einem Priester lernen möchte. Er kann die Bitterkeit der Arbeit, die der Priester ihm zuteilt, aber nicht ertragen, obwohl er dies versprochen hat. Auf seine Bitte, vor dem Verlassen zumindest eine kleine Fähigkeit zu lernen, übermittelt ihm der Daoist, wie man durch Wände geht: Wang Qi sollte eine Zauberformel sagen und mit gesenktem Kopf und schnell in die Wand gehen. Als es klappt, freut sich Wang sehr und geht mit der Warnung des Priesters nach Hause, dass diese Fähigkeit nur wirkt, wenn er enthaltsam lebt. Zu Hause angekommen, prahlt er, dass eine feste Mauer ihn nun nicht mehr aufhalten kann. Als seine Frau ihm nicht glauben möchte, macht er, was er gelernt hat:

王效其作為，去牆數尺，奔而入，頭觸硬壁，驀然而踣。妻扶視之，額上墳起，如巨卵焉。妻揶揄之。(ZHANG 1962: 41)

Wang ahmte das Verhalten des Priesters nach, nahm einige Schritte Abstand von der Mauer und rannte drauflos. Er stieß mit dem Kopf so heftig an die harte Mauer, dass er plötzlich zu Boden stürzte. Seine Frau half ihm auf und sah ihn an: er hatte an der Stirn eine Schwellung wie ein großes Ei. Seine Frau neckte ihn. (Leicht geändert nach RÖSEL 1987: 54)

Der Humor entsteht in diesem Beispiel zum einen durch die Inkongruenz zwischen dem prahlenden Verhalten und dem Stürzen. Bereits Arthur Schopenhauer (1788–1860) gibt die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen Konzept und realem Objekt als Grund für das Lachen an (KOTTHOFF 2006: 10). Auch inkongruent zum Stürzen ist die Vorbereitungsbewegung des Wang, denn beim Priester ist er mit derselben Bewegung erfolgreich durch die Mauer gegangen. Für eine solche Humor bewirkende Inkongruenz

lassen sich noch weitere Beispiele im *Liaozhai* finden. Es kann eine Inkongruenz zwischen der vorherigen und späteren körpersprachlichen Verhaltensform einer Figur sein (z. B. stolz/aggressiv vs. ängstlich / sich unterwerfend wie beim Beamten in der Geschichte „Mei nü“ 梅女 und beim Protagonisten der Geschichte „Gongsun Xia“ 公孫夏), oder eine Inkongruenz zwischen der Körpersprache und der Situation bzw. der Umgebung. Beispielsweise ignoriert der Protagonist der Geschichte „Yishui xiucai“ 沂水秀才 [Der Student aus Yishui], der im Gebirge studiert, sowohl die beiden schönen Frauen, die nachts zu ihm kommen, als auch ein beschriftetes Tüchlein, das eine der beiden Frauen auf dem Tisch legt. Erst als die andere Frau ein Stück Silber hinlegt, hat er eine Reaktion: er „greift danach und steckt es in den Ärmel“ (*duo nei xiu zhong* 掇內袖中) (ZHANG 1962: 906).

Zum anderen lässt sich der Humor im genannten Beispiel des daoistischen Lehrlings auch mit der Überlegenheitstheorie erklären. Sie besagt, dass man im Lachen seine eigene Überlegenheit erlebt angesichts der Schwäche eines anderen (KOTTHOFF 2006: 11). Was die literarische Körpersprache angeht, kann ein Stürzen oder ein körpersprachliches Zeichen der Unterwerfung einen Anlass zum (Aus-)Lachen geben, vor allem wenn eine Figur als negativ dargestellt ist. Außerdem trägt auch die Detailfülle der Körperbewegung und der Erscheinung der Schwellung an der Stirn zum Humor bei. Denn die Detailfülle und die gezielte Auswahl und Perspektivierung der Details können dem Leser die nötige Zeit zur Entfaltung seiner Reaktion und eine schemakongruente Darbietung der relevanten Auslösereize ermöglichen (MELLMANN 2011: 69).

Verbalisierungen der Körpersprache können nicht nur an sich humorvoll sein, sondern das Lachen der Figuren kann vor allem auch einen Hinweis auf etwas Lustiges geben. Im *Liaozhai* wird im Anschluss an eine lustige Körperbewegung, einen erzählten Scherz usw. oft das Lachen der anderen Figuren als Reaktion darauf dargestellt. Solche Verbalisierungen des Lachens können u. a. eine ähnliche Funktion wie die „Lachkonserve“ in den Situationskomödien haben, die zum einen auf die vorgeschriebenen Pointen hinweist und zum anderen die humorvolle Stimmung verstärkt.

Im *Liaozhai* ist Humor oft mit Kritik verbunden, der Erzähler übt mit diesen lustigen Darstellungen seine Kritik, z. B. an der Faulheit des daoistischen Lehrlings Wang Qi und der Gierigkeit des Studenten aus Yishui, und sendet indirekt einen Appell an den Leser, eine abneigende, kritisierende Haltung anzunehmen. Umgekehrt braucht eine Kritik nicht unbedingt humorvoll zu sein, sondern kann durch Mitleid hervorgerufen werden. Im *Liaozhai* kommt es vor, dass unschuldige Protagonisten wegen der Korruption im Rechtssystem gefoltert werden. Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist die Geschichte „Xi Fangping“, deren gleichnamiger Protagonist in die Unterwelt geht und dort die Höllenbeamten anzuklagen versucht, weil sie von einem Gegner seines Vaters bestochen worden sind und den verstorbenen Vater in der Unterwelt misshandeln. Doch selbst der Höllenkönig ist bestochen, und Xi Fangping wird wegen seiner Anklage in der Unterwelt gefoltert. Im Text wird die Folter ausführlich dargestellt. Ein Ausschnitt davon liest sich wie folgt:

冥王益怒，命置火床。兩鬼摔席下，見東墀有鐵床，熾火其下，床面通赤。鬼脫席衣，掬置其上，反復揉捺之。痛極，骨肉焦黑，苦不得死。(ZHANG 1962: 1342)

Das erhöhte den Zorn des Höllenkönigs, und er befahl, ihn aufs Feuerbett zu legen. Zwei Dämonen ergriffen Xi und zerrten ihn herab. Im östlichen Hof sah er ein eisernes Bett mit einem lodernenden Feuer darunter, so dass die Oberfläche des Bettes rotglühend war. Die Dämonen kleideten Xi aus, ergriffen ihn und legten ihn auf das Bett, drückten ihn bald auf diese, bald auf jene Seite, wälzten und drückten ihn kräftig nach unten. Seine Schmerzen waren fürchterlich, seine Knochen und sein Fleisch verbrannten, bis sie schwarz waren, und es war bitter, dass er nicht sterben konnte. (Leicht geändert nach RÖSEL 1991: 181)

Auch hier ermöglicht die Detailfülle eine Darbietung der Auslösereize (das glühende Bett, die Bewegungen der Dämonen, wie sie Xi Fangping foltern, die äußere Erscheinung des Körpers und die Gedanken in der Folter), und dem Leser die nötige Zeit, mit Mitleid für den Protagonisten zu reagieren. Zugleich wird dadurch auch beim Leser eine Abneigung gegen den korrupten, brutalen Höllenkönig bewirkt. Im Text heißt es weiter, dass der Höllenkönig Xi dann fragt, ob er noch wagt, seine Klage aufrechtzuerhalten. Auf seine Antwort, dass er immer noch auf der Klage bestehe, wird der Höllenkönig noch wütender und befiehlt, ihn zu zersägen. Er hält die schmerzhafteste Folter aus, ohne zu schreien. Ein Dämon spricht seine Bewunderung für den Mut des Xi aus, während ein anderer Dämon seine Kindesliebe lobt

und die Säge zur Seite gehen lässt, um sein Herz zu schützen. Als Xis beiden Hälften nach der Folter wieder zusammengedrückt werden, tat es ihm so weh, dass er „nach einem halben Schritt stürzt“ (*ban bu er bo* 半步而踣, ZHANG 1962: 1343). Da nimmt ein Dämon ein Seidenband von seiner Hüfte und schenkt es ihm mit den Worten, dass dies eine Vergeltung für seine Kindesliebe sei. Als er sich das Seidenband umgebunden hat, fühlt er keinen Schmerz mehr. Die körperlichen Leiden bilden mit dem Bestehen auf Gerechtigkeit für seinen Vater und dem Aushalten einen Kontrast, der den Leser beeindruckt und durch den die positiven Qualitäten des Protagonisten wie Mut und Kindesliebe hervorgehoben werden. Die Würdigung und das Mitleid der Dämonen sind ebenso ein indirekter Appell an den Leser. Auch im Erzählerkommentar werden seine „Treue, Kindesliebe, Willen und Seelenruhe“, die „auch in allerlei Leiden unerschütterlich bleiben“, ausdrücklich gewürdigt (ZHANG 1962: 1348). Der Erzählerkommentar verdeutlicht die expressive Funktion der Darstellungen dieser Folter, die auch indirekt als Appell an den Leser zu verstehen sind, eine ähnliche Einstellung anzunehmen.

Im *Liaozhai* finden sich außerdem auch Horrorgeschichten, in denen das Unheimliche im Mittelpunkt steht. Der Erzähler erzeugt Horror beispielsweise durch die Beschreibung der meistens nächtlichen, dunklen Umgebung, durch eine variable Perspektive (von einer narratorialen zu einer personalen Perspektive), aber auch durch die Darstellung der Körpersprache der Horror erzeugenden Wesen. Ein typisches Beispiel dafür bietet die kurze Geschichte „Pen shui“ 噴水 [Wasserspeien]. Ein Beamter namens Song Yushu wohnt mit seiner Familie in einem verlassenen Haus. Eines nachts hört seine Mutter beim Schlaf komische Geräusche vom Hof und lässt Dienstmädchen durchs Fenster spähen:

見一老嫗，短身駝背，白發如帚，冠一髻，長二尺許，周院環走，竦急作鶴步，行且噴，水出不窮。婢愕返白。太夫人亦驚起，兩婢扶窗下聚觀之。嫗忽逼窗，直噴櫺內；窗紙破裂，三人俱仆，而家人不之知也。(ZHANG 1962: 8)

Sie sahen eine alte Frau von kleiner Gestalt mit buckligem Rücken, deren weißes Kopfhaar wie ein Besen abstand und noch dazu mit einem etwa zwei *chi* [1 = ca. 1/3 Meter, Anm. d. Verf.] hohen künstlichen Haarknoten bedeckt war. Sie ging im Hof herum, stelte in großer Erregung wie ein Kranich und spie im Gehen aus, das unerschöpflich herauskam. Als die Mägde sich bestürzt umwandten, um es zu berichten, war auch die alte Dame erstaunt und erhob sich. Von den beiden Mägden

gestützt ging sie ans Fenster und sie sahen zusammen hinaus. Da näherte sich die Alte im Hof plötzlich dem Fenster, und spie ihr Wasser direkt ans Fensterkreuz, so dass das Papier zerriss und die drei am Fenster zusammen zu Boden stürzten. Im Hause wusste niemand etwas davon. (Leicht geändert nach RÖSEL 1992a: 34, 36)

Man erkennt am gebeugten Körper und weißen Haar das hohe Alter der Frau im Hof. Sie trägt einen außergewöhnlich langen Haarknoten. Einen starken Kontrast zum hohen Alter bildet die flinke, komische, einem Kranich ähnliche Gehbewegung. Auch komisch ist das unendliche Speien des Wassers aus dem Mund. Der Horror steigt, als die Perspektive von einer narrativen zu einer personalen gewechselt wird und die alte Frau sich plötzlich nähert und Wasser speit.

6.2.4 Ästhetische Funktion

Verbalisierungen der Körpersprache können die Aufmerksamkeit des Lesers auf ihre sprachliche Form lenken. Im *Liaozhai* ist vor allem die Körpersprache der schönen Frauen sprachlich auffällig verbalisiert. Um ihre Schönheit hervorzuheben, werden Stilmittel wie Vergleich, Metapher, Parallelismus und Reduplikation reichlich eingesetzt. Während die letzteren beiden Stilmittel der Sprache einen besonderen Rhythmus verleihen, machen Vergleich und Metapher die Schönheit der Frauen anschaulicher und eindrücklicher, wobei die Metapher der häufigere Fall im *Liaozhai* ist. Auffällig ist, dass dabei meistens Natur-elemente wie Pflanzen, Wasser, Mond, Sonne, Morgenröte als Bild eingesetzt werden. Das Attribut, das das Bezeichnende und das Bezeichnete gemeinsam haben, nämlich die Schönheit, wird im Text verdeutlicht.

In einigen *Liaozhai*-Geschichten wird ein Gesamtbild der äußeren Erscheinung einer gutaussehenden Frau mit einem Vergleich oder einer Metapher vermittelt. Im ersten Beispiel unten wird die schöne Erscheinung der Frau mit einer die Morgensonne widerspiegelnden Lotosblume verglichen, was an das Gedicht „Gufeng“ 古風 [In alter Manier] (Nr. 26) des Tang-zeitlichen Dichters Li Bai 李白 (701–762) erinnert⁹⁶, während sie im zweiten Beispiel ohne Vergleichspartikel und kreativ mit Lotosblume und Aprikosenblume dargestellt wird,

⁹⁶ Li Bais Gedicht lautet: 碧荷生幽泉，朝日艷且鮮 (ZHAN 1996: 136). ZACH (1924: 506) übersetzt diese Verse wie folgt: „Der tiefgrüne Lotos wächst im versteckten Quellwasser. In der Morgensonne ist er schön und frisch“.

was später im Qing-zeitlichen Roman *Honglou meng* 紅樓夢 [Der Traum der roten Kammer] zitiert wird⁹⁷.

光艷明媚，若芙蕖之映朝日。(ZHANG 1962: 949)

Sie war leuchtend und schön, wie eine Lotosblume, die die Morgensonne widerspiegelt. (Übers. d. Verf.)

[...] 荷粉露垂，杏花煙潤，嫣然含笑，媚麗欲絕。(ZHANG 1962: 201)

Sie war eine rosa Lotosblume vom Tau benetzt oder eine Blüte der Aprikose vom Nebel angefeuchtet, sie trug ein liebliches Lächeln und war äußerst reizend und schön. (Geändert nach RÖSEL 1987: 201–202)

Auch der Gesichtsausdruck kann mit einem Vergleich oder einer Metapher dargestellt werden, wie das Lächeln und das Erröten im folgenden Beispiel. Während die Übertragung der Morgenröte auf die Schamröte semantisch deutlich ist, wird in der Beschreibung des Lächelns nicht verbalisiert, welche Gesichtspartie sich dabei wölbt. Möglich sind die Augen oder die Augenbrauen.

生睨之，笑彎秋月，羞暈朝霞，實天人也。(ZHANG 1962: 479)

Der Student erblickte sie. Beim Lächeln wölpten sich [ihre Augen bzw. Augenbrauen] wie der Herbstmond, ihre Schamröte glich der Morgenröte. Sie war wahrlich himmlisch schön. (Übers. d. Verf.)

Im *Liaozhai* kommt insbesondere den Verbalisierungen des Blicks bzw. der Augen der Frauen eine ästhetische Funktion zu. Wie das bereits erwähnte Beispiel *qiubo* 秋波 („Herbst-Wellen“) gezeigt hat, kann der Blick der jungen, schönen Frauen mit einer Metapher verbalisiert werden, was im *Liaozhai* nicht selten vorkommt. Eine Variante ist *qiushui* 秋水 („Herbstwasser“). Mit dieser Metapher wird die Klarheit der Augen zum Ausdruck gebracht. Dies ist keine neue Erfindung von Pu Songling, sondern bereits in den Tang-Gedichten werden *qiushui* und *qiubo* für den Blick der Schönen eingesetzt. Das folgende Beispiel entstammt dem Gedicht „Zheng“ 箏 [Zheng] des Dichters Bai Juyi 白居易 (772–846), in dem sowohl

⁹⁷ Dieser Roman kursierte zunächst nur mit seinen ersten 80 Kapiteln. 1791 erschien die erste Druckausgabe mit 120 Kapiteln. Die Autorschaft der letzten 40 Kapitel ist umstritten. Im 97. Kapitel wird die Hochzeit des Protagonisten Jia Baoyu beschrieben. Das Aussehen der Braut Xue Baochai wird wie folgt dargestellt: 論雅淡似荷粉露垂，看嬌羞真是杏花煙潤了 (CAO u. GAO 1963: 1104), „Sie war so einfach und elegant [bekleidet und geschminkt] wie eine rosa Lotosblume vom Tau benetzt, so lieblich und schüchtern wie eine Blüte der Aprikose vom Nebel angefeuchtet“ (Übers. d. Verf., in Anlehnung an RÖSEL 1987: 201–202).

der Tenor (die Augen) als auch das Fahrzeug („geschnittenes Herbst-Wasser“) vorkommen:

雙眸剪秋水，十指剝春蔥。(GU 1979: 694)

Die beiden Augen sind geschnittenes Herbst-Wasser, die zehn Finger sind gehäutete Frühlingszwiebeln. (Übers. d. Verf.)

Diese Metapher hat sich in chinesischen literarischen Werken so etabliert, dass das Fahrzeug oft alleine vorkommt. Im HYDCD (1991b: 35) werden mehrere Bedeutungen für *qiushui* aufgelistet. Die erste, wörtliche Bedeutung ist „Wasser des Flusses und des Sees und Regen im Herbst“. Fast alle weiteren Bedeutungen sind symbolisch, und die Klarheit ist dabei die zentrale Eigenschaft. Die zweite lautet „steht für klare Blicke“. Wie die folgenden Beispiele aus dem *Liaozhai* zeigen, kommt das Fahrzeug ohne Tenor vor und wird erweitert.

審顧之，秋水澄澄，意態媚絕。(ZHANG 1962: 1678)

Er betrachtete sie genau: das Herbstwasser war klar und ihre Haltung äußerst reizend. (Übers. d. Verf.)

芳雲知其意，亦不問訊，但凝視之，秋水盈盈，朗若曙星。(ZHANG 1962: 952)

Fangyun wusste, was er dachte, fragte aber nicht und sah ihn nur an. Das Herbstwasser war klar und so leuchtend wie der Morgenstern. (Übers. d. Verf.)

In beiden Beispielen wird die Klarheit des Wassers im Herbst mit den Eigenschaftsverben *chengcheng* 澄澄 und *yingying* 盈盈 („klar sein“) verdeutlicht, wobei die Silbendoppelung den Ausdruck rhythmisiert. Im zweiten Beispiel wird die Beschreibung durch einen Vergleich mit dem Morgenstern erweitert, der den Glanz der Augen zum Ausdruck bringt. Wie erwähnt wurde, wird im *Liaozhai* neben *qiushui* auch *qiubo* für Beschreibungen der Augen der Schönen verwendet. Obwohl behauptet wird, dass *qiushui* und *qiubo* dieselbe Bedeutung haben (z. B. GDHYCD 2002: 1273–1274), kann man anhand der Textbeispiele feststellen, dass sie zumindest im *Liaozhai* nicht ganz bedeutungsgleich sind: während mit *qiushui* vor allem die Klarheit der Augen, also etwas Statisches, zum Ausdruck gebracht wird, erscheint *qiubo* im *Liaozhai* immer vor dynamischen Verben bzw. Verbalphrasen, z. B. „überall blicken“ (*si gu* 四顧) oder „schief blicken“ (*xie pan* 斜盼). Im folgenden Beispiel steht nach *qiubo* das Verb *liu*, das ursprünglich „fließen“ und hier im übertragenen Sinne „etwas zum Vorschein bringen“ bedeutet:

審顧之，弱態生嬌，秋波流慧，人間無其麗也。(ZHANG 1962: 114)

Er betrachtete sie genau: Ihre biegsame Gestalt zeigte ihre Lieblichkeit, die Herbst-Wellen brachten ihre Weisheit zum Vorschein, unter den Menschen konnte es nichts Schöneres geben. (Übers. d. Verf.)

Außerdem wird hier das Stilmittel Parallelismus eingesetzt: *ruotai sheng jiao* und *qiubo liu hui* haben einen identischen Aufbau, nämlich ein zweisilbiges Subjekt (Körpersprache) + ein einsilbiges Verb („zeigen“ bzw. „zum Vorschein bringen“) + ein einsilbiges Objekt (abstrakte Eigenschaft). Eine solche Vier-Zeichen-Struktur ist in klassischen chinesischen schriftsprachlichen Literaturwerken oft anzutreffen, die einen schönen sprachlichen Rhythmus erzeugt.

Noch auffälliger ist die ästhetische Funktion der literarischen Körpersprache in Gedichten, die die Protagonisten der *Liaozhai*-Geschichten für ihre Geliebte schreiben und dort ihre Schönheit würdigen. Ein Beispiel entstammt der Geschichte „Xihu zhu“ 西湖主 [Die Prinzessin vom Westsee]. Ein Student gelangt zufällig in den Palast der Prinzessin vom Westsee und sieht die schöne Prinzessin schaukeln. Er wird von ihrer schönen Erscheinung und flinken Bewegung angezogen und beschriftet das Tüchlein der Prinzessin, das sie nach dem Schaukeln zurückgelassen hat, mit dem folgenden Gedicht:

雅戲何人擬半仙？分明瓊女散金蓮。廣寒隊裏恐相妒，莫信凌波上九天。
(ZHANG 1962: 648)

Wer spielte hier so elegant wie eine „halbe Unsterbliche“? Gewiss war es eine schöne Frau, die goldenen Lotos streut. Diejenigen aus dem Guanghan-Palast würden eifersüchtig: „Glaubt nicht, die auf Wellen Gehende werde zum höchsten Himmel steigen“. (Übers. d. Verf.)

Es handelt sich um ein typisches chinesisches 7-Silben-Gedicht mit vier Versen, wobei der erste, zweite und vierte Vers auf „ian“ reimt. Alle Verse sind nach dem Schema xxxx xxx aufgebaut mit einer Zäsur nach der vierten Silbe. In diesem Gedicht finden sich zahlreiche Anspielungen. *Banxian* 半仙 („halbe Unsterbliche“) geht auf den Kaiser Tang Xuanzong 唐玄宗 (685–762) zurück, der das Schaukelspiel „Spiel der halben Unsterblichen“ (*banxian zhi xi* 半仙之戲) nannte; *jinlian* 金蓮 („goldener Lotos“) geht auf die Nebenfrau namens Pan 潘

des Kaisers Xiao Baojuan 蕭寶卷 (483–501) zurück und bedeutet „Füße der schönen Frauen“; *Guanghan gong* 廣寒宮 ist nach chinesischen Legenden der Mondpalast; *ling bo* 凌波 („auf Wellen gehen“) geht auf das Gedicht „Luoshen fu“ 洛神賦 [Ode an die Nympe des Luo-Flusses] des Cao Zhi 曹植 (192–232) zurück und steht für leichte Schritte der Frauen. Mit diesen Stilmitteln werden die schönen flinken Körperbewegungen der Prinzessin beim Schaukeln beschrieben, die Zuneigung des Studenten ihr gegenüber ausgedrückt und auch seine literarische Begabung gezeigt. Außerdem treibt das Beschriften des Tüchleins die Handlung deutlich voran. Denn das Tüchlein ist ein sehr persönlicher Gegenstand der Frauen, und es gilt nicht nur als unangebracht, sondern auch verbrecherisch, dass ein fremder Mann das Tüchlein der Prinzessin mit solch einem Gedicht beschriftet.

6.2.5 Phatische Funktion

Im Vergleich zu anderen Funktionen ist die phatische Funktion der literarischen Körpersprache im *Liaozhai* seltener anzutreffen. Auch im Vergleich zur alltäglichen Körpersprache hat die literarische eine viel eingeschränktere phatische Funktion.

Die literarische Körpersprache kann zur ersten literarischen Kontaktaufnahme dienen, wenn sie im Texttitel erscheint. Solche Titel machen allerdings nur einen sehr kleinen Anteil aus. Rund 60 Prozent der Texte des *Liaozhai* sind nach den Figurenbezeichnungen betitelt, rund 15 Prozent der Texte sind nach der Haupthandlung betitelt, weitere Titel sind Tier-, Pflanzen- oder Objektsbezeichnungen (WANG 2019: 201, 203). Unter den Titeln nach der Haupthandlung gibt es wenige, die Körpersprache enthalten, z. B. „Pen shui“ 噴水 [Wasser speien], „Yao gui“ 咬鬼 [Ein Gespenst beißen], „Tou gun“ 頭滾 [Der Kopf rollt], „Lüyi nü“ 綠衣女 [Das Mädchen mit dem grünen Kleid]. Sie sind Vorläufer oder Wegbereiter des Kommunikationsinstruments Text und erlauben dem Leser eine schnelle Orientierung (NORD 1993: 102–103).

Auch ist es möglich, dass Beschreibungen der Körpersprache zur Aufrechterhaltung oder Bekräftigung des literarischen Kontakts dienen. Diese Funktion erfüllt sich in erster Linie durch die textstrukturierende Verwendung der literarischen Körpersprache, die die Text-

kohärenz verstärkt. Konkret gesagt handelt es sich dabei um wiederkehrende körpersprachliche Elemente in einer Geschichte, die den Leser an das bereits Erzählte erinnern und das Leseinteresse wachhalten. In der Geschichte „Gejin“ 葛巾 [Gejin] wird eine Liebesbeziehung zwischen einem Studenten und einer Frau namens Gejin beschrieben. Jedes Mal, wenn der Student sich ihr nähert, wird ihr Duft beschrieben, der ihn stark anzieht. Später stellt sich heraus, dass Gejin eine Päonie ist. In der Geschichte „Huabi“ wird die Frisur der Protagonistin mehrmals beschrieben, die auf ihren Familienstand hinweist: anfangs sind ihre Haare herabhängend, nach Art der noch nicht heiratsfähigen Töchter; als sie schwanger ist, trägt sie einen Haarknoten, was typisch für verheiratete Frauen war. Am Ende der Geschichte wird der Frisurwechsel durch die Perspektive der Männer noch einmal verdeutlicht:

共視拈花人，螺髻翹然，不復垂髻矣。(ZHANG 1962: 17)

Als sie nun auf dem Wandbild das Mädchen ansehen, das die Blume hielt, trug diese keine herabhängenden Haare mehr, sondern eine spiralförmig hochgebundene Haartracht. (RÖSEL 1987: 47)

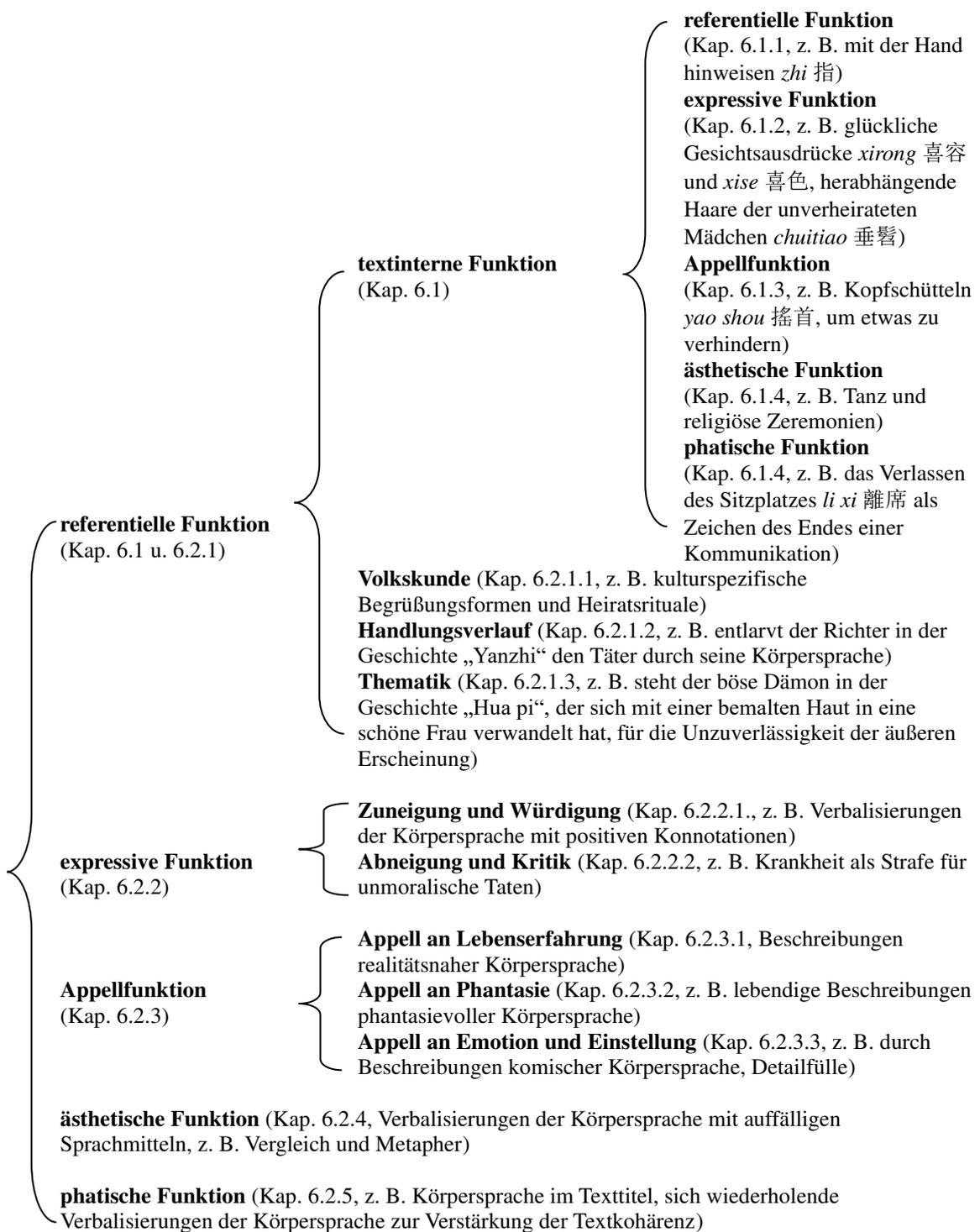
Im *Liaozhai* kommt es auch vor, dass eine verstorbene Figur wiedergeboren wird oder in einem anderen Körper weiterlebt. Das Neugeborene bzw. der neue Körper kann ein gemeinsames Merkmal mit dem alten Körper haben. Beispielsweise wird die Füchsin Lianxiang, die in Form einer schönen Frau mit dem Studenten Sang zusammen lebt, nach ihrem frühen Tod in eine Menschenfamilie geboren. 14 Jahre nach ihrem Tod kommt ein 14-jähriges Mädchen zu Sang, das der Lianxiang sehr ähnlich sieht. Konkreter ist die Beschreibung des gemeinsamen körpersprachlichen Verhaltens in der Geschichte „Mei nü“, die eine phatische Funktion auch eindeutiger erfüllt. Die gleichnamige Protagonistin hat sich wegen eines ungerechten Urteils erhängt. Der Student sieht ihren Geist an der Wand in einem Gästehaus: eine junge Frau mit „verzerrten Gesichtszügen und ausgestreckter Zunge“ (*rong cu she shen* 容蹙舌伸, ZHANG 1962: 907), die ein Seil am Hals trägt. Sie bittet den Studenten, den Balken des Gästehauses, an dem sie sich erhängt hat, abzuschneiden und zu verbrennen, damit sie das Seil loswerden und ihre Zunge in den Mund zurückziehen kann. Der Student hilft ihr und zwischen ihnen entwickelt sich eine Liebesbeziehung. Nachdem Mei nü sich an dem korrupten Richter gerächt hat, sagt sie dem Studenten, dass er ihren Geist in einer kleinen Tasche mitnehmen und der Tochter des Zhan Xiaolian einen Heiratsantrag machen

sollte. Er solle diese kleine Tasche an den Kopf der Braut binden und ihr „vergesse nicht“ sagen, dann könnten Mei nü und er zusammenleben. Zhan Xiaolian stimmt dem Antrag tatsächlich erfreut zu, denn seine Tochter ist zwar schön, aber geistig behindert, und niemand möchte sie heiraten. Ihre Zunge „streckt sich aus den Lippen heraus“ (*shen chun wai* 伸唇外) „wie ein Hund, der unter der Sonne schnauft“ (*lei quan chuan ri* 類犬喘日) (ZHANG 1962: 912). Dieser Gesichtsausdruck erinnert den Leser eindeutig an Mei nü. Nachdem der Student die Bitte Mei nüs erfüllt hat, verhält sich die Braut vernünftig, und sie hat nun anscheinend den Geist der Mei nü. Eine solche Wiedergabe deutet auch an, dass sich das Ende eines Ereignisses nähert.

6.3 Zusammenfassung

Kapitel 6 hat gezeigt, in welchen vielfältigen kommunikativen Funktionen Körpersprache im *Liaozhai* anzutreffen ist. Es wird zwischen der textinternen und der Text-Leser-Kommunikation unterschieden, wobei die textinternen Funktionen als Teil der referentiellen Funktion der Körpersprache in der Text-Leser-Kommunikation auch an den Leser gerichtet sind. Die folgende Tabelle dient zur Veranschaulichung der kommunikativen Funktionen der Körpersprache im *Liaozhai*.

Kommunikative Funktionen der literarischen Körpersprache im *Liaozhai zhiyi*



Tab.3: Kommunikative Funktionen der literarischen Körpersprache im *Liaozhai zhiyi*

7. Übersetzungsprobleme der literarischen Körpersprache im *Liaozhai zhiyi*

Nachdem die Funktionalität der literarischen Körpersprache im *Liaozhai* dargestellt wurde, sollen in diesem Kapitel anhand der von Nord aufgestellten Typologie die Übersetzungsprobleme der literarischen Körpersprache und die Vorgehensweisen verschiedener Übersetzer untersucht werden. Konkret geht es darum, welche Funktion einer übersetzten Verbalisierung der Körpersprache dem Zielleser zukommt, ob sie von der Funktion in der Ausgangssituation abweicht und welche sprachlichen Mittel dafür eingesetzt werden.

Zur Veranschaulichung wird reichlich aus dem Ausgangstext und den entsprechenden Übersetzungen zitiert, wobei immer eine wörtliche Übersetzung beigelegt wird. Die einzelnen Textbeispiele werden jeweils dem Problem zugeordnet, das beim Übersetzen hauptsächlich berührt wird. Bei Erläuterung dieser Textbeispiele wird gelegentlich auch auf andere auffällige Übersetzungsprobleme eingegangen, die eigentlich einer anderen Kategorie zuzuordnen sind. Überschneidungen sind unvermeidlich, denn in einem Textabschnitt kann der Übersetzer gleichzeitig mehreren Problemen begegnen, was das Übersetzen zu einem subtilen Zusammenspiel verschiedener Faktoren macht und den Übersetzer vor eine reizende Herausforderung stellt. Die Übersetzungsprobleme der literarischen Körpersprache können hier nicht erschöpfend behandelt werden, sie werden anhand konkreter und typischer Beispiele angerissen und sollen exemplarisch auf die wichtigsten Übersetzungsprobleme hinweisen.

7.1 Pragmatische Übersetzungsprobleme

Pragmatische Übersetzungsprobleme sind an der Kontrastierung der jeweiligen Rezeptionssituation von Ausgangstext und Zieltext angelegt. Beim Übersetzen der Körpersprache im *Liaozhai* ergeben sie sich vor allem aus der Tatsache, dass die Zielleser die kulturspezifischen Körperverhaltensformen der Ausgangskultur nicht kennen. Außerdem spielt die Intertextualität eine Rolle.

7.1.1 Kulturspezifische Körperverhaltensformen

Wie in Kapitel 6 sporadisch gezeigt wurde, finden sich im *Liaozhai* kulturspezifische Körperverhaltensformen. Diese können, wie verschiedene Abhandlungen (vgl. z. B. Kap. 1.2, Fn. 7) nachgewiesen haben, zu Übersetzungsproblemen führen. Als Beispiel werden im Folgenden drei Gruppen kulturspezifischer Körperverhaltensformen genannt: Begrüßung und Abschied, Volksglauben und religiöse Rituale, Bekleidung und Frisur.

7.1.1.1 Begrüßung und Abschied

In Kapitel 6 wurden zahlreiche Beispiele für Körperbewegungen zur Begrüßung und zum Abschied dargestellt, deren Verbalisierungen unterschiedlich präzise sind. Solche körper-sprachlichen Verhaltensformen haben in der Textwelt eine phatische Funktion, denn mit ihnen wird eine Kommunikation begonnen oder beendet. Außerdem haben sie oft eine expressive Funktion, denn sie können etwas über die zwischenmenschliche Beziehung oder den Status des Akteurs aussagen. Für die Leser bieten sie mit einer referentiellen Funktion auch einen Zugang zu chinesischen Sitten.

Sehr bündig formuliert ist das Emblem *yi* 揖, das Respekt zeigt und im *Liaozhai* zahlreich vorkommt. Bereits im *Zhouli* ist es dokumentiert, und in der Geschichte wurden verschiedene Varianten entwickelt. Nach LIU Yongbo 劉勇波 und XU Chuanwu 徐傳武 (2013: 162–163) schiebt man dabei seine übereinandergelegten Hände vom Körper nach vorne, wobei der Kopf und der Oberkörper nach vorne geneigt werden; Varianten entstehen u. a. durch die verschiedenen Handbewegungen: man kann eine Hand zur Faust ballen und die andere Hand darauflegen oder mit der linken Hand den rechten Daumen fassen, wobei die rechte Handfläche zur Brust zeigt. Das Übersetzungsproblem besteht darin, dass diese Begrüßungsform für die europäische Kultur fremd ist und es keine entsprechende, allgemein bekannte Bezeichnung im Deutschen gibt. Außerdem handelt es sich dabei um einen Komplex von Bewegungen mehrerer Körperteile (Hand, Kopf, Oberkörper). Wenn man dies alles lexikalisch ungebinden wiedergeben möchte, kann die Übersetzung lang sein.

Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Qingfeng“ und beschreibt, wie der

unbefangene Protagonist Geng Qubing in das spukende und deshalb nicht mehr bewohnte Haus seines Onkels eintritt, weil ein Diener ihm über das merkwürdige Licht im Haus berichtet. Die dort wohnenden Füchse, die eine Menschengestalt haben und sich gerade zum Essen gesetzt haben, werden vom unerwarteten Gast erschreckt. Geng stellt sich mit seinem Namen und als Neffe des Hausherrn vor. Es scheint, dass der Vater dieser Fuchsfamilie von ihm gehört hat, und er wird freundlich empfangen:

叟致敬曰：「久仰山斗！」乃揖生入，便呼家人易饌。(ZHANG 1962: 113)
[Wörtlich:] Der alte Mann erwies Respekt und sagte: „Ich bewundere seit langem den Taishan-Berg und den Großen Bären [höflicher Ausdruck, gemeint ist hier Geng Qubing, Anm. d. Verf.]!“ Dann geleitete er den Studenten mit einem yì und er rief darauf die Dienerschaft, um die Gerichte zu wechseln.

Die Geschichte „Qingfeng“ wurde insgesamt sechsmal ins Deutsche übersetzt und zählt somit zu den am meisten ins Deutsche übertragenen *Liaozhai*-Geschichten. Die Übersetzungen dieser Textstelle lesen sich wie folgt:

Darauf entgegnete der Greis sehr ehrerbietig: „Ihren werten Namen kenne ich längst“, und geleitete ihn mit einer Verbeugung ins Zimmer. Dann befahl er, neues Essen zu bringen. (WILHELM 1910: 129)

„Ich kenne Ihren werten Namen schon lange!“ erwiderte der Alte achtungsvoll und bat Tjü-bing mit vielen Verbeugungen näherzutreten. Er rief einen Diener und ließ die Gerichte erneuern. (SCHROCK u. LIU 1955: 100)

Mit einer hastigen Verbeugung beteuerte der alte Herr: „Wünschte schon längst, in der Tat, Ihre werte Bekanntschaft zu machen! Bitte, entschuldigen Sie meinen Mangel an Höflichkeit!“ Er hob die übereinandergelegten Hände zum Ehrenwillkomm und bat Geng Tjü-bing näherzutreten; zugleich rief er dem Gesinde zu, neue und erlesene Gerichte aufzutragen. (LI 1980 [1961]: 69)

Nun verbeugte sich der alte Herr: „Ich habe schon lange gewünscht, Ihre Bekanntschaft zu machen,“ begrüßte Geng mit tiefer Verneigung und führte ihn ins Zimmer. Als er rief, die Diener möchten neue Gerichte auftragen, lehnte Geng ab. (RÖSEL 1987: 109)

Darauf sagte der Alte respektvoll: „Sie sind ja weit und bereit bekannt. Sehr erfreut, Sie kennenzulernen.“ Damit bat er Qubing unter Verbeugungen herein. Er wollte dann den Tisch aufs neue decken lassen. (ZHANG 2001: 84)

Die Übersetzungen des Emblems *yi* sind erstaunlich ähnlich. Es ist auffällig, dass die meisten Übersetzer es nur „teilweise“ ins Deutsche übertragen, mit dem Emblem „sich verbeugen“ bzw. „Verbeugung“ oder dem Synonym „Verneigung“. Zum Signifikat des Emblems „verbeugen“ und seines Synonyms „verneigen“ gehören sowohl die Bewegung des Oberkörpers als auch seine Funktion als Zeichen der Ehrerbietung.⁹⁸ Doch die Handbewegung fehlt, was ein wichtiger, wenn nicht sogar der wichtigste Bestandteil der *yi*-Begrüßung ist (LIU u. XU 2013: 162). In diesem Textbeispiel scheint es für die meisten Übersetzer wichtiger zu sein, durch eine für die Zielleser bekannte Körperbewegung die ehrende Haltung des alten Mannes gegenüber dem Protagonisten zu zeigen, als eine fremde körperliche Begrüßungsform genau abzubilden. Nur Li Ming versucht, die Handbewegung wiederzugeben, indem er das Wort *yi* in die lexikalisch ungebundene Beschreibung „die übereinandergelegten Hände heben“ verwandelt und für die Zielleser die Bedeutung dieser Geste „zum Ehrenwillkommen“ hinzufügt. In anderen Geschichten übersetzt Rösler *yi* auch als „sich verneigen mit zusammengelegten Händen“ (z. B. RÖSEL 1989: 265). Außerdem ist es in diesem Beispiel auffällig, dass die Formulierung *zhi jing* 致敬 („Respekt erweisen“), die keine Ausführungsform der Körpersprache explizit wiedergibt, von einigen Übersetzern in eine Beschreibung der Körpersprache gewandelt wird. So übersetzt Li Ming sie als „mit einer hastigen Verbeugung“ und Rösler als „sich verbeugen“, was nicht nur die respektvolle Haltung des alten Herrn gegenüber dem Protagonisten ausdrückt, sondern auch den Lesern ein konkretes Bild zu bieten versucht.

Konkreter als *yi* ist das Emblem *gong shou* 拱手, wörtlich „Hände wölben“, das zumindest den betroffenen Körperteil verdeutlicht. Es wird entweder als Synonym des Emblems *yi* oder lediglich als die Handbewegung der *yi*-Begrüßung verstanden, nämlich dass man eine Hand zur Faust ballt und die andere darauflegt (LIU u. XU 2013: 162). Anders als *yi* wird *gong shou* im *Liaozhai* sowohl zur Begrüßung als auch zum Abschied gemacht. In den *Liaozhai*-Übersetzungen wird *gong shou*, obwohl es den Körperteil *shou* 手 („Hand“) enthält, auch oft

⁹⁸ Das Verb „verbeugen“ wird im Duden wie folgt erklärt: „zur Begrüßung, als Ausdruck der Ehrerbietung, des Dankes o. Ä. Kopf und Oberkörper nach vorn neigen“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/verbeugen> (letzter Abruf: 27.12.2021).

mit „sich verbeugen“ bzw. „sich verneigen“ übersetzt, wie das folgende Beispiel aus der Geschichte „Xiaoxie“ zeigt:

道士自室中出，拱手徑去。(ZHANG 1962: 779)

[Wörtlich:] Der Daoist trat aus dem Zimmer, wölbte die Hände und ging direkt weg.

Da trat der Priester aus dem inneren Gemach, verneigte sich und ging fort. (BUBER 2015 [1911]: 254–255)

Der Mönch trat aus seinem Zimmer, verneigte sich und ging. (BAAR 1975: 27)

Da trat der Daupriester aus seinem Zimmer und faltete die Hände zum Gruß, um wegzugehen. (RÖSEL 1991: 253)

Nur Rösel versucht, in seiner Übersetzung die Handgeste wiederzugeben. Doch er ersetzt sie durch das Emblem „Händefalten“, das anders als *gong shou* aussieht und in der europäischen Kultur eine religiöse – eher christliche – Assoziation hat. Außerdem fügt er „zum Gruß“ hinzu, um die Bedeutung zu verdeutlichen. Er übersetzt *gong shou* in verschiedenen Geschichten unterschiedlich. In der Geschichte „Wuji“ 武技 [Kampfkunst], in der eine buddhistische Nonne *gong shou* macht, wird es als „die Hände zum Gruß erheben“ übersetzt (RÖSEL 1992a: 217); in der Geschichte „Huang Jiulang“, wo der Akteur dieser Geste ein Beamter ist, übersetzt RÖSEL (1989: 85) *gong shou* als „mit zusammengelegten Händen begrüßen“, während BAAR (1978: 33) es als „mit einem Zeichen begrüßen“ übersetzt. Eine ausführlichere Darbietung dieser Geste findet sich in der Geschichte „Tian Qilang“ 田七郎 [Tian Qilang], *gong shou yu e* 拱手於額 (ZHANG 1962: 466), wörtlich „Hände vor der Stirn wölben“. Während RÖSEL (1989: 237) sie als „die Hände zur Begrüßung bis zur Stirn emporheben“ übersetzt, geben LI und GAST (1901: 43) diese Stelle „mit über der Stirn zusammengelegten Händen grüßen“ wieder. Hier findet sich auch die einzige Fußnote zum Emblem *gong shou* unter allen deutschen Übersetzungen. Li und Gast merken an dieser Stelle an, dass „so bei den Chinesen das niedere Volk [grüßt], während die oberen Gesellschaftsklassen die Hände vor der Brust zusammenlegen.“

Dass die Körpersprache zur Begrüßung in der Textwelt über eine phatische Funktion hinausgehen kann, ist deutlich an der Formulierung *yi ju shou* 一舉手 („Hände kurz erheben“) zu

erkennen. In der Textwelt des *Liaozhai* kann *ju shou* 舉手 („Hand/Hände erheben“) appellativ sein, um die Anderen weggehen oder herankommen zu lassen. Sie kann aber auch zur Begrüßung eingesetzt werden, was deutlich in Formulierungen wie *ju shou xiang yi* 舉手相揖 („Hände erheben und gegenseitig *yi* machen“) (ZHANG 1962: 1461) oder *ju shou zuo li* 舉手作禮 („Hände erheben und Ritten vollziehen“) (ZHANG 1962: 1617) ist oder sich anhand des Kontextes bestimmen lässt. Mit dem Adverb *yi* 一 wird die kurze Dauer dieser Bewegung zum Ausdruck gebracht: man vollzieht zwar die Begrüßung, aber in entspannter Weise oder mit wenigem Respekt. Die folgenden beiden Beispiele entstammen jeweils der Geschichte „Daoshi“ 道士 [Daoist] und „Xu huangliang“:

道士向主客皆一舉手，卽坐。(ZHANG 1962: 299)

[Wörtlich:] Der Daoist erhob die Hände jeweils kurz gegen den Gastgeber und den Gast und setzte sich gleich.

Der Mönch verneigte sich vor den beiden Herren und setzte sich. (FRANKE 1947: 357)

Han forderte ihn auf, Platz zu nehmen, und der Daoist hob die Hände zur Begrüßung gegen Han und Hsü. Dann setzte er sich. (SCHROCK u. LIU 1955: 226)

Nachdem der Mönch erst den Hausbesitzer, dann dessen Gäste begrüßt hatte, setzte er sich. (BAAR 1978: 49)

Der Daupriester erhob die Hände zum Gruß gegen den Hausherrn und seinen Gast und setzte sich dann. (RÖSEL 1987: 316)

眾一舉手登榻自話。(ZHANG 1962: 518)

[Wörtlich:] Sie hoben kurz die Hände, stiegen [gleich] auf das Bett und plauderten miteinander.

Sie aber hoben die Hände zum Gruß, setzten sich nieder auf die Betten und begannen zu plaudern. (SCHMITT 1924: 22)

Sie machten ihm auch nur eine leichte Verbeugung, setzten sich auf das Ruhebett und plauderten miteinander. (WILHELM 1924:20)

Tseng und seine Kollegen kehrten sich nicht weiter daran, sie setzten sich auf eine Pritsche und plauderten über die Weissagungen des Sterndeuters. (ROTTAUSCHER 1955: 114)

Alle zusammen erhoben die Hände zum Gruß und stiegen auf die Betten, um

miteinander zu plaudern und gemeinsam dem künftigen Premierminister Glück zu wünschen. (RÖSEL 1989: 15)

In den beiden Geschichten wird diese nicht ernsthafte Handbewegung bereits am Anfang genannt und ist nicht unwichtig. Im ersten Beispiel verrät sie die Besonderheit des arm scheinenden Daoisten, der uneingeladen ins Haus des Herrn Han eintritt. Als Herr Han ihn aus Höflichkeit zum Sitzen und Weintrinken bittet, nimmt er das Angebot sofort an und hebt seine Hände nur kurz empor, was als unhöflich gilt. Im zweiten Beispiel hat der Protagonist Herr Zeng gerade seine Beamtenprüfung gemacht. Ein Weissager sagt ihm, dass er später Kanzler wird, worauf er hocheifrig mit seinen Gefährten in das Zimmer eines buddhistischen Mönchs geht, um sich vor dem Regen zu schützen. Anders als der schmeichlerische Weissager verhält sich der Mönch ihnen gegenüber arrogant und begrüßt sie nicht. Zeng und seine Gefährten schenken ihm auch keine Aufmerksamkeit, erheben ihre Hände auch nur kurz und sprechen gleich hocheifrig miteinander über die Weissagung. Sowohl der Daoist in der ersten als auch der Buddhist in der zweiten Geschichte, denen die Protagonisten am Anfang keine große Aufmerksamkeit schenken, besitzen magische Kräfte und spielen in der späteren Handlung eine wichtige Rolle.

In den meisten Übersetzungen dieser Textstelle werden die Handbewegung („Hände erheben“ bzw. „Hände heben“) und ihre Bedeutung („zum Gruß“ bzw. „zur Begrüßung“) verbalisiert. Wilhelm und Franke ersetzen die Handbewegung durch das Emblem „Verbeugung“ bzw. „sich verneigen“, dessen Bedeutung keine besondere Verdeutlichung braucht, während Baar sie durch das einfache Verb „begrüßen“ wiedergibt. Erstaunlicherweise bringen die meisten Übersetzer die kurze Dauer der Begrüßung nicht zum Ausdruck. Nur Wilhelm versucht, die wenig achtungsvolle Körpersprache darzustellen, indem er die begrüßende Bewegung „Verbeugung“ mit dem Adjektiv „leicht“ modifiziert und das Adverb „nur“ hinzufügt. Obwohl Rottauscher die Körpersprache der Studenten nicht wiedergibt, gelingt ihr mit der Formulierung „Tseng und seine Kollegen kehrten sich nicht weiter daran“, die gleichgültige Haltung der Studenten gegenüber dem Mönch zu verdeutlichen.

Ein weiteres interessantes Beispiel für Körperbewegungen zur Begrüßung ist das Emblem

lian ren 斂衽, wörtlich „die Kleidungsvorderseite ordnen“. Es findet sich beispielsweise in der Liebesgeschichte „Lianxiang“ von dem Studenten Sang, dem weiblichen Gespenst Li und der Füchsin Lianxiang. Herr Sang und Lianxiang schlafen ab und zu miteinander, während er heimlich auch eine Liebesbeziehung mit Li entwickelt. Lianxiang merkt, dass der Gesundheitszustand des Studenten sich verschlechtert. Sie warnt ihn, dass Li ein Gespenst ist und das Zusammensein mit ihr ihn krank macht. Sang hört aber nicht auf sie und meint, dass sie das aus Eifersucht sagt. Darauf verlässt ihn Lianxiang verärgert. Seitdem schläft Sang jeden Tag mit Li und wird immer schwächer. Als Lianxiang wiederkommt, bekennt Li ehrlich ihren Fehler. Sie liebt Sang aber herzlich, und es ist nicht ihre Absicht, Sang zu verletzen. Auf Lianxiangs Frage, ob sie Sang heilen kann, verneint Li errötend. Lianxiang sagt im Spaß, dass sie fürchte, Li werde wieder in Eifersucht verfallen, wenn Sang wieder gesund wird. Darauf macht Li *lian ren* und offenbart ihre Entschlossenheit, dass sie alles machen würde, damit Sang wieder gesund werden kann. Der Qing-zeitliche Kommentator He Shouqi 何守奇, der 1823 eine kommentierte *Liaozhai*-Ausgabe veröffentlichte, erklärt *lian ren* in dieser Textstelle als *zhengsu qi yijin er bai* 整肅其衣襟而拜 („ihre Kleidungsvorderseite ordnen und sich verbeugen“) (ZHANG 1962: 226). Der Satz *Li lian ren yue* 李斂衽曰 wird wie folgt übersetzt:

Doch Fräulein Li machte eine Verbeugung und antwortete: „[...]!“ (LI u. GAST 1901: 72)

Li trat vor und sagte: „[...].“ (BUBER 2015 [1911]: 77)

Da trat Li vor und sagte: „[...].“ (ANONYMUS 1947: 10–11)

„[...].“ rief Pflaumenblüte zurückkommend. (ROTTAUSCHER 1955a: 218)

Li strich ihren Rocküberschlag glatt und sagte mit allen Formen der Höflichkeit: „[...]!“ (SCHROCK u. LIU 1955: 71)

Fräulein Li verbarg ihre erröteten Wangen hinter dem Rockaufschlag und beteuerte: „[...].“ (RÖSEL 1987: 231)

Hier sieht man eine Vielfalt an Übersetzungsmöglichkeiten. Eine wörtliche Übersetzung, „ihren Rocküberschlag glattstreichen“, stammt von Schrock und Liu. Die Bedeutung dieser

Bewegung, die ohne Erklärung unklar ist, wird nicht direkt hinzugefügt, sondern in ein anschließendes paraverbales Verhalten „mit allen Formen der Höflichkeit sagen“ verwandelt. Li und Gast reduzieren Lis Körperbewegung auf eine allgemein bekannte, Respekt zeigende „Verbeugung“, während Buber und der anonyme Übersetzer sie in die Bewegung „vortreten“ verwandeln, die beim Leser zwar eine authentisierende und veranschaulichende Funktion erfüllt, aber den Respekt, den Li gegenüber Lianxiang zeigt, nicht wiedergibt. Ähnlich ist Rottauschers Übersetzung „zurückkommend“. Eine interessante Übersetzung liefert Rösel. In seiner Übersetzung wird dieser Respekt zeigenden Begrüßungsform eine andere Funktion zugeschrieben: es wird auf das Erröten im Satz zuvor bezogen und als Ausdruck des Schamgefühls verstanden. Da Rösel die *Liaozhai*-Ausgabe von Zhang Youhe als Textvorlage verwendet, ist er mit der oben genannten Erklärung für *lian ren* von He Shouqi vertraut, denn diese ist in seiner Textvorlage enthalten. Entweder ist er mit der Erklärung nicht einverstanden, oder er weicht absichtlich vom Ausgangstext ab.

7.1.1.2 Volksglauben und religiöse Rituale

Im *Liaozhai* finden sich Beschreibungen der Körpersprache im Kontext verschiedener Volksglauben und Religionen. Wie bei der Begrüßung treten hier zahlreiche Embleme auf. Beispielsweise wird in der Geschichte „Tongren yu“ ein Mann namens Fang Shidong beschrieben. Er leidet wegen seiner Frivolität gegenüber einer verheirateten Frau an Augenkrankheiten und bereut sein Verhalten, indem er das buddhistische Licht-Sutra (*Guangming jing* 光明經) rezitieren lässt und betet:

旦晚無事，惟跌坐捻珠。(ZHANG 1962: 11)

[Wörtlich:] Morgens und abends hatte er nichts [Anderes] zu tun, als im Lotossitz die Perlen [der Gebetskette] mit den Fingern zu drehen.

Jeden Morgen und Abend, wenn er gerade nichts weiter zu thun hatte, saß er mit untergeschlagenen Beinen da und hielt eine Perlenkette in der Hand, um daran die Zahl seiner Gebete festzustellen. (LI u. GAST 1901: 83)

Morgens und abends, wenn er nichts zu tun hatte, setzte er sich zur Meditation zurecht und liess die Perlen seines Rosenkranzes durch die Finger gleiten. (WILHELM 1924a: 19)

Vom Morgengrauen bis zum Dunkelwerden saß er mit untergeschlagenen Beinen wie ein Buddhapriester und ließ die Perlen seines Rosenkranzes durch die Finger gleiten. (SCHROCK u. LIU 1955: 81)

Von morgens bis abends hatte er nichts weiter zu tun, als mit untergeschlagenen Beinen zu sitzen und die Perlen des Rosenkranzes durch seine Finger gleiten zu lassen. (RÖSEL 1987: 41)

Morgens und abends, saß er, wenn er sonst nichts zu tun hatte, mit untergeschlagenen Beinen da, um einen Rosenkranz zu beten. (ZHANG 2001: 9)

Fuzuo 趺坐 ist eine Abkürzung des Emblems *jiafuzuo* 跏趺坐 (Sanskrit: *padmāsana*), eine Sitzhaltung der Buddhisten bei Meditation. Man sitzt aufrecht mit verschränkten Beinen, wobei der rechte Fuß auf dem linken Oberschenkel ruht und der linke Fuß entsprechend auf dem rechten Oberschenkel; die rechte Hand ruht auf dem linken Handteller, wobei die beiden Daumen sich berühren (ZHU 2018: 4–5, Anm. 3). Kein Übersetzer übersetzt diese Sitzhaltung mit einem entsprechenden Emblem im Deutschen wie „Lotossitz“ oder einem teilweise ähnlichen wie „Schneidersitz“, die vor allem für die Yoga-Praktiker bekannt sind. Stattdessen verwandeln die meisten Übersetzer das Emblem in eine lexikalisch ungebundene Beschreibung „mit untergeschlagenen Beinen sitzen“, wobei Schrock und Liu die Bedeutung dieser Sitzhaltung mit „wie ein Buddhapriester“ verdeutlicht. Wilhelm ist unter den Übersetzern der Einzige, der auf die konkrete Haltung der Beine verzichtet („sich zur Meditation zurechtsetzen“).

Nian zhu 捻珠, wörtlich „die Perlen mit den Fingern drehen“, steht dafür, dass die Buddhisten bei der Rezitation eines Mantras bei jeder Wiederholung eine Perle der Gebetskette (Sanskrit: *mālā*) drehen, um die Zahl der Wiederholungen zu zählen. In den meisten deutschen Übersetzungen wird der Rosenkranz einbezogen, der im Christentum eine ähnliche Funktion hat und für europäische Leser nicht fremd ist. Während Wilhelm, Schrock und Liu und Rösel darauf aufbauend die Handbewegung in der Übersetzung wiedergeben („die Perlen des Rosenkranzes durch die Finger gleiten lassen“) und diese dadurch auch für europäische Leser vorstellbar machen, verwandeln Li und Gast die dynamische Bewegung in eine statisch wirkende Handhaltung, wobei sie die Bedeutung der Körpersprache offenbaren („eine

Perlenkette in der Hand halten, um daran die Zahl seiner Gebete festzustellen“). Nur Zhang verzichtet auf eine Wiedergabe der Handbewegung bzw. -haltung.

Im *Liaozhai* finden sich Beschreibungen über volksgläubige und religiöse Zeremonien. Im folgenden Beispiel übt ein Fuchs, der als ein alter Mann auftritt, auf Bitte eines Studenten seine Magie aus, worauf Geldstücke wie ein Regen von der Decke herabfallen. Die Körperbewegungen des alten Mannes werden wie folgt beschreiben:

翁乃與共入密室中，禹步作咒。(ZHANG 1962: 505)

[Wörtlich:] Danach ging der alte Herr mit ihm gemeinsam in ein abgelegenes Zimmer und er sprach mit Yu-Schritten Zauberworte aus.

Der Bakkalaureus erfüllte diese Forderung, und der Greis ging mit ihm in ein abgelegenes Zimmer. Dort murmelte er barfuß seine Zaubersprüche, und [...]. (ANONYMUS 1926c: 232)

Dann ging er mit ihm zusammen in ein entlegenes Zimmer hinein. Nachdem er einige Zauberworte gesagt hatte, [...]. (TAO 1935: 14)

Die beiden gingen hierauf in ein Zimmer, in dem sie ungestört waren und Herr Hu begann sogleich ein paar Zauberformeln herzusagen. (ROTTAUSCHER 1955a: 240)

Nun ging der Greis mit ihm in einen abgelegenen Raum und sprach dort mit hinkenden* Schritten Beschwörungen aus.

* Wörtlich heißt es: „mit Yü’s Schritten“. Der mythische Kaiser Yü (2205–2198 v. Chr.), der die Hsia-Dynastie gründete, wurde bei der Bekämpfung einer großen Überschwemmung einseitig gelähmt, weshalb man seinen Gang bei Beschwörungen nachahmte. (RÖSEL 1992a: 182–184)

Yubu 禹步, wörtlich „Yu-Schritte“, ist ein Emblem und bezeichnet eine Art hinkender Schritte der Zauberer und Daoisten bei Ausübung ihrer Künste. Es geht auf den mythischen Kaiser Yu zurück, der bei der Bekämpfung einer großen Überschwemmung einseitig gelähmt wurde (ZHU 2018: 536; vgl. XIA 2010: 93–99). In diesem Beispiel geht der Fuchs Yu-Schritte, während er Zauberworte ausspricht. In den Übersetzungen wird diese Körperbewegung sehr unterschiedlich übersetzt: während in der anonyme Übersetzer *Yubu* als „bar-fuß“ übersetzt, lassen Tao und Rottauscher diese Körperbewegung weg und übersetzen nur das Aussprechen der Zauberworte. Rösel ist unter den Übersetzern der Einzige, der diese Körperbewegung

anmerkt. Statt sie wörtlich zu übersetzen, ersetzt er das Emblem mit einer lexikalisch ungebundenen Beschreibung, die die Ausführungsform der Bewegung wiedergibt, sodass die Leser auch ohne die Anmerkung sich das Bild bis zu einem gewissen Grad vorstellen können.

Ein weiteres Beispiel für religiöse Körperbewegungen ist *jizhi* 戟指, d. h. mit dem Zeigefinger und Mittelfinger weisen. Die Bezeichnung geht darauf zurück, dass die Hand dabei wie ein *ji* 戟 aussieht, eine chinesische Stangenwaffe (ZHU 2018: 396). In der Liebesgeschichte „Ruiyun“ 瑞雲 [Ruiyun] verliebt sich eine schöne Kurtisane namens Ruiyun in den armen Studenten Herrn He, der sich den von ihrer Pflegemutter verlangten Preis nicht leisten kann, um mit ihr zu schlafen. Die Pflegemutter ist im Begriff, sie an einen reichen Mann zu verkaufen. Eines Tages kommt ein Student, der mit einem Finger auf Ruiyuns Stirn drückt und dann weggeht. Die gedrückte Stelle wird zu einem hässlichen dunklen Fleck, der sich allmählich auf Ruiyuns Gesicht verbreitet und die Gäste abschreckt. Die Pflegemutter nimmt ihre schönen Kleider weg und zwingt sie zur Arbeit. Als Herr He davon hört, hat er Mitleid mit ihr. Er verkauft sein Eigentum, zahlt der Pflegemutter den Kaufpreis, führt sie heim und behandelt sie gut. Da kommt der Student zu Herrn He und sagt ihm, dass der Fleck auf Ruiyuns Gesicht seine Magie ist, denn er wollte sie auf einen Mann warten lassen, der ihr mit verständnisvoller Einsicht begegnet. Auf Bitte des Herrn He reinigt er diesen Fleck. Der Vorgang liest sich wie folgt:

即令以盥器貯水，戟指而書之。(ZHANG 1962: 1389)

[Wörtlich:] Er ließ ein Waschbecken mit Wasser füllen, schrieb mit den [wie ein] *ji* [aussehenden] Fingern [eine Zauberformel ins Wasser].

Er ließ sich eine Schüssel mit Wasser bringen, tauchte einen Finger ein und schrieb etwas ins Wasser. (SCHROCK u. LIU 1955: 161)

Er ließ sich ein Waschbecken mit Wasser geben, legte die Finger zusammen und beschrieb einige Zeichen darüber. (RÖSEL 1987: 454)

Darauf ließ er von He eine Waschschiessel mit Wasser füllen und schrieb darin mit einem Finger eine Zauberformel. (ZHANG 2001: 171)

Nachdem Ruiyun mit diesem verzauberten Wasser ihr Gesicht gewaschen hat, verschwindet

der Fleck tatsächlich, und sie wird wieder schön. Die Übersetzer übersetzen weder die besondere Bezeichnung dieser Handbewegung noch ihre genaue Ausführungsform. Während Schrock, Liu und Zhang sie als „mit einem Finger“ übersetzen, übersetzt Rösel sie als „die Finger zusammenlegen“. Diese Übersetzungen lesen sich flüssig, machen die Bewegung vorstellbar und erfüllen eine Appellfunktion an die Welterfahrung bzw. Phantasie des Lesers. Allerdings wird dabei auf eine referenzielle Funktion verzichtet, die Handhaltung genau abzubilden, wobei eine Übersetzung wie „die Zeige- und Mittelfinger zusammenlegen“ sich auch flüssig läse. Zu beachten ist, dass Rösel dieses wie viele andere Embleme nicht überall einheitlich übersetzt. *Jizhi* findet sich in insgesamt vier *Liaozhai*-Geschichten, darunter drei in Zauberei bezogenen Situationen. Die anderen beiden Geschichten, „Xiaoer“ und „Jiaoming“ 焦螟 [Jiaoming], wurden nur von Rösel übersetzt. Dort übersetzt er *jizhi* als „mit ausgestrecktem Zeigefinger deuten auf“ (RÖSEL 1992a: 517) und „mit dem Finger weisen auf“ (RÖSEL 1989: 168).

7.1.1.3 Bekleidung und Frisur

Aspekte der äußeren Erscheinung haben oft eine symbolische Bedeutung, die kulturspezifisch sein kann. Im *Liaozhai* wird die Dienerschaft oft durch ihre Kleider gekennzeichnet. Ein typisches Beispiel ist die Bezeichnung *qingyi* 青衣, wörtlich „schwarze Kleider“ aus der Geschichte „Tongren yu“:

青衣數輩，款段以從。(ZHANG 1962: 10)

[Wörtlich:] Einige schwarze Kleider folgten, indem sie in langsamen Schritt ritten.

Neben der Sänfte ritten in langsamen Schritt ruhig mehrere schwarzgekleidete Diener, und [...]. (LI u. GAST 1901: 83)

Einige Dienerinnen folgten zu Pferde. (WILHELM 1924a: 19)

Zahlreiche Dienerinnen folgten gemessenen Schrittes. (SCHROCK u. LIU 1955: 80)

[...] der von mehreren Dienerinnen zu Pferde gemächlich begleitet wurde. (RÖSEL 1987: 39)

[...] gefolgt von einigen Zofen, die im Schritt ritten. (ZHANG 2001: 6)

Wie Zhu Qikai u. a. anmerken, kennzeichneten schwarze Kleider einen niedrigen Status. Da die Dienerinnen oft schwarze Kleider trugen, wurden sie synekdochisch *qingyi* genannt (ZHU 2018: 12, Anm. 6). Wie die Übersetzungen oben zeigen, ist diese besondere Bezeichnung den Übersetzern bekannt. Die meisten von ihnen verwandeln die Bekleidung in den Beruf („Dienerinnen“ bzw. „Zofen“), für den die Bekleidung steht. Nur Li und Gast geben die Bekleidung wieder („schwarzgekleidete Diener“), auffällig ist dabei, dass in ihrer Übersetzung „Diener“ statt „Dienerinnen“ steht. Während *qingyi* von verschiedenen Übersetzern recht ähnlich übersetzt wird, zeigen sich größere Unterschiede beim Übersetzen der Formulierung *qingyi ren* 青衣人 („ein schwarz gekleideter Mensch“), die beispielsweise in der Geschichte „Tou tao“ 偷桃 [Der Pfirsichdiebstahl] vorkommt. In dieser Geschichte berichtet der Erzähler in der Ich-Form als Zuschauer von einem Zauberstück, das auf einer Frühlingsfestfeier im Amtsgebäude des Provinzgouverneurs gespielt wird. Da sieht der Erzähler in der Halle hohe Beamte und eine Person, die mit einem Knaben ein Zauberstück aufführen sollte.

即有青衣人大聲命作劇。(ZHANG 1962: 32)

[Wörtlich:] Darauf befahl ein schwarz gekleideter Mensch mit lauter Stimme, das Zauberstück aufzuführen.

Und darauf befahl einer, der ein schwarzes Kleid trug, mit lauter Stimme, daß die Vorstellung beginnen solle. (SCHMITT 1924: 144)

[...] und darauf rief ein Mann in dunklem Kleid mit überlauter Stimme, daß das Spiel anfangen könnte. (TAO 1935: 11)

[...] gleich darauf ein Diener herunterkam und mit lauter Stimme den Mann aufforderte, eine Vorstellung zu geben. (GRIMM u. GRIMM 1956: 91)

Sodann erklärte ein Mann in schwarzer Kleidung, daß jener Mann die Erlaubnis erhalten habe, ein Stück aufzuführen. (YEH 1965: 95)

Gleich darauf erschien ein blau gekleideter Diener aus dem Amt des Gouverneurs und befahl dem Mann mit lauter Stimme, Zauberkünste vorzuführen. (BAAR 1975: 99)

Dann kam ein Diener und befahl mit lauter Stimme, seine Vorführung zu beginnen. (RÖSEL 1992a: 7)

Mehrere Übersetzer übersetzen diese Formulierung wortwörtlich. Während die chinesischen Leser an dieser Textstelle sofort an einen Diener aus dem Amt denken, ist es für die allgemeinen deutschsprachigen Leser schwierig, mit schwarzen Kleidern sofort den niedrigen Stand des Trägers zu assoziieren, obwohl sich aus der Szene auch interpretieren lässt, dass dieser schwarz gekleidete Mensch jemand aus dem Amt ist. Baar bietet die ausführlichste Übersetzung an: er gibt sowohl das Signifikat als auch den Signifikanten wieder, obwohl die Farbe nicht ganz stimmt. Rösel gibt stattdessen nur den Signifikanten wieder.

Noch größer sind die Unterschiede beim Übersetzen des Ausdrucks *heyi* 褐衣, grobe Baumwollkleidung bzw. grobe Hanfkleidung, die von armen Leuten getragen wurde. Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Lianhua gongzhu“. Am Anfang der Geschichte kommt ein Mann auf Befehl eines Königs zum Protagonisten, um ihn in den Palast einzuladen:

方晝寢，見一褐衣人立榻前，逡巡惶顧，似欲有言。(ZHANG 1962: 673)

[Wörtlich:] Als er eines Tages schlief, sah er einen Mann in grobem Baumwollkleide vor seinem Bett stehen, der zögernd hin und her ging und scheu blickte, es schien, als ob er etwas sagen wollte.

Als er eines Tages sich nachmittags niedergelegt hatte, sah er vor seinem Bette einen Mann in honigfarbenem Kleide stehen, der ihm anscheinend etwas mitteilen wollte. (BUBER 2015 [1911]: 197)

Dou aus Dschiao Dschou war eines Abends gerade im Begriffe einzuschlafen, da sah er einen Mann, der einen Tuchrock anhatte, vor sich stehen. Es schien ihm so, als ob der Fremde ihm etwas sagen wollte. (ROTTAUSCHER 1955a: 229–230)

Eines Tages war er gerade ein wenig eingenickt, als er einen Mann in Wollkleidern an seinem Bette stehen sah, der offenbar Eile hatte, ihm etwas mitzuteilen. (PU, GRIMM u. GRIMM 1956: 71)

Als er einmal bei hellem Tage schlief, sah er einen Mann in sackkleinenen Kleidern* vor seinem Bette stehen, der zaghaft vom einen Bein aufs andere trat und scheu zu ihm hinblickte, als wolle er ihm etwas sagen.

* Gemeint ist Dienerkleidung (RÖSEL 1989: 473)

Obwohl alle Übersetzer diese Formulierung in erster Linie wörtlich wiederzugeben versuchen, verstehen sie *he* offensichtlich unterschiedlich. Übersetzungen wie „Tuchrock“, aber vor

allem „honigfarbiges Kleid“ und „Wollkleider“ können keinen Hinweis auf den niedrigen Status geben. „Sackleinen“ hingegen macht die Grobheit des Stoffs deutlich und die Bedeutung dieser Kleider wird in der Anmerkung erklärt. In diesem Beispiel ist es auch interessant, wie die Übersetzer die Körperbewegung und den Blick des Dieners *qunxun huang gu* 逡巡惶顧 („zögernd hin und her gehen und scheu blicken“) übertragen, deren Bedeutung im Ausgangstext verdeutlicht wird (*si yu you yan* 似欲有言, „es schien, als ob er etwas sagen wollte“). Buber und Rottauscher lassen diese Beschreibung völlig aus, während Grimm und Grimm lediglich ihre Interpretation dafür („der offenbar Eile hatte“) wiedergeben. Rösel ist wiederum der Einzige, der die Ausführungsform der Körpersprache ins Deutsche zu übertragen versucht („der zaghaft vom einen Bein aufs andere trat und scheu zu ihm hinblickte“).

Bei den oben genannten Beispielen geht es um die Randfiguren Dienerinnen und Diener. Die Haupthandlung wird grundsätzlich nicht dadurch beeinträchtigt, auch wenn die Leser ihren Beruf nicht an der Bekleidung erkennen bzw. wenn die Leser ihren Beruf durch eine explizite Angabe erfahren, aber nicht wissen, was sie anhaben. Im Gegensatz dazu geht es im folgenden Beispiel um die Frisur einer Hauptfigur, die einen wesentlichen Bestandteil der Handlung bildet. Wie in Kapitel 6.2.5 erläutert wurde, spielt die Frisur der Protagonistin eine wichtige Rolle in „Huabi“, einer Liebesgeschichte von Herrn Zhu, der einen Tempel besichtigt, und einer Frau im Wandgemälde des Tempels. Bei Betrachtung des Bilds gelangt Herr Zhu in die Welt des Gemäldes und verliebt sich in eine schöne Frau der Bildwelt. Die beiden entwickeln eine Liebesbeziehung. Beschreibungen der Frisur der Protagonistin ziehen sich durch die ganze Geschichte. Im Folgenden werden Beschreibungen der Frisur aus verschiedenen Szenen der Geschichte zitiert: die Szene, als der Protagonist die bemalte Wand zum ersten Mal betrachtet; die Szene, als die beiden sich einander hingeeben haben und die Gefährtinnen der Protagonistin ihre Frisur verändern; die Szene, als der Protagonist wieder in die reale Welt zurückkommt und die bemalte Wand noch einmal betrachtet.

東壁畫散花天女，內一垂髻者，拈花微笑，[...] [女伴] 戲謂女曰：「腹內小郎已許大，尚髮蓬蓬學處子耶？」共捧簪珥，促令上鬟。[...] 生視女，髻雲高簇，鬟鳳低垂，比垂髻時尤艷絕也。 [...] 共視拈花人，螺髻翹然，不復垂髻矣。

(ZHANG 1962: 14–16)

[Wörtlich:] An der Ostwand waren Blumen streuende himmlische Frauen dargestellt. Unter ihnen gab es eine mit herabfallenden Haaren, die eine Blume zwischen den Fingern hielt und lächelte, [...]. Die Gefährtinnen sagten der Frau scherzhaft: „Der kleine Sohn im Bauch ist schon recht groß, trägst du deine Haare noch ungeordnet und tust so, als ob du Jungfrau wärst?“ Sie hielten gemeinsam Haarnadeln und Ohrringe in der Hand, drängten sie, sich das Haar zu einem Haarknoten aufzustecken. [...] Er sah, dass ihr wolkiger Haarknoten sich hoch anhäuften und die Phönix-Haarnadel niedrig herabhing. [...] Sie sahen alle, dass die Frau, die eine Blume zwischen den Fingern hielt, einen schneckenförmigen Haarknoten trug und ihre Haare nicht mehr herabfallend waren.

Diese Beschreibungen erfüllen in der Textwelt eine expressive Funktion, indem sie den Familienstand der Protagonistin vermitteln, denn im alten China waren für unverheiratete und verheiratete Frauen unterschiedliche Frisuren vorgeschrieben. In der Text-Leser-Kommunikation realisieren diese Beschreibungen eine phatische Funktion, indem sie die Textkohärenz verstärken. Außerdem erfüllen sie sowohl in der Textwelt als auch in der Text-Leser-Kommunikation eine ästhetische Funktion: die schöne Frisur zieht die Aufmerksamkeit des Protagonisten an, während die für die Beschreibung eingesetzten Stilmittel wie Parallelismus eine besondere sprachliche Form erzeugen. Die Geschichte „Huabi“ wurde insgesamt 7-mal ins Deutsche übertragen, die Übersetzungen dieser Textstellen sind vielfältig:

An der Ostwand war eine Schar von Feen dargestellt, unter denen ein Mädchen stand, dessen Jungfrauenlocken noch nicht in den Matronenknoten verschlungen waren. Es pflückte Blumen und lächelte, [...] Da lachten sie alle und sagten scherzend: „Meine Liebe, nun wirst du wohl bald Mutter werden, und da willst du das Haar noch wie die Jungfrauen tragen?“ Sie brachten ihr die geziemenden Nadeln und den Kopfschmuck und hießen sie ihr Haar aufbinden, [...] Herr Tschu fand, daß seine Freundin durch die veränderte Haartracht noch schöner geworden war. Der hohe Knoten und das krönende Gehänge standen ihr wohl zu Gesicht. [...] Jetzt bemerkten sie alle, daß das junge Mädchen auf dem Bilde die Haartracht einer verheirateten Frau angenommen hatte. (BUBER 2015[1911]: 17–23)

Auf der Ostseite waren Wesen aus der Zauber- und Faunwelt dargestellt und unter ihnen auch ein junges Mädchen, das noch das Haar lose trug, nicht aufgeknötet nach der Art der Ehefrauen. [...] Unter fröhlichem Lachen sagten sie ihrer Freundin, daß sie nun eine verheiratete Frau sei und doch nicht mit dem Haarschmuck eines jungen Mädchens sich zeigen könne. Man gab ihr die vorgeschriebenen Haarnadeln und hieß sie, das Haar hochzuknoten, wie die verheirateten Frauen zu tun pflegen. [...] Herr Dschu fand, daß seine Frau mit der neuen Haartracht noch viel schöner als vorher

aussehe, und in der Tat standen ihr die hohen Knoten und die Seitenlocken vorzüglich. [...] Mit einem Mal bemerkten sie alle, daß das junge Mädchen auf dem Wandbild mit dem losen Haar jetzt einen anderen Haarschmuck trug: den einer verheirateten Frau. (FRANKE 1947: 362–365)

Auf der Ostwand waren Blumen streuende Frauen aus den Götterwelten abgebildet. Darunter war eine, der die Haare in Büscheln herabbingen, wie dies die Sitte für jungfräuliche Mädchen vorschreibt. [...] Sie verspotteten das Mädchen und sagten: „Das Söhnchen in deinem Leibe muß schon recht groß sein! Was trägst du die Haare noch ungeordnet wie ein kleines Mädchen!“ Mit Ohringen und Haarnadeln drangen sie auf das Mädchen ein und zwangen es, sich die Haare aufzustecken. [...] Dschu sah das Mädchen an: seine Haare waren hochgesteckt und aufgetürmt und vom Haarknoten hing eine Phönixspange herab. Sie war jetzt noch viel hübscher, als sie mit herabhängenden Haaren gewesen war. [...] Alle sahen, daß das Haar der Blumenzupferin nicht mehr herabhing, sondern daß sie es jetzt aufgebunden trug. (SCHROCK u. LIU 1955: 95–98)

Auf dem Bilde der Ostwand erblickten sie himmlische Blumenmädchen, unter ihnen eine, die noch den Mädchenzopf trug. [...] Lachend sagten sie zu dem Mädchen: „Wie? du bekommst bald ein Kleines und gehst noch mit wirren Haaren umher wie ein Schulmädchen!“ Sie gaben ihr Haarspangen und Ohrgehänge und ließen sie ihr Haar aufstecken, [...] Dschu beschaute seine Frau. Jetzt, da das Haar in zierlichem Phönixknoten hochgesteckt war und nicht mehr nach Kinderart herabhing, fand er sie entzückender als je. [...] Nun bemerkten sie alle, daß das Blumenmädchen im Gemälde die Haare aufgesteckt trug und nicht mehr in herabhängendem Zopf. (GRIMM u. GRIMM 1956: 5–8)

An der östlichen Wand war ein himmlisches Mädchen abgebildet, das Blumen streute. In ihrer Begleitung war ein anderes Mädchen mit einer Ponyfrisur, das [...] „Der kleine Bursche in deinem Bauch ist schon ziemlich gewachsen“, spotteten sie über das Mädchen, „und du fährst fort, dein Haar lose zu tragen und die Unschuld zu spielen.“ Umgehend brachten sie ihr Haarnadeln und Ohringe und befahlen ihr, sich die Frisur einer Frau zu stecken. [...] Chu blickte auf seine Geliebte. An den Haarwolken, die sich hoch über ihren Kopf türmten, hingen die Nadeln wie Phönixe. Jetzt war sie noch schöner als mit der Ponyfrisur [...] Nun sahen sich beide das Mädchen an, das auf dem Bild die Blumen hielt. Ihre Frisur war jetzt hochgesteckt, wie es einer Frau geziemt. (BAAR 1978: 45–48)

An der einen Wand waren die Blumen streuenden Himmelsfrauen⁹⁹ abgebildet, unter denen sich auch ein junges Mädchen mit herabhängenden Haaren nach Art der noch nicht heiratsfähigen Töchter befand. [...] Scherzend sagten sie zu dem Mädchen: „Das Kind in deinem Leib ist schon so groß, und du trägst dein Haar immer noch offen.

⁹⁹ Rösel fügt an dieser Stelle eine Anmerkung hinzu. Da sie irrelevant für die Übersetzung der Frisur ist, wird sie hier nicht zitiert.

Willst du etwa so tun, als ob du noch eine Jungfrau wärest?“ Gemeinsam reichten sie ihr Haarspangen und Ohrgehänge und drängten sie, sich den Haarknoten aufbinden zu lassen. [...] Herr Dschu betrachtete die wolkighohe und dichte Frisur des Mädchens, die tief herabhängenden Ohrgehänge vor dem Haarknoten, und fand, daß sie im Vergleich zur Zeit ihrer herabhängenden Haare noch an blendender Schönheit gewonnen habe. [...] Als sie nun auf dem Wandbild das Mädchen ansahen, das die Blume hielt, trug diese keine herabhängenden Haare mehr, sondern eine spiralförmig hochgebundene Haartracht. (RÖSEL 1987: 45–47)

Die Malerei an der Ostwand stellte Himmelsfeen dar, die Blumen streuten. Unter ihnen war eine, die herabfallendes Haar trug. [...] Sie trieben ihren Spaß mit dem Mädchen und sagten: „Du trägst ein Kind schon seit so langer Zeit im Schoß. Wieso hast du immer noch herabfallendes Haar wie eine Jungfrau?“ Sie reichten ihr Haarnadeln und Ohringe und drängten sie, sich das Haar zu einem Dutt aufzustecken. [...] Zhu warf dann einen Blick auf das Mädchen und fand sie, von einem mit herabhängendem Spangenpaar in Phönixform hoch aufgebundenen üppigen Haarknoten gekrönt, noch anmutiger als vorher. [...] Dann blickten Meng und Zhu auf die Fee mit der Blume zwischen den Fingern auf dem Wandbild und bemerkten sofort ihren schneckenförmig aufgesteckten Dutt. Sie trug nun nicht mehr herabfallendes Haar. (ZHANG 2001:12–17)

In diesen sieben Übersetzungen finden sich interessante Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Ein Leser, der sich in der chinesischen Kultur gut auskennt, wird schon bei der ersten Verbalisierung der Frisur *chuitiao* erkennen, dass damit ein unverheiratetes, minderjähriges Mädchen gemeint ist. Spätestens beim Spott der Gefährtinnen wird den Lesern klar, auch wenn sie zuvor die kulturspezifische Bedeutung der Frisur *chuitiao* nicht gekannt haben, dass die Frisur in Zusammenhang mit dem Familienstand steht. Die Funktion der Frisur als Symbol des Familienstandes erfüllt sich bei allen zitierten Übersetzungen.

Der erste Unterschied besteht darin, wie *chuitiao* übersetzt wird. Konkret handelt es sich dabei um die Fragen, was für eine Frisur in der Übersetzung steht und ob die Bedeutung dieser Frisur dem Leser explizit erklärt wird. Wörtlich heißt *chuitiao* „herabhängende Haare“ und bezieht sich auf noch nicht zum Knoten gebundene Haare der Kinder (HYDCD 1988: 1084). Hier ist spezifisch die Frisur der unverheirateten jungen Frauen gemeint (ZHU 2018: 18). Wörtlich sind die Übersetzungen von Schrock und Liu („[...] die Haare in Büscheln herabhangen“), von Rösel („mit herabhängenden Haaren“) und von Zhang („herabfallendes Haar“). Da die Haare ungebunden sind, kann es sein, dass die Haare auch an der

Stirn herabfallen.¹⁰⁰ Das mag erklären, warum Baar *chuitiao* mit „Ponyfrisur“ übersetzt. Auch Franke („[...] das Haar lose trug“), Grimm und Grimm („Mädchenzopf“) übersetzen *chuitiao* nicht wörtlich und versuchen, die Frisur zu konkretisieren. Man sieht hier auch die Unterschiede ihrer Interpretationen. Außer bei Baar und Zhang wird die Bedeutung dieser Frisur als Symbol für unverheiratete Frauen verdeutlicht. Die Verdeutlichung erfolgt durch eine Erklärung im Text, z. B. „wie dies die Sitte für jungfräuliche Mädchen vorschreibt“, oder durch die Bezeichnung der Frisur, z. B. „Mädchenzopf“. Interessant ist Bubers Übersetzung, „dessen Jungfrauenlocken noch nicht in den Matronenknoten verschlungen waren“, die aus der englischen Übersetzung von GILES (1880a: 9) stammt: „whose maiden tresses were not yet confined by the matron's knot“, wobei „tresses“ im Englischen sowohl „Locken“ als „Zopf“ bedeuten kann. „Jungfrauenlocken“ klingt so, als ob lockige Haare einen symbolischen Charakter für Jungfrauen haben, was faktisch nicht stimmt.

In der Rede der Gefährtinnen wird deutlich darauf hingewiesen, dass die Frauenfrisuren einen symbolischen Charakter für den Familienstand haben. Sie fordern die Protagonistin auf, ihre Frisur, die „struppigen Haare“ (*fa pengpeng* 髮蓬蓬), zu ändern, weil sie keine Jungfrau mehr sei. Daher steckt die Protagonistin ihre Haare zum Haarknoten. Dann wird aus der Perspektive des Herrn Zhu dargestellt, wie die neue Frisur aussieht. Beim Leser erfüllt diese Darstellung nicht nur eine referenzielle Funktion, sondern mit den zwei parallelen vier-Zeichen-Formulierungen und dem Vergleich der Haare mit den Wolken auch eine gewisse ästhetische Funktion. Dabei finden sich sehr unterschiedliche Übersetzungen. *Jiyun* 髻雲, wörtlich „Knotenwolken“ oder „wolkige Haarknoten“, bedeutet, dass die zum Knoten hochgesteckten Haare so dicht und schwarz sind wie Wolken (HYDCD 1993b: 739). *Jiyun gao cu* 髻雲高簇, „der wolkige Haarknoten häuft sich hoch an“, und *huanfeng di chui* 鬢鳳低垂, „die Phönix-Haarnadel hängt herab“, wird sehr unterschiedlich übersetzt. Schrock und Liu („seine Haare waren hochgesteckt und aufgetürmt und vom Haarknoten hing eine Phönix-

¹⁰⁰ Wie Li Bais Gedicht „Changgan xing“ 長干行 beschreibt, kennzeichnen herabhängende Haare an der Stirn das junge Alter: 妾發初覆額, 折花門前劇 (ZHAN 1996: 612). Die englische Übersetzung von Erza Pound lautet: „While my hair was still cut straight across my forehead / I played about the front gate, pulling flowers“ (POUND u. BILLINGS 2019: 39). Auch auf Gemälden wie „Xu Xianqing huanjitu“ 徐顯卿宦跡圖 [Bilder der Beamtenkarriere des Xu Xianqing] (GGBWY 2014) der Ming-Zeit kann man eine Pony-ähnliche Frisur bei Jugendlichen sehen. <https://weibo.com/u/1655363172> (letzter Abruf: 15.02.2022).

spange herab“), Baar („An den Haarwolken, die sich hoch über ihren Kopf türmten, hingen die Nadeln wie Phönixe.“) und Zhang („von einem mit herabhängendem Spangepaar in Phönixform hoch aufgebundenen üppigen Haarknoten gekrönt“) versuchen, die inhaltlichen Elemente vollständig wiederzugeben, wobei klar wird, dass eine Verdeutlichung in der Übersetzung wegen der chinesischen sprachlichen Eigenschaften oft zwangsläufig ist, denn in den drei Übersetzungen wird die Anzahl der Haarnadeln unterschiedlich angegeben. Rösel versucht auch, ein konkretes Bild wiederzugeben. Bei *jiyun* versucht er, die Metapher wiederzugeben, die Eigenschaft, die die Wolken mit dem Haarknoten verbindet, ist nach ihm die Höhe („wolkighoch“). *Huanfeng* ersetzt er durch „Ohrgehänge“. Bei den anderen Übersetzungen wird die Beschreibung der Frisur vereinfacht wiedergegeben. Bei Franke sieht die Frisur anders als bei den Anderen aus: „Seitenlocken“ kommt nur bei ihm vor. Keine Übersetzung versucht, die Satzstruktur des Chinesischen nachzuahmen. Auch hier erklären einige Übersetzer den Lesern, obwohl es in der Rede der Gefährtinnen erkennbar ist, dass eine solche Frisur für verheiratete Frauen steht.

Zum Schluss wird die Veränderung der Frisur der Frau auf dem Bild noch einmal dargestellt, um darauf hinzuweisen, dass die Erlebnisse des Studenten Zhu in der Bildwelt keine Illusion sind. Das ist für die Geschichte wichtig, denn es zeigt, dass der Übergang zwischen Diesseits und Jenseits fließend ist. In allen Übersetzungen wird diese Funktion erfüllt. Unterschiede bestehen darin, wie die Übersetzer die besondere Frisur *luoji* ins Deutsche übertragen und ob sie ihre symbolische Bedeutung verdeutlichen. In den meisten Übersetzungen wird *luoji* vereinfacht wiedergegeben, nur Rösel und Zhang versuchen, die konkrete Form des Haarknotens zu beschreiben. Buber, Franke und Baar erklären die Bedeutung der veränderten Frisur mit einer eingeschobenen Interpretation.

7.1.2 Intertextualität

Im *Liaozhai* finden sich zahlreiche Bezüge auf frühere Literatur-, Philosophie- und Geschichtswerke. Nach WANG Fenling (1985: 114) gibt es in den 431 Geschichten der üblichen *Liaozhai*-Ausgabe mehr als 450 solcher intertextuellen Bezüge. Auch bei den Verbalisierungen der Körpersprache wird sich auf frühere Werke bezogen, wodurch die

eigentliche Bedeutung des jeweiligen Ausdrucks gewissermaßen verschlüsselt ist. Ein einfaches Beispiel wäre die Formulierung *duan xiu* 斷袖, wörtlich „den Ärmel abschneiden“, die für Leser ohne Vorwissen unverständlich ist. Das folgende Beispiel findet sich in der Geschichte „Huang Jiulang“:

何生素有斷袖之癖，[...]. (ZHANG 1962: 316)

[Wörtlich:] Herr He hatte immer das Hobby, den Ärmel abzuschneiden.

Die Wendung *duan xiu* entstammt einer im *Hanshu* 漢書 [Geschichte der Han-Dynastie] dokumentierten Geschichte zwischen dem Kaiser Liu Xin 劉欣 (25–1 v. u. Z.) der Han-Dynastie und seinem männlichen Geliebten namens Dong Xian 董賢 (25–1 v. u. Z.):

[董賢]常與上臥起。嘗晝寢，偏藉上袖，上欲起，賢未覺，不欲動賢，乃斷袖而起，其恩愛至此。(BAN 1999: 2763)

Dong Xian schlief oft mit dem Kaiser zusammen. Als sie eines Tages schliefen, lag er auf dem Ärmel des Kaisers. Als der Kaiser aufstehen wollte, war Xian noch nicht wach. Da der Kaiser Xian nicht wecken wollte, schnitt er seinen Ärmel ab und stand auf. So tief war ihre Liebe. (Übers. d. Verf.)

Die männliche Homosexualität wird daher verhüllend *duan xiu* genannt. Im oben zitierten Beispiel ist offensichtlich nicht die wörtliche Bedeutung gemeint, dass Herr He seinen Ärmel gern abschneidet. Stattdessen wird an dieser Stelle mit der symbolischen Bedeutung der Formulierung auf den Sachverhalt referenziert, dass er homosexuell ist. Die Geschichte „Huang Jiulang“ wurde zweimal ins Deutsche übertragen, und beide Übersetzer haben sich dafür entschieden, die symbolische Bedeutung direkt zu vermitteln statt indirekt durch den intertextuellen Bezug. Während *duan xiu* die allgemeine männliche Homosexualität bedeutet, beschränkt sich Rösel in seiner Übersetzung auf die besondere Form „Knabenliebe“. Da der Geliebte des Herrn He erst ca. 15 Jahre alt ist, ist diese semantische Verengung berechtigt.

Die sexuellen Wünsche des Scholaren He richteten sich auf sein eigenes Geschlecht. (BAAR 1978: 27)

Herr Ho neige von jeher zur Knabenliebe, [...]. (RÖSEL 1989: 80)

Insgesamt ist es beim Übersetzen solcher intertextuellen Bezüge üblicher, die Bedeutung direkt zu vermitteln. So werden die in Kapitel 6.2.6 erläuterten Formulierungen *yushan*

qingtui 玉山傾頹 aus der Geschichte „Lu pan“ und *yushan qingdao* 玉山傾到 aus der Geschichte „Huang Ying“, die auf eine Beschreibung des großen, hübschen und betrunkenen Ji Kang zurückgehen, in keiner der insgesamt 12 deutschen Übersetzungen wörtlich übersetzt. In der Geschichte „Lu pan“ trinkt der Protagonist Herr Zhu mit dem Höllenrichter Lu Wein und wird betrunken:

朱因竟日飲，遂不覺玉山傾頹，伏几醺睡。(ZHANG 1962: 140)

[Wörtlich:] Da Zhu den ganzen Tag getrunken hatte, fiel der Jade-Berg unbemerkt in sich zusammen, er lehnte sich auf den Tisch und schlief betrunken ein.

Weil nun der andre schon den ganzen Tag getrunken hatte, konnte er nicht mithalten, sondern schlief allmählich ein. (WILHELM 1904: 200)

Tschu aber, der schon den ganzen Tag beim Wein verbracht hatte, schlief bald ein, den Kopf auf den Tisch gelehnt. (BUBER 2015 [1911]: 27)

Zhu war halb betrunken unter den Tisch gesunken. (RUDELSBERGER 1914: 105)

Dschu hingegen, der schon den ganzen Tag über dem Wein heftig zugesprochen hatte, war bald völlig berauscht und schlief, den Kopf auf den Tisch gelehnt, ein. (FRANKE 1947: 382)

Dschu aber, der den ganzen Tag über getrunken hatte, war bald seiner Sinne nicht mehr mächtig. Er wurde so vom Weine überwältigt, daß er auf den Tisch sank und einschlieft. (SCHROCK u. LIU 1955: 55)

Dschu aber, der schon den ganzen Tag gezecht hatte, wurde bald sternhagelbetrunken und schlief ein mit dem Kopf auf dem Tisch. (GRIMM u. GRIMM 1956: 16)

Chu aber, der schon den ganzen Tag getrunken hatte, war bald betrunken und schlief, den Kopf auf dem Tisch, fest ein. (BAAR 1975: 85)

Da Dschu schon den ganzen Tag getrunken hatte, merkte er nicht, wie er das Bewußtsein verlor und, auf den Tisch gestützt, betrunken einschlieft. (RÖSEL 1987: 140)

Da Zhu sich den lieben langen Tag am Wein gütlich getan hatte, war er bald schwer betrunken. Sein Kopf sank nach vorn. Er stützte sich auf den Tisch und fiel in Schlaf. (ZHANG 2001: 129)

Keine der insgesamt 9 Übersetzungen gibt einen Hinweis auf den intertextuellen Bezug. Die meisten Übersetzungen geben nicht einmal den fallenden Körper wieder, sondern höchstens

nur das Signifikat der Körpersprache, nämlich dass Zhu betrunken ist. Das hat wahrscheinlich damit zu tun, dass es in diesem Satz noch eine direktere Beschreibung der Körpersprache gibt (*fu ji xun shui* 伏几醺睡, „auf den Tisch gelehnt betrunken schlafen“). Nur Zhang versucht, die mit *yushan qingtui* bezeichnete Körpersprache wiederzugeben. Er beschreibt mit dem Satz „Sein Kopf sank nach vorn“, dass Zhu das Gleichgewicht nicht mehr halten kann. Es ist auffällig, dass Rudelsberger den gesamten Satz als „Zhu war halb betrunken unter den Tisch gesunken“ übersetzt. Zum einen weicht die Körpersprache von der im Ausgangstext ab, zum anderen mag „betrunken unter den Tisch sinken“ lustig klingen, was der zuneigenden Haltung der Erzählinstanz gegenüber dem Protagonisten widersteht, die sich durch den Bezug auf Ji Kang zeigt.

Das zweite Beispiel stammt aus der Geschichte „Huang Ying“. Dass Herr Tao betrunken wird und sein Bewusstsein verliert, ist ein wichtiger Bestandteil der Handlung. Denn erst nachdem er sein Bewusstsein verloren hat, verwandelt er sich automatisch in seine ursprüngliche Gestalt als Chrysantheme. Es stellt heraus, dass er kein Mensch, sondern ein Chrysanthemengeist ist. Das erklärt sowohl dem Protagonisten Ma Zicai als auch den Lesern, warum Herr Tao die Chrysanthenen so gut pflanzt hat.

陶起歸寢，出門踐菊畦，玉山傾倒，委衣於側，即地化為菊，高如人，花十餘朵，皆大於拳。(ZHANG 1962: 1451)

[Wörtlich:] Tao stand auf, um schlafen zu gehen, ging aus der Tür und trat in die Chrysanthenenbeete. Der Jade-Berg fiel in sich zusammen und er warf die Kleider beiseite. Als er die Erde berührte, verwandelte er sich in eine Chrysantheme, die menschenhoch war, und die mehr als zehn Blüten waren alle größer als eine Faust.

Als sie jedoch durch den Garten kamen, wankte Tao immer mehr und mehr. Plötzlich stolperte er, fiel zu Boden und zu Mahs grenzenlosem Schrecken schrumpfte sein Körper zusammen. Seine Kleider verschwanden, und vor dem starrblickenden Gelehrten lag nur mehr eine feine rote Aster auf dem Boden. (FÖRSTER-STREFFLEUR 1924: 56–59)

Tau wollte sich in sein Schlafgemach begeben, erhob sich und wankte hinaus. Vor der Tür trat er in ein Chrysanthenenbeet, stolperte und sank zu Boden. Seine Kleider fielen von ihm ab, und im nächsten Augenblick hatte er sich in eine mannshohe Chrysantheme mit einem guten Dutzend faustgroßer Blüten verwandelt. (SCHWARZ 1973: 629–630)

Tau stand auf, um schlafen zu gehen, ging aus der Tür und stolperte über die Chryanthemenbeete. Völlig betrunken fiel er zu Boden, die Kleider fielen ihm ab, und als er die Erde berührte, verwandelte er sich in eine Chrysantheme, die mannshoch war und mehr als zehn Blüten trug, alle groß wie eine Faust.¹⁰¹ (RÖSEL 1987: 520)

Anders als in „Lu pan“ ist hier die Formulierung mit *yushan* die einzige Beschreibung der Körpersprache und die einzige Angabe überhaupt, dass Herr Tao betrunken ist. Da der Verlust des Bewusstseins die Handlung wesentlich vorantreibt, müssen die Übersetzer es wiedergeben. Auch in dieser Geschichte verzichten alle Übersetzer darauf, auf den intertextuellen Bezug hinzuweisen, sie übersetzen lediglich den fallenden Körper. In den Übersetzungen von Förster-Streffleur und Schwarz wird der Leser schon bei den Gehbewegungen auf das Fallen mit dem Verb „wanken“ vorbereitet. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Übersetzungen und der von Rösel besteht darin, wie Tao zu Boden fällt. In den ersten beiden Übersetzungen scheint Tao wegen des Stolperns zu Boden zu stürzen, während in Rösels Übersetzung ein anderes Bild dargestellt wird: auf den unebenen Chrysanthenbeeten stolpert er zwar, aber er kann das Gleichgewicht noch halten, bis er nicht mehr mithalten kann, das Bewusstsein verliert und zu Boden fällt. In diesem Beispiel ist auch interessant, wie die Verwandlung ins Deutsche übertragen wird: während bei Schwarz und Rösel die Kleider von Herrn Tao automatisch abgefallen zu sein scheinen, konkretisiert Förster-Streffleur in ihrer relativ freien Nacherzählung den Verwandlungsvorgang mit ihrer eigenen Phantasie („[...] schrumpfte sein Körper zusammen“).

Besonders auffällig ist die Intertextualität in den Gedichten. In Kapitel 6.2.4 wurde ein Gedicht aus der *Liaozhai*-Geschichte „Xihu zhu“ erläutert, in dem der Protagonist die geschickten Körperbewegungen der Protagonistin beschreibt und in dem sich zahlreiche Anspielungen finden. Dieses Gedicht wird wie folgt ins Deutsche übersetzt:

雅戲何人擬半仙？分明瓊女散金蓮。廣寒隊裏恐相妒，莫信凌波上九天。¹⁰²
(ZHANG 1962: 648)

¹⁰¹ Rösel fügt hier eine Anmerkung hinzu. Da diese nicht direkt mit der Formulierung *yushan* zu tun hat, wird sie hier nicht berücksichtigt.

¹⁰² Eine wörtliche Übersetzung dieses Gedichts und Erklärungen der Anspielung finden sich in Kapitel 6.2.4 auf Seite 221–222.

Wars [*sic*] eine Fee vom Himmel, die ich soeben erblickte?
War es die Schöne, deren goldene Lilien den Kaiser entzückte?
Selbst die Frau im Monde kommt an Anmut ihr nicht gleich.
Mir wars [*sic*] als flög sie hinauf in ein unirdisch Reich. (ROTTAUSCHER 1955a: 307)

Ist es ein Götterkind, das hier im Garten lebt?
Das Himmelsmädchen ist's mit Blumenkranz!
Vor ihr erbleicht der Mondfee blasser Glanz,
wenn sie im Bogenschwung zum Himmel schwebt. (GRIMM u. GRIMM 1956: 63)

Welche göttliche Form hat grad hier nah gespielt
Sie war's, ich weiß, (ich vertraue), von „Goldlilien“?
Ihr Reiz beschämt die hellen (hübschen) Mondbewohner
Ihre zauberhaften Schritte führen in den Himmel. (Übersetzer unbekannt, in: STRELKA 1992: 13)

Wer spielte hier so reizend wohl,
es gleichzutun den Engeln? *
Gewiß war es die schöne Maid,
die goldnen Lotos streuet!**¹⁰³

Des Mondpalastes schöne Feen
aus Eifersucht nur sagen:
„Glaubt nicht etwa, der zarte Fuß
zum Himmel werde steigen!“
(RÖSEL 1989: 456)

In allen vier Übersetzungen wird dieses Gedicht als Gedicht übertragen, d. h., die Übersetzer versuchen jeweils, ihre Übersetzung mit Stilmitteln wie Reim, Zeilensprung usw. auszustatten und ihr eine ästhetische Funktion zuzuschreiben. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass alle vier Übersetzungen wie der Ausgangstext die Schönheit der Protagonistin, die sich beim Schaukelspiel zeigt, deutlich zum Ausdruck bringen und dadurch auch die Zuneigung des Protagonisten gegenüber der Protagonistin.

Unterschiede finden sich vor allem beim Übersetzen der intertextuellen Bezüge. In der Übersetzung von Grimm und Grimm lässt sich keine Anspielung mehr erkennen. Ihre Übersetzung liest sich insgesamt flüssig, nur die Formulierung „mit Blumenkranz“, durch die

¹⁰³ Rösel fügt hier zwei ausführliche Anmerkungen hinzu, die aufgrund ihrer Länge hier nicht zitiert werden.

die Anspielung mit *jinlian* 金蓮 [goldener Lotos] ersetzt wird, mag hier ein wenig komisch wirken. Während *jinlian* sich auf die schönen Füße der Protagonisten bezieht, die beim Schaukelspiel schwenken, hat „Blumenkranz“ keine direkte Verbindung zum Kontext. In der Übersetzung von Rottauscher und der Übersetzung in Strelkas Sammlung wird die Anspielung mit *jinlian* bewahrt. Während in der letzteren das Wort „Goldlilien“ in Anführungszeichen gesetzt und nicht weiter erklärt wird, fügt Rottauscher im Text zur Verdeutlichung eine Erklärung über die Hintergrundgeschichte hinzu. Trotzdem besteht die Gefahr, dass die Leser nicht gleich „Goldlilien“ mit Füßen assoziieren. Die ersten drei Übersetzungen verzichten alle darauf, die Anspielung des *banxian* 半仙 als eine Anspielung wiederzugeben. Doch eine wörtliche Übersetzung passt auch gut in diesem Kontext.

Rösel ist hier wiederum der Einzige, der Anmerkungen hinzufügt. Zu diesem Gedicht fügt er zwei ausführliche Anmerkungen an, in denen er *banxian* und *san jinlian* jeweils mit der Geschichte des Kaisers Tang Xuanzong und der buddhistischen Legende erklärt. Seine Erklärungen entsprechen den Qing-zeitlichen Kommentaren in der Ausgabe von Zhang Youhe. Doch die Interpretation der Formulierung *san jinlian* 散金蓮 („goldenen Lotos streuen“) als eine Blumen streuende Frau in buddhistischen Legenden, mit denen sie die Standhaftigkeit des Glaubens der Jünger Buddhas prüft, scheint hier nicht geeignet zu sein und hilft dem Leser wenig. Es macht in diesem Kontext mehr Sinn, *san jinlian* als „schwenkende Füße“ zu verstehen.

7.2 Konventionsbezogene Übersetzungsprobleme

Alle Verhaltensweisen werden durch Normen und Konventionen gesteuert (NORD 2009: 177), so auch das Lesen und Verstehen eines literarischen Textes. Konventionen bestimmen, welche Erwartungen ein Leser hat. Wenn Ausgangskultur und Zielkultur unterschiedliche Konventionen in einer Situation haben, kann die Erwartung des ZIELLESERS gebrochen werden. In diesem Fall verändert sich die Wirkung: was für den Ausgangsleser konventionell ist, wird für den ZIELLESER unkonventionell sein. Außerdem kann es sein, dass die Funktion des Textes, die sich beim Ausgangsleser erfüllt, sich beim ZIELTEXTLESER dadurch nicht mehr erfüllt. Zu konventionsbezogenen Übersetzungsproblemen der literarischen Körpersprache zählen

insbesondere die konventionalisierten Verbalisierungen, die erotischen Beschreibungen und die Texttitel.

7.2.1 Konventionalisierte Verbalisierungen

Einige in diesem Unterkapitel zu behandelnden konventionalisierten Wendungen gehen auch auf frühere historische oder literarische Werke zurück. Sie unterscheiden sich von den in Kapitel 7.1.2 „Intertextualität“ behandelten Beispielen dadurch, dass sie im Sprachgebrauch von ihren Quellen unabhängiger geworden sind. Der Übergang ist allerdings fließend.

7.2.1.1 Unechte Verbalisierungen

Bei unechten Verbalisierungen der Körpersprache handelt es sich um Verbalisierungen, die in einer symbolischen statt einer wörtlichen Bedeutung zu verstehen sind (vgl. Kap. 3.3.2, c.). Einige davon sind konventionalisiert. Dabei lässt sich nicht immer auf den ersten Blick bestimmen, ob eine Verbalisierung der Körpersprache nur eine symbolische Bedeutung hat oder auch wörtlich gemeint sein kann. Denn der Übergang von einer echten zu einer unechten Verbalisierung ist fließend. In diesem Fall können Übersetzungsprobleme und Unterschiede beim Übersetzen entstehen. Ein Beispiel dafür ist die in Kapitel 3.3.2 erläuterte Wendung *daoxi* 倒屣, wörtlich und ursprünglich „mit umgekehrten Schuhen“ und im übertragenen Sinne „jemanden herzlich empfangen“. Diese Wendung kommt in der Geschichte „Xu huang-liang“ vor und beschreibt, wie der Protagonist, der in seinem Traum ein hoher Beamter ist, die Minister empfängt. Er empfängt Beamte verschiedener Ränge auf verschiedene Weise:

六卿來，倒屣而迎；侍郎輩，揖與語；下此者，頷之而已。(ZHANG 1962: 519)
[Wörtlich:] Wenn einer der sechs Staatsminister kam, empfang er sie mit umgekehrt getragenen Schuhen. Für die Vizeminister machte er eine *yi*-Begrüßung [d. h. Verbeugung mit aufeinandergelegten Händen, Anm. d. Verf.] und sprach mit ihnen. Für diejenigen von niedrigerem Rang hatte er nur ein Kopfnicken.

Wenn einer der sechs Staatsminister kam, dann eilte er hinaus, um ihn persönlich zu empfangen, und wenn einer der Vizepräsidenten der sechs Ministerien ihn besuchte, dann begrüßte er ihn ehrfurchtsvoll und hatte liebenswürdige Worte. Aber für alle die vielen von niedrigerem Range hatte er nur ein Kopfnicken übrig und nicht mehr. (SCHMITT 1924: 23–24)

Nur wenn ein Minister oder ein Beamter der Hofkanzlei kam, ließ er sich herbei, ihm entgegenzugehen und ein paar herablassende Worte mit ihm zu sprechen, für alle anderen Besucher hatte er nur ein hochmütiges Kopfnicken übrig. (ROTTAUSCHER 1955b: 116)

Kam ein Staatsminister, so wechselte er in der Eile die Schuhe, um ihn zu begrüßen. Vor Staatssekretären verneigte er sich tief und sprach mit ihnen. Wer unter diesem Range war, dem nickte er zu und weiter nichts. (RÖSEL 1989: 17)

In allen drei Übersetzungen ist klar, dass der Protagonist gegen Beamte verschiedener Ränge unterschiedlich achtungsvoll ist. Die symbolische Bedeutung der Verbalisierung wird in allen Übersetzungen wiedergegeben. In diesem Beispiel ist *daoxi* als eine unechte Verbalisierung zu verstehen, denn der Empfang eines Ministers findet nicht nur einmal statt und es ist unwahrscheinlich, dass der Protagonist jedes Mal seine Schuhe umgekehrt trägt. Während sich in den anderen beiden Übersetzungen keine Spuren der wörtlichen Bedeutung finden, bietet Rösel seinen Lesern ein konkretes Bild an. Er passt die wörtliche Bedeutung dieser Verbalisierung an den Kontext an. Während die ursprüngliche Wendung bedeutet, dass man die Schuhe in der Eile wechselt und sie daher umgekehrt trägt, weil man seinen Gast persönlich vor der Haustür empfangen möchte, übersetzt Rösel die Bewegung („die Schuhe in der Eile wechseln“) statt des Ergebnisses („Schuhe umgekehrt tragen“).

Noch vielfältiger sind die Übersetzungen der Wendung *di zu* 抵足. Im Wörterbuch wird sie wie folgt erklärt: „Fuß an Fuß. Das bedeutet das Zusammenschlafen auf dem gleichen Bett“ (HYDCD 1990b: 476). Im *Liaozhai* kommt diese Wendung mehrmals vor und wird für enge Freunde des gleichen Geschlechts eingesetzt. Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Lu pan“. Nachdem der Höllenrichter Lu einmal den Studenten Zhu zu Hause besucht und mit ihm heiter Wein getrunken hat, kommt er immer wieder zu ihm, und die beiden werden enge Freunde:

自是三兩日輒一來，情益洽，時抵足臥¹⁰⁴。(ZHANG 1962: 140)

[Wörtlich:] Seitdem kam er alle zwei, drei Tage einmal zu ihm, die Freundschaft wurde immer harmonischer, und sie lagen oft Fuß an Fuß.

¹⁰⁴ In der Qingketing-Ausgabe steht *mian* 眠 („schlafen“) statt *wo* 臥 („liegen“).

Von da ab kam er aber alle paar Tage einmal und bald wurden sie gute Freunde. (WILHELM 1904: 200)

Von dieser Zeit an besuchte ihn der Richter alle zwei, drei Tage, und bald wuchs zwischen ihnen eine innige Freundschaft auf. Oft brachte jener die Nacht auf Tschus Lager zu. (BUBER 2015 [1911]: 27)

Von dieser Nacht an kam der Richter der Unterwelt häufig zum Abendtrunke in die Wohnung des jungen Studenten, und eine innige Freundschaft verband bald den Höllengott mit dem lustigen Studenten. (RUDELSBERGER 1914: 105)

Von diesem Tage an pflegte der Richter öfter zu kommen, so wie es die Gelegenheit ergab, und die beiden wurden Freunde. Manchmal verbrachte Lu die Nacht im Hause, und [...]. (FRANKE 1947: 382–383)

Von nun an hatte der Richter die Gewohnheit, alle paar Tage zu kommen, bis endlich eine enge Freundschaft zwischen ihnen entstand. Manchmal blieb Lu die ganze Nacht im Haus, dann [...]. (GRIMM u. GRIMM 1955: 16)

Von nun an kam Lu jeden zweiten oder dritten Tag. Er entstand eine feste Freundschaft zwischen ihm und Dschu. Mitunter schliefen sie zusammen Fuß gegen Fuß. (SCHROCK u. LIU 1955: 55)

Von da an kam der Richter öfter, und sie wurden gute Freunde. Manchmal verbrachte der Richter die ganze Nacht bei Chu, und [...]. (BAAR 1975: 85)

Seitdem kam er jedoch alle zwei bis drei Tage wieder, und da ihre Ansichten sich immer mehr als übereinstimmend erwiesen, schliefen sie gelegentlich auch zusammen mit umeinander geschlungenen Beinen. (RÖSEL 1987: 140)

Von nun an kam Lu alle zwei oder drei Tage zu Zhu. Ihre Freundschaft vertiefte sich immer mehr. Oftmals übernachtete Lu im Wohnhaus Zhus. (ZHANG 2001: 130)

In Bezug auf die Wendung *di zu* kann man diese 9 Übersetzungen in drei Gruppen teilen. Wilhelm und Rudelsberger lassen diese Wendung weg, während die meisten anderen Übersetzer sie als „zusammen übernachten“ verallgemeinern. Sowohl die direkte Angabe über die immer engere Freundschaft allein als auch zusammen mit der Verdeutlichung der Übernachtung des Höllenrichters Lu bei Zhu können die Freundschaft zwischen den beiden klar zum Ausdruck bringen. Nur in zwei Übersetzungen wird die Körpersprache dargestellt. Während Schrock und Liu sie mit „Fuß gegen Fuß zusammenschlafen“ übersetzen und dabei sowohl die wörtliche als auch die symbolische Bedeutung wiederzugeben versuchen, bietet

Rösel ein anderes Bild, indem er *di zu* mit „zusammenschlafen mit umeinander geschlungen Beinen“ übersetzt. Während *di zu* im Ausgangstext „Fuß [einer Person] an Fuß [einer anderen Person]“ bedeutet und dadurch die enge Distanz, physische wie psychische, zwischen zwei Personen impliziert, wird sie in Rösels Übersetzung zu einem anderen körperlichen Verhalten: dass die Beine der beiden Männer umeinandergeschlungen sind, geht sowohl in der chinesischen als auch in der westlichen Kultur über die Freundschaft hinaus und wirkt erotisch.

Da *di zu* in mehreren *Liaozhai*-Geschichten verwendet wird, haben einige Übersetzer sie auch mehrmals ins Deutsche übertragen. Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Chengxian“ 成仙 [Unsterblich werden]. Herr Zhou und Herr Cheng sind von Kindheit an enge Freunde. Nach einem ungerechten Gerichtsfall, den der unschuldige Herr Zhou ohne Hilfe des Herrn Cheng kaum überlebt hätte, ist Cheng enttäuscht von der Welt und wird zum einsiedlerischen Daoisten. Auch Zhou weiß nicht, wohin er gegangen ist. Nach einigen Jahren kommt Cheng plötzlich zurück, worauf Zhou hoch erfreut ist und mit ihm zusammen Wein trinkt. Dann übernachteten sie zusammen:

既而抵足寢。(ZHANG 1962: 90)
[Wörtlich:] Dann schliefen sie Fuß an Fuß.

Die beiden Freunde schliefen zusammen Fuß gegen Fuß. (SCHROCK u. LIU 1955: 132)

Schließlich gingen sie mit gegeneinander gerichteten Beinen schlafen.*

*Dies bedeutet, daß sie beide nach Freundesart im selben Bett schliefen, einer am Kopfende und einer am Fußende des Bettes. (RÖSEL 1987: 91)

Diese Geschichte wurde zweimal ins Deutsche übersetzt. Schrock und Liu übersetzten hier die Wendung *di zu* gleich wie in der oben genannten Geschichte „Lu pan“ als „Fuß gegen Fuß zusammenschlafen“, während Rösel eine andere Übersetzung bietet. Die Gemeinsamkeit zwischen seinen beiden Übersetzungen besteht darin, dass er *zu* als „Bein“ statt „Fuß“ wiedergibt. In der Geschichte „Chengxian“ bietet er den Lesern ein konkretes Bild der Körpersprache und fügt eine Anmerkung hinzu. Somit weist er seine Leser darauf hin, dass es hier um eine wörtlich übertragene konventionalisierte chinesische Wendung geht. In seiner

Anmerkung gibt er sowohl die noch expliziter erklärte Körpersprache als auch ihre Bedeutung („nach Freundesart“) an. Richtiger wäre aber, dass die beiden im selben Bett schlafen, mit dem Kopf am selben Bettende, wobei ihre Füße so nah aneinander liegen, dass sie sich fast berühren.

Während *di zu* im Chinesischen konventionell ist, sind die Übersetzungen mit „Fuß“ von Schrock, Liu und Rösel im Deutschen auffällig, sei es wörtlicher „Fuß gegen Fuß“ (eigentlich sollte es „Fuß an Fuß“ heißen), oder mit einer im Text eingeschobenen Interpretation des Übersetzers wie „mit umeinander geschlungenen Beinen“. Um die enge Distanz zwischen zwei Personen auszudrücken, wäre „Schulter an Schulter“ im Deutschen viel konventioneller.

Noch kurz einzugehen ist auf das folgende Beispiel aus der Geschichte „Hu meng“ 狐夢 [Fuchstraum]. Am Ende gibt der Erzähler die Quelle dieser Geschichte an, dass er sie bei Herrn Bi gehört hat. Hier verzichtet Rösel bei der Wendung *di zu* auf eine Wiedergabe der Körpersprache und übersetzt sie direkt als „zusammensitzen“:

康熙二十一年臘月十九日，畢子與余抵足綽然堂，細述其異。(ZHANG 1962: 622)
[Wörtlich:] Am 19. Tag des 12. Monats des 21. Jahrs der Regierungsperiode Kangxi waren Herr Bi und ich Fuß an Fuß in der „Halle der Freigebigkeit“, und er erzählte ausführlich vom Seltsamen.

Im Jahre 1683, am 19. Tag des 12. Monats, saß Herr Bi mit mir in der „Halle der Freigebigkeit“ zusammen und erzählte mir ausführlich, was ihm Seltsames widerfahren war. (RÖSEL 1989: 430)

7.2.1.2 Konventionalisierte Metaphern und Vergleiche

Im *Liaozhai* werden vor allem bei Beschreibungen der Körpersprache der schönen Frauen konventionalisierte Metaphern und Vergleiche eingesetzt. Einige sind sowohl im Chinesischen als auch im Deutschen konventionell und lassen sich problemlos übersetzen. So wird beispielsweise die Wendung *yingchun* 櫻唇, wörtlich „Kirschlippen“, meistens wörtlich oder mit einer kurzen Interpretation als „kirschrote Lippen“ übersetzt. Problematischer hingegen sind konventionelle Metaphern und Vergleiche für die Augen der Frauen. Wie in Kapitel 6.2.4 erläutert wurde, ist es konventionell im Chinesischen, Augen mit Wasser gleichzusetzen. Das

folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Huabi“ und beschreibt die junge Protagonistin auf einer bemalten Wand:

[...]，拈花微笑，櫻唇欲動，眼波將流。(ZHANG 1962: 14)

[Wörtlich:] Sie hielt Blumen zwischen den Fingern und lächelte, als wollten die Kirschlippen sich bewegen und die Wellen der Augen fließen.

In diesem Beispiel steht das Aussehen der Protagonistin im Zentrum, das die volle Aufmerksamkeit des Protagonisten anzieht, der den Tempel besucht und die bemalte Wand betrachtet. Im Gemälde wirkt sie so lebendig, ihre Lippen und Augen scheinen sich zu bewegen. In der Beschreibung findet sich die Wendung *yanbo* 眼波 („Wellen der Augen“), die „wasserwellenartiger fließender Blick“ bedeutet und „meistens für Frauen“ eingesetzt wird (HYDCCD 1991a: 1214). Außerdem wird diese scheinbare Dynamik der Blicke auch mit dem Modalverb *jiang* 將 („im Begriff sein“) und dem Verb *liu* 流 („fließen“) hervorgehoben. In den insgesamt sieben Übersetzungen findet man unterschiedliche Umgangsweisen mit dieser Beschreibung:

Es pflückte Blumen und lächelte, seine Kirschlippen schienen sich zu bewegen, das Feuchte seiner Augen überfließen zu wollen. (BUBER 2015 [1911]: 17–18)

Sie pflückte Blumen und lächelte leise dabei mit ihren kirschenroten Lippen, die sich fast zu bewegen schienen, und ihre Augen schimmerten vor lebendiger Feuchte. (FRANKE 1947: 362)

Sie zupfte Blumen und kicherte leise, und ihr Kirschenmund schien sich zu bewegen, während ihre Augen blitzten und glitzerten wie Sonnenstrahlen, die mit den Wellen spielen. (SCHROCK u. LIU 1955: 95)

Sie pflückte Blumen, ein Hauch von Lächeln lag auf ihrem Gesicht, es war, als bewegen sich die Kirschlippen, die Augen leuchteten in feuchtem Glanz. (GRIMM u. GRIMM 1956: 5)

[...] das Blumen in den Händen hielt und lächelte. Es sah aus, als würden sich ihre kirschroten Lippen gleich öffnen und sich die Wellen ihres Blicks in Strömen ergießen. (BAAR 1978: 45)

Es hielt eine Blume in der Hand und lächelte verstohlen. Die kirschroten Lippen schienen sich zu bewegen, der Blick schien sich umsehen zu wollen. (RÖSEL 1987: 43)

Sie lächelte zärtlich mit einer Blume zwischen den Fingern. Ihr kirschrotes Mündchen schien sich zum Sprechen zu öffnen. Ihre Blicke waren von einem berückenden Zauber. (ZHANG 2001: 12)

Das Wort „Welle“ findet sich in zwei Übersetzungen. In Baars Übersetzung, „als würden [...] sich die Wellen ihres Blicks in Strömen ergießen“, wird die Wendung *yanbo* wörtlich übersetzt, *liu* interpretiert er als „in Strömen ergießen“. Somit erzeugt er ein für das Deutsche unübliches Bild, was das Bild im Ausgangstext auch ändert. Denn während *yanbo* einen chinesischen Leser eher an sanfte, klare Kräuselungen an der Wasseroberfläche erinnert, ist „Strom“ viel heftiger, und die wichtigste Eigenschaft der Klarheit geht auch verloren. Die andere Übersetzung, die „Welle“ enthält, liefern Schrock und Liu: „ihre Augen blitzten und glitzerten wie Sonnenstrahlen, die mit den Wellen spielen“. Diese ist die längste und bildhafteste Übersetzung unter allen. Ein unreiner Innenreim wird eingesetzt („blitzten und glitzerten“) und die Augen werden mit den Sonnenstrahlen auf den Wellen verglichen. Obwohl sich in dieser Übersetzung das Wort „Welle“ findet, wird die Eigenschaft der Augen zu einer anderen: die klaren, fließenden Blicke werden zu funkelnden. Drei Übersetzungen reduzieren die Metapher auf die Eigenschaft „Feuchte“. Während Franke („ihre Augen schimmerten vor lebendiger Feuchte“), Grimm und Grimm („die Augen leuchteten in feuchtem Glanz“) wie Schrock und Liu den Glanz der Augen hervorheben, wobei „Sonnenstrahlen“ viel stärker als „Feuchte“ wirkt, bleibt Buber in seiner Übersetzung („das Feuchte seiner Augen [schien] überfließen zu wollen“) bei der Eigenschaft „fließen“. Auch ohne Metapher sind die Übersetzungen von Rösel und Zhang. Rösels Übersetzung („der Blick schien sich umsehen zu wollen“) gibt das Signifikat der Beschreibung in einfacher Sprache wieder, während Zhang („Ihre Blicke waren von einem berückenden Zauber“) der einzige Übersetzer ist, der diese Beschreibung abstrahiert und kein konkretes Bild der Augen wiedergibt. Allerdings scheint diese Abstrahierung zu allgemein zu sein.

Eine Variante ist die in Kapitel 6.2.4 erläuterte Wendung *qiubo* 秋波, in der der Tenor „Auge“ nicht vorkommt. Das folgende Beispiel aus der Geschichte „Qingfeng“ beschreibt das Aussehen der Protagonistin Qingfeng, als der Protagonist Geng Qubing sie zum ersten Mal sieht.

審顧之，弱態生嬌，秋波流慧，人間無其麗也。(ZHANG 1962: 114)
[Wörtlich:] Er betrachtete sie genau: Ihre biegsame Gestalt zeigte ihre Lieblichkeit, die Herbst-Wellen brachten ihre Weisheit zum Vorschein, unter den Menschen konnte es nichts Schöneres geben.

Chü-ping schaute sie prüfend an. Sie war von zarter Gestalt, und man konnte es an ihren klaren Augen sehen, dass sie klug war, auf der ganzen Welt gab es nicht ihresgleichen. (WILHELM 1910: 129)

Tjü-bing betrachte das Mädchen verstohlen: es war zart gebaut und voller Liebreiz und hatte bezaubernde, kluge Augen, kurz, es war eine Schönheit, wie man sie sich unter Menschen gar nicht vorstellen kann. (SCHROCK u. LIU 1955: 101)

Ein einziger prüfender Blick überzeugte den Studenten von der außerordentlichen Anmut und Zartheit dieses Mädchens; ihre lebhaften Augen waren voller Klugheit: eine Schönheit, wie sie unter Menschen nicht ihresgleichen hatte. (LI 1980 [1961]: 71)

Bei näherer Betrachtung war das Mädchen von biegsamer Gestalt und natürlicher Anmut. Ihre funkelnden Augen zeigten ein lebhaftes Temperament, und unter den Menschen konnte es nichts Schöneres geben. (RÖSEL 1987: 110)

Qubing heftete den Blick auf das blühende Geschöpf. Die grazile Figur wirkte liebreizend. Aus ihren strahlenden Augen sprach tiefe Weisheit. Keine Schönheit auf der Erde kam ihr gleich. (ZHANG 2001: 84)

Ähnlich wie bei *yanbo* wird auch hier das Verb „fließen“ verwendet. Etwas Anderes ist, dass hier eine weitere Information vermittelt wird, nämlich dass die „Klugheit“ bzw. „Weisheit“ (*hui* 慧) aus den Augen „fließt“. Diese Information ist anscheinend wichtiger als die metaphorische Beschreibung der Augen, denn in allen Übersetzungen finden sich weder „Wellen“ oder „Feuchte“ noch „Herbst“. Während Wilhelm die Augen als „klar“ übersetzt, geben Rösel und Zhang sie jeweils als „funkelnd“ und „strahlend“ wieder. Anders sind die Übersetzungen von Schrock und Liu („bezaubernd“) und Li („lebhaft“), die noch abstrakter sind.

Eine etwa konkretere Beschreibung der Augen mit der Wendung *qiubo* findet sich in der Geschichte „Yanzhi“. Statt des bildlichen Verbs *liu* wird hier *yingzhuan* 縈轉 eingesetzt, wörtlich „umschlingen“. Die Protagonistin Yanzhi sieht vor ihrer Haustür einen hübschen

Mann auf der Straße und wird von ihm angezogen:

女意似動，秋波縈轉之。少年俯其首，趨而去。去既遠，女猶凝眺。(ZHANG 1962: 1367)

[Wörtlich:] Ihre Gefühle schienen erregt, und ihre Herbst-Wellen umschlangen ihn. Der junge Mann senkte seinen Kopf und ging eilig weiter. Er war schon weit weg, und sie starrte ihn immer noch an.

Yen-Dschihs Gedanken gerieten da in eine gewisse Bewegung und Unordnung. Ihre Augen, klar und hell wie Wogen, von Herbststürmen geläutert, umfingen die sympathische Gestalt des jungen Mannes, der gesenkten Hauptes eilends vorüberschritt und sich nun schon ziemlich weit entfernt hatte, während des Mädchens Augen ihm immer noch mit gespannter Aufmerksamkeit folgten. (STRZODA 1920d: 175)

Seine Erscheinung machte auf Yen-Dschi einen so starken Eindruck, daß sie wie angewurzelt stehenblieb und nicht mehr weiter konnte. Ihr Herz war von diesem Augenblicke in Liebe zu dem Fremden entbrannt. Aber auch er war von Yen-Dschis Lieblichkeit tief bewegt, er senkte ehrerbietig den Kopf und ging dann langsam weiter. Yen-Dschi sah ihm nach, bis er ihren Augen entschwunden war, und blieb dann noch lange, ganz in Gedanken versunken, auf demselben Platze stehen. (ROTTAUSCHER 1944: 8)

Die Gefühle des Mädchens schienen erregt, und seine schönen Augen folgten ihm. Der junge Mann senkte den Kopf und ging eilig weiter. Er war schon weit weg, als der Blick des Mädchens noch immer starr auf ihn geheftet blieb. (RÖSEL 1992a: 167)

In dieser Geschichte findet sich wahrscheinlich die einzige deutsche *Liaozhai*-Übersetzung, die versucht, die konventionelle chinesische Wendung *qiubo* möglichst nah am chinesischen originalen Bild ins Deutsche zu übertragen. Strzoda übersetzt sie mit „Augen, klar und hell wie Wogen, von Herbststürmen geläutert“. Somit schafft er ein sehr unübliches Bild für den deutschen Leser. Seine Übersetzung beinhaltet alle Elemente der Wendung *qiubo* („Herbst“ für *qiu* und „Wogen“ für *bo*), und er versucht, das Bild durch sein Explizieren dem deutschen Leser vor Augen zu führen. Hier ist allerdings wieder zu fragen, ob „Wogen“ und „Stürme“ im Vergleich zum eigentlichen Bild des *qiubo* im Chinesischen zu stark sind. Außerdem sind „Wogen“ und „Stürme“ widersprüchlich zu „klar“.

Interessant ist die Übersetzung von Rottauscher. In ihrer Übersetzung werden die Beschreibungen der Blicke durch die der Körperhaltungen ersetzt, die eigentlich nicht im

Ausgangstext stehen („wie angewurzelt stehenbleiben“ und später „auf demselben Platz stehen“), die in dieser Szene auch authentisch wirken. Bereits an diesem kurzen Textbeispiel ist zu erkennen, dass Rottauscher im Vergleich zu den anderen beiden Übersetzern diese Geschichte relativ frei übersetzt. Sie schiebt zahlreiche Interpretationen ein. Auch ihre Interpretation der Körpersprache des jungen Mannes ist interessant, dass er von der Lieblichkeit der Protagonistin tief bewegt sei und daher seinen Kopf „ehrerbietig“ senke und langsam gehe. Im Ausgangstext heißt es, dass er seinen Kopf senkt und eilig weggeht (*qu* 趨). Seine Körpersprache ist eher in seiner Schüchternheit begründet und unabsichtlich zu verstehen, denn im Ausgangstext, auch in Rottauschers Übersetzung wird später sein Charakter als „zurückgezogen“ (*jinne* 謹訥) und sein Verhalten vor Fremden als „scheu und unbeholfen wie ein Knabe“ (*xiuse ru tongzi* 羞澀如童子) angegeben (ZHANG 1962: 1370; ROTTAUSCHER 1944: 22).

Rösel bietet hier eine flüssige Übersetzung („seine schönen Augen folgten ihm“), die im Vergleich zum Ausgangstext etwas fade scheint. Zu beachten ist, dass er diese Wendung sowie die Variante *qiushui* 秋水 („Herbst-Wasser“), die noch in weiteren *Liaozhai*-Geschichten vorkommen, fast immer unterschiedlich ins Deutsche überträgt, wobei er sie zumeist ohne Metapher flüssig dem Kontext anpasst. So übersetzt er sie gelegentlich als „lachende Augen“, z. B. in der Geschichte „Bai Qiulian“ (RÖSEL 1987: 558) („Ihre lachenden Augen warfen verliebte Blicke“ für *qiubo zi liu* 秋波自流, wörtlich „die Herbst-Wellen fließen von selbst“) und in der Geschichte „Liancheng“ (RÖSEL 1989: 153) („sie erwiderte seinen Blick lachenden Auges“ für *qiubo zhuan gu* 秋波轉顧, wörtlich „die Herbst-Wellen blicken herum“); auch „funkelnde Augen“ kommt vor, z. B. in der Geschichte „Shao nü“ (RÖSEL 1989: 328) („[...] und wandte die funkelnden Augen, freilich nur, um heimlich nach ihm zu spähen“ für *qiubo xie zhuan zhi* 秋波斜轉之, wörtlich „die Herbst-Wellen blicken schief auf ihn“). Selbst im folgenden Satz mit *qiushui*, der im Ausgangstext deutlich eine ästhetische Funktion erfüllt und in Kapitel 6.2.4 erläutert wurde, verzichtet er darauf, den konventionalisierten Augen-Wasser-Vergleich wiederzugeben. Stattdessen schafft er mit den im Ausgangstext enthaltenen Elementen einen neuen Vergleich: „Herbstwasser“ wird als „Herbstregen“ konkretisiert und steht hier nicht mehr direkt für die klaren Augen.

芳雲知其意，亦不問訊，但凝視之，秋水盈盈，朗若曙星。(ZHANG 1962: 952)
[Wörtlich:] Fangyun wusste, was er dachte, fragte aber nicht und sah ihn nur an. Das Herbstwasser war klar und so leuchtend wie der Morgenstern.

Fang-yün wußte wohl, was er dachte, sah ihn aber nur mit strahlenden Blicken an, wie wenn nach reichlichem Herbstregen der Morgenstern aufleuchtet. (RÖSEL 1989: 527)

7.2.1.3 Überpräzise Verbalisierungen

Im *Liaozhai* finden sich konventionalisierte Verbalisierungen der Körpersprache, die für deutsche Leser überpräzise sein können. Ein Beispiel dafür ist die Wendung *jiao jie* 交睫, wörtlich „die Wimpern kreuzen sich“. Damit ist „die Augen schließen sich“ gemeint. In der chinesischen Schriftsprache, so auch im *Liaozhai*, gibt es weitere Wendungen ähnlicher Bedeutung, deren Formulierungsweisen sowohl deutschen als auch heutigen chinesischen Lesern viel vertrauter sind, z. B. *he mu* 合目 oder *bi mu* 閉目 („die Augen schließen“). Bei genauerer Betrachtung des Kontextes lässt sich feststellen, dass es in der Bedeutung feine Unterschiede gibt. Während *he mu* und *bi mu* lediglich die Bewegung des Augenschließens bedeuten und auch kontrollierbar sind, z. B. bei einer Meditation, steht *jiao jie* oft für das Augenschließen beim Einschlafen und ist kaum kontrollierbar. Das folgende Beispiel entstammt der zitierten Geschichte „Xiaoxie“:

夜將半，燭而寢。始交睫，[...]。(ZHANG 1962: 952)
[Wörtlich:] Als die Mitternacht herankam, zündete er eine Kerze an und ging schlafen. Erst als die Wimpern sich kreuzten, [...].

Als die Mitternacht herankam, legte er sich beim Schein einer Kerze auf sein Bett. Im ersten Halbschlummer schon fühlte er [...]. (BUBER 2015 [1911]: 240)

Um Mitternacht zündete er eine Kerze an und legte sich zum Schlafen hin. Als er die Augen schloß, [...]. (BAAR 1975: 21)

Gegen Mitternacht zündete er eine Kerze an und begab sich zur Ruhe. Er hatte kaum die Augen geschlossen, da [...]. (RÖSEL 1991: 243)

Für die Übersetzung ist diese Wendung kaum problematisch, denn kein Übersetzer, auch bei anderen *Liaozhai*-Geschichten, entscheidet sich für eine wörtliche Übersetzung als „Wimpern kreuzen sich“, die für deutsche Leser unnötig präzise wären. *Jiao jie* wird entweder mit

„Augen schließen“ übersetzt, oder die Übersetzung geht in die Richtung „einschlafen“ ohne eine Angabe der Körpersprache, wie es in Bubers Übersetzung steht.

Ein interessantes Beispiel für überpräzisierte Verbalisierungen der Körpersprache bietet die Geschichte „Xiangyu“ 香玉 [Xiangyu], in der es um Liebe und Freundschaft zwischen einem Studenten und zwei Blumengeistern geht. Herr Huang studiert in einem daoistischen Kloster auf einem Berg, auf dem eine Kamelie und eine Päonie wachsen. Dort begegnet er zwei schönen Damen, eine im weißen Kleid namens Xiangyu und eine im roten namens Jiangxue. Während Xiangyu mit ihm eine Liebesbeziehung entwickelt, kommt Jiangxue nie zu ihm. Eines Tages verabschiedet sich Xiangyu weinend von Herrn Huang, den Grund möchte sie aber nicht erklären. Am nächsten Tag erfährt er, dass die weiße Päonie von einem Besucher des Klosters ausgegraben und mitgenommen worden ist. Da erkennt Herr Huang, dass Xiangyu eine Blumenfrau ist. Später erfährt er, dass die Päonie im Hause des Besuchers verwelkt ist:

恨極，作哭花詩五十首，日日臨穴涕洟。一日，憑吊方返，遙見紅衣人，揮涕穴側。從容近就，女亦不避。生因把袂，相向洟瀾。(ZHANG 1962: 1550–1551)
[Wörtlich:] Er war äußerst verbittert, verfasste fünfzig Gedichte, in denen er die Blume beweinte. Jeden Tag ging er an die Grube und dort fielen seine Tränen und Nasenschleim. Eines Tages, als er gerade von der Totenklage zurückkam, sah er von weitem das Mädchen im roten Kleid, das sich an der Grube Tränen abwischte. Er näherte sich ihr in Ruhe, und sie lief nicht fort. Darauf fasste er sie am Ärmel, einander zugewandt, flossen ihre Tränen wie Ströme und Wogen.

In diesem Beispiel erscheint der Gesichtsausdruck „weinen“ in dichter Folge, der im Ausgangstext auf verschiedene Weisen verbalisiert wird. *Tiyi* 涕洟 („Tränen fallen und die Nase läuft“), *hui ti* 揮涕 („Tränen abwischen“) und *wanlan* 洟瀾 sind alle lexikalisiert. *Wanlan* beschreibt, dass die Tränen heftig und schnell fallen (HYDCD 1989a: 933–934), wobei *wan* und *lan* jeweils „Strom“ und „Woge“ bedeuten und *wanlan* dadurch auch metaphorisch betrachtet werden kann. Diese Formulierungen, die für das Weinen stehen, sind Ausdruck der Trauer, und die abwechslungsreichen Formulierungsweisen, vor allem die letzte Wendung *wanlan*, erfüllen auch eine gewisse ästhetische Funktion. Übersetzungen dieses Abschnitts lesen sich wie folgt:

Da weinte er bitterlich und verfaßte eine Elegie in fünfzig Strophen, betitelt: „Beweinet die Blume!“ Hinfort ging er täglich an den Ort, an dem die Päonie gestanden hatte, und netzte den Boden mit seinen Tränen. Als er eines Tages wieder dahin ging, um zu klagen, erblickte er das Mädchen in Rot, das weinend herankam, und wandte sich ihr zu. Sie lief nicht fort; Huang erfaßte ihren Ärmel, und sie sahen einander traurig an. (BUBER 2015 [1911]:119–120)

In tiefem Schmerz verfasste er fünfzig Strophen, in denen er die Blume beweinte. Täglich netzte er die Grube, wo die Päonie gestanden hatte, mit seinen Tränen. Eines Tages, als er trauernd zurückkehrte, sah er von fern die Rote an der Grube stehen und ihre Tränen trocknen. Sie wich auch nicht, als er ihr nahte und sie am Ärmel ergriff. Beide weinten zusammen, [...]. (WIRTZ 1913: 37–38)

Er weinte in tiefem Schmerz und schrieb eine Elegie in fünfzig Stanzas über den Verlust der Päonie. Er ging auch täglich zu der Stelle, wo die Pflanze gestanden hatte, und benäßte die Erde mit seinen Tränen. Eines Tages sah er von weitem das rotgekleidete Mädchen, das ebenfalls dort stand und weinte. Als er sich ihr näherte, lief sie nicht fort. Huang faßte sie am Ärmel und stimmte in ihr Wehklagen ein. (BAAR 1975: 58)

Da stieg Huangs Kummer aufs äußerste, und er verfaßte an die fünfzig Gedichte mit Blumenklagen. Täglich besuchte er das Loch, aus dem der Baum ausgegraben worden war, und weinte und schluchzte. Eines Tages, als er gerade von dieser Totenklage zurückkam, sah er von weitem das Mädchen im roten Kleid am Rande der Grube seine Tränen trocknen. Seinem Impulse folgend, näherte er sich, ohne daß das Mädchen die Flucht ergriff. So faßte er es getrost am Ärmel, und einander zugewandt, vergossen sie ihre Tränen. (RÖSEL 1987: 375)

Wie die Übersetzungen zeigen, versucht kein Übersetzer, diese recht präzisen Verbalisierungen des Weinens wörtlich ins Deutsche zu übertragen. Eine Gemeinsamkeit der Übersetzungen besteht darin, dass sie wie der Ausgangstext an den drei Stellen verschiedene, abwechslungsreiche Ausdrücke einsetzen. Buber und Wirtz verwenden für *tiyi* das dichterische Wort „netzen“ (den Boden bzw. die Grube mit seinen Tränen netzen). Auch Baars Übersetzung geht in eine ähnliche Richtung („benäßte die Erde mit seinen Tränen“). In diesen drei Übersetzungen wird eine ursprünglich relativ konkrete Verbalisierung der Körpersprache zu einer eher abstrakten und dichterischen, die das heftige Weinen andeutet. Nur Rösel bleibt dabei konkret („weinte und schluchzte“). Für das Weinen der rot gekleideten Dame werden Formulierungen wie „weinend“ (Buber), „weinen“ (Baar) und „Tränen trocknen“ (Wirtz und Rösel) gewählt, wobei die letztere nah am Ausgangstext bleibt. Für *wanlan*, eine

konventionelle, metaphorische Wendung für das Weinen finden sich verschiedene Übersetzungen. Das ursprüngliche Bild im chinesischen Ausgangstext zeigt, dass die beiden einander zugewandt so heftig weinen, dass die Tränen wie „Ströme und Wogen“ sind. In den ersten drei Übersetzungen wird dieses Bild reduziert wiedergegeben. Buber gibt es mit „einander traurig ansehen“ wieder, wobei das Weinen durch den traurigen Blick ersetzt wird. Wirtz übersetzt diese Stelle mit „Beide weinten zusammen“, wobei das räumliche Verhalten weggelassen wird, und Baar mit „Huang [...] stimmte in ihre Wehklagen ein“, wobei er das nonverbale Verhalten in ein eher verbales verwandelt. Rösel ist wiederum der Einzige, der am nächsten beim Ausgangstext bleibt und versucht, das heftige Weinen in seiner Übersetzung wiederzugeben. Doch auch er verzichtet auf die metaphorische Ausdrucksweise des Ausgangstextes und verwendet dabei eine konventionelle deutsche Formulierung „Tränen vergießen“. Übrigens ist in diesem Beispiel interessant, dass anfangs dieser Stelle, wo die innere Haltung des Protagonisten *hen ji* 恨極 („äußerst verbittert sein“) angegeben wird, in manchen Übersetzungen der Gesichtsausdruck des Weinens hinzugefügt wird, wie in Bubers und Baars Übersetzung.

Dieses Beispiel hat drei lexikalisierte Verbalisierungen des Weinens im *Liaozhai* gezeigt, die für deutsche Leser wahrscheinlich zu präzise sind und daher meistens „geglättet“ ins Deutsche übertragen werden. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass es im *Liaozhai* besonders viele solcher konventionalisierter Wendungen im Wortfeld „weinen“ gibt. Dazu gehören u. a. auch *ling ti* 零涕 („Tränen fallen wie Sprühregen“), *tisi* 涕泗 („Tränen und Nasenschleim [fallen]“), *liu ti* 流涕 („Tränen fließen“), *yun ti* 隕涕 („Tränen fallen [vom Himmel]“, womit die Schwere der Tränentropfen impliziert wird), um nur einige Beispiele zu nennen.

Nicht nur die lexikalisierten Verbalisierungen wie die des Weinens werden in der deutschen Übersetzung geglättet, sondern es kommt auch vor, dass einige lexikalisch ungebundene Beschreibungen der Körpersprache ganz weggelassen werden. Ein einfaches Beispiel entstammt der zitierten Geschichte „Lu pan“. Als der schrecklich aussehende Höllenrichter Lu zum ersten Mal beim Protagonisten Herrn Zhu in das Haus kommt, ist Herr Zhu erschrocken

und denkt, dass er stirbt. Doch Lu erklärt ihm freundlich, dass er mit ihm Wein trinken möchte. Darauf ist Zhu erfreut und empfängt ihn herzlich.

朱大悅，牽衣促坐，[...]。(ZHANG 1962: 140)

[Wörtlich:] Nun war Zhu hocheifreut, zog ihn an den Kleidern und nötigte ihn zum Sitzen, [...].

Tschu war sehr erfreut, das zu hören, und bat den Gast, sich zu setzen. (BUBER 2015 [1911]: 26)

Dschu war hocheifreut und erleichtert und bat seinen unheimlichen Gast, Platz zu nehmen, [...]. (FRANKE 1947: 381)

Dschu war sehr erfreut, zog ihn herein und nötigte ihn, Platz zu nehmen. (SCHROCK u. LIU 1955: 54)

Dschu war entzückt, zog seine Kleider zurecht und nötigte seinen Gast sich zu setzen. (GRIMM u. GRIMM 1956: 15)

Chu war hocheifreut, bat seinen Gast, Platz zu nehmen, [...]. (BAAR 1975: 85)

Nun war Dschu hocheifreut, zog ihn an den Kleidern und nötigte ihn zum Sitzen, [...]. (RÖSEL 1987: 139)

Hochbeglückt zog Zhu den Richter am Ärmel und forderte diesen zum Sitzen auf. (ZHANG 2001: 128–129)

Dass der Protagonist Herr Zhu seinen unerwarteten, schrecklich aussehenden Gast, den Höllenrichter Lu an den Kleidern zieht (*qian yi* 牽衣), zeigt zum einen seine Zuneigung zu Lu und zum anderen seinen tapferen Charakter, der bereits eingangs der Geschichte direkt angegeben ist und später mit der körperlichen Reaktion seiner Kommilitonen auf Lu (zittern und fliehen) einen starken Kontrast bilden. Es ist in diesem kurzen Beispiel auffällig, dass die Hälfte der Übersetzer diesen Körperkontakt weglässt. Diese Übersetzer, Buber, Franke und Baar, haben gemeinsam, dass sie ihre Übersetzung mehr als Literatur denn als sinologisches Material betrachten. In den anderen vier Übersetzungen wird *qian yi* ins Deutsche übertragen. Grimm und Grimm übersetzen es mit „seine Kleider zurecht ziehen“, was eine konventionelle Bewegung in der chinesischen Kultur ist, um Respekt zu zeigen, man denke z. B. auch an *lian ren*. Dieses körperliche Verhalten ist ein anderes als im Ausgangstext und erfüllt eine andere

Funktion, immerhin passt es auch in dieser Situation. Die übrigen drei Übersetzungen verbalisieren den Körperkontakt mit unterschiedlich präzisen Formulierungen. Am wenigsten präzise ist die Übersetzung von Schrock und Liu („zog ihn herein“), dem Ausgangstext entsprechend ist die Übersetzung von Rösel („zog ihn an den Kleidern“), während Zhang eine im Vergleich zum Ausgangstext noch präzisere Übersetzung anbietet („zog Herr Zhu den Richter am Ärmel“).

7.2.2 Das Erotische

Im *Liaozhai* werden erotische Beschreibungen nicht gemieden. Es ist dort normal, dass sich die Protagonistin und der Protagonist bereits bei ihrem ersten Treffen nach einem kurzen Gespräch einander hingeben. Im *Liaozhai* beginnt eine Liebesbeziehung häufig mit dem Geschlechtsverkehr.¹⁰⁵ Oft wird er nur kurz angedeutet. Wörter, die hierfür verwendet werden, sind u. a. *choumou* 綢繆 und *xia* 狎. *Choumou* bedeutet wörtlich „fest gebunden sein“ und wird auch in ihrer übertragenen Bedeutung für enge zwischenmenschliche Beziehungen wie Liebe und Freundschaft verwendet (HYDCD 1992a: 909). Im *Liaozhai* findet sich *choumou* ausschließlich bei Liebesbeziehungen und deuten meistens einen Geschlechtsakt an. Ein einfaches Beispiel für *choumou* ist das folgende aus der Geschichte „Lianxiang“, in dem der Geschlechtsakt zwischen Lianxiang und Herrn Sang dargestellt wird:

息燭登床，綢繆甚至。(ZHANG 1962: 220)

[Wörtlich:] Sie löschten die Kerze, stiegen ins Bett und klammerten sich.

Für diese Geschichte gibt es insgesamt fünf deutsche Übersetzungen. Im Folgenden werden nur vier aufgelistet, weil in der Übersetzung von Li und Gast alle sexbezogenen Beschreibungen weggelassen sind. In den anderen vier Übersetzungen wird diese Beschreibung unterschiedlich wiedergegeben:

Sie löschten das Licht, legten sich zueinander und gaben sich einander hin. (BUBER 2015 [1911]: 66–67)

Sie löschten das Licht, legten sich nieder und gaben sich einander hin. (ANONYMUS 1947: 4)

¹⁰⁵ Vgl. hierzu die Dissertation von HAN Tianlu 韩田鹿 (2005) über das Erotische im *Liaozhai*.

Bald löschten sie beide die Lampe aus und legten sich miteinander zu Bette. (ROTTAUSCHER 1955a: 208)

Sie löschten die Kerze und gingen zu Bett, und die Wonne der Umarmung war unbeschreiblich. (SCHROCK u. LIU 1955: 64)

[...] blies das Licht aus und stieg mit ihr ins Bett, wo sie in heißer Liebe die Nacht verbrachten. (RÖSEL 1987: 223)

Bei Buber und dem anonymen Übersetzer wird *deng chuang* 登床 („ins Bett steigen“) nicht wortwörtlich übersetzt, sondern als „sich zueinander legen“ bzw. „sich niederlegen“, und *choumou shen zhi* wird mit der Wendung „sich einander hingeben“ übertragen, die verhüllend auf die intime Beziehung hinweist. Rottauscher übersetzt dies noch verhüllender. In ihrer Übersetzung steht nur, dass die beiden sich miteinander zu Bett legen. Die Übersetzung von Schrock und Liu ist die einzige, die *choumou* mit einer Beschreibung der Körpersprache („Wonne der Umarmung“) wiedergibt. In Rösels Übersetzung wird die Körpersprache der intimen Beziehung zwar nicht direkt beschrieben, aber mit „wo sie in heißer Liebe die Nacht verbrachten“ verdeutlicht.

Ein weiteres Wort, mit dem der Geschlechtsakt angedeutet wird, ist *xia* 狎 („sich [auf eine unangebrachte Weise] nähern“). Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Huabi“, in der der Student in die Welt eines Gemäldes gelangt und dort eine intime Beziehung mit einer jungen Dame entwickelt. Die Protagonistin führt den Studenten in ein Zimmer, und sie haben dort ihren ersten Geschlechtsverkehr, der mit einer Umarmung beginnt:

舍內寂無人；遽擁之，亦不甚拒，遂與狎好。(ZHANG 1962: 15)

[Wörtlich:] Im Zimmer war es still und niemand war da. Gleich umarmte er sie, die sich kaum widersetzte, darauf näherten sie sich einander harmonisch.

Danach geht die Protagonistin weg, und in den nächsten zwei Nächten kommt sie wieder, die nicht näher beschrieben werden. Danach wird sie schwanger, und ihre Freundinnen fordern sie auf, die Haare wie eine verheiratete Frau hochzustecken (s. Kap. 7.1.1.3). Anhand dieser Handlung kann man auch feststellen, dass *xia* in diesem Satz Geschlechtsverkehr bedeutet. Die Übersetzungen sind noch unterschiedlicher als bei dem oben genannten Beispiel aus der

Geschichte „Lianxiang“.

So trat er ein und fand sonst niemand darin. Sogleich umarmte er sie, die sich ihm nicht verwehrt. (BUBER 2015 [1911] 2015: 18)

Er trat ein und sah, daß es drinnen leer war. Dann warfen sich beide auf die Knie nieder und beteten zu Himmel und Erde, wie die Ehegatten bei der Vermählung zu tun pflegen, und standen wieder auf als Mann und Frau. (FRANKE 1947: 363)

In dem Anbau war es still, und niemand war zu sehen. Dschu griff nach dem Mädchen und umarmte es leidenschaftlich. Und als er merkte, daß es sich nicht wehrte, wurde er zudringlicher. (SCHROCK u. LIU 1955: 96)

Drin war es still, und kein Mensch war zu sehen, außer ihr. Erregt umfaßte er sie; sie sträubte sich kaum, und sie gaben sich der Liebe hin. (GRIMM u. GRIMM 1956: 5)

Dort war es ganz still und außer dem Mädchen war keine Menschenseele zu sehen. Da umarmte Chu sie und drückte sie an sich. Das Mädchen leistete nur sehr schwachen Widerstand, Chu fiel mit ihr aufs Bett, entblößte ihren Unterleib und vereinigte sich mit ihr in schamloser Liebe. Nun geriet auch das Mädchen in Rage: Sie drückte ihn an sich, zerkratzte ihm den Rücken, während sich ihr Unterleib senkte und hob wie eine Wippe. (BAAR 1978: 46)

In der Hütte war es still und menschenleer. Eilig umarmte er sie und fand auch keinen großen Widerstand. So liebten sie sich in ungezwungener Vertraulichkeit. (RÖSEL 1987: 45)

Niemand anders war da. Zhu stürzte zu ihr. Da sie sich nicht sonderlich widersetzte, erlaubte Zhu sich ihr gegenüber Intimitäten. (ZHANG 2001: 14)

In Bezug auf die Formulierung *sui yu xiahao* können die Übersetzungen in drei Gruppen geteilt werden. Buber lässt sie weg. Grimm und Grimm, Schrock und Liu, Rösel sowie Zhang übersetzen diese wie im Ausgangstext eher verhüllend und geben keine Körpersprache direkt an. Die interessanteste Gruppe bilden die Übersetzungen von Franke und von Baar, die sich durch freie Änderungen und Hinzufügungen kennzeichnen. In Frankes Übersetzung wird die Körperbewegungen des Geschlechtsaktes durch die der Heiratsrituale ersetzt, was offen-

sichtlich auf die englische Übersetzung von Giles zurückgeht.¹⁰⁶ Die Stelle im späteren Text, als die Gefährtinnen Zhu entdecken und der Protagonistin sagen, dass sie ihre Frisur zu der einer verheirateten Frau ändern soll, weil sie schwanger ist, wird in Frankes Übersetzung vereinfacht, und das Kind wird nicht erwähnt. Eine andere erotische Beschreibung in dieser Geschichte wird auch weggelassen. Im Gegensatz dazu ergänzt Baar in seiner Übersetzung eine Fülle von Details, die es im Ausgangstext gar nicht gibt. Es ist zu erwähnen, dass diese Übersetzung in der von Baar herausgegebenen Sammlung *Erotische Geschichten aus China* veröffentlicht wurde, die mit sechs chinesischen Brautbildern ausgestattet ist. In diese Sammlung wurden 3 *Liaozhai*-Geschichten aufgenommen. Nicht nur diese Textstelle, sondern auch andere, die den Geschlechtsakt kurz andeuten bzw. darstellen, werden von Baar erweitert und Details hinzugefügt.

Die beiden Textbeispiele zeigen auch eine typische Darstellungsweise des Geschlechtsaktes. Es wird oft zunächst eine relativ konkrete Beschreibung vor dem eigentlichen Geschlechtsakt, z. B. „ins Bett steigen“ und „umarmen“ dargestellt, und danach der Geschlechtsakt mit einer verhüllenden kurzen Beschreibung angedeutet. Allerdings finden sich im *Liaozhai* auch recht präzise Beschreibungen der erotischen Körpersprache. Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Gejin“. Der Protagonist Chang Dayong, der Päonien liebt, begegnet einer schönen Dame in einem Garten in Chaozhou, wo es berühmte Päonien gibt. Bereits beim ersten Treffen glaubt Chang, dass sie eine Unsterbliche vom Himmel sein muss, weil sie unglaublich schön ist. Doch da hindert ihn eine alte Frau, die die Dame begleitet, sich ihr zu nähern. Zwischen den beiden entwickelt sich dann eine Liebesbeziehung. Der erotische Körperkontakt wird mehrmals beschrieben. Das erste Beispiel entstammt der Situation, als Chang die Dame zum ersten Mal allein trifft. Da wirft er sich vor ihr zu Boden, und die Dame zieht ihn empor:

女郎近曳之，忽聞異香竟體，即以手握玉腕而起。指膚軟膩，使人骨節欲酥。
(ZHANG 1962: 1437)

¹⁰⁶ In der englischen Übersetzung von GILES (1880a: 10) steht: „He accordingly entered and found nobody else within. Then they fell on their knees and worshipped heaven and earth together, and rose up as man and wife, [...]“ Außerdem merkt er an: „The allimportant item of a Chinese marriage ceremony; amounting, in fact, to calling God to witness the contract“.

[Wörtlich:] Die Dame trat näher und zog ihn empor. Auf einmal spürte er einen seltsamen Duft an ihrem ganzen Körper, sodass er sofort mit seiner Hand ihr jadeschönes Handgelenk fasste und aufstand. Die Haut ihrer Finger war weich und glatt, sodass seine Knochen weich werden wollten.

Sie trat auf ihn zu und bedeutete ihm durch ein Zeichen, aufzustehen. Ein seltsamer, süßer Duft entströmte ihrem Körper. Er ergriff ihre schönen Armgelenke und erhob sich. Ihre Haut war so zart und durchsichtig, daß er kaum wagte, sie zu berühren. (SCHROCK u. LIU 1955: 191)

[...]; das Fräulein aber kam näher auf ihn zu und streifte ihn. Ein übernatürlicher Duft hüllte ihren ganzen Körper ein. Er reichte ihr die Hand und umfaßte ihre jadegleichen Handgelenke und richtete sich auf. Ihre Finger hatten eine so weiche und glatte Haut, daß ihm die Glieder fast den Dienst versagen wollten. (FRANKE 1959: 400–401)

Das Mädchen trat näher, um ihn emporzuziehen. Da spürte er auf einmal einen seltsamen Duft von ihrem ganzen Körper ausgehen, ergriff ihr feines Handgelenk und erhob sich. Die Haut ihrer Hände war weich und von nie gekannter Zartheit. (PU u. RÖSEL 1987: 502)

Große Unterschiede finden sich in den Übersetzungen des Körperkontakts. Man sieht in den drei Übersetzungen unterschiedliche Nähe, physische sowie psychische, zwischen dem Mann und der Frau. Der erste Unterschied besteht in der Übersetzung des Wortes *ye* 曳, „ziehen“. In der Übersetzung von Schrock und Liu wird dieser Körperkontakt, der von der Protagonistin veranlasst wird, in ein nicht näher beschriebenes körperliches „Zeichen“ verwandelt, das aufzustehen bedeutet. Franke übersetzt es als „streifen“, eine aktive Berührung, die deutlich erotischer als „ziehen“ ist.

Der zweite Unterschied besteht im Körperteil *wan* 腕 der Dame, den der Mann ergreift. Im Ausgangstext ist klar, dass damit das Handgelenk gemeint ist: zum einen bedeutet *wan* an sich das Handgelenk, zum anderen fühlt der Protagonist dabei die Haut der Finger (*zhifu* 指膚) der Protagonistin. Schrock und Liu übersetzen *wan* stattdessen mit „Armelenk“, das im Vergleich zur Hand und zum Handgelenk viel weniger erotische Bedeutung hat. Auch der Ausdruck *yuwan* 玉腕, wörtlich „Jade-Handgelenk“, wird unterschiedlich übersetzt. Es ist konventionell im Chinesischen, die glatte, reine Haut der schönen Frauen mit Jade gleichzusetzen. Während Franke nah am Ausgangstext bleibt („ihre jadegleichen Armelenke“),

was beim westlichen Leser zu Verstehensproblemen führen kann, interpretieren Schrock und Liu sowie Rösel die Erscheinung des Handgelenkes jeweils als „schön“ und „fein“.

Der dritte Unterschied liegt in der Beschreibung der Haut und die Reaktion des Protagonisten darauf. Neben der Zartheit, die alle Übersetzer wiedergeben, beschreiben Schrock und Liu die Haut als „durchsichtig“, und der Protagonist wage daher nicht, sie zu berühren. Das weicht vom Ausgangstext ab, der die Reaktion des Protagonisten als *gujie yu su* 骨節欲酥 beschreibt, eine konventionalisierte Formulierung, die wörtlich „Knochen wollen weich werden“ bedeutet. Das ist ein Zeichen, dass er sexuell erregt ist. In der Übersetzung von Schrock und Liu ist der Protagonist aber viel zurückhaltender. Rösel lässt die Beschreibung des Gefühls weg. Nur Franke versucht, dieses Gefühl wiederzugeben, indem er die konventionelle chinesische Formulierung durch die Formulierung „die Glieder wollen fast den Dienst versagen“ ersetzt, die für den deutschen Leser konventionell ist und auch das Gefühl zum Ausdruck bringt, dass die Glieder weich werden.

Zurück zur Geschichte: ein näherer Kontakt wird verhindert, weil die alte Frau erscheint. Später gelangt Chang in das Zimmer der Protagonistin, er umarmt sie und „ihr Atem duftet nach Orchideen“ (*chui qi ru lan* 吹氣如蘭) (ZHANG 1962: 1438). Aber weil eine andere Dame die Protagonistin besucht, muss er aufhören und weggehen. Am nächsten Abend kommt Gejin zu ihm und sie können sich endlich ungestört einander hingeben:

乃攬體入懷，代解裙結。玉體乍露，熱香四流，偎抱之間，覺鼻息汗熏，無氣不馥。
(ZHANG 1962: 1439)

[Wörtlich:] Damit zog er ihren Körper an seine Brust und löste für sie den Rockgürtel. Gerade erschien ihr jadeschöner Körper, da verbreitete sich ein warmer Duft überall. Bei der Umarmung fand er, dass es keinen Geruch von ihr gab, auch Atem und Schweiß nicht, der nicht duftete.

Er zog sie an seine Brust und begann, ihr den Rock abzuknoten. Ihre Haut war wie von Jade und strömte eine duftende Wärme aus, und während er sie umarmte, berauschte er sich an ihrem süßen Atem. (SCHROCK u. LIU 1955: 194)

Unter diesen Worten umfaßte er das Mädchen und zog es an seine Brust. Er löste den Knoten ihres Rocks, so daß ihre jadegleiche Haut zum Vorschein kam, die einen

warmen Duft ausströmte. Als er sie fest in seine Arme schloß, bemerkte er, daß auch ein jeder ihrer Atemzüge wie parfümiert duftet. (FRANKE 1959: 402)

Damit umfaßte er sie mit den Armen und drückte sie an die Brust, während er ihren Gürtel löste. Da erschien auch schon ihr verzückender nackter Mädchenkörper, und ein warmer Duft verbreitete sich überall. Bei seinen zärtlichen Liebkosungen spürte er den Dunst ihres Atems und ihres warmen Körpers, alles war duftend. (RÖSEL 1987: 504)

Hier fällt wieder auf, dass Schrock und Liu beim Übersetzen des Erotischen gerne Details weglassen. Dass der Körper entblößt wird (*lu* 露), wird in der Übersetzung gestrichen. Im Vergleich dazu ist die Übersetzung von Rösel mit mehr Details gefüllt. Beispielsweise ist „zärtliche Liebkosungen“ bildhafter als das einfache „umarmen“. Auch die konventionelle Wendung *yuti* 玉體, „Jade-Körper“, die den schönen weiblichen Körper mit glatter, reiner Haut beschreibt, wird unterschiedlich übersetzt. Franke bleibt hier wiederum nah am Ausgangstext („jadegleiche Haut“), ähnlich auch Schrock und Liu („ihre Haut war wie von Jade“). Wie beim Ausdruck *yuwan* ist auch hier zu fragen, ob ein deutscher Leser mit Jade sofort schöne Haut assoziiert wie ein chinesischer Leser. Anders als sie überträgt Rösel diese Wendung mit dem Verb *lu* zusammen als „Da erschien auch schon ihr verzückender nackter Mädchenkörper“, was zum Kontext gut passt und sich flüssig liest. Eine Gemeinsamkeit der drei Übersetzungen besteht darin, dass in keiner der Schweiß erwähnt wird. Denn der Schweiß ist im Chinesischen ein konventionelles Element in erotischen Beschreibungen – man denke hier z. B. an die Wendung *xianghan* 香汗 („duftender Schweiß“), aber mit Schweiß assoziiert ein deutscher Leser eher einen schlechten Geruch. Während Schrock und Liu sowie Franke den Schweiß weglassen und den duftenden Atem jeweils als „süß“ und „wie parfümiert“ interpretieren, verwandelt Rösel den Schweiß in den „warmen Körper“.

7.2.3 Texttitel

Noch kurz zu erwähnen ist das Übersetzen der Titel. Wie in Kapitel 6.2.5 dargestellt wurde, sind mehr als die Hälfte der *Liaozhai*-Geschichten mit Figurenbezeichnungen betitelt, darunter machen Figurennamen einen großen Anteil aus. Das ist konventionell für Erzählungen in chinesischer Schriftsprache. Außerdem haben Wörter, aus denen die Figurennamen bestehen, oft besondere Konnotationen und sind den Figuren angepasst (vgl. WANG

2019: 201–203). Daher können solche Titel den chinesischen Lesern bereits vor dem Lesen Informationen über die Geschichte vermitteln und sie auf das Lesen vorbereiten. Beim Übersetzen ins Deutsche werden diese Titel oft geändert. Denn in den deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen werden die Figurennamen, statt den Sinn wiederzugeben, meistens nach dem Wortlaut umschrieben, wodurch die Konnotationen der Namen verlorengehen. Wenn zu viele Umschreibungen als Titel auftreten, die nichts Anderes als Wortlaute vermitteln, ist es für deutsche Leser unakzeptabel. Die Übersetzer verwandeln die Titel dann beispielsweise in eine kurze Angabe der Haupthandlung oder ein Hauptmerkmal der Hauptfigur, was für die Leser informativer und anziehender ist.

Es kommt daher vor, dass einige Übersetzer die ursprünglichen Titel der *Liaozhai*-Geschichten durch Verbalisierungen der Körpersprache ersetzen, die wichtig für die Handlung sind oder die Hauptfigur kennzeichnen können, um ihre Leser darauf vorzubereiten. Das bekannteste Beispiel ist die der Titel „Yingning“. Nach ZHAO Botao 趙伯陶 (1995: 208–209) stammt der Name Yingning aus dem *Zhuang zi* 莊子 [Meister Zhuang] und bedeutet „Ruhe bewahren inmitten von Unruhen“ (*ying ning* 櫻寧). Dies erklärt auch Yingnings Eigenschaft. In fünf von den insgesamt sechs deutschen Übersetzungen findet sich im Titel das Wort „lachen“, z. B. „Das lachende Mädchen“ bei Buber, „Ying Ning oder die lachende Schönheit“ bei Wilhelm. Die Ausnahme bieten Schrock und Liu, die alle Titel in einen Satz verwandeln. Sie fassen die Haupthandlung zusammen: „Wang heiratet eine Fuchstochter, sein lüsterner Nachbar findet durch einen Skorpion den Tod“. Bei ihnen findet sich aber auch ein Titel, in dem sie eine ausführlich Verbalisierung der Körpersprache hinzufügen: „Laoshao daoshi“ 勞山道士 [Der Daoist vom Laoshan-Berg] wird übersetzt als „Der Zauberlehrling, der sein Herz nicht rein erhält, rennt mit dem Kopf gegen die Mauer und wird zum Gespött der Leute“.

Titel, die im Ausgangstext Verbalisierungen der Körpersprache enthalten, werden im Gegensatz dazu meistens wörtlich ins Deutsche übertragen.

7.3 Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme

Strukturelle Unterschiede der chinesischen und der deutschen Sprache können zu Übersetzungsproblemen der literarischen Körpersprache führen. Im Folgenden werden diese Probleme auf der Ebene der Lexik und der Ebene der Morphologie und Syntax behandelt.

7.3.1 Lexik

7.3.1.1 Mehrdeutigkeit bzw. semantische Undifferenziertheit

Auf der Ebene der Lexik ist vor allem die Mehrdeutigkeit bzw. die semantische Undifferenziertheit der Wörter in der klassischen chinesischen Schriftsprache problematisch. Beim Übersetzen ins Deutsche führt das oft zwangsläufig zu einer Bedeutungsverengung: der Übersetzer muss sich für eine Bedeutung entscheiden. Ein einfaches Beispiel dafür ist das Zeichen *fu* 伏, das verschiedene körpersprachliche Verhaltensformen bedeuten kann. Die wichtigsten davon sind „mit dem Gesicht nach unten liegen“,¹⁰⁷ „den Körper nach vorne neigen und an etwas lehnen“ (HYDZD 2010: 152). Anhand des Kontextes und des Alltagswissens lässt sich oft relativ einfach ermitteln, um welche Bedeutung es sich dabei handelt. So ist *fu* beispielsweise in den folgenden beiden Ausdrücken eindeutig: *fu chuang bei ti* 伏牀悲啼 (ZHANG 1962: 676) bedeutet „im Bett in der Bauchlage traurig weinen“, während *fu ji xun shui* 伏几醺睡 (ZHANG 1962: 140) als „den Kopf auf den Tisch lehnen und betrunken einschlafen“ zu interpretieren ist. Denn dem Alltagswissen gemäß macht es mehr Sinn, in den beschriebenen Situationen (bei Trauer und in Betrunkenheit) sich ins Bett statt auf den Tisch zu legen und den Oberkörper auf einen Tisch statt auf ein Bett zu lehnen. Bei der Formulierung *fu di qi shou* 伏地稽首 (ZHANG 1962: 296) („kniend den Oberkörper nach vorne senken und den Kopf auf den Boden schlagen“) wird außerdem Wissen über die Han-chinesischen Riten gefordert, davon zu unterscheiden ist beispielsweise die Niederwerfung im tibetischen Buddhismus mit ausgestreckten Beinen.

Ein weiteres übliches Beispiel für die lexikalische Mehrdeutigkeit im *Liaozhai* ist *xiao* 笑, das

¹⁰⁷ Die Erklärung im Chinesischen lautet: *mian xiang xia wo* 面向下臥. Auch hier ist die Konventionalität der Verbalisierung der Körpersprache spürbar. Denn im Deutschen sagt man stattdessen üblicherweise „auf dem Bauch liegen“, um dieselbe Körperhaltung zu bezeichnen.

als Ausdruck der Freude sowohl eine heitere Miene als auch hörbare Laute bedeuten kann (HYDZD 2010: 3147). Im *Liaozhai* finden sich sowohl differenziertere Formulierungen wie *weixiao* 微笑 („lächeln“) und *daxiao* 大笑 („laut lachen“) als auch das einfache *xiao*, in letzterem Fall muss der Übersetzer sich grundsätzlich entscheiden, ob es sich dabei um lautes „Lachen“ oder lautloses „Lächeln“ handelt. In einigen Fällen fällt die Entscheidung relativ leicht. Das folgende Beispiel entstammt der Geschichte „Qingfeng“. Der Protagonist Herr Geng, der sich als „wild“ (*kuang* 狂) bezeichnet, besucht aus Neugier das spukende und daher nicht mehr bewohnte Haus seines Onkels. Dort trifft er eine Familie, die eigentlich eine Fuchsfamilie ist, und verliebt sich auf den ersten Blick in eine schöne junge Fuchs-Dame namens Qingfeng. In der folgenden Nacht kommt er wieder, doch es ist still und leer. Um Qingfeng wiederzusehen, zieht er in dieses Haus ein. Eines Nachts spukt es in seinem Zimmer: ein Gespenst mit struppigem Haar und schwarzem Gesicht kommt herein und starrt ihn mit weit geöffneten Augen an. Die Reaktion des Herrn Geng wird wie folgt beschrieben:

生笑，染指研墨自塗，灼灼然相與對視。鬼慚而去。(ZHANG 1962: 114)
[Wörtlich:] Er lachte, färbte seine Finger mit angeriebener Tusche und beschmierte sich damit. Mit funkelnden [Augen] starrte er seinerseits das Gespenst an. Das Gespenst ging beschämt weg.

In den meisten Übersetzungen wird *xiao* als „lachen“ übersetzt. Dass der Protagonist nicht nur keine Angst vor dem Gespenst hat, sondern auch sein Aussehen und sein Anstarren spielerisch nachahmt, zeigt deutlich den wilden Charakter des Protagonisten. Das laute Lachen passt besser zu seinem Charakter. Zu *xiao* an dieser Stelle schreibt auch der Qing-zeitliche Kommentator Dan Minglun 但明倫 (1782–1855): „[Anhand der Tatsache,] dass er nicht vom Gespenst erschüttert wird, kann man sein Verhalten [deutlich] erkennen“ (*bu wei gui dong qi xing ke zhi* 不為鬼動其行可知) (ZHANG 1962: 114). Die deutschen Übersetzungen lesen sich wie folgt:

Der junge Mann machte sich die Finger schwarz an der Tuschschale und beschmierte sich damit. Dann starrte er ihn mit glotzenden Augen an, bis der Teufel in Verlegenheit kam und wieder ging. (WILHELM 1910: 129)

Tjü-bing lachte, tauchte seine Finger in Tusche, schwärzte sich damit das Gesicht und starrte seinerseits das Gespenst an. Es schämte sich und verschwand. (SCHROCK u. LIU

1955: 102)

Geng Tjü-bing lachte hell auf, tauchte den Finger in die schwarze Tusche auf dem Tuschstein vor sich und malte sich das ganze Gesicht schwarz an; dann ließ er seine Augen aufstrahlen und starrte auch seinerseits dem Gespenst mitten ins Gesicht. Darüber geriet das Gespenst derart in Verlegenheit, daß es sich davonmachte. (LI 1980 [1961]: 72)

Geng aber lachte nur, färbte die Finger mit der angeriebenen Tusche und schwärzte sich das Gesicht, um den Dämon ebenso mit funkelnden Augen anzustarren, bis dieser beschämt wegging. (RÖSEL 1987: 111)

Lachend tauchte er einen Finger in flüssige Schwarztusche und beschmierte sich damit das Gesicht. Er durchbohrte das Gespenst mit funkelnden Augen. Fassungslos [*sic*] schlich sich der Geist davon. (ZHANG 2001: 81)

Auffällig sind die Übersetzungen von Wilhelm, Li und Rösel. In Wilhelms Übersetzung wird das Lachen weggelassen. Das ist schade, denn die Nachahmung alleine mag die Nüchternheit und Ruhe des Protagonisten zeigen, aber es ist das Lachen, das seine außergewöhnliche Kühnheit und Wildheit zum Ausdruck bringt. Li und Rösel versuchen im Gegensatz dazu, das einfache *xiao* zu präzisieren. Rösel verdeutlicht mit seiner Hinzufügung der Konjunktion „aber“ und des Adverbs „nur“ Gengs Kühnheit und seine Verachtung gegenüber dem Gespenst. Li bietet mit der Formulierung „hell auflachen“ das konkreteste Bild unter allen Übersetzern. Außerdem ist ersichtlich, dass dieser Textabschnitt insgesamt in Lis Übersetzung am konkretesten dargestellt wird, indem er beispielsweise die Stelle des Tuschsteins („vor sich“) und die Richtung des Blicks des Protagonisten („mitten ins Gesicht“) hinzufügt. Diese Passage inmitten des Ausgangstexts treibt die Handlung voran. Im weiteren Verlauf stellt sich heraus, dass Qingfengs Onkel, der auch ein Fuchs ist, sich in das Gespenst verwandelt hat, um Geng abzuschrecken und ihn zum Wegziehen zu veranlassen. Da der Fuchs scheitert, zieht er mit seiner Familie, einschließlich Qingfeng, aus Angst vor Geng weg. Dies bildet die Voraussetzung der Weiterentwicklung der Liebesgeschichte von Geng und Qingfeng. In Lis Übersetzung wird die zweite Hälfte der Geschichte, die das Wiedertreffen des Liebespaars beschreibt, vollständig gestrichen. Dieser Abschnitt bildet den Höhepunkt und zugleich das Ende der Geschichte, was dem Thema der Sammlung *Geschichten von denen, die keine Gespenster fürchten* entspricht, in der Lis Übersetzung erschienen ist. Deshalb kommt in Lis

Übersetzung diesem Abschnitt viel mehr Gewicht als im Ausgangstext und in anderen Übersetzungen zu. Allerdings scheint die Kürzung abrupt, denn die Stellen mit Qingfeng in der ersten Texthälfte werden in der Übersetzung vollständig beibehalten, die deutlich auf eine Liebesgeschichte hinweisen.

Während im oben zitierten Beispiel relativ klar ist, *xiao* als lautes Lachen zu interpretieren, führt die Mehrdeutigkeit des Zeichens *xiao* im folgenden Beispiel deutlicher zum Übersetzungsproblem. Es erscheint im Anschluss an die oben zitierte Textstelle: trotz solcher Spuke zieht Geng nicht aus, denn er hat immer noch den Wunsch, Qingfeng wiederzusehen. Als er Qingfeng endlich wieder im Haus sieht, offenbart er ihr gegenüber seine Gefühle und seine Wünsche.

生長跪而致詞曰：「小生不避險惡，實以卿故。幸無他人，得一握手為笑，死不憾耳。」(ZHANG 1962: 115)

[Wörtlich:] Er kniete aufrecht nieder und richtete die folgenden Worte an sie: „Sie sind tatsächlich die Ursache, dass ich unbedeutender Student keine Gefahr meide. Zum Glück gibt es [nun] keine anderen Leute. Dürfte ich einmal Ihre Hand fassen und [mit Ihnen] scherzen, würde ich den Tod nicht bereuen.“

Seinen Wunsch formuliert er mit dem Ausdruck *wo shou wei xiao* 握手為笑. *Wo shou* bedeutet eindeutig nicht das höfliche „Hände schütteln“ im heutigen Sinne, sondern einen relativ intimen Körperkontakt wie „Hand fassen“. Im Vergleich dazu ist *wei xiao* beim Übersetzen problematischer, wie die folgenden Übersetzungen zeigen. Wie oben erwähnt wird auch diese Stelle in Lis Übersetzung weggelassen, daher werden im Folgenden nur vier Übersetzungen aufgelistet.

Der junge Mann blieb aufrecht sitzen und rief ihr zu: „Nur du bist die Ursache, dass ich all die Gefahren und Uebel hier nicht scheue. Dürfte ich nur einmal deine Hand fassen, und dich lächeln sehen, so wollte ich gerne sterben.“ (WILHELM 1910: 129)

Tjü-bing aber kniete ehrerbietig nieder und flehte: „Deinetwegen meide ich keine Gefahr. Drum laß mich, da wir zu unserem Glück allein sind, nur einmal wie zum Spiele deine Hand umfassen! Und wenn ich dafür sterben müßte, ich würde es nicht bereuen!“ (SCHROCK u. LIU 1955: 102)

Aufrecht niederknien richtete Geng die folgenden Worte an sie: „Ich unbedeutender

Gelehrter habe keine Gefahr gescheut, um Sie wiederzusehen. Es ist ein Glück, daß wir jetzt allein sind. Könnte ich es erreichen, einmal Ihre Hand ergreifen und mit Ihnen zusammen scherzen zu dürfen, so würde ich den Tod nicht bereuen.“ (RÖSEL 1987: 112)

Qubing ließ sich auf die Knie nieder und sagte: „Deinetwegen bin ich aller Gefahr zum Trotz hierhergekommen. Wenn ich dir nur einmal die Hand drücken könnte, so würde ich auch gerne bereit sein, mein Leben hinzugeben.“ (ZHANG 2001: 87–88)

Alle Übersetzer interpretieren die Formulierung *wei xiao* anders. Während Zhang die Formulierung *wei xiao* weglässt, sind lexikalisch gesehen die Interpretationen von Wilhelm („lächeln“) und Rösel („scherzen“) beide möglich (HYDCD 1991b: 1108). Doch da ein Subjektwechsel innerhalb des Teilsatzes hier eher unwahrscheinlich ist, macht die Übersetzung als „scherzen“ mehr Sinn. Allerdings wirken alle drei Übersetzungen, obwohl sie sich inhaltlich leicht voneinander unterscheiden und zwei davon „unrichtiger“ sind, natürlich und logisch in der beschriebenen Situation. Außerdem fällt in diesem Textabschnitt auf, dass Wilhelm die Körpersprache des Protagonisten *chang ji* 長跽, was eindeutig „mit aufrechten Oberschenkeln niederknien“ bedeutet, als „aufrecht sitzen“ umschreibt. Dadurch wird die bittende, sich unterwerfende Haltung des Protagonisten deutlich geschwächt.

Auch ist das Zeichen *bai* 拜 problematisch, das ursprünglich die folgende Ritualform bedeutet: niederknien den Kopf bis auf die Höhe der Taille senken und die Hände auf den Boden legen; später wird seine Bedeutung erweitert und kann für alle Respekt erweisenden körperlichen Verhaltensformen stehen (HYDZD 2010: 1952–1953), darunter auch die erwähnten „sich verbeugen“ oder „die Hände erheben und aufeinander legen“. So ist immer zu entscheiden, für welche Körperbewegung *bai* steht, wenn man ein konkretes Bild in der Übersetzung schaffen möchte. Im folgenden Beispiel aus der Geschichte „Shuimang cao“ 水莽草 [Die Shuimang-Pflanze] geht es darum, dass der Student Zhu, der längst tot ist, aber immer noch als Mensch in der irdischen Welt verweilt und sich um die Familie kümmert, wegen seiner guten Taten vom himmlischen Kaiser zum himmlischen Fürsten ernannt wird und mit seiner Frau, die auch ein Gespenst ist, sich von der Familie verabschiedet und nach dem weit entfernten Dienstort fährt.

夫妻盛裝出，同登一輿。子及婦皆泣拜，[...]。(ZHANG 1962: 183)

[Wörtlich:] Das Ehepaar trat in reicher Kleidung heraus und stieg zusammen in den Wagen. Der Sohn und seine Frau verbeugten sich weinend in kniender/stehender Haltung.

In der traditionellen chinesischen Kultur spielen die Kindesliebe, der Respekt vor den Eltern und die Riten eine große Rolle. Bei diesem höchstwahrscheinlich letzten Abschied würden sich der Sohn und die Schwiegertochter in kniender statt stehender Haltung verbeugen, um ihren Respekt vor ihren Eltern auszudrücken. Das Weinen, das ihre Trauer wegen der Trennung ausdrückt, wird in allen Übersetzungen beibehalten. Doch in Bezug auf *bai* bieten die meisten Übersetzer ein anderes Bild als im Ausgangstext:

Chu und seine Frau, angetan mit ihren besten Kleidern, traten heraus und bestiegen zusammen den Wagen, während ihr Sohn mit seiner Frau sich weinend vor ihnen zum Abschied verneigten. (SCHMITT 1924: 126)

Dschu und seine Frau, in herrliche Gewänder gekleidet, traten heraus und bestiegen den Wagen. Der Sohn und seine Frau weinten und verneigten sich. (SCHROCK u. LIU 1955: 156)

In reicher Kleidung traten Dschu und seine Frau heraus und stiegen zusammen in den Wagen, während der Sohn und seine Frau weinend grüßten. (RÖSEL 1987: 183)

In festlicher Kleidung kam das Ehepaar heraus. Beide stiegen in den Wagen ein. Der Sohn und die Schwiegertochter warfen sich ihnen unter Tränen zu Füßen. (ZHANG 2001: 150)

Während Rösel *bai* verallgemeinernd als „grüßen“ übersetzt und keine konkrete Körperbewegung angibt, wird es in anderen Übersetzungen als „sich verneigen“ (Schmitt, Schrock und Liu) und „sich ihnen zu Füßen werfen“ (Zhang) interpretiert. Alle Übersetzungen bringen die Höflichkeit des jungen Ehepaars gegenüber dem älteren zum Ausdruck, allerdings in unterschiedlichem Grad, wobei der Respekt in Zhangs Übersetzung am deutlichsten ist.

7.3.1.2 *ran* 然-Bildungen

Die von Bildungen mit *ran* 然 verursachten Übersetzungsprobleme gehören streng genommen auch zur semantischen Undifferenziertheit und werden hier aufgrund ihrer Häufigkeit gesondert behandelt. Vor allem die Bildungen mit *ran*, die emotionale Gesichtsausdrücke

beschreiben, können problematisch für das Übersetzen oder für das Verstehen überhaupt sein. Wie UNGER (2019: 929–930) darauf hinweist, sind einige Wörter, die in Ausdrücken mit *ran* auftreten, überhaupt nur in solchen Ausdrücken bezeugt und ihre Bedeutung ist „äußerst schwer zu fassen, weil die Kommentatoren (und im Anschluß an diese die Lexikographen) sich meist damit begnügen, die Anwendung oder den Bezug anzugeben, statt die Bedeutung des Wortes zu nennen“. Das geschieht oft mit Hilfe des Zeichens *mao* 貌 („Ausdruck“). Doch eine solche Erklärungsweise ist oft untauglich, um einige Ausdrücke verständlich zu machen. Ein typisches Beispiel aus dem *Liaozhai* ist *shanran* 潛然. Im HYDCD (1990b: 127) wird es als *lei liu mao* 淚流貌 („Beschreibung der fließenden Tränen“) erklärt. In der Geschichte „Xi Fangping“ wird der Vater des Protagonisten nach dem Tod in der Unterwelt misshandelt, weil ein Feind des Vaters die Unterwelt bestochen hat. Um den Vater zu retten, geht der Protagonist in die Unterwelt. Dort treffen sich Vater und Sohn:

舉目見子，潛然涕流。(ZHANG 1962: 1341)

Eine wörtliche Übersetzung würde heißen: „[Der Vater] erhob die Augen und sah den Sohn, Tränen fließend flossen seine Tränen“. Doch was soll „Tränen fließend Tränen fließen“ bedeuten? Es macht mehr Sinn, wenn *shanran* eine andere, wahrscheinlich konkretere Bedeutung hätte, leider ist sie nicht mehr ermittelbar. Beim Übersetzen gehen die Übersetzer unterschiedlich vor:

Als Hsi Lien seinen Sohn sah, brach er in Tränen aus und erzählte, [...]. (BAAR 1975: 80)

Als dieser seinen Sohn erblickte, brach er in Tränen aus. (HILDEBRANDT-ESSIG 1984: 22)

Als er die Augen öffnete und seinen Sohn sah, weinte er, daß die Tränen flossen, und [...]. (RÖSEL 1991: 179)

Sowohl Baar als auch Hildebrandt-Essig, die aus der englischen Übersetzung von Giles übersetzt, übertragen diese Stelle vereinfacht als „in Tränen ausbrechen“. In GILES' (1880b: 96) Übersetzung heißt es „he burst out into tears“. Rösel versucht aber wiederum, sowohl das Adverb *shanran* als auch das davon determinierte Prädikat *ti liu* in seiner Übersetzung wiederzugeben („weinte, daß die Tränen flossen“).

Wie oben in Kapitel 7.2.1.3 erwähnt wurde, gibt es in der klassischen chinesischen Schriftsprache und daher auch im *Liaozhai* viele verschiedene Formulierungen im Wortfeld „weinen“, ähnlich ist es bei Adverbien mit *ran*. Ein weiteres Beispiel ist *xuanran* 泫然, das im HYDCD (1990a: 1100) zunächst als *liu lei mao* 流淚貌 („Beschreibung der fließenden Tränen“) erklärt wird. Anders als bei *shanran* sind noch konkretere Bedeutungen und Textbelege für *xuanran* angegeben. Zwei konkretere Bedeutungen sind *lushui diluo mao* 露水滴落貌 („Beschreibung, dass der Tau heruntertropft“) und *shui liudong mao* 水流動貌 („Beschreibung, dass das Wasser fließt“). In der Geschichte „Fengdu yushi“ 酆都禦史 [Der Zensor in Fengdu] findet sich eine Beschreibung des Weinens, die *shanran ti liu* sehr ähnlich ist und die Emotion des Protagonisten zum Ausdruck bringt, als er in der Unterwelt erfährt, dass er bereits tot ist:

念母老子幼，泫然涕流。(ZHANG 1962: 497)

[Wörtlich:] Als er daran dachte, dass seine Mutter alt und sein Sohn jung war, flossen seine Tränen wie fließendes Wasser.

[...] und er brach im Gedanken an seine alte Mutter und seine unmündigen Kinder in bittere Tränen aus. (FRANKE 1947: 360).

Er dachte an das hohe Alter seiner Mutter und die zarte Jugend seines Sohnes und weinte, daß die Tränen nur so flossen. (RÖSEL 1991b: 245)

Während Franke ähnlich wie Baar und Giles den ganzen Ausdruck mit „in Tränen ausbrechen“ übersetzt und hier ein Adjektiv („bitter“) hinzufügt, bleibt Rösel nah am Ausgangstext und versucht, ein konkretes Bild wiederzugeben.

Ähnlich ist es im Wortfeld „lachen“. Der Ausdruck *zhanran* 颯然 wird im HYDCD (1989a: 565) als *xiaomao* 笑貌 („Beschreibung des Lachens“) erklärt. Dass *zhanran xiao* 颯然笑 nicht „lachend lachen“ bedeuten kann und *zhanran* eine eigene Bedeutung hat, ist selbstverständlich. Leider ist diese genauere Bedeutung nicht mehr ermittelbar. Wenn *zhanran* alleine, d. h. nicht adverbial sondern prädikativ einen Gesichtsausdruck beschreibt, bereitet es kein Übersetzungsproblem. So wird *zhanran* in der Formulierung *zhanran jing qu* 颯然竟去 (ZHANG 1962: 14) aus der Geschichte „Huabi“ in allen acht deutschen Übersetzungen ähnlich

als „lachen“ oder „lachend“ übersetzt. Doch wenn *zhanran* im Ausdruck *zhanran xiao* 輾然笑 vorkommt, ist die Übersetzung nicht mehr selbstverständlich. In der Geschichte „Fan-seng“ werden zwei buddhistische Mönche beschrieben, die aus dem Westgebiet kommen und nach China gelangen. Auf die Frage, ob sie besondere Fähigkeiten besitzen, wird der Gesichtsausdruck eines der beiden Mönche mit *zhanran xiao* wiedergegeben. Diese Geschichte wurde von Weilian und Rösel übersetzt, deren Übersetzungen unterschiedlich sind.

其一輾然笑，[...]。 (ZHANG 1962: 408)
[Wörtlich:] Einer von ihnen lachte lachend, [...].

Einer von ihnen blinzelte mit den Augen und lachte, [...]. (WEILIAN 1926b: 343)

Da lächelte der eine von ihnen mit breitem Grinsen, [...]. (RÖSEL 1987: 427)

In den Übersetzungen werden unterschiedliche Gesichtsausdrücke vor den Augen des Lesers aufgeführt: während „mit den Augen blinzeln“ hier die Assoziation der Listigkeit hervorrufen kann, ist die Mimik „Grinsen“ negativ konnotiert.

7.3.1.3 Einsilbigkeit

Auf der Ebene der Lexik ist auch noch die Einsilbigkeit der Wörter kurz zu erwähnen. In der klassischen chinesischen Schriftsprache sind die meisten Wörter einsilbig, die jeweils mit einem Zeichen geschrieben werden. Es ist in dieser Sprache daher leicht und üblich, viersilbige Formulierungen zu produzieren, die einen besonderen Rhythmus schaffen. Man denke hier beispielsweise an chinesische Redewendungen (*chengyu* 成語), die meistens aus vier Zeichen bestehen und viersilbig sind. Auch im *Liaozhai*, wie die zitierten Beispiele gelegentlich gezeigt haben, finden sich zahlreiche viersilbige Formulierungen. Sie können auch dicht hintereinander vorkommen, z. B. in den folgenden bereits zitierten Beschreibungen:

內一垂髻者，拈花微笑，櫻唇欲動，眼波將流。 (ZHANG 1962: 14) (s. Kap. 6.1.4, S. 188)

乃攬體入懷，代解裙結。玉體乍露，熱香四流，偎抱之間，覺鼻息汗熏，無氣不馥。 (ZHANG 1962: 1439) (s. Kap. 7.2.2, S. 273)

Der besondere sprachliche Rhythmus, der durch solche viersilbigen Ausdrücke entsteht und

auch konventionell in klassischen chinesischen Texten ist, lässt sich in der deutschen Sprache kaum abbilden.

7.3.2 Morphologie und Syntax

7.3.2.1 Numerus

Während der Numerus eines Nomens in der klassischen chinesischen Schriftsprache nicht markiert werden muss, sind die Übersetzer immer gezwungen, sich entweder für eine Pluralform oder für eine Singularform zu entscheiden, wenn sie das entsprechende Nomen ins Deutsche übersetzen möchten. In chinesischen Beschreibungen der Körpersprache ist der Numerus der betroffenen Körperteile oft auch ohne explizite Angabe anhand des Kontextes bzw. des Alltagswissens eindeutig ermittelbar. So werden beispielsweise Formulierungen wie *zhang mu* 張目 und *bi mu* 閉目 fast immer automatisch jeweils als „Augen öffnen“ und „Augen schließen“ übersetzt, ohne fragen zu müssen, ob es sich dabei um ein Auge oder beide Augen eines Menschen handelt. Doch in einigen Fällen kann die fehlende Numerusmarkierung im Chinesischen zu Übersetzungsproblemen führen. Ein Beispiel dafür wäre *shou* 手 („Hand“) im Ausdruck *yao shou* 搖手, bei dem nicht immer klar ist, ob es „Hände schwenken“ oder „eine/die Hand schwenken“ bedeutet. Im Folgenden werden einige Textbeispiele mit *yao shou* gezeigt.

Das erste Beispiel entstammt der Geschichte „Yecha guo“, in der ein Kaufmann namens Xu wegen eines Sturms in das Land der Yakshas gelangt, mit denen er nicht sprachlich kommunizieren kann. Er wird von zwei Yakshas ergriffen, und sie scheinen ihn fressen zu wollen. Er gibt ihnen seinen Vorrat, der den Yakshas sehr schmeckt. Als sie mehr wollen, macht Xu Folgendes:

徐搖手以示其無。(ZHANG 1962: 348)

[Wörtlich:] Xu schwenkte seine Hand / seine Hände, um zu zeigen, dass er nichts mehr habe.

Die Bedeutung der Handbewegung als Verneigung wird im Text explizit und eindeutig angegeben (*yi shi qi wu* 以示其無). In den deutschen Übersetzungen wird die Geste aber auf

verschiedene Weise dargestellt, während Wilhelm sie als „winken“ übersetzt, verzichtet Rösel auf eine konkrete Darstellung der Handbewegung. Gemeinsam haben die beiden Übersetzungen, dass *shou* als „Hand“, nämlich in Singularform übersetzt wird.

[...]; er aber winkte mit der Hand, um ihnen anzudeuten, daß er nichts mehr habe. (WILHELM 1914: 217)

[...], aber Hsü gab ihnen mit der Hand zu verstehen, daß nichts mehr darin sei. (RÖSEL 1989: 117)

Sehr ähnlich ist das folgende Beispiel aus der Geschichte „Tian Zicheng“. In diesem Zitat wird eine Geselligkeit beschrieben, bei der der Protagonist zufällig zu Gast ist. Da erzählt ein Student traurig über seine Heimat, und ein alter Mann macht darauf die Handbewegung *yao shou*:

叟搖手亂之曰：「好客相逢，不理觴政，聒絮如此，厭人聽聞！」。(ZHANG 1962: 1629)

[Wörtlich]: Der alte Mann schwenkte die Hand / die Hände, um ihn [von der Rede] abzuhalten, und sagte: „Wir haben einen lieben Gast, du kümmerst dich aber nicht um die Trinkspiele und erzählst unendlich, das kann man nicht mehr hören!“

[...], daß der Alte mit einer aufmunternden Bewegung dazwischen fuhr und rief: „Nichts da – wir bilden gerade eine so angenehme Gesellschaft, da soll man sich nicht den Kopf und das Herz schwer machen, sondern lieber lustig zechen.“ (FRANKE 1947: 370–371)

Der Greis winkte ihm mit der Hand, um ihn zur Ordnung zu rufen, und sagte: „Wenn man einen lieben Gast zu Besuch hat, die Trinkregeln zu mißachten und ein derartiges nicht-endenwollendes Jammern zu erheben, das ist nicht schön zu hören!“ (RÖSEL 1991: 491)

Im Anschluss daran fängt der alte Mann mit einem Trinkspiel an. Auch in diesem Beispiel ist die appellierende Funktion der Geste durch die Formulierung *luan zhi* 亂之 („ihn abhalten“) verdeutlicht. Außerdem macht die Rede des alten Mannes auch seinen anhaltenden Appell an den Erzählenden und seine Haltung klar, dass er so etwas nicht mehr hören möchte. Die beiden Übersetzer gehen unterschiedlich mit der Wendung *yao shou* um. Franke übersetzt sie als „mit einer aufmunternden Bewegung“, einer Formulierung, die lediglich das Signifikat wiedergibt. Dadurch wird eine Diskussion über den Numerus erspart. Seine Interpretation des

Signifikats der Körpersprache weicht vom Ausgangstext ab: die anhaltende wird zu einer aufmunternden. Entsprechend ändert er auch die Rede des alten Manners, sodass Körpersprache und Rede gut zusammenpassen und in der beschriebenen Situation auch natürlich wirken. Rösel bleibt hier wieder nah am Ausgangstext und übersetzt die Geste als „ihm mit der Hand winken“.

Es ist jedoch nicht immer so, dass *yao shou* in Singularform ins Deutsche übertragen wird. Im folgenden Beispiel aus der Geschichte „Aying“ wird eine ähnliche Szene wie in der oben zitierten aus der Geschichte „Tian Zicheng“ beschrieben: auf einer Geselligkeit möchte eine junge Dame von ihrem Alptraum erzählen und wird von einer anderen mit der Handbewegung *yao shou* abgehalten. Dass sie hier eine abhaltende Funktion erfüllt, wird durch die Rede *mo dao* 莫道 („Erzähl nicht“) verdeutlicht. Zudem zeigt diese Geste auch die abwehrende Haltung gegenüber dem zu Erzählten. Doch anders als in der Geschichte „Tian Zicheng“ übersetzt Rösel hier *yao shou* als „eine abwehrende Bewegung mit den Händen machen“, was das Signifikat verdeutlicht, aber die konkrete Handbewegung nicht darstellt. Dass Rösel hier die Pluralform verwendet, führt wahrscheinlich auf die Identität des Akteurs als eine junge ängstliche Dame zurück.

下座者搖手曰：「莫道莫道！今宵姊妹歡會，言之嚇人不快。」(ZHANG 1962: 917)
[Wörtlich]: Diejenige auf dem unteren Sitz schwenkte mit ihrer Hand / ihren Händen und sagte: „Erzählen Sie nicht davon, erzählen Sie nicht davon! Heute Abend sind wir Schwestern glücklich zusammengekommen. Wenn Sie darüber sprechen, erschrecken Sie uns und verderben die glückliche Stimmung.“

Die daneben Sitzende machte eine abwehrende Bewegung mit den Händen: „Sprechen Sie nicht davon! Sprechen Sie nicht davon! Heute abend sind wir zusammengekommen, um uns zu vergnügen. Wenn Sie davon reden, erschrecken Sie uns nur und verderben uns die ganze Stimmung!“ (RÖSEL 1989: 367)

In diesem Beispiel ist übrigens die Übersetzung der Sitzanordnung interessant. *Xiazuo* 下座 bedeutet im Chinesischen im Gegensatz zu *shangzuo* 上座 „unterer Sitz“ und weist auf das Machtverhältnis der Sitzenden hin. In Rösels Übersetzung steht dafür „die daneben Sitzende“, die die Szene authentisiert, aber die relativ niedrige Stellung der Sprechenden nicht mehr verdeutlicht.

Auch im folgenden Beispiel übersetzt Rösel *shou* in Pluralform. Anders als die oberen Beispiele lässt sich die Funktion der Bewegung *yao shou* hier nicht so direkt ermitteln. Das Beispiel entstammt der Geschichte „Xihu zhu“, in der ein Student zufällig in den Palast gelangt, die Prinzessin beim Schaukelspiel heimlich beobachtet und ein Gedicht auf ihr Tüchlein schreibt, das sie hinterlässt. Dass er das Tüchlein der Prinzessin beschriftet, gilt als unverzeihlich, denn das Tüchlein ist ein sehr persönlicher Gegenstand. Eine Dienerin der Prinzessin sucht nach dem Tüchlein und entdeckt ihn. Sie sagt, dass die Prinzessin nicht wütend über sein Verbrechen sei, ihn jedoch noch nicht frei ließe. Die Dienerin verhält sich anscheinend freundlich ihm gegenüber und bringt ihm Essen und Trinken. Doch wenig später rennt sie zu ihm und sagt, dass die Königin dies erfahren habe und sehr verärgert sei. Der Student bekommt große Angst und kniet vor der Dienerin nieder, um ihre Hilfe zu erbitten. In diesem Moment hören sie draußen Geräusche, und die Körpersprache der Dienerin wird als *yao shou bi qu* 搖手避去 (ZHANG 1962: 650) beschrieben. Danach treten mehrere Männer mit Seilen und Fesseln herein. Dass *bi qu* hier „davonlaufen“ bedeutet, ist eindeutig. *Yao shou* erfüllt in der Textwelt wahrscheinlich eine expressive Funktion, dass die Dienerin ihm nicht mehr helfen kann.

Diese Geschichte wurde insgesamt viermal ins Deutsche übersetzt, wobei *yao shou* von verschiedenen Übersetzern unterschiedlich ins Deutsche übertragen wird. Während ROTTAUSCHER (1955a: 310) die Geste weglässt („das Mädchen stürzte davon“), GRIMM und GRIMM (1956: 65) sowie der nicht ermittelbare Übersetzer in STRELKAS (1992: 15) Sammlung diese Stelle als „das Mädchen winkte ihm und lief davon/fort“ übersetzen, sodass der Numerus nicht wiederzugeben ist, übersetzt RÖSEL (1989: 458) sie als „die Hände ringen“, eine Geste, die zeigt, dass sich das Mädchen Sorgen macht. Die Geste in Rösels Übersetzung ist als eine absichtliche Abweichung vom Ausgangstext zu sehen, denn wie seine anderen *Liaozhai*-Übersetzungen zeigen, ist er durchaus in der Lage, sie wörtlich richtig zu übersetzen.

Ein anderes Beispiel für eine Pluralform der Wendung *yao shou* findet sich in der Geschichte „Qitian dasheng“ 齊天大聖 [Der gottgleiche große Heilige], in der der Affe Sun Wukong in einem Tempel von zahlreichen Leuten betend verehrt wird. Als der Protagonist achtungslos

den Namen von Sun Wukong ausspricht, hat der Wirt des Gasthofs große Angst, dass Sun Wukong das hören wird. Seine Körpersprache *yao shou shi se* 搖手失色 übersetzt Rösel als „er winkte unaufhörlich mit den Händen und wechselte die Farbe“ (RÖSEL 1987: 532), wobei „unaufhörlich“ von Rösel hinzugefügt wird. Auch hier stellt Rösel wie in der Geschichte „Aying“ mit den winkenden Händen eine ängstliche Figur dar.

7.3.2.2 Auslassen der Satzglieder und fehlende Kohäsionsmittel

Die klassische chinesische Schriftsprache ist durch die Prägnanz gekennzeichnet, und es ist üblich, dass Satzglieder getilgt werden. So werden oft Subjekte und gelegentlich auch Objekte weggelassen, die meistens anhand des Kontextes ermittelbar sind und daher im Deutschen problemlos hinzugefügt werden. Z. B.:

婢推之以入，猶掩其口，笑不可遏。(ZHANG 1962: 151)

[Wörtlich]: Die Dienerin stieß sie hinein, [sie/Yingning] hielt sich noch den Mund zu, das Lachen war nicht zurückzuhalten.

Aus dem Kontext, dass die Protagonistin Yingning draußen vor der Tür lacht und ihre Pflegemutter sie ins Haus ruft, geht eindeutig hervor, dass sich das Pronomen *zhi* 之 auf Yingning bezieht. Im zweiten Teilsatz fehlt das Subjekt, und es ist aus dem Kontext erschließbar, dass hier ein Subjektwechsel stattfindet und das fehlende Subjekt das Objekt im ersten Teilsatz ist, nämlich Yingning, die gerne lacht.

Was aus deutschsprachiger Sicht auch in chinesischen Texten fehlt, sind relativische Pronomen und relativische Adverbien. Außerdem werden Konjunktionen, die die Zusammenhänge der Sätze bzw. der Teilsätze explizieren, in der klassischen chinesischen Schriftsprache eher sparsam eingesetzt. Daher scheint die Textkohäsion in solchen Texten schwach zu sein. In den deutschen Übersetzungen werden oft Sprachmittel hinzugefügt, die die Textkohäsion verstärken. Die Hinzufügung erfolgt je nach dem Verständnis des Übersetzers für den Zusammenhang der Satzglieder, Teilsätze und Sätze. Das folgende Beispiel stammt auch aus der Geschichte „Yingning“ und beschreibt, wie der Protagonist, der sich in Yingning verliebt, die zu Boden gestürzte Yingning stützt:

生扶之，陰揆其腕。女笑又作，倚樹不能行，良久乃罷。(ZHANG 1962: 152)
[Wörtlich]: Er stützte sie, drückte heimlich ihr Handgelenk. Sie lachte wieder, lehnte sich an einen Baum, konnte nicht gehen, erst nach einer Weile hörte sie auf.

Wang half ihr auf und drückte dabei sanft ihre Hand. Ying-ning begann wieder so sehr zu lachen, daß sie sich an einen Baum lehnen mußte, und es währte eine Zeit, bis sie aufhören konnte. (BUBER 2015 [1911]: 51)

Wang half ihr und drückte dabei zart ihre Arme. Sie kicherte wieder, lehnte sich an den Baum und wollte sich ausschütten vor Lachen. Es dauerte lange, bis sie sich beruhigte. (SCHROCK u. LIU 1955: 169)

[...], und Wang hob sie auf, wobei er sanft ihre Hand drückte. Da fing sie wieder an zu lachen und mußte sich an einen Baum lehnen. Wang wartete, bis sie sich beruhigt hatte, [...]. (BAAR 1975: 66)

Wang stützte es und drückte bei dieser Gelegenheit heimlich sein Handgelenk. Das Mädchen fing wieder so zu lachen an, daß es sich an einen Baum lehnen mußte, weil es vor Lachen nicht gehen konnte. Erst nach einer Weile hörte es auf. (RÖSEL 1987: 155–157)

Das Beispiel zeigt eine übliche Satzstruktur im *Liaozhai*, nämlich einfache Sätze mit einer typischen SVO-Struktur, wobei das Subjekt oft getilgt wird und Konjunktionen kaum anzutreffen sind. Die vier¹⁰⁸ aufgelisteten Übersetzungen haben gemeinsam, dass Sprachmittel hinzugefügt werden, die die Textkohäsion verstärken und zugleich die SVO-Sätze umstrukturieren. So wird im ersten Satz der zeitliche Zusammenhang zwischen den beiden Teilsätzen, die jeweils ein körpersprachliches Verhalten des Protagonisten beschreiben, mit „bei“, „dabei“ und „wobei“ hervorgehoben. Im zweiten Satz wird deutlich, dass das Explizieren der Zusammenhänge durch den Übersetzer zu unterschiedlichen Übersetzungen führen kann. Während Schrock, Liu und Baar mit der Konjunktion „und“ das Lachen und das Lehnen des Körpers an den Baum verbinden, explizieren Buber und Rösel mit einer „so dass“-Struktur deutlich das Lehnen an den Baum als Folge des starken Lachens. Auch interessant ist, dass in den meisten Übersetzungen die Formulierung *bu neng xing* 不能行 („nicht gehen können“) weggelassen wird, weil sie für die deutschen Leser redundant zu „sich an einen Baum lehnen“ scheint. Nur Rösel übersetzt sie ins Deutsche, indem er sie mit der

¹⁰⁸ WILHELM (1914) hat diese Geschichte auch ins Deutsche übersetzt. Doch da diese beiden Sätze in seiner Übersetzung stark abgekürzt sind, wird sie hier nicht aufgelistet.

Konjunktion „weil“ in einen kausalen Zusammenhang mit dem Lehnen am Baum bringt.

7.4 Textspezifische Übersetzungsprobleme

Als textspezifische Übersetzungsprobleme der literarischen Körpersprache im *Liaozhai* sind vor allem die Wortspiele zu nennen. Sie finden sich vor allem in den Figurenreden und werden oft durch Anspielungen erfüllt. Solche Wortspiele sollten durch den kreativen Sprachgebrauch nicht nur eine ästhetische Funktion beim Leser haben, sondern durch die Anspielungen auf andere Klassiker die Belesenheit der sprechenden Figuren – normalerweise Studenten – zum Ausdruck bringen, wodurch das Charakterbild der Figuren vervollständigt wird und die Figuren für den Leser lebendiger werden.

Ein Beispiel entstammt der Geschichte „Fengxian“ 鳳仙 [Fengxian]. Die betrunkene Protagonistin Fengxian wird von ihrer Schwester dem Protagonisten Liu Chishui als Braut geschenkt. Als sie auf Liu's Bett erwacht und dies erfährt, ist sie zunächst wütend auf ihre Schwester. Doch als Liu sie umarmt, wehrt sie ihn nicht ab. Sie klagt nur, dass seine Haut zu kalt sei.

劉狎抱之。女嫌膚冰，微笑曰：「今夕何夕，見此涼人！」劉曰：「子兮子兮，如此涼人何！」 (ZHANG 1962: 152)

[Wörtlich:] Liu umarmte sie frivol. Sie klagte über seine kalte Haut und sagte mit einem Lächeln: „Was ist das für ein Abend, diesem kalten Mann zu begegnen!“ Liu sagte: „Du, oh Du, was machst Du mit diesem kalten Mann!“

Das Interessante in diesem Beispiel ist das Gespräch. Die Protagonistin zitiert aus der ersten Strophe des Liedes „Choumou“ 綢繆 aus dem Buch der Lieder *Shijing*, wobei sie ein Zeichen durch ein gleichklingendes Zeichen ersetzt. Liu antwortet darauf mit dem nächsten Vers des Liedes und ersetzt wie sie das gleiche Zeichen. Dieses Lied wird auf der Hochzeitsfeier gesungen, und die erste Strophe erzählt aus der Perspektive der Braut ihre Freude. Die in „Fengxian“ zitierten Verse lauten:

今夕何夕，見此良人！子兮子兮，如此良人何！ (CHENG u. JIANG 1999: 316)

[Wörtlich:] Was ist das für ein Abend, dass ich diesem guten Mann begegne! Du, oh Du, was mache ich mit diesem guten Mann!

In der Geschichte „Fengxian“ wird die Formulierung *liangren* 良人, „guter Mann“, womit der Ehemann gemeint ist, durch die gleichklingende *liangren* 凉人, „kalter Mann“, ersetzt. Die Rede der Protagonistin scheint auf den ersten Blick die expressive Funktion zu haben, ihre Wahrnehmung der Hauttemperatur des Protagonisten auszudrücken und dies zu beklagen. Doch durch die Anspielung auf das auf der Hochzeitsfeier gesungene Lied, das die Freude des jungen Ehepaares ausdrückt, und ihr Lächeln, wird ihre Zuneigung gegenüber dem Protagonisten zum Ausdruck gebracht. Der Protagonist erkennt diese Anspielung sofort und antwortet mit dem anschließenden Vers darauf. Das Gespräch zeigt nicht nur, dass die beiden sich gut verstehen, sondern es zeugt auch von der Belesenheit der beiden Figuren und des Erzählers. Für diese Geschichte liegt nur eine Übersetzung von Rösel vor:

Liu drückte es fest in seine Arme. Aber seine kalte Haut störte das Mädchen, und mit einem leichten Lächeln fügte es hinzu: „Was ist das für ein Abend, diesem kalten Mann zu begegnen!“ Liu beschwichtigte es: „Kind, Kind, was ist besser als dieser kalte Mann?“*

*Diese beiden Redewendungen sind Zitate aus dem Schiking, dem ältesten Liederbuch China's (etwa 8. Jh. v. Chr.). Nur ein Wort ist anstelle eines gleichklingenden Wortes gesetzt, um das Zitat der Situation anzupassen. (RÖSEL 1991: 333)

In seiner Übersetzung fügt Rösel eine Anmerkung hinzu, um den Leser auf die Anspielung hinzuweisen. Doch die ursprüngliche Bedeutung des Liedes als ein Hochzeitslied und das ersetzte Zeichen *liang* 良 („gut“), was wichtig für das Verstehen der Anspielung ist, werden nicht erklärt. Kurz anzumerken ist, dass das Zeichen *zi* 子 im zweiten Vers das Pronomen „Du“ und nicht das Nomen „Kind“ zum Ausdruck bringt. Das zeigt noch einmal die lexikalische Mehrdeutigkeit als Übersetzungsproblem.

Ein weiteres Beispiel für textspezifische Übersetzungsprobleme der literarischen Körpersprache im *Liaozhai*, für das es mehrere Übersetzungen gibt, wurde in Kapitel 4.2.3 erläutert. Es entstammt der Geschichte „Dong sheng“, in der ein schönes unbekanntes Mädchen in Dongs Bett liegt, als er in der Nacht zurückkommt. Vor Freude tastet er an ihrem Körper entlang, bis er auf einen haarigen Schwanz stößt. Da hat er große Angst und möchte entweichen. Im darauffolgenden Gespräch wird die auf das *Zuozhuan* zurückzuführende Redewendung *wei shou wei wei* in einer leicht geänderten Form verwendet.

女笑曰：「何所見而畏我？」董曰：「我不畏首而畏尾。」 (ZHANG 1962: 134)
[Wörtlich:] Lachend erwiderte das Mädchen: „Was sehen Sie an mir, dass Sie mich fürchten?“ Dong antwortete: „Den Kopf fürchte ich nicht, aber den Schwanz fürchte ich.“

Lächelnd fragte die Dame: „Wie kommen Sie dazu, mich Göttin zu nennen?“ „Ich habe keine Angst vor Ihrem Gesicht“, versetzte Herr Tung, „aber vor Ihrem Schwanz!“¹

¹Er vermutet in ihr einen Fuchs, also einen Dämon, was sie auch in der That war. (LI u. GAST 1901: 59)

Das Mädchen lachte und sagte: „Wie kommst du darauf, ich sei eine Elfe?“ „Dein Gesicht flößt mir keine Angst ein, aber dein Schwanz!“ (SCHROCK u. LIU 1955: 123)

Lachend erwiderte das Mädchen: „Was sehen Sie an mir, daß Sie mich überirdisch nennen?“ Dung sagte, den Kopf fürchte er nicht, er fürchte nur den Schwanz. (RÖSEL 1987: 134)

Mit einem Lächeln fragte das Mädchen: „Was fürchtest du so sehr, daß du vor mir Angst hast? Du hast sicher etwas gesehen.“ „Nicht den Kopf, sondern den Schwanz fürchte ich“³, antwortete Dong.

³„Nicht den Kopf ... fürchte ich“: Die Formulierung geht auf die chinesische Redewendung „sich sowohl vor dem Kopf wie auch vor dem Schwanz fürchten“ zurück. Sie wird gebraucht, wenn man sagen will: Jemand fürchtet sich vor seinem eigenen Schatten. (ZHANG 2001:120, 125)

Diese geänderte Redewendung ist auch in ihrer wörtlichen Bedeutung verstehbar, wenn der Leser die ursprüngliche Redewendung nicht kennt. Sie bringt hier die Angst des Protagonisten zum Ausdruck, davor, dass diese schön aussehende Dame einen Schwanz hat und Fuchsin ist. Doch wer die Redewendung erkennt, wird auf diese Formulierung aufmerksam sein und sie lustig finden. In allen Übersetzungen wird die wörtliche Bedeutung dieser Formulierung als Ausdruck der Angst klar übertragen, und in zwei Übersetzungen wird diese Stelle angemerkt. Während Li und Gast eine Anmerkung zur wörtlichen Bedeutung hinzufügen, dass Schwanz für Fuchs steht und der Protagonist in der Dame eine Fuchsin vermutet, geht Zhang auf die ursprüngliche Redewendung ein und verdeutlicht dem Leser, dass die Formulierung eine geänderte Redewendung ist. Allerdings wird die ästhetische Funktion in der deutschen Übersetzung durch die Anmerkung stark geschwächt.

Auch interessant ist das folgende Beispiel aus der Geschichte „Qiaoniang“. Der Protagonist namens Fu Lian ist von Natur zeugungsunfähig und sein „Geschlechtsteil ist so klein wie eine Seidenraupe“ (*yin cai ru can* 陰裁如蠶), als er siebzehn Jahre alt ist. Er hat eine schöne Frau namens Qiaoniang kennengelernt, die ihn mag und auch seine Zeugungsunfähigkeit bedauert. Nachdem Fu eine Pille von einer alten Frau bekommen und diese heimlich eingenommen hat, wächst sein Geschlechtsteil. Eines Tages als Fu und Qiaoniang im Bett liegen, griff Qiaoniang spielend zwischen seine Oberschenkel. Zu ihrer Überraschung kann ihre tastende Hand nicht mehr schließen. Sie fragt Fu, was passiert ist, und seine Antwort lautet wie folgt:

生笑曰：「前羞見客，故縮；今以誚謗難堪，聊作蛙怒耳。」 (ZHANG 1962: 261)
[Wörtlich:] Der Mann sagte lachend: „Vorher hat es sich vor der Fremden geschämt und ist daher zusammengeschrumpft. Jetzt, weil die Verleumdungen nicht mehr zu ertragen sind, macht es sich zu einem aufgeregten Frosch.“

Der Protagonist beantwortet die Frage verhüllend und humorvoll, indem er sein Geschlechtsteil personifiziert. Interessant ist hier die Wendung *wanu* 蛙怒, „Aufregung eines Frosches“, die offensichtlich auf eine Geschichte aus dem *Han Fei zi* 韓非子 (WANG X. 2003: 230–231) zurückgeht, in der Goujian 勾踐 (?–465 v. u. Z.), König des Staats Yue 越, seinen Wagen anhalten lässt und seinen Respekt erweist, als er auf dem Weg einen „aufgeregten Frosch“ (*nuwa* 怒鼃) sieht. Ein „aufgeregter Frosch“ hat seine Schallblasen aufgepumpt, dadurch sieht er aufgeregt und kampfbereit aus. Goujian gewinnt auf diese Weise mutige Kämpfer für seinen Staat, weil sie glauben, wenn selbst ein wütender Frosch den Respekt des Königs gewinnt, werden sie als mutige Kämpfer auch gut behandelt. Mit der Wendung *wanu* werden daher ein Frosch mit aufgepumpten Schallblasen und gleichzeitig auch ein kampfbereiter mutiger Kämpfer assoziiert. Dass das männliche Geschlechtsteil auf diese Weise beschrieben wird, ist kreativ. Die deutschen Übersetzungen lesen sich wie folgt:

Lächelnd erwiderte er: „Es hat sich damals vor der Fremden geschämt, deshalb war es so zusammengeschrumpft. Jetzt kann es die Verleumdungen nicht mehr ertragen und ist zornig geworden!“ (SCHROCK u. LIU 1955:90)

Liang lachte. „Wir haben uns damals beim ersten Mal geschämt, einen fremden Gast zu bewirten, und haben uns zusammengekrümmt. Jetzt aber, nachdem man uns verleumdet und verspottet hat, sind wir in Zorn geraten und können das nicht mehr

hinnehmen!“ (BAAR 1975: 76)

Der junge Mann sagte lachend: „Vorher habe ich mich geschämt, weil ich dein Gast war, und habe es deshalb zusammenschrumpfen lassen. Jetzt kann ich die Spott- und Hohnreden nicht mehr ertragen, und du hast den Frosch in Aufregung versetzt.“ (RÖSEL 1987: 271)

In den Übersetzungen von Schrock, Liu und Baar wird das Geschlechtsteil personifiziert. Auch hier gibt es das in Kapitel 7.3.2.2 erläuterte Übersetzungsproblem, das auf das Auslassen des Subjekts zurückgeht. In der Übersetzung von Schrock und Liu scheint das Geschlechtsteil selbstständig denk- und handlungsfähig zu sein, während in Baars Übersetzung es und Fu zwei Freunde zu sein scheinen. Rösels fügt „ich“ als Subjekt hinzu und betont damit die Kontrollierbarkeit des Geschlechtsteils durch den Protagonisten. Die Beschreibung mit dem aufgeregten Frosch wird nur in Rösels Übersetzung ohne weitere Anmerkung beibehalten, die im Deutschen außergewöhnlich ist.

7.5 Zusammenfassung

In Kapitel 7 wurden verschiedene Übersetzungsprobleme der literarischen Körpersprache im *Liaozhai* exemplarisch aufgezeigt. Es wurde deutlich, dass die kulturspezifischen Körpersignale und die konventionalisierten Verbalisierungen dabei den größten Anteil ausmachen und weitere Übersetzungsprobleme wie die sprachenpaarspezifischen und die textspezifischen auch nicht übersehbar sind.

Im Folgenden werden Lösungen zusammengefasst, die die untersuchten Übersetzer für solche Übersetzungsprobleme eingesetzt haben. Da man das Weglassen und eine wörtliche Übersetzung fast überall als eine Übersetzungsmöglichkeit vorfinden kann, werden sie hier nicht gesondert angegeben. Außerdem wird hier nicht auf die textspezifischen Übersetzungsprobleme eingegangen, weil sie nicht verallgemeinerbar sind.

a) Pragmatische Übersetzungsprobleme

Für kulturspezifische Körpersignale finden sich in den deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen die folgenden Übersetzungsmöglichkeiten:

- Sie werden durch eine für den deutschen Leser bekannte körpersprachliche Verhaltensform ersetzt, die eine ähnliche kommunikative Funktion in der Textwelt erfüllt und eventuell teilweise ähnlich aussieht. Beispielsweise wird die Respekt erweisende Begrüßungsform *yi* 揖 durch „Verbeugung“ ersetzt.
- Die Erscheinungs- bzw. Ausführungsform eines chinesischen Körpersignals wird dargestellt, wobei je nach dem Grad der Konkretheit der originalen Beschreibung eine wörtliche oder eine paraphrasierende Übersetzung geboten wird, und die Bedeutung der Körpersprache wird in einer im Text eingeschobenen Interpretation verdeutlicht oder in einer gesonderten Anmerkung bzw. Fußnote erklärt. D. h., in der Übersetzung werden sowohl der Signifikant als auch das Signifikat explizit angegeben, z. B. wird die Frisur *chuitiao* 垂髻 als „die Haare in Büscheln herabhängen, wie dies die Sitte für jungfräuliche Mädchen vorschreibt“ übersetzt.
- Auch möglich ist, die Erscheinungs- bzw. Ausführungsform der Körpersprache durch ihre Bedeutung bzw. Funktion zu ersetzen. D. h., während im Ausgangstext der Signifikant der Körpersprache angegeben wird, steht in der Übersetzung nur das Signifikat. Z. B. kann *qingyi* 青衣 als „Dienstmädchen“ übersetzt werden.

Bei kulturspezifischen intertextuellen Übersetzungsproblemen haben die Übersetzer die folgenden Übersetzungsmöglichkeiten eingesetzt:

- Die symbolische Bedeutung wird expliziert, ohne die sprachliche Form der ursprünglichen Formulierung zu berücksichtigen, sodass die intertextuellen Bezüge nicht mehr erkennbar sind. Beispielsweise wird der Ausdruck *yu shan qing dao* 玉山傾到 als „zu Boden sinken“ übersetzt.
- Auch möglich ist, Formulierungen mit intertextuellen Bezügen wörtlich zu übersetzen, ihre Bedeutung in einer im Text eingeschobenen Interpretation oder in einer gesonderten Fußnote zu erklären.

b) Konventionsbezogene Übersetzungsprobleme

Konventionalisierte Verbalisierungen der Körpersprache im *Liaozhai* werden wie folgt ins

Deutsche übertragen:

- In der Übersetzung wird lediglich die Bedeutung bzw. Funktion der konventionalisierten Verbalisierung angeben, ohne ihre sprachliche Form nachzuahmen. Beispiele dafür sind, *qiubo* 秋波 als „klare Augen“ und *di zu* 抵足 als „zusammenschlafen“ zu übersetzen.
- Sie werden wörtlich übersetzt und ihre Bedeutung wird in einer im Text eingeschobenen Interpretation oder in einer gesonderten Fußnote erklärt, z. B. *di zu* als „Fuß gegen Fuß zusammenschlafen“.
- Seltener ist, dass Elemente einer konventionalisierten Verbalisierung auch in der Übersetzung beibehalten und in einer anderen sprachlichen Form zusammengefügt werden. Beispielsweise wird *qiubo* als „Augen, klar und hell wie Wogen, von Herbststürmen geläutert“ übersetzt, wodurch die im Chinesischen konventionelle Formulierung viel auffälliger wird.
- Einen besonderen Fall stellen die verhüllenden Beschreibungen des Erotischen dar. Sie können entweder mit einer auch konventionalisierten verhüllenden Formulierung im Deutschen übersetzt werden, z. B. *xiahao* 狎好 als „sich einander hingeben“, oder durch eine Beschreibung der Körpersprache konkretisiert werden, z. B. *choumou* 綢繆 als „die Wonne der Umarmung“.

Auch konventionell sind die Titel der *Liaozhai*-Geschichten. Texttitel, die lediglich aus einem Personennamen bestehen, werden gelegentlich in Verbalisierungen der Körpersprache umgewandelt, wenn diese in der Handlung oder bezüglich des Themas der Geschichte eine wichtige Rolle spielen. Sie werden dadurch informativer und anziehender für die deutschen Leser. Beispielsweise wird „Yingning“ als „Das lachende Mädchen“ übersetzt.

c) Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme

Für mehrdeutige bzw. semantisch undifferenzierte Wörter und Nomen (vor allem Körperteile, auch Aspekte der äußeren Erscheinung, z. B. Haarknoten), deren Numerusform sprachlich nicht direkt ermittelbar sind, bestehen die folgenden Übersetzungsmöglichkeiten:

- Sie werden in der Übersetzung je nach der Interpretation des Übersetzers verdeutlicht, was normalerweise eine Bedeutungsverengung bedeutet. Beispielsweise entscheidet sich der Übersetzer bei *xiao* 笑 für „lachen“ oder „lächeln“, bei *yao shou* 搖手 für „mit den Händen winken“ oder „mit der Hand winken“.
- In der Übersetzung wird die Funktion bzw. Bedeutung der Körpersprache statt ihrer Erscheinungs- oder Ausführungsform wiedergegeben, sodass eine Bedeutungsverengung nicht zwangsläufig ist. Z. B. wird *bai* 拜 als „begrüßen“ übersetzt.

Bezüglich der oft ausgelassenen Subjekte und Objekte und der fehlenden Textkohäsionsmittel in der klassischen chinesischen Schriftsprache ist es für den Übersetzer meistens zwangsläufig, diese je nach seiner Interpretation hinzuzufügen, um eine für die deutschen Leser akzeptable Übersetzung zu produzieren.

Nachdem die Übersetzungsmöglichkeiten der Körpersprache im *Liaozhai* zusammengefasst wurden, entstehen die Fragen, welche Lösung die Übersetzer wann einsetzen und ob sich dabei Regularitäten feststellen lassen. Insgesamt entsprechen ihre Lösungen den Funktionen, die sie ihrer Übersetzung zuzuschreiben versuchten. Da mit Ausnahme von den an chinesische Deutschlerner gerichteten Übersetzungen in der *Deutschen Monatsschrift* keine der deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen rein dokumentarisch ist und nur einem sinologischen oder volkskundlichen Zweck zu dienen versuchte, sondern alle in verschiedenem Grad auch den literarischen Wert des Ausgangstextes bei deutschen Lesern realisieren sollten, findet sich bei den Übersetzungen eine Vermischung der genannten Lösungen, allerdings in unterschiedlichem Verhältnis.

Am deutlichsten ist das in Rösels Übersetzung, die unter allen Übersetzungen mit den meisten und ausführlichsten Anmerkungen zu Verbalisierungen der Körpersprache versehen ist, wobei sie auch am wenigsten weggelassen werden. Bei eventuell höchst komprimierenden Emblemen, für die es keine lexikalische Entsprechung im Deutschen gibt, wird fast immer versucht, dem Leser ein konkretes Bild vor Augen zu führen. In Rösels Übersetzungen sind einige für die chinesischen Leser konventionelle Beschreibungen durch die Anmerkungen

oder durch das Beibehalten der chinesischen sprachlichen Form eventuell merkwürdig für den deutschen Leser. Es scheint, dass ihm eine referenzielle Funktion wichtiger als andere Funktionen ist als bei anderen Übersetzern. Diese Vorgehensweise mit der literarischen Körpersprache stimmt mit Rösels faktenfundierte Einleitungen, dem Sachregister, den Bibliographielisten der erschienenen *Liaozhai*-Übersetzungen usw. überein, und sie zeigen das große wissenschaftliche Nutzungspotential von Rösels Übersetzungen.

Dazu bilden u. a. die Übersetzungen von Förster-Streffleur und von Baar (vor allem die von 1978) einen starken Kontrast, die sich offensichtlich an eine größere Lesergruppe richteten und in erster Linie eine unterhaltende Funktion erfüllen sollten. Dort werden die Verbalisierungen der Körpersprache viel freier ins Deutsche übertragen. In der Übersetzung, oder genauer gesagt der recht freien Nacherzählung, von Förster-Streffleur, in der die Handlung stark geändert wird, werden die Verbalisierungen der Körpersprache nicht nur weggelassen oder ausgetauscht, sondern auch hinzugefügt, sodass sich die Geschichte flüssiger liest. Vor allem das Hinzufügen, das in allen untersuchten *Liaozhai*-Übersetzungen ein seltenes Phänomen ist, fällt in Baars Sammlung *Erotische Geschichten aus China* auf. Dort werden erotische Beschreibungen, die im chinesischen Ausgangstext meistens verhüllend und kurz sind, konkretisiert und stark erweitert.

8. Schlussbetrachtung

Die vorangegangenen Ausführungen haben zeigen können, dass die literarische Körpersprache in vielerlei Hinsicht eine wichtige Rolle im *Liaozhai* spielt und Übersetzungsprobleme bereiten kann. Da aus der übersetzerischen Perspektive bislang nur unbefriedigende Ansätze zur Beschreibung und Erfassung der Körpersprache vorlagen, wurde in Teil I ein Instrumentarium entwickelt. Es basiert auf der funktionalen Übersetzungstheorie von Christiane Nord, wobei einige von anderen Forschern erhobene Kritiken berücksichtigt und Modifizierungen vorgenommen wurden. Dabei wurde die kommunikative Funktion auf der Text-Leser-Kommunikationsebene als Übersetzungseinheit festgestellt.

Dieses Instrumentarium umfasst drei Komponenten. Ausgehend von der Prämisse, dass die Körpersprache in einer fiktiven Textwelt zunächst aufgrund des Alltagswissens verstanden wird, werden Ergebnisse der modernen Forschung der Körpersprache in die Betrachtung einbezogen, um darauf basierend den Begriff der Körpersprache deutlich zu definieren und verschiedene Modi der Körpersignale zu erfassen. Die zweite Komponente ist eng auf die Literarizität des untersuchten Phänomens ausgerichtet und beschäftigt sich mit den Verbalisierungsmöglichkeiten der Körpersprache, nämlich ihrer Präsentation in Texten. Die dritte Komponente umfasst die kommunikativen Funktionen der Körpersprache in erzähl-literarischen Texten. Es wird zwischen der Kommunikation in der Textwelt und der Text-Leser-Kommunikation unterschieden, wobei die in der Textwelt erfüllten kommunikativen Funktionen schließlich auch als auf die realen Leser ausgerichtet zu sehen sind.

Teil II bietet Informationen über das *Liaozhai* und seine deutschsprachigen Übersetzungen. Es stellte sich heraus, dass die *Liaozhai*-Geschichten seit ihrer ersten deutschen Übersetzung im Jahr 1901 bis heute von ca. 40 Übersetzern insgesamt knapp 840-mal ins Deutsche übertragen wurden. Dabei handelt es sich um eine sehr vielfältige Übersetzergruppe und verschiedene Übersetzungstypen. Unterschiedliche Textverständnisse und Funktionen, die die Übersetzer ihren Übersetzungen zuzuschreiben versuchten, lassen sich anhand der Vorworte bzw. Nachworte der Übersetzer explizit bzw. der Übersetzungen an sich implizit ermitteln. Sowohl dieser Überblick als auch die angehängte Bibliographieliste der deutschen *Liaozhai*-

Übersetzungen übertreffen die älteren Arbeiten an Ausführlichkeit und können für weitere Arbeiten zu deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen nützlich sein.

Die Anwendbarkeit des in Teil I entwickelten Instrumentariums wurde in Teil III aufgezeigt. Dort wurden zunächst in Kapitel 6 die kommunikativen Funktionen der Körpersprache im *Liaozhai* anhand einer weiterdifferenzierten Funktionskategorie erfasst. Die Bedeutung der Körpersprache im Alltagsleben und die sprachliche Form der Verbalisierung sind wichtige Stützen für eine angemessene Interpretation der Funktion. Es wurde deutlich, dass Beschreibungen der Körpersprache im *Liaozhai* viel mehr als eine bloß „dekorative“ Funktion erfüllen, sondern sowohl auf der Ebene der Geschichte als auch auf der Ebene des Diskurses in vielerlei Hinsicht ein großes Funktionspotential haben. Übersetzungsprobleme der Körpersprache im *Liaozhai* wurden anhand der von Nord vorgeschlagenen Kategorie erfasst und untersucht. Wie erwartet bereiten dabei die kulturspezifischen Körpersignale und die konventionalisierten Verbalisierungen am meisten Probleme. Lösungen, die die Übersetzer dafür eingesetzt haben, scheinen überschaubar zu sein. Dabei können zwei Dimensionen „Körpersignal“ und „Beschreibung“ unterschieden werden, die in Kombination auftreten:

- Die Beschreibung wird wörtlich übersetzt, wobei die Erscheinungsform, die Funktion und die Wirkung des Körpersignals auch in der Übersetzung dieselben bleiben. Das ist der Idealfall.
- Die Beschreibung wird wörtlich übersetzt, wodurch die Erscheinungsform, die Funktion oder die Wirkung des Körpersignals verändert werden.
- Statt der Beschreibung wird das Körpersignal übersetzt, d. h. dasselbe Körpersignal wird in einer anderen Verbalisierungsweise, eventuell mit Erklärung, im Deutschen dargestellt. Eventuell wird das Körpersignal durch ein anders ersetzt.
- Weder das Körpersignal noch die sprachliche Form wird berücksichtigt. D. h., eine Verbalisierung der Körpersprache wird weglassen. Seltener wird eine solche hinzugefügt.
- Andere nicht verallgemeinerbare, kreative Lösungen.

Je nach der Funktion, die der Übersetzer seiner Übersetzung zuschreiben möchte, kann er zu

verschiedenen Lösungen greifen. Beispielsweise tendieren Übersetzungen dazu, die das *Liaozhai* für einen Zugang zur chinesischen Volkskunde halten, eher die Körpersignale als ihre eventuell konventionalisierten Verbalisierungsformen ins Deutsche zu übertragen und ihre Bedeutung gegebenenfalls zu erklären, um das Verstehen der kulturspezifischen körpersprachlichen Verhaltensformen zu erleichtern. Übersetzer, die den Lesern eine unterhaltende Übersetzung liefern möchten, tendieren dazu, die Geschichten zu bearbeiten und flüssig zu gestalten, indem sowohl die kulturspezifischen Körpersignale als auch die konventionalisierten Verbalisierungen in höherem Maße geglättet werden. Bei den meisten untersuchten deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen handelt es sich jedoch nicht um reine dokumentarische oder instrumentelle Übersetzungen. Keine der Übersetzungen mit einer Hervorhebung ihres volkscundlichen Wertes gibt alle Körpersignale in ihrer ursprünglichen Erscheinungsform wieder, die bei deutschen Lesern vielmehr Aufmerksamkeit als bei den Ausgangslesern anziehen und daher den Lesefluss stark beeinträchtigen könnten. Ansonsten wären solche Übersetzungen nur für Anthropologen interessant. Auf der anderen Seite werden Übersetzungen, die die Leser in erster Linie als amüsan empfinden sollen, auch nicht so „instrumentell“ gestaltet. D. h., auch dort werden nicht alle kulturspezifischen Körpersignale durch diejenigen ersetzt, die dem deutschen Leser bekannt sind und eine gleiche kommunikative Funktion haben. Solche fremden Körpersignale finden sich gelegentlich in ihrer Übersetzung, um der Textwelt einen gewissen exotischen Charme zu verleihen – auf dem Umschlag steht ja „Liebesgeschichten aus China“ und Ähnliches, wobei „China“ eine Attraktion bei den Lesern erregt und ihre Erwartung an eine exotische Textwelt hervorruft.

Die verschiedenen Übersetzungen der literarischen Körpersprache führen neben Faktoren wie Verlagsvorlagen selbstverständlich auch auf das Textverständnis der Übersetzer zurück. Sie haben ein weiteres beredtes Beispiel für die reichen Interpretationsmöglichkeiten guter literarischer Texte geliefert.

Die verschiedenen Umgangsweisen der Übersetzer führen auch zu dem vieldiskutierten Problem hinsichtlich der Handlungsfreiheit des Übersetzers. Hier erhebt sich die Frage nach dem traditionellen Begriff „Treue“: ändert man die sprachliche Form, um dasselbe

Körpersignal bei Ziellesern gleich verständlich wie bei Ausgangslesern darzubieten, ist dann von „Treue“ gegenüber dem Bezeichneten und „Verrat“ an dem Bezeichnenden die Rede? Oder umgekehrt: versucht eine Übersetzung der Sprach- und Stilkonvention der Zielsprache gerecht zu werden, wodurch das beschriebene Körpersignal für die Zielleser nicht mehr verständlich wird, gilt es dann als „Treue“ gegenüber den Sprach- und Stilkonventionen der Zielsprache und „Verrat“ am Ausgangstextautor, wenn das Körpersignal, das er im Ausgangstext für seinen Leser erzeugt hat, in der Übersetzung ein anderes geworden ist?

Die erste wichtige Leistung des funktionalen Ansatzes besteht darin, dass er ein naiv verstandenes „Treue“-Ideal hinterfragt (HERMANN 2015: 134). Die „Treue“, oder die „Äquivalenz“, wird dadurch von einer statischen zu einer funktionalen und dynamischen. Das heißt für die Übersetzung der Körpersprache, dass Bearbeitungen durch den Übersetzer grundsätzlich legitim sind, sofern sie begründbar sind (z. B. zur Erfüllung derselben kommunikativen Funktion in der Zielsituation in einer instrumentellen Übersetzung oder zur Dokumentation der kommunikativen Funktion in der Ausgangssituation in einer dokumentarischen Übersetzung) und dem Prinzip der Loyalität, d. h. kulturspezifischen Übersetzungskonventionen, nicht widersprechen. So ist beispielsweise die Übersetzung von Förster-Streffleur mit starken Abweichungen von den Originalgeschichten anscheinend viel loyaler als die Übersetzung in Baars *Erotische Geschichten aus China*, in der zwar merkwürdige erotische Beschreibungen hinzugefügt wurden, aber insgesamt weniger Bearbeitungen zu finden sind. Der Grund besteht im Folgenden: Förster-Streffleur schreibt im Vorwort deutlich, dass ihr die Stoffe durch mündliche Überlieferung in China zugekommen sind, und sie gibt das *Liaozhai* nicht als Quelle an, während Baar Pu Songling als Autor der Ausgangstexte angibt, im Vorwort über seine Geschichten in China spricht, aber den Lesern nicht offenbart, dass der Übersetzer lange Beschreibungen im Text hinzugefügt hat, die lediglich den erotischen Zwecken dienen, um die Leser anzuziehen.

Um dem funktionalen Übersetzen besser gerecht zu werden, wäre außerdem eine genauere Untersuchung des Körpersprachenverständnisses in den untersuchten Kulturkreisen nützlich. Außerdem sind die Übersetzungskonventionen im deutschsprachigen Raum auch näher zu

betrachten, und zwar sowohl ihr Wandel im untersuchten Zeitraum als auch die Relation zwischen den „sinologischen“ und literarischen im Allgemeinen. Darüber hinaus haben einige Übersetzer in ihren Übersetzungen einen ausgeprägten individuellen „körpersprachlichen Stil“ gezeigt. Beispielsweise tendiert Kuhn dazu, der aus der dreiseitigen *Liaozhai*-Geschichte „Cuzhi“ 促織 eine fast 20-seitige deutsche Übersetzung „Die Kampfgrille“ gemacht hat, Aspekte der äußeren Erscheinungen der Figuren zu glätten und im Gegensatz dazu reichliche Details und Interpretationen für Beschreibungen der Körperbewegungen hinzuzufügen. Der individuelle Übersetzungsstil der literarischen Körpersprache könnte noch untersucht werden. Da diese Untersuchung darauf abgezielt hat, einen Überblick über die deutschen Übersetzungen der Körpersprache im *Liaozhai* zu geben, wurde keine Auswahl der zu untersuchenden Übersetzungen vorgenommen; eingehendere Untersuchungen zu einzelnen Übersetzungen und zum Vergleich bestimmter Übersetzungen sind jedoch künftigen Studien vorbehalten.

Anhang

Bibliographie der deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen

Im Folgenden werden deutschsprachige *Liaozhai*-Übersetzungen nach ihrer erstmaligen Erscheinungszeit in einer Chronologie angeordnet. Die meisten Titel sind eingesehen worden, in einigen Fällen Neudrucke, weil die erste Ausgabe nicht zugänglich war.

1901–1918

LI-te-schun (Übers.) und Gustav GAST (Bearb. u. Hg.) (1901): *Chinesische Novellen*. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut.

Die Familie Don (Duan shi 段氏), S. 5–9. Herr Yeh (Ye sheng 葉生), S. 9–14. Austausch der Brautschaft zwischen zwei Schwestern (Zimei yi jia 姊妹易嫁), S. 14–21. Wie eine menschliche Haut gemalt wurde (Hua pi 畫皮), S. 21–28. Der alte Tschu (Zhu weng 祝翁), S. 28–31. Der Kaufmannsohn (Guer 賈兒), S. 31–39. Der Mönch in dem Bezirk Tschangtsching (Changqing seng 長清僧), S.39–42. Tiën-zi-lang (Tian Qilang 田七郎), S. 42–54. Ein Stadtratsexamen im Geisterreich (Kao chenghuang 考城隍), S. 54–57. Herr Tung (Dong sheng 董生), 57–63. Liën-tsiang (Lianxiang 蓮香), S. 63–82. Zwei Pupillen sprechen miteinander (Tongren yu 瞳人語), S. 82–87.

(Liën-tsiang auch in: MORECK, Curt (Hg.) (1922): *Triumph der Liebe. Ein Venuspiegel. Die schönsten Liebesnovellen der Weltliteratur*. Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Bong, S. 83–101)

GRUBE, Wilh. (Übers.) (1902): Hung-yüh (Hongyu 紅玉). In: GRUBE, Wilh.: *Geschichte der chinesischen Litteratur*. Leipzig: C. F. Amelangs Verlag (= Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen; 8), S. 450–458.

VOLPERT, A. (Übers.) (1904a): Räubergenossen (Daohu 盜戶). In: *Die Welt des Ostens* 1, 36, S. 144.

VOLPERT, A. (Übers.) (1904b): Der Birnenbauer (Zhong li 種梨). In: *Die Welt des Ostens* 1, 36, S. 144.

VOLPERT, A. (Übers.) (1904c): Der Bonze im Lauschan (Laoshan daoshi 勞山道士). In: *Die Welt des Ostens* 1, 39, S. 155.

WILHELM, Richard (Übers.) (1904): Seltsame Freunde (Lu pan 陸判). In: *Die Welt des Ostens*

1, 40, S. 199.

WILHELM, Richard (Übers.) (1909): Prüfung für das Amt eines Stadtgottes (Kao chenghuang 考城隍). In: *Die Welt des Ostens*, S. 34. Diese Information ist entnommen aus WALRAVENS 2002: 49.

WILHELM, Richard (Übers.) (1910): Ching-feng (Der grüne Phönix) (Qingfeng 青鳳). In: *Der Ostasiatische Lloyd* 24, 5, S. 129–131.

BUBER, Martin (Übers.) (1911): *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten*. Frankfurt a. M.: Rütten & Loening.

BUBER, Martin (Übers.) (2015): *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten*. Köln: Anaconda Verlag.

Das Wandbild (Huabi 畫壁), S. 17–23. Der Richter (Lu pan 陸判), S. 24–39. Das lachende Mädchen (Yingning 嬰寧), S. 40–64. Die Füchsin (Lianxiang 蓮香), S. 65–90. Die Wege des Liebenden (Abao 阿寶), S. 91–102. Die Krähen (Zhuqing 竹青), S. 103–113. Die Blumenfrauen (Xiangyu 香玉), S. 114–129. Der närrische Student (Shuchi 書癡), S. 130–140. Der Gott im Exil (Leicao 雷曹), S. 141–149. Das Land im Meer (Luocha haishi 羅刹海市), S. 150–172. Das Blätterkleid (Pianpian 翩翩), S. 173–182. Der Ärmel des Priesters (Gongxian 鞏仙), S. 183–196. Der Traum (Lianhua gongzhu 蓮花公主), S. 197–207. Musik (Huanniang 宦娘), S. 208–220. Die Schwestern (Axiu 阿綉), S. 221–236. Wiedergeburt (Xiaoxie 小謝), S. 237–256.

WILHELM, Richard und Hans WIRTZ (1913): *Der Lauschan. Nach chinesischen Quellen*. Qingdao.

WILHELM, Richard (Übers.): Der Priester vom Lauschan (Laoshan daoshi 勞山道士), S. 42–45.

WIRTZ, Hans (Übers.): Die Blumenfeen (Xiangyu 香玉), S. 36–41.

GREINER, Leo (Übers.) (1913): *Chinesische Abende: Novellen und Geschichten aus dem alten China*. Im Gemeinschaft mit Tsou Ping Shou aus der chinesischen Ursprache übertragen. Berlin: Erich Reiss Verlag.

GREINER, Leo (Übers.) (1991): *Chinesische Abende. Märchen und Geschichten aus dem alten China*. Mit Illustrationen von Emil Orlik. Frankfurt am Main: Insel Verlag (= insel taschenbuch; 1339).

Der Augenranke (Gu sheng 顧生), S. 159–162. Das Mädchen mit dem grünen Kleid (Lüyi nü 綠衣女), S. 163–166. Der Tiger (Xiang Gao 向杲). S. 167–170. Die Heilige

- (Gengniang 庚娘), S.170–179. Die treue Dienerin (Qingmei 青梅), S. 180–195.
- KÜHNEL, Paul (Übers.) (1914a): Die Füchsinn (Hongyu 紅玉). In: *Geist des Ostens* 1, S. 137–147. Diese Information ist entnommen aus WALRAVENS 2002: 52.
- KÜHNEL, Paul (Übers.) (1914b): Die Stimme des Blutes (Wang Guian 王桂庵). In: *Chinesische Novellen*. München bei Georg Müller (= Meisterwerke orientalischer Literaturen; 2), S. 330–340.
- RUDELSBERGER, Hans (Übers.) (1914): *Chinesische Novellen*. Bd. 1. Leipzig: Inselverlag.
Die Geschichte des Studenten Chen-Yü und der vier hübschen Taoistennonnen (Chen Yunqi 陳雲棲), S. 63–78. Die Tochter des Mandarin Tseng (Lu gong nü 魯公女), S. 79–91. Das Mädchen vom Tung-ting-See (Zhicheng 織成), S. 92–100. Die Geschichte vom Studenten Chu und seiner Freundschaft mit dem Höllenfürsten Lu (Lu pan 陸判), S. 101–117.
- WILHELM, Richard (Übers. u. Hg.) (1914): *Chinesische Volksmärchen*. Jena: Eugen Diederichs Verlag.
34 Der Priester vom Lauschan (Laoshan daoshi 勞山道士), S. 79–83. 35 Der geizige Bauer (Zhong li 種梨), S. 83–84. 46 Der Bergelf (Shanxiao 山魃), S. 132–133. 50 Der kleine Jagdhund (Xiao liequan 小獵犬), S. 138–140. 51 Der Drache nach dem Winterschlaf (Zhelong 蟄龍), S. 140–141. 68 Das tote Mädchen (Shi bian 尸變), S. 203–206. 75 Das Orger-Reich (Yechaguo 夜叉國), S. 217–224. 81 Die bemalte Haut (Hua pi 畫皮), S. 241–246. 82 Die Sekte vom weißen Lotos (Bailian jiao 白蓮教), S. 247–249. 94 Die schöne Giauna (Jiaona 嬌娜), S. 298–307. 95 Ying Ning oder die lachende Schönheit (Yingning 嬰寧), S. 307–317. 96 Die Froschprinzessin (Qingwashen 青蛙神), S. 317–325. 97 Abendrot (Wanxia 晚霞), S. 325–332. 98 Edelweiß (Qing'e 青娥), S. 333–342. 99 Das Heimweh (Lezhong 樂仲), S. 342–350.

1919–1948

- STRZODA, Walter (Übers.) (1920a): Chinesische Erzählungen aus der Novellen-Sammlung „Liao-Dschai-Dschih-I“. Nr. 1 „Die Weinwürmer“ (Jiuchong 酒蟲). In: *Der Neue Orient* VI, 3, S. 120.
- STRZODA, Walter (Übers.) (1920b): Chinesische Erzählungen aus der Novellen-Sammlung „Liao-Dschai-Dschih-I“. Nr. 2 „Das treue Mäuschen“ (Yishu 義鼠). In: *Der Neue Orient*

VII, 1, S. 41.

STRZODA, Walter (Übers.) (1920c): Chinesische Erzählungen aus der Novellen-Sammlung „Liao-Dschai-Dschih-I“. Nr. 3 Der fliegende Ochse (Niu fei 牛飛). In: *Der Neue Orient* VII, 1, S. 41.

STRZODA, Walter (Übers.) (1920d): Erzählungen aus der chinesischen Novellensammlung „Liao-Dschai-Dschio-I. No. 4 Yen-Dschih (Yanzhi 胭脂). In: *Der Neue Orient* VII,4, S. 174–176 und *Der Neue Orient* VII, 5/6: 214–217.

WILHELM, Richard (Übers.) (1923): Die Nixe vom Dungting-See. Märchen von Pu Sung Ling (Zhicheng 織成). In: *Pekinger Abende* V/VI, S. 8–11.

WILHELM, Richard (Übers.) (1924a): Die redenden Augensterne. Märchen aus Liau Dschai von Pu Sung Ling (Tongren yu 瞳人語). In: *Pekinger Abende* II, 2, S. 18–21.

Auch: WILHELM, Richard (Übers.) (1929): Die redenden Augensterne (Tongren yu 瞳人語). In: *Atlantis* 1, S. 226–227.

WILHELM, Richard (Übers.) (1924b): Seltsame Schicksale. Märchen aus Liau Dschai von Pu Sung Ling (Xu huangliang 續黃梁). In: *Pekinger Abende* II, 4, S. 20–27.

FÖRSTER-STREFFLEUR, Sidonie (Übers.) (1924): *Was Li-Pao-Ting erzählt. Chinesische Sagen und Märchen*. Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co.

Die betrunkene Aster (Huang Ying 黃英), S. 54–59. Lotusblatt (Hehua sanniangzi 荷花三娘子), S. 60–65. Päonie (Gejin 葛巾). S. 66–68. Das lachende Mädchen (Yingning 嬰寧), S. 95–100. Erlebnis eines Studenten in Nanking (Nie Xiaoqian 聶小倩), S. 128–135.

SCHMITT, Erich (Übers.) (1924): *P'u Sung-ling. Seltsame Geschichten aus dem Liao Chai*. Bd. 1. Berlin: Alf Häger Verlag.

Der Traum der gelben Hirse (Xu Huangliang 續黃梁), S. 21–39. Chi-cheng, das junge Mädchen vom Tung-T'ing-See (Zhicheng 織成), S. 40–49. Das Fußballspiel auf dem Tung-T'ing-See (Wang Shixiu 汪士秀), S. 50–55. Die gemalte Haut (Hua pi 畫皮), S. 56–66. Magie (Yaoshu 妖術), S. 67–71. Die Laterne als Hund (Quan deng 犬燈), S. 72–75. Der Taoistenpriester vom Laoshan (Laoshan daoshi 嶗山道士), S. 76–83. Die drei Genien (San xian 三仙), S. 84–87. Der Tiger von Chao-Ch'eng (Zhaocheng hu 趙城虎), S. 88–92. Die kämpfende Wachtel des Wang Ch'eng (Wang Cheng 王成), S. 93–109. Pao-Chu (Bao Zhu 保住), S. 110–113. Die Shui-mang-Pflanze (Shuimang cao 水莽草), S. 114–126. Das Amulett des Spielers (Dufu 賭符). S. 127–130. Der kleine Jagdhund (Xiao liequan 小獵

- 犬), S. 131–136. Die Planchette des Spiritisten-Heiligen (Hexian 何仙), S. 137–142. Der gestohlene Pfirsich (Tou tao 偷桃), S. 143–150. Medizinische Kunst (Yishu 醫術), S. 151–155. Die Geschichte des Herrn T'ang (Tang gong 湯公), S. 156–161. Der dankbare Hund (Yiquan 義犬), S. 162–164. Spiritistische Séancen mit tanzenden Gistern (Tiaoshen 跳神), S. 165–169. Die Geschichte des Zauberers Chên (Zhen sheng 真生), S. 170–176. Der langsame Tod (Yiren 邑人), S. 177–178. Die beiden Hirtenknaben (Mushu 牧豎), S. 179–181. Der Vogel Rock (Qinxia 禽俠), S. 182–184. Die acht irdenen Krüge des Herrn Li Yüeh-Sheng (Li Bagang 李八缸), S. 185–192.
- ANONYMUS (Übers.) (1926a): Der treue Hund. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen aus meinem Studierzimmer“, 15, 38 (Yiquan 義犬). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 5, S. 227–228.
- ANONYMUS (Übers.) (1926b): Der Bauer und der Fuchs. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen aus meinem Studierzimmer“, 15, 5 (Nongfu 農夫). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 5, S. 229–230.
- ANONYMUS (Übers.) (1926c): Der Geldregen. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen aus meinem Studierzimmer“, 14, 2 (Yu qian 雨錢). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 5, S. 231–232.
- ANONYMUS (Übers.) (1926d): Der junge Herr Tsin. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen aus meinem Studierzimmer“, 13, 37 (Qin sheng 秦生). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 5, S. 233.
- OTHMER, Wilhelm (Übers.) (1926a): Die Insel der Seligen. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen aus meinem Studierzimmer“, 12, 4. (Anqi dao 安期島). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 6, S. 287–289.
- OTHMER, Wilhelm (Übers.) (1926b): Yü Giang. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen aus meinem Studierzimmer“, 15, 48 (Yu Jiang 于江). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 6, S. 290–291.
- WEILIAN 為聯 (Übers.) (1926a): Hexerei. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen aus meinem Studierzimmer“, 1,9 (Yaoshu 妖術). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 7, S. 339–342.
- WEILIAN 為聯 (Übers.) (1926b): Die fremden Mönche. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen aus meinem Studierzimmer“, 3, 18 (Fanseng 番僧). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 7, S. 343.
- WEILIAN 為聯 (Übers.) (1926c): Der Trinkkumpan. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen

- aus meinem Studierzimmer“, 2, 10 (Jiu you 酒友). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 7, S. 344–346.
- WEILIAN 為聯 (Übers.) (1926d): Die Geschichte des Niu Tscheng dschang. Aus den „Merkwürdigen Erzählungen aus meinem Studierzimmer“, 7, 12 (Niu Chengzhang 牛成章). In: *Deutsche Monatsschrift* 2, 7, S. 347–349.
- PAOTSCHEN (Übers.) (1927): Sin Schi Si Niang. Die 14. Tochter der Familie Sin (Xin shisi niang 辛十四娘). In: *Sinica* 2, S. 172–179.
- LIN Tsiu-sen 林秋生 (Übers.) (1930): Das Zauberbuch (Shuchi 書癡). In: *Sinica* 5, S. 20–24.
- EHRENSTEIN, Albert (Übers.) (1931): *Mörder aus Gerechtigkeit. Romane frei nach dem Chinesischen*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- „Wort zu den sonderbaren Berichten aus der Schreibkammer „Zuflucht“ (Liaozhai zizhi 聊齋自志), S. 397–399. „Der Mondhase holt die Füchsin“ (Chu Suiliang 褚遂良), S. 400–402. „Studium in der Unterwelt“ (Longfei xianggong 龍飛相公), S. 403–410. „Die gute Nase“ (Siwenlang 司文郎), S. 410–412.
- TAO Pung-Fai 陶鵬飛 (Übers.) (1935): *Seltsame chinesische Erzählungen*. Breslau: Verlag Priebatsch's Buchhandlung.
- Ein Pfirsich wird vom Himmel geholt (Tou tao 偷桃), S. 11–13. Der Geldregen (Yu qian 雨錢), S. 13–14. Der Zimmermann Feng (Feng mujiang 馮木匠). S. 14–15, Der kleine Jagdhund (Xiao liequan 小獵犬), S. 15–17. Der Weinwurm (Jiuchong 酒蟲), S. 17–18. Der Graf Hai (Hai gongzi 海公子), S. 18–19. Ein seltsam bestrafte Diebstahl (Ma ya 罵鴨), S. 19. Die todbringende Leiche (Shi bian 尸變), S. 19–22. Die gestohlenen Augen (Nigui 泥鬼), S. 22. Geheimnisvolle Zurückzahlung einer Schuld (Jian chang zhai 蹇償債), S. 23–24. Der schlaue Papagei (Gouyu 雉鴿), S. 24–25. Der verlorene Bräutigam (Xinlang 新郎), S. 25–27. Die Fuchsfée (Hunü 狐女), S. 27–28. Das Bergungeheuer (Shanxiao 山魃), S. 29–30. Die Vergeltung bleibt nicht aus (Mou jia 某甲), S. 30. Der Hagelgott (Baoshen 雹神), S. 30–32. Hue-Fang, die Glücksbringerin (Huifang 蕙芳). S. 32–35, Die bestrafte Schwiegertochter (Du Xiaolei 杜小雷), S. 35. Die Wiedergeburt (Wang Keshou 汪可受), S. 36–37. Der unbeherrschte Trinker (Qin sheng 秦生), S. 37–38. Bestrafte Geiz (Zhong li 種梨), S. 38–39. Ein Licht – ein Hund – ein Mädchen (Quandeng 犬燈), S. 39–40. Ein gefährlicher Zauberer aus der „Weißen Lotossekte“ (Bailian jiao 白蓮教), S. 40–42.

- Der Trinkbruder (Jiuyou 酒友), S. 42–44. Der seltsame Tod des alten Dsu (Zhu weng 祝翁), S. 44–45. Der Student aus Lehm (Ni shusheng 泥書生), S. 45–46. Die Wasserspeierin (Pen shui 噴水), S. 46–47. Der verschwundene Sohn (Zhou Kechang 周克昌), S. 47–49. Der Fuchsgeist vom We-Fluß (Weishui hu 濰水狐), S. 49–50. Die seltsamen nächtlichen Zecher (Guo Xiucui 郭秀才), S. 50–52. Der eigene Sohn als Gläubiger (Sishiqian 四十千), S. 52. Eine Teufelin stiftet Unheil (Miaogui 廟鬼), S. 52–53. Der Zauberzettel (Dufu 賭符), S. 53–55. Erlebnis in der Unterwelt (Mou gong 某公), S. 55–56. Der kleine Frechdachs (Xiao guanren 小官人), S. 56. Wie kann man ein Heiliger werden (Luo Zu 羅祖), S. 57–58.
- ROTTAUSCHER, Anna von (Übers.) (1940): *Der Pantoffel der kleinen Yen-dschi. Zwei chinesische Novellen aus alter Zeit*. Wien: Wilhelm Frick Verlag (=Wiener Bücherei; 9).
- ROTTAUSCHER, Anna von (Übers.) (1944): Der Pantoffel der kleinen Yen-dschi (Yanzhi 胭脂). In: ROTTAUSCHER, Anna von (Übers.): *Der Pantoffel der kleinen Yen-dschi. Zwei chinesische Novellen aus alter Zeit*. Wien: Wilhelm Frick Verlag (=Wiener Bücherei; 9), S. 5–37.
- FRANKE, Herbert (Übers.) (1940): *Kleines chinesisches Lesebuch. Eine Auswahl aus der klassischen Literatur Chinas*. Köln: Staufen-Verlag (=Staufen-Bücherei; 23).
- FRANKE, Herbert (Übers.) (1949): *Aus Chinas klassischer Literatur*. Kvelaer Rhld: Verlag Butzon & Bercker.
- Die Drachen und die Spinne (Long xi zhu 龍戲蛛), S. 16–17. Nächtliches Leuchten (Yeming 夜明), S. 17, Der Geist vom Po-yangsee (Poyang shen 鄱陽神), S. 18, Der Augenkranke (Gu sheng 顧生), S. 18–21, Der Leichnam (Fu shi 負尸), S. 21–22, Der Frauenkopf (Meiren shou 美人首), S. 22–23. Dschang Bu-liang (Zhang Buliang 張不量), S. 23–24, Sun Bi-dchen (Sun Bizhen 孫必振), S. 24, General Schö (She jiangjun 庫將軍), S. 25. In der Ausgabe von 1940 gibt es eine weitere *Liaozhai*-Übersetzung mit dem Titel „Der Kreisvorsteher von Dsi-tung“. Sie konnte nicht eingesehen werden.
- ANONYMUS (Übers.) (1947): *P'u Sung Ling. Die Füchsin und die tote Geliebte. Eine Chinesische Liebes- und Geistergeschichte aus dem Liao Tschai*. Berlin: Steuben-Verlag Paul G. Esser (=Steuben-Blätter; 21).
- FRANKE, Herbert (Übers.) (1947): Neun Geschichten von Pu Sung-Ling. In: *Das Karussell der Abenteuer. Abenteuerliche Geschichten der Weltliteratur*. Köln: Staufen-Verlag.
- Der wandelnde Leichnam (Shi bian 尸變), S. 349–352. Der zauberkundige Mönch (Daoshi

道士), S. 353–358. Die Buße des Zensors Hua (Fengdu yushi 酆都御史), S. 359–361. Das Wandbild (Huabi 畫壁), S. 362–366. Der Geist des Vaters (Tian Zicheng 田子成), S. 367–372. Der Tiger und die Waffe (Meng lang 夢狼), S. 373–379. Der Höllenrichter als Freund (Lu pan 陸判), S. 380–390. Der Sturz in den Brunnen (Longfei xiangong 龍飛相公), S. 391–398.

KUHN, Franz (Übers.) (4.1.1947 bis 15.2.1947): Die Kampfgrille (Cuzhi 促織). In: *Darmstädter Echo*.

KUHN, Franz (Über.) (1951): Die Kampfgrille (Cuzhi 促織). In: KUHN, Franz (Übers.): *Der Turm der fegenden Wollen. Altchinesische Novellen*. Freiburg: Hermann Klemm, Erich Seemann, S. 173–194.

1949–1979

ROTTAUSCHER, Anna von (1955a): *Altchinesische Tiergeschichten*. Wien: Agathonverlag.

Die treue Gefährtin (Yishu 義鼠), S. 103–104. Der Tiger und sein Gast (Heishou 黑獸), S. 107–108. Die beiden Hirtenknaben (Mushu 牧豎), S. 111–112. Die große Ratte (Dashu 大鼠), S. 112–113. Der Grillenkampf (Chuzhi 促織), S. 113–125. Der aufopfernde Hund (Yiquan 義犬), S. 125–127. Die Mäusevorstellung (Shuxi 鼠戲), S. 128. Die überlisteten Wölfe (Lang 狼), S. 128–130. Vogelrache (Qinxia 禽俠), S. 130–131. Der Schlangenbändiger (Sheren 蛇人), S. 131–134. Der ritterliche Vogel (Qinxia 禽俠), S. 143–144. Der Kampf der Wachteln (Wang Cheng 王成), S. 145–159. Der unheimliche Tempel (Huan she 豢蛇), S. 159–162. Die befreiten Schmetterlinge (Fang die 放蝶), S. 169–170. Die Froschmelodie (Waqu 蛙曲), S. 170–171. Der fliegende Ochse (Niu fei 牛飛), S. 172–173. Die weißen Tauben des Herrn Dschang (Geyi 鴿異), S. 174–180. Das nächtliche Leuchten (Yeming 夜明), S. 180. Der kleine Jagdhund (Xiao liequan 小獵犬), S. 180–183. Erlebnis auf der Insel Ku Dschi (Hai gongzi 海公子), S. 183–186. Die grüne Froschfee (Qingwa shen 青蛙神), S. 186–197. Die Liebesgeschichte von Sun und der schönen A Pao (Abao 阿寶), S. 197–206. Die Füchsin und das Geistermädchen (Lianxiang 蓮香), S. 206–228. Der aus dem Winterschlaf erwachte Drache (Zhelong 蟄龍), S. 228–229. Die Flucht des Bienenschwarms (Lianhua gongzhu 蓮花公主), S. 229–239. Der Fuchs, der Geld regnen ließ (Yu qian 雨錢), S. 239–241. Dschu Dsching, das Krähenmädchen (Zhuqing 竹青), S. 241–250. Der Weinwurm (Jiuchong 酒蟲), S. 205–

252. Der Tiermacher (Zao chu 造畜), S. 252–254. Die die Göttin der Heuschrecken den geschwätzigem Gott der Weiden bestrafte (Liu xiucui 柳秀才), S. 254–255. Der Fuchs im Krug (Hu ru ping 狐入瓶), S. 256. Der sprechender Star (Quyu 鷓鴣), S. 256–258. Die Schlacht mit den Fuchssoldaten (Hu shi 胡氏), S. 259–265. Die Ratte A Tschien (A Xian 阿纖), S. 265–277. Wie der Froschgott den geizigen Herrn Dschou bestrafte (Qingwa shen 青蛙神), S. 278–284. Dschia Tze Lung (Zhen sheng 真生), S. 284–288. Der Wahrtraum des Herrn Pe (Meng lang 夢狼), S. 289–295. Das fremde Pferd (Hua ma 畫馬), S. 295–298. Li Dsu Ming und der junge Esel (Jian chang zhai 蹇償債), S. 298–301. Die Delphininprinzessin vom Dung-Ting-See (Xihu zhu 西湖主), S. 301–313. Die gestohlene Ente (Ma ya 罵鴨), S. 313–314. Das Fuchsmädchen (Hunü 狐女), S. 314–317. Der Frosch, der als Esel Rache nahm (Zhong sheng 鐘生), S. 317–328. Die Rinderepidemie (Niu Huang 牛瘟), S. 328–331. Ho Dschien Schang (Hejian sheng 河間生), S. 332–334. Der wilde Hund (Yegou 野狗), S. 334–335. Wie ein junger Gelehrter einer Wiedergeburt als Schaf entging (San sheng 三生), S. 335–337. Die Fußballspieler vom Dung Ding See (Wang Shixiu 汪士秀), S. 337–341. Die alte Frau und der Tiger (Zhaocheng hu 趙城虎), S. 341–345. Das festgewachsene Tier des Liang Yen (Liang Yan 梁彥), S. 345–346. Der Fuchs vom Weifluß (Weishui hu 濰水狐), S. 346–349. Der Weinfälscher (Jinling yi 金陵乙), S. 349–351.

Gleicher Inhalt auch in: ROTTAUSCHER, Anna von (1955): *Altchinesische Tiergeschichten*. Wien/Berlin/Stuttgart: Paul Neff Verlag.

ROTTAUSCHER, Anna von (Übers.) (1955b): *Irrlicht und Morgenröte. Fünf chinesische Erzählungen mit sechs farbigen Illustrationen*. Zürich: Die Waage.

Dsi Schang's schwierige Heirat (Jisheng 寄生), S. 5–22. Ein Haus zerbricht an der Hoffart, ein anderes gewinnt seinen Frieden (Zimei yi jia 姊妹易嫁), S. 23–36. Die Wandlung des eitlen Tseng (Xu huangliang 續黃梁), S. 111–133.

SCHROCK, E. P. und LIU Guan-ying (Übers.) (1955): *Gauker, Füchse und Dämonen*. Basel: Benno Schwabe & Co. Verlag (=Sammlung Klosterberg).

Füchse feiern Hochzeit, und ein ungeladener Gast stiehlt einen Goldpokal (Hu jia nü 狐嫁女), S. 15–19. Meister Gung verschafft Schang durch Zauberei den Stammhalter und eine Nebenfrau (Gongxian 鞏仙), S. 20–28. Der junge Ma wird ins Dämonenreich verschlagen und heiratet die Tochter des Drachenkönigs (Luo cha haishi 羅刹海市), S. 29–42. Heng-niang lehrt die geborene Dschu, wie man die Liebe eines Mannes wiedergewinnt

(Hengniang 恆娘), S. 43–47. Der Zauberlehrling, der sein Herz nicht rein erhält, rennt mit dem Kopf gegen die Mauer und wird zum Gespött der Leute (Laoshan daoshi 勞山道士), S. 48–52. Der Höllenrichter Lu verhilft seinem Zechbruder zu einem klügeren Herzen und zu einer hübscheren Frau (Lu pan 陸判), S. 53–62. Eine Füchsin und ein Mädchengeist werden aus Nebenbuhlerinnen zu Freundinnen aus Liebe zum Scholaren Sang (Lianxiang 蓮香), S. 63–79. Der leichtfertige Fang-dung wird durch die Pupillenmännchen auf den rechten Weg geführt (Tongren yu 瞳人語), S. 80–83. Geister und Füchse verhelfen dem jungen Fu zur Mannbarkeit (Qiaoniang 巧娘), S. 83–94. Das Wandbild einer Götterjungfrau wird lebendig, und ein Verliebter erfährt, daß das Leben ein Traum ist (Huabi 畫壁), S. 95–97. Der Tunichtgut Tjü-bing verliebt sich in ein Fuchsfräulein und rettet dessen Onkel das Leben (Qingfeng 青鳳), S. 98–106. Ein Nachfahre des Meisters Kung wird von einer Geisterfüchsin geheilt und rettet ihre Familie vor dem Untergang (Jiaona 嬌娜), S. 107–118. Der Scholar Sung wird von Göttern geprüft und zum Stadtgott erhoben (Kao chenghuang 考城隍), S. 119–120. Ein Pulsspezialist sagt kommendes Unheil voraus, und das Gericht der Unterwelt entzieht einer Geisterfüchsin die Pille der Unsterblichkeit (Dong sheng 董生), S. 121–127. Zwei Ehrenmänner werden an den Erfahrungen einer bösen Welt zu Heiligen (Chengxian 成仙), S. 127–138. Yü-djing läßt sich mit einem Wespenmädchen ein und rettet ihm das Leben (Lüyi nü 綠衣女), S. 138–140. Wang-tseng erwirbt mit Wachtelkämpfen ein Vermögen und lernt Fleiß und Ausdauer schätzen (Wang Cheng 王成), S. 140–149. Ein Bauer, der mit einer Birne geizt, verliert die ganze Ernte (Zhong li 種梨), S. 149–151. Der Student Dschu wird mit Schui-mang-Gras vergiftet und findet in der Geisterwelt eine hübsche Frau (Shuimang cao 水莽草), S. 151–157. Ein Unbekannter entstellt das Gesicht der schönen Kurtisane Jui-yün, die Liebe ihres Mannes verschafft ihr die alte Schönheit wieder (Ruiyun 瑞雲), S. 157–161. Wang heiratet eine Fuchstochter, sein lüsterner Nachbar findet durch einen Skorpion den Tod (Yingning 嬰寧), S. 162–177. Yü-yung heiratet das Rabenweibchen Bambusgrün und verschafft dadurch seiner Frau in der Menschenwelt einen treusorgenden Sohn (Zhuqing 竹青), S. 177–183. Eine Braut wird ausgetauscht und ein Student vom Prüfungsamt der Unterwelt für eheliche Treue belohnt (Zimei yi jia 姊妹易嫁), S. 183–189. Die Rosenelfe Go-djin weilt für einige Zeit in der Menschwelt und beschenkt einen Rosenfreund mit neuen seltenen Arten (Gejin 葛巾), S. 189–200. Zwei Liebende sterben, um vereint zu werden, und finden eine Gefährtin

(Liancheng 連城), S. 200–208. Ein Bettler wird General und schenkt einem alten Gönner aus Dankbarkeit die Hälfte seiner Habe (Dali jiangjun 大力將軍), S. 208–212. Die Elfe Piän-piän rettet den jungen Lo aus tiefem Elend und schenkt ihm einen klugen Sohn (Pianpian 翩翩), S. 212–218. Der Taubenzüchter Dschang bekommt zwei weiße Geistertauben zum Geschenk, ihr Verlust verleidet ihm das Sammeln (Geyi 鵓異), S. 218–223. Ein altes Mütterchen verliert seinen einzigen Sohn durch einen Tiger, der seine Tat sühnt, indem er die Pflichten des Sohnes übernimmt (Zhaocheng hu 趙成虎), S. 223–225. Zwei Lebemänner halten in der Trunkenheit eine Hütte für einen Palast und Steine für hübsche Mädchen (Daoshi 道士), S. 226–229.

GRIMM, Irmgard und Reinhold GRIMM (Übers.) (1956): *Höllенrichter Lu. Chinesische Gespenster- und Fuchsgeschichten*. Kassel: Erich Röth-Verlag.

Die bemalte Wand (Huabi 畫壁), S. 5–9. Der Taoistenpriester im Lauschan (Laoshan daoshi 勞山道士), S. 9–13. Höllenrichter Lu (Lu pan 陸判), S. 14–24. Rotjade (Hongyu 紅玉), S. 24–34. Herr Fux (Hu shi 胡氏), S. 34–40. Das Mädchen vom Dung-Ting-See (Zhicheng 織成), S. 40–46. Das Lotschaland und das Seekönigreich (Luocha haishi 羅剎海市), S. 46–59. Die Prinzessin vom Westsee (Xihu zhu 西湖主), S. 60–70. Prinzessin Lotos (Lianhua gongzhu 蓮花公主), S. 71–78. Das Mädchen mit dem grünen Kleid (Lüyi nü 綠衣女), S. 78–81. Das Bootsmädchen (Wang Gui'an 王桂庵), S. 82–90. Der Pfirsichdiebstahl (Tou tao 偷桃), S. 90–94. Die tote Frau (Shi bian 尸變), S. 94–98. Wiedergeburten (San sheng 三生), S. 98–101. Das Fuchsmädchen (Hunü 狐女), S. 102–104. Die häßliche Füchsin (Chouhu 醜狐), S. 105–109.

(Höllенrichter Lu auch in: BORGES, Jorge Luis (Hg.) (1984): *Gast Tiger*. Stuttgart: Weitbrecht in K. Thienemanns Verlag (= Die Bibliothek von Babel), S. 76–92.)

SCHERNER, E. (Übers.) und TSCHEG Shi-fa (Illustr.) (1957): *Die bemalte Haut* (Hua pi 畫皮). Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur Peking.

BAUER, Wolfgang und Herbert FRANKE (Übers.) (1959): *Die Goldene Truhe. Chinesische Novellen aus zwei Jahrtausenden*. Wien: Carl Hanser Verlag.

BAUER, Wolfgang und Herbert FRANKE (Übers.) (1988): *Die Goldene Truhe. Chinesische Novellen aus zwei Jahrtausenden*. Wien: Carl Hanser Verlag (Erweiterte Neuauflage).

FRANKE, Herbert (Übers.): Die kluge Nachbarin (Hengniang 恆娘), S. 392–397. Das Purpurtuch (Gejin 葛巾), S. 398–408.

- ILCAS (Institut für Literatur an der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften) (Hg.) (1961): *Geschichten von denen, die keine Gespenster fürchten*. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur.
- ILCAS (Institut für Literatur an der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften) (Hg.) (1980): *Geschichten von denen, die keine Gespenster fürchten*. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur (2. Auflage).
- TREPPT, Eberhard (Übers.): Zauberei (Yaoshu 妖術), S. 62–66.
- LI Ming (Übers.): Geng Tjü-bing (Qingfeng 青鳳), S. 67–72. Fuchsefangen und Gespensterschießen (Zhuogui shehu 捉鬼射狐), S. 73–76.
- YEH Kai (Übers.) (1965): *Liao-chai chih-i. Chinesische Geschichten aus dem 17. Jahrhundert*. Mit einem Vorwort von Werner Eichhorn. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. (= Unesco-Sammlung repräsentativer Werke; Asiatische Reihe).
- Fräulein Chiao-no (Jiaona 嬌娜), S. 9–22. Wang Ch'eng und die Kampfwachtel (Wang Cheng 王成), S. 22–32. Die bemalte Haut (Hua pi 畫皮), S. 33–39. Hsia Nü (Xianü 俠女), S. 39–48. Der König (Wangzhe 王者), S. 48–52. Shih ch'ing-hsü (Shi Qingxu 石清虛), S. 52–59. Das Taubenmirakel (Geyi 鵠異), S. 59–63. Prinzessin Yün-lo (Yunluo gongzhu 雲蘿公主), S. 63–80. Examen in der Hauptstadt (Siwenlang 司文郎), S. 81–94. Der Zauberer (Tou tao 偷桃), S. 94–97. Der Schlangenbeschwörer (Sheren 蛇人), S. 97–101.
- SCHWARZ, Ernst (Übers.) (1973): Chrysanthemengenien (Huang Ying 黃英). In: *Der Ruf der Phönixflöte. Klassische chinesische Prosa*. Bd. 2. Berlin: Rütten & Loening, S. 618–632.
- BAAR, Adrian (Übers. u. Hg.) (1975): *Chinesische Gespenstergeschichten*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Die gelehrigen Gespenster (Xiaoxie 小謝), S. 20–28. Der Sohn des Händlers (Guer 賈兒), S. 46–50. Heng-niangs guter Rat (Hengniang 恆娘), S. 51–55. Die Blumengeister (Xiangyu 香玉), S. 56–62. Ying-ning, das lachende Mädchen (Yingning 嬰寧), S. 63–70. Der erfolgreiche Liebhaber (Qiaoniang 巧娘), S. 71–79. In der Unterwelt (Xi Fangping 席方平), S. 80–83. Richter Lu (Lu pan 陸判), S. 84–89. Die bemalte Haut (Hua pi 畫皮), S. 90–94. Der Lohn der guten Tat (Mou gong 某公), S. 95. Teuflischer Spuk (Yaoshu 妖術), S. 96–98. Der Pfirsichdiebstahl (Tou tao 偷桃), S. 99–101. Das Gespenst im Gasthaus (Shi bian 尸變), S. 102–103. Der ermordete Mönch (Siseng 死僧), S. 104. Seelenwanderung (San sheng 三生), S. 105–106. Die Kampfgrille (Cuzhi 促織), S. 107–111. Lotterie der

Ehe (Maohu 毛狐), S. 112–114. Der rücksichtsvolle Ehemann (Zhu weng 祝翁), S. 115–116. Die Tonfigur (Tu'ou 土偶), S. 126–127.

BAAR, Adrian (Übers. und Hg.) (1978): *Erotische Geschichten aus China*. Mit sechs Brautbildern. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Huan der Neunte, der Schöne (Huang Jiulang 黃九郎), S. 27–36. Die Reize des Bo Yuiyua (Bai Yuyu 白于玉), S. 37–44. Die bemalte Wand (Huabi 畫壁), S. 45–48. Wie ein taoistischer Mönch seine Gäste bewirtete (Daoshi 道士), S. 49–52.

1979–2001

RÖSEL, Gottfried (Übers.) (1982a): *Das Wandbild. Chinesische Liebesgeschichten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Das Wandbild (Huabi 畫壁), S. 11–15. Die Liebe erweckt eine Tote (Liansuo 連鎖), S. 16–26. Zwischen Traum und Tag (Fengyang shiren 鳳陽士人), S. 27–32. Liebe zu dritt (Zhang Aduan 章阿端), S. 33–41. Irrungen und Wirrungen (Chen Yunqi 陳雲棲), S. 42–55. Im Tode vereint (Liancheng 連城), S. 56–64. Die Heirat der Kurtisane (Ruiyun 瑞雲), S. 65–70. Der Jungbrunnen (Lu gong nü 魯公女), S. 71–79. Der Eidbrüchige (Dou shi 竇氏), S. 80–85. Zwischen Füchsin und Gespenst (Lianxiang 蓮香), S. 86–102. Verführung aus der Unterwelt (Xiangqun 湘裙), S. 103–113. Wie man seinen Ehemann zurückgewinnt (Hengniang 恆娘), S. 114–120. Die Rache der Gattin (Gengniang 庚娘), S. 121–129. Der Rechtschaffene Tor (Abao 阿寶), S. 130–137. Die Schlangentochter (Qingcheng fu 青城婦), S. 138–139. Der Eifersüchtige Hund (Quan jian 犬奸), S. 140. Geschmacksache (Nanqie 男妾), S. 141–142. Eine anregende Pille (Yaoseng 藥僧), S. 143–145. Verführungskünste (Ren Yao 人妖), S. 146–150. Ein Fuchs als Lustknabe (Huang Jiulang 黃九郎), S. 151–160. Der Lederbeutel (Nie Xiaoqian 聶小倩), S. 161–172. Die Zauberin (Xiaoer 小二), S. 173–181. Unbewusst Familienvater (Lin shi 林氏), S. 182–187.

RÖSEL, Gottfried (Übers.) (1982b): *Fräulein Lotosblume. Chinesische Liebesgeschichten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Das Gespensterhaus (Qingfeng 青鳳), S. 11–19. Das lachende Mädchen (Yingning 嬰寧), S. 20–34. Der Tor und die Unsterbliche (Xin shisi niang 辛十四娘), S. 35–49. Fräulein Lotosblume (Hehua sanniangzi 荷花三娘子), S. 50–57. Die Blumennymphen (Xiangyu 香玉), S. 58–67. Die Blätterfee (Pianpian 翩翩), S. 68–74. Die Krähen (Zhuqing 竹青), S.

- 75–81. Das Wasserfräulein vom Dung-Ting-See (Zhicheng 織成), S. 82–87. Die Prinzessin vom Westsee (Xihu zhu 西湖主), S. 89–100. Die Tochter des Froschgotts (Qingwa shen 青蛙神), S. 101–108. Der Büchernarr (Shuchi 書癡), S. 109–116. Die Tochter des Drachenkönigs (Luocha haishi 羅刹海市), S. 117–132. Das Armband der Himmlischen (Bai Yuyu 白于玉), S. 133–144. Der Perlenschmuck (Shennü 神女), S. 145–156.
- BORGES, Jorge Luis (Hg.) (1984): *Gast Tiger*. Stuttgart: Weibrecht in K. Thienemanns Verlag (=Die Bibliothek von Babel).
- HILDEBANDT-ESSIG, Angelika (Übers.): Die Prüfung zum Schutzengel (Kao chenghuang 考城隍), S. 13–16. Der buddhistische Priester von Ch'ang-ch'ing (Changqing seng 長清僧), S. 17–20. In der Unterwelt (Xi Fangping 席方平), S. 21–28. Der unsichtbare Priester (Shan daoshi 單道士), S. 29–31. Der Zauberpfad (Guo xiucui 郭秀才), S. 32–34. Der Mann, der in einen Brunnen geworfen wurde (Longfei xiangong 龍飛相公), S. 35–42. Der Strom des Geldes (Qian liu 錢流), S. 43. Eine übernatürliche Frau (Chu Suiliang 褚遂良), S. 44–47. Gast Tiger (Miao sheng 苗生), S. 48–53. Der Tiger von Chao-Ch'êng (Zhaochenghu 趙城虎), S. 54–57. Der Wolfstraum (Meng Lang 夢狼), S. 58–64. Rache (Xiang Gao 向杲), S. 65–68. Die bemalte Haut (Hua pi 畫皮), S. 68–75.
- GRIMM, Irmgard und Reinhold GRIMM (Übers.): Höllenrichter Lu (Lu pan 陸判), S. 76–92.
- CAO Zuorui 曹作銳 (Bearb.), DU Dakai 杜大愷 (Illustr.), *Der Mönch vom Berge Laoshan* (Laoshan daoshi 勞山道士). Beijing: Waiwen chubanshe.
- LIN Ying 林楹 (Bearb.), WANG Jusheng 王菊生 (Illustr.), YAN Junxu und WANG Wei (Übers.) (1984): *Hongyu* (Hongyu 紅玉). Beijing: Waiwen chubanshe.
- MAO Shuixian 毛水仙 (Bearb. u. Illustr.), ZHANG Zhenhuo und LIU Xiuzhen (Übers.): *Das Fisch Mädchen* (Baiqiulian 白秋練). Beijing: Waiwen chubanshe.
- MING Yang 名揚 (Bearb.), ZHANG Zengmu 張增木 (Illustr.), HUO Yong, ZHANG Zhenhua (Übers.) (1984): *Das Mädchen A Bao* (Abao 阿寶). Beijing: Waiwen chubanshe.
- YU Rulong 于如龍 (Bearb.), CHEN Huiguan 陳惠冠 (Illustr.), LI Xiuzhen und XU Shumin (Übers.) (1984): *Die Insel der Unsterblichen* (Xianren dao 仙人島). Beijing: Waiwen chubanshe.
- RÖSEL, Gottfried (Übers.) (1987): *Umgang mit Chrysanthemen. 81 Erzählungen der ersten vier Bücher aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi*. Zürich: Verlag Die Waage.
- RÖSEL, Gottfried (Übers.) (1989): *Zwei Leben im Traum, 67 Erzählungen der Bände fünf bis*

- acht aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi*. Zürich: Verlag Die Waage.
- SIMON, Rainald (Übers.) (1989): *Die bemalte Haut. Liao Zhai Zhiyi*. In: SIMON, Rainald (Übers.) (1989): *Die bemalte Haut: Schattenspiel*. Frankfurt am Main: QiLin, S. 10–18.
- RÖSEL, Gottfried (Übers.) (1991): *Besuch bei den Seligen, 86 Erzählungen der Bände neun bis zwölf aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi*. Zürich: Verlag Die Waage.
- RÖSEL, Gottfried (Übers.) (1992a): *Schmetterlinge fliegen lassen, 158 Erzählungen der Bände dreizehn bis fünfzehn aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi*. Zürich: Verlag die Waage.
- RÖSEL, Gottfried (Übers.) (1992b): *Kontakt mit den Lebenden, 109 Erzählungen der Bände sechzehn und siebzehn aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi, mit einem ausführlichen Überblick über die Sachthemen des Gesamtwerks*. Zürich: Verlag Die Waage.
- ANONYMUS (1992): Ch'ens seltsame Reiseerlebnisse (Xihu zhu 西湖主). In: STRELKA, Joseph Peter (Hg.): *Imaginäre Reisen*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, S. 10–19.
- ZHANG Penggao 章鵬高 (Übers.) (2001): «Liaozhai zhiyi» xuanyiben (deyiben) – «Tongren yu» ji 《聊齋誌異》選譯本（德譯本）——《瞳人語》集. *Wundersame Geschichten aus der Studierstube der Muße. Der Pupillendialog (Auswahl in deutscher Übersetzung)*. Mit einem Vorwort von Zhang Yushu 張玉書. Beijing: Beijing daxue chubanshe.
- Die Eignungsprüfung für das Amt des Stadtgottes (Kao chenghuang 考城隍), S. 1–5. Der Pupillendialog (Tongren yu 瞳人語), S. 6–11. Dem Wandbild entstiegene Schönheit (Huabi 畫壁), S. 12–17. Die Anpflanzung eines Birnbaums (Zhong li 種梨), S. 18–21. Der taoistische Priester vom Laoshan-Gebirge (Laoshan daoshi 勞山道士), S. 22–29. Ein buddhistischer Mönch in Changqing (Changqing seng 長清僧), S. 30–34. Der Fuchsgeist verheiratet seine Tochter (Hu jia nü 狐嫁女), S. 35–43. Das operativ behandelnde Mädchen Jiaona (Jiaona 嬌娜), S. 44–60. Die schwarze Magie (Yaoshu 妖術), S. 61–67. Wang Cheng, der Müßiggänger (Wang Cheng 王成), S. 68–81. Wie Qingfeng ihre Dankbarkeit bezeugte (Qingfeng 青鳳), S. 82–94. Die bemalte Haut (Hua pi 畫皮), S. 95–106. Das Söhnchen eines Händlers (Guer 賈兒), S. 109–116. Herr Dong (Dong sheng 董生), S. 117–125. Der Höllenrichter Lu (Lu pan 陸判), S. 126–141. Das giftige Uferkraut (Shuimang cao 水莽草), S. 142–151. Das Versprechen der Abao (Abao 阿寶), S. 152–164. Ruiyun erlangt ihre Schönheit wieder (Ruiyun 瑞雲), S. 165–174. Die Opferbereitschaft des Wang Liulang (Wang Liulang 王六郎), S. 181–190. Vierzigtausend Kupfermünzen (Sishiqian 四十千), S. 190–192.

Literaturverzeichnis

Nachschlagewerke

GDHYCD (*Gudai hanyu cidian* 古代漢語詞典 [Wörterbuch des klassischen Chinesisch]) (2002). Herausgegeben von GUDAI HANYU CIDIAN BIANXIEZU 古代漢語詞典編寫組 [Schreibgruppe des Wörterbuchs des klassischen Chinesisch]. Beijing: Shangwu yinshuguan.

HYDCD (*Hanyu da cidian* 漢語大詞典 [Das große Wörterbuch der chinesischen Sprache]) (1986) Bd. 1, (1988) Bd. 2, (1989a) Bd. 3, (1989b) Bd. 4, (1990a) Bd. 5, (1990b) Bd. 6, (1991a) Bd. 7, (1991b) Bd. 8, (1992a) Bd. 9, (1992b) Bd. 10, (1993a) Bd. 11, (1993b) Bd. 12. Herausgegeben von Luo Zhufeng 羅竹風. Shanghai: Shanghai cishu chubanshe.

HYDZD (*Hanyu da zidian* 漢語大字典 [Das große Lexikon der chinesischen Sprache]) (2010). Herausgegeben von HANYU DAZIDIAN BIANJI WEIYUANHUI 漢語大字典編輯委員會 [Redaktionskomitee des großen Lexikons der chinesischen Sprache]. 9 Bde. Wuhan: Chonwen shuju, Chengdu: Sichuan cishu chubanshe (2., überarbeitete Auflage, Erstauflage 1986–1990).

Primärliteratur

ARISTOTELES (1982): *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam.

BAN Gu 班固 (1999): *Hanshu* 漢書 [Geschichte der Han-Dynastie]. Annotiert von Yan Shigu 顏師古. Beijing: Zhonghua shuju.

CAO Xueqin 曹雪芹 und GAO E 高鶚 (1963): *Qianlong chaoben nianbai hui Honglou meng* 乾隆抄本廿百回紅樓夢 [Die Abschrift der Qianlong-Periode von Der Traum der Roten Kammer mit 120 Kapiteln]. Beijing: Zhonghua shuju.

CHEN Shou 陳壽 (2004): *Sanguo zhi* 三國志 (Aufzeichnungen der Drei Reiche). Bd. 1. Herausgegeben von Xu Jialu 許嘉璐. Shanghai: Hanyu dacidian chubanshe (= Ershisi shi quanyi 二十四史全譯 [Vollständige Übersetzung der 24 Geschichten]).

CHENG Junying 程俊英 und JIANG Jianyuan 蔣見元 (1999): *Shijing zhuxi* 詩經注析 [Buch der Lieder, mit Annotation und Analyse]. Beijing: Zhonghua shuju (= Zhongguo gudian

- wenxue jiben congshu 中國古典文學基本叢書 [Grundlegende Reihe der klassischen chinesischen Literatur] (Erstauflage 1991).
- CICERO, Marcus Tullius (1998): *De inventione: Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum: Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch – deutsch.* Übersetzt und herausgegeben von Theodor Nüßlein. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler (= Sammlung Tusculum).
- CICERO, Marcus Tullius (2007): *De Oratore: Über den Redner. Lateinisch – deutsch.* Herausgegeben und übersetzt von Theodor Nüßlein. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler (= Sammlung Tusculum).
- FENG Zhenluan 馮鎮巒 (1985): Du *Liaozhai* zashuo 讀聊齋雜說 [Randbemerkungen beim Lesen des *Liaozhai*]. In: ZHU Yixuan 朱一玄 (Hg.): «*Liaozhai zhiyi*» ziliao huibian 《聊齋誌異》資料彙編 [Gesammelte Schriften über das *Liaozhai zhiyi*]. Zhengzhou: Zhongzhou guji chubanshe, S. 582–591.
- GGBWY (GUGONG BOWUYUAN 故宮博物院 [Palastmuseum]) (2014): *Xu Xianqing huanji tu* 徐顯卿宦跡圖 [Bilder der Beamtenkarriere des Xu Xianqing]. <https://weibo.com/u/1655363172> (letzter Abruf: 15.02.2022).
- GRIMM, Jacob und Wilhelm GRIMM (1857): *Kinder- und Hausmärchen.* Halle a. S.: Verlag von Otto Hendel.
- GU Xuexie 顧學頤 (Hg.) (1979): *Bai Juyi ji* 白居易集 [Gesammelte Werke von Bai Juyi]. 4 Bde. Beijing: Zhonghua shuju.
- Liji* 禮記 [Aufzeichnungen über Riten] (2004). 2 Bde. Übersetzt und annotiert von Yang Tianyu 楊天宇. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- LIU Yiqing 劉義慶 (2007): *Shishuo xinyu* 世說新語 [Geschichten der Welt, neu erzählt]. Kommentiert und annotiert von Shen Haibo 沈海波. Beijing: Zhonghua shuju.
- LU Dahuang 路大荒 (Hg.) (1986): *Pu Songling ji* 蒲松齡集 [Gesammelte Werke von Pu Songling]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- MA Qichang 馬其昶 (annot.) und MA Maoyuan 馬茂元 (kompl.) (1986): *Han Changli wenji jiaozhu* 韓昌黎文集校註 [Werke von Han Changli, redigiert und annotiert]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- REINBECK, Georg (1970): Einige Worte über die Theorie der Novelle [1841]. In: POLHEIM,

- Karl Konrad (Hg.): *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musli*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (= Deutsche Texte; 13), S. 34–38.
- SHENG Shiyao 盛時彥 (1998): Nachwort. In: Ji Yun 紀昀: *Yuwei caotang biji* 閱微草堂筆記 [Pinselnotizen aus der Strohütte der Betrachtung des Großen im Kleinen], Beijing: Huaxia chubanshe, S. 392–393.
- TANG Menglai 唐夢賚 (1962): Tang xu 唐序 [Tangs Vorwort]. In: ZHANG Youhe 張友鶴 (Hg.) (1962): *Liaozhai zhiyi huijiao huizhu huiping ben* 聊齋誌異會校會註會評本 [Seltsame Geschichten aus dem Liao-Studienzimmer, mit zusammengestellten textkritischen Anmerkungen, Kommentaren und Erläuterungen]. 3 Bde. Beijing: Zhonghua shuju.
- WANG Xianshen 王先慎 (Hg.) (2003): *Han Fei zi jijie* 韓非子集解 [Gesammelte Erläuterungen zu *Meister Han Fei*]. Emendiert und interpunktiert von Zhong Zhe 鐘哲. Beijing: Zhonghua shuju (= Xin bian zhu zi jijie 新編諸子集解 [Neu gesammelte Erläuterungen zu Werken der Meister]) (Erstauflage 1998).
- WIELAND, Christoph Martin (1970): Don Sylvio von Rosalva. Anmerkung zum I. Buch [1772]. In: POLHEIM, Karl Konrad (Hg.): *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musli*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (= Deutsche Texte; 13), S. 1.
- WU Cheng'en 吳承恩 (2005): *Xiyouji* 西遊記 [Die Reise in den Westen]. Changsha: Yuelu shushe.
- XU Run 徐潤 (Hg.) (1981): *Xiangzhu Liaozhai zhiyi tuyong* 詳註聊齋誌異圖詠 [Ausführlich erläutertes *Liaozhai zhiyi* mit Bildern und Gedichten]. 3 Bde. Beijing: Zhongguo shudian (Originalausgabe 1886).
- ZHAN Ying 詹鏗 (Hg.) (1996): *Li Bai quanji jiaozhu huishi jiping* 李白全集校註彙釋集評 [Gesammelte Anmerkungen, Erläuterungen und Kommentare an Li Bais Gesamtwerke]. 8 Bde. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe.
- ZHANG Xuecheng 章學誠 (1988): *Wenshi tongyi* 文史通義 [Die allgemeine Bedeutung der Literatur und der Geschichtsschreibung]. Shanghai: Shanghai shudian (Originalausgabe 1832).
- ZHANG Youhe 張友鶴 (Hg.) (1962): *Liaozhai zhiyi huijiao huizhu huiping ben* 聊齋誌異會校會註會評本 [Seltsame Geschichten aus dem Liao-Studienzimmer, mit zusammengestellten textkritischen Anmerkungen, Kommentaren und Erläuterungen]. 3 Bde. Beijing:

Zhonghua shuju.

- ZHAO Qigao 趙起杲 (1985): Qingbenke *Liaozhai zhiyi liyan* 青本刻聊齋誌異例言 [Bermerkungen zur Druckausgabe Qingketing des *Liaozhai zhiyi*]. In: ZHU Yixuan 朱一玄 (Hg.): «*Liaozhai zhiyi*» *ziliao huibian* 《聊齋誌異》資料彙編 [Gesammelte Schriften über das *Liaozhai zhiyi*]. Zhengzhou: Zhongzhou guji chubanshe, S. 381–382.
- Zhouli 周禮 [Riten der Zhou] (2014). Übersetzt und annotiert von Xu Zhengying 徐正英 und Chang Peiyu 常佩雨. Beijing: Zhonghua shuju.
- ZHU Qikai 朱其鎧 (Hg.) (2018): *Quanben xinzhu Liaozhai zhiyi* 全本新注聊齋誌異 [Vollständige seltsame Geschichten aus dem Liao-Studienzimmer, neu annotiert]. 3 Bde. Annotiert von ZHU Qikai 朱其鎧, LI Maosu 李茂肅, LI Boqi 李伯齊 und MOU Tong 牟通. Beijing: Renmin wenxue chubanshe (22. Auflage, Erstauflage 1989).
- ZHU Yixuan 朱一玄 (1985): Benshi bian 本事編 [Gesammelte ursprüngliche Geschichten]. In: ZHU Yixuan 朱一玄 (Hg.): «*Liaozhai zhiyi*» *ziliao huibian* 《聊齋誌異》資料彙編 [Gesammelte Schriften über das *Liaozhai zhiyi*]. Zhengzhou: Zhongzhou guji chubanshe.
- Zuozhuan 左傳 [Überlieferung des Zuo] (2014). Übersetzt und annotiert von Guo Dan 郭丹, Cheng Xiaoqing 程小青 und Li Binyuan 李彬源. Bd. 1. Beijing: Zhonghua shuju (= Zhonghua jingdian quanben quanzhu quanyi congshu 中華經典全本全註全譯叢書 [Vollständige Ausgaben der chinesischen Klassiker, vollständig annotiert und übersetzt]) (Erstauflage 2012).

Zu deutschen *Liaozhai*-Übersetzungen siehe der Bibliographie im Anhang.

Sekundärliteratur

- AO Li 敖麗 (2011): «*Liaozhai zhiyi*» de wenti bianxi 《聊齋誌異》的文體辨析 [Gattungsanalyse des *Liaozhai zhiyi*]. In: *Ming Qing xiaoshuo yanjiu* 明清小說研究 [The Research on Ming and Qing Dynasties Novels] 3, S. 51–64.
- ARGYLE, Michael (2013): *Körpersprache & Kommunikation. Nonverbaler Ausdruck und soziale Interaktion*. Übersetzt von Karsten Petersen. Paderborn: Junfermann Verlag (10., überarbeitete Auflage, Erstauflage 1975).
- ASSOCIATION OF ASIAN STUDIES (1958): China. In: ASSOCIATION OF ASIAN STUDIES (Hg.): *The*

- Journal of Asian Studies* 17, 5, S. 691–722.
- AUST, Hugo (2012): *Novelle*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler (=Sammlung Metzler; 256) (5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Erstauflage 1990).
- AUSTIN, John L. (2002): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (Originalausgabe 1962).
- BERND (16.01.2015): Chinesische Märchen??? https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R2KF9ZW5WT2KXE/ref=cm_cr_ar_p_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=3828900550 (letzter Abruf: 30.06.2021).
- BIENER, Anette S. (Verf.) und Wilhelm MATZAT (Hg.) (2001): *Das deutsche Pachtgebiet Tsingtau in Shantung, 1897–1914. Institutioneller Wandel durch Kolonialisierung*. Bonn: Selbstverlag des Herausgebers (= Studien und Quellen zur Geschichte Shantungs und Tsingtaus; 6).
- BISHOP, John L. (1957): E. P. Schrock, Liu Guan-ying, trs. *Gaukler, Füchse und Dämonen*. In: *Books Abroad* 31, 1, S. 62.
- BORKOWSKI, Jan (2021): *Die Applikation literarischer Texte. Studien zur Erstrezeption vielgelesener Romane in der Aufklärung, Moderne und Gegenwart*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- BRENNER, Peter J. (1998): *Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 58).
- BREITLING, Andris (2015): Sprachliche Kreativität und Gastfreundschaft. Bedingungen der Möglichkeit des Übersetzens. In: BUSCHMANN, Albrecht (Hg.): *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 85–107.
- BÜHLER, Karl (1978): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag (Erstauflage 1934).
- BURGER, Harald (1976): Die Achseln zucken. Zur sprachlichen Kodierung nicht-sprachlicher Kommunikation. In: *Wirkendes Wort* 26, S. 311–334.
- BURNETT, Stephanie (2014): Have You Ever Wondered Why East Asians Spontaneously Make V-Signs in Photos? <https://time.com/2980357/asia-photos-peace-sign-v-janet-lynn-konica>

- [jun-inoue/](#) (letzter Abruf: 20.05.2021).
- CHEN Deyong 陳德用 (2006): «Honglou meng» zhong nüxing titaiyu de jiejixing ji qi fanyi 《紅樓夢》中女性體態語的階級性及其翻譯 [On the Class Character and Translation of Woman's Body Language in A Dream of Red Mansion]. In: *Suzhou xueyuan bao* 宿州學院報 [Journal of Suzhou College] 21, 2. S. 52–55.
- CHEN Quan 陳銓 (1933): *Die chinesische schöne Literatur im Deutschen Schrifttum*. Dissertation. Kiel: Christian-Albrecht-Universität zu Kiel.
- CHINA-INSTITUT AN DER GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN: Geschichte. http://china-institut.uni-frankfurt.de/?page_id=11 (letzter Abruf: 03.07.2021).
- CHINA INTERNATIONAL PUBLISHING GROUP: Jigou jianjie 機構簡介 [Kurzvorstellung der Organisation]. http://www.cipg.org.cn/node_1006430.htm (letzter Abruf: 19.11.2021).
- CZAIKA, Ingrid (2015): *Arthur Rösel. Leben und Werk des Weimarer Komponisten*. München: AVM. edition.
- DARWIN, Charles (1872): *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray.
- DIADORI, Pierangela (1997): The translation of gestures in the English and German versions of Manzoni's *I Promessi Sposi*. In: POYATOS, Fernando (Hg.): *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 131–150.
- DONG Naibin 董乃斌 (1994): *Zhongguo gudian xiaoshuo de wenti duli* 中國古典小說的文體獨立 [Das Unabhängigwerden der klassischen chinesischen Erzählliteratur als Gattung]. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe.
- Duden: <https://www.duden.de/rechtschreibung/gehen> (letzter Zugriff: 08.04.2021).
- Duden: <https://www.duden.de/rechtschreibung/verbeugen> (letzter Abruf: 27.12.2021)
- EBER, Irene (1994): Martin Buber and Taoism. In: *Monumenta Serica* 42, S. 445–464.
- EBER, Irene (2013): Einleitung. In: BUBER, Martin (Verf.) und Irene EBER (Hg.): *Werkausgabe 2.3, Schriften zur chinesischen Philosophie und Literatur*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, S. 13–50.
- EBERSTEIN, Bernd (2007): Liu Mau-Tsai zum Gedenken. In: *Orient Extremus* 46, S. 5–9.
- EGIDI, Margreth, Oliver SCHNEIDER, Matthias SCHÖNING, Irene SCHÜTZE und Caroline

- TORRA-MATTENKLOTT (Hg.) (2000): *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*. Tübingen: Gunter Narr Verlag (= Literatur und Anthropologie; 8).
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus (1973): The expressive behavior of the deaf-and-blind-born. In: CRANACH, Mario von und Jan VINE (Hg.): *Social Communication and Movement. Studies of Interaction and Expression in Man and Chimpanzee*. London / New York: Academic Press, S. 163–312.
- EKMAN, Paul (1972): Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotions. In: COLE, J. (Hg.): *Nebraska Symposium on Motivation*. Lincoln: University of Nebraska Press, S. 207–282.
- EKMAN, Paul (2006a): Introduction. In: EKMAN, Paul (Hg.): *Darwin and Facial Expression: A Century of Research in Review*. Cambridge: Malor Books (Erstauflage 1973), S. 1–10.
- EKMAN, Paul (2006b): Cross-Cultural Studies of Facial Expression. In: EKMAN, Paul (Hg.): *Darwin and Facial Expression: A Century of Research in Review*. Cambridge: Malor Books (Erstauflage 1973), S. 169–222.
- EKMAN, Paul (2017): *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*. Übersetzt von von Susanne Kuhlmann-Krieg und Matthias Reiss. Berlin/Heidelberg: Springer (Originalausgabe 2003).
- EKMAN, Paul und Wallace V. FRIESEN (1969): The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding. In: *Semiotica* I, 1, S. 49–98.
- FANG Weigui 方維規 (2013): Shijie diyi bu Zhongguo wenxueshi de “lanben”: liangbu Zhongguo shujie «suoyin» 世界第一部中國文學史的“藍本”: 兩部中國書籍《索引》 [Die weltweit erste „Blaupause“ für eine Geschichte der chinesischen Literatur: zwei Register der chinesischen Bücher]. In: GENG Youshi 耿幼仕 und YANG Huilin 楊慧林 (Hg.): *Shijie hanxue* 世界漢學 [World Sinology] 12, Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe. S. 126–134.
- FANG Yingmin 方英敏 (2009): *Xian Qin meixue zhong de shenti shenmei he shenti wenti* 先秦美學中的身體審美和身體問題 [Ästhetik und Probleme des Körpers in der Ästhetik der Vor-Qin-Zeit]. Dissertation. Tianjing: Nankai University.
- FERRARO, Gary und Susan ANDREATTA (2009): *Cultural Anthropology. An Applied Perspective*. Cengage Learning (8. Auflage).

- FESSEN-HENJES, Irmtraud (1999): Übersetzen chinesischer Literatur in der DDR – Ein Rückblick. In: MARTIN, Helmut und Christiane HAMMER (Hg.): *Geschichte, Personen, Perspektiven – Chinawissenschaften*. Hamburg: Institut für Asienkunde (= Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg; 303), S. 627–642.
- FOREIGN LANGUAGES PRESS: Chubanshe jianjie 出版社簡介 [Kurzvorstellung des Verlags]. www.flp.com.cn/gywm/cbsjs (Letzter Abruf: 19.11.2021).
- FORSSELL, Louise (2009): *Zur Körpersprache in Theodor Storms Novelle „Der Schimmelreiter“*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač (= Studien zur Germanistik; 30).
- FREUD, Sigmund (1999): Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: FREUD, Anna u. a. (Hg.): *Gesammelte Werke*. Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917–1920*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 3–12.
- FU Yanzhi 付岩志 (2007): *«Liaozhai zhiyi» quanshishi lun 《聊齋誌異》詮釋史論* [Upon the Interpretation History of *Strange Stories from a Chinese Studio*]. Dissertation. Ji'nan: Shandong University.
- FUJITA Yuken 藤田祐賢 (1995): *Liaozhai zhiyi zai Riben (zhuibu yu dingzheng) 聊齋誌異在日本 (追補與訂正)* [Das *Liaozhai zhiyi* in Japan: Ergänzungen und Korrekturen]. Übersetzt von Lei Qunming 雷群明. In: *Pu Songling yanjiu 蒲松齡研究* [Study on Pu Songling] Z1, S. 109–119.
- GAO Yuhai 高玉海 (2017): *Aliekexieyefu «Liaozhai zhiyi» E yi banben bainian liubian 阿列克謝耶夫《聊齋誌異》俄譯版本百年流變* [Aleksyevs russische Übersetzung des *Liaozhai zhiyi* in den vergangenen einhundert Jahren]. In: *Ming Qing xiaoshuo yanjiu 明清小說研究* [The Research on Ming and Qing Dynasties Novels] 2, S. 170–182.
- GENETTE, Gérard (2010): *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink (3., durchgesehene und korrigierte Auflage, Erstaufgabe 1998).
- GENG Erling 耿二嶺 (2001): *Yitai wanfang: tiyuxue conghua 儀態萬方：體語學叢話* [Die vielfältigen körperlichen Erscheinungen und Verhaltensformen: gesammelte Schriften über die Körpersprache]. Xiamen: Xiamen daxue chubanshe.
- GILES, Herbert Allan (Übers.) (1880a): *Strange Stories From a Chinese Studio*. Bd. 1. London: Thos. de la rue & co.
- GILES, Herbert Allan (Übers.) (1880b): *Strange Stories From a Chinese Studio*. Bd. 2. London:

- Thos. de la rue & co.
- GRIMM, Irmgard (1992): *Erinnerungen aus meinem bunten Leben*. Hannover / Frankfurt am Main: Munkelt Druck GmbH.
- GRUBE, Wilh. (1902): *Geschichte der chinesischen Litteratur*. Leipzig: C. F. Amelangs Verlag (= Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen; 8).
- GU Ming Dong 顧明棟 (2006): Theory of Fiction: A Non-Western Narrative Tradition. In: *Narrative* 14, 3, S. 311–338.
- GÜTZLAFF, Karl Friedrich August (1842): Liau Chai I' Chi, or Extraordinary Legends from Liau Chai. In: *Chinese Repository* 4, S. 202–210.
- HAN Tianlu 韓田鹿 (2005): *Shusheng de bairimeng – «Liaozhai zhiyi» xing'ai ticaí yanjiu* 書生的白日夢——《聊齋誌異》性愛題材研究 [A Failed intellectual's daydream – The study on sex subject matter fictions of liaozhaizhiyi]. Dissertation. Shijiazhuang: Hebei University.
- HASADA, Rie (1997): Some aspects of Japanese cultural ethos embedded in nonverbal communicative behavior. In: POYATOS, Fernando (Hg.): *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 83–106.
- HANAN, Patrick (1981): *The Chinese Vernacular Story*. Cambridge u. a.: Harvard University Press (= Harvard East Asian Series; 94).
- HE Jun 何俊 (2018a): «Liaozhai zhiyi» zai deyu guojia de yijie yu yanjiu kaolue 《聊齋誌異》在德語國家的譯介與研究考略 [A Study on the Translation and Research of Strange Stories from Liaozhai in the German-speaking World]. In: WU Gefei 吳格非 und JIANG Dongyuan 蔣棟元 (Hg.): *Duoyuan wenhua shijiao xia de bijiao wenxue yu kuawenhua yanjiu* 多元文化視角下的比較文學與跨文化研究 [Vergleichende Literaturwissenschaft und interkulturelle Studien in einer multikulturellen Perspektive]. Nanjing: Nanjing daxue chubanshe. S. 233–243.
- HE Jun 何俊 (2018b): Zhailisi «Liaozhai zhiyi» yingyiben yu Mading Bubo deyiben zhi duibi yanjiu 翟理斯《聊齋誌異》英譯本與馬丁·布伯德譯本之對比研究 [A Comparative Study of Herbert Giles' English Translation of *Liaozhai Zhiyi* and ist German Translation of Martin Buber]. In: *Zhongguo wenhua yanjiu* 中國文化研究 [Chinese Culture Research]

3, S. 147–156.

HECKEN, Thomas (2017): Wann oder was ist Literatur. In: BETTEN, Anne, Ulla FIX und Berbeli WANNING (Hg.): *Handbuch Sprache in der Literatur*. Berlin/Boston: De Gruyter (= Handbücher Sprachwissen; 17), S. 3 – 17.

HERMANN, Marc (2015): Der Übersetzer als Lektor: Zur stilistischen und inhaltlichen Redaktion chinesischer Literatur am Beispiel von Zhang Lings Roman *Der Traum vom Goldenen Berg (Jinshan)*. In: DAMSHÄUSER, Berthold, Ralph KAUZ, LI Xuetao und Dorothee SCHAAB-HANKE (Hg.): *Orientierungen: Zeitschrift zur Kultur Asiens* 27, S. 133–153.

HINDMARCH, Ian (1973): Eyes, Eye-spots and Pupil Dilation in Nonverbal Communication. In: CRANACH, Mario von und Jan VINE (Hg.): *Social Communication and Movement. Studies of Interaction and Expression in Man and Chimpanzee*. London / New York: Academic Press, S. 299–321.

HIRSCH, Eric D. (1972): *Prinzipien der Interpretation*. Übersetzt von Adelaide Anne Späth. München: Fink (= Uni-Taschenbücher; 104).

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1984): *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.

HU Shi 胡適 (2002): *Baihua wenxueshi* 白話文學史 [Geschichte der umgangssprachlichen Literatur]. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe (= Zhongguo wenxue sida mingzhu 中國文學史四大名著 [Die Vier Meisterwerke über die chinesische Literaturgeschichte]) (Originalausgabe 1928).

HUANG Guifeng 黃桂鳳 (2006): *Tangdai Du shi jieshou yanjiu* 唐代杜詩接受研究 [Eine Untersuchung über die Rezeption von Du Fus Gedichten in der Tang-Dynastie]. Dissertation. Beijing: Beijing shifan daxue.

HUANG Hongjuan 黃紅娟 (2010): „Gou“ de fumiányi jì qí zài hànyǔ zhōng de shēngchéng xīn lùn “狗”的負面義及其在漢語中的生成新論 [Neue Überlegung zu negativen Bedeutung von *gou* und ihre Entstehung im Chinesischen]. In: *Guangxi daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 廣西大學學報（哲學社會科學版）[Journal of Guangxi University, Philosophy and Social Science] 32, 3, S. 89–93.

HUANG Yingqiong 黃映瓊 (2003): «Honglou meng» nüxing titaiyu chu tan 《紅樓夢》女性

- 體態語初探 [The Preliminary Research of the Female Body Language in “A Dream of Red Mansions”]. In: *Jiaying daxue xuebao (zhexue shehui kexue)* 嘉應大學學報（哲學社會科學） [Journal of Jiaying University, Philosophy & Social Sciences] 21, 4, S. 59–64.
- HÜHN, Peter (2016): Aspekte der Thematik [Kap. IV.3.1]. In: LAHN, Silke und Jan Christoph MEISTER (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler (3., aktual. und erweit. Auflage, Erstaufgabe 2008), S. 208–214.
- ISER, Wolfgang (1994): *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink (4. Auflage, Erstaufgabe 1976) (= UTB für Wissenschaft: Uni Taschenbücher; 636: Literaturwissenschaft).
- JAHN, Bruno (2005): *Die deutschsprachige Presse. Ein biographisch-bibliographisches Handbuch*. Bd. 1: A–L. München: K.G.Saur.
- JAKOBSON, Roman (1979): Linguistik und Poetik. In: HOLENSTEIN, Elmar und Tarcisius SCHELBERT (Hg.): *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= Suhrkamp-Taschenbücher Wissenschaft; 262), S. 83–121.
- JEBING, Benedikt und Ralph KÖHNEN (2017): *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler (4., aktualisierte und überarbeitete Auflage, Erstaufgabe 2003).
- Ji Yunlu 冀運魯(2008a): «Liaozhai zhiyi» yuandian chuban mulu suoyin (chengshu–1990) 《聊齋誌異》原典出版目錄索引（成書–1990） [Verzeichnis der Ausgaben des *Liaozhai zhiyi*, von der Vollendung des Werks bis 1990]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 3, S. 121–131.
- Ji Yunlu 冀運魯 (2008b): «Liaozhai zhiyi» yuandian chuban mulu sousuo (1991–2007) 《聊齋誌異》原典出版目錄搜索（1991–2007） [Verzeichnis der Ausgaben des *Liaozhai zhiyi*, von 1991 bis 2007]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 4, S. 124–130.
- Ji Yunlu 冀運魯 (2009): «Liaozhai zhiyi» yuandian chuban mulu sousuo (1991–2007) (xu) 《聊齋誌異》原典出版目錄搜索（1991–2007）（續） [Verzeichnis der Ausgaben des *Liaozhai zhiyi*, von 1991 bis 2007, Fortsetzung]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 1, S. 131–141.
- KALVERKÄMPER, Hartwig (1991): Literatur und Körpersprache. In: *Poetica* 23, 3, S. 328–373.

- KALVERKÄMPER, Hartwig (1998): Körpersprache. In: UEDING, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4: *Hu–K*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 1339–1371.
- KELLER, Andreas, Hanyi ZHUANG, Qiuyi CHI, Leslie B. VOSSHALL und Hiroaki MATSUNAMI (2007): Genetic variation in a human odorant receptor alters odour perception. In: *Nature* 449, S. 468–473.
- KLAWITTER, Arne (2013): Wie man chinesische dichtet, ohne chinesisch zu verstehen. In: *Arcadia* 48, 1, S. 98–115.
- KNAPP, Mark L., Judith A. HALL und Terrence G. HORGAN (2013): *Nonverbal Communication in Human Interaction*. Wadworth: Cengage Learning (Erstauflage 1972).
- KOCH, Hans-Gerd (Hg.) (1999): *Franz Kafka. Briefe 1913–März 1914*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- KORTE Barbara (1993): *Körpersprache in der Literatur: Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*. Tübingen/Basel: Francke.
- KOSCH, Wilhelm, Carl Ludwig LANG und Konrad FEILCHENFELDT (Hg.) (2006): *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Biographisches-Bibliographisches Handbuch. Neunter Band: Fischer-Abendroth-Fries*. Zürich/München: K. G. Saur Verlag.
- KOTTHOFF, Helga (2006): Vorwort. In: KOTTHOFF, Helga (Hg.): *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Radolfzell: Verlag für Gesprächsforschung, S. 7–20.
- KUBIN, Wolfgang (2015): Übersetzung und Öffentlichkeit. In: DAMSHÄUSER, Berthold, Ralph KAUZ, LI Xuetao und Dorothee SCHAAB-HANKE (Hg.): *ORIENTIERUNGEN. Zeitschrift zur Kultur Asiens 27. Möglichkeiten und Grenzen des Übersetzens*. Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe und Gossenberg: OSTASIEN Verlag, S. 15–27.
- KUBIN, Wolfgang (2020): *Die Stimme des Schattens. Kunst und Handwerk des Übersetzens*. Gossenberg: OSTASIEN Verlag (2., überarbeitete Auflage, Erstauflage 2001) (= Reihe Phönixfeder; 57).
- KUHN, Hatto (1980): *Dr. Franz Kuhn, 1884–1961: Lebensbeschreibung und Bibliographie seiner Werke*. Wiesbaden: F. Steiner.
- LAHN, Silke (2016): Genre der Epik [Kap. III.3]. In: In: LAHN, Silke und Jan Christoph MEISTER (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler (3.,

- aktual. und erweit. Auflage, Erstaufgabe 2008), S. 60–68.
- LEGGÉ, James (Übers.) (1960): *The Chinese Classics. V. The Ch'un Ts'ew, with the Tso Chuen*. Hong Kong: Hong Kong University Press (2., überarbeitete Auflage, Erstaufgabe 1872).
- LÉVY, André (2003): The *Liaozhai zhiyi* and *Honglou meng* in French Translation. In: CHAN, Leo Tak-hung (Hg.): *One into Many: Translation and the Dissemination of Classical Chinese Literature*. Amsterdam / New York: Rodopi, S. 83–97.
- LI Genliang 李根亮 (2015): «Liaozhai zhiyi» yu Qingdai minjian wushu xinyang 《聊齋誌異》與清代民間巫術信仰 [Das *Liaozhai zhiyi* und die Volksglauben und Zaubereien in der Qing-Zeit]. In: *Renwen luncong* 人文論叢 [An anthology on the humanities] 1, S. 215–221.
- LI Hui, Andrew J. PAKSTIS, Judith R. KIDD und Kenneth K. KIDD (2011): Selection on the Human Bitter Taste Gene, TAS2R16, in Eurasian Populations. In: *Human Biology* 83, 3, S. 363–377.
- LI Xulan 李緒蘭 und YUE Wei 岳巍 (2008): «Liaozhai zhiyi» zai Eluosi de fanyi he A shi yiben de yingxiang 《聊齋誌異》在俄羅斯的翻譯和阿氏譯本的影響 [Die Übersetzung des *Liaozhai zhiyi* in Russland und die Auswirkung der Übersetzung von Aleksyev]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 3, S. 26–33.
- LI Xuetao 李雪濤 (2008): *Rierman xueshu puxi zhong de hanxue – Deguo hanxue zhi yanjiu* 日耳曼學術譜係中的漢學——德國漢學之研究 [Sinologie im germanischen Wissenschaftsspektrum – eine Studie zur deutschen Sinologie]. Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe.
- LI Ying 李瑩 (2021): «Liaozhai zhiyi» diangu de han han fanyi yanjiu 《聊齋誌異》典故的漢韓翻譯研究 [On the Chinese-Korean Translation of Allusions in LIAO ZHAI ZHIYI]. In: CHEN Qingui 陳清貴, HOU Guanghai 侯光海 und FAN Xianming 范先明 (Hg.): *Yuyan, wenhua yu fanyi yanjiu* 語言、文化與翻譯研究 [Multilingual Studies in Languages, Cultures and Translation] 1, S. 261–270.
- LIANG, Hsi-Huey (1978): *The Sino-German Connection. Alexander von Falkenhausen between China and Germany 1900–1941*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum.
- LIN Sha'ou 林沙歐 (2011): *Zhongguo gudai xiaoshuotì xushi de lishixing yanjiu* 中國古代小說體敘事的歷時性研究 [The study of narrative aspects of Chinese ancient novel of

- durations]. Dissertation. Hangzhou: Zhejiang University.
- LIN Tiemin 林鐵民 (1998): Lun Zhongguo gudian xiaoshuo dianxing renwu de yishu fengmao 論中國古典小說典型人物的藝術風貌 [Zur künstlerischen Darstellung der typischen Figuren in klassischen chinesischen Erzählungen]. In: *Xiamen daxue xuebao (zhe she ban)* 廈門大學學報 (哲社版) [Journal of Xiamen University, Philosophy and Social Sciences Edition] 2, S. 12–16.
- LIU Jing 劉競 (2008): Liren jiachu hua xushi – qian tan «Liaozhai zhiyi» zhong de nüxing rongzhi miaoxie yishu 麗人佳處話虛實——淺談《聊齋誌異》中的女性容止描寫藝術 [Das Abstrakte und das Konkrete – zur Darstellung der Körpersprache der weiblichen Figuren im *Liaozhai zhiyi*]. In: *Dianying wenxue* 電影文學 [Movie Literature] 4, S. 88–89.
- LIU Yongbo 劉勇波 und XU Chuanwu 徐傳武 (2013): Yi li kaolun 揖禮考論 [Eine Untersuchung der yi-Riten]. In: *Shanxi caijing daxue xuebao* 山西財經大學學報 [Journal of Shanxi Finance and Economics University] 1, S. 162–163.
- LIU Yuyu 劉玉宇 und LEI Yanni 雷艷妮 (2012): Lun „yinhan zuozhe“ yu „zhenshi zuozhe“ 論“隱含作者”與“真實作者” [Zum „impliziten Autor“ und „realen Autor“]. In: *Wenyi lilun yanjiu* 文艺理论研究 [Forschung über Literatur- und Kunsttheorie] 4, S. 100–105.
- LU Xun 魯迅 (1985): Zhongguo xiaoshuo de lishi de bianqian (jielu) 中國小說的歷史的變遷 (節錄) [Der Wandel der chinesischen Erzählliteratur in der Geschichte, Ausschnitt] (Originalausgabe 1925, Xi'an: Xibei daxue). In: ZHU Yixuan 朱一玄 (Hg.): «*Liaozhai zhiyi*» *ziliao huibian* 《聊齋誌異》資料彙編 [Gesammelte Schriften über das *Liaozhai zhiyi*]. Zhengzhou: Zhongzhou guji chubanshe, S. 638–639.
- LU Xun 魯迅 (2006): *Zhongguo xiaoshuo shilüe* 中國小說史略 [Kurze Geschichte der chinesischen Erzählliteratur]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe (Originalausgabe 1923–1924, Beijing: Beijing daxue xinchaoshe)
- LÜTHI, Max (1990): *Märchen*. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart: Metzler (=Sammlung Metzler; 16) (8., durchgesehene und ergänzte Auflage, Erstauflage 1975).
- LUTZ, Bernd (2015): *Metzler Philosophen Lexikon – Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- MA Zhenfang 馬振方 (2014): Einführung. In: VERLAG FÜR FREMDSPRACHIGE LITERATUR

- GMBH (Hg.): *Liaozhai zhiyi xuan* 聊齋誌異選 [Ausgewählte Liebes- und Geistergeschichten aus dem Liao-dschai dschi-i]. Beijing: Waiwen chubanshe (= Bibliothek der chinesischen Klassiker), S. 28–41.
- MA Ruifang 馬瑞芳 (2014): *Huan you ren sheng: Pu Songling zhuan* 幻由人生：蒲松齡傳 [Illusionen gehen vom Menschen aus: Biographie von Pu Songling]. Beijing: Zuojia chubanshe.
- MAO Xiaohong 毛小紅 (2014): *Zhongguo deyuwen jiaoyu lishi yanjiu (1861–1976)* 中國德語文教育歷史研究 (1861–1976) [Deutsch- und Germanistikunterricht in China, 1861–1976]. Dissertation. Shanghai: Shanghai International Studies University.
- MEISTER, Jan Christoph (2016): Anlage der Erzählperspektive [Kap. IV.2]. In: LAHN, Silke und Jan Christoph MEISTER (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler (3., aktual. und erweiter. Auflage, Erstauflage 2008), S. 114–125.
- MEHRABIAN, Albert (1972): *Nonverbal Communication*. Chicago: Aldine-Atherton.
- MELLMANN, Katja (2011): Emotionale Wirkungen des Erzählens. In: MARTÍNEZ, Matías (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. S. 68–73.
- MIALL, David S. und Don KUIKEN (1999): What is literariness? Three components of literary reading. In: *Discourse Processes* 28, S. 121–138.
- MICHELS, Volker (Hg.) (2002a): *Hermann Hesse. Sämtliche Werke 17. Die Welt im Buch II, Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1911–1916*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- MICHELS, Volker (Hg.) (2002b): *Hermann Hesse. Sämtliche Werke 18. Die Welt im Buch III, Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1917–1925*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- MOLCHO, Samy (1983): *Körpersprache*. München: Mosaik Verlag.
- MOSER-VERREY, Monique (1998): Körpersprache bei Kafka. In: SCHMAUSER, Caroline und Thomas NOLL (Hg.): *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*. Berlin: Berlin Verlag (= Körper, Zeichen, Kultur; 2), S. 77–90.
- MOTSCH, Monika (2003): *Die chinesische Erzählung. Vom Altertum bis zur Neuzeit*. München: K. G. Saur (= Geschichte der chinesischen Literatur; 3).

- MÜLLER, Eva (2006): Übersetzung und Interpretation: Frühe englische und deutsche Übertragungen des *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 von Pu Songling 蒲松齡. In: BUCHTA, Katrin und Andreas GUDER (Hg.): *China. Literatur. Übersetzen. Beiträge eines Symposiums zu Ehren von Ulrich Kauz*. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 111–130.
- NEDER, Christiana (1999): Rezeption der Fremde oder Nabelschau? Historisch-quantitative Bestandaufnahme literarischer Übersetzungen. In: MARTIN, Helmut und Christiane HAMMER (Hg.): *Geschichte, Personen, Perspektiven – Chinawissenschaften*. Hamburg: Institut für Asienkunde (= Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg; 303), S. 612–626.
- NEUHAUS, Stefan (2017): *Märchen*. Tübingen: A. Francke Verlag (= utb; 2693) (2., überarbeitete Auflage, Erstauflage 2005).
- NIDA, Eugene Albert (1964): *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.
- NIDA, Eugene Albert und Charles R. TABER (1969): *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
- NORD, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen/Basel: Francke (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 1734).
- NORD, Christiane (2009): *Textanalyse und Übersetzen*. Tübingen: Julius Groos Verlag Brigitte Narr (4., überarbeitete Auflage, Erstauflage 1988)
- NORD, Christiane (2011a): *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität*. Bd. 1: *Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme (= TRANSÜD: Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens; 32)
- NORD, Christiane (2011b): *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität*. Bd. 2: *Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht*. Berlin: Frank & Timme (TRANSÜD: Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens; 33)
- NORD, Christiane (2018): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Oxfordshire / New York: Routledge (Erstauflage 1997).
- NÖTH, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler (2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erstauflage 1985).

- NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2013): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler (5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Erstaufgabe 2001)
- OTTO, Walter F. (1956): Einleitung. In: WILHELM, Salome (Hg.): *Richard Wilhelm. Der geistige Mittler zwischen China und Europa*. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- PANG Jinyi 逢金一 (2007): *Shenti lilun shiyu zhong de Qin Han nüxingmei yanjiu* 身體理論視域中的秦漢女性美研究 [On Female Beauty in Qin and Han Dynasties in the Dimension of Western Body Theories]. Dissertation. Ji'nan: Shandong University.
- PENG Qian 彭倩 (2020): Xifang «Liaozhai zhiyi» quanyiben zhaoshi – Yidali Rula zhenben yanjiu 西方《聊齋誌異》全譯本肇始——意大利儒拉珍本研究 [Die erste vollständige Übersetzung des *Liaozhai zhiyi* in der westlichen Welt: eine Untersuchung der Übersetzung von Di Giura]. In: *Zhongguo fanyi* 中國翻譯 [Chinese Translators Journal] 6, S. 28–35.
- POLLARD, David E. (2001): Body Language in Chinese-English Translation. In: CHAN Sin-wai und David E. POLLARD (Hg.): *An Encyclopaedia of Translation. Chinese-English, English-Chinese*. Hong Kong: The Chinese University Press (Erstaufgabe 1995), S. 70–77.
- POUND, Ezra und BILLINGS Timothy (Hg.) (2019): *Cathay: A Critical Edition*. New York: Fordham University Press.
- POYATOS, Fernando (1997): Introduction. In: POYATOS, Fernando (Hg.): *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 1–13.
- POYATOS, Fernando (2002): *Nonverbal Communication Across Disciplines. Volume III: Narrative Literature, Theater, Cinema, Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- POYATOS, Fernando (2008): *Textual Translation and Live Translation. The total experience of nonverbal communication in literature, theater and cinema*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- PRUNČ, Erich (2012): *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht. Einführung in die Translationswissenschaft*. Berlin: Frank & Timme (3., erweiterte und verbesserte Auflage, Erstaufgabe 2007) (=

- TRANSÜD: Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens; 43).
- QI Haonan 祁浩南 (2019): «Liaozhai zhiyi» zhong de ziran zaihai shiliao yanjiu 《聊齋誌異》中的自然災害史料研究 [A Study on Historical Data of Natural Disasters in Strange Tales from a Lonely Studio]. In: *Chifeng xueyuan yuanban (hanwen zhhexue shehui kexue ban)* 赤峰學院院報 (漢文哲學社會科學版) [Journal of Chifeng University, Soc. Sci] 40, 7, S. 24–27.
- QIAN Zhongshu 錢鐘書 (1948): *Tan yi lu* 談藝錄 [Aufzeichnungen von Diskussionen über die Kunst]. Shanghai: Kaiming shudian.
- RAVIZZA, Isabelle (2010): *KörperSprache: Formen nonverbaler Kommunikation im Spiegel der Egils saga Skalla-Grímssonar und der Njáls saga*. Münster: LIT Verlag (= Skandinavistik; 6).
- REIS, Katarina und Hans J. VERMEER (1984): *Grundlegung einer Allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Niemeyer.
- RIFTIN, Boris (2001): «Liaozhai zhiyi» zai Eguo – Aliexieyefu yu «Liaozhai zhiyi» de fanyi he yanjiu 《聊齋誌異》在俄國——阿列克謝耶夫與《聊齋誌異》的翻譯和研究 [The Liao Zhai Zhi Yi in Russia: Vasili Alexeev and His Translation and Research on This Work]. In: *Hanxue yanjiu tongxun* 漢學研究通訊 [Newsletter for Research in Chinese Studies] 20, 4, S. 28–42.
- ROBINSON, W. Peter (2003): In Memoriam. In: *Journal of Language and Social Psychology* 22, 1, S. 5–7.
- RÖSEL, Gottfried (1984): Nachwort. In: RÖSEL, Gottfried (Übers.): *Altchinesische Erzählungen aus dem Djin-gu tji-gwan*. Zürich: Manesse Verlag, S. 641–658.
- SALISCH, Maria von (2001): Der Gesichtsausdruck ist die Botschaft. Nonverbale Kommunikation und Ihre Entwicklung. In: *fundierte Sprachen öffnen Welten*. https://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundierte/archiv/2001_01/2001_01_salisch/index.html (letzter Abruf: 20.05.2021).
- SAUSSURE, Ferdinand de (2001): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übersetzt von Herman Lommel, herausgeben von Charles Bally und Albert Sechehaye, unter Mitwirkung von Albert Riedlinger. Lausanne/Paris: Payot (Erstaufgabe 1931).

- SCHMAUSER, Caroline (1998): Körperbewegungen und ihre Bedeutungen im *Don Quijote* von Cervantes. In: SCHMAUSER, Caroline und Thomas NOLL (Hg.): *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*. Berlin: Berlin Verlag (= Körper, Zeichen, Kultur; 2), S. 59–76.
- SCHMID, Wolf (1973): *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München: Fink (= Poetica: Beihefte zu Poetica; 10).
- SCHMID, Wolf (2005): *Elemente der Narratologie*. Berlin / New York: Walter de Gruyter (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory / Beiträge zur Erzähltheorie; 8).
- SCHMID, Wolf (2013): Erzähltextanalyse. In: ANZ, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 2: *Methoden und Theorien*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- SCHOTT, Wilhelm (1854): *Entwurf einer beschreibung der chinesischen litteratur. Eine in der köngl. preuss. Akademie der wissenschaften am 7. Februar 1850 gelesene abhandlung*. Berlin: Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung.
- SCHUTTE, Jürgen (2005): *Einführung in die Literaturinterpretation*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler (5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Erstauflage 1985) (= Sammlung Metzler; 217).
- SCHÜTTE, Hans Wilm (2002): *Die Asienwissenschaften in Deutschland. Geschichte, Stand und Perspektiven*. Hamburg: IFA (= Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg; 353).
- SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (2007): *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- SEARLE, John R. (1969): *Speech acts. An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEBEOK, Thomas A. (1979): *The Sign and Its Masters*. Austin/London: University of Texas Press.
- SENG, Thomas (1994): Richard Wilhelm: „Chinesische Blätter für Wissenschaft und Kunst“. In: SENG, Thomas: *Weltanschauung als verlegerische Aufgabe. Der Otto Reichl Verlag 1909–1954*. St. Goar: Reichl, S. 258–264.
- SHANG Jiwu 尚繼武 (2018): *«Liaozhai zhiyi» xushi yishu yanjiu 《聊齋誌異》敘事藝術研究* [Untersuchung über die Erzählkunst des *Liaozhai zhiyi*]. Nanjing: Nanjing daxue chubanshe.

- SHANG Yanliu 商衍鏐 (2004): *Qingdai keju kaoshi shulu ji youguan zhuzuo* 清代科舉考試述錄及有關著作 [Eine Aufzeichnung über die *keju*-Prüfung der Qing-Dynastie und Werke darüber]. Annotiert von Shang Zhitan 商志譚. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe.
- SHI Changyu 石昌渝 (1995): *Zhongguo xiaoshuo yuanliu lun* 中國小說源流論 [Studie über die Entstehung und Entwicklung der chinesischen Erzählliteratur]. Beijing: Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian (= The SDX-HYI Academic Library Series) (Erstauflage 1994).
- SIEVER, Holger (2015): *Übersetzungswissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempo.
- SKROTZKI, Ditmar (1971): *Die Gebärde des Errötens im Werk Heinrich von Kleists*. Marburg: N. G. Elwert Verlag (= Marburger Beiträge zur Germanistik; 37).
- SNELL-HORNBY, Mary (2006): *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- SONG Huawei 宋華偉 (2008): *Jieshou shiye zhong de «Liaozhai zhiyi»* 接受視野中的《聊齋誌異》 [Study of the reception of the Liao Zhai Zhi Yi]. Dissertation. Ji'nan: Shandong Normal University.
- STOLZE, Radegundis (2015): *Hermeneutische Übersetzungskompetenz. Grundlagen und Didaktik*. Berlin: Frank & Timme (= TRANSÜD: Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens; 70).
- STOLZE, Radegundis (2018): *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: (7., überarbeitete und erweiterte Auflage, Erstauflage 1994)
- SUN Liming 孫黎明 (2009): *Feiyanyu jiaoji de miaoshu yu fanyi* 非言語交際的描述與翻譯 [The Description of Nonverbal Communication and Its Translation]. Masterarbeit. Changchun: Dongbei Normal University.
- SUSSKIND, Joshua M., Daniel H. LEE, Andrée CUSI, Roman FEIMAN, Wojtek GRABSKI und Adam K. ANDERSON (2008): Expressing fear enhances sensory acquisition. In: *Nature Neuroscience* 11, S. 843–850. <https://doi.org/10.1038/nn.2138> (letzter Abruf: 05.04.2021).
- TANG Luyun 唐魯雲 (2019): «Liaozhai zhiyi» de dianying gaibian 《聊齋誌異》的電影改編 [Film Adaption of *Liaozhai*]. Masterarbeit. Changsha: Hu'nan Normal University.
- THUN, Friedemann Schulz (1997): *Miteinander reden 1. Störungen und Klärungen –*

- Psychologie der zwischenmenschlichen Kommunikation*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt (Erstauflage 1981).
- TOMPKINS, Jane P. (1980): Vorwort. In: TOMPKINS, Jane P. (Hg.): *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- TRACY, Jessica L. und David MATSUMOTO (2009): The spontaneous expression of pride and shame: Evidence for biologically innate nonverbal displays. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences* 105, 33, S. 11655–11660. <https://doi.org/10.1073/pnas.0802686105> (letzter Abruf: 03.04.2021)
- UMEDA Shigeo 埋田重夫 (2000): Cong shidian de jiaodu shi Bai Juyi shige zhong shenti zishi miaoxie de hanyi 從視點的角度釋白居易詩歌中身體姿勢描寫的含義 [Eine Interpretation der Körperhaltungen in Bai Juyis Gedichten aus der Perspektive des Standpunktes]. Übersetzt von Li Yinsheng 李寅生. In: *Qinzhou shifan gaodeng zhuanke xuexiao xuebao* 欽州師範高等專科學校學報 [Journal of Qinzhou Teachers College] 15, 1, S. 16–21.
- UNGER, Ulrich (2019): *Grammatik des Klassischen Chinesisch*. Herausgegeben von Reinhard Emmerich. CrossAsia-eBooks.
- VEREIN DEUTSCHE MONATSSCHRIFT (1924): Zur Einführung. In: *Deutsche Monatsschrift* 1, 1, S. 1–2.
- VERMEER, Hans J. (1992): Describing Nonverbal Behavior in the Odyssey: Scenes and Verbal Frames as Translation Problems. In: POYATOS, Fernando (Hg.): *Advances in Nonverbal Communication. Socialcultural, clinical, esthetic and literary perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. S. 285–300.
- WALRAVENS, Hartmut (1993): PU SUNG-LING: *Besuch bei Seligen*. 86 Erzählungen der Bände neun bis zwölf aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi. Deutsch von Gottfried Rösel. PU SUNG-LING: *Schmetterlinge fliegen lassen*. 158 Erzählungen der Bände dreizehn bis fünfzehn aus der Sammlung Liao-dschai-dschi-yi. Deutsch von Gottfried Rösel. PU SUNG-LING: *Kontakte mit Lebenden*. 109 Erzählungen der letzten beiden Bücher sechzehn und siebzehn aus der Sammlung Liao-dschai dschi-yi. Deutsch von Gottfried Rösel. Mit dem ausführlichen Überblick über die Sachthemen des Gesamtwerks.

- In: *Oriens Extremus* 36, 2, S. 238–239.
- WALRAVENS, Hartmut (1994a): Martin Buber und Willy Tonn und ihre Beiträge zur Kenntnis der Chinesischen Literatur. In: *Monumenta Serica* 42, S. 465–481.
- WALRAVENS, Hartmut (1994b): Anna von Rottauscher, geb. Susanka (29. Dez. 1892, Wien – 12. Juni 1970): Leben und Werk. In: *Oriens Extremus* 37, 2, S. 235–245.
- WALRAVENS, Hartmut (2000): *Vincenz Hundhausen (1878–1955): Nachdichtungen chinesischer Lyrik, die Pekinger Bühnenspiele und die zeitgenössische Kritik*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag (= Orientalistik Bibliographien und Dokumentationen; 8).
- WALRAVENS, Hartmut (2002): Bibliographie der Liao-chai chih-i 聊齋誌異 Übersetzungen. In: WALRAVENS, Hartmut (Hg.): *Der Fuchs in Kultur, Religion und Folklore Zentral- und Ostasiens, Teil II*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag (= Asiatische Forschungen: Monographienreihe zur Geschichte, Kultur und Sprache der Völker Ost- und Zentralasiens; 131), S. 33–128.
- WALRAVENS, Hartmut (2006a): Konjekturen zu einer deutschen *Jin Ping Mei* Übersetzung. In: *Monumenta Serica* 54, S. 279–286.
- WALRAVENS, Hartmut (Hg.) (2006b): *Erwin Ritter von Zach (1872–1942). Gesammelte Rezensionen. Chinesische Sprache und Literatur in der Kritik*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- WALTHER, Peter (Hg.) (2002): *Musen und Grazien in der Mark. 750 Jahre Literatur in Brandenburg. Ein historisches Schriftstellerlexikon*. Berlin: Lukas-Verlag.
- WANG Dezhaio 王德昭 (1984): *Qingdai keju zhidu yanjiu* 清代科舉制度研究 [Untersuchung des Keju-Systems in der Qing-Dynastie]. Beijing: Zhonghua shuju (Originalausgabe 1982, Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press).
- WANG Fenling 汪玢玲 (1985): *Pu Songling yu minjian wenxue* 蒲松齡與民間文學 [Pu Songling und die Volksliteratur]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe
- WANG Fenling 汪玢玲 (2003): *Guihu fengqing: «Liaozhai zhiyi» yu minsu wenhua* 鬼狐風情: 《聊齋誌異》與民俗文化 [Sitten und Gebräuche über Geister und Füchse: das *Liaozhai zhiyi* und die Folklore]. Heilongjiang: Heilongjiang renmin chubanshe.
- WANG Jin 王瑾 (2019): Cong «Liaozhai zhiyi» de pianmu mingming kan Pu Songling de xiaoshuo wenti yishi 從《聊齋誌異》的篇目命名看蒲松齡的小說文體意識

- [Untersuchung zu Pu Songlings Bewusstsein für die Gattung der Erzählung anhand der Titel im *Liaozhai zhiyi*]. In: *Ming Qing xiaoshuo yanjiu* 明清小說研究 [The Journal of Ming-Qing Fiction Studies] 3, S. 200–209.
- WANG Li 王立 und SHI Yanni 施燕妮 (2016): «Liaozhai zhiyi» zhong de yincha lisu ji chawenhua wenxian 《聊齋誌異》中的飲茶禮俗及茶文化文獻 [Tea Culture and Tea Custom in *Liaozhai Zhi Yi*]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 3, S. 116–123.
- WANG Lina 王麗娜 (1988): *Zhongguo gudian xiaoshuo xiqu mingzhu zai guowai* 中國古典小說戲曲名著在國外 [Klassische chinesische Erzählungen und Dramen im Ausland]. Shanghai: Xuelin chubanshe.
- WANG Ping 王平 (2003): «Liaozhai zhiyi» zai Qingdai de chuanbo 《聊齋誌異》在清代的傳播 [Die Verbreitung des *Liaozhai zhiyi* in der Qing-Dynastie]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 4, S. 30–41.
- WANG Ping 王平 (2016): Cong «Liaozhai zhiyi» Qing ren xuba kan qi zai Qingdai de chuanbo 從《聊齋誌異》清人序跋看其在清代的傳播 [Untersuchung der Qing-zeitlichen Verbreitung des *Liaozhai zhiyi* anhand der Qing-zeitlichen Vorworte und Nachworte]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 3, S. 89–100.
- WANG Qizhong 王啟忠 (1982): Lue lun «Liaozhai zhiyi» renwu suzao de tedian 略論《聊齋誌異》人物塑造的特點 [Kurz über die Besonderheiten der Darstellungen der Figuren im *Liaozhai zhiyi*]. In: *Shoudu shifan daxue xuebao* 首都師範大學學報 (社會科學版) [Journal of Capital Normal University, Social Sciences Edition] 2, S. 14–21.
- WANG Zhizhong 王枝忠 (2006): Jin 50 nian «Liaozhai zhiyi» zai Riben de chuanbo he yanjiu 近 50 年《聊齋誌異》在日本的傳播和研究 [Die Verbreitung und Forschung des *Liaozhai zhiyi* in Japan in den letzten 50 Jahren]. In: *Fujian shifan daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 福建師範大學學報 (哲學社會科學版) [Journal of Fujian Normal University, Philosophy and Social Sciences Edition] 6, S. 109–113.
- WATZLAWICK, Paul, Janet H. BEAVIN und Don D. JACKSON (2017): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Hogrefe Verlag (Erstauflage 1969).
- WENG Linying 翁林穎 (2008): Wusheng shijie ye jingcai – «Honglou meng» zhong titaiyu

- fanyi 無聲世界也精彩——《紅樓夢》中體態語翻譯 [On the Translation of Body Language in *Hong Lou Meng*]. In: *Ningbo jiaoyu xueyuan xuebao* 寧波教育學院學報 [Journal of Ningbo Institute of Education] 10, 6, S. 53–57.
- WIENER, Morton, Shannon DEVOE, Studri RUBINOW und Jesse GELLER (1972): Nonverbal behavior and nonverbal communication. In: *Psychological Review* 79, 3, S. 185–214.
- WILHELM, Richard (1930): *Die chinesische Literatur*. Wildpark-Potsdam: Athenaion
- WOITSCH, Leopold (1926): P'u Sung-ling, Seltsame Geschichten aus dem Liao-chai. Frei übertragen aus dem Urtext von ERICH SCHMITT. Berlin, Alf Häger Verlag. In: *Asia Major* 3, S. 150–153.
- WU Jiucheng 吳九成 (1998): *Liaozhai meixue* 聊齋美學 [Ästhetik des *Liaozhai*]. Guangzhou: Guangdong gaodeng jiaoyu chubanshe.
- XIA Dekao 夏德靠 (2010): „Yubu“ qiyuan ji qi shanbian “禹步”起源及其嬗變 [Der Ursprung und die Umwandlung der Yu-Schritte]. In: *Sichuan shifan daxue xuebao (shehui kexue ban)* 四川師範大學學報 (社會科學版) [Journal of Sichuan Normal University, Social Sciences Edition] 6, S. 93–99.
- XIAO Yanzhi 肖燕知 und YANG Linxi 楊林夕 (2018): Lue lun «Liaozhai zhiyi» de kaipian fangshi 略論《聊齋誌異》的開篇方式 [Eine kurze Abhandlung über den Textanfang des *Liaozhai zhiyi*]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 1, S. 85–111.
- XIE Shengyou 謝盛友 (16.05.2021): Lixiang zhuyi zhe chuban ren Ye Kai 理想主義者出版人 葉愷 [Der Idealist-Verleger Ye Kai]. <https://blog.creaders.net/u/4781/202105/404632.html> (letzter Abruf: 25.11.2021)
- XU Wenjun 徐文軍 (2008): *Liaozhai fengsu wenhua lun* 聊齋風俗文化論 [Studie über die Folklore im *Liaozhai*]. Jinan: Qilu shushe.
- YANG Fangjing 楊芳靚 und LI Guangzhen 李光貞 (2020): «Liaozhai zhiyi» zai Riben de yijie 《聊齋誌異》在日本的譯介 [Die Übersetzung und Verbreitung des *Liaozhai zhiyi* in Japan]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 4, S. 117–125, 160.
- YANG Muzhi 楊牧之 (2014): Vorwort. In: *Ausgewählte Geister- und Liebesgeschichten aus dem Liao-dschai dschi-yi*. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur, S. 9–18.
- YAU Shun-chiu 游順釗 (1997): The identification of gestural images in Chinese literary expressions. In: POYATOS, Fernando (Hg.): *Nonverbal Communication and Translation*:

- New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 69–82.
- YU, Laiming 余來明 (2016): „Wenxue“ gainian shi “文學”概念史 [Begriffsgeschichte der Literatur]. Beijing: renmin wenxue chubanshe.
- YUAN Shishuo 袁世碩 (2010): «Liaozhai zhiyi» de zaichuangzuo yanjiu 《聊齋誌異》的再創作研究 [Studie über Bearbeitungen im *Liaozhai zhiyi*]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 3, S. 21–42.
- YUAN Shishuo 袁世碩 (2015): «Liaozhai zhiyi» shishi duanpian kaoxi 《聊齋誌異》時事短篇考析 [The Investigation of the short stories about current affairs from *Liaozhai zhiyi*]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 2, S. 23–31.
- YUAN Shishuo 袁世碩 (2017): „Pu Songling jiguan zhi nian bian zuoqi zhiguai xiaoshuo“ shuo zaibianzheng “蒲松齡及冠之年便作起志怪小說”說再辯證 [Erneute Argumentation zur Behauptung „Pu Songling verfasste bereits mit 20 Jahren *zhiguai*-Erzählungen“]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 4, S. 5–10.
- YUAN Shishuo 袁世碩 und XU Zhongwei 徐仲偉 (2000): *Pu Songling pingzhuan* 蒲松齡評傳 [Kommentierte Biographie von Pu Songling]. Nanjing: Nanjing daxue chubanshe.
- YUE Wei 岳巍 (2017): Guanyu Pu Songling shengnian de liang zhong cuowu ji qi bianzheng 关于蒲松齡生年的两种错误及其辨正 [Two Errors of Pu Songling’s Year of Birth and Their Correction]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 2, S. 15–25, 78.
- YUNG Hui-yu 翁曉羽 (2010): *Theorizing the translation of body language: a study of nonverbal behaviors in literature*. Masterarbeit. Hong Kong: The University of Hong Kong.
- ZACH, Erwin Ritter von (Übers.) (1924): Lit’aipo’s archaistische Allegorien (古風) (Ges. Werke, Buch II) übersetzt. In: *Asia Major* 1, S. 491–520.
- ZEITLIN, Judith (1993): *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*. Stanford: Stanford University Press.
- ZHANG Xuezhong 張學忠 (1989): Xieyi xiangfu, zhuke hutuo – lun «Liaozhai zhiyi» zhong de „Yishi shi yue“ 寫議相輔，主客互托——論《聊齋誌異》中的“異史氏曰” [Das Beschreiben und das Kommentieren ergänzen sich, das Wichtige und das weniger Wichtige betonen einander – zu „der Historiker des Fremden sagt“ im *Liaozhai zhiyi*]. In: *Pu*

- Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 2, S. 184–201.
- ZHANG Yufa 張玉法 (1982): *Zhongguo xiandaihua de quyu yanjiu, Shandong Sheng, 1860–1916* 中國現代化的區域研究，山東省，1860–1916 [Modernization in China, 1860–1916: A Regional Study of Social, Political and Economic Change in Shantung Province]. Bd. 1. Taipei: Zhongyang yanjiuyuan jindaishi yanjiusuo.
- ZHANG Zhiying 張治英 (2000): Fuyuyan zai wenxue zuopin zhong de huayu yiyi ji fanyi 副語言在文學作品中的話語意義及翻譯 [Die Bedeutung und die Übersetzung der Parasprache in literarischen Werken]. In: *Zhongguo fanyi* 中國翻譯 [Chinese Translators Journal] 3. S. 20–23.
- ZHAO Botao 趙伯陶 (1995): «Yingning» de mingming ji qi yunhan 《嬰寧》的命名及其蘊涵 [Yingnings Name und dessen Bedeutung]. In: *Ming Qing xiaoshuo yanjiu* 明清小說研究 [The Journal of Ming-Qing Fiction Studies] 1, S. 208–217, 228.
- ZHOU Caihong 周彩虹, WU Heming 吳和鳴 und ZHANG Daohua 張道華 (2019): Lun hulijing de „yaowan“ – «Liaozhai zhiyi» zhong de xinshen jibing yanjiu 論狐狸精的“藥丸”——《聊齋誌異》中的心身疾病研究 [„Pillen“ der Füchse – eine Studie zu psychosomatischen Krankheiten im *Liaozhai zhiyi*]. In: *Ming Qing xiaoshuo yanjiu* 明清小說研究 [The Journal of Ming-Qing Fiction Studies] 3, S. 93–113.
- ZHOU Guoguang 周國光 und LI Xiangnong 李向農 (2017): *Zhongguoren de titaiyu* 中國人的體態語 [Die Körpersprache der Chinesen]. Guangzhou: Guangdong gaodeng jiaoyu chubanshe (= *Hanyuyan wenzixue* 漢語言文字學 [Chinesische Philologie]).
- ZHOU Xiaolin 周曉琳 (2004): „Fubai zai bi, jin cheng gufen zhi shu“ – Pu Songling „gufen“ xintai xintan “浮白載筆，僅成孤憤之書”——蒲松齡“孤憤”心態新探 [„Ich leere meinen Weinbecher, greife zum Pinsel und vollende mein Buch einsamen Zorns“, eine erneute Untersuchung über den „einsamen Zorn“ des Pu Songling]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 3, S. 12–20, *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 4, S. 38–46.
- ZHU Zhenwu 朱振武 (2001): «Liaozhai zhiyi» de chuanguo xinli luelun 《聊齋誌異》的創作心理略論 [Eine kurze Abhandlung über die Schreibpsychologie des *Liaozhai zhiyi*]. In: *Wenxue pinglun* 文學評論 [Literature Review] 3, S. 79–88.
- ZHU Zhenwu 朱振武 und YANG Shixiang 楊世祥 (2015): «Liaozhai zhiyi» zai yingyu shijie

- de bainian chuanbo (1842–1949) 《聊齋誌異》在英語世界的百年傳播 (1842–1949) [The Translation and Dissemination of *Liao Zhai Zhi Yi* in the English World: From 1842 to 1949]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 1, S. 74–89.
- ZHU Zhenwu 朱振武 und YANG Shixiang 楊世祥 (2016): Jianguo hou *Liaozhai zhiyi* zai yingyu shijie de chuanbo ji qi qishi 建國後《聊齋志異》在英語世界的傳播及其啟示 [The Translation and Dissemination of *Liao Zhai Zhi Yi* In the English World after 1949]. In: *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 [Study on Pu Songling] 1, S. 69–80.
- ZOU Zongliang 鄒宗良 (2015): *Pu Songling nianpu huikao* 蒲松齡年譜匯考 [A Collection and Textual Research of Chronicles of Pu Songling's Life]. Dissertation. Ji'nan: Shandong University.
- ZYMNER, Rüdiger (2011): Funktionen. In: LAMPING, Dieter (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler. S. 107–113.