



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Übersetzen als Transformation: Wang Jiaxins
chinesischer Paul Celan“

Verfasserin

Lea Pao Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Danksagung

Mein Dank gilt meiner Betreuerin Prof. Christine Ivanovic, sowie Prof. Norbert Bachleitner, die diese Arbeit ermöglicht haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Übersetzen als Theorie und Praxis im modernen China	8
2.1. <i>Historische Konstruktion der Moderne</i>	8
2.2. <i>Die literarische Moderne</i>	10
2.3. <i>Von Wissensvermittlung zu literarischer Produktion</i>	12
2.4. <i>Übersetzen als Impuls der Moderne</i>	13
2.5. <i>Übersetzte Moderne: Transkulturelle Ansätze jenseits der Ost-West Dichotomie</i>	14
2.6. <i>Anmerkung zum Übersetzen in der Ost-West Forschung</i>	19
3. Entwicklung der modernen Übersetzungstheorie	21
3.1. <i>Übersetzung als linguistische, ästhetische und philosophische Aufgabe</i>	21
3.1.1. Yan Fu und die drei Prinzipien <i>Treue, Ausdruck und Eleganz</i>	25
3.1.2. Lu Xun und das Übersetzen als Heilmittel der Sprache	27
3.1.3. Fu Lei und die „spirituelle Resonanz“	29
3.1.4. Qian Zhongshu und die „erhabene Transformation“	31
3.2. <i>Die Jahre vor der Kulturrevolution</i>	33
3.2.1. Theorien des Übersetzens seit der Kulturrevolution	35
3.3. <i>Exkurs: Zwei Positionen zur Unübersetzbarkeit des Gedichts</i>	38
4. Wang Jiaxin als Übersetzer	40
4.1. <i>Übersetzen als Gedächtnis</i>	44
4.2. <i>Übersetzen als Wiederbelebung</i>	46
4.3. <i>Wang Jiaxins Übersetzungsästhetik</i>	48
4.4. <i>Wang Jiaxin über das Übersetzen</i>	50
4.5. <i>Wang Jiaxins Übersetzungen: Drei Beispiele</i>	54
4.5.1. <i>Der Sand aus den Urnen</i>	54
4.5.2. <i>Du darfst</i>	56
4.5.3. <i>In den Flüssen</i>	59
5. Schlussbemerkung	61
6. Bibliografie	63
7. Glossar	67

1. Einleitung

„...translation as I see it also depends upon discovering and knowing one's self“ (Crespi 2011: 80), so der chinesische Dichter Wang Jiaxin. Das Übersetzen ist für ihn eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Selbst und dem zu übersetzenden Gedicht. Sofort denkt man an Celans *Meridian*: „Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber“ (Celan 2000: 198). Es ist nur ein scheinbares Gegenüber, denn in der Begegnung mit dem Anderen findet man auch sich selbst. Für Wang ist das die „eine Seele“, die alle Dichter/innen vereint. Das Übersetzen ist dabei auch eine Belebung der Sprache, die durch die katastrophalen Jahre der Kulturrevolution von Ideologie besetzt und für die Dichtung unzulänglich ist. „Eine Seele“ ist nicht als Vereinheitlichung zu verstehen: die Pluralität ist für die Dichtung lebenswichtig. Das Andere ermöglicht eine Entwicklung des Selbst und der „poetische Akt wird zu einer Wiederbelebung“ (Derrida 2005: 106). Die Wiederbelebung ist bezeichnend für Wang Jiaxins Übersetzungsästhetik, was in dieser Arbeit dargelegt werden soll. Wang Jiaxins chinesischer Celan bedeutet beides: die Übersetzung Celans in die chinesische Sprache und Übersetzen als Prozess der Aneignung, eine Transformation im doppelten Sinn.

Chinas Moderne ist eng mit der Auseinandersetzung mit dem Westen verbunden, zum einen durch die Erfahrung der Demütigung durch den westlichen Imperialismus im 19. Jahrhundert und zum anderen durch die Beschäftigung mit westlichen politischen, literarischen und philosophischen Werken. Die immensen Übersetzungstätigkeiten trugen maßgeblich zur Bildung der (literarischen) Moderne bei, in der Lydia Liu eine *translinguale Praxis* erkennt. Das Übersetzen ist dabei keiner *Wanderung* von Konzepten und Bedeutung, sondern ist ein Prozess der Neubildung und Erfindung im lokalen Kontext.

Das Übersetzen geht über Aufnahme und Wiedergabe hinaus, indem sie beides verändert: das Objekt der Transformation und den/die Transformierende/n. Das Übersetzen selbst, sowie auch die Überlegungen über das Übersetzen formulieren und praktizieren Transformation, was Gegenstand dieser Arbeit ist. Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptteile: der erste Teil legt die Entwicklung der Übersetzung und Übersetzungstheorie

im modernen China dar. Das Übersetzen als Transformation wird an der Entwicklung der Theorie und Praxis verdeutlicht und kontextualisiert die zeitgenössische chinesische Dichtung und ihre historischen und politischen Bedingungen. Der zweite Teil beschäftigt sich mit Wang Jiaxin und dessen Übersetzungsästhetik, die anhand einer Analyse seiner Übersetzungen verdeutlicht werden soll.

2. Übersetzen als Theorie und Praxis im modernen China

2.1. Historische Konstruktion der Moderne

Das Übersetzen von literarischen und theoretischen Texten ist eng mit der Entwicklung der Moderne verbunden. Mit dem Ende der Qing-Dynastie und der Gründung der Republik im Jahr 1912 erlangten Konzepte der Moderne zunehmend an Bedeutung, wobei die Formierung und Konstruktion der chinesischen Moderne keineswegs als uniform und singular betrachtet werden kann. Die Revolution von 1911 und die Gründung der Republik mündete in eine Ära der Diktatur und Herrschaft der *Warlords*, dessen Folge die Neukultur-Bewegung als Reaktion und Resultat der Enttäuschung zahlreicher Intellektueller war (Zarrow 2006: 5).

Die Vierte-Mai-Bewegung war in diesem Verlauf ein signifikantes Ereignis, dessen Zentralität in der Periodisierung der chinesischen Moderne oftmals betont und instrumentalisiert wurde, aber mittlerweile weitgehend hinterfragt wird.¹ Das Paradigma der Vierten-Mai-Bewegung als Bruch mit der Tradition und Beginn der Moderne wich dem Gedanken der Pluralität etwa seit den 1980er Jahren, sowohl in der westlichen als auch in der chinesischen Forschung.² Die Zentralität der Vierten-Mai-Bewegung in der Definition der Moderne suggerierte bis dahin die Gleichsetzung von „Modernisierung“ und „Verwestlichung“, geleitet von Fragestellungen nach dem Einfluss des Westens oder einer Reaktion auf den Westen (Laughlin 2005: 1).

Die Bewegung entsprang einer Zeit enormen Wandels und Brüchen mit institutionellen und kulturellen Traditionen. Die Abschaffung der Beamtenprüfung im Jahr 1905 stellte in diesem Zusammenhang nicht nur symbolisch ein Überdenken der konfuzianistischen Tradition im philosophischen und politischen Kontext dar. Die Auseinandersetzung mit dem Westen erfolgte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in erster Linie in zwei Bereichen: der Adaption und Beschäftigung mit westlichen politischen, literarischen und philosophischen Werken zum einen, und der Erfahrung der

¹ Der Name der Bewegung führt auf das Datum des Ausbruches von Studentenprotesten am 4. Mai 1919 in Beijing zurück, die eine Reaktion auf den Abschluss des Friedensvertrages von Versailles waren. Den Aufständen folgten weitere Proteste und Streiks in zahlreichen Städten Chinas, deren sich auch Arbeiter und Geschäftsleute anschlossen (siehe Liu 1995, Wang 1997).

² Siehe Ip/Hon/Lee 2003.

Repression und Demütigung durch den westlichen Imperialismus zum anderen. Die Vereinbarung des traditionellen Wertesystems mit neuen, westlichen, Gedankenströmungen und Konzepten war charakteristisch für diese Zeit. Die weit verbreitete Formel „das chinesische Wissen als Grundlage, das westliche Wissen für praktische Zwecke“ galt als Ausdruck des Bestrebens westliche Einflüsse und traditionelle Strukturen zu kombinieren (Gernet 1997: 498). Ausgehend von der Infragestellung des Primats des Konfuzianismus und dem Ziel ideologischer Erneuerungen, vergrößerte sich der Raum für radikalere Denkansätze, die für die geistige Atmosphäre des Beginns des 20. Jahrhunderts und der chinesischen Moderne bezeichnend sind. Technisierung im alltäglichen Leben, neue Ideen und Ideologien, das Wachstum der Städte und kosmopolitische Lebensweisen waren Teil der modernen Lebensweise des *Fin de siècle* und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Mehr als das Resultat einer Revolution und die Mobilisierung einer Elite, war Modernität auch die Transformation des Alltags (Yeh 2000: 7). Im Rahmen dieser Veränderungen kann die Vierte-Mai-Bewegung als eine gesellschaftliche, politische und kulturelle Modernisierungsbewegung gesehen werden, deren Ursprünge bis zum Ende der Qing-Dynastie zurückreichen und die eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit westlichen Philosophien und Theorien bewirkte.

In der chinesischen Historiografie ist die allegorische Bedeutung der Vierten-Mai-Bewegung als Rekonstruktion eines Gedächtnisses mit der Absicht die Gegenwart zu interpretieren fest verankert (Schwarcz 1986: 240f). Dies traf insbesondere auf die divergenten Erinnerungen an die Bewegung durch die Nationalpartei (GMD) und die kommunistische Partei (KPCh) zu. Auf der einen Seite wurde die Bewegung als national und patriotisch angesehen, auf der anderen als Revolution gegen den Imperialismus und Feudalismus (Schwarcz 1986: 247). Die Konstruktion der Moderne war dabei eng mit dem Gedanken der Nationen- und Staatsbildung verbunden. Auch in der Post-Mao Ära wurde die Vierte-Mai-Bewegung wieder zu einem Stichwort für Umbruch, Erneuerung und Öffnung, auf das nach der katastrophalen und chaotischen Dekade der Kulturrevolution (1966-1976) Bezug genommen wird.

2.2. Die literarische Moderne

Aus der historischen Konstruktion der Moderne wird deutlich, dass politische, soziale und kulturelle Veränderungen in einer wechselseitigen Beziehung zueinander standen. Die literarische Revolution der Neuen-Kultur-Bewegung zog eine Reformierung des Schriftsystems nach sich und spiegelte den Wunsch nach dem Bruch mit den Traditionen der Klassiker wider. Ein Hauptanliegen der Reform war die Durchsetzung der Umgangssprache als Schriftsprache anstelle des klassischen Chinesisch. Einer der tragenden Förderer der Schrift- und Literaturreformen war der Philosoph und Schriftsteller Hu Shi, der sich dagegen aussprach, die etablierten Klassiker zu imitieren und sich für den Einsatz der Umgangssprache als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit einsetzte (Chow 1976: 274). Hu, der mit einem Stipendium an der Cornell University und der Columbia University Philosophie und Literatur studierte, war überzeugt, dass das Schreiben in Umgangssprache eine Bedingung der Modernisierung Chinas sei (Sze 2010: 1). In der von Chen Duxiu gegründeten und einflussreichen Zeitschrift *Neue Jugend* veröffentlichte Hu im Jahr 1917 seinen richtungsweisenden Essay „Some Modest Proposals for the Reform of Literature“, in dem er die acht wichtigsten Punkte in der Diskussion einer Literaturreform darlegt. Unter dem fünften Punkt, „Eliminate Hackneyed and Formal Language“, thematisiert er die Notwendigkeit die Umgangssprache als Literatursprache zu etablieren:

What I mean by the necessity of eliminating hackneyed and formulaic language can only be achieved through the creation of new phrases to describe and portray what people see and hear with their own eyes and ears or personally live through. It is indeed a great talent in writing to be able to mesh with reality and arrive at the goal of describing your object or conveying meaning. Those who employ hackneyed and formulaic language are indolent and unwilling to create new phrases to describe their objects (Denton 1996: 129. Trans. Kirk A. Denton).

Die literarische Moderne bildete sich mit dem Bedürfnis nach neuen Ausdrucksformen, Themen und Motiven, das auf der Erkenntnis der Unzulänglichkeit der klassischen Literatur und Sprache das Erleben der Gegenwart zu begreifen und darzustellen beruhte. Die *formelhafte* und *abgenutzte* Sprache wurde als Hindernis in der Entwicklung derselben und der Literatur empfunden, da sie die gleichen Klischees

fortwährend imitierte und reproduzierte. Die Erfassung der Realität der Gegenwart erforderte eine neue Sprache, die losgelöst von der Hegemonie des klassischen Chinesisch und einer breiteren Bevölkerungsschicht zugänglich war. An Stelle des Auswendiglernens und Imitierens der alten Klassiker, sollte die neue Lyrik und Prosa Ausdruck der subjektiven Erfahrung, des Sehens und Hörens mit eigenen Augen und Ohren, sein. Hu Shi sah die literarische Tradition hinderlich die Realität der Welt und des Selbst zu erfassen, wodurch die Notwendigkeit der Literatur in der Umgangssprache als Teil der literarischen Revolution eine Bedingung der Transformation der Gesellschaft wird (Denton 1996: 118). Auch Chen Duxiu, der spätere Mitbegründer der KPCh, und Lu Xun (zählen zu den führenden Verfechtern der Umgangs- als Literatursprache und zentralen Figuren der Vierten-Mai-Ära.

Das Abwenden vom traditionellen klassischen Chinesisch zu Gunsten des Schreibens in der Umgangssprache als neue Literatursprache stellte in vielerlei Hinsicht einen Bruch und Wandel dar. Die Erfahrung dieses Übergangs ist jedoch keineswegs „ein Balancieren auf einem Pfeil, der zwischen ‚traditionell‘ und ‚modern‘ in entgegengesetzte Richtungen zeigt“, sondern ist durch Zusammenstöße, Kompromisse und Rekonstruktion alltäglicher Praktiken, Werte und Anschauungen charakterisiert (Zarrow 2006: 3).³ Die Anekdote der Heimkehr des Sohnes zu seinem Vater spiegelt nach Zarrows Interpretation das Ineinandergreifen von Tradition und Moderne wider und stellt die Vorstellung einer zeitlich an einer Zäsur gespaltenen Dichotomie in Frage. Dieser Pfeil kann als Analogie für das die Literatur und auch das Übersetzen aufgefasst werden.

³ Zarrow fügt hier eine Anekdote aus der späten Qing-Dynastie ein, von einem Sohn erzählt, das nach einem Auslandsaufenthalt zu seiner Familie zurückkehrt. Nach seiner Ankunft, kniet er vor einem Vater nieder und bittet diesen ihn als gleichberechtigt anzuerkennen und die Hierarchie zwischen Vater und Sohn aufzugeben. Die Geschichte zeichnet das Beispiel des Untergangs der Nation und den Zerfall der Sitten, Zarrow jedoch interpretiert den Akt des Niederknien des Sohnes und damit die Beibehaltung seiner Position im Familienbund als Demonstration gemeinsamer moralischer Voraussetzungen (Zarrow 2005: 3).

2.3. Von Wissensvermittlung zu literarischer Produktion

Die Rezeption von Werken europäischen Ursprungs erfolgte über rege Übersetzungstätigkeiten als Resultat des Gedankens westliche Denkansätze in die eigene Philosophie zu integrieren. Während des Opium-Kriegs in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden insbesondere militärstrategische, politische, und philosophische Texte übersetzt, um westliche Regierungsmodelle und politisches Denken zu vermitteln (Chan 2004: 25). Die Entsendung von chinesischen Student/innen und nach Europa, Nordamerika und Japan war Teil von Reformbemühungen der Qing-Regierung. Diese Praxis begünstigte einen enormen Anstieg an Übersetzungen westlicher Werke. Philosophische, politische, religiöse und literarische Texte wurden mit Interesse gelesen und schließlich ins Chinesische übersetzt. Bedeutend ist hierbei der Zugang zu westlicher Literatur über japanische Übersetzungen, die bereits weithin existierten und dadurch der großen Anzahl an chinesischen Studenten während ihres Studienaufenthalts in Japan verfügbar war. Japan war vor allem aus Gründen der geographischen Nähe, kultureller Ähnlichkeiten und dem verhältnismäßig niedrigem finanziellen Aufwand ein bevorzugtes Ziel chinesischer Student/innen, sowohl gegen Ende der Qing-Dynastie als auch zu Beginn der Republik (Wang: 1966: 117). Die Übersetzung westlicher Prosa setzte in der späten Qing-Dynastie kurz vor der Jahrhundertwende ein, eine Zeit, in der das Schreiben, Drucken, Veröffentlichen und Lesen von Prosa eine bislang unbekannte Popularität erreichte (Wang 1997: 1). Als Teil dieser literarischen Produktion lässt sich die Übersetzungstätigkeit wahrnehmen, die westliche Prosa in chinesischer Übersetzung zugänglich machte. Unterschiedliche Forschungsarbeiten verweisen auf 1016 übersetzte Romane im Zeitraum der letzten 60 Jahre der Qing-Dynastie beziehungsweise 615 Werke zwischen 1899 und 1911, darunter Romane von Charles Dickens, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Lev Tolstoi, Arthur Conan Doyle und Jules Verne (Wang 1997: 3).

2.4. Übersetzen als Impuls der Moderne

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Übermittlung von Wissen und Schaffung von Bedeutung, die Situierung chinesischer Schriftsteller in Relation zur Nation und der Welt, sowie die Veränderung der Sprache unter dem Eindruck von Globalisierung, Kosmopolitismus und dem Aufbau des Staates Komponenten der Pluralität der Moderne sind, die mit dem Übersetzen als kulturelle, sprachliche, politische Adaption und Transformation eng verbunden ist. Transformation bedeutet dabei nicht die unveränderte Vermittlung von Konzepten, Gedanken und Bedeutung, sondern bezeichnet die Erfindung und Veränderung im lokalen Kontext (Liu 1995: 26) Die Übersetzungstätigkeiten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart zeigen dies deutlich auf.

Das 19. Jahrhundert bis zum Ende der Qing-Dynastie 1911, das republikanische China bis zur Gründung Volksrepublik 1949, die Ära Mao Zedongs und China seit dem Ende der Kulturrevolution und dem Beginn der Reform und Öffnungspolitik Ende der 1970er Jahre sind vier historische Periodisierungen, an denen man die Entwicklung der Übersetzungstheorie und – Praxis orientieren kann. Eine solche Orientierung muss gleichzeitig mit dem Bewusstsein der Kontinuitäten und Diskontinuitäten unabhängig von historischen und politischen Zäsuren geschehen, wie auch die Absicht die chinesische Moderne zu definieren und zu bestimmen deutlich zeigt.

2.5. *Übersetzte Moderne: Transkulturelle Ansätze jenseits der Ost-West Dichotomie*

Übersetzen als Tätigkeit der Transformation, Reflektion, Interpretation und Adaption war eine wirkende Kraft in der Bildung der chinesischen Moderne und der modernen Literatur. Der Begriff der *Moderne* stammte dabei selbst aus dem Prozess der Übersetzung und Transformation. Leo Ou-fan Lee bringt die Entstehung des Gedankens der Moderne mit der Rezeption sozialdarwinistischer Ideen und der europäischen Post-Aufklärung in Verbindung, die durch Übersetzungen von Yan Fu und Liang Qichao zur Jahrhundertwende bekannt wurden (Lee 2000: 31). Lee sieht darin den Ursprung eines neuen, linearen Zeitbewusstseins, in dem sich die Vergangenheit und Gegenwart als kontrastierende Werte gegenüberstehen und die Gegenwart als Moment des Bruches mit der Vergangenheit hervorgehoben wird (Lee 2000: 31). Die sprachliche Konzeption der Moderne ist deutlich:

However, once transplanted into China, the legacy served to add a new dimension to Chinese semantics: in fact, the very word *new* (*xin*) became the crucial component of a cluster of new word compounds denoting qualitative change in all spheres of life: from the late Qing reform movement (*Weixin yundong*), with its institutional designations such as new policies (*xinzheng*), to new schools (*xinxue*) to Liang Qichao's celebrated notion of new people (*xinmin*) and the May Fourth slogans such as new culture (*xin wenhua*) and new literature (*xin wenxue*). Two terms that gained wide popularity in the 1920s were *shidai* (time or epoch) and *xin shidai* (new epoch), based on the Japanese word *jidai*. (Lee 2000: 31f)

Lydia Liu verfolgt in ihrer Forschung die Etymologie und den linguistischen Transfer zahlreicher Ausdrücke und Wörter in der Entstehung der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie steht der hypothetischen Äquivalenz zwischen Wörtern und deren Bedeutung kritisch gegenüber, insbesondere in der Herausforderung eine Kultur in die Sprache einer anderen zu übersetzen: „For instance, can we talk, or stop talking, about ‚modernity‘ across the East-West divide without subjecting the experience of the one to representations, translations, or interpretations by the other?“ (Liu 1995: xv). Liu schlägt hierfür die Methode der *translingual practice* vor, um interkulturelle Interpretationen und Formen linguistischer Mediation zwischen Ost und West zu überdenken (Liu 1995: xv).

Ihr Zugang der *translingual practice* erlaubt es, über den Rahmen der Dominanz und Resistenz hinauszudenken:

What I try to do here is to place language and literary practices at the heart of China's experience of the modern and of its much troubled relationship with the West. If modern Chinese literature stands out as an important event in this period, it is not so much because fiction, poetry, and other literary forms are transparent vehicles of self-expression that register the heartbeat of history in a mimetic fashion as because reading, writing, and other literary practices are perceived as potent agents in China's nation building and its imaginary/imaginative construction of „modern“ men and women (Liu 1995: xvi).

Liu's *translingual practice* hebt Sprache und Literatur als zentralen Ausdruck und die Bedeutung des Übersetzens als literarische Tätigkeit in der Erfahrung *und* Konstruktion der Moderne hervor. Moderne chinesische Literatur reflektiert nicht einfach Prozesse der Modernisierung, sondern hat Anteil an ihrer Entstehung. Die Komplexität des Transfers und der Interaktion von Sprache(n) ist demnach keine unilaterale Bewegung, die eine Grenze zwischen West und Ost überquert, das Übersetzen ist vielmehr ein Mechanismus des Schaffens von Bedeutung, der über die Suche nach Äquivalenz hinausgeht.⁴ Übersetzen setzt sich dabei über die Übertragung von Begriffen und Ideen von einer „host language“ in eine „guest language“ hinweg und berücksichtigt theoretische Problematiken, historische, ideologische und politische Bedingungen und Machtstrukturen in der Praxis des Übersetzens (Liu 1995: 25f).

Broadly defined, the study of translingual practice examines the process by which new words, meanings, discourses, and modes of representation arise, circulate, and acquire legitimacy within the host language due to, or in spite of, the latter's contact/collision with the guest language. Meanings, therefore, are not so much „transformed“ when concepts pass from the guest language to the host language as invented within the local environment of the latter. In that sense, translation is no longer a neutral event untouched by the contending interests of political and ideological struggles. Instead, it becomes the very site of such struggles where the guest language is forced to encounter the host language, where the irreducible differences between them are fought out,

⁴ Oder wie Lydia Liu schreibt: „Indeed, what do we mean when we say that the Chinese equivalent of “modernity“ or “modern“ is *xiandai xing* or *xiandai*?“ (Liu 1995: xvii)

authorities invoked or challenged, ambiguities dissolved or created, and so forth, until new words and meanings emerge in the host language itself (Liu 1996: 26).

Ihre Begriffe der „host language“ und der „guest language“ fordern Edward Saids Konzept der *traveling theory*⁵ und dessen weitreichende Interpretation heraus, indem die nach Liu Ansicht irreführenden Begriffe „Ziel“ (target) und „Ursprung“ (source) nicht nur in Frage gestellt, sondern durch das Konzept das *translingual practice* auch abgelöst werden. Said erkennt vier Phasen als Muster in der Übertragung, Zirkulation und Entstehung – der Wanderung – von Theorien und Ideen: (1) den Ausgangspunkt, von dem aus eine Idee geboren wird oder in den Diskurs eintritt, (2) eine (zeitliche und räumliche) Distanz, die zurückgelegt wird und die von verschiedenen Kontexten geprägt wird, (3) die Bedingungen der Annahme oder Resistenz in der Konfrontation mit der Theorie oder Idee, und (4) die Transformation und Anpassung der nun vollständigen oder teilweisen Eingliederung beziehungsweise Aufnahme der Idee (Said 1983: 226f).

Liu Kritik am Konzept der *traveling theory* gründet in der Gefahr die Hegemonie der westlichen Theorie ohne Hinterfragung vorauszusetzen und das metaphorische Transportmittel zu übersehen: „With the suppression of that vehicle, travel becomes such an abstract idea that it makes no difference in which direction theory travels (from West to East or vice versa) and for what purpose (cultural exchange, imperialism, or colonization?), or in which language and for what audience“ (Liu 1996: 21). Liu *translingual practice* verschiebt den Fokus auf die „host language“ und die Entstehung und Legitimierung von Bedeutung, sowie die Machtstrukturen, die diese Vorgänge beeinträchtigen. Der Frage der Kausalität von Beziehungen wird dadurch weniger Bedeutung beigemessen und so Raum und Perspektiven außerhalb der Ansätze der Einfluss- und Rezeptionsforschung eröffnet, die in vergleichenden und transkulturellen Studien unerlässlich sind.

Liu fokussiert ihre Forschung auf die Etymologie und Verbreitung diverser Neologismen in ihrem historischen Kontext. Der diffuse und komplexe Verlauf der

⁵ In der deutschen Übersetzung von Brigitte Flickinger „Theorien auf Wanderschaft“. In: Said, Edward W. *Die Welt, der Text und der Kritiker*. Frankfurt: Fischer Verlag 1997.

Verbreitung von Ideen und Theorien erlaubt es, nicht nur einen singulären Ursprungspunkt zu fixieren: „In other words, the patterns of diffusion sometimes prove to be just as decisive as the moment of invention“ (Liu 1996: 35). Sprache ist selbst ein „geschichtliches Ereignis“, die dieses gleichzeitig auch legitimiert (41). Neologismen verkörpern dabei Schnittstellen in einer *translingual practice*:

Catapulted into existence through translingual interaction with foreign word, neologisms and neologistic constructions occupy an intermediary position of past and present that demands a different reading of historical change. For one thing, change can hardly be a transition from an intact past to the present, for there exist multiple mediations that do not substantiate the claims of a reified past. For another thing, the transformation of a native language cannot be explained simply in term of impact from the outside as, for example, Levenson would have argued, because foreign terms are subjected to the same logic of translingual reading as is the native classical language through the mediation of translation (Liu 1995: 39).

Historische Veränderungen, wie Liu sie anspricht, und deren Formulierung und Legitimierung sind in der chinesischen Moderne und der Literatur des 20. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung. Die Pluralität der Moderne negiert den scharfen Kontrast zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Moderne, alt und neu und erstreckt sich über vielfache und vielfältige Bereiche. Obwohl Liu die Transformation von Bedeutung in Frage stellt und die Neuerung von Bedeutung betont, ist die Relevanz des Übersetzens, insbesondere des literarischen Übersetzens, für die chinesische Moderne ist in seiner transformativen Funktion ersichtlich.

Shu-mei Shih sieht die chinesische Moderne als Intersektion zwischen dem Lokalen und dem Globalen, über die sich diese definiert und artikuliert (2001: xi): „Thus the writing of modernism both subjected and subjectivized Chinese writers within the local and global contexts, disrupting any Manichean assumptions of cultural colonization and agency“ (xii). Wie auch Liu stellt Shis Forschung eine unilineare Entwicklung der Moderne in China als Resultat westlichen Einflusses in Frage. Shih führt unter anderem Hu Shis „Acht Punkte“, die er in seinem Essay „Einige bescheidene Vorschläge zur Reform der Literatur“ erläutert, als Kritik an Saids *traveling theory* an. Hu Shis „Acht Punkte“, so Shih, wurzeln teilweise in der Bewegung des Imagismus, die wiederum unter

dem Einfluss klassischer japanischer und chinesischer Lyrik stand (Shih 2001: 10). Shi zufolge entsteht die Konstruktion der chinesischen Moderne in der Spannung und wechselseitigen Beziehung zwischen dem lokalen und globalen Kontext. Dieser globale Kontext beschreibt die „dreiseitige Beziehung“ (Shih 2001: 26) zwischen China, Japan und dem Westen als imperialistische Mächte, die dem semikolonialen Zustand Chinas zugrunde liegt.⁶

In den 1980er Jahren wiederholt sich diese Konstellation im Kontext der Reform- und Öffnungspolitik und die Frage nach der chinesischen Moderne – und mittlerweile Postmoderne – ist nach wie vor aktuell. Lydia Lius und Shu-mei Shihs Konzepte bieten hilfreiche und ergiebige Methoden und Begriffe, die es erlauben das Übersetzen in seinem politischen, sozialen und kulturellen Kontext zu analysieren und dabei eine Perspektive abseits der Ost-West Dichotomie anzunehmen.

⁶ Shih definiert Semikolonialismus folgendermaßen „One most tangible manifestation of this local/global conjuncture was semi-colonialism, a *political* formation of layered domination by multiple foreign powers who competed and cooperated with each other in pursuit of their own individual economic and political agendas“ (Shih 2001: 371).

2.6. Anmerkung zum Übersetzen in der Ost-West Forschung

In der Einleitung seines Aufsatzes “Transcultural Translation/Transference in Contemporary Chinese Poetry” schreibt Yang Xiaobin:

Although contemporary literature is surely **not just a copy** of its Western **counterpart**, it can hardly be denied that Chinese literary modernism and postmodernism are **profoundly indebted** to their Western and Japanese **models**. Recognizing the **influences** of Faulkner and Garcia Marquez on Mo Yan, Kafka and Beckett on Can Xue, Kawabata and Kafka on Yu Hua, and Borges on Ma Yuan, Ge Fei, and Sun Ganlu poses a challenging problem of cultural translation. Investigating this **engagement** with foreign **literary masters**, rather than simply **dismissing it as empty imitation**, will lead to a deeper understanding of Chinese literary (post)modernism (Yang 2009:42, eigene Hervorhebung)

Yang erachtet die zeitgenössische chinesische Literatur zwar nicht als *Kopie* und *inhaltslose Imitation*, seine Betrachtung entlang der Ost-West Dichotomie ist in seiner Einleitung dennoch erkennbar. Der Einfluss und die Auseinandersetzung mit den literarischen Meistern als *kulturelle Übersetzung* entspricht, so Yang, Lacans Konzept der Übertragung, nachdem „chinesischen Anhänger/innen (Leser/innen) Gefühle zurück auf die Westlichen Meister/innen (als Texte) übertragen.“ (Yang 2009: 44). Yangs psychoanalytischer Zugang erkennt in dieser Praxis jedoch auch einen Bruch, „der das intellektuelle Paradigma herausfordert, das den Westen als autoritären Vater hochhält.“ (2009: 44). Dieser Auszug verdeutlicht die sprachliche und methodologische Problematik der gegenwärtigen Ost-West Forschung.

Die Verortung der chinesischen (Post-)Moderne in westlichen und japanischen Modellen unter der Annahme einer universalen (Post-)Moderne kommt darüber hinaus einer „Re-Konstitutionalisierung des Orientalismus“ (Vukovich 2011) gleich:

„China is still not ‘normal’ (and has been tragically different), but is engaged in a ‘universal’ process such that it will, and must, become the same as ‘us’....That is the present-future offered to China within this discourse, and – as anyone who watched the 2008 Olympics opening ceremonies knows (‘one

world, one dream') – it is also one taken up within China itself. (Vukovich 2011: 2).

Die Analyse und Kontextualisierung von Wangs chinesischen Übersetzungen der Gedichte Paul Celan in dieser Arbeit erfolgt daher mit dem Bewusstsein der gegenwärtigen Bedingungen des Übersetzens als Gegenstand interdisziplinärer, transkultureller und vergleichender Forschung.

3. Entwicklung der modernen Übersetzungstheorie

3.1. *Übersetzung als linguistische, ästhetische und philosophische Aufgabe*

Die moderne chinesische Literatur und die Konstruktion und Erfahrung der Moderne waren seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts maßgeblich vom Handwerk der Dichter/innen als Übersetzer/innen geprägt. Die Praxis des Übersetzens korrelierte mit theoretischen Debatten und Reflektionen über Art, Vorgang und Ziel der Übersetzungen von Texten. Seit den frühen Übertragungen buddhistischer Sutras aus dem Sanskrit im 2. bis zum 10. Jahrhundert wurde über das praktische Handwerk des Übersetzens geschrieben und Theorien formuliert. Diese gingen beispielsweise von Überlegungen aus, wie die Bedeutung der buddhistischen Schriften wahrheitsgetreu und vollständig übersetzt und zugänglich gemacht werden kann, wie etwa in Kontroversen über „Verfeinerung“ und „Einfachheit“ des übersetzten Textes (Tang 2007: 360). Diese Debatten zeugen vom Bewusstsein linguistischer und methodologischer Problematiken. Im Gegensatz dazu standen Übersetzungen westlicher religiöser und wissenschaftlicher Texten vom späten 16. bis zum späten 19. Jahrhundert unter dem Einfluss politischer und ideologischer Ziele und Gedanken (360f).

Der zeitgenössische theoretische Diskurs entstammt den Debatten und Korrespondenzen des beginnenden 20. Jahrhunderts, die von regen und produktiven Übersetzungstätigkeiten geprägt waren. Seit den 1980er Jahren wurden zunehmend auch westliche linguistische Theorien und Termini debattiert und adaptiert (Sun/Mu 2008: 59). Theorien des Übersetzens unterliegen in dieser Hinsicht einer *translingual practice*, wie Lydia Liu sie bezeichnet, und befinden sich in einem Spannungsfeld zwischen dem Lokalen und dem Globalen. Sun/Mu wiederum schreiben:

One salient feature of Chinese interaction with contemporary Western translation theories is that it has moved beyond the preliminary stage of simple introduction to a higher level of analysis and development. In the comparative study of Chinese and Western translation studies, there is an increasing trend from pure introduction to review and appropriation of the Western translation theories...Some Chinese scholars are unwilling to accept or reject Western translation theories, which can be attributed to the long history of Chinese

culture that boasts a rich tradition of translation. They may be too proud of the tradition to make substantial breakthroughs, which simply means the rich tradition has become a burden on those who want to modernise translation studies in China (60f).

Sun und Mus Evaluierung verdeutlicht Schwierigkeiten und Herausforderungen einer nachhaltigen komparativen Forschung und die Komplexität des Spannungsfeldes zwischen dem Globalen und Lokalen im gegenwärtigen chinesischen Diskurs⁷ der Übersetzungstheorien. Die *chinesische Interaktion* mit westlichen Theorien folgt dem Gedanken der *traveling theory* von einer vorausgehenden Einführung bis zu einer Analyse und Entwicklung. Die Prämisse einer *puren* Einführung, die schließlich zu Kritik und Anpassung führt, setzt den Rahmen der Dominanz und Resistenz voraus. Die Dichotomie von Ost und West und Tradition und Moderne wird dabei durch die absoluten Möglichkeiten der Akzeptanz oder Ablehnung aufrechterhalten und als Parameter fixiert, anhand derer die Interaktion gemessen wird. Die Tradition als Hindernis der Moderne ist ein Topos, der den Ikonoklasmus der Vierten-Mai-Bewegung stark charakterisierte und sich hier in der gegenwärtigen Diskussion der Übersetzungstheorie wiederfindet. Sun/Mu deuten zwar die Komplexität und offene Problematiken wie unterschiedliche Paradigmen in kulturellen Transfers und sprachliche, politische, und methodologische Faktoren im Prozess des Übersetzens an, adaptieren jedoch einen linearen Prozess der Übersetzung und Rezeption. Ihr Resümee der gegenwärtigen Lage lautet: „[Nowadays,] there seems to be a general consensus that the introduction of Western translation theories should be combined with the inheritance of traditional Chinese translation theories“ (2008: 74), was sie als Möglichkeit des transkulturellen Dialogs zwischen China und dem Rest der Welt, um die Entwicklung der Translationswissenschaften zu fördern, erkennen (74).

Übersetzer/innen als *Akteur/innen der Moderne* prägen den Beginn des 20. Jahrhunderts, einer Zeit politischer, sozialer und intellektueller Umbrüche und der *übersetzten Moderne* (siehe Liu 1995). Die Aufgabe des Übersetzens wird unterschiedlich betrachtet und kann folgendermaßen skizziert werden: (1) Übersetzen als intellektuelle Aufklärung und Stärkung des Landes, (2) Übersetzen als Programm der moralische und

⁷ *Chinesischer Diskurs* bezeichnet hier sowohl die Diskussionen in der Volksrepublik als auch Metadiskussionen und die (vorwiegend) englischsprachige Wissenschaft zu chinesischen Übersetzungstheorien, wie der zitierte Sammelband.

kulturelle Entwicklung und (3) Übersetzen als Mittel der Förderung der Umgangssprache als offizielle Landessprache und der Literatur (Tang 2007: 361).

In den Jahren seit der Neuen-Kultur-Bewegung und der Vierten-Mai-Bewegung bis etwa zum Ausbruch des Sino-Japanischen Krieges im Jahr 1937 erlangte die Tätigkeit und Theoretisierung des Übersetzens zunehmend an Relevanz in der Beschäftigung mit westlichen Theorien und Ideen und der Bildung der Nation.

Im Zentrum der Diskussion der chinesischen Übersetzungstheorie stand der Unterschied zwischen „direkter Übersetzung“ (*zhiyi*) und „Sinn-Übersetzung“ (*yiyi*) (Chan 2004: 17), dessen Charakteristika folgende Tabelle veranschaulicht:

Zhiyi	Yiyi
= Direkte Übersetzung	= Sinn-Übersetzung
Herangehensweise: wörtlich	Herangehensweise: liberal
~Formale Übereinstimmung	~Semantische Übereinstimmung
Extreme Variante: Wort-für-Wort Übersetzung (<i>zuziyi</i>)	Extreme Variante: Freie Übersetzung (<i>ziyouyi</i>)
Effekt: Steife Übersetzung/Harte Übersetzung (<i>yingyi</i>) (Lu Xun)	Effekt: Verzerrte Übersetzung (<i>waiyi</i>) (Lin Shu)

Abbildung 1 (Chan 2004: 18)

Der Strategie einer Europäisierung/Verwestlichung der Sprache steht jener der Sinisierung gegenüber.⁸ Während die „direkte Übersetzung“ durch die semantischen Unterschiede eine Europäisierung/Verwestlichung der chinesischen Sprache bewirkt, führt die „Sinn-Übersetzung“ zu einer Sinisierung. Chan erkennt in der Debatte der Europäisierung/Verwestlichung in den frühen 1920er Jahren eine vierfache Verstrickung zwischen der Umgangssprache, des klassischen Chinesisch, der gesprochenen Sprachen bzw. den Dialekten und Fremdsprachen (2004: 22). Dies macht deutlich, dass die „Auseinandersetzung mit dem Westen“ auf der thematischen und ideologischen Ebene gleichzeitig auch auf einer sprachlichen Ebene geschah.

⁸ Siehe Chan 2004: 20ff

Zu den einflussreichsten Theoretikern, an deren Auffassungen und Definitionen sich Übersetzungstheorien bis heute (dis)orientieren, gehören Yan Fu, Lu Xun, Fu Lei und Qian Zhongshu. Im Folgenden soll ein Überblick über wesentliche Konzepte und Gedanken gegeben werden, die auch in den jüngsten Übersetzungsdiskurs einfließen.

3.1.1. Yan Fu und die drei Prinzipien *Treue, Ausdruck und Eleganz*

Yan Fus Übersetzungen hatten wesentlichen Anteil an der Verbreitung und Popularisierung westlicher Ideen und Konzepte. Yan, der in China und England studierte, übersetzte unter anderem Werke von Thomas Henry Huxley, John Stuart Mills, Charles Darwin, Adam Smith und Herbert Spencer und trug dadurch entscheidend zur Rezeption europäischer politischer, ökonomischer und philosophischer Ideen bei. 1898 wurde seine Übersetzung von T.H. Huxleys *Evolution and Ethics* veröffentlicht, dessen Vorwort zu einem der wichtigsten Texte der chinesischen Übersetzungstheorie avancierte. Seine drei Prinzipien *Treue (xin)*, *Ausdruck/Verständlichkeit (da)* und *Eleganz (ya)*⁹ bildeten den Ausgangspunkt zahlreicher Theorien und lösten nachhaltige Debatten über die Praxis des Übersetzens aus. Im Vorwort skizziert Yan seine theoretischen Überlegungen zu seiner Übersetzung von Huxleys Werk:

New theories have been advanced in quick succession, giving rise to a profusion of new terms. No such terms could be found in Chinese. Though some Chinese expressions approximate the original, there are yet discrepancies. Confronted with such a situation, a translator can only use his own judgment and coin a term according to the sense (Chan 2004: 70).

Yans Überlegung zur Übersetzung unbekannter Termini ins Chinesische kommen dem lange gängigen Prinzip Nidas der *dynamischen Äquivalenz* nahe, nach der die Aufmerksamkeit weniger auf die ursprüngliche Bedeutung als auf die Reaktion des Empfängers/der Empfängerin gerichtet ist (Venuti 2004: 162). Es liegt im Ermessen des Übersetzers/der Übersetzerin einen äquivalenten Begriff zu finden, beziehungsweise zu kreieren, und die Ähnlichkeiten und Unterschiede derart auszugleichen, sodass das Resultat dem Prinzips des Ausdrucks/der Verständlichkeit folgt. So beschreibt er den Prozess des Übersetzens als

⁹ Die Übersetzung der „Drei Prinzipien“ ins Englische variiert, wie auch der Übersetzer des Vorwortes C. Y. Hsu anmerkt: „*Xin* is also rendered as ‘fidelity’ or ‘expressiveness’ (as in John Lai’s translation in this anthology); *da*, also as ‘fluency’ (as in Ye Weilian’s translation). Among the multiplicity of translation given to the three terms, the Editor should like to note in particular Brian Holton’s ‘Fidelity, Fluency and Flair,’ which helps commit the threesome to memory” (Chan 2004: 89). Hsus Übersetzung der drei Prinzipien lautet *faithfulness, comprehensibility* und *elegance*.

When the translator has understood thoroughly and digested the whole text he will then be able to rewrite it in the best manner possible. Since the original is profound in thought and involved in style, which are difficult to convey together, he should correlate what precedes and what follows to bring out the theme. All this effort is to achieve comprehensibility; for only when a piece of translation is comprehensible can it be regarded as faithful (Chan 2004: 69).

Das Prinzip der Treue kann nach Yan nur durch Verständlichkeit erreicht werden, wodurch das Übersetzen als interpretativer Akt unterstrichen wird. Das Verstehen des Textes durch den Übersetzer/die Übersetzerin ist Voraussetzung für eine verständliche und treue *Neufassung* des Originals. Die von Yan Fu theoretisch und praktisch dargestellte Relation zwischen *xin, da* und *ya* gab Anstoß zur Debatte über die Definition von freier und treuer Übersetzung, die mit dem Ziel methodische Standards zu etablieren geführt wurde (Tang 2009: 392).

3.1.2. Lu Xun und das Übersetzen als Heilmittel der Sprache

When Lu Xun (1881-1936), the anointed 'Father of Modern Chinese Literature,' was eighteen years old, he reputedly read Yan Fu's translation of Thomas E. Huxley's *Evolution and Ethics* with great passion, to the point of committing the entire text to memory. This episode was recounted again and again in various essays he wrote later, and constituted one of the most memorable experiences of his student years at the Jiangnan Naval Academy during the waning years of the Qing dynasty (1892-1902) (Shih 2001: 73).

Shu-mei Shih beginnt ihr Kapitel über Lu Xun und das Schreiben der Moderne mit einer Anekdote Lu Xuns, die nicht nur paradigmatisch für Lu Xuns eigenen Werdegang ist (Shih 2001: 74), sondern über das Übersetzen als Erfahrung reflektiert. Die hier angesprochene Leidenschaft ist nicht unbedeutend: der größte Teil der Übersetzer/innen im 20. Jahrhundert war selbst schriftstellerisch tätig, wodurch deren persönliche Vorliebe ein entscheidender Faktor in der Auswahl der Werke und Texte war. Lu Xun verbrachte, entsprechend der gängigen Praxis, mehrere Jahre seines Studiums in Japan, wo er japanische Übersetzungen vor allem französischer, englischer und russischer Literatur las und selbst erste Übersetzungen veröffentlichte. Eine seiner frühesten Übersetzungen war Jules Vernes Roman *Die Reise zum Mond*, die auf einer japanischen Übersetzung basierte und in dessen Vorwort er anführt „moderne Wissenschaft als Unterhaltung getarnt durch die Hintertür in den Roman einzubringen“ (Denton 2002: k.S).

Lu Xun trat für eine direkte Übersetzung ein, wie er in einem Brief an Qu Qiubai erklärt:

Can an incomprehensible translation be called a translation at all? My answer is: It is still a translation because it introduces not only new content but also new means of expression. Neither Chinese speech nor writing is precise enough in its manner of expression. The key to good writing is to avoid clichés and empty words...In other words, our language is deficient...To cure this ailment, I believe we have to do it the hard way and seek to render thought in wayward syntactical structures. What is old and foreign (coming from other provinces, regions and countries) can finally be embraced as our own (Chan 2004:159).

Das vordringliche Anliegen der Übersetzung ist die Erneuerung der chinesischen Sprache als Ausdrucks- und Denkweise. Die Bewegung der Förderung der Umgangssprache als Literatursprache anstelle des klassischen Chinesisch formte sich bereits während der späten Qing-Dynastie und sah mit Hu Shi den prominentesten Verfechter. Die Definition und Festlegung einer Umgangssprache ist selbst Gegenstand der Auseinandersetzung und abhängig von der intendierten Leserschaft. So meint Lu Xun im selben Brief:

For a more recent example, as you mentioned in your letter, the word *bagong* (go on strike) was invented for the common folk in 1925. Although they had never seen the phrase before, they were able to understand it very well. Even in translating works for the second group of readers [semi-literate], I think we should introduce new expressions and new syntax from time to time... Only in this way can the language of the common folk can be enriched (Chan 2004: 159).

Lus Eintreten für Umgangssprache als Modernisierung der chinesischen Sprache ist in erster Linie die Entwicklung und Förderung der Sprache als Medium des Denkens. Die Beschaffenheit der Umgangssprache und ihre Reform stehen im unmittelbaren Zusammenhang mit Lus Zugang zum Übersetzen. Aus dem Brief wird ersichtlich, dass die Modernisierung der Sprache nicht nur ein individuelles Anliegen Lus war, sondern er sie als Verantwortung dem Volk gegenüber betrachtete.

Er war sich der Beschränkung und Verfremdung als Konsequenz der direkten Übersetzung bewusst, war jedoch davon überzeugt, dass das darwinistische Prinzip der natürlichen Selektion auch in der Sprache zur Anwendung kommt: „We import as much as we can, and then digest and absorb as much as we can. What is usable is retained, and what is not is abandoned to the past. So if we tolerate 'a certain degree of awkwardness' at the present, it does not mean that we are simply on the defensive” (Chan 2004: 23).

Obwohl Lu Xuns theoretische Abhandlungen nicht wie Yan Fus drei Prinzipien in der Übersetzungsdebatte verankert sind, spiegeln seine sprach- und übersetzungstheoretischen Überlegungen und seine eigene Übersetzungspraxis das weitläufige Wechselverhältnis zwischen Modernisierung, Sprache und Ideologie wider.

3.1.3. Fu Lei und die „spirituelle Resonanz“

Der Übersetzer Fu Lei erweiterte die Debatte in den 1950er mit seinem Begriff der „spirituellen Resonanz“ (*shensi*), den er im Vorwort zu seiner zweiten Ausgabe von Honoré de Balzacs *Le Père Goriot* erstmals erläuterte (Chan 2004: 6).¹⁰ Fu verbrachte mehrere Jahre seines Studiums in Frankreich, wo seine ersten Übersetzungen französischer Literatur ins Chinesische entstanden. Er übersetzte unter anderem Werke von Romain Rolland, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée und Voltaire, sowie darüber hinaus auch Texte über Musik und Kunst. Der politisch-ideologische Diskurs der KPCh während der 1950er und 1960er Jahre bestimmte auch die Übersetzungsproduktion, wodurch fast ausschließlich Werke des Realismus und Sozialistischen Realismus der UdSSR übersetzt wurden. In dieser Zeit übersetzte Fu vorwiegend Werke von Balzac, dessen Legitimität durch Marx und Engels Befürwortung garantiert war (Tian 2011: 176).

Sein Konzept der „spirituellen Resonanz“ oder „Ähnlichkeit“ leitet sich von der traditionellen chinesischen Ästhetik und Kunstkritik ab (Chan 2004: 7). Die lange Tradition der Verbindung und Intermedialität von Poesie und Malerei in der chinesischen Kunst lässt sich in Fus Vergleich von Übersetzen mit Malerei und der Definition seines Terminus der „spirituellen Resonanz“ erkennen: „In terms of effect, translation, like imitation in painting, should be in search of resemblance in spirit rather than in form“ (102).¹¹ Imitation weist hier auf komplexes und interartistisches Verhältnis der beiden Künste hin, deren „semiotisches Potential“ (Pan 1996: 2) über eine beschreibende Fähigkeit hinausgeht.

Fu schreibt in seinem 1951 erschienenen Aufsatz weiter:

¹⁰ An anderer Stelle vom Übersetzer als „spirit-in-likeness“ übersetzt. Chan merkt an, dass die Definition des „enigmatischen“ Begriffes selbst Gegenstand intensiver Diskussionen ist, die sich mit seinen Konnotationen befassen und versuchen ihn zu „entschlüsseln“ (2004: 7)

¹¹ Poesie und Malerei als „Schwesternkünste“ und die Ausübung beider Künste führt in die Song-Dynastie (960-1279) und insbesondere den Dichter und Maler Su Shi zurück. Su thematisierte die Beziehung und Affinität der beiden Künste und äußerte sich etwa über zwei Künstler der Tang-Dynastie: „Du Fu’s poems are figureless paintings; Han Gan’s paintings are wordless poems“ (Murck/Wen 1991: 405). Die Äquivalenz von visueller und verbaler Repräsentation in poetischer Malerei und der Dichtung liegt dieser Ästhetik zu Grunde.

Bearing in mind, that the standards of translation should not be too simplistic, one can presuppose that “an ideal piece of translation should be like a Chinese version written by the author of the source text.” Thus the meaning and spirit of the source text, as well as the ease and unity of the target text, can be properly dealt with. The expression will not spoil the meaning, nor the meaning the expression (Chan 2004: 103).

Fu's Auffassung von Imitation suggeriert Sprache nicht nur als Instrument der Wissensvermittlung, sondern als Möglichkeit zu erfassen was außerhalb ihrer Form und grammatikalischen Struktur liegt. Die Vorstellung der „Geistes“ (*spirit*) bleibt dabei beabsichtigt vage und ist bis heute ein wiederkehrendes Element in der Relation zwischen Dichter/in, Übersetzer/in und Gedicht. Die „spirituelle Ähnlichkeit“ ist in der „formalen Ähnlichkeit“ gegenübergestellt und eine ideale Übersetzung ist für Fu *eine chinesische Version geschrieben vom Autor/der Autorin des Originaltextes*.

3.1.4 Qian Zhongshu und die „erhabene Transformation“

Qian Zhongshu, der neben Lu Xun einer der bekanntesten chinesischen Schriftsteller außerhalb Chinas ist, entwarf die Idee der *erhabenen Transformation* (*huajing*)¹² für die ästhetische Bewertung einer Übersetzung. In seinem im Jahr 1963 veröffentlichten Essay über die Übersetzungen von Lin Shu erläutert er seine theoretischen Überlegungen, die auf dem Bewusstsein der Unterschiede von Sprachen beruhen. Lin Shu, der „eine zentrale Kraft der literarischen Kultur der späten Qing-Dynastie und frühen Republik“ (Hill 2013: 2) war, übersetzte in Gemeinschaftsarbeit mit anderen und ohne fundierte Fremdsprachenkenntnisse über 180 Werke aus dem Französischen und Englischen in einem Zeitraum von zwanzig Jahren (2). Lins freie Übersetzungen hatten dadurch ermesslichen Anteil an der Rezeption westlicher Literatur in China, obwohl sie lange Zeit deshalb unter Kritik standen.¹³

Qians Aufsatz beginnt mit einer etymologischen Abhandlung chinesischer Begriffe in Zusammenhang mit dem Übersetzen, in der er semantische Verbindungen von Wörtern wie *übersetzen*, *abwerben*, *übertragen*, *verfälschen* und *transformieren* herstellt. Die ideale Übersetzung wird durch *huajing* erreicht:

The highest standard in literary translation is *hua*, transforming a work from the language of one country into that of another. If this could be done without betraying any evidence of artifice by virtue of divergences in language and speech habits, while at the same time preserving intact flavor of the original, then we say that such a performance has attained *huajing*, “the ultimate of transmutation.” This kind of achievement in language has been compared in the seventeenth century to the *transmigration of souls*, replacing of the external shell and retaining the inner spirit and style without the slightest deviation. In other word, a translation should cleave to the original with such fidelity that it would not read like a translation, for a literary work in its own language will never read as though it has been through a process of translation (Chan 2004: 104).

¹² Das Wort *huajing* setzt sich aus *hua* (verändern, umwandeln) und *jing* (Befinden, Kondition, Begrenzung) zusammen. *Huajing* kann als “Bereich der Transformation”, “Sublimierung” oder “Äußerste Transformation” übersetzt und verstanden werden (siehe Chan 2004: 116).

¹³ Für eine ausführliche Beschäftigung mit Lin Shu siehe Hill 2012.

Der hohe Standard, den Qian in seinem Essay anspricht, entspricht der Möglichkeit einer perfekten Übersetzung und absoluten Äquivalenz eines literarischen Werkes in einer anderen Sprache. Im Kern dieser Prämisse steht die *Transmigration der Seele*, die den Geist beziehungsweise die Seele als Konstante ansieht. Das Element des Erhabenen erschafft ein Universelles, das die Divergenzen der Sprache überbrückt. Für Qian, einen der „kosmopolitischsten Schriftsteller der modernen Literatur“ (Lovell 2006: 97), ist das Übersetzen eine linguistische und philosophische Aufgabe. Der etymologische Abriss in der Einleitung des Essays, der die Bedeutungen und Konnotationen chinesischer Zeichen in Zusammenhang mit der Tätigkeit des Übersetzens zurückverfolgt, verweist gezielt auf die dem Übersetzungsprozess innewohnenden Eigenschaften: Verfälschung, Transformation, Übertragung. Die Übersetzung stellt für Qian die Verkürzung der Distanz zum Original dar: „In this sense, a good translation is self-defeating; it leads us to the original, and as soon as we get to read the original we will toss aside the translation“ (Chan 2004: 195). Diese Perspektive sieht den Übersetzer/die Übersetzerin als vermittelnde Instanz zwischen Text und Leser/Leserin und überträgt diesem/dieser die Verantwortung der bestmöglichen Übersetzung (Chan 2004: 9).

3.2. Die Jahre vor der Kulturrevolution

Yan Fu, Lu Xun, Fu Lei und Qian Zhongshu prägten den übersetzungstheoretischen Diskurs der Zeit vor der Kulturrevolution nachhaltig. Ihre Theorien sind sowohl in der traditionellen Literaturtheorie verwurzelt, als auch im Kontext der Neuen-Kultur-Bewegung und der Auseinandersetzung mit westlicher Literatur und Literaturtheorie. Wesentlich ist dabei die Beziehung zwischen dem eigenen Schreiben und dem Übersetzen, die den theoretischen Formulierungen zu Grunde liegt (Tang 2007: 362). Der Fokus lag auf der Erarbeitung von Richtlinien und Standards zur Definition einer „guten“ und einer „schlechten“ Übersetzung. Diese Überlegungen bildeten die Grundlage für den nach der Kulturrevolution wieder auflebenden übersetzungstheoretischen Diskurs.

Während der 1950er Jahre umfasste die Rezeption und Übersetzung westlicher Übersetzungstheorien hauptsächlich linguistische Theorien und zu einem großen Teil aus der UdSSR stammenden Werke (Chan 2004: 49). Die Institutionalisierung des Übersetzungsbetriebes als Teil des kommunistischen Staates hatte ohne Zweifel maßgeblichen Einfluss auf die Übersetzungstätigkeit. Der damalige Kulturminister Shen Yanbing formulierte auf einer nationalen Konferenz zur literarischen Übersetzung Richtlinien für die literarische Übersetzung. Zwar bezeichnete er das Übersetzen eine dem Schreiben ebenbürtige Kunst und nicht als mechanischen Prozess, betonte jedoch den instruktiven Zweck der Literatur in der Bildung des sozialistischen Staates (Fan 1999: 41). Dong Qiusi, Herausgeber mehrerer Zeitschriften, veröffentlichte 1951 einen Artikel in dem er für einen systematischen Zugang und der Bildung neuer Theorien plädierte. Beide förderten das Übersetzen als Wissenschaft und trugen dadurch zur Debatte und Entwicklung der Übersetzungstheorie bei, müssen dabei aber als Teil des staatlichen Betriebes gesehen werden, der nicht nur die Auswahl der Texte festlegte, sondern auch die Art der Übersetzung.

Eine bibliografische Studie translationswissenschaftlicher Publikationen, Lehrbücher und Fachliteratur, die zwischen den 1950er und 1990er Jahren erschienen sind, zeigt diesen Trend deutlich auf:

China	50-55	56-60	61-65	66-70	71-75	76-80	81-85	86-90	91-95	96-	No Year
Mainland	4	13	4	1	2	20	94	118	128	73	-
Taiwan	2	2	2	7	14	13	16	14	14	4	6
Hong Kong	-	1	1	4	15	20	9	8	8	6	11
Total	6	16	7	12	31	53	119	140	150	83	17

Abbildung 2 (Wang/Fan 1990: 21), eigene Hervorhebung

Die Etablierung der Translationswissenschaft als akademische Disziplin begann zwar in den 1950er Jahren mit der Veröffentlichung mehrerer wissenschaftlicher Publikationen (Sun/Mu 2008: 52), setzte sich jedoch erst seit den frühen 1980er Jahren maßgeblich fort. Die restriktive Kulturpolitik der KPCh und die wirtschaftlichen Bedingungen führten während der Kulturrevolution zu einem virtuellen Stillstand der literarischen Produktion. Die Kulturrevolution stellt dadurch eine Zäsur dar, die zu einer ungefähren Periodisierung der Entwicklung der Übersetzungstheorie in prä-1960er und post-1980er Jahre führte.¹⁴ Während die Zahl der Publikationen nach einem leichten Anstieg in den späten 1950er Jahren in den Jahren der Kulturrevolution drastisch sank, sah die Zeit nach Einleitung der Reform- und Öffnungspolitik 1978 eine enorme Zunahme an Veröffentlichungen, die in den frühen 1990er Jahren einen Höhepunkt erreichte.

¹⁴ Siehe Wang /Fan 1999, Tang 2007, Sun/Mu 2008, Chen 2004.

3.2.1 Theorien des Übersetzens seit der Kulturrevolution

Mit den 1990er Jahren stieg die Anzahl an übersetzter Theorie enorm und wurde allgemein als „Neue Theorie“ zusammengefasst (Chen 2004: 44). Der kulturelle Diskurs der Post-Mao Ära fand seinen Höhepunkt im sogenannten „Kulturfieler“ Mitte der 1980er Jahre, als Diskussionen über die chinesische Kultur im Kontext der Modernisierungen weit verbreitet waren. Seit Mitte der 1980er Jahre trat zudem eine Veränderung des Publikationswesens ein, dessen Konsequenz die Dezentralisierung und Öffnung des Marktes war. Die wachsende Zahl der Verlage und der Rückgang an finanzieller Unterstützung des Staates führten zu einer Expansion des nach und nach vom marktwirtschaftlichen Denken geleiteten chinesischen Buchmarktes (Kubin 2005: 382). Die Jahre bis zur Niederschlagung der Demonstrationen im Jahr 1989 waren eine Zeit des vibrierenden intellektuellen Austauschs und der Euphorie, eine „Periode utopischer Visionen auf der einen Hand und eine Ära aufkommender Krise auf der anderen“ (Wang 1996: 1). Im Mittelpunkt standen Debatten um das Verhältnis Chinas zum Westen und der Tradition mit der Moderne, die mit der intensiven Auseinandersetzung westlicher Philosophie, Theorie und Literatur einhergingen. Zahlreiche Konferenzen und Symposien wurden organisiert, zu denen westliche Kritiker und Theoretiker, wie etwa Frederic Jameson, Terry Eagleton, Douwe Fokkema oder Mario Valdes, als Vortragende eingeladen wurden. 1986 gründete der Intellektuelle Gan Yang das Komitee *Culture: China and the World*, das weitreichende Übersetzungsprojekte initiierte, um „westliche Meisterwerke der Geistes- und Sozialwissenschaften“ bekannt zu machen und zu verbreiten (Wang 1996: 49). Die im Kontext dieses „Kulturfielers“ rasant ansteigende Übersetzungstätigkeit und systematische Übersetzung „westlicher Klassiker“ sieht Zhang Xudong als „hidden epistemologico-critical bridge that connects a much isolated Chinese intelligentsia to the contemporary context of global culture“ (Zhang 1997: 131). Leo Tak-hung Chan beschreibt die Dichte an Übersetzungen folgendermaßen:

The speed with which New Theory from the West was introduced was astounding. In fact, within the span of a decade or so, hundreds of works relating to Western theories on feminism, new historicism, deconstructionism, etc., were translated. The most remarkable thing about what happened is that, although these “new” concepts originated in various places in the West over the course of decades, in China they all appeared at roughly the same time. In

1991-1992 alone, Toril Moi, Hans-Georg Gadamer, I.A. Richards, Jonathan Culler, E.D. Hirsch and Wolfgang Iser were introduced to the Chinese reader simultaneously. [But] While the poststructuralist impact on China in the fields of literary and cultural studies, as given above, is undeniable, the influence of new translation theories is still rather murky (Chan 2004: 45).

Diese Welle an Übersetzung und Rezeption westlicher Literatur und Theorie wird nicht selten mit der Vierten-Mai-Ära verglichen und in Verbindung gebracht. Dies löste sowohl enthusiastische als auch kritische Reaktionen aus: auf der einen Seite wurde die Dominanz westlicher Theorien als „zweite Renaissance“ und auf der anderen Seite als „zweite Kolonialisierung“ wahrgenommen (Chen 2004: 34). Linguistische und textbasierte Zugänge wurden mit dem Aufkommen postkolonialer Theorien nach und nach um kulturwissenschaftliche und historische Ansätze erweitert und das Bewusstsein des kulturellen und politischen Kontexts, in dem eine Übersetzung entsteht, gestärkt (Chan 2004: 51). Zur gleichen Zeit entsteht eine Metadiskussion, die im Rahmen des „Kulturfiebers“ auch mit der Konstruktion von Identität verknüpft ist und teils in Selbst-Orientalismus mündet, wie Gu Ming Dong feststellt:

My study has demonstrated that Sinologism is both an autonomous product of Western development and a collaborative outcome by Chinese and Westerners. From Chinese intellectuals' calls for complete Westernization (*Quanpan Xihua*) in the first quarter of the twentieth century, to the widely accepted notion of “making connections with the West” (*yu guoji jiehui*) at the turn of the twenty-first century, we can see Sinologism as an ongoing joint project by Chinese and Western peoples from all walks of life. In almost all strata of Chinese society we can observe a powerful trend or movement which may be termed “self-Orientalization” or “self-sinologization.”...The theoretical foundation of a call for complete Westernization and making connection with the West is self-sinologization, which is essentially intellectual self-colonization (Gu 2013: 61).

Auch Tang Jun problematisiert diese Praxis:

Towards the end of the 1990s, some Chinese scholars' enthusiasm for Western theories provoked a certain degree of anxiety within Chinese translation circles. Some translator-scholars and a number of established translators began

to voice their discontent with the overdose of quotations of Western metadiscourse cited by academic essays (2007: 363f)

Tangs Schlussfolgerung ist ein Konsens des globalen Wissenschaftsbetriebs und des lokalen Wissens, der zur Weiterentwicklung des disziplinären und interdisziplinären Wissens innerhalb der Translationswissenschaft führen wird (Tang 2007: 371).

Auch die Diskussionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind gekennzeichnet durch die Wechselbeziehung zwischen dem Globalen und dem Lokalen, doch die machtpolitischen Verhältnisse stehen im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts im Zeichen des wirtschaftlichen Wachstums und der erstarkten Position Chinas in der Weltpolitik. So sieht Wang Ning die Adaption, Integration und Transformation westlicher Theorie nicht als Kolonialisierung, sondern im Gegenteil als Teil der Globalisierung:

Frankly speaking, such a 'Westernisation' or 'colonisation' of modern Chinese literature and culture is actually the real beginning of the globality of Chinese culture and literature, or more exactly, a sort of 'glocalty', as these 'Westernised' trends and 'colonised' discourses are hybridised with more indigenous (Chinese) cultural elements, enabling modern Chinese culture and literature to carry on dialogues with both classical Chinese culture and literature as well as their Western and international counterparts...This, the binary opposition between cultural 'colonisation' and cultural 'decolonisation' should be deconstructed, since translation can play a double role in international cultural communication and dialogue (Wang 2008: 82f).

Als Konsequenz sieht Wang die Aufgabe des Übersetzers/der Übersetzerin in der „Dekolonialisierung“ der chinesischen Kultur und Sprache.

3.3. Exkurs: Zwei Positionen zur Unübersetzbarkeit des Gedichts

„...when poetry has been translated, even if the translator is extremely careful and sticks closely to the source text, it can only be the *re-telling* of a poem, and cannot be seen as being the original“, so der Schriftsteller Mao Dun in seinem 1922 veröffentlichten Essay „Einige Gedanken über das Übersetzen von Lyrik“ (Chen 2004: 203).¹⁵ Das *Wiederzählen* eines Gedichtes benennt was Übersetzen nicht ist oder sein soll, nämlich bloße Imitation. Mao Dun zieht im Folgenden einen Vergleich zum Kopieren eines Bildes: „When copying a painting it may very well be possible to express all the strengths of the original in the copy in minute detail, but translating foreign poetry can never be like this“ (2003). Die Schwierigkeit der Lyrikübersetzung erkennt Mao Dun nicht nur hinsichtlich linguistischer Differenzen, insbesondere was Klang, Reim und Versmaß betrifft, sondern auch die Erfassung des „Geistes“. In der Debatte zwischen wörtlicher und sinngemäßer oder freier Übersetzung, plädiert Mao Dun für eine freie Übersetzung, die es erlaubt, den „Geist“ eines Gedichtes zu erhalten und übertragen. Darüber hinaus sieht er die Wichtigkeit der Übersetzung, trotz „Unmöglichkeit“, in der *Wiederbelebung* der eigenen Lyrik. Auch heute ist das Schreiben zahlreicher Dichter/innen und Übersetzer/innen durch die Synthese von Übersetzen und Dichten charakterisiert oder geprägt.

Die Debatte über die Unübersetzbarkeit von Lyrik entfachte in den 1990er Jahren neu. Gu Zhengkun schreibt etwa in seinem 1990 erschienenen Essay „Über vielfache sich ergänzende Normen und die Übersetzung von Lyrik“: „Diverse aesthetic values, of course, inform the work of diverse translators and lead to diverse translation styles. Conversely, it can be said that the existence of diverse translators and translation styles has an impact on human aesthetic interests, making them more varied“ (Chan 2004: 215). Anhand einer Analyse von Max Webers kubistischem Gedicht *Night* erläutert er mehrere Aspekte der Übersetzung von englischer Lyrik ins Chinesische. Er erkennt dabei vier Situationen der Un-/Übersetzbarkeit: (1) vollständig übersetzbare Komponenten, die durch Äquivalenz in der Zielsprache ausgedrückt werden können, (2) weitgehend übersetzbare und (3) teilweise übersetzbare Komponenten, sowie (4) unübersetzbare Komponenten wie beispielsweise Reim, Rhythmus, Struktur, Silbenzahl und rhetorische Figuren (Chan 2004: 216). Gu

¹⁵ Der Übersetzer des Essays, Brian Holten, merkt an, dass im Original das englische Wort *re-told* verwendet wird.

spricht sich für einen systematischen Ansatz der Übersetzung aus, der jedoch die vielfachen Normen in Relation zueinander und innerhalb eines organischen System berücksichtigt. Der Wert und die Gültigkeit einer Übersetzung werden innerhalb dieses Systems bestimmt, dessen höchste Norm die „annähernde Äquivalenz“ ist, die er gleichzeitig als abstrakt und unerreichbar erachtet (Chan 2004: 214). Basierend auf dieser Analyse schlägt er ein „dreidimensionales Denken“ vor, das verschiedene Übersetzungen in einem dynamischen und organischen Dialog mit dem Originalgedicht sieht. Der Gedanke des organischen Dialogs findet sich auch in Wang Jiaxins Übersetzungsästhetik und Poetik wieder.

4. Wang Jiaxin als Übersetzer

Der Dichter, Übersetzer und Literaturkritiker ist einer der herausragenden Dichter der post-Mao Ära. Geboren 1956 in Hubei und heute Professor für Literaturwissenschaft an der renommierten Renmin Universität in Peking, fing er als Student kurz nach Ende der Kulturrevolution an, Gedichte zu schreiben und zu publizieren. Die 1980er Jahre erlebten eine allgemeine Explosion an literarischer Produktivität: bis zum Jahr 1986 erschienen 905 Gedichtsammlungen, 70 unregelmäßig erscheinende gedruckte und 22 mimeographisch vervielfältigte Zeitschriften und Magazine (Hong 2007: 352). Viele der bereits während der Jahre der Kulturrevolution im Untergrund schreibenden Dichter begannen in den frühen 1980er Jahren in diversen offiziellen und inoffiziellen Literaturzeitschriften (siehe Van Crevel 2007) Gedichte zu veröffentlichen. Die daraus entstandene als *Menglongshi* (*Nebeldichtung* oder *Obskure Lyrik*) bezeichnete Dichtung bildete den Ausgangspunkt der produktiven und vielfältigen Lyrikszene der post-Mao Ära. Die darauffolgenden Jahre zeichneten sich durch divergente und vielfältige Strömungen und Trends aus. Der Dichter Tang Xiaodu erinnert sich an die Zeit als

...Epoche der Leidenschaft, einer gierigen Lektüre, eines gedanklichen Austausches, gemischt mit Schnapsideen, ernsthaften Konzepten, begleitet von billigem Fusel und schlechtem Tabak. All dies zeichnete die Spur, wie eine Generation in einer Situation, die gleichzeitig von Gefahr und Chance gekennzeichnet war, geistige Selbstbehauptung suchte und heranreifte (Tang 2009: 8).

Mitte der 1980er Jahre wird Wang Herausgeber der Zeitschrift *Shikan* (*Lyrik*), die neben *Jintian* (*Heute*) eine der einflussreichsten Publikationen ihrer Zeit war. Wang zählt zu den einflussreichsten Intellektuellen der post-Mao Ära und der Gegenwart und ist für seinen „kosmopolitischen und existentiellen Stil“ bekannt (Crespi 2011: 78). Ende der 1990er Jahre brach eine poetische und polemische Debatte zwischen Schriftstellern des *intellektuellen* und des *minjian* (*populären/volkstümlich*)¹⁶ Lagers aus, die auf einer Konferenz mit dem Titel „At the Century’s End: A Seminar on the State of Contemporary Poetry and the Construction of New Poetics“ ihren Anfang nahm und in den darauffolgenden Jahren in schriftlicher Form weitergeführt wurde (Dian 2008: 186). Wang

¹⁶ Zur Erklärung der Übersetzung siehe Dian 2008: 200.

Jiixin war einer der prominentesten Protagonisten der Debatte, die sich um poetische Sprache, Ästhetik und „das Erbe des chinesischen Dichtertums und das damit seit der Wiedergewinnung der artistischen Freiheit errungene symbolische Kapital“ (Van Crevel 2008: 447) drehte.¹⁷ Woher die poetische Sprache stammen und wie sie im Gedicht verwendet werden soll, Gegenstand der Debatte, an dem sich die Geister der beiden Lager schieden (Dian 2008: 194). Auf den Dichter Yu Jian, der Wang die „Verwestlichung“ der Sprache und Dichtung vorhielt, regiert er folgendermaßen:

Aren't Chinese poets writing in Chinese, and not English? Is this something that needs to be advertised? Can it be true that the translation of works by Chinese poets into foreign languages doesn't add to the glory of Chinese poetry and becomes a poet's crime instead? How is it that Yu Jian, who himself has also hinted at and indeed flaunted the fact that foreigners place orders for his work, now poses as "refuses to connect"? In plain words, all of this is but strategic behavior. All of this is but in order to ride the rising tide of nationalism...All of this is but to show: while the others are all busy connecting with the West, I myself am the only one working to restore the dignity of the Chinese language. Of course, to restore the dignity of the Chinese language is Chinese poets' mission throughout their lives—but how to go about that? By false, inflated, hollow words? By denouncing the language of other nations? (Wang Jiixin zitiert in Van Crevel 2008: 433)

Wie zahlreiche andere Dichter/innen verbrachte Wang Jiixin nach der Niederschlagung der Demonstrationen im Jahr 1989 einige Jahre in Großbritannien. Vielen wurden zu der Zeit kürzere oder längere Aufenthalte durch ein kulturelles und akademisches Netzwerk, Stipendien und *writers in residence* Programmen ermöglicht (Van Crevel 2008: 139). Obwohl Wang selbst seine Zeit im Ausland nicht als Exil bezeichnet, wurde ihm gelegentlich der Status ein „Pseudo-Exilanten“ zugesprochen, nicht zuletzt wegen seiner reichhaltigen Anspielungen und Verweise auf westliche Schriftsteller und Schriftstellerinnen wie Franz Kafka, Boris Pasternak, Emily Dickinson und William Butler Yeats (Van Crevel 2008: 153). Exil ist insbesondere in seinen frühen Gedichten eine wiederkehrende Thematik, wie auch im 1990-1992 entstandenen Gedicht „Kafka“:

¹⁷ Für eine Liste der publizierten Artikel Wang Jiaxins im Zuge der Debatte siehe Van Crevel 2008. Über die Rolle des Dichters in der Debatte schreibt van Crevel: „Both pieces are well written and forceful, and contain cogently argued passages with critical distance from the battlefield. In light of the attacks Wang had endured since 1998, this is no small feat“ (432).

Meine Werke zerstören mich!
Ich kenne nur ihre Absicht, und das Leben ahmt sie gerade nach.
Noch mehr Leser werden nach der Lektüre zu Käfern,
die sich unter den Augen der Verwandtschaft
schmerzvoll fortbewegen. –
Ich habe das Exil beschrieben, so ist jemand für immer
ohne Bleibe.
(In: Tang: 117, übersetzt von Gao Hong und Wolfgang Kubin)

„Ohne Bleibe“ zu sein ist dabei auch Ausdruck seiner sprachlichen Wanderschaft und reflektiert die individuelle und persönliche Erfahrung des Dichters. Die Verflechtung seiner eigenen Stimme mit der Kafkas bezeugt dabei die Suche nach einer gemeinsamen „poetischen Seele“, die in Wangs poetischer Ästhetik und auch seiner Übersetzungspraxis häufig betont wird. Die angesprochene sprachliche Wanderschaft ist eine Methode seiner Übersetzungspraxis, was sich in seiner Übersetzung von Paul Celan offenbart. *Meine Werke zerstören mich!/Ich kenne nur ihre Absicht, und das Leben ahmt sie gerade nach* spricht die Verschränkung von Leben und Schreiben als eine universelle, melancholische Erfahrung an, deren Spannung eine existentielle poetische Erfahrung darstellt.

Der „Blick in den Westen“ löste immer wieder Kritik der *minjian* Dichter an den Intellektuellen aus. Der politische, soziale und kulturelle Kontext der 1990er Jahre formiert sich in einem Spannungsfeld zwischen Liberalisierung, Restriktion und Kommerzialisierung. Die Konstruktion individueller, nationaler und sprachlicher Identität beeinflussen die Debatten während des „Kulturfiebers“ der 1980er Jahre und kehren in der Polemik zwischen intellektuellen und *minjian* Dichtern wieder. Die poetische Sprache ist in Hinsicht auf die gegenwärtige und zukünftige chinesische Dichtung einer der wesentlichen Streitpunkte. Wangs eigenes Schreiben ist davon durchwegs geprägt. *My words are slippery like a wheel/And my own self/Out of other shapes accelerates* lautet etwa eine Zeile seines Gedichtes *Poetry* (Wang 2003: 38, übersetzt von Dong Jiping und Stephen Haven).

Die Kritik an der intellektuellen Schreibweise beruht sowohl auf dem Gebrauch elitärer und alltagsferner Sprache, als auch auf häufigen Anspielungen auf westliche

Dichter und die Integration „europäisierter Schreibstile und Syntax“ (Dian 2008: 198).
Wang reagiert auf diesen Vorwurf mit der Infragestellung einer „chinesischen Identität“:

It is worth pointing out that an acknowledgement of intertextuality in contemporary writing is not tantamount to the poets' abandoning of "Chinese identity" or "Chineseness." From a careful look at the development of poetry in the 1990s, one would find that poetry has undergone a transformation vis-à-vis the West, i.e., "influence and being influenced" has changed into a relationship of dialogue and intertext. In other words, poets have stopped receiving influences passively and have begun to self-consciously, effectively, and creatively construct an intertextual relation with the West. This intertextual relation creates both a link and a distance between the poet and the Western text at the same time (Wang Jiaxin zitiert in Dian 2008: 198).

Der Dialog als ästhetisches Prinzip seiner Poetik offenbart sich ebenso in seiner Übersetzungspraxis. Die von Wang als *bewusst, effektiv* und *kreativ* empfundene Verbindung mit dem Westen ist für ihn ein Dialog, der gleichzeitig universal und spezifisch beziehungsweise individuell ist.

4.1. Übersetzen als Gedächtnis

Die Beziehung zwischen Schreiben und Gedächtnis beschäftigt Theoretiker/innen seit Jahrhunderten. Platons Metapher der Wachstafel ist beispielsweise ein buchstäbliches Schreiben der Erinnerung, während auch in der jüngeren Literaturtheorie Schreiben, Textualität und Gedächtnis in Zusammenhang gesehen werden (Assmann 2010, Lachmann 1990, Whitehead 2009).

John Frow bezieht sich auf Mary Carruthers und ihre Arbeit über Theorien von Gedächtnissystemen im Mittelalter und sieht das Schreiben als *tekhnè*. Schreiben als Technik ist dadurch sowohl ein Hilfsmittel des Gedächtnisses als auch ein Erinnerungsprozess (2007: 151). Er definiert die Logik der Textualität als strukturelles System, das einer umkehrbaren temporalen Ordnung folgt:

Reversibility is here opposed to *retrieval*. The time of textuality is not the linear, before-and-after, cause-and-effect time embedded in the logic of the archive but the time of a continuous analeptic and proleptic shaping. Its structure is that of any dynamic but closed system, where all moments of the system are co-present, and in the end is given at the same time as the beginning. In such a model the past is a function of the system: rather than having a meaning and a truth determined once and for all by its status as events, its meaning and its truth are constituted retroactively and repeatedly; if time is reversible then alternative stories are always possible. Data are not stored in already constituted places but are arranged and rearranged at every point in time. Forgetting is thus an integral principle of this model, since the activity of compulsive interpretation that organizes it involves once selection and rejection (2007: 154).

Bedeutung und Wahrheit sind keine Begebenheiten, sondern werden in der Gegenwart geschrieben und neu geschrieben. Frow widerspricht der Auffassung von Gedächtnis als Speicher, obwohl er dennoch von einem geschlossenen System ausgeht. Innerhalb des Systems werden Daten arrangiert und umgeschichtet, ausgewählt und abgelehnt, was den Prozess des Erinnerns formt (154). Erinnern ist dadurch als Schreiben im Sinne von Konstruktion und Komposition konzipiert. Momente werden innerhalb des Systems eingeschrieben, wodurch Bedeutung geschaffen wird, die durch eben diesen Moment bestimmt wird. Basierend auf Frows Begriff von Textualität agiert das Übersetzen

als Gedächtnis, in dem es einer Interpretation und rückwirkenden Selektion gleichkommt. Der Übersetzer/die Übersetzerin wählt einen Text, liest und versteht ihn und schreibt ihn neu. Sein/ihr individueller Hintergrund und seine/ihre Erfahrungen bestimmen diese Prozesse und lokalisieren den Text dadurch in der Gegenwart des Übersetzter/der Übersetzerin. Die Verantwortung des Übersetzers/der Übersetzerin liegt in der Erfassung von Bedeutung und der Schaffung von Bedeutung für das Zielpublikum. Insbesondere in der Übersetzung von Lyrik ist die Komponente des Vergessens gegenwärtig, wenn der Übersetzer/die Übersetzerin Form vor Inhalt, ein Wort anstelle eines anderen wählt oder eine Konnotation verändert, die in einem sprachlichen und kulturellen Kontext existiert, nicht aber in einem anderen.

4.2. Übersetzen als Wiederbelebung

Derridas Celan-Studien sollen an dieser Stelle kurz erwähnt werden, um sich Wang Jiaxins Übersetzungsästhetik aus der Perspektive der Wiederbelebung anzunähern.

In einem Interview, das als „Language is Never Owned“ in seinem Band zur Poetik Paul Celans *Sovereignties in Question* enthalten ist, meint Jacques Derrida: „...it is their [the translator-poets] task to explain, to teach, that one can cultivate and invent an idiom, because it is not a matter of cultivating a given idiom but of producing the idiom. Celan produced an idiom;...” (2005: 103). Die Singularität des Idioms bleibt letztendlich unübersetzbar, weil das Idiom zwangsläufig und unzerlegbar plural ist. Derrida postuliert die Notwendigkeit des Übersetzens jedoch gerade wegen ihrer Unmöglichkeit (1992: 223). Die Konsequenz dieser Vielfältigkeit von Sprache ist, dass Übersetzung bereits innerhalb einer Sprache existiert, was eine „eigentliche“ Bedeutung von Sprache negiert. In Celans Gedichten sieht Derrida etwas, das nicht zu entschlüsseln ist. Das ermöglicht sowohl Neuinterpretationen des Gedichtes, als auch seinen Tod, da etwas, das nicht interpretiert wird der Vergessenheit ausgesetzt wird (2005: 107). Übersetzung beschreibt hier einen Akt der Neuinterpretation, durch welche die Funktion von Übersetzen als Gedächtnis definiert ist. Die Übersetzung verortet das Gedicht in der Gegenwart und der Sprache und der Prozess des Übersetzens kreiert fortwährend neue Idiome, was der Wiederholung und dem Wandel der Sprache zugrunde liegt. Das Oeuvre Celans umfasst zu einem beachtlichen Teil Übersetzungen aus mehreren Sprachen. Celan übersetzte zudem auch innerhalb einer Sprache, da er eine deutsche Sprache erschuf, die andere Sprachen, Verweise und literarische Erinnerungen inkorporiert (Derrida 2005: 100). Seine idiosynkratische Sprache verwehrt sich der Annahme, dass Sprache besessen werden kann (Derrida 101).

Das Dichten und Übersetzen gleicht einer Wiederbelebung:

Each poem is a resurrection, but one that engages us to a vulnerable body, one that may be forgotten again. I believe that all Celan's poems remain in a certain way indecipherable, retain some indecipherability, and the indecipherable can either call endlessly for a sort of reinterpretation, resurrection, or new interpretative breath, or, on the contrary, it can perish or waste away once more. Nothing insures a poem against its own death, either because the archive can always be burnt in crematoria or in flames, or because without being burnt, it

can simply be forgotten, or not interpreted, or left to lethargy. Oblivion is always possible (Derrida 2005: 107).

Das Übersetzen eines Gedichts bedeutet seine Wiederbelebung, die durch das Schreiben als Gedächtnisakt und der Erschaffung neuer Idiome besteht. Der individuelle und linguistische Hintergrund des Übersetzers/der Übersetzerin formt dadurch das Verständnis und die Bedeutung, die er/sie generiert und den Leser/innen auf einer kollektiven Ebene zugänglich macht. Die kollektive Ebene ist wiederum von geteilten Erfahrungen und Anschauungen abhängig. Dadurch wird darüber hinaus auch die Grenze zwischen Original- und Zielsprache obsolet. Übersetzen als Gedächtnisakt und Wiederbelebung charakterisiert Wang Jiaxins Übersetzungsästhetik, wie sich anhand seiner Celan-Übersetzung darstellen lässt.

4.3. Wang Jiaxins Übersetzungsästhetik

„Thinking about it, my work these past years has not just been about creating a permanent place for Celan in the Chinese language, but to make him a poet of our era. My goal is to resurrect a poetic soul so that it may speak to Chinese readers.“ (Crespi 2011: 81)

Die Gedichte Celans erfuhren mit der Entstehung der zeitgenössischen chinesischen Dichtung eine Wiederbelebung. Die ersten publizierten Übersetzungen erschienen zu Beginn der 1990er Jahre. Eine der wichtigsten Zeitschriften nach der Kulturrevolution, *Jintian (Heute)*, veröffentlichte im Jahr 1991 Gedichte Celans in der Übersetzung des Dichters Zhang Zao (Göbe 2001: 1). Beide, die Zeitschrift und der Dichter, befanden sich zu dieser Zeit im Exil. Im darauffolgenden Jahrzehnt folgten weitere Übersetzungen anderer Dichter, sowie Übersetzungen von Sekundärwerken zu Celan.¹⁸

Wang Jiaxin und Rui Hus 保罗·策兰诗文选 [Ausgewählte Gedichte von Paul Celan] erschien 2002 und enthält 102 übersetzte Gedichte, sowie einige Prosatexte, Briefe und Reden, darunter *Der Meridian* und die *Bremer Literaturpreisrede*.¹⁹ Wang Jiaxin beschäftigte sich auch wissenschaftlich ausführlich mit Celan und dem Übersetzen. Zahlreiche Artikel und vereinzelte Übersetzungen erschienen in mehreren Journalen und Zeitschriften. Nach eigenen Angaben hat Wang „zwei- oder dreihundert“ Gedichte Celans übersetzt (Crespi 2011: 81). Im Jahr 2010 veröffentlichte er eine Sammlung von literaturwissenschaftlichen Aufsätzen, dessen Titel 雪的款待 [Die Bewirtung des Schnees] Celans Gedicht *Du Darfst* entnommen ist. Die Sammlung enthält unter anderem auch einen Aufsatz zu Celans Gedichten, sowie eine übersetzungskritische Abhandlung, in der Wang seine eigenen und Meng Mings Übersetzungen von Celan analysierend vergleicht. Durch diese werden Wangs Interpretation, Verständnis und Übersetzungsästhetik

¹⁸ Übersetzungen u.a. von Meng Ming, Bei Dao, Zhang Zao. Eine Anthologie von Tang Xiaodu und Xi Chuan erschien 2010, die Übersetzung von John Felstiners Celan Biografie erschien 2009 (siehe Bibliografie).

¹⁹ Neben *Der Meridian* und *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Bremer Literaturpreises* sind außerdem *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*, *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, *Gegenlicht*, *Gespräch im Gebirg* und *Brief an Hans Bender* in chinesischer Übersetzung im Band enthalten.

ersichtlich. Die meisten Übersetzungen basieren auf englischen Übersetzungen²⁰, wodurch Wangs Übersetzungen als *translinguale Praxis*, wie Lydia Liu sie beschreibt, verstanden werden können.²¹

²⁰ siehe Crespi 2007: 80, Wang 2009: 94

²¹ “With Celan I would start from English translations of his poetry, putting them into Chinese, and later on take time to pore over the original German. Eventually I realized something, something I seemed to know all along: I hadn’t been translating Celan from English or German, but from somewhere within myself.” (Crespi 2011: 80)

4.4. Wang Jiaxin über das Übersetzen

Für Wang Jiaxin ist das Übersetzen ein metaphysischer Akt. Er strebt nach Wiederbelebung einer „poetischen Seele“, die jede/r Dichter/in innewohnt und zugleich jegliche Barrieren überschreiten und einen universalen Nukleus bilden kann. Einen permanenten Ort für Celan in der chinesischen Sprache zu schaffen ist dabei Wiederbelebung im wörtlichen Sinn. Das Übersetzen kommt einer Wiederbelebung gleich, durch die Wang bewusst einen „chinesischen Celan“ (Crespi 2011: 81)²² schafft. Dies kann auch als Akt des Erinnerns betrachtet werden, indem Wang Celans Gedichte sowohl in der chinesischen Sprache als auch seiner Gegenwart lokalisiert.

In einem der seltenen ins Englische übersetzten Interviews²³, spricht Wang über Paul Celan und die Beziehung zwischen seinem Schreiben und dem Übersetzen:

John Crespi: I'm curious: What precisely do you mean when you say that you translate Celan's poetry not from either English or German, but from within yourself? I imagine that this kind of very personal translation is not possible with just any foreign poet. What is it about Celan's poetry, or other poetry you're translated, that speaks to you in this way? And, are Chinese readers still reading Celan when they read your translations?

Wang Jiaxin: That's just how I like to talk about translating. Of course it's not the same as doing one's own creative writing. You have to keep to the original. But translation as I see it also depends upon discovering and knowing one's self...I take pains to be rigorous when it comes to translating Celan. Faithfulness to the original is what I aim for. But I felt I had to take some liberties when I reached the end of this particular poem [Havdalah]...

At the time, I even took myself by surprise with this rewriting of the line, but I also felt the rightness of it. Would Celan approve?, I thought to myself. I think he would, because I'm being faithful, though in a different way. When I decided to translate the line like this, it wasn't just for the sake of texture or linguistic tension, or to achieve some effect in the Chinese. What I'm doing is expressing the sense of mourning I find in the original, but find as well in myself...

The most fundamental goal of translating poetry is, I think, to create just such a "single poet." If my translation can achieve this, it's because a

²² In der englischen Übersetzung: „Chinese-language Paul Celan“ (Crespi 2011: 81)

²³ Crespi, John A. *Traveling Poetry and the Presence of Soul. An Interview with Wang Jiaxin.* (Crespi 2011)

certain measure of Celan resides in all of us. Translation is a process, one of discovery and revelation. As Joseph Brodsky once put it, you develop the film, and find that “he” has your own eyes!

As for Chinese readers, there is no question that they are going to experience a Chinese-language Paul Celan rather than a German-language Paul Celan. The way I see it, a qualified translator of Celan can't be a translation machine. He has to communicate his own creative powers, his spiritual character, and his unique imprint, as well as that necessary tension between the original and the translation. Run-of-the-mill linguistic conversion will never satisfy me. It has to be a process of giving birth from my own laborious crafting of language. Put differently, it has to be not just faithful to the original, but must live up to it, and it must, ideally, use the Chinese to illuminate the original (Crespi 2007: 80ff).

Das Übersetzen als Wiedergeburt ist hier besonders deutlich und für Wang ein vielschichtiger Prozess des Verstehens der Gedichte Celans und des Selbst. Die Übersetzung wird dadurch *momentan* und erhebt ihren Anspruch auf Permanenz nur durch ihre Existenz in der Gegenwart. Treue (faithfulness) etabliert sich dabei durch Wangs Selbstreflektion und das dadurch entstehende Verständnis von Celans Thematik, Motive und Sprache. Das *rewriting* ist der Treue dabei nicht direkt entgegengesetzt, sondern Kommunikation mit dem Dichter und dem Gedicht. Die Wiederbelebung besteht darin, Celan in der eigenen Sprache näherzukommen und dabei zur gleichen Zeit die Sprache zu transformieren und Celan *durch* Sprache in der Gegenwart zu lokalisieren.

Den Gedanken des „single poet“ erläutert Wang an anderer Stelle:

WJ: Later, in New York City, I made a trip to find “one of the dives / On Fifty-Second Street,” like the one W.H. Auden mentions in “September 1, 1939.” That was the day World War II broke out, and Auden was in this particular place, and wrote this famous poem. Was it the very same dive? It doesn't really matter. What's important is that the very act of seeking out places like these stimulates me to reflect on larger problems, like the relationship between poetry and its era, and leads me to think that even today we may still be writing to complete poetry left unfinished by those who came before us. The more I live and the more I learn, the more I feel that all poets derive from one soul...What I'm getting at is that even though our lives may be divided by language and culture, we're all on the way toward that “one soul.” That's been

my experience these past several years, especially when translating Paul Celan (Crespi 2007: 80).

Dichtung und Leben konstituieren eine gemeinsame dynamische Erfahrung. Das Gedicht entsteht in einem räumlichen und zeitlichen Kontext, doch sein Entstehen ist gleichzeitig durch eine „gemeinsame Seele“ bedingt, die nicht greifbar ist, jedoch alle Dichter/innen verbindet. Wangs Vorstellung einer universalen Seele leitet sich auch von Goethes Begriff der Weltliteratur ab, wie er in seinem Essay „Übersetzen und das Problem der Sprache in der zeitgenössischen chinesischen Dichtung“ schreibt.

这也说明我们愈来愈趋向于歌德所说的“世界文学”的时代了。如今,任何一个国家的诗歌都不可能只在自身单一、封闭的语言文化体系内发展,它需要在“求异”中拓展、激活、变革和刷新自身)在这样一种全球语境下,我们已进入一个“互译”(intertranslation)的时代(Wang 2011: 24)。

[Das erklärt auch, dass wir uns immer mehr einem Zeitalter nähern, wie es Goethe als „Weltliteratur“ bezeichnet hat. Heutzutage kann sich kein Gedicht aus irgendeinem Land nur durch sich selbst und in einem verkapselten Kultursystem entwickeln. Es muss sich erweitern, aktiv werden, sich verändern und selbst verbessern, und zwar indem es „das Andere sucht“. In diesem globalen Kontext kann man sagen, dass wir in ein Zeitalter der „Intertranslation“ eintreten] (eigene Übersetzung).

„Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber“, wie Celan in seinem *Meridian* spricht (2000: 198). Die „gemeinsame Seele“ postuliert keine Proto-Sprache, sondern transzendiert Sprache, indem sie ihre Vielfältigkeit als Notwendigkeit anerkennt. Das „Unübersetzbare“ eines Gedichtes bezeugt Wang zufolge vielmehr die Qualität des Gedichtes (Wang 2011: 29).

Für die Dichtung nach der Kulturrevolution ist die Wiederbelebung der Sprache auch ein politischer Akt. „Eingekerkerte Sprache und Gedanken“ (Wang 2011: 31) während der Kulturrevolution führten zu einem Stillstand der Entwicklung der Dichtung. Erst mit dem Aufkommen der *Menglongshi*, der *Obskuren Lyrik*, tritt eine Vielfalt und Belebung der Sprache und Dichtung ein. Gerade die „Obskürtheit“, „Exotik“ und „Verfremdung“, Begriffe, die abwertend und als Kritik mit der *Menglongshi* in

Verbindung gebracht wurden, trugen zur Pluralisierung der zeitgenössischen Dichtung bei (31). In der Polemik zwischen dem intellektuellen und dem *minjian* Lager und der Debatte um die „Verwestlichung“ der Sprache, suchen beide Seiten einen Ausweg aus der Sprachskepsis und der von Ideologie besetzten Sprache der Kulturrevolution. Beide Seiten verfolgen in dieser Hinsicht das gleiche Ziel. Die Frage ob Sprache besessen werden kann, erinnert an Derridas Idiom, das sich ideologischer Vereinnahmung widersetzt:

How can linguistic difference be defended without yielding to patriotism, in any case, to a certain type of patriotism, and to nationalism? That is what is at stake, politically, in our time. Some think that, in order to fight for the just cause of antinationalism, we must rush headlong into universal language, transparency, and the erasure of differences. I would like to think the contrary...it is *because* the idiom is not owned – and cannot therefore become a thing or a possession of a national, ethnic community or nation-state – that every kind of nationalist appetite and zeal for appropriation pounces on it. It is very difficult to get some people to understand that one can love what resists translation without yielding to nationalism, without yielding to any nationalist policies (Derrida 2005: 102).

Wangs „single poet“ ist in diesem Sinn durch seine/ihre Singularität unübersetzbar. Er/sie spricht keine universale Sprache, sondern existiert in der sprachlichen Differenz. Das Übersetzen ist die Lebendigkeit der Sprache.

4.5. Wang Jiaxins Übersetzungen: Drei Beispiele

4.5.1. Der Sand aus den Urnen

Das zu Celans Frühwerk zählende Gedicht *Der Sand aus den Urnen* ist Teil des gleichnamigen Gedichtbandes. Es erschien erstmals 1948 in der von Otto Basil herausgegebenen Zeitschrift *Plan* und ist später in der Sammlung *Mohn und Gedächtnis* enthalten.

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter Spielmann.
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar;
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.
Länger zeichnet er sie als sie war, und das Rot deiner Lippe.
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.
(Celan 2000, I: 22)

Das kurze, sechszeilige Gedicht vermittelt eine stark surrealistische bildliche Darstellung und wirkt dadurch wie ein ekphrastisches Gedicht. Farben durchziehen das Gedicht: das schimmelgrüne Haus, der blauende Spielmann, rote Lippen. Kunst wird durch den Spielmann mit Erinnern und Vergessen in Verbindung gebracht. Er schlägt die Trommel und zeichnet das Abbild des „Du“ in den Sand, der zu einer vergänglichen Leinwand wird. Gedächtnis ist in der Metaphorik, den räumlichen Kategorien und der sensorischen Wahrnehmung von Gedächtnis präsent.

Wang Jiaxins Übersetzung des Gedichts lautet folgendermaßen:

骨灰瓮之沙

像霉一样绿，是那忘却的家。
在每一扇吹动的门前你的被斩首的乐师变蓝。
为你，他击动用青苔和粗砺的阴毛制成的鼓；
并以一只化脓的足趾在砂中勾画出你的眉毛。
他画得比它本身更长，和你的嘴唇的红润。
在此你注满骨灰瓮，并喂养你的心房。

(Wang 2002: 24)

Die erste Zeile des Gedichtes übersetzt Wang als

像霉一样绿，是那忘却的家。

xiàng | méi | yīyàng | lǜ, | shì | nà | wàngjuè de | jiā。

wie | Schimmel | gleich | grün, | ist | dieses | vergessen | Heim/Haus

Wang teilt den ersten Satz in zwei durch einen Beistrich getrennte Teilsätze, um die Satzstruktur zu erhalten, die andernfalls verloren ginge. Auch in der dritten und sechsten Zeile fügt Wang in der Übersetzung Beistriche hinzu. Celans räumliche Gedächtnismetapher des Hauses übersetzt Wang als 家 (jiā), das auch „Heim“, „Zuhause“ und „Familie“ bezeichnet. Das schimmelgrüne, vergessene Haus ist ein verlassener und trostloser Ort, ein „vergessenes Zuhause“ oder „Heim“ impliziert zudem auch einen persönlichen Raum. Es wird dadurch zu einem subjektiv erlebten Ort.

Die letzte Zeile des Gedichtes fügt hingegen eine räumliche Konstruktion hinzu:

在此你注满骨灰瓮，并喂养你的心房。

zàicǐ nǐ zhùmǎn guǐhuāwéng, bìng wèiyǎng nǐ de xīnfáng。

hier | du | zuschütten | Urne, | und | ernähren | dein(e) | Herz(kammer)

Das chinesische Wort 心房 setzt sich aus 心 (Herz) und 房 (Haus) zusammen und dessen wörtliche Bedeutung „Herzkammer“ ist. Im Kontext des Gedichtes ist die vorrangige Konnotation von 心房 zwar „Herz“ und nicht „Herzkammer“, die Zufügung von 房 bewirkt jedoch eine Lokalisierung im physikalischen Herz als Raum. Das Herz wird so zur räumlichen Metapher für das Vergessen und schließt dadurch an das „Heim“/ „Haus“ in der ersten Zeile an.

4.5.2. Du darfst

Du darfst, aus dem 1967 erschienenen Band *Atmenwende*, ist ein Gedicht, „das von einem scharfen Kontrast beherrscht wird“ (Gadamer 1993: 386). Das sechszeilige Gedicht ist durch einen Doppelpunkt geteilt, wobei die letzten vier Zeilen dem einleitenden *Du darfst mich getrost / mich Schnee bewirten* zeitlich vorausgehen.

DU DARFST mich getrost
mit Schnee bewirten:
sooft ich Schulter an Schulter
mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer,
schrie sein jüngstes
Blatt.
(Celan 2002, II: 11)

Dem Gedicht ist der Titel von Wang Jiaxins Essayband entnommen. Der darin enthaltene Essay 雪的款待：读策兰诗歌 [Die Bewirtung des Schnees: Paul Celans Gedichte lesen] widmet sich zehn Gedichten Celans und deren Analyse. Das Gedicht in Wang Jiaxins Übersetzung lautet:

你可以充满信心地
用雪来款待我：
每当我与桑树并肩
缓缓穿过夏季，
它最嫩的叶片
尖叫。
(59)

Wang verändert die Reihenfolge der Worte in der Setzkonstruktion, wie hier in der dritten und vierten Zeile:

每当我与桑树并肩
měidāng wǒ yǔ sāngshù bìngjiān
immer wenn | ich | und | Maulbeerbaum | Schulter an Schulter

缓缓穿过夏季，
huǎnhuǎn chuānguǒ xiàojì
langsam | durchgehen | Sommer

Während Celans Gedicht aus 33 Silben besteht, umfasst Wangs Übersetzung 36 Silben, wobei jede Zeile eine gerade Anzahl an Silben hat. Das chinesische Wort für „Schulter an Schulter“, 并肩, setzt sich aus 并 (verbinden) und 肩 (Schulter) zusammen, wodurch die Alliteration und Wiederholung verloren geht. Diese ist wiederum in der nächsten Zeile mit 缓缓 (langsam) gegeben.

In *Du darfst* sieht Wang die Verbindung von Kunst, Leben und Tod vorrangig und insbesondere das Bild der Natur als Metapher des Lebens (2011: 107). Der Schrei des zarten (最嫩 zuì nèn) Blattes steht im Zentrum des Gedichts, der für ihn auch den Beginn und Ausdruck des Lebens symbolisiert. Er ist der Kontrast zum Schweigen, das durch den Schnee ausgedrückt ist. Das Wort 尖叫 (jiānjiào) für „Schrei“ oder „Aufschrei“ besteht aus den Komponenten 尖 (scharf) und 叫 (Ruf). Die erste Komponente 尖 wiederum ist eine Zusammensetzung aus 小 und 大, klein und groß. Von klein bis groß umspannt für Wang eine Lebenszeit, die er durch das Wort „Schrei“ nicht in seiner Bedeutung als Einheit, sondern seiner Komponenten ausdrückt.

Die Verbindung von „bewirten“, in Wangs Übersetzung 款待 (kuǎndài), und „Schnee“ wird zum Kern seiner Ästhetik. Das Gedicht ist abhängig von seinem Kontrast. Wang dazu: „雪的款待”也就是“词的款待”。“ [„Mit Schnee bewirten“ wird daher auch zu „mit Worten bewirten“] (Wang 2011: 110) Die Bewirtung durch die Worte ist Wangs Poetik der Existenz. Das Gedicht ist keine Imitation des Lebens, sondern formuliert durch seine Unmittelbarkeit die „unendliche Gegenwart“ (Crespi 2011: 82).

Celans Schneemotiv und der Tod in *Du darfst* sieht Wang auch in Zusammenhang mit Leben und Tod, wobei er sich dabei auf Heideggers Begriff Sein-zum-Tode bezieht (Wang 2011: 108). Der Tod steht am Ende des Leben, gehört jedoch zur Gesamtheit der menschlichen Existenz. Auch wenn der Tod chronologisch das Ende bedeutet, so ist er

doch im Bewusstsein des Lebens vergegenwärtigt. Auch in der Übersetzung von *In den Flüssen*, greift Wang Jiaxin die Thematik von Leben, Tod und Zeit auf.

4.5.3 In den Flüssen

Ein Kontrast zieht sich auch durch Celans Gedicht *In den Flüssen*, das ebenfalls im Band *Atemwende* enthalten ist.

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.
(Celan 2000, II: 14)

Das Bild der Flüsse nördlich der Zukunft verschränkt räumliche und zeitliche Verortung. Wang weist in seiner Analyse auf Heideggers Begriff des Vorlaufens hin, der den Tod und die Zeit in Relation bringt (Wang 2011: 108). „Dem Tod entgegengehen“ und die Erwartung des Todes widersprechen einer linearen Zeitabfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In Wang Jiaxins Übersetzung:

在这未来的北方河流里
我撒下一张网，那是你
犹豫而沉重的
被石头写下的
阴影。

In den letzten vier Zeilen nimmt Wang eine Attributverschiebung vor:

我撒下一张网，那是你
wǒ sāxià yīzhāng wǎng, nàshi nǐ
ich | werfe | ein | Netz, | es ist | dein

犹豫而沉重的
yóuyù ér chézhòng de
zögernd | und | schwer | (Attributartikel)

被石头写下的
bèi shítou xiěxià de
(Passiv - von) | Steine | geschrieben | (Attributartikel)

阴影。
yīnyǐng
Schatten

Dadurch wird das Netz zum Subjekt und mit dem Schatten verknüpft. Eine Rückübersetzung würde folglich „Ich werfe ein Netz aus, es ist dein/zögernd und schwer/von Steinen geschriebener/Schatten“ lauten. Der Tod, der die Zukunft jedes Menschen ist, wirft sein Netz in die Gegenwart, so Wangs Interpretation im Sinne Heideggers Begriffs des Vorlaufens (Wang 2011: 109).

Die Bilder des Flusses, des Netzes und des Schattens sind darüber hinaus bedeutungsvolle, buddhistisch konnotierte, Metaphern in der klassischen chinesischen Dichtung. Insbesondere in der Landschaftsdichtung, der sogenannten *Shanshui*-Dichtung (wörtlich Berge-und-Flüsse -Dichtung), rufen diese Bilder bestimmte Assoziationen innerhalb dieses semiotischen Systems hervor, die mit dem Gefühl des Gefangenseins, Ignoranz und Erlösung, sowie auch Realität und Illusion in Verbindung stehen. Ein Fischer auf einem Fluss, der ein Netz auswirft evoziert ein Gefühl der Melancholie, das durch diese Metaphorik vermittelt wird.

Wangs Übersetzung interpretiert Celan durch Heidegger nicht nur analytisch, sondern durch seine eigene Übersetzung. Wang lokalisiert Celans Gedicht durch das abstrakte Bild des von Steinen geschriebenen Netzes/Schattens und der klassischen Metaphorik in der chinesischen poetischen Tradition. Am Beispiel von *In den Flüssen* zeigt sich Wangs persönliche Beschäftigung mit Celan und Heidegger, die er in seine Übersetzung überträgt. Sie ist dabei durch Verflechtung von klassischer Metaphorik und moderner Form gleichzeitig Lokalisierung des Gedichts in der chinesischen Sprache und der Gegenwart.

5. Schlussbemerkung

Wang Jiaxins chinesischer Paul Celan drückt eine mehrfache Transformation aus. Das Übersetzen von Celan bedeutet eine Transformation des Selbst und von Celan, der zu *seinem* Celan wird. Dadurch wird das Übersetzen zu einem Akt des Gedächtnisses und des Wiederbelebens, was anhand der Begriffe Derridas und Frows veranschaulicht wird. Die Wiederbelebung besteht im Übersetzen und darin „einen permanenten Ort für Celan in der chinesischen Sprache zu schaffen“ (Crespi 2011: 81), wodurch *sein* Celan darüber hinaus zu einem gemeinsamen wird. Das Übersetzen und Schreiben nach der Kulturrevolution ist auch eine Belebung der Sprache, der eigenen und der gemeinsamen.

Die Analyse der Gedichte Celans verdeutlicht Wang dialogisches Übersetzen. Die Übersetzung von *Der Sand in den Urnen* zeigt die persönliche Lesart Wangs, indem er Celans räumliche Metapher zu einem subjektiv erlebten Ort verändert. Wangs Beschäftigung mit Celan und Heidegger fließt in seine Übersetzung von *In den Flüssen* ein, dessen Metaphorik zudem buddhistische Konnotationen trägt. Im Gedicht *Du Darfst* drückt Wang die Beziehung zwischen Kunst, Leben und Tod aus. Dies geschieht anhand eines Wortes (尖), das für Wang im Kontext des Gedichtes genau diese Beziehung ausdrückt. Übersetzen ist für Wang eine ästhetische und poetische Auseinandersetzung, die nach der „inneren Seele“ strebt. Seine Vorstellung einer „gemeinsame Seele“ erkennt dabei die Vielfältigkeit und das Unübersetzbare ihrer inneren Realitäten. Ähnliche Konzepte einer unübersetzbaren beziehungsweise abstrakten „Seele“ oder eines „Geistes“ findet sich auch in den theoretischen Überlegungen von Fu Lei und Qian Zhongshu.

Übersetzen diente im historischen, politischen und kulturellen Kontext des modernen Chinas nicht nur der Vermittlung, sondern war eine wirkende Kraft. Lydia Lius *translingual practice* ermöglicht eine transkulturelle Fragestellung jenseits von Kulturrelativismus und Universalismus, indem sie den Fokus auf den lokalen Kontext und die aktive Übersetzung, Kritik, Verformung, Aneignung und Neuerfindung richtet (siehe Wang 1997: 284). Diese Definition erinnert in seinen Ansätzen auch an Qian Zhongshu, der in seinem Essay semantische Verbindungen von Wörtern wie *abwerben*, *übertragen*, *verfälschen* und *transformieren* herstellt.

In dieser Arbeit wurde Übersetzen als Transformation anhand des konkreten Beispiels der Übersetzungen Wang Jiaxins, sowie im größeren Zusammenhang der Theorie und Praxis des Übersetzens im modernen China dargelegt. Es wurde gezeigt, dass Übersetzen ein Prozess der Transformation ist, der die Veränderung von und Dynamik zwischen Ausgangs- und ZIELtext beschreibt. Bedeutung bildet sich dabei innerhalb historischer, sozialer und politischer Bedingungen, darüber hinaus transformiert das Übersetzen als wirkende Kraft diese jedoch auch. Gleichzeitig ist Übersetzen auch Wiederbelegung und Gedächtnis, Selbstreflektion und individueller künstlerischer Akt. Transformation ist dadurch Aneignung und Neuerfindung und besteht fortwährend, innerhalb einer und zwischen mehreren Sprachen. Dasselbe gilt auch für die Forschung: „Comparative scholarship can do nothing but translate“ (Liu 1995: 1).

6. Bibliografie

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 5. Auflage, München: C.H. Beck 2010.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp 2000.
- Chan, Tak-hung Leo. *Twentieth-Century Chinese Translation Theory. Modes, Issues and Debates*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 2004.
- Chow, Tse-tung. *The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China*. Cambridge: Harvard University Press 1967.
- Crespi, John A. "Traveling Poetry and the Presence of Soul. An Interview with Wang Jiaxin." In: *Chinese Literature Today*, Vol.1, 1, 2011, 78-82.
- Denton, Kirk A. *Chinese Literary Thought. Writings on Literature, 1893-1945*. Stanford: Stanford University Press 1996.
- . "Lu Xun Biography." In: MCL Resource Center 2002.
<http://mclc.osu.edu/rc/bios/lxbio.htm> (Letzter Zugriff 25.01.2013).
- Derrida, Jacques. *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan*. New York: Fordham University Press 2005.
- . From *Des Tours de Babel*. Übers. Josep F. Graham. In: Schulte, Rainer/Biguenet, John (Hg.): *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press 1992, 218-227.
- Dian, Li. „Naming and Antinaming: Poetic Debate in Contemporary China.“ In: Lupke, Christopher: *New Perspective on Contemporary Chinese Poetry*. New York: Palgrave Macmillan 2008, 185-200.
- Fairbank, J.K./Goldman, Merle. *China. A New History*. Cambridge: Harvard University Press 2002.
- Fan, Shouyi. "Highlights of Translation Studies in China since the Mid-Nineteenth Century." In: *Meta: Translator's Journal*, Vol.44, 1, 1999, 27-43.
- Felstiner, John. *Selected Poems and Prose of Paul Celan*. New York: W.W. Norton & Company 2001.
- Felstiner, John 约翰·费尔斯坦纳. *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew* 保罗·策兰传. Übers. Li Ni 李尼. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House 2009.
- Frow, John. „From Tote La Mémoire Du Monde: Repetition and Forgetting.“ In: Rossington, Michael/Whitehead, Anne (Hg.): *Theories of Memory. A Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2007.
- Fung, Edmund S.K. *The Intellectual Foundations of Chinese Modernity. Cultural and Political Thought in the Republican Era*. Cambridge: Cambridge University Press 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Gesammelte Werke Band 9*. Tübingen: Mohr 1993.
- Gambier, Yves/Van Doorslaer, Luc (Hg.). *The Metalanguage of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 2009.
- Gellhaus, Axel u.a. *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer*. 2. Auflage, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1997.

- Gernet, Jacques. *Die chinesische Welt*. 5. Auflage, Frankfurt: Suhrkamp 1988.
- Göbe, Susanne. „Fremdheit und Exil im lyrischen Sprechen. Zhang Zao, Celan und Brecht.“ In: *parapluie*, No.10, 2001, 1-9.
- Gu, Ming Dong. *Sinologism. An alternative to Orientalism an postcolonialism*. New York: Routledge 2013.
- Hill, Michael Gibbs. *Lin Shu, Inc. Translation and the Making of Modern Chinese Culture*. Oxford: Oxford University Press 2012.
- Hong, Zicheng. *A History of Contemporary Chinese Literature*. Übers. Michael M. Day. Leiden/Bosten: Brill 2007.
- Hung, Eva (Hg.). *Translation and Cultural Change*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 2005.
- Ip, Hung-Yok/Hon, Tze-K / Lee, Chiu-Chun. „The Plurality of Chinese Modernity: A Review of Recent Scholarship on the May Fourth Movement.“ In: *Modern China*, Vol.29, 4, 2003, 490-509.
- Kai-Wing Chow/Tze-ki Hon, Hong-yok Ip / Don C. Price. „Beyond the May Fourth Paradigm.“ In: *Search of Chinese Modernity*. Plymouth: Lexington Books 2008.
- Kubin, Wolfgang/Tang, Xiaodu. *Alles versteht sich auf Verrat*. Bonn: Weidle Verlag 2009.
- Kubin, Wolfgang. *Geschichte der chinesischen Literatur. Band 7*. München: Saur 2005.
- Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp 1990.
- Laughlin, Charles (Hg.). *Contested Modernities in Chinese Literature*. New York: Palgrave Macmillan 2005.
- Laughlin, Charles. *The Literature of Leisure and Chinese Modernity*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2008.
- Lee, Leo Ou-fan. „The Cultural Construction of Modernity in Urban Shanghai. Some Preliminary Explorations.“ In: Yeh, Wen-Hsin: *Becoming Chinese. Passages to Modernity and Beyond*. Berkeley: University of California Press 2000, 31-61.
- Lehmann, Jürgen/Ivanović, Christine (Hg.). *Stationen. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1997.
- Liu, Lydia. *Translingual Practice. Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press 1995.
- Lovell, Julia. *The Politics of Cultural Capital. China's Quest for a Nobel Prize in Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2006.
- Lupke, Christopher. *New Perspective on Contemporary Chinese Poetry*. New York: Palgrave Macmillan 2008.
- May, Markus/Goßens, Peter/Lehmann, Jürgen (Hg.). *Celan Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008.
- Mueller-Vollmer, Kurt/Irmscher, Michael. *Translating Literature, Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*. Stanford: Stanford University Press 1998.
- Murck, Alfreda/Wen, C.Fong. *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*. New York: Princeton University Press 1991.

- Pan, Da'An. „Tracing the Traceless Antelope: Toward an Interartistic Semiotics of the Chinese Sister Arts.“ In: *College Literature*, Vol.23, 1, 1996, 36-52.
- Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press 1983.
- Schulte, Rainer/Biguenet, John (Hg.). *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press 1992.
- Schwarcz, Vera. *The Chinese Enlightenment*. Berkeley: University of California Press 1986.
- Shih, Shu-mei. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semi-colonial China 1917-1937*. Berkeley: University of California Press 2001.
- Snell-Hornby. Mary/Jettmarová, Zuzana/Klaus Kaindl. *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress Prague 1995*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1995.
- Spence, Jonathan D. *The Search for Modern China*. New York: W.W. Norton & Company 1990.
- St. André, James/Peng, Hsiao-yen. *China and Its Others: Knowledge Transfer Through Translation, 1829-2010*. Amsterdam/New York: Rodopi 2012.
- Sun, Yifen/Mu Lei. „Translation Studies in China: A ‘Glocalized’ Theoretical Practice.“ In: Wang, Ning/Sun, Yifeng (Hg.): *Translation, Globalisation and Localisation. A Chinese Perspective*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd 2008, 50-74.
- Sze, Arthur. *Chinese Writers on Writing*. San Antonio: Trinity University Press 2010.
- Szondi, Peter. *Celan-Studien*. Frankfurt: Suhrkamp 1972.
- Tang, Jun. „The Metalanguage of Translation. A Chinese Perspective.“ In: *Target*, 19, 2, 2007, 359-374.
- Tang, Xiaodu 唐晓渡/Xi, Chuan 西川 (Hg.). *Dangdai guoji shiyun 当代国际诗云* [Contemporary International Poetry]. Peking: Zuoja 2010.
- Tian, Chuanmao. „Fu Lei's translation activity and legacy.“ In: *Journal of Language and Culture*, Vol. 2(10), 2011, 174-183.
- Tymoczko, Maria/Gentzler, Edwin (Hg.). *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press 2002.
- Van Crevel, Maghiel. „Unofficial Poetry Journals from the People's Republic of China: A Research Note and an Annotated Bibliography.“ In: MCLC Resource Center Publication 2007. <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/vancrevel2.html> (Letzter Zugriff 25.01.2013).
- Van Crevel, Maghiel. *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*. Leiden: Brill 2008.
- Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader. Second Edition*. New York: Routledge 2004.
- Vukovich, Daniel F. *China and Orientalism. Western Knowledge Production and the P.R.C.* New York: Routledge 2012.

- Wang, Ban. „Rev. von *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937* by Lydia Liu.“ In: *Comparative Literature*, Vol. 49, No.3, 1997, 283-285.
- Wang, David Der-wei. *Fin-de-Siècle Splendor. Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*. Stanford: Stanford University Press 1997.
- Wang, Jiaxin 王家新. *Xue de kuandai* 雪的款待 [Bewirtung durch den Schnee]. Peking: Peking University Press 2010
- . „Fanyi yu zhongguo xinshi de yuyan wen“ 翻译与中国新诗的语言问题 [Übersetzen und das Problem der Sprache in der modernen chinesischen Lyrik]. In: *Wenyi yanjiu*, 20, 2011, 24-34.
- . „Poetry.“ In: *The American Poetry Review*, Vol.22, 6, 1993, 83.
- Wang, Jiaxin 王家新 / Rui, Hu 芮虎: *Baoluo Celan shiwenxuan* 保罗·策兰诗文选 [Ausgewählte Gedichte von Paul Celan]. Shijiazhuang: Hebei Education Publishing 2002.
- Wang, Jing. *High Culture Fever. Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*. Berkeley: University of California Press 1996.
- Wang, Kefei/Fan, Shouyi. „Translation in China: A Motivating Force.“ In: *Meta: Translators' Journal*, Vol.44, 1, 1999, 7-26.
- Wang, Ning/Sun, Yifeng (Hg.). *Translation, Globalisation and Localisation. A Chinese Perspective*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd 2008.
- Wang, Y.C. *Chinese Intellectuals and the West 1872-1949*. Chapel Hill: North Carolina Press 1966.
- Whitehead, Anne. *Memory*. New York: Routledge 2009.
- Yang, Xiaobin. „Transcultural Translation / Transference in Contemporary Chinese Poetry.“ In: *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol.21, No.2, 2009, 42-85.
- Yeh, Wen-Hsin. *Becoming Chinese. Passages to Modernity and Beyond*. Berkeley: University of California Press 2000.
- Zarrow, Peter. *Creating Chinese Modernity: Knowledge And Everyday Life, 1900-1940*. New York: Peter Lang 2007.
- Zhang, Xudong. *Cultural Fever, Avant-Garde Fiction, and the New Chinese Cinema*. Durham: Duke University Press 1997.

Abbildungen

Abbildung 1: In: Chan, Tak-hung Leo: *Twentieth-Century Chinese Translation Theory. Modes, issues and debates*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 2004, 18.

Abbildung 2: In: Wang, Kefei/Fan, Shouyi: *Translation in China: A Motivating Force*. In: *Meta: Translators' Journal*, Vol.44, 1, 1999, 21.

7. Glossar

Can Xue	残雪	Cán Xuě
Chen Duxiu	陈独秀	Chén Dúxiù
Dong Qiusi	董秋斯	Dǒng Qiūsī
Fu Lei	傅雷	Fù Léi
Gan Yang	甘阳	Gān Yáng
Ge Fei	格非	Gé Fēi
Gu Zhengkun	辜正坤	Gū Zhèngkūn
Hu Shi	胡适	Hú Shì
<i>Jintian</i>	今天	jīntiān
Kommunistische Partei Chinas (KPCh)	中国共产党	zhōngguó gòngchǎndǎng
Kulturrevolution	文化大革命	wénhuà dàgémìng
Liang Qichao	梁启超	Liáng Qǐchāo
Lin Shu	林纾	Lín Shū
Lu Xun	鲁迅	Lǚ Xùn
Ma Yuan	马原	Mǎ Yuán
Mo Yan	莫言	Mò Yán
Nationalpartei Chinas (GMD)	中国国民党	zhōngguó guómíndǎng
<i>Neue Jugend</i>	新青年	xīnqīnnián
Neue-Kultur-Bewegung	新文化运动	xīnwénhuà yùndòng
Qian Zhongshu	钱锺书	Qián Zhōngshū
Sun Ganlu	孙甘露	Sūn Gānlù
Umgangssprache	白话	báihuà
Vierte-Mai-Bewegung	五四运动	wǔsì yùndòng
Wang Jiaxin	王家新	Wáng Jiāxīn
Yan Fu	严复	Yán Fù
Yu Hua	余华	Yú Huá
Zhang Zao	张枣	Zhāng Zǎo
„Das chinesische Wissen als Grundlage das westliche Wissen für praktische Zwecke“	中学为体西学为用	zhōngxué wèi tǐ xīxué wèi yòng
„Direkte/Wörtliche	直译	zhíyì

Übersetzung“		
„Drei Prinzipien“:		
Treue	信	xìn
Ausdruck/Verständlichkeit	达	dá
Eleganz	雅	yǎ
„Einige bescheidene Vorschläge zur Reform der Literatur“	文学改良刍议	wénxué gǎiliáng chúyì
„Eliminate Hackneyed and Formal Language“	不用套语烂调	bùyòng tàoyǔ làn tiáo
„Freie Übersetzung“	自由译	zìyóuyì
„Sinn-Übersetzung“	意译	yìyì
„Spirituelle Resonanz“	神似	shénsì
„Steife/Harte Übersetzung“	硬译	yìngyì
„Transformation/Äußerste Transformation“	化境	huàjìng
„Verzerrte Übersetzung“	歪译	wāiyì
„Wort-für-Wort Übersetzung“	组字	zǔzìyì

Lea Pao
lea.pao@univie.ac.at

Education

The Pennsylvania State University

Ph.D Dual Degree Program Comparative Literature
and Asian Studies

May 2016

University of Vienna

Master's Degree Program Chinese Studies
Diplomstudium Comparative Literature

June 2013

April 2013

University of Vienna

Bachelor's Degree Program Chinese Studies

March 2010

Beijing Language and Culture University

Study Abroad Program

August 2005 – June 2006

Areas of Interest

Contemporary and modern Chinese poetry, European and Asian avant-garde movements, post-war Austrian poetry, translation studies, graphic narrative adaptation theory

Languages

German – native

English – fluent

Chinese – advanced

Classical Chinese – basic reading

Russian – basic reading and conversational skills

Latin – reading

Spanish – basic reading

Papers Presented

“Lyrik nach dem scheinbaren Nullpunkt: lyrische Avantgarde in Österreich nach 1945 und China nach der Kulturrevolution.“ Third Annual Graduate Studies Conference. University of Vienna, November 2011.

Publications

“Graphic Narrative and Global Ground: A Symposium” (Assisting Editor). International Journal of Comic Art 13.2 (2011).

Translations:

Q.G. Li. Buch des Himmels. Wien: Letter P, 2012. Print.

“Stadtlandschaft”, translation of “城市風景” by Leung Ping-kwan 梁秉鈞. *Das Reispapier* 1 (2011).

“Hahnenkampf”, translation of “斗鸡” by Cao Zhi 曹植. *Das Reispapier* 2 (2012).

Professional Experience

Teaching Assistant March-August 2011
Department of East Asian Studies, University of Vienna

Freelance Translator 2011-present

Co-Founder and Editor 2010-2012
Das Reispapier, Student Magazine, Vienna, Austria

Conference Organizer December 2011 – January 2012
“Reform and Revolution: In Commemoration of the Xinhai Revolution and 100 Years of State Building”, University of Vienna

Honors and Awards

Edwin Erle Sparks Award, The Pennsylvania State University Fall 2012- Spring 2013

Chinese Government Scholarship August 2005- June 2006

Memberships

American Comparative Literature Association 2012-present

Modern Language Association 2010-present

Abstract

Übersetzen als Transformation: Wang Jiaxins chinesischer Paul Celan

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Übersetzungsästhetik des Dichters Wang Jiaxin und dem Konzept des Übersetzens als Transformation im Kontext der chinesischen Moderne. Das Übersetzen als Fokus der Ost-West Forschung innerhalb der Vergleichenden Literaturwissenschaft ist dabei ein Hauptanliegen dieser Arbeit. Übersetzen als Prozess der Transformation beschreibt die Veränderung von und Dynamik zwischen Ausgangs- und Zieltext und ist gleichzeitig Selbstreflektion und individueller künstlerischer Akt. Die Bedeutung des Übersetzens als Transformation soll durch das konkrete Beispiel der Celan-Übersetzung von Wang Jiaxin und der Darlegung im historischen Zusammenhang erläutert werden.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptteile. Der erste Teil legt die Entwicklung des Übersetzens und der Übersetzungstheorie und ihre Bedeutung in der Konstruktion der Moderne dar. Das Übersetzen diente im historischen, politischen und kulturellen Kontext des modernen Chinas nicht nur der Vermittlung, sondern war eine wirkende Kraft in der Bildung der Moderne. Übersetzen als Transformation geht dadurch über Aufnahme und Wiedergabe hinaus und ist vielmehr eine Praxis des Schaffens von Bedeutung.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit Wang Jiaxins Übersetzungsästhetik, die anhand einer Analyse ausgewählter Gedichte verdeutlicht werden soll. Wang Jiaxins Celan-Übersetzungen zeichnen sich durch eine vielschichtige Transformation aus, durch die das Übersetzen zu einem Akt des Gedächtnisses und der Wiederbelebung wird. Dabei steht sowohl die Transformation des Gedichtes als auch die des Dichters im Mittelpunkt.