

Sara Landa

Dichtung, Erinnerung und Zeitgeschichte: Zum Potenzial kooperativen (Fehl-)Übersetzens durch Dichter und Philologen am Beispiel dreier Übertragungen eines klassischen Gedichts von Lu Xun

Zusammenfassung

Der Aufsatz untersucht das Phänomen von Übersetzungskooperationen zwischen Philologen und Dichtern bei Übertragungen chinesischer Lyrik. In einer Fallstudie werden drei deutsche Versionen eines Gedichts des chinesischen Autors Lu Xun, die in der Zusammenarbeit zwischen den Philologen Egbert Baqué und Michael Streffer mit den Dichtern Sarah Kirsch, Jürgen Theobaldy und Gisela Kraft entstanden sind, miteinander verglichen. Dabei wird deutlich, wie sich im Zusammen- und Wechselspiel von Philologie und Dichtung trotz oder wegen diverser ‚Fehlübersetzungen‘ ein besonderes Potenzial zur Integration kulturfremder Texte in neue literarische und gesellschaftliche Kontexte entfaltet und die enge Verschränkung von Übersetzen und eigenem Schreiben offengelegt wird.

Abstract

This article discusses the cooperation in translation between philologists and poets. In a case study, three German versions of a poem by the Chinese Author Lu Xun were compared which were created out of a collaboration between the philologists Egbert Baqué and Michael Streffer together with the poets Sarah Kirsch, Jürgen Theobaldy and Gisela Kraft. Analyzing the different versions allows insights into the interplay between philology and poetry which brings forth a special potential for integrating foreign texts into new literary and cultural contexts despite or because of some instances of ‘mistranslation’. Moreover, it shows how inextricably translating and writing are intertwined.

Schlagworte

Übersetzungskooperationen – chinesisch-deutsche Literaturbeziehungen – Lyrik des 20. Jahrhunderts – Neue Subjektivität

Key words

collaborative translation – Chinese-German literary exchange – 20th-century poetry – New Subjectivism

Référence électronique: Sara Landa, « Against Untranslatability: Two Translators’ Response to Emily Apter », © 2018 *Quaderna* [en ligne], 4 | 2018, mis en ligne le 18 décembre 2018, url permanente : <https://quaderna.org/?p=773>.

Tous droits réservés

Dichtung, Erinnerung und Zeitgeschichte: Zum Potenzial kooperativen (Fehl-)Übersetzens durch Dichter und Philologen am Beispiel dreier Übertragungen eines klassischen Gedichts von Lu Xun

Sara Landa (Universität Freiburg)

Einleitung

Kaum eine andere Tätigkeit wird mit solcher Vehemenz immer wieder in Frage gestellt wie das Übersetzen von Gedichten, noch dazu gerade von vielen Dichtern selbst: „Poetry is what gets lost in translation“, lautet das zum Bonmot avancierte Verdikt Robert Frosts. Wenn nun das Dichterische in der Übertragung eines ‚normalen‘ Übersetzers verlorengelassen wird, wird es dann bewahrt, wenn die Dichter selbst sich ans Übersetzen wagen? Oder geht dann noch mehr verloren, wird das Gedicht gänzlich dem eigenen Werk einverleibt und dabei vollständig entstellt?

Die Frage dichterischer und philologischer Kompetenz stellt sich besonders bei Übertragungen aus nicht-europäischen Sprach- und Kulturräumen wie dem chinesischen. So überrascht es nicht, dass die Debatte, wer chinesische Lyrik übersetzen könne, spätestens seit der Hochphase der Rezeption der chinesischen Dichtung im frühen 20. Jahrhundert hitzig verläuft. Sinologen wie Leopold Woitsch werfen den ‚Nachdichtern‘ kommerzielle Ausbeutung philologischer Arbeit vor,¹ „Vergewaltigungsgesuche“² der chinesischen Dichtung dagegen Dichter wie Albert Ehrenstein den meisten Sinologen. Bis heute scheint die Mehrzahl der Forschungen Dichter und Philologen als gegensätzliche Pole zu betrachten, so dass entweder die adäquatere philologische Leistung der dichterischen Willkür entgegengestellt wird oder aber die ‚kongeniale‘, intuitive Nachbildung eines unbekanntes Originals als überlegen gepriesen wird.³

Dürfte sich diese Dichotomie schon für die Texte des früheren zwanzigsten Jahrhunderts als fragwürdig erweisen, da der Komplexität der Wechselwirkungen zwischen dichterischer Tätigkeit im engeren Sinne und Übertragungsarbeit sowie ebenso unzureichend Rechnung getragen wird wie den Einflüssen der Texte und Autoren untereinander, so greift sie im späteren 20. Jahrhundert noch weniger. Nicht zuletzt angesichts der Kompetenz- und Legitimationsfrage kommt es häufiger zu direkter und intensiver Zusammenarbeit

¹ Vgl. Leopold Woitsch, [Rez.] „Albert Ehrenstein: Pe-Lo-Thien. Berlin 1923, Ernst Rowohlt Verlag“, *Asia Major* 1/1, 1924, S. 196.

² Albert Ehrenstein, *Werke*, hg. von Hanni Mittelman, Bd. 1: Briefe, München, Boer, 1989, S. 417.

³ Ein Paradebeispiel dürfte die inzwischen relativ umfangreiche Forschung zu Bertolt Brechts China-Rezeption sein. Während insbesondere Anthony Tatlow das Verdienst des Sinologen und Mittlers Arthur Waley schmälert, um die Überlegenheit von Brechts ‚kongenialen‘ Versionen herauszustellen (vgl. u.a. Anthony Tatlow, *Brechts chinesische Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973; die Grundthese wird in zahlreichen Publikationen Tatlows zu diesem Thema wiederholt), kritisiert vor allem die chinesische Germanistin Shi Jie Brechts Missverständnisse und Willkür (Shi Jie 史节, *Chinesische kulturelle Elemente in Brechts Gedichten* 布莱希特诗歌作品中的中国文化元素, Diss. Shanghai, 2012).

zwischen Philologen und Dichtern, insbesondere in der DDR werden derartige Kooperationen häufig von Verlagen wie Volk und Welt initiiert.⁴

Dieser Beitrag ist einem Beispiel einer übersetzerischen Kooperation gewidmet und soll damit Teil eines grundsätzlichen Perspektivwechsels mit Blick auf übersetzerische Aneignungen fernöstlicher Lyrik sein. Anknüpfen möchte ich damit an verschiedene Ansätze aus der Komparatistik und Übersetzungsforschung, die das Verhältnis von Schreiben und Übersetzen sowie die Frage nach Zugängen zum Übersetzungsprozess jenseits klassischer Kriterien von Adäquatheit neu angehen. Genannt seien hier die Aufwertung der lange verpönten Übersetzungen zweiter Hand v.a. durch Jürgen von Stackelberg und die übersetzungstheoretischen Überlegungen von Susan Bassnett, die Übersetzung als von vorneherein kreativen Prozess, der in enger Verknüpfung mit anderen Formen kreativen Schreibens steht, neu fokussiert.⁵

Des Weiteren haben die Rekonzeptualisierung von Weltliteratur durch David Damrosch als „mode of circulation and of reading“,⁶ womit Prozesse der Rekontextualisierung und Umschreibung wertungsfrei gefasst werden, ebenso den Blick auf die Vielfalt ästhetischer Transformationsprozesse geöffnet wie verschiedene Ansätze aus der ost-westlichen Komparatistik. Hervorzuheben wären hier die Arbeiten des Dichters und Literaturwissenschaftlers Wai-lim Yip, der anstelle einer klassischen Vorstellung von übersetzerischer Äquivalenz aufzeigt, wie das spezifische ästhetische Potenzial klassisch-chinesischer Dichtung mit westlichen Normen kontrastiert, aber im Werk von Autoren wie Ezra Pound fruchtbar gemacht wird.⁷ Der folgende Beitrag möchte daher dazu anregen, das kreative Potenzial *zweistufiger* Übersetzungsprozesse ins Auge zu fassen, die im Zusammenspiel von Philologie und Dichtung einen Text fortschreiben und ihn intensiv, teils auch spannungsreich mit der eigenen Literatur verbinden.

Beim konkreten Fallbeispiel handelt es sich um drei Varianten eines titellosen Gedichts des „Vaters der modernen chinesischen Literatur“, Lu Xun, die im Kontext der Leihausstellung *Lu Xun Zeitgenosse* (Berlin 1980) dank der Zusammenarbeit zwischen den Sinologen Egbert Baqué und Michael Streffer mit den Dichtern Sarah Kirsch, Gisela Kraft und Jürgen Theobaldy entstanden.⁸ Der Ausgangstext ist auf den 30. Mai 1934 datiert und steht damit in einem doppelten historischen Kontext: Einerseits verweist das Datum auf den Jahrestag des Massakers des 30. Mai durch britische Kolonialkräfte an chinesischen Demonstranten, andererseits handelt es sich um eine Phase schwerer Kämpfe zwischen der Guomindang und den Kommunisten kurz vor Beginn des Langen Marsches. Seit den frühen 1930ern hatte die Guomindang die Zensur wesentlich verschärft und begonnen, massiv gegen kritische

⁴ Vgl. Heinz Kahlau Beschreibung dieser Kooperationen beim Verlag Volk und Welt: Heinz Kahlau, „Lutz Görner im Gespräch mit Heinz Kahlau“, *Sämtliche Gedichte und andere Werke (1950-2005)*, hg. von Lutz Görner, Berlin, Aufbau-Verlag, 2005, S.38.

⁵ Vgl. v.a. Jürgen von Stackelberg, *Übersetzungen aus zweiter Hand: Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin, de Gruyter, 1984 und Susan Bassnett, „Writing and Translating“, *The Translator as Writer*, hg. von Susan Bassnett und Peter Bush, London, Continuum, 2007.

⁶ David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2003, S. 5.

⁷ Vgl. Wai-lim Yip, *Diffusion of Distances: Dialogues between Chinese and Western Poetics*, Berkeley, University of California Press, 2003.

⁸ Egbert Baqué und Heinz Spreitz (Hg.), *Lu Xun Zeitgenosse*, Berlin, Leibniz-Gesellschaft für Kulturellen Austausch, 1979, S. 172 f.

Schriftsteller wie Lu Xun und andere Autoren aus seinem Umfeld vorzugehen. Zugleich stellen die Konflikte zwischen Japan und China einen wichtigen Kontext dar.⁹

Das Gedicht, im klassischen Stil mit vier Versen à sieben Zeichen sowie festgelegten Reim- und Tonmustern geschrieben, ist eines der bekanntesten Lu Xuns, nicht zuletzt, da Mao Zedong es 1961 im Zuge einer Veranstaltung zur japanisch-chinesischen Freundschaft in eigener Kalligraphie der japanischen Delegation schenkte als Gedicht, das Lu Xun „in der dunkelsten Zeit Chinas vor dem Sonnenaufgang geschrieben habe“.¹⁰ Der Text bietet sich nicht nur aufgrund seiner interpretatorischen Dichte und der Tatsache, dass gleich drei Versionen davon existieren, als Fallbeispiel an. Lassen sich im Normalfall translatorische Kooperationen nur vom Endprodukt her beurteilen, beinhaltet der Ausstellungsband darüber hinaus die kommentierte Interlinearübersetzung, die neben Gesprächen den Ausgangspunkt der weiteren Bearbeitung bildete.

Im Folgenden soll daher nach einigen einleitenden Worten zu Lu Xuns klassischer Dichtung untersucht werden, wie das translatorische Potenzial, das sich aus dem ersten Übersetzungsschritt ergibt, in der zweiten Stufe genutzt wird und wie sich durch einzelne Veränderungen und Akzentverschiebungen eine große interpretatorische Spannweite eröffnet.

Lu Xun als Erneuerer und Traditionalist

Lu Xun (鲁迅, Pseudonym von Zhou Shuren 周树人, 1881-1936) gilt unbestritten als wichtigster chinesischer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts und verkörpert das ambivalente Verhältnis von literarischer Modernisierung und traditionellem Erbe vor dem Hintergrund massiver politischer Umbrüche. In Deutschland war Lu Xun lange Zeit kaum bekannt, erste Übersetzungen lagen seit den 1940er und 1950er Jahren in West- und Ostdeutschland zwar vor, eine breite Rezeption setzte allerdings nicht ein. Seit den späten 1960er Jahren wurde Lu Xun in Westdeutschland neu entdeckt. Im berühmt-berüchtigten, mit dem ‚Tod der Literatur‘ assoziierten *Kursbuch* 15 von 1968 ist er mit einigen Essays, die sich skeptisch zur Möglichkeit revolutionärer Literatur äußern, sowie im China-Dossier von Joachim Schickel, der ihn entsprechend der zeitgenössischen chinesischen Instrumentalisierung als überzeugten Revolutionär herausstellt, vertreten.¹¹ Die Spannung zwischen dem Bild des Revolutionärs und dem des Skeptikers, Zweiflers ist es, die Lu Xun für die Generation der ernüchterten Schriftsteller aus der Studentengeneration ebenso wie für kritische DDR-Autoren wieder ins Interesse gerückt haben dürfte, so dass seit den späten 1960er Jahren

⁹ Vgl. u.a. Wang Yongpei 王永培 und Wu Xiuguang 吴岫光 (Hg.), *Gesammelte kommentierte Gedichte von Lu Xun im alten Stil* 鲁迅旧诗汇释, Bd. 2, Xi'an, Shanxi Renmin Chubanshe, 1985, S. 838f. und S. 840-842; Zhou Zhenfu 周振甫 (Hg.), *Lu Xuns Gedichte mit Kommentar* 鲁迅诗歌注, Jiangsu, Jiangsu Chuban Chuan Meiti Tuan, 2006, S. 177-179.

¹⁰ 这一首诗是鲁迅在中国黎明前最黑暗的年代里写的。(zit. nach: Xinhua Nachrichtenagentur, „Empfang der vielen japanischen Freunde, die gerade in China zu Besuch sind und freundliche Diskussionen mit ihnen. Mao Zedong sagt: Die Zukunft des Kampfs des japanischen Volks ist hell“ 接见正在我国访问的许多日本朋友并同他们亲切谈话 毛主席说: 日本人民斗争的前途是光明的, *Renmin ribao*, 08.10.1961).

¹¹ Vgl. Lu Hsün [Lu Xun], „Vier Schriften über Literatur und Revolution“, übers. von Rolf Dornbacher und Peter-Anton von Arnim, *Kursbuch* 15, 1968, S. 18-37 sowie Joachim Schickel, „Dossier: China. Kultur Revolution Literatur“, *ebd.*, S. 38-62.

insbesondere Hans Magnus Enzensberger, Hans Christoph Buch, sowie der hier diskutierte Jürgen Theobaldy und Christoph Hein auf Werke Lu Xuns zurückgriffen.¹² 1979 legte der Sinologe Wolfgang Kubin die Werkauswahl *Die Methode, wilde Tiere abzurichten* vor, bis zur sechsbändigen Ausgabe der wichtigsten Werke Lu Xuns sollte es jedoch noch bis Mitte der 1990er Jahre dauern.

Bekannt ist Lu Xun vor allem als Autor, der im *Tagebuch eines Verrückten* den Wechsel von der traditionellen Literatursprache *Wenyan* zum modernen, am gesprochenen Chinesisch orientierten *Baihua* in Szene setzt, indem die Rahmenhandlung noch in klassischem Literaturchinesisch verfasst ist, während das Tagebuch, eine umfassende Kritik an der Gesellschaft als ‚kannibalischem‘ System, im *Baihua* verfasst ist. Der sprachliche Wechsel zwischen Tradition und Moderne korrespondiert so mit dem Kontrast zwischen einer moralisch degradierten Gesellschaftsordnung und dem (allerdings wenig optimistischen) Ausblick auf eine aus der Kritik erwachsende Neuausrichtung. Lu Xun hat zudem Prosagedichte verfasst, andererseits aber auch zahlreiche Gedichte in klassischen Formen. Er ist damit einer der Autoren, die versuchen, gerade mit den ästhetischen Mitteln der klassischen Lyrik – ausgeprägte Formstrenge, starke Kondensierung und elliptisch-lose Syntax – hochaktuelle Themen zu verarbeiten.¹³ Nicht zuletzt entgingen die klassischen Gedichte in ihrer Vieldeutigkeit und Allusionsdichte eher der Zensur.¹⁴

Tatsächlich hat die jüngere Forschung die Radikalität des Bruchs zwischen Tradition und Moderne relativiert und aufgezeigt, dass nicht nur der Tradition ein äußerst reges Fortleben im 20. Jahrhundert beschieden war, sondern traditionelle Formen durchaus in sich ein Erneuerungspotenzial trugen, das mit modernen Inhalten verknüpft werden konnte. In der Schreibpraxis sind viele Autoren in einem überaus ambivalenten Verhältnis zwischen Orientierung an der Tradition und deren Verwerfung zu verorten.¹⁵

Das zur Diskussion stehende Gedicht ist als einer der Versuche zu werten, Tradition und zeitgenössische Welterfahrung im Gedicht produktiv zu verbinden und bietet sowohl Anknüpfungspunkte für die deutschen Dichter als auch spezifische Herausforderungen.

¹² Zur Lu-Xun-Rezeption in Deutschland vgl. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, „Über die Politik des Übersetzens. Der chinesische Dichter Lu Xun im Spiegel der Übersetzung seiner Werke“, metamorphosis.sbg.ac.at/transit/luxun/WeigelinSchwiedrzik-Politik-Uebersetzen.doc, 31.08.2018, und Lutz Bieg, „Lu Xun im deutschen Sprachraum“, *Aus dem Garten der Wildnis. Studien zu Lu Xun (1881-1936)*, hg. von Wolfgang Kubin, Bonn, Bouvier, 1989, S. 175-184. Im Gegensatz zu beiden halte ich die Rezeption in Folge der Studentenrevolte für spannungsvoll und differenziert, sie setzt sich vom chinesischen Propagandabild Lu Xuns ab.

¹³ Vgl. Haosheng Yang, *A Modernity Set to a Pre-Modern Tune. Classical-Style Poetry of Modern Chinese Writers*, Leiden, Brill, 2016, S. 38 und S. 45; Xiaofei Tian, „Muffled Dialect Spoken by Green Fruits: An Alternative History of Modern Chinese Poetry“, *Modern Chinese Literature and Culture* 21/1, 2009, S. 1-44.

¹⁴ Vgl. John Eugene von Kowallis, *The Lyrical Lu Xun. A Study of His Classical-Style Verse*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1996, S. 35.

¹⁵ Vgl. Shengqing Wu, *Modern Archaics. Continuity and Innovation in the Chinese Lyric Tradition, 1900-1937*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2013; Haosheng Yang, *op. cit.*; Leo Ou-fan Lee, *Voices from the Iron House. A Study of Lu Xun*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, S. 41.

Zur kommentierten Interlinearversion

Den ersten Schritt in der hier analysierten Übertragung bildet die kommentierte Interlinearversion Michael Streffers und Egbert Baqués, die streng genommen nicht nur in der Kommentierung, sondern auch in einigen grammatikalischen Entscheidungen über eine Interlinearversion hinausgeht. Zur besseren Nachvollziehbarkeit seien hier das Originalgedicht mit vereinfachten Schriftzeichen und die ursprünglich auf einer separaten Seite gedruckte Interlinearversion mit Transkription nach dem Abdruck im Ausstellungsband zusammengefügt:¹⁶

¹⁶ Der Originaltext ist im Ausstellungsband abgedruckt (Egbert Baqué und Heinz Spreitz [Hg.], *op. cit.*, S. 171) sowie in Lu Xun 鲁迅, *Sämtliche Werke* 鲁迅全集, Bd. 7, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1973, S. 871. Der besseren Übersichtlichkeit halber wird hier von links nach rechts zitiert. Die Version von Michael Streffer und Egbert Baqué ist ursprünglich maschinenschriftlich gedruckt, aber mit handschriftlichen Markierungen und Ergänzungen versehen, vgl. die Fotokopie in: Egbert Baqué und Heinz Spreitz (Hg.), *op. cit.*, S. 172.

万	家	墨	面	没	蒿	菜,
Wàn	jiā	mò	miàn	mò	hāocài ¹⁷	
zehntausend zigtausend(e) unzählige sehr große Zahl ~ Menschen	(Familie, Haus, Heim)	getinteter geschwärzter (Wortbed. Tinte, chines. Tusche, schwarz, dunkel)	Gesichter (Antlitz)	versunken (in), vergangen, untergegangen, nicht, kein, verschwunden	pflanzliches Wuchern Wildnis	
敢	有	歌	吟	动	地	哀。
Gǎn	yǒu	gēyín		dòng	dì	āi ¹⁸
wagen, mutig (Sie, die Gesichter)	(zu) haben	(An-)Klagelied ge=Lied, Gesang yin=singen, anstimmen; stöhnen, wehklagen		bewegen, in Bewegung setzen, anregen	die Erde	(zu)klagen, trauern, Schmerz, Mitleid
心	事	浩	茫	连	广	宇,
Xīnshì		hàománg		lián	guǎngyù ¹⁹	
Herzendinge, mein ganzes Ich		sehr groß, himmelweit unermesslich		verbunden, verknüpft (mit), eingebettet (vereinigen, zusammenschließen)	Weite, weite Welt, grenzenlos, (Raum, der sich in alle vier Himmelsrichtungen ausdehnt, also im Sinne von Kosmos)	
于	无	声	处	听	惊	雷
Yú	wúshēng		chù	tīng	jīng	lèi ²⁰
an, in, von, aus	lautlosem (kosmische Stille)		Ort	höre (ich) hörend	aufmerkend, erschreckend	der Donner donnern

¹⁷ Hier liegt ein Transkriptionsfehler vor, korrekt wäre „hāolái“.

¹⁸ Das Wort sollte im ersten Ton „āi“ gelesen werden.

¹⁹ Das Wort wird „guǎngyǔ“ transkribiert.

²⁰ Zusammengesetzt bedeuten die Silben „jīngléi“ (!) „plötzlicher Donner“.

Die Sinologen fügen wenige Anmerkungen hinzu. Zunächst bemerken sie zum ersten Vers, dass in China Gräber oft inmitten von Feldern lägen und möglichst versteckt und überwuchert seien. Daraus schließen sie: „Lu Xun sieht als poetisches Bild sozusagen schwarz angepinselte Gesichter der Toten, die zur Anklage auferstehen.“²¹ Des Weiteren ergänzen sie, Lu Xun schreibe in „tiefer Einsamkeit“, „kosmischer Ruhe“, aus der er aufgeschreckt werde, und betonen die Zweiteilung des Gedichts durch die Zeichensetzung.²²

Die beiden Sinologen verknüpfen so die Annäherung an die lautliche Gestalt durch die Transkription entsprechend des modernen Pinyin-Systems mit Tonmarkierungen, durch die auf Silbenzahl und Aussprache im Gegenwartschinesisch und auf die Formstrenge des Gedichts geschlossen werden kann, mit einer Übersetzung der Begriffe, der Kommentierung problematischer Stellen und Hinweisen auf Interpunktion und Gesamtstruktur.

So neutral, wie das Vorgehen im ersten Moment scheint, ist es tatsächlich nicht. Sowohl die Kommentare als auch grammatikalische Festlegungen in der Interlinearversion selbst geben schon zahlreiche Interpretationsentscheidungen vor.

Das Anfangsbild der geschwärtzten Gesichter in der Wildnis wird durch den Kommentar ausgedeutet als Bild der Toten, deren Gräber pflanzenüberwuchert sind. Tatsächlich ist das Bild jedoch nicht so eindeutig, sondern enthält weitere Implikationen: „Tintengesicht“, „momian“ 墨面 kann auf Straftätowierungen im klassischen China verweisen, also auf Kriminalisierung. Die schwarze Farbe kann allgemein als Hinweis auf die schwer arbeitenden, ausgezehrt einfachen Menschen gelesen werden, spezifischer noch auf ausgehungerte und durch Leid und Verlust gezeichnete Menschen; so kommt der Begriff bei Mengzi zur Charakterisierung eines Premierministers nach dem Tod seines Prinzen vor.²³ „Mo haolai“ 没蒿莱, „versinken/verschwinden in den Überwucherungen“ wiederum verweist tatsächlich auf überwucherte Gräber, kann aber auch auf die vor der Gewalt Geflohenen hindeuten.²⁴

Vers 2 deuten Streffer/Baqué als Auferstehung der Toten zur Anklage und ergänzen in der Interlinearversion entsprechend das Subjekt „Sie, die Gesichter“. Subjektlose Verse sind

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Vgl. Mengzi 孟子, *Teng Wen Gong* I.2: 君薨，聽於冢宰。歠粥，面深墨。In der Übersetzung James Legges: „When a prince dies, his successor entrusts the administration to the prime minister. He sips the congee. His face is of a deep black.“ (zit. nach: <https://ctext.org/mengzi/teng-wen-gong-I,01.01.2018>).

²⁴ Vgl. zu den Implikationen von „momian“ zusammenfassend Wang Yongpei und Yu Xiuguang (Hg.), *op. cit.*, p. 839. Über den ersten Vers und die verschiedenen Bedeutungsimplikationen streiten schon die ersten Interpreten, allesamt Dichter und Akteure der Kulturpolitik, die Mao Zedong nahestanden, vgl. die Artikel in der „Volkszeitung“ *Renmin ribao* von 1961: Zang Kejia 臧克家, „Das vom Vorsitzenden Mao selbst in Kalligraphie geschriebene Gedicht Lu Xuns“ 毛主席亲题鲁迅诗, 13.10.1961; ders., „Um noch einmal auf das vom Vorsitzenden Mao selbst in Kalligraphie geschriebene Lu-Xun-Gedicht sprechen zu kommen“ 再谈毛主席亲题鲁迅的诗, 09.11.1961; Guo Moruo 郭沫若, „Lu Xuns Gedicht übersetzen“ 翻译鲁迅的诗, 10.11.1961; Shen Yinmo 沈尹默, „Auch zu dem Gedicht Lu Xuns, das der Vorsitzende Mao den japanischen Freunden geschenkt hat“ 也谈毛主席书赠日本朋友的鲁迅诗, 01.11.1961. Diese Interpretationen bieten die Grundlage für alle späteren Interpretationen und enthalten grundsätzlich schon die zentralen Ansätze, die in späteren Forschungen weiter diskutiert werden, wobei man natürlich bedenken muss, dass die Autoren zentrale Figuren des kulturpolitischen Lebens der damaligen Zeit waren.

jedoch typisch für die klassische chinesische Dichtung, die gerade dadurch eine spezifische Vieldeutigkeit erhält. Der Vers wird zumeist als rhetorische Frage gelesen, im Sinne von „Wagt man es, Klagelieder zu haben“, wodurch an die Stelle der konkreten Anklage mehr die Unsicherheit tritt, ob eine solche unter den gegebenen Umständen noch denkbar ist, und sich zudem die Frage stellt, ob es um Klagelieder der Leidenden selbst geht oder die Möglichkeiten des Dichters.²⁵

Grammatikalische Eingriffe nehmen die Sinologen auch dann vor, wenn sie die Wörter, die in verschiedenen Wortarten verwendet werden können, auf eine festlegen, oder aber Verben durch die Wiedergabe als Partizip auf ein Tempus festlegen, das im Chinesischen keineswegs feststeht. Dies gilt für den Begriff „mo“ 墨 im ersten Vers, der zunächst als „getinteter, geschwärzter“ eingeführt wird, hier allerdings mit dem Hinweis auf die „Wortbed. Tinte, chin. Tusche, schwarz, dunkel“; es gilt auch für „mo“ 没, hier u.a. übersetzt als „versunken“, für „lian“ 连, „verbunden“ (allerdings wieder mit Infinitiv in Klammern), und für „jing“ 惊, „aufmerkend“. Durch die Partizipialkonstruktionen wird Vor- oder Gleichzeitigkeit suggeriert, die im Original offengelassen wird. Auch ist das „jing“ im letzten Vers separat übersetzt, tatsächlich kann „jinglei“ 惊雷 als gängiger Ausdruck „plötzlicher Donner“ bedeuten. Damit suggeriert die deutsche Erstübertragung, dass das Ich sich durch den Donner bedroht fühlt, während der Vers in China üblicherweise positiv, als Vorzeichen der Revolution gelesen wird. Mag auch die gängige Interpretation, Lu Xun deute hier die Gewissheit des Sieges der kommunistischen Revolution an,²⁶ aus der Retrospektive und im Zuge der politischen Inanspruchnahme Lu Xuns die Siegesicherheit überbetonen, steht das Donnern wohl im Kontrast zum Schweigen der Unterdrückten im ersten Teil des Gedichts.²⁷

Zum Teil ist die Interlinearübersetzung durchaus bemüht, die Vieldeutigkeit und grammatikalische Offenheit des Originals zu bewahren, so, wenn in Vers 1 für das bereits erwähnte „mo“ 没 nicht nur „versunken“ und ähnliche Begriffe aufgeführt werden, sondern auch „nicht, kein“, Übersetzungen, die zustande kämen, wenn man das Zeichen nicht als „mo“, sondern als „mei“ läse, da es sich hier um ein Schriftzeichen handelt, dem verschiedene Aussprachen und damit Bedeutungen zugeordnet sind. Für „xinshi“ 心事 wird die wörtliche Übersetzung „Herzendinge“ ebenso angeboten wie die Interpretation „mein ganzes Ich“, wohl aus dem Kontext, auch wenn der Ausdruck üblicherweise eher in Richtung „Sorgen“ zielt. Für das letzte Zeichen beispielsweise wird sowohl die nominale als auch die verbale Bedeutung, „Donner“ und „donnern“, gesetzt.

Die Vorstufe der endgültigen Übersetzung ist somit eigentlich bereits wesentlich mehr als eine Interlinearübersetzung. Tatsächlich erkennt man ihr zwei einander widerstrebende Ansprüche gleichermaßen an: (1) den Versuch, die Offenheit des Originals zu bewahren und etwas von den sprachlichen und lautlichen Spezifika des Originals möglichst deutungsneutral wiederzugeben, und (2) die Bestrebung, das Gedicht für die Weiterarbeit verständlich zu machen, durch die Explikation und kommentierende Kontextualisierung

²⁵ Vgl. den überblicksartigen Zusammenschnitt von Forschungspositionen in Wang Yongpei und Wu Xiuguang, *op. cit.*, S. 848-854.

²⁶ Vgl. *ibid.*, S. 854-859.

²⁷ Wolfgang Kubin/Angelika Gu lehnen eine Interpretation des vierten Verses als Anspielung auf die Revolution ab und stellen die Hypothese in den Raum, dass hier auf eine Art buddhistische Erleuchtung angespielt wird, vgl. Lu Xun, *Werke*, Bd. 6: Das trunkene Land. Sämtliche Gedichte. Reminiszenzen, übers. von Wolfgang Kubin/Angelika Gu, Zürich, Unionsverlag, 1994, S. 255 f.

dem kulturfremden ‚Nachdichter‘ einen Zugang zu eröffnen. Auf eine literaturgeschichtliche Kontextualisierung durch Hinweise auf intertextuelle Referenzen wird verzichtet,²⁸ ebenso wie auf eine konkrete historische Kontextualisierung, wenn auch diese in Grundzügen im Zusammenhang der anderen Ausstellungstexte gegeben ist. Damit wird der Text, der im Vokabular selbst keinerlei explizierte Situierung aufweist, letztlich zusätzlich für eine kulturübergreifende Interpretation geöffnet.

Diese spannungsgeladene Eigenart der Zwischenversion verweist somit auf die Schwierigkeit, einen Text aus einer fremden Kultur zugleich deutungssoffen und verständlich zu halten, die im Rahmen einer solchen Zusammenarbeit akut zum Tragen kommt. An ihr erkennt man aber auch, dass schon eine kommentierende Interlinearversion bereits für die Weiterverarbeitung stark interpretationsgebend ist, obwohl in ihr einiges an Vieldeutigkeit bewahrt wird, das dann in den unterschiedlichen Versionen zum Tragen kommt, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

Vergleich der Versionen Sarah Kirschs, Gisela Krafts und Jürgen Theobaldys

Sarah Kirsch – Zeugenschaft und Gewalterfahrung

Die Erstübertragung von Streffer/Baqué eröffnet letztlich durch die Lesart der dunklen Gesichter als klagende Tote eine weitere Dimension für den deutschen Text. Rekontextualisiert man das 1934 entstandene Gedicht aus dem Bürgerkriegschina, die massenhafte Gewalt, die Vielzahl der Toten, so mag mancher deutsche Leser unwillkürlich Vergleiche zur NS-Herrschaft ziehen. Gerade diese Dimension ist es, die zwar unausgesprochen bleibt, bei Sarah Kirsch allerdings, die im eigenen Werk aus den Erfahrungen der NS-Herrschaft heraus eine kritische Auseinandersetzung mit Macht und Herrschaft entwickelt,²⁹ meines Erachtens mindestens als Vergleichsfolie präsent ist und im Vergleich zur Interlinearversion noch weitergetrieben wird.

So fokussiert ihre Weiterverarbeitung des Textes zwei Aspekte, die fortdauernde Bedrohung durch Kräfte der Gewalt sowie die Frage von Zeugenschaft für diejenigen, die nicht für sich sprechen können:

Tausend Familien geschwärzte Gesichter schon unterm Laub.
Wege gehn drüber, die Erde bewegt sich vor Trauer.
Ich sehe sie fallen vergehen wehklagen
An meinem Ort in der Stille – laut kracht der Donner.³⁰

Kirsch, deren reimlose Version durch eine lockere Kombination aus daktylischen und trochäischen Versfüßen, Zeilenstil und Enjambement einen Eindruck von vorwärtsdrängender Atemlosigkeit ebenso bewirkt wie einzelne Momente des Innehaltens,

²⁸ Neben dem Mengzi-Zitat erkennen chinesische Interpreten noch eine Anspielung auf den Dichter Li Shangyin und den Philosophen Zhuangzi, auf die im Rahmen dieser Arbeit aber nicht weiter eingegangen werden kann (vgl. Sheng Yinmo, *op. cit.* sowie Guo Moruo, *op. cit.*).

²⁹ Vgl. Barbara Mabee, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*, Amsterdam, Rodopi, 1989.

³⁰ Egbert Baqué und Heinz Spreitz (Hg.), *op. cit.*, S. 173.

entscheidet sich im ersten Vers dafür, „jia“ 家, das in der Interlinearversion eingeklammert ist, tatsächlich mit „Familien“ zu übersetzen, macht sich aber gerade die ungeklärte Beziehung der beiden Nomen aus der Interlinearversion zunutze, indem sie sie ebenso nebeneinandersetzt: „Tausend Familien geschwärzte Gesichter“. Gerade dadurch gewinnt das Bild an Einprägsamkeit, die Toten werden einerseits als Familien mit Frauen und Kindern gedacht, andererseits suggeriert das Pars pro toto in dieser grammatikalisch eigenwilligen Konstruktion deren brutale Verstümmelung. Mit der Entscheidung für „geschwärzt“ übernimmt Kirsch aus der Interlinearversion das Partizip und deutet damit auf die Fremdeinwirkung hin, bei „geschwärzt“ mag ein deutscher Leser wohl auch an Verbrennungen denken. Kirsch fügt das Adverb „schon“ in „schon unterm Laub“ ohne Motivation in der Vorlage hinzu und deutet damit an, dass die Massen an Toten erst der Anfang sind.

Der Beginn des zweiten Verses läuft der Interlinearversion wohl gezielt zuwider: An die Stelle des Gesangs der Toten tritt die Bestätigung ihres Vergessens, der Fortgang des Lebens über sie hinweg. Bewusst dürfte die deutsche Dichterin sich aber gegen das pathetische und alles ins Mystische rückende Bild der Anklage der Toten entschieden haben. So können die Toten auch nicht die Erde bewegen, vielmehr ist es die Natur selbst, die bei Kirsch um die Toten trauert und es dem aufmerksamen Beobachter im dritten Vers ermöglicht, doch das Leiden zu greifen und in Stellvertretung zu sprechen. Verzichtet das Original auf jegliche explizite Subjektsetzung, stellt Sarah Kirsch das Ich betont an den Anfang des Verses. Anstelle einer Verschmelzung des Sprechers mit der ganzen Umgebung, wie sie die Erstübertragung suggeriert, tritt bei ihr die Zeugenschaft in einer synästhetischen Konstruktion, durch die die Stummheit der Opfer in der Wahrnehmung des Ich aufgehoben wird: „Ich sehe sie fallen vergehen wehklagen“.

Der vierte Vers bestätigt noch einmal die Position des Ich am stillen Ort, wohl einem Ort des Nachdenkens und Innehaltens, in den dann der Donner einbricht: „laut kracht der Donner“. Sarah Kirsch betont hier gerade nicht den Wahrnehmungsvorgang, sondern stellt den Klangeffekt durch das onomatopoetische „kracht“ unmittelbar dar, zusätzlich verstärkt durch das hinzugefügte „laut“. Der Schlussvers in seiner Zweiteilung, mit der durch den Bindestrich erzwungenen Pause und dem darauffolgenden Klangeffekt lässt den Donner als Wiederkehr der Gewalt denken, oder mindestens als deren Vorbote, und weist damit auf die Ahnung, die im „schon“ des ersten Verses anklingt, zurück.

Sarah Kirschs Version verstärkt somit ein in der Interlinearversion angelegtes Interpretationspotenzial, gibt ihm aber noch eine eigene Wendung: Der Text wird vor einem doppelten Hintergrund und über diesen hinaus als wiederholbare Konstellation lesbar, ein Vergleich mit dem deutschen Kontext drängt sich geradezu auf, so dass er zum Zeugnis einer universal verbreiteten Gewalt wird, die einhergeht mit der Gefahr des Vergessens ebenso wie der Wiederkehr der Gewalt. Beidem scheint das Ich, dessen verantwortungsvolle Position herausgestellt wird, bemüht, in seiner Zeugenschaft entgegenzutreten, so dass der Text auch eine stark poetologische Dimension erhält.

Gisela Kraft – Solidarisierung und Entrückung

„[T]ausende starben / tausende brachten sich selber um / lern endlich / dir TAUSENDE vorzustellen“, heißt es in dem wenige Jahre vorher entstandenen Gedicht „Faustregel“ der später in die DDR übergesiedelten Sozialistin Gisela Kraft, das mit den Worten endet:

„MILLIONEN sind das Gegenteil / von deinem Leben“.³¹ Die Frage nach dem Verhältnis von leidender Masse, Welt und Ich, nach Solidarisierung, ist es auch, die ihrer Variante des Lu-Xun-Gedichts eine eigene Note verleiht:

schwarze menschengesichter, modernd unter wurzeln, zahllos,
stimmen die klage an, machen die erde stöhnen.
eins geworden bin ich mit dem tiefen all,
da, im stillen raum, erschreckt mich donner.³²

Gisela Krafts Version ist in der Tendenz zum Trochäus rhythmisch schneller, unruhiger, was durch die kurzen parenthetischen, etwas abgehackt wirkenden Einheiten im ersten Vers und den Hebungsprall im zweiten Vers noch verstärkt wird. Sie expliziert das Bild der Toten, indem sie das Partizip „modernd“ hinzufügt. Ebenso ergänzt sie „Menschen“, wohl, um die Gesichter nicht als Gespensterfiguren zu markieren, sondern als gestorbene Leidende. „[Z]ahllos“, ihre Variante von „wan“ 万, „zehntausend“, stellt sie abgetrennt an den Schluss des Verses, so dass der Leser zunächst wohl einzelne Totenfiguren imaginieren dürfte und erst dann das Bild ins Massenhafte weiterdenkt, wodurch es konkret und überwältigend zugleich wirkt. Gerade angesichts der Hinzufügungen im ersten Vers überrascht aber die aktive Rolle der Toten im zweiten Vers, es ergibt sich ein etwas bizarres Bild in der gleichzeitigen Betonung von Verwesung und Aktivität. Hier sind es auch tatsächlich die Toten, die die Erde zur Fortsetzung ihrer Klage bewegen.

Der zweite Teil des Gedichts ist auf zwei verschiedene Arten lesbar: Entweder liest man die Verschmelzung zwischen Ich und All als eine Geste umfassender Solidarisierung und damit Voraussetzung, den Donner, der mit dem Stöhnen der Erde korrespondiert oder aber als Bedrohung gelesen werden kann, wahrzunehmen. Oder aber man sieht im dritten Vers eine Art weltfremden Entrückungszustand, den das Ich zuvor eingenommen hat – Kraft entscheidet sich wie ihre Vorlage für das Perfekt – und aus der es durch den Donner gerissen wird.³³ In beiden Fällen mag man wieder eine poetologische Dimension erkennen, einen Hinweis auf die Rolle eines Dichter-Ichs im Verhältnis zur Masse und ihrem Klagegesang. In jedem Fall ist aber die leidende Masse hier, obgleich als Ansammlung von Toten gedacht, aktiv, drückt sich selbst mindestens primitiv aus, so dass es dem Ich obliegt, sich mit ihr in Verbindung zu setzen, sich gegebenenfalls aus der abgeschiedenen Stille erschreckt an das Unrecht der Welt zu erinnern.

Jürgen Theobaldy – Subjektivität und Zeitzeugenschaft

Jürgen Theobaldy schließlich ist der Autor, der sich am intensivsten mit Lu Xun auseinandersetzen und nach der Mitarbeit am Ausstellungsband die Kooperation mit Egbert Baqué für den Gedichtband *Kein Ort zum Schreiben* 1983 fortführen sollte. Lu Xun dürfte für den Theoretiker und Apologeten der sogenannten Neuen Subjektivität Impulsgeber wie

³¹ Gisela Kraft, *Eines Nachts in der Zeit. Gedichte*, Berlin, Edition der 2, 1979.

³² Egbert Baqué und Heinz Spreitz (Hg.), *op. cit.*, S. 173.

³³ In dieser Spannung offenbart sich wohl auch eine gewisse Vieldeutigkeit des Originals, wie sie im Kontrast zwischen politischer Ausdeutung der Verse und der Möglichkeit einer gänzlich anderen Lesart als buddhistische Erleuchtung deutlich wird, vgl. FN 20 dieses Aufsatzes.

Herausforderung gleichermaßen gewesen sein. Theobaldy hatte mit *Und ich bewege mich doch* 1977 nicht nur eine Lyrikanthologie herausgegeben, die den Ansatz der Neuen Subjektivität, eine neue Auslotung von Privatem und Politischem, als zentrale Richtung der Dichtung der Zeit behaupten sollte.³⁴ Er war ebenso in die größtenteils in der Zeitschrift *Akzente* ausgetragenen Debatten um die Neue Subjektivität involviert, der dabei von mehreren Seiten mangelndes Formbewusstsein, ein Wiederholen typischer Posen und enttäuschter Narzissmus vorgeworfen wurden.³⁵

In *Kein Ort zum Schreiben* beschwört Theobaldy Lu Xun als Bundesgenossen, indem er das subjektive Moment der Dichtung Lu Xuns, ihre Gebundenheit an konkrete Anlässe und die Transzendierung derselben in der politischen Reflexion hervorhebt. Lu Xuns Werk zeichne sich aus durch „Erkenntnis-, Leidens- und Bündnisfähigkeit“, durch ein Bewusstsein für größere politische Zusammenhänge, eine persönliche Betroffenheit, aber auch gelegentlich den Wunsch nach Rückzug.³⁶ Andererseits sind die subjektiveren Gedichte Lu Xuns eindeutig diejenigen in klassischer Form, deren Formstrenge und starke Konzentration den zumeist wesentlich längeren Gedichten der Neuen Subjektivität, dem bewusst lässigen Alltagsjargon und der ausgeprägten Prosanähe entgegenstehen.³⁷ Insofern dürfte die Beschäftigung mit Lu Xun ein doppeltes Experiment gewesen sein, der Versuch, einen Verbündeten für die eigene Poetologie zu finden und gleichzeitig sich auf eine formal gänzlich andere Herangehensweise einzulassen. Erkennbar ist dies bereits an Theobaldys Version des titellosen Gedichts:

Vieltausend Schatten, dunkle Gesichter, aus umwucherten Gräbern,
Sie wagen zu singen, die Erde, sie klagt mit ihnen im Lied.
Mein Herz wächst hinaus, endlos weit über das Land.
In lautloser Höhe hört es, aufgeschreckt, den Donner sich nähern.³⁸

Obwohl die Version rhythmisch noch unregelmäßiger ist als die späteren Übertragungen, versucht Theobaldy doch, wenn auch nicht durch einen Reim, so durch Vokalassonanzen der Versenden 1 und 4 und die Alliteration der Versenden 2 und 3 eine grundsätzliche formale Klammer zu schaffen und die Verse miteinander zu verschränken. Der

³⁴ Jürgen Theobaldy (Hg.), *Und ich bewege mich doch... Gedichte vor und nach 1968*, München, C.H. Beck, 1977.

³⁵ Vgl. v.a. die polemische Debatte in *Akzente* 24, 1977 mit den Beiträgen von Jörg Drews, „Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik“, S. 89-95; Jürgen Theobaldy, „Literaturkritik, astrologisch. Zu Jörg Drews' Aufsatz über Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik“, S. 188-191; Hans Dieter Zimmermann, „Die mangelnde Subjektivität“, S. 280-287; Ludwig Fischer, „Vom Beweis der Güte des Puddings. Zu Jörg Drews' und Jürgen Theobaldys Ansichten über neuere Lyrik“, S. 371-379; Jörg Drews, „Antwort auf Jürgen Theobaldy“, S. 379-382; Peter M. Stephan, „Das Gedicht in der Marktlücke. Abschließende Marginalien zur Diskussion über die ‚Neue Subjektivität‘ in der Lyrik“, S. 493-504.

³⁶ Lu Xun, *Kein Ort zum Schreiben. Gesammelte Gedichte*, übers. von Egbert Baqué und Jürgen Theobaldy, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983, S. 116.

³⁷ Vgl. die stark durch ‚neu-subjektivistische‘ Gedichte geprägte Anthologie von Jürgen Theobaldy (Hg.), *op. cit.*

³⁸ Egbert Baqué und Heinz Spreitz (Hg.), *op. cit.*, S. 173. In *Kein Ort zum Schreiben* findet sich eine etwas abgewandelte, formal regelmäßigere Version (ebd., S. 105).

Verschränkung entspricht eine Annäherung der verschiedenen Instanzen des Gedichts, die in einem Spannungsverhältnis aus Distanzwahrung und dynamischem Aufeinanderzubewegen imaginiert werden. So lässt Theobaldy im ersten Vers seine Toten tatsächlich „aus umwucherten Gräbern“ hervorkommen, betont in der Präposition also die Bewegung nach oben. Sein erster Vers zehrt deutlich vom Kommentar, der diese Auferstehung suggeriert, die im „versunken“ der Interlinearübersetzung eigentlich nicht anklingt, und expliziert auch, dass es sich um Gräber handelt, so dass das Bild eindeutig als Geisterauferstehung markiert ist. Die Schatten agieren denn auch eigenständig, sie „wagen zu singen“. Die Erde selbst vollzieht eine Art Solidarisierung mit den Verstorbenen und stimmt in das Lied ein, wobei dieser Gleichklang auch durch die parallele Struktur der syntaktisch nebengeordneten Einheiten erfolgt: „dunkle Gesichter [...] / Sie wagen zu singen, die Erde, sie klagt mit ihnen im Lied“.

Auch das Subjekt als Handelndes wird beide Male durch die Doppelung aus Nennung und direkt folgender Pronominalersetzung hervorgehoben. In Vers 3 tritt das lyrische Ich in Erscheinung, Theobaldy greift dabei den Begriff des Herzens auf, den die beiden anderen Dichter, wohl aufgrund der mit dem Begriff im Deutschen stärker verbundenen Gefahr der Sentimentalisierung, vermeiden. Möglicherweise gar provokativ setzt Theobaldy das Pars pro toto zur Betonung der emotionalen Komponente ein, lässt damit das Ich vor allem mit dem Gefühl das Geschehen greifen. Auch das Herz ist in der Bewegung inbegriffen, Theobaldy ersetzt das Partizip Perfekt der Interlinearübersetzung durch ein Präsens, es „wächst hinaus“, um den Prozess des emotionalen Ausgreifens, „endlos weit“, darzustellen. Vers 4 situiert das Ich schließlich in „lautloser Höhe“ und markiert so gleichzeitig die Distanz zwischen dem auf erhöhter Beobachterposition stehenden Ich und dem Geschehen, und die Dynamik der wechselseitigen Bewegung aufeinander zu, aus den Gräbern nach oben und von der Höhe hinab. Der Donner ist in dieser Version des Gedichts ambivalent, er mag hier mit dem Gesang der Toten und der Erde verbunden sein, auf Gewalt oder aber Revolution verweisen. Theobaldy entscheidet sich mit dem „aufgeschreckt[en]“ Ich für eine Zwischenvariante der beiden in der Vorlage gegebenen Partizipien, „aufmerkend“ und „erschreckend“, die auf ein Zusammentreffen von Furcht und Neugier verweist und damit auf einen Zwiespalt des Ichs hindeutet. Hier nun wählt Theobaldy ein Partizip Perfekt statt Präsens, um den bereits begonnenen Wandel anzudeuten. Der Schluss, das „[N]ähern“ betont dann ein letztes Mal die Dynamik der Prozesse, das unweigerliche Sich-Verflechten von Ich und Umwelt, das mit ambivalenter Haltung erkannt wird.

Fazit und Ausblick

Wenn auf den ersten Blick die drei Versionen des Lu-Xun-Gedichts gar nicht so unterschiedlich sein mögen, offenbart doch eine genauere Analyse, wie sehr die jeweiligen Dichter dem Text eine eigene Prägung verliehen haben. Dabei wurde gezeigt, dass bereits der erste Schritt, die kommentierte Interlinearübertragung, zwischen dem Anspruch auf neutrale Deutungsoffenheit und Interpretation oszilliert. Die darauf aufbauenden Versionen sind einerseits stark von den im ersten Schritt getroffenen Entscheidungen abhängig, wählen aus jeweils unterschiedlicher Motivation aus den gegebenen Optionen, nehmen sich dann aber zum Teil auch weiterreichende Freiheiten.

Jede der drei Versionen weist natürlich auf Entscheidungen hin, die man nach klassischen Äquivalenzkriterien als Fehlentscheidungen fassen könnte, allerdings wären damit die

Übertragungen nur unzureichend charakterisiert. Ebenso wenig scheint die überlieferte Dichotomie zwischen verfremdender und einbürgernder Übertragung zielführend. Tatsächlich zeugen die verschiedenen Versionen wohl vor allem von dem enormen Interpretationspotenzial des Textes, das im interkulturellen Transfer noch eine Potenzierung erfährt. So verweisen die Gedichte natürlich einerseits auf ihren ursprünglichen Kontext, versuchen die lyrische Reflexion einer von Gewalt und gesellschaftlichen Spannungen gezeichneten Phase der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts greifbar zu machen.

Zugleich entfaltet das Gedicht über den Entstehungskontext hinaus eine hohe Aktualität im Deutschland des späteren 20. Jahrhunderts, als Auseinandersetzung mit der Frage von Sprechen und Schweigen, von literarischer Zeugenschaft, mit dem Verhältnis von Erinnerung und Gegenwart, von Masse und Einzelnem, von Dichter und Weltgeschehen. Das Gedicht ist damit Vergleichsfolie für die eigene Literatur, Experimentierfeld und Impulsgeber wie auch Anreiz für eine literarische Standortbestimmung.

Der zweistufige kooperative Übersetzungsprozess ist, so lässt sich schließen, sicher nicht vor den Gefahren der Fehldeutung gefeit, sinologische und dichterische Ansätze ergänzen sich nicht einfach spannungsfrei. Aber wie gezeigt wurde, liegt das Potenzial des kooperativen Übersetzens wohl gerade in der Spannung zwischen verschiedenen Perspektiven auf denselben Text und in der besonders engen Verzahnung von eigenem Schreiben und Übersetzen.

Literaturverzeichnis

- BAQUÉ Egbert und Heinz Spreitz (Hg.), *Lu Xun Zeitgenosse*, Berlin, Leibniz-Gesellschaft für Kulturellen Austausch, 1979.
- BASSNETT Susan, „Writing and Translating“, *The Translator as Writer*, hg. von ders. und Peter Bush, London, Continuum, 2007, S. 174-183.
- BIEG Lutz, „Lu Xun im deutschen Sprachraum“, *Aus dem Garten der Wildnis. Studien zu Lu Xun (1881-1936)*, hg. von Wolfgang Kubin, Bonn, Bouvier, 1989, S. 175-184
- DAMROSCH David, *What is World Literature?*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2003.
- DREWS Jörg, „Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik“, *Akzente* 24, 1977, S. 89-95.
- , „Antwort auf Jürgen Theobaldy“, *Akzente* 24, 1977, S. 379-382.
- EHRENSTEIN Albert, *Werke*, hg. von Hanni Mittelman, Bd. 1: Briefe, München, Boer, 1989.
- FISCHER Ludwig, „Vom Beweis der Güte des Puddings. Zu Jörg Drews' und Jürgen Theobaldys Ansichten über neuere Lyrik“, *Akzente* 24, 1977, S. 371-379.
- GUO Moruo 郭沫若, „Lu Xuns Gedicht übersetzen“ 翻译鲁迅的诗, *Renmin ribao*, 10.11.1961.
- KAHLAU Heinz, „Lutz Görner im Gespräch mit Heinz Kahlau“, *Sämtliche Gedichte und andere Werke (1950-2005)*, hg. von Lutz Görner, Berlin, Aufbau-Verlag, 2005, S. 11-45.
- VON KOWALLIS John Eugene, *The Lyrical Lu Xun. A Study of His Classical-Style Verse*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1996.
- KRAFT Gisela, *Eines Nachts in der Zeit. Gedichte*, Berlin, Edition der 2, 1979.

- LEE Leo Ou-fan, *Voices from the Iron House. A Study of Lu Xun*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- LU Hsün [Lu Xun], „Vier Schriften über Literatur und Revolution“, übers. von Rolf Dornbacher und Peter-Anton von Arnim, *Kursbuch* 15, 1968, S. 18-37.
- LU Xun 鲁迅, *Sämtliche Werke 鲁迅全集*, Bd. 7, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1973.
- , *Kein Ort zum Schreiben. Gesammelte Gedichte*, übers. von Egbert Baqué und Jürgen Theobaldy, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983.
- , *Werke*, Bd. 6: Das trunkene Land. Sämtliche Gedichte. Reminiszenzen, übers. von Wolfgang Kubin/Angelika Gu, Zürich, Unionsverlag, 1994.
- MABEE Barbara, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*, Amsterdam, Rodopi, 1989.
- SHEN Yinmo 沈尹默, „Auch zu dem Gedicht Lu Xuns, das der Vorsitzende Mao den japanischen Freunden als Kalligraphie geschenkt hat“ 也谈毛主席书赠日本朋友的鲁迅诗, *Renmin ribao*, 01.11.1961.
- SHI Jie 史节, *Chinesische kulturelle Elemente in Brechts Gedichten* 布莱希特诗歌作品中的中国文化元素, Diss. Shanghai, 2012.
- SCHICKEL Joachim, „Dossier: China. Kultur Revolution Literatur“, *Kursbuch* 15, 1968, S. 38-62.
- VON STACKELBERG Jürgen, *Übersetzungen aus zweiter Hand: Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin, de Gruyter, 1984.
- STEPHAN Peter M., „Das Gedicht in der Marktlücke. Abschließende Marginalien zur Diskussion über die ‚Neue Subjektivität‘ in der Lyrik“, *Akzente* 24, 1977, S. 493-504.
- TATLOW Anthony, *Brechts chinesische Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973.
- THEOBALDY Jürgen, „Literaturkritik, astrologisch. Zu Jörg Drews' Aufsatz über Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik“, *Akzente* 24, 1977, S. 188-191.
- (Hg.), *Und ich bewege mich doch... Gedichte vor und nach 1968*, München, C.H. Beck, 1977.
- TIAN Xiaofei, „Muffled Dialect Spoken by Green Fruits: An Alternative History of Modern Chinese Poetry“, *Modern Chinese Literature and Culture* 21/1, 2009, S. 1-44.
- WANG Yongpei 王永培 und Wu Xiuguang 吴岫光 (Hg.), *Gesammelte kommentierte Gedichte von Lu Xun im alten Stil* 鲁迅旧诗汇释, Bd. 2, Xi'an, Shanxi Renmin Chubanshe, 1985.
- YANG Haosheng, *A Modernity Set to a Pre-Modern Tune. Classical-Style Poetry of Modern Chinese Writers*, Leiden, Brill, 2016.
- YIP Wai-lim, *Diffusion of Distances: Dialogues between Chinese and Western Poetics*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- WEIGELIN-SCHWIEDRZIK Susanne, „Über die Politik des Übersetzens. Der chinesische Dichter Lu Xun im Spiegel der Übersetzung seiner Werke“, metamorphosis.sbg.ac.at/transit/luxun/WeigelinSchwiedrzik-Politik-Uebersetzen.doc, 31.08.2018.
- WOITSCH Leopold, [Rez.] „Albert Ehrenstein: Pe-Lo-Thien. Berlin 1923, Ernst Rowohlt Verlag“, *Asia Major* 1/1, 1924, p. 194-196.

WU Shengqing, *Modern Archaics. Continuity and Innovation in the Chinese Lyric Tradition, 1900-1937*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2013.

Xinhua Nachrichtenagentur, „Empfang der vielen japanischen Freunde, die gerade in China zu Besuch sind und freundliche Diskussionen mit ihnen. Mao Zedong sagt: Die Zukunft des Kampfs des japanischen Volks ist hell“ 接见正在我国访问的许多日本朋友并同他们亲切谈话毛主席说：日本人民斗争的前途是光明的, *Renmin ribao*, 08.10.1961.

ZANG Kejia 臧克家, „Das vom Vorsitzenden Mao selbst in Kalligraphie geschriebene Gedicht Lu Xuns“ 毛主席亲题鲁迅诗, *Renmin ribao*, 13.10.1961.

—, „Um noch einmal auf das vom Vorsitzenden Mao selbst in Kalligraphie geschriebene Lu-Xun-Gedicht sprechen zu kommen“ 再谈毛主席亲题鲁迅的诗, *Renmin ribao*, 09.11.1961.

ZHOU Zhenfu 周振甫 (Hg.), *Lu Xuns Gedichte mit Kommentar* 鲁迅诗歌注, Jiangsu, Jiangsu Chuban Chuan Meiti Tuan, 2006.

ZIMMERMANN Hans Dieter, „Die mangelnde Subjektivität“, *Akzente* 24, 1977, S. 280-287.

<https://ctext.org/mengzi/teng-wen-gong-I>, 01.01.2018.