

Han Liu

Die Position des Übersetzers in der Rezeption

Eine Studie über die Übersetzung und Rezeption
der Dichtung Friedrich Hölderlins in China

Han Liu

Die Position des Übersetzers in der Rezeption.
Eine Studie über die Übersetzung und Rezeption der Dichtung
Friedrich Hölderlins in China

Dissertationen der LMU München

Band 32

Die Position des Übersetzers in der Rezeption

Eine Studie über die Übersetzung und Rezeption
der Dichtung Friedrich Hölderlins in China

von
Han Liu

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Han Liu 2018
Erstveröffentlichung 2019
Zugleich Dissertation der LMU München 2018

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:
readbox unipress
in der readbox publishing GmbH
Am Hawerkamp 31
48155 Münster
<http://unipress.readbox.net>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-244047>

978-3-95925-117-4 (Druckausgabe)
978-3-95925-118-1 (elektronische Version)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	1
1 Einleitung.....	3
1.1 Friedrich Hölderlin in China	3
1.2 Fragestellung und Struktur dieser Arbeit	5
1.3 Forschungsstand der Hölderlin-Rezeption in China	6
1.4 Zur Rezeptionsgeschichte von Hölderlins Werken. Ein kurzer Rückblick	8
1.4.1 Geschichte der Rezeption und Edition vor dem 20. Jahrhundert	8
1.4.2 Die Wiederentdeckung: Hölderlin-Rezeption und Edition im 20. Jahrhundert.....	11
1.4.2.1 Die drei historisch-kritischen Ausgaben.....	11
1.4.2.2 Die Rezeption im 20. Jahrhundert	13
2 Hölderlin-Rezeption und die Übersetzung seiner Werke in China	19
2.1 Eine Vorgeschichte: Hölderlin in der Qing-Zeit und in der Republik China.....	19
2.1.1 Hölderlins erste Erwähnung in China.....	21
2.1.2 Die fragmentarische Vorstellung in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts.....	22
2.1.3 Feng Zhi als Pionier: die erste Übersetzung der Dichtung Hölderlins.....	23
2.1.4 Der Durchbruch in der Rezeptionsgeschichte: Ji Xianlins Bachelorarbeit „The Early Poems of Hölderlin“.....	25
2.1.5 Hölderlin im chinesischen Zeitgeist während des Krieges: Li Changzhi und Hölderlins <i>Die Eichbäume</i>	27
2.1.6 Die „Abwesenheit“ Hölderlins in China vor den 1950er-Jahren.....	28
2.2 Die Übersetzung und Rezeption Hölderlins in der Volksrepublik bis in die 1990er-Jahre	31

2.2.1	Hölderlin in „Die kurze Geschichte der deutschen Literatur“ von Feng Zhi.....	31
2.2.2	Qian Chunqi: systematische Übersetzung von Hölderlins Gedichten.....	32
2.2.3	Yang Yezhi: erste Diskussion und Forschung zu Hölderlins Dichtung	35
2.2.4	Gu Zhengxiang: „Ausgewählte Gedichte von Hölderlin“ als erster Einzelband von Hölderlins Gedichten	37
2.2.5	Eigenschaften der Hölderlin-Übersetzung und Rezeption von den 1950er- bis zu den 1990er-Jahren	39
2.3	Die Blütezeit der Hölderlin-Übersetzung vom Ende der 1990er-Jahre bis heute	40
2.3.1	Die Hölderlin-Übersetzung von Dai Hui, Xian Gang, Lin Ke.....	40
2.3.1.1	Hölderlins Werke von Dai Hui.....	40
2.3.1.2	<i>Turmgedichte</i> von Xian Gang	42
2.3.1.3	Lin Ke und die übersetzte Lyriksammlung <i>Das Andenken</i>	43
2.3.2	Liu Haoming und Die späte Dichtung Hölderlins	45
2.3.2.1	Der Sprachstil in der Übersetzung von Liu Haoming und die Sprachebenen der späten Dichtung Hölderlins	47
2.3.2.2	Die Übersetzung der Dichtungsform, Satzaufbau und Metrik der Dichtung Hölderlins... ..	49
2.3.2.3	Zusammenfassung	49
2.4	Hölderlin und Hai Zi: Zur Hölderlin-Rezeption des chinesischen Dichters	50
3	Übersetzung und Rezeption	53
3.1	Über die Übersetzung.....	54
3.1.1	Die Auseinandersetzung der zwei übersetzerischen Grundanforderungen in der griechisch-römischen Antike.....	55
3.1.2	Übersetzung und Sprachbildung: Übersetzung im Mittelalter und Luthers Bibelübersetzung	62

3.1.3	Übersetzung als Konkurrenz und Fortführung der Kulturen	64
3.1.4	Das Ziel der Übersetzung: „Verfremden“ der Übersetzung und Hölderlins Sophokles-Übersetzung	66
3.1.4.1	Bewegung hin zum Autor oder zum Leser: „Verfremden“ der Übersetzung bei Schleiermacher	66
3.1.4.2	Hölderlins Übersetzung	68
3.1.4.3	Hölderlins Poetik und Übersetzung: Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes	75
3.1.5	Übersetzen und Verstehen	77
3.1.6	Grundsätzliches zur Übersetzung	81
3.2	Rezeption des Übersetzers	82
3.2.1	Rezeption und Rezeptionsprozess	82
3.2.2	Übersetzer als Leser und Künstler: Verstehen und Rezeption	83
3.2.3	Zum Verhältnis von Übersetzung und Rezeption	85
4	Die Übersetzungsprobleme mit deutschen Gedichten in China	87
4.1	Die klassische Dichtkunst in China	88
4.1.1	Begriffe und Bedeutung der Dichtung in China	89
4.1.2	Dichtung als Heilige Schrift und Kanon des Konfuzianismus	89
4.1.3	Dichtung im 5. Jahrhundert	91
4.1.4	Die Register der Vier Töne und die Regelmäßigkeit der Gedichte	92
4.1.5	Vielfalt der Verskunst: Ci-Dichtung	93
4.1.6	Die Merkmale und ästhetischen Prinzipien der klassischen Dichtkunst	94
4.2	Die Sprachreform von „Wen’yan“ zu „Bai’hua“ und die neue chinesische Lyrik	97
4.2.1	Die Sprache- und Schrift-Revolution als Voraussetzung der neuen Gedichte	98
4.2.2	Die Form und Regel der neuen Lyrik	101
4.2.3	Dichterische Revolution in Form und Inhalt	103

4.2.4	Übersetzung westlicher Gedichte und die Entwicklung der neuen chinesischen Lyrik.....	105
4.3	Die allgemeinen Probleme bei der Übersetzung ins Chinesische	110
4.3.1	Die Eigenschaften der chinesischen Sprache.....	110
4.3.2	Die allgemeinen Probleme der Übersetzung vom Deutschen ins Chinesische	113
4.3.2.1	Das syntaktische Problem.....	113
4.3.2.2	Der strukturelle Unterschied und die diesbezüglichen Übersetzungsmöglichkeiten.....	115
4.3.2.3	Die Zeitform der Sprache	122
4.4	Die Sprache in der Übersetzung und der neuen Lyrik.....	124
5	Fallstudien. Der Vergleich der ausgewählten Übersetzungsvarianten: <i>Die Wanderung, Patmos, Brod und Wein</i>	127
5.1	Die Übersetzung von <i>Die Wanderung</i>	129
5.1.1	Die Überlieferung und der Inhalt von <i>Die Wanderung</i>	129
5.1.2	Die Übersetzungsausgaben von <i>Die Wanderung</i>	132
5.1.3	Analyse der ausgewählten Verse.....	133
5.1.4	Die Übersetzung als „ <i>Die Wanderung</i> “	142
5.2	Die Übersetzung von <i>Patmos</i>	143
5.2.1	Die biblische Perspektive in der Hymne <i>Patmos</i>	144
5.2.2	Die chinesischen Übersetzungen von <i>Patmos</i>	146
5.2.2.1	Die Übersetzer und Editionen	146
5.2.2.2	Rezeption der Übersetzer: eine Vergleichsstudie zur ersten Strophe	148
5.2.3	Fazit.....	162
5.3	Die Übersetzung und Rezeption der Elegie <i>Brod und Wein</i> ...	165
5.3.1	Die Gattung, die Überlieferung und der Inhalt von <i>Brod und Wein</i>	166
5.3.2	Die Übersetzungsgeschichte und Titelübersetzung von <i>Brod und Wein</i> in China	169
5.3.3	Analyse der Übersetzung der siebten Strophe	170
5.3.3.1	Versmaß und Versaufbau bei den Übersetzungen	170

5.3.3.2	Die erste Distichentriade	171
5.3.3.3	Die zweite Distichentriade.....	175
5.3.3.4	Die dritte Distichentriade	178
5.3.4	Die Rezeption von Hölderlins <i>Brod und Wein</i> bei Hai Zi	181
5.3.5	Fazit.....	185
6	Die Übersetzungstheorie von Liu Haoming und die Verantwortung der Übersetzer.....	187
6.1	„Direkte Übersetzung“ und das Eigene	188
6.2	Liu Haomings Hölderlin-Übersetzung und Hölderlins Sophokles-Übersetzung	191
6.3	Der Ausgangspunkt der Übersetzung von Liu Haoming.....	195
6.4	Fazit: Die Verantwortung der Übersetzer	198
7	Zusammenfassung: Die Position der Übersetzer in der Rezeption	201
8	Literaturverzeichnis.....	205

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich bei allen herzlich bedanken, die mich bei der Fertigstellung dieser Dissertation an der Ludwig-Maximilian-Universität unterstützt haben.

Zunächst gilt hier mein herzlicher Dank für die Betreuung dieser Arbeit meinem Doktorvater Herrn Prof. Friedrich Vollhardt, der mir in dem Forschungsgebiet über Hölderlin-Rezeption immer wertvolle Anregungen gegeben hat. Auch gilt mein Dank allen Professoren und Kollegen unseres Lehrstuhls und des Promotionsstudiengangs Neuere deutsche Literatur an der LMU für ihre Ratschläge und Diskussionen.

Von Herzen danken möchte ich meinen Eltern und meiner Frau, die mich vorbehaltlos unterstützt und vertraut haben.

LIU, Han

1 Einleitung

1.1 Friedrich Hölderlin in China

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mehr als ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, war Friedrich Hölderlin einer der wichtigsten und meistdiskutierten deutschen Dichter. Die Hölderlin-Rezeption ist vielfältig in der Forschungsgeschichte. Dazu gehören sowohl die Werke von Norbert von Hellingrath als auch die philosophische Rezeption Hölderlins durch Martin Heidegger sowie durch den Nationalsozialismus – die Reihe ließe sich fortsetzen. Hölderlin und seine Dichtung faszinierten deutsche Schriftsteller, nicht nur poetisch, sondern auch philosophisch und politisch. Wolfgang Binder nannte als wesentliche Gründe, warum die Hölderlin-Rezeption noch im 20. Jahrhundert dauerhafte Herausforderungen bot: 1. Hölderlins Verse seien ungesichert gedichtet, vielseitig zu interpretieren und zu verstehen. 2. Seine Dichtung enthalte „sachliche Anreize“ in Bezug auf politische sowie ideologische Themen wie Vaterland, Gemeinschaftsgeist, Menschen und Götter, nationalistische Instinkte und die klassenlose Gesellschaft. Diese Themen eröffneten weiträumige Möglichkeiten für die Hölderlin-Rezeption auf geistigem, religiösem und gesellschaftlichem Gebiet. 3. Hölderlins Grundgestus des Sprechens sei beschwörend und klangvoll.¹

Norbert von Hellingrath, der erste Herausgeber von Hölderlins Spätwerk, hatte in *Hölderlin und die Deutschen* geschrieben: „Ich nenne uns ‚Volk Hölderlins‘, weil es zutiefst im deutschen Wesen liegt, daß sein innerster Glutkern unendlich weit unter der Schlackenkruste, die seine Oberfläche ist, nur in einem *geheimen* Deutschland zutage tritt; [...] in Werken, die immer nur ganz wenigen ihr Geheimnis anvertrauen, ja den meisten ganz schweigen, Nicht-Deutschen wohl

1 Binder, Wolfgang: Hölderlins Gegenwart. In: Jahrestagung des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie. Jg. 1978, S. 3–23. Zitiert nach: Packalén, Sture: Zum Hölderlinbild in der Bundesrepublik und der DDR. Uppsala 1986, S. 13 (Packalén, Sture: 1986).

nie zugänglich sind [...]:² Damals wurde Hölderlin erst wiederentdeckt, und das von Hellingrath erwähnte „Volk Hölderlins“ wird später im Kontext der NS-Zeit und des Begriffs der „Volksgemeinschaft“ stehen. Im ganzen 20. Jahrhundert und bis heute war Hölderlin der am meisten übersetzte deutsche Lyriker; seine Schriften wurden dabei auch ins Chinesische übersetzt.

In China gab es im Bereich der Philosophie schon seit den 1980er-Jahren eine neue Begeisterung für Hölderlin. Auch denjenigen chinesischen Lesern, die keinen akademischen Hintergrund besitzen oder keine Hölderlin-Kenner sind, ist der Name Hölderlin durchaus nicht fremd: So haben etwa in den 1980er-Jahren Liebhaber der Lyrik von Hai Zi, dem bekanntesten Dichter Chinas nach der Kulturrevolution, Hölderlins Namen häufig gehört. Hai Zi hat 1988 einen Artikel mit dem Titel „Der Dichter, den ich liebe – Hölderlin“ geschrieben, in dem er die siebte Strophe von *Brod und Wein* sowie einige Verse von *Der Rhein* und *Heimat* zitiert. In dem Artikel werden Hölderlins nach 1800 geschaffene Hymnen sehr hoch bewertet. Hai Zi schreibt: „Nach 1800 haben die von Hölderlin geschaffenen Hymnen einen Glanz und eine Schönheit, die niemals mehr erreicht wurden und die jeden zu entrücken vermögen.“³ Die zitierte Strophe von *Brod und Wein* ist von Liu Xiaofeng ins Chinesische übertragen worden, der statt der ganzen Elegie nur diese einzelne Strophe wählte. Hai Zis Artikel aber zeigt, dass der Autor Hölderlins Dichtung, besonders *Brod und Wein*, einigermassen missverstanden hat.

Im 21. Jahrhundert (2001) wird Friedrich Hölderlin durch den Roman „Wukong Zhuan“ (Biographie Wukongs, des Affenkönigs) von Jin Hezai der jüngeren Generation in China bekannt gemacht. Wiederum wird die siebte Strophe der Elegie *Brod und Wein* – zudem in derselben Übersetzung – zitiert. Sehr auffällig ist, dass der einem Drama ähnliche Roman ein dekonstruiertes Werk zum Roman „Die Reise nach Westen“ ist, der zu den vier klassischen Romanen Chinas

2 Hellingrath, Norbert von: Hölderlin und die Deutschen. In: Norbert von Hellingrath: Hölderlin-Vermächtnis. Eingeleitet von Ludwig von Pigenot. 2. Auflage, München 1944, S. 119–124 [Hervorh. im Original].

3 Hai Zi: Der Dichter, den ich liebe – Hölderlin. Übers. von Chon Ip Ng und Peter Trawny. In: Hölderlin-Jahrbuch 31. Tübingen 1999, S. 335–340, hier S. 340 (Hai Zi: 1999).

gehört. Der Monolog des Protagonisten am Wendepunkt des Romans *Wukong Zhuan* ist eher revolutionär:

„Dürfte der Himmel mir die Augen nicht verdecken,
die Erde meinen Herzen nicht beerdigen!
All des Lebenswesens (Sattva) sollte meinen Gedanken begreifen!
Würden die Budden und Götter verschwinden mit Rauch und Wolken.“⁴

Dies deutet, wie ersichtlich, in eine ganz andere Richtung als die tief von der Theodizee geprägte siebte Strophe von *Brod und Wein*. Das Verlassen der Götter während der Nacht in *Brod und Wein* wird in *Wukong Zhuan* als Revolution gegen die göttliche Macht interpretiert.

Im Oktober 1999 fand die 10. Tagung der Martin-Heidegger-Gesellschaft zu dem Thema „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde‘. Heidegger und Hölderlin“ statt. Der einem verlorenen Text („In lieblicher Bläue...“) entstammende zitierte Satz „ist eine Wendung Hölderlins, der sich Heidegger auf seinem Weg mit dem Dichter immer wieder auslegend näherte.“⁵ Dieser Satz ist in China eines der bekanntesten Mottos, aber nicht wegen der Dichtung Friedrich Hölderlins, sondern wegen eines Werbeslogans aus der Immobilienbranche: Dieser Slogan stimmt mit der chinesischen naturalistischen Tradition überein: „人类诗意地栖居在大地 ren/lei shi/yi/de qi/ju zai da/di“, was wörtlich übersetzt bedeutet: Die Menschheit nistet dichterisch (wie Vögel) auf der Erde.

1.2 Fragestellung und Struktur dieser Arbeit

Die drei oben genannten Beispiele veranschaulichen die vielfältigen Möglichkeiten der Rezeption von Hölderlins Dichtung in China durch Leser, die nicht als Kenner Hölderlins anzusehen sind. Sowohl das „Misreading“ der Elegie *Brod und Wein* bei den beiden chinesischen Autoren als auch die für einen Werbeslogan verwendeten Höl-

4 Jin He Zai: *Wukong Zhuan*. Beijing 2001, S. 256.

5 Trawny, Peter: Einleitung. In: Peter Trawny (Hrsg.): „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde.“ Heidegger und Hölderlin. Frankfurt am Main 2000, S. 7–17, hier S. 7.

derlin-Verse zeigen, dass der jeweiligen Übersetzung für die Verbreitung und Rezeption in einer anderen Kultur entscheidende Bedeutung zukommt. Die chinesischen Leser haben sogar den Namen „Hölderlin“ nicht auf Deutsch kennengelernt; der Name Hölderlin ist also auch nicht durch die deutsche Lautung in China bekannt. Die Rezeption in China – in Fachkreisen oder im Diskurs chinesischer Dichter und Autoren – beginnt mit der Übersetzung. Die Übersetzer sind die ersten Rezipienten von Hölderlins Gedichten, und sie haben für den Prozess der Rezeption Hölderlins in China eine nicht zu unterschätzende Funktion. Die Hölderlin-Rezeption in China ist in diesem Sinn teilweise die übersetzte Hölderlin-Rezeption. Von diesem Punkt aus wird die vorliegende Arbeit Übersetzungsprobleme und die ideale Stelle des Übersetzers zwischen dem Original und der Rezeption fokussieren, beides am Beispiel von Hölderlins Gedichten in China.

Dazu wird zunächst ein Überblick über die Hölderlin-Rezeption in Deutschland und China gegeben. Die Geschichte der Übersetzung von Hölderlins Werken in China wird ausführlich chronologisch geordnet, wobei auch einzelne Merkmale von Übersetzungen analysiert werden. Anhand der Erläuterung theoretischer Ansätze in Bezug auf Übersetzungsprobleme im Allgemeinen und die spezifischen Probleme der Übersetzung in die chinesische Sprache sowie der Lyrikübertragung werden drei Gedichte Hölderlins – *Die Wanderung*, *Patmos* und *Brod und Wein* – in Varianten unterschiedlicher Übersetzer zum Vergleich und für die Analyse gewählt. Sie sind für die Probleme der Hölderlin-Rezeption in China repräsentativ und erlauben eine Diskussion der oben gestellten Frage.

1.3 Forschungsstand der Hölderlin-Rezeption in China

Die Erforschung der Hölderlin-Rezeption und -Übersetzung in China ist unsystematisch verlaufen und bis heute lückenhaft. Vom Beginn der 1990er-Jahre bis heute entstanden drei maßgebliche Werke zu diesem Thema, darunter eine Monografie und zwei weitere Abhandlungen: *Deutsche Lyrik in China. Studien zur Problematik des Übersetzens am*

Beispiel Friedrich Hölderlin von Gu Zhengxiang (1995); *Hölderlin Reception in Modern China* von Ye Jun (2011); „*Nah ist/Und schwer zu fassen der Gott*“ – *Einige Bemerkungen zu Liu Haomings Übersetzung der späten Gedichte Hölderlins* von Hans Peter Hoffmann (2013).

Bei der Untersuchung von Gu Zhengxiang handelt es sich um dessen Dissertation. Er diskutiert hier hauptsächlich die Methodologie und Strategie der Übersetzung von Lyrik vom Deutschen ins Chinesische. Die zur Analyse ausgewählten Gedichte Hölderlins werden dabei thematisch in die vier Abschnitte „Frühe Lyrik“, „Liebesthema“, „Heimat und Natur“ und „Lyrische Selbstporträts“ gegliedert. Ihre Motive werden mit den entsprechenden Motiven in der chinesischen Dichtung verglichen und im Rahmen einer interkulturellen Studie analysiert.

Die Abhandlung von Ye Jun ist eine einführende Forschungsarbeit zur Fachgeschichte der chinesischen Germanistik. In dieser Abhandlung werden die Forschungsthemen chinesischer Germanisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Anhaltspunkt für die Überlieferungsgeschichte Hölderlins in China beibehalten. Der Versuch, Hölderlins Rezeption in China im Rahmen einer Fachgeschichte der chinesischen Germanistik zu erläutern, ist als nur wenig gelungen zu bezeichnen, vor allem wegen des Umbruchs im Hochschulwesen während der Kulturrevolution in der Mitte des 20. Jahrhunderts.

In dem Essay von Hans Peter Hoffmann wird die Hölderlin-Übersetzung von Liu Haoming anhand einer Fallstudie über die ersten Verse von *Patmos* diskutiert. Neben der Fallstudie wird das Problem der chinesischen Hölderlin-Übersetzung bzw. der chinesischen Lyrikübersetzung im Allgemeinen erörtert. Dabei werden die Übersetzungsprinzipien von Liu Haoming, die für die Leser der Zielsprache eine Verfremdung bedeuten könnten, von Hans Peter Hoffmann anerkannt. Die Übersetzung von Liu Haoming wird gemäß der Schlussfolgerung in diesem Essay als „Durchgang der chinesischen Sprache und Tradition durch das Unheimischsein“⁶ angesehen.

6 Hoffmann, Hans Peter: „Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott“ – Einige Bemerkungen zu Liu Haomings Übersetzung der späten Gedichte Hölderlins. In: Hefte für ostasiatische Literatur Nr. 55, München 2013, S. 124 (Hoffmann, Hans Peter: 2013).

1.4 Zur Rezeptionsgeschichte von Hölderlins Werken. Ein kurzer Rückblick

Die Geschichte der Rezeption Hölderlins ist eine Geschichte von Entdeckungen, die in diesem Teil der Arbeit behandelt wird. Zudem wird versucht, den zugehörigen Überlieferungsprozess sowie die spezifische Forschungstradition zu erarbeiten.

1.4.1 Geschichte der Rezeption und Edition vor dem 20. Jahrhundert

Bevor Friedrich Hölderlins Werke zum Ende des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden, galt er als ein „weitgehend vergessener Dichter mit einem schmalen, unterbewerteten Werk“⁷. Zu Hölderlins Lebzeiten wurden nur wenige seiner Werke veröffentlicht. Bevor er psychisch schwer erkrankte und fortan in dem Turm in Tübingen lebte, hatte er seinen zweibändigen Roman *Hyperion* (von Cotta 1797 und 1799 verlegt), die Sophokles-Übersetzung (Trauerspiele des Sophokles, 1804 herausgegeben von Friedrich Wilmans) und etwa siebzig Gedichte veröffentlicht.⁸ Im Jahr 1805 wurden neun späte Gedichte im Taschenbuch für das Jahr 1805 unter dem Titel „Nachtgesänge“ veröffentlicht.⁹ Seine nach 1800 entstandenen Werke waren zuvor

7 Oelmann, Ute: Hölderlins Wiederkehr. Eine Einleitung. In: Ute Oelmann (Hrsg.): Hölderlin-Entdeckungen. Studien zur Rezeption. Stuttgart 2008, S. 11–28, hier S. 11 (Oelmann, Ute: 2008).

8 Im Hölderlin-Handbuch heißt es: „Noch im Stift konnte er in Gotthold Friedrich Stäudlins auf eigene Kosten herausgebrachten *Musenalmanach für 1792* die *Hymne an die Muse*, *Hymne an die Freiheit*, *Hymne an die Göttin der Harmonie*, *Meine Gensung. An Lydia* veröffentlichen. Stäudlins *Poetische Blumenlese fürs Jahr 1793* druckte weitere sieben Gedichte H.s. [...], Schiller, in dessen *Thalia 1794 neben der Hymne Griechenland das Fragment von Hyperion* erschien, [...] druckte [...] 1797 [in den „Horen“] noch *Der Wanderer* (10. Bd., 6. St., Aug. 1797) und *Die Eichbäume* (12. Bd. 10. St., Feb. 1798) und im *Musen-Almanach*, den er bei Cotta herausgab, *Der Gott der Jugend* (1796), *An den Äther* (1798), *Sokrates und Alkibiades* und *An unsre Dichter* (1799) [...]“; Metzger, Stefan: Editionen. In: Johann Kreuzer (Hrsg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung; Stuttgart/Weimar, S. 1–12, hier S. 1 (Handbuch).

9 Vgl. ebd.

meist nicht beurteilt worden oder vom Wahnsinn geprägt.¹⁰ Viele Manuskripte waren auch für Zeitgenossen kaum zu verstehen. Bis Hellgrath im Jahr 1910 die erste historisch-kritische Edition herausgab, war nur in wenigen Fällen versucht worden, die Dichtung Hölderlins zu veröffentlichen. Johann Heinrich Diest, ein preußischer Leutnant, gehörte zu den von Hölderlins Gedichten Begeisterten. Er regte 1822 eine Sammlung von Hölderlins Lyrik an; übernommen haben diese Arbeit Ludwig Uhland und Gustav Schwab. Nach vier Jahren erschien die Sammlung von Hölderlins Lyrik als Bändchen, in dem jedoch viele bedeutende späte Gedichte fehlen. Dennoch wurde diese Ausgabe als Beginn der Edition von Hölderlins Werken bezeichnet. 1846 übernahm Christoph Theodor Schwab, der Sohn Gustav Schwabs, diese Aufgabe und gab Friedrich Hölderlins sämtliche Werke in zwei Bänden heraus, obwohl darin nach wie vor viele wichtige Gedichte sowie andere Werke (Übersetzungen, theoretische Abhandlungen) Hölderlins fehlen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlichte Carl Litzmann, der kein Germanist war, sondern ein emeritierter Medizinprofessor, einen Band mit dem Titel „Friedrich Hölderlins Leben. In Briefen von und an Hölderlin“. Dies ist die erste Briefedition von Hölderlin. Die Anzahl der Briefe war überschaubar, und Schwierigkeiten bei der Datierung ergaben sich auch dadurch, dass Hölderlin seine Briefe oft undatiert gelassen hatte.¹¹

Beurteilungen der Werke, die zu Hölderlins Lebzeiten erschienen, sind selten und fallen meist kritisch aus. Die entscheidende Bewertung stammt von den ‚Dichturfürsten‘ Goethe und Schiller. In ihren Briefen wurde Hölderlin 1797 als mit „heftige[r] Subjektivität“ versehen und als „gedrückt und kränklich“ kritisiert.¹² In der Schwäbischen Literaturgeschichte von Rudolf Krauss wurde das Talent Hölderlins als „wandlungsunfähig“ bewertet. Der Autor fand, Hölderlin habe es immer nur vermocht, „sich selbst zu schildern, die Zustände seines Inneren, die Stimmungen seiner Seele, die Empfindungen seines Her-

10 Vgl. Oelmann, Ute: 2008, S. 11.

11 Vgl. Schmidt, Jochen: Hölderlin im 20. Jahrhundert. Rezeption und Edition. In: Gerhard Kurz et al. (Hrsg.): Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme. Tübingen 1995, S. 105–125, hier S. 106 (Moderne).

12 Vgl. Packalén, Sture: 1986, S. 29.

zens.“¹³ Hölderlin gerecht zu bewerten und ihn ernst zu nehmen, versuchten erst die Romantiker. A. W. Schlegel pries die Dichtung Hölderlins als „voll Geist und Seele“, die Gedichte im Musenalmanach auf das Jahr 1807 empfanden F. Schlegel und L. Tieck „als das Höchste in ihrer Art in der ganzen modernen Poesie“¹⁴. Die Bewertung von Clemens von Brentano zur ersten Strophe von *Brod und Wein* im Musenalmanach auf das Jahr 1807 lautete: „Es ist diese eine von den wenigen Dichtungen, an welchen mir das Wesen eines Kunstwerkes durchaus klar geworden.“¹⁵ Durch Wilhelm Waiblingers Schrift *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn* und seinen Roman *Phaëton*, in den Texte von Hölderlin eingeflochten wurden, fühlte Eduard Mörike sich, wie er in einem Brief schrieb, „ergriffen, wie mit Götterfingern plötzlich an der leisesten Seelfaser berührt, kräftig erhoben und dann wieder so krank, so pusillanim, hypochondrisch u. elend [...]“¹⁶ Der Aufsatz Georg Herweghs zur Hölderlin-Rezeption erschien unter dem Titel „Ein Verschollener“; nur wenige Vormärz-Dichter kannten Hölderlin besser und hielten seine Werke für gelungen.¹⁷ Von Literaturhistorikern wurde Hölderlin eher negativ bewertet. Gottfried Gerwinus, Julian Schmidt, Hermann Hettner und Rudolf Haym haben ihn als „übersensible[n], weltfremde[n], geisteskrank[e] Träumer und Idealist aufgefasst und den ‚passiv-weiblichen Genies‘ der Romantik zugerechnet [...]“¹⁸ Erst am Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Interesse an Hölderlin geweckt. Neuausgaben und Aufsätze über seine Werke wurden veröffentlicht. Friedrich Nietzsches *Betrachtungen zur Geburt der Tragödie*, wo der Einfluss Hölderlins sichtbar war, hatten dabei eine entscheidende Wirkung. Das Interesse an Hölderlin wurde damit durchaus erweitert.¹⁹

13 Rudolf Krauss: *Schwäbische Literaturgeschichte* in zwei Bänden, Freiburg i. Br. 1897–1899, S. 362. Zitiert nach: Oelmann, Ute: 2008, S. 13.

14 Packalén, Sture: 1986, S. 29.

15 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Hrsg. v. Friedrich Beißner und Adolf Beck. StA, Bd. 7.2, LD 396, S. 434. (StA) In: Oelmann, Ute: 2008, S. 15.

16 Eduard Mörike an Johannes Mährlen, 21. Mai 1832. Zitiert nach: Packalén, Sture: 1986, S. 29.

17 Vgl. Packalén, Sture: 1986, S. 30.

18 Ebd.

19 Vgl. ebd., S. 31.

Die Hölderlin-Rezeption im 19. Jahrhundert blieb grundsätzlich lückenhaft und negativ. Hölderlin gehörte nicht zu dem Jahrhundert, „das sich um die Schaffung eines klassischen Literaturmuseums für ausgewiesene Geistesgrößen bemühte.“²⁰ Hölderlins Liebesgeschichte und Wahnsinn sind zwar Stoffe, die ein biografisches Interesse weckten, aber gleichzeitig eine angemessene Bewertung seiner Gedichte verhinderten. Außer einigen Romantikern hielten die Editoren sowie seine Zeitgenossen seine Gedichte für eine Abweichung von der poetischen Normalität und haben viele seiner späten Gedichte nicht aufgenommen.

1.4.2 Die Wiederentdeckung: Hölderlin-Rezeption und Edition im 20. Jahrhundert

Die Wende in der Hölderlin-Rezeption erfolgte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In dieser Zeit wurden drei neue Ausgaben von Hölderlins Schriften von Berthold Litzmann, Wilhelm Böhm und Marie Joachimi-Dege herausgegeben. Entscheidend wurde die Hölderlin-Rezeption jedoch durch Diltheys „Das Erlebnis und die Dichtung“ (1906) verändert. Hölderlins Gedichte wurden darin hoch bewertet: „Hölderlins poetische Kraft fand in seinen Gedichten den vollendeten Ausdruck. In der nachgoetheschen Lyrik nimmt er eine der ersten Stellen neben Novalis, Uhland, Mörike ein [...]“²¹ Auf die Hölderlin-Rezeption bei Dilthey wird in den folgenden Abschnitten näher eingegangen.

1.4.2.1 Die drei historisch-kritischen Ausgaben

Die Hölderlin-Forschung wurde dadurch auf eine theoretische Ebene überführt.²² Nach 1910 entstanden fast gleichzeitig zwei Ausgaben mit historisch-kritischem Anspruch. Die eine stammt von dem Tübinger Germanisten Franz Zinkernagel und wurde zwischen 1914 und

20 Schmidt, Jochen: Hölderlin im 20. Jahrhundert. Rezeption und Edition. In: *Moderne*, S. 106.

21 Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin*. 12. Auflage, Stuttgart 1957, S. 278 (Dilthey, Wilhelm: 1957).

22 Vgl. Packalén, Sture: 1986, S. 31.

1926 herausgegeben. Die konkurrierende kritische Ausgabe wurde von Nobert von Hellingrath herausgegeben. Der Insel Verlag hatte mehr Interesse an Hellingraths Ausgabe, da diese erfolgreicher als die Zinkernagels war. 1916 erschien Band 4, *Gedichte 1800–1806*. In Bezug auf Hölderlins späte Gedichte ist Hellingraths Ausgabe, die 1923 von seinen Mitarbeitern Friedrich Seebaß und Ludwig von Pigenot fertiggestellt wurde,²³ bahnbrechend. Die Spätwerke Hölderlins wurden – wiederum durch Hellingrath – in den George-Kreis eingeführt, von dem eine weitere Aufwertung ausging. Das Interesse an Hölderlins später Lyrik wird fortan bei vielen Dichtern geweckt, von Rilke bis hin zu Celan. Die Hölderlin-Rezeption bei den Lyrikern des 20. Jahrhunderts steht dabei in Zusammenhang mit einem speziellen literarischen Phänomen: So erschien 1993, im 150. Todesjahr Hölderlins, im Reclam-Verlag ein Bändchen mit zeitgenössischen Gedichten „An Hölderlin“. Hölderlins Dichtung stellte sich als dichterische Existenz dar.

Hellingraths Ausgabe war nach Meinung der Herausgeber kein „ne varietur“, die Arbeit an einer neuen und vollständigeren Ausgabe übernahm 1943 Friedrich Beißner. Die Initiative dazu ging von dem damals 24-jährigen Doktoranden Walter Killy aus. Zu Propagandazwecken wurde von der nationalsozialistischen Regierung eine neue Hölderlin-Ausgabe verlangt und finanziell unterstützt. Auch wurden gute Arbeitsbedingungen für die Mitarbeiter geschaffen. Alle Handschriften Hölderlins, auch die privaten, wurden durch die zentralistische Kulturverwaltung per Gesetz verfügbar gemacht. Im 100. Todesjahr Hölderlins 1943 lag der erste Band dieser Ausgabe in Tübingen vor. Die weiteren Bände wurden nach dem Ende des Dritten Reiches bis 1985 als die *Große Stuttgarter Ausgabe (StA)* herausgegeben.²⁴ In dieser Ausgabe wurden zahlreiche bisher nicht erkannte Handschriften entziffert und zum ersten Mal alle überlieferten Handschriften – inklusive der Skizzen – aufgenommen. Apparate und Texte wurde dabei getrennt, um die jeweilige Entstehungsgeschichte erkennbar zu machen.²⁵

23 Vgl. Handbuch, S. 3 f. (Metzger).

24 Vgl. ebd., S. 4 f.

25 Vgl. Schmidt, Jochen: Hölderlin im 20. Jahrhundert. Rezeption und Edition. In: *Moderne*, S. 116.

Die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe (FHA) erschien 1975 und wurde von dem Werbegrafiker Dietrich Eberhard Sattler herausgegeben. Der Hintergrund des Erscheinens war die politische Situation der 1970er-Jahre: Kalter Krieg, Ölkrise, RAF-Terror und die linke Ideologie. Vor diesem Hintergrund gewann die FHA ihren Sinn, weil sie als antiautoritär galt und die StA eine glaubwürdige Autorität war. Der Verlag „Roter Stern“ wurde gegründet und später vereinigt mit dem nach einer Hölderlin-Zeile benannten Stroemfeld-Verlag, wobei Hölderlin von dem französischen Germanisten Pierre Bertaux zum „Jakobiner“ erklärt wurde. In der FHA wurden viele Handschriften anders interpretiert, um sich gegenüber der StA abzugrenzen. Generell sind die Texte in der FHA weniger zuverlässig ediert als in der StA; sie enthält jedoch Anmerkungen, die in der StA nicht zu finden sind.²⁶ Die Ausgabe wurde im Jahr 2008 mit dem 20. Band abgeschlossen.

1.4.2.2 Die Rezeption im 20. Jahrhundert

Die Hölderlin-Rezeption im 20. Jahrhundert wurde teilweise bereits oben im Abschnitt zur Editions-geschichte dargelegt. Besonders intensiv wurde Hölderlin am Anfang des Jahrhunderts rezipiert, was Folgen für die weitere Entwicklung hatte.

Durch Diltheys Aufsatz in *Das Erlebnis und die Dichtung* wurde Hölderlin zu einem Vorläufer der europäischen Moderne. Der Band enthält fünf Texte: die Einleitung „Gang der neueren europäischen Literatur“, „Gotthold Ephraim Lessing“, „Goethe und die dichterische Phantasie“, „Novalis“ und „Friedrich Hölderlin“. Dilthey versuchte eine Methode zu erarbeiten, um historische Konstellationen erkennen und die Geistesgeschichte erklären zu können. Der Hölderlin-Aufsatz ist in sieben Teile gegliedert: „Heimat und erste poetische Spiele“, „Jugendjahre. Hymnen an die Ideale der Menschheit“, „Reife des Lebens“, „Hyperion“, „Empedokles“, „Gedichte“ und „Das Ende“. Dilthey interpretiert die Werke Hölderlins anhand seiner Erlebnis- und Geistesgeschichte. So wird Hölderlin einleitend als ein Mann beschrieben, der in einer „fromm behüteten Reinheit und in laute-

²⁶ Vgl. ebd., S. 122.

rer Schönheit des Wesens²⁷ gelebt habe. „Seine vornehme Natur war unendlich empfindlich gegen jede Vulgarität der Gesinnung. Tief unter ihm lagen das gewöhnliche sinnliche Glück und jeder äußere Ehrgeiz. Für sich selbst begehrte er nichts als ein einfaches Schicksal, um genügsam seiner Kunst leben zu können.“²⁸ Allerdings habe er in einem Zeitalter gelebt, in dem sich die Welt stark veränderte. Dilthey nennt drei Kräfte, die damals das geistige Leben in Deutschland erheblich beeinflussten: „die Renaissance des griechischen Geistes, die philosophisch dichterische Bewegung, die das ganze Seelenleben unserer Nation damals umgestaltete, die Französische Revolution, die nun von außen in dasselbe eingriff.“²⁹ Die drei Kräfte wirkten sich über das ganze Leben Hölderlins hinweg aus. Schon in der Schule hatte er eine starke Neigung zu griechischen Studien und erwarb das Magister-Diplom durch eine Arbeit mit dem Titel „Die Geschichte der schönen Künste Griechenlands“. Die zweite von Dilthey genannte Kraft kam aus der philosophischen Bewegung: Der von Kant, Schiller und Humboldt ausgebildete Idealismus der Freiheit wurde von den Schriftstellern der 1870er-Jahre mit der fantasiegemäßen Anschauung des Universums vereint. „Hölderlin ringt nach dichterischen Symbolen, die das innere Verhältnis zwischen der Gottheit, der all- lebendigen Natur und dem göttlichen Adel der Menschen aussprechen.“³⁰ Die dritte Kraft schließlich, die Französische Revolution, öffnete eine Art Pforte für die Deutschen und besonders für die deutsche Jugend. Hölderlin und seine Freunde Hegel und Schelling wurden Mitglieder eines von Studenten gegründeten politischen Klubs. In dieser Bewegung entstanden die Hymnen von Hölderlin und der erste Entwurf für seinen Roman „Hyperion“. Die drei Kräfte bestimmten auch die Hölderlin-Rezeption im 20. Jahrhundert.

Durch den George-Kreis, genauer sein Mitglied Hellingrath, stellte sich der Erfolg auf der praktischen literarischen Ebene ein. Im George-Kreis wurde Hölderlin aus neuer Perspektive betrachtet, nämlich als hymnischer Seher und Sänger und „großer Seher für sein Volk“

27 Dilthey, Wilhelm: 1957, S. 221.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 227.

30 Ebd., S. 229.

wahrgenommen. Im Ersten Weltkrieg betrachtete man ihn dagegen als Trostspender und „eine seelische Kraftquelle für Haltung und Opferbereitschaft“³¹. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden Hölderlins Schriften zu einer Art Mode, infolge zahlreicher Berührungspunkte zwischen ihm und Rainer M. Rilke. Eine andere Rezeption, die parallel zu der des George-Kreises erfolgte, war diejenige durch die Expressionisten. Ihnen ging es um die stilistische sowie um die persönliche Ebene – Hölderlins Wahnsinn und seinen revolutionären Charakter, weil bei ihm „die revolutionären Ideen der allgemeinen Bruderschaft, des Friedens und der utopischen Gesellschaft in einer hymnisch hochgestimmten Sprache ausgedrückt“ wurden, die den Ansichten der Expressionisten in vielfacher Hinsicht entsprachen.³² Die expressionistische Wiederentdeckung Hölderlins hat, ähnlich wie bei George, eine gesellschaftliche sowie eine politische Ursache: die Übereinstimmung der politischen Situation mit den Verhältnissen am Ende des 18. Jahrhunderts. Kurt Bartsch schrieb in *Die Hölderlin-Rezeption im deutschen Expressionismus*: „In beiden Fällen treffen innerstaatliche Emanzipationsbestrebungen einzelner Gesellschaftsschichten – des Bürgertums im 18., des Arbeiterstandes im 20. Jahrhundert – zusammen mit übernationalen Auseinandersetzungen in Europa und in der Welt.“³³ Die politische und die gesellschaftliche Situation und Ideologie übten ihren Einfluss auf die Hölderlin-Rezeption auch noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus.

In der NS-Zeit wurde Hölderlin wie Goethe von der herrschenden Kulturpolitik als Fürsprecher des Regimes vereinnahmt. Hölderlin wurde als Genius, gedankenvoller Kämpfer und geistiger Soldat gekennzeichnet. Die Hölderlin-Gesellschaft wurde 1943 gegründet und das Gedicht „Germanien“ mit dem „Führer“ verbunden. Im gleichen Jahr begann die StA zu erscheinen. Die Funktion des „Hölderlin-Kults“ in den letzten Kriegsjahren bestand vor allem in der Wir-

31 Vgl. Packalén, Sture: 1986, S. 31 f. Von einem „großen Seher für sein Volk“ schrieb Stefan George in „Hölderlin“. In: Werke. München/Düsseldorf 1958, S. 519. Als „eine seelische Kraftquelle für Haltung und Opferbereitschaft“ bezeichnete ihn Paul Kluckhohn in „Hölderlin im Bilde der Nachwelt“. In: Iduna 1, 1944, S. 8.

32 Siehe: Ebd., S. 32.

33 Kurt Bartsch: *Die Hölderlin-Rezeption im deutschen Expressionismus*, S. 9. Zitiert nach: Packalén, Sture: 1986, S. 32.

kung seiner Gedichte in den Feldpostausgaben. „Hölderlinsches Pathos sollte dazu dienen, dem sinnlosen Sterben der von Hitler bei Stalingrad verheizten deutschen Soldaten eine höhere Weihe als Opfertod fürs Vaterland zu verleihen.“³⁴ Die Hölderlin-Rezeption während des Krieges und des Nationalsozialismus stellt eine besondere Herausforderung dar, die an den Stichworten „Instrumentalisierung“, „Propagandaphilologie“ und „Hölderlinidolatrie“ deutlich wird. Hölderlins Gedichte „Der Tod fürs Vaterland“ und „Gesang des Deutschen“ waren die am häufigsten zitierten und wurden als Aufruf zur Bewährung im Kampf an der Ostfront verstanden.³⁵

Die andere wichtige Hölderlin-Rezeption dieser Zeit findet bei Heidegger statt, der sich seit den 1930er- bis in die 1960er-Jahre hinein mit dessen Werk beschäftigte. Zwischen dem Wintersemester 1934/35 und dem Sommersemester 1942 hielt Heidegger drei Vorlesungen zu Hölderlin, im Jahr 1944 wurden die „Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung“ herausgegeben, die in den folgenden Jahrzehnten in zahlreichen weiteren Auflagen erschienen.³⁶ Hölderlins Dichtung wurde dabei unpolitisch behandelt, Dichtung und Politik „als verschiedene Weisen *es* [= das Sein; HL] zu erfahren und zu bewältigen“ gesehen.³⁷ Heidegger isoliert Hölderlin „aus dem idealistischen Kontext seiner Zeit und sucht die Gedichte als Gegenstände des Genusses sowie der literaturwissenschaftlichen und philosophischen Forschung zu überwinden, um stattdessen in der von ihnen eröffneten dichterischen Wahrheit zu stehen zu kommen.“³⁸ So nennt er Hölderlin tautologisch einen Dichter des Dichters, der sich der Selbstthematization bemächtigt. Die Zeile „Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt der Mensch auf dieser Erde“ (StA, Bd. 2.1, S. 372) beschreibt Heideggers Haupt-

34 Petzold, Klaus: „So kam ich unter die Deutschen.“ Stationen und Probleme der Hölderlin-Rezeption im Deutschland des 20. Jahrhunderts. In: Alfred Klein; Günter Mieth; Klaus Petzold: Im Zwielficht des Jahrhunderts. Beiträge zur Hölderlin-Rezeption. Leipzig 1993, S. 33–48, hier S. 35.

35 Vgl. Albert, Claudia: Nationalsozialismus und Exilrezeption. In: Handbuch, S. 444–448, hier S. 444.

36 Vgl. Schmidt, Jochen: Hölderlin im 20. Jahrhundert. Rezeption und Edition. In: Moderne, S. 112.

37 Heinz Otto Burger: „Die Entwicklung des Hölderlin-Bildes seit 1933“, S. 115. Zitiert nach: Packalén, Sture: 1986, S. 34.

38 Buchheim, Iris: Heidegger. In: Handbuch, S. 432–438, hier S. 432.

these.³⁹ Die Heideggersche Hölderlin-Rezeption ist in ihrer Wirkung nicht auf den deutschsprachigen wissenschaftlichen Raum beschränkt, sondern hat einen großen Einfluss auf die Hölderlin-Forschung in Frankreich und in den USA. Und im Frankreich der Nachkriegszeit ist Hölderlin durch Heidegger als „Le poète des poètes“ bekannt. Die Hölderlin-Rezeption in den USA beginnt u. a. mit der Heidegger-Rezeption in Paul de Mans *Blindness and Insight*, und auch in China ist sie nicht wenig von Heidegger beeinflusst: für einen langen Zeitraum wird sie als ein Unterkapitel der Heidegger-Rezeption behandelt.

In den 1960er-Jahren, besonders nach der Studentenrevolte von 1968, ändert sich die Hölderlin-Rezeption. Die Abkehr von der unpolitischen Tendenz der Hölderlin-Forschung wurde schon vor der Studentenbewegung mit dem Vortrag *Parataxis. Zur philosophischen Interpretation der späten Lyrik Hölderlins* von Theodor W. Adorno eingeleitet. Die von Dilthey bis Beißner bevorzugte und dominierende Forschungsweise wurde von Adorno kritisiert, er hielt sie für „ungeeignet für einen Zugang zu den philosophischen Ideen Hölderlins.“⁴⁰ Die neue Diskussion begann wenige Jahre später mit dem Vortrag von Pierre Bertaux mit dem Titel „Hölderlin und die Französische Revolution“, in dem Hölderlin zum Jakobiner erklärt wurde.

Jochen Schmidt beschrieb in *Hölderlin im 20. Jahrhundert* (1995) die Hölderlin-Rezeption dieser Zeit: „Wer vom Ende des Jahrhunderts mit geschärftem Farbsinn zurückblickt, sieht das Hölderlin-Bild in allen Farben leuchten, vom idealischen Lichtblau des George-Kreises über Heideggers Erdbraun, die schwärzliche Restaurationsgestalt der 50er Jahre, bis zum roten Knalleffekt von 1968 und selbst die Farbe Grün fehlt nicht, denn Hölderlins in der deutschen Dichtung singulär intensive Naturreligion und Zivilisationskritik hat ihn auch dafür prädestiniert.“⁴¹ Dies stellt eine sehr gute Zusammenfassung der Geschichte der Rezeption im 20. Jahrhundert dar.

39 Vgl. ebd., S. 433.

40 Packalén, Sture: 1986, S. 39.

41 Schmidt, Jochen: Hölderlin im 20. Jahrhundert. Rezeption und Edition. In: *Moderne*, S. 114.

2 Hölderlin-Rezeption und die Übersetzung seiner Werke in China

2.1 Eine Vorgeschichte: Hölderlin in der Qing-Zeit und in der Republik China

Nach der Zusammenfassung von Lu Jun in *Der Input der westlichen Kultur zum Ende der Qing Dynastie: ein historischer Denkkzettel* ist die Reihenfolge der vom Westen importierten Wissenschaften die folgende: Technik, Naturwissenschaft, Sozialwissenschaft, Philosophie und Literatur.⁴² Vom Anfang bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts stammt die überwiegende Mehrzahl der übersetzten Werke aus den ersten beiden Bereichen: Technik und Naturwissenschaft. Zwischen 1860 und 1900 beträgt der Anteil der sozial- und geisteswissenschaftlichen Übersetzungen schon 22 %. Dieser Anteil vergrößerte sich beträchtlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, nur in der Zeit von 1902 bis 1904 stieg der Anteil der übersetzten Werke aus den Bereichen Literatur, Geschichte, Philosophie und Wirtschaft auf 61 %; aus dem Deutschen übersetzt wurden 4 % der Werke.⁴³ Auf Übersetzungen von Literatur und Philosophie wurde seitens der Qing-Regierung und der Intellektuellen immer mehr Wert gelegt.

Das frühe 20. Jahrhundert war für China eine kulturell sich stark verändernde Zeit. Seit dem ersten Opiumkrieg im Jahr 1840 hat die chinesische Nation und Kultur in die größte Krise seit Tausenden Jahren geraten. Eine Selbstreflexion der eigenen Kultur war das Hauptthema in dieser Epoche. Die Bewegung der neuen Kultur im Jahr 1919 erreichte den ersten Höhepunkt mit der Übersetzung und Rezeption von literarischen Schriften aus dem abendländischen Kulturraum. Sehr viele aus dem Westen stammende Werke wurden ins Chinesische übersetzt, darunter auch viele deutsche Romane und Gedichte.

42 Ye, Jun: Germanistik und das moderne China. Beijing 2008, S. 66 (Ye, Jun: 2008).

43 Vgl. Xiong, Yuezhi: Die Verbreitung des westlichen Lernens im Osten und: Gesellschaft in der späten Qing-Dynastie, S. 67.

Etwas früher bereits zeigten die chinesischen Gelehrten ihre Leidenschaft für die Übersetzung deutscher Schriftsteller. Goethe, Schiller und Heine wurden schon im Jahr 1907 von Lu Xun in „Moluoshi lishuo“⁴⁴ erwähnt. In den nächsten Jahren wurde eine Reihe mit Übersetzungen von Werken wiederum von Goethe, Gerhart Hauptmann und anderen deutschen Schriftstellern veröffentlicht. Die deutsche Literatur wurde auch systematisch in Zeitungen und Zeitschriften Chinas vorgestellt, unter Themen wie *Die jüngste Entwicklung der deutschen Literatur* (1920), *Deutsche Dichtung der Gegenwart* (1921), *Die deutsche Literatur im Kontext der Weltliteratur* (1921) etc.⁴⁵ Bis zum Anfang der 1940er-Jahre wurden die Hauptwerke von Schiller, Goethe, E. T. A. Hoffmann und Kleist ins Chinesische übersetzt. Hölderlins Werke jedoch blieben in China immer unbeachtet, während die Hölderlin-Forschung in Deutschland sich weitgehend entwickelte.⁴⁶ Erst ab den 1980er-Jahren sind Hölderlins Werke in das Blickfeld der chinesischen Germanisten und anderer Geisteswissenschaftler eingetreten.

Nach Gu Zhengxiangs Ansätzen liegt der Grund für die Auswahl der Übersetzung dieser deutschsprachigen Werke der sozialkritischen Themenwahl der Autoren:

„Die von ihnen geschilderten Sozialverhältnisse des 18. und 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum ähnelten den chinesischen der 20er und 30er Jahre unseres Jahrhunderts, da die Entwicklung der chinesischen Gesellschaft jahrhundertlang hinter den westlichen Ländern zurückgeblieben war. Man versuchte, im Fremden einen Anknüpfungspunkt zum >Eigenen< zu finden, durch Beschäftigung mit dem Fremden sich seiner eigenen Lage bewußt zu werden.“⁴⁷

Abgesehen von der Meinung zur gesellschaftlichen Entwicklung in den beiden Ländern, nennt Gu Zhengxiang einen wichtigen Grund für die Vernachlässigung in der Übersetzungspraxis, nämlich dass Höl-

44 Der Aufsatz wurde unter dem Titel 《摩罗诗力说》 verfasst, was wörtlich „Über die Kraft der māra-Dichtung“ bedeutet. Mit der māra-Dichtung waren von Lu Xun die Gedichte der Romantik gemeint.

45 Gu, Zhengxiang: *Deutsche Lyrik in China. Studien zur Problematik des Übersetzens am Beispiel Friedrich Hölderlin*. München 1995, S. 15 (Gu, Zhengxiang: 1995).

46 Vgl. ebd., S. 17.

47 Ebd.

derlin bei den chinesischen Literaten nicht beliebt war. Hölderlin war im Vergleich zu Goethe und Schiller in den 1920er-Jahren außerhalb Europas noch nicht bekannt genug. Auch in Deutschland wurde der Dichter erst etwa zehn Jahre zuvor – im Jahr 1910 – mit Hellingraths Dissertation wieder in die wissenschaftliche Diskussion eingebracht. Das Verhältnis zwischen der Hölderlin-Rezeption in Deutschland und seiner Übersetzung bzw. Rezeption in China wird im Folgenden erläutert, nachdem ein Überblick über die Geschichte der Hölderlin-Übersetzungen in der ersten Phase gegeben wurde.

2.1.1 Hölderlins erste Erwähnung in China

Gu Zhengxiang schreibt im Vorwort der von ihm übersetzten Auswahl von Hölderlins Gedichten – unter dem Titel *Ausgewählte Gedichte* 1994 erschienen – und in seiner Dissertation, dass Hölderlin in China durch den aus dem Japanischen übersetzten Artikel *Hauptströmungen der neueren deutschen Literatur* von Yamagishi Mitsunobu im Jahr 1921 erstmals bekanntgemacht worden sei. Dieser Artikel wurde in der von Mao Dun herausgegebenen Zeitschrift *Xiaoshuo Yuebao* (*Monatsarchive der Erzählung*) publiziert und von Hai Jin übersetzt.⁴⁸ Der Germanist Wu Xiaoqiao fand in *Die frühen Hölderlinkenner in China* eine frühere Quelle für das Bekanntwerden der Person Hölderlins in China. Danach erfolgte die Nennung des Namens 1907 in dem von dem Dichter und Literaturwissenschaftler Wang Guowei verfassten Essay über Friedrich Hebbel in der Zeitschrift *Welt der Pädagogik*.⁴⁹ In diesem Essay erwähnte Wang Guowei Hölderlin mit dem Namen „Hai/die/lin“ und verglich dessen Gedichte mit denen Hebbels: „Hai/bie/er (Hebbel) [...] von Dichtung gesprochen, ist mit Hai/die/lin (Hölderlin) zu vergleichen, dessen reine und schöne Emotion ähnelt

48 Vgl. ebd., S. 26. Im Vorwort der „Ausgewählten Gedichte“ wurde nur die Zeitschrift als Quelle angegeben, ohne den Titel des Artikels und den Autor Yamagishi Mitsunobu zu erwähnen. Der Titel, der Name des Autors und des Übersetzers werden also nur in Gu Zhengxiangs Dissertation angeführt.

49 Vgl. Wu, Xiaoqiao: Die frühen Hölderlinkenner in China. In: China Reading Weekly (Zhonghua Dushu Bao). Beijing 2006, S. 18 (Wu, Xiaoqiao: 2006).

Hais (Hebbels):⁵⁰ Das ist zwar die erste Nennung Hölderlins in China, die aber keine Aufmerksamkeit erzeugte. Daher wird dieser Fall nicht als der Anfang der Hölderlin-Rezeption, sondern nur als ein Einzelfall angesehen.

2.1.2 Die fragmentarische Vorstellung in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts

In den 1920er-Jahren wurde Hölderlin in mehreren Artikeln in unterschiedlichen Zeitschriften erwähnt, aber nicht ausführlich vorgestellt. Bevor Hu Yuzhi im Jahr 1922 in *Das neue Deutschland und dessen Literatur* (in: *Dongfang Zazhi – Die Zeitschrift im Osten*) Hölderlin – neben Heine – als „Dichter ersten Rangs“ erwähnte und meinte, dass „von dessen Werken jeder gern eins gekauft hätte“, wurde Hölderlin nur in einem aus dem Japanischen übersetzten Artikel ganz kurz erwähnt: *Hauptströmungen der neueren deutschen Literatur* von Yamagishi Mitsunobu im Jahr 1921, der von Gu Zhengxiang in seiner Dissertation fehlerhaft als erste Nennung Hölderlins in China bestimmt wird. In einem anderen, ebenfalls aus dem Japanischen übersetzten Artikel mit dem Titel *Die moderne deutsch-österreichische Literatur* von dem japanischen Dichter und Hölderlin-Übersetzer Ikuta Schungetsu in derselben Zeitschrift von Mao Dun im Jahr 1923 wurde Hölderlin zusammen mit Heine, Novalis, Lenau und Mörike als „großer Dichter“ genannt.⁵¹

Yu Xiangsen wird von Gu Zhengxiang als einer der frühesten Hölderlin-Rezipienten in China genannt. Yus Aufsatz *Kleine Geschichte der deutschen Literatur* erschien in der Zeitschrift *Wissen und Wissenschaft* im Jahr 1922. „Dabei wurde Hölderlin von Yu als Dichter gewürdigt, der zwei gegensätzliche Faktoren synthetisiert habe. Neben dem Roman ‚Hyperion‘ wurden ‚Der Wanderer‘, ‚Rückkehr in die Heimat‘, ‚Griechenland‘ und ‚An die Natur‘ als ‚seine schönsten Gedichte‘

50 Wang, Guowei: Der große Dramatiker Hebbel. In: Gu Zhengxiang: Gedichte Hölderlins in neuer Auswahl. Beijing 2012, S. 1. Der Titel des Aufsatzes Wang Guoweis wird in *Die frühen Hölderlinkenner in China* von Wu Xiaoqiao genannt.

51 Vgl. Gu, Zhengxiang: 1995, S. 26.

erwähnt [...].⁵² Yus Vorstellung und Bewertung Hölderlins in diesem Aufsatz waren fehlerhaft, auch der Name des Dichters war als „Helderlin“ falsch wiedergegeben. Das ebenfalls falsche Todesjahr, die inkorrekte Zuordnung der Gedichte und die fehlende Kenntnis der neuen Entdeckung Hölderlins in diesem Zeitraum ergaben ein unklares und falsches Hölderlin-Bild.⁵³

Das Hölderlin-Bild in den 1920er-Jahren wurde unklar und nur fragmentarisch von den chinesischen Gelehrten erzeugt, die fremdsprachliche Kenntnisse oder Studierenerfahrung in Europa besaßen. Eine relativ präzise Beschreibung von Hölderlin wurde 1926 von dem Literaturhistoriker Zheng Zhenduo gegeben: Er zeichnete Hölderlin in *Literaturabriß* als einen Dichter, der ein tragisches Schicksal hatte.⁵⁴

2.1.3 Feng Zhi als Pionier: die erste Übersetzung der Dichtung Hölderlins

Die erste Übersetzung eines Gedichtes von Hölderlin ins Chinesische betraf *Hyperions Schicksalslied*, der Übersetzer war Feng Zhi. Dieser ist selbst ein berühmter Dichter, der von Lu Xun als „der wichtigste gegenwärtige chinesische Lyriker“⁵⁵ bezeichnet wird. Feng Zhi erzählte in seinem Reisebericht *Am Neckar* (1979) von seiner ersten Begegnung mit Hölderlins Gedichten:

„Vor 45 Jahren habe ich in Heidelberg oft Hölderlin gelesen [...] Ich kann mich an den Tag in den Sommerferien noch zehn Jahre früher, im Jahr 1925, erinnern, an dem ich meinen Onkel Feng Wenqian, der Philosophie und Ästhetik erforschte, besuchte. Auf seinem Tisch lagen drei Gedichtsammlungen von Rilke, Stefan George und Hölderlin. Die Namen waren mir ziemlich fremd. [...] Mein Onkel hat mir zuletzt *Das Schicksalslied* in *Hyperion* erklärt [...].“⁵⁶

Er übersetzte später dieses Gedicht ins Chinesische, und die Übersetzung wurde im Dezember 1925 im Wochenmagazin *Chenzhong*

52 Ebd.

53 Vgl. ebd., S. 27.

54 Vgl. ebd.

55 Lu, Xun: *The Collection of Chinese New-Vernacular Literature Works*. Romane, Bd. 2. Shanghai 1935, S. 5.

56 Fengzhi: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Shijiazhuang 1999, S. 154.

(*Die versunkene Glocke*) publiziert. Die originale Übersetzung war gemäß der Erinnerung von Feng Zhi schon verloren. Die Übersetzung von *Hyperions Schicksalslied*, die in seine *Sämtlichen Werke* aufgenommen wurde, ist eine Wiedergabe der Übersetzung nach seiner Erinnerung im Jahr 1979. Diese freirhythmischen Verse wurden auch mit freien Versen ins Bai'hua (Alltagschinesisch) übersetzt. Die Struktur des Originals hat Feng Zhi bei seiner Übersetzung beibehalten, an manchen Stellen Wörter hinzugefügt und seine Interpretation bei der Übersetzung miteinfließen lassen – schon in den ersten zwei Zeilen:

Ihr wandelt droben im Licht
 Auf weichem Boden, selige Genien!
 Chinesische Übersetzung und Rückübersetzung:
 你们在太空的光明里遨游
 Ihr im Himmels-(Weltraum-)Leuchten wandeln
 踏着柔软的云层，幸福的群神
 zu Fuß auf weichen Wolken, glückselige Götter!

Der Bedeutungskern der ersten beiden Zeilen wird von der Veränderung bei der Übersetzung nicht beeinflusst. Statt „Boden“ und „Genien“ – mit ihrer dem Chinesischen fremden Semantik – verwendet Feng Zhi „Wolken“ und „Götter“, vermutlich um ein Missverstehen in der Zielsprache zu vermeiden. Die Übersetzung fremder Begriffe wird in Kapitel 5 mithilfe ausführlicher Analysen der unterschiedlichen Ausgaben erläutert.

Mit Hölderlin hat sich Feng Zhi in den nächsten 30 Jahren, nachdem er *Hyperions Schicksalslied* übersetzt hatte, fast nie beschäftigt. Erst in den 1950er-Jahren kam er beim Verfassen seiner deutschen Literaturgeschichten und Lexika auf Hölderlin zurück. In einem Brief an seinen Kollegen Yang Hui schreibt er im Jahr 1934 in Deutschland: „Ich bin hier nur zum Lesen und Studieren, ohne das Leben zu genießen. Außer Goethe als Pflichtthema habe ich vor: 1. Für die Epoche Anfang 19. Jahrhundert möchte ich mich mit Kleist, Hölderlin und Novalis auseinandersetzen [...]“⁵⁷ Später wurde er mit der Dissertation *Die*

57 Ebd. Bd. 12. Shijiazhuang 1999, S. 131.

Analogie von Natur und Geist als Stilprinzip in Novalis' Dichtung promoviert. Hölderlins Werke wählte er nicht als Forschungsschwerpunkt.

2.1.4 Der Durchbruch in der Rezeptionsgeschichte: Ji Xianlins Bachelorarbeit „The Early Poems of Hölderlin“

Der Indologe Ji Xianlin, der vor Beginn seines zehnjährigen Studiums in Deutschland an der Tsinghua-Universität westliche Literatur studiert hatte, schrieb im Jahr 1933 seine Bachelorarbeit mit dem Titel „The Early Poems of Hölderlin“ – auf Englisch, weil sein Betreuer Gustav von Ecke Chinesisch nicht lesen konnte. Ji Xianlin fing im Jahr 1932 an, Hölderlins Schriften zu lesen. Von seinen Lehrern Ecke und Steinen bekam er die nötigen Kenntnisse über Hölderlin vermittelt. Von Steinen lieh er sich Stefan Georges *Tage und Taten* und fing Ende 1932 mit dem Schreiben der Abhandlung „Wiederentdecktes Genie in der modernen Zeit – der deutsche Dichter Hölderlin“ an. Er bestellte dann *Hölderlins Sämtliche Werke* (Ausgabe von Hellingrath) durch eine Buchhandlung in Shanghai und erhielt im April des folgenden Jahres ein gebrauchtes Exemplar, das nach der Meinung von Gustav von Ecke das einzige in ganz China war.

Hölderlins Lebens- und Entdeckungsgeschichte wurden in *The Early Poems of Hölderlin* relativ korrekt und ausführlich dargestellt. Ji Xianlin übersetzte diese Arbeit ins Chinesische und veröffentlichte sie im *Tsinghua Wochenmagazin* 19.4.1933 wiederum unter dem Titel „Wiederentdecktes Genie in der modernen Zeit – der deutsche Dichter Hölderlin“. Im August des folgenden Jahres veröffentlichte er einen Aufsatz mit dem Titel „Die Forschung über die frühe Dichtung des großen deutschen Dichters Hölderlin“ in *Wenxue Pinglun (Literaturkritik)*.⁵⁸ Am Anfang dieses Textes nannte Ji Xianlin Hölderlin „einen der zwei größten Dichter der deutschen Literaturgeschichte“. Der andere sei Goethe gewesen, der die Vergangenheit Deutschlands vertrete, während Hölderlin Einfluss auf die Zukunft Deutschlands erst nach seinem Tod ausgeübt habe. Hölderlin habe sich auf den myste-

58 Vgl. Wu, Xiaojiao: 2006, S. 18.

riösen Bereich des Geistes konzentriert, während Goethe eher an den Naturalismus geglaubt habe. Ji Xianlin beschreibt Leben und Dichtung Hölderlins als eine Fahrt zu dessen Ziel, dem Reich der Götter:

„Hölderlin hat ein nebelhaftes Bild in der Zukunft gesehen, dort liegt das Reich der Götter [...]. Er wohnt auf der Erde als Mensch und hält das Reich der Götter für das Ziel der Menschheit. Er hat sein Leben lang versucht, die irdische Welt mit der mysteriösen Welt, Menschen mit Göttern, in Verbindung zu bringen. Er hat es geschafft.“⁵⁹

Dieser Aufsatz zeigt das große Interesse Ji Xianlins an Hölderlin; im Nachwort schrieb er, nach der Wiederentdeckung werde „Hölderlin in China noch nie besprochen. Nachdem ich die Gedichte auf die Empfehlung eines deutschen Professors gelesen habe, bewunderte ich die zauberhaften Gedichte. [...] Ich werde nachher noch einige Artikel über Hölderlin schreiben [...]“.⁶⁰ In seinem Tagebuch von 1933 notiert er seinen Übersetzungsplan für Hölderlins *Hyperion*.⁶¹ Daneben äußert er mehrfach den Gedanken, Gedichte Hölderlins zu übersetzen, was er jedoch nie in die Tat umgesetzt hat. Nachdem Ji Xianlin im Jahr 1935 in Heidelberg mit dem Indologie-Studium begonnen hatte, gab er keine Schrift mehr über Hölderlin heraus. In den beiden von ihm veröffentlichten Abhandlungen sind Spuren des Einflusses der Hölderlin-Rezeption vom Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland zu finden. Es wird auch die Liebe der chinesischen Intellektuellen zur deutschen Literaturgeschichte aufgezeigt. Ji Xianlin gab in dem oben genannten Aufsatz nicht einfach die Beiträge und Ansätze von Heltingraths oder Wilhelm Diltheys wieder, sondern stellte voller Enthusiasmus Hölderlin zusammen mit Goethe im Rahmen der deutschen Literaturgeschichte vor und versuchte, die Geistesgeschichte von Hölderlins Werk von seiner frühen bis zur späten Dichtung zu erläutern. Indessen führte Ji Xianlin seine Argumente für Hölderlins Pantheismus nicht weiter systematisch aus. Die beiden Aufsätze blieben in der Rezeptionsgeschichte lange unbeachtet, bevor Gu Zhengxiang sie in seiner Dissertation kurz erwähnte. Im Jahr 1995 wurden die beiden Texte in die *Sämtlichen Werke* von Ji Xianlin aufgenommen.

59 Ji, Xianlin: *Sämtliche Werke*. Bd. 13. Nanchang 1996, S. 162.

60 Ebd., S. 165.

61 Ji, Xianlin: *Tagebuch* in Tsing Hua Yuan. Beijing 2009, S. 153.

2.1.5 Hölderlin im chinesischen Zeitgeist während des Krieges: Li Changzhi und Hölderlins *Die Eichbäume*

Li Changzhi ordnete Hölderlin in seinem essayistischen Werk *Der Geist der deutschen Klassik* der Epoche der Klassik zu, zusammen mit Winckelmann, Kant, Goethe, Schiller und Humboldt. Am Anfang des Kapitels über Hölderlin heißt es:

„Im letzten Frühling in Shanghai war ich noch nicht so gefühllos von dem Krieg wie heute. Jeden Tag lese ich die unsicheren Nachrichten vom Sieg in der Abendzeitung, die Freude wurde sofort am nächsten Tag von der Tageszeitung gelöscht. Ich behalte die humanistische und friedliche Idee der chinesischen Philosophie, leide aber unter der gewaltsamen Invasion. [...] Ich bin in einen Abgrund der Hoffnungslosigkeit geraten [...]. Hölderlin hat mich vor dem Abgrund gerettet. Ich wurde zutiefst gerührt von dem Gedicht *Die Eichbäume*.“⁶²

Li Changzhi wählte dieses 1796 entworfene Hexametergedicht und übersetzte es nachdichtend ins Chinesische. So wie er Hölderlin als Dichter der Klassik einstufte, verwendete er bei der Übersetzung des ausgewählten Gedichts die antike chinesische Gedichtform: Unter dem Titel „Lobgesang an Eichbäume“ dichtete Li Changzhi auf Wen'yan, dem klassischen Chinesisch, *Die Eichbäume* nach; dabei wählte er eine gereimte chinesische Gedichtform „Zan Wen (Lobverse)“ in sechs Strophen.

Er nannte Hölderlin den „griechischen Werther“ und fand in *Die Eichbäume* Menschenwürde, das Streben nach Freiheit und Unabhängigkeit, die „Lebensfeuer des Dichters und die Kraft, die Menschen aufwecken kann“. Im Jahr 1933 übersetzte Li Changzhi dieses Gedicht. Ein Jahr zuvor, am 29. Januar 1932, kam es zu einem Flächenbombardement durch Japan gegen die Zivilbevölkerung von Shanghai. Die Schlacht um Shanghai, die in China als „Zwischenfall vom 29. Januar“ bekannt ist, führte bei den chinesischen Intellektuellen zu Panik und Selbstzweifel. In der Übersetzung wird die Gegenüberstellung des Gehorsams und der Unabhängigkeit des lyrischen Ichs im Garten

62 Li, Changzhi: *Der Geist der deutschen Klassik*. Chengdu 1943, S. 197–198.

und in der Freiheit der großen Eichbäume in der Natur mit vollem Ehrgeiz nachgedichtet. Die Entstehungsgeschichte dieses Gedichts erwähnte Li Changzhi bei der Vorstellung nicht, und auch die Auseinandersetzung Hölderlins mit Goethe und Schiller im Hintergrund des Originals berücksichtigte er nicht. Im Grunde schuf Li Changzhi zwei Übersetzungsvarianten: eine auf Wen'yan (alte Schriftsprache), die andere auf Bai'hua (Alltagssprache). Aufgrund des Vorschlags von Ji Xianlin entschied Li Changzhi sich für die Übersetzung in Wen'yan. Zum Ende des Hölderlin-Kapitels schreibt er: „Ich bin immer der Meinung, die westlichen Gedichte mit chinesischer Dichterform zu übersetzen. Diese Übersetzung (*Die Eichbäume*) ist der erste Schritt meiner Experimente.“⁶³ Die Übersetzung von Li Changzhi wurde zwar erst nach zehn Jahren – im Jahr 1943 – veröffentlicht, ist aber ein wertvoller und einzigartiger Versuch der Hölderlin-Rezeption und -Übersetzung.

2.1.6 Die „Abwesenheit“ Hölderlins in China vor den 1950er-Jahren

Die frühe Hölderlin-Rezeption in China ist unsystematisch und diskontinuierlich. Hölderlin wird in den 1950er-Jahren zwar in Deutschland schon wiederentdeckt und gerät auf gewisse Weise ins Zentrum der Forschung, doch in China gibt es meist nur einige kurze Abschnitte über Hölderlin in Abhandlungen über deutsche Literatur in Zeitschriften zu lesen. Gründe hierfür sind die kulturelle Situation und die beschränkten Quellen zur Hölderlin-Forschung. Nur drei mögliche Wege, die Schriften Hölderlins kennenzulernen, bestehen in diesem Zeitraum, deren erster über die Studenten und Intellektuellen mit Studierenerfahrung in Deutschland oder Europa verläuft; allerdings haben diese nicht viel zur Verbreitung der deutschen Kultur in China beigetragen. Der zweite Weg zur Hölderlin-Kennntnis ist wichtiger und verläuft über die japanische Übersetzung westlicher Literatur. Japan hat nach der Meiji-Restauration seine Gesellschaft und Kultur nach westlichem Vorbild umgestaltet. Deutschland war dabei ein wichtiges

63 Ebd., S. 199.

Vorbild: So wurde z. B. das Justizsystem Japans nach deutschem (preußischem) Modell modifiziert.⁶⁴ Deutsche wissenschaftliche Werke aus unterschiedlichen Disziplinen wurden systematisch ins Japanische übersetzt. In den letzten Jahren der Qing-Dynastie – hauptsächlich vom Jahr 1894 nach dem Ersten Japanisch-Chinesischen Krieg bis zur Abdankung des Kaisers Puyi 1912 – lebten insgesamt mehr als einhunderttausend chinesische Studenten in Japan. Diese Studenten mit japanischer Studierenerfahrung übersetzten einerseits die bereits ins Japanische übersetzten westlichen Werke aus den Bereichen Natur- und Geisteswissenschaft ins Chinesische, andererseits übernahmen sie viele ins Japanische übersetzte Termini und Eigennamen auf Kanji direkt ins Chinesische. Die chinesische Wissenschaftssprache sowie die Übersetzung wurden von diesen aus Japan stammenden Terminologien und Ausdrucksformen stark beeinflusst. Die große Wertschätzung der deutschen Kultur in Japan beeinflusste viele chinesische Intellektuelle, die später in China weiter die deutsche Philosophie oder Literatur erforschten. Wang Guowei, der Hölderlin schon 1907 erwähnt hatte, hat die deutsche Literatur in Japan kennengelernt. In der von Mao Dun herausgegebenen Zeitschrift *Xiaoshuo Yuebao* (*Monatsarchive der Erzählung*) wurde 1921 eine Kolumne für Studien zur deutschen Literatur eingerichtet, in der alle Aufsätze aus dem Japanischen übersetzt wurden.⁶⁵ Die dritte Möglichkeit, etwas von Hölderlin kennenzulernen und zu lesen, bestand in der Abteilung für deutsche Literatur der beiden Universitäten in Peking. Dort studierten Feng Zhi an der Peking-Universität sowie Ji Xianlin und Li Changzhi an der Tsinghua-Universität.

Die frühe Rezeption Hölderlins in China basierte somit auf Aufsätzen aus Japan und wurde von einzelnen Studenten mit Deutschkenntnissen gefördert oder beruhte auf persönlichem Interesse an der Literatur. Der allerwichtigste Schritt, die Übersetzung, erfolgte in dieser Zeit nur selten.

64 Vgl. Naoko, Matsumoto: Transfer europäischer Rechtsnormen nach Japan. In: Europäische Geschichte Online, hrsg. vom Institut für Europäische Geschichte (Mainz), 2010. <http://ieg-ego.eu/de/threads/europa-und-die-welt/herrschaft/transfer-europaeischer-rechtsnormen/naoko-matsumoto-transfer-europaeischer-rechtsnormen-nach-japan> [letzter Abruf: 05.03.2018].

65 Vgl. Ye, Jun: 2008, S. 85.

Die fehlende Freude an Hölderlin entspricht der zeitbedingten kulturellen Situation. In China zeigten die Intellektuellen großen Ehrgeiz bei Kennenlernen der westlichen Philosophie und Literatur, jedoch herrschte in dieser Zeit, vom Anfang der 1920er-Jahre bis zum Ende des Krieges, in chinesischen kulturellen Kreisen der Pragmatismus vor. Viele einflussreiche Intellektuelle wie Hu Shi, Jiang Menglin, Tao Xingzhi u. a. verfügten über Studienerfahrung in den USA und waren sogar Schüler des amerikanischen Vertreters des Pragmatismus, John Dewey, gewesen.⁶⁶ Die Herstellung einer pragmatischen Tradition ist für einen zu entwickelnden und zu zivilisierenden Staat wie China verlockend. Der Missionar und Sinologe Richard Wilhelm hat 1924 einen Vortrag an der Peking-Universität zu dem Thema „Das Verhältnis zwischen chinesischer und deutscher Philosophie“ gehalten, in dem er die Ethiken von Konfuzius, Laotse und Kant miteinander verglich. Die Hauptmotive des Vortrags lauteten nach Wilhelm: „Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, um den Zuhörern mehr über die echte ernste westliche Philosophie vorzustellen. Der in den letzten Jahren aus den USA eingewanderte Skeptizismus und Pragmatismus ist erschreckend.“⁶⁷ Wie Richard Wilhelm in dem Vortrag erläuterte, wurde der Pragmatismus durch die chinesischen Intellektuellen und Pädagogen verbreitet, während die deutsche Philosophie missachtet wurde. Unter dem Einfluss des Pragmatismus bildete die Reform der alten Kultur das Hauptthema in dieser Epoche. Diese Reform betraf die Bereiche Erziehung, Religion, Sprache und Literatur. Die Sprach- und Literaturreform übte einen anhaltenden Einfluss auf die chinesische Dichtung und die literarischen Übersetzungen aus. Die pragmatisch orientierte philosophische sowie auch die literarische Strömung verhinderten eher die Verbreitung von Hölderlins Werken in China, weil er dort der deutschen Klassik zugeordnet und als Dichter mit einem mysteriösen Merkmal angesehen wurde. Die Lektüre, das Studium und die Übersetzung von Hölderlins Werken erfolgten nur aufgrund des persönlichen Interesses einzelner Intellektueller. Eine syste-

66 Vgl. Hu, Chang-tze: *Deutsche Ideologie und politische Kultur Chinas. Eine Studie zum Sonderwegsgedanken der chinesischen Bildungselite 1920–1940*. Bochum 1983, S. 22.

67 Zitiert nach: Ye, Jun: 2008, S. 97.

matische Erforschung und Rezeption Hölderlins existierte wegen der fehlenden Verbindungen zwischen dem Autor und der chinesischen Gesellschaft in der damaligen Zeit noch nicht. So lässt sich gewissermaßen von einer Abwesenheit Hölderlins in China sprechen, die einen sehr langen Zeitraum hindurch bestand – bis in die 1950er-Jahre hinein.

2.2 Die Übersetzung und Rezeption Hölderlins in der Volksrepublik bis in die 1990er-Jahre

2.2.1 Hölderlin in „Die kurze Geschichte der deutschen Literatur“ von Feng Zhi

Nach der Gründung der Volksrepublik wandte sich Feng Zhi wieder Hölderlin zu. Im Jahr 1958 gab er *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur* heraus, in der er sich mit dem Zeitraum von 750 bis 1848 befasste. Dieses Werk wurde während der von Mao Zedong initiierten Kampagne „Der Große Sprung nach vorn“ mithilfe der DDR-Germanisten E. Iffland und H. Marnette in nur einem Jahr fertiggestellt. Literaturgeschichte wird hier im Rahmen einer Gesellschaftsgeschichte des Klassenkampfes nach Karl Marx und Friedrich Engels verfasst, Hölderlin wird als Anhänger der Französischen Revolution gekennzeichnet: „Für diejenigen Dichter, die sich auf die Französische Revolution eingeschworen haben, war Paris der Morgenstern der Menschheit. Für sie war Paris genau wie für uns heute Moskau ist.“⁶⁸ In der zweiseitigen Vorstellung Hölderlins wird dieser weder der Epoche der Klassik noch der Romantik zugeordnet: „[...] aber was er möchte, ist nicht Feudalismus im Mittelalter, sondern eine idealisierte Griechische Republik.“⁶⁹ Der kurze Abschnitt über Hölderlin ist offensichtlich von Georg Lukács' *Hölderlins Hyperion* beeinflusst – angesichts der Hilfe von Germanisten aus der DDR ist dies nicht unvorstellbar.

⁶⁸ Fengzhi: Sämtliche Werke. Bd. 7. Shijiazhuang 1999, S. 291.

⁶⁹ Ebd., S. 325.

2.2.2 Qian Chunqi: systematische Übersetzung von Hölderlins Gedichten⁷⁰

Eine systematische Übersetzung von Hölderlins Werken gibt es bis in die 1960er-Jahre hinein noch nicht. Qian Chunqi übersetzte im Jahr 1960 in der von ihm herausgegebenen Anthologie *Auswahl der deutschen Gedichte* sieben Gedichte von Hölderlin ins Chinesische: *An die jungen Dichter, An die Parzen, Gesang des Deutschen, Die Heimath, Hyperions Schicksalslied, Der Neckar* und *Andenken*.

Bis zu den 1980er-Jahren erschienen keine neuen Übersetzungen von Hölderlins Werken. Erst 1984 gab Qian Chunqi den Band *Ausgewählte Gedichte deutscher Romantiker* heraus, in dem er elf weitere Gedichte Hölderlins übersetzte:⁷¹ *Der Tod fürs Vaterland, Männerjubel, Griechenland, Diotima, Abbitte, Wohl geb' ich täglich...*, *Der Main, Der Wanderer, Die Wanderung, Da ich ein Knabe war...* und *Hälfte des Lebens*. In dieser Sammlung wird Hölderlin als Romantiker bezeichnet, während Qian Chunqi in seiner letzten Anthologie schon die neuere Rezeption Hölderlins in der Kurzbiographie aufgenommen hatte.⁷² Qian Chunqi folgte in *Ausgewählte Gedichte deutscher Romantiker* den Ansätzen von Friedrich Gundolf in *Romantiker* und Georg Brandes in *Die romantische Schule in Deutschland*, wo Hölderlin ein „Vorläufer der deutschen Romantiker“ genannt wird.⁷³ Außerdem stehe Hölderlin in einem „Vorläufer-Verhältnis zu den deutschen Romantikern“, sei aber zugleich „genau ihr Zeitgenosse.“⁷⁴

In der insgesamt dritten Anthologie deutscher Lyrik, die von Qian Chunqi mit Gu Zhengxiang 1988 herausgegeben wurde, werden acht von Gu Zhengxiang übersetzte Gedichte Hölderlins veröffentlicht: *Der Rhein, Hymne an die Liebe (zweite Fassung), Was ist Gott?..., An Zimmern, Hälfte des Lebens, Meiner verehrungswürdigen Großmutter, Heimkunft* und *Stuttgart*.

⁷⁰ Vgl. Gu, Zhengxiang: 1995, S. 29–32.

⁷¹ Qian Chunqi hatte auf dem Deckblatt den Titel der Anthologie auf Deutsch angegeben: „Ausgewählte Gedichte deutscher Romantiker – nachgedichtet von Qian Chunqi“.

⁷² Qian, Chunqi: *Auswahl deutscher Gedichte*. Shanghai 1960, S. 120.

⁷³ Qian, Chunqi: *Ausgewählte Gedichte deutscher Romantiker*. Nanjing 1984, S. 564.

⁷⁴ Brandes, Georg: *Die romantische Schule in Deutschland*. Paderborn 2017, Nachdruck des Originals von 1897, S. 49.

Viele Verse werden in Qian Chunqis Ausgabe nachdichtend übersetzt, an einigen Stellen wird jedoch auch beschreibend übersetzt, z. B. bei den ersten Versen von *Hälfte des Lebens*:

Mit gelben Birnen hänget
 Und voll mit wilden Rosen
 Das Land in den See. (StA, Bd. 2, S. 117)
 Chinesische Übersetzung und Rückübersetzung:
 悬挂着黄梨、 (Die gelben Birnen hängen)
 长满野蔷薇的 (voll wachsen die wilden Rosen)
 湖岸映在湖里。 (das Land spiegelt sich im See.)

Die Funktion des Wortes „hänget“ ist umstritten. Norbert von Helmingrath interpretiert es als das Überhängen der Birnen, gleichzeitig auch als das „Hängen“ des Landes in die Fläche des Sees.⁷⁵ Karl Eibl ist der Meinung, dass „hänget“ hier „Widerspiegelung des Landes im See“ bedeutet.⁷⁶ In Qians Übersetzung wird „gelbe Birnen“ als Subjekt übersetzt, und die auffällige Funktion des Verbs „hängen“ wird von ihm mit einem zusätzlichen Verb „spiegeln“ ergänzt: „das Land spiegelt sich im See“.

An manchen Stellen übersetzt Qian Chunqi die philosophischen Begriffe erklärend in Verse, z. B. in der dritten Strophe von *Andenken*:

...Nicht ist es gut,
 Seellos von sterblichen
 Gedanken zu seyn. Doch gut (StA, Bd. 2, S. 189)
 In Qians Übersetzung wird „Seellos von sterblichen Gedanken“
 völlig umgeschrieben:
 Chinesische Übersetzung und Rückübersetzung
 渾渾噩噩, (ziellos zu leben)
 充满人世的俗念, (voll von den Gedanken der menschlichen Welt)
 这不是善策, 最理想的是: (das ist keine gute Idee, Ideal ist:)

⁷⁵ Vgl. Gu, Zhengxiang: 1995, S. 147.

⁷⁶ Karl Eibl: Der Blick hinter den Spiegel. Sinnbild und gedankliche Bewegung in Hölderlins „Hälfte des Lebens“. – In: „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft“, Nr. 27, 1983. S. 227. Zitiert nach: Gu, Zhengxiang: 1995, S. 148.

In Aristoteles' *Nikomachischer Ethik* heißt es:

„Man darf aber nicht jener Mahnung Gehör geben, die uns anweist, unser Streben als Menschen auf Menschliches und als Sterbliche auf Sterbliches zu beschränken, sondern wir sollen, soweit es möglich ist, uns bemühen, unsterblich zu sein, und alles zu dem Zwecke tun, dem Besten, was in uns ist, nachzuleben.“⁷⁷ (1177b, 30–33)

Qian Chunqi übersetzt „sterbliche Gedanken“ als „Gedanken der menschlichen Welt“, damit die chinesischen Leser den Ausdruck „sterbliche Gedanken“ verstehen können. „渾渾噩噩 Hun/hun/e/e“ ist ein chinesisches Sprichwort aus dem konfuzianischen Werk *Fa'yan (Model Sayings)* von Yang Xiong (53 v. Chr. – 18 n. Chr.), das ursprünglich „tief und stark“ bedeutet und später einen ziellosen Lebenszustand beschreibt. Qian Chunqis Übersetzung bleibt grundsätzlich dem Original treu, doch schreibt er viele Stellen nach dem Gebrauch der chinesischen Sprache um oder dichtet sie nach. Qian Chunqi übersetzte vor den 1990er-Jahren in seinen drei Anthologien der deutschen Lyrik mit Gu Zhengxiang insgesamt 24 Gedichte Hölderlins. Wie Gu Zhengxiang in seiner Dissertation schreibt, ist die Auswahl der zu übersetzenden Gedichte weder nach chronologischen noch nach gattungstheoretischen Gesichtspunkten erfolgt. Die Übersetzung von Qian Chunqi ist zwar nicht systematisch und nicht immer getreu dem Urtext, besitzt hinsichtlich der Richtigkeit aber eine durchschnittliche Qualität. Die im Jahr 1960 publizierte *Auswahl der deutschen Gedichte* war für mehr als zwanzig Jahre die einzige Sammlung von Übersetzungen deutscher Gedichte in China; dabei fallen sie in diesem Buch leserorientiert aus, damit die Leser einen Zugang zu deutschen Gedichten bekommen. In diese Sammlung wurden sieben Gedichte Hölderlins aufgenommen, nur Goethe mit siebzehn und Schiller mit neun Gedichten sind noch häufiger vertreten. Hölderlin wurde durch diese offiziell anerkannte Gedichtsammlung einer der bekanntesten deutschen Dichter in China. Qian Chunqi versuchte das späte Gedicht *Andenken* schon

77 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Auf der Grundlage der Übers. von Eugen Rolfes hrsg. von Günther Bien. Hamburg 2017, S. 250.

in dieser Sammlung in einem vereinfachten Sprachstil nachdichtend zu übersetzen, damit auch dieses leicht von den Lesern der Zielsprache verstanden werden konnte.

2.2.3 Yang Yezhi: erste Diskussion und Forschung zu Hölderlins Dichtung

Der Germanist Yang Yezhi veröffentlichte im Jahr 1986 eine Abhandlung unter dem Titel „O, Fittige gib uns: zu Hölderlins Gedichten mit klassischer Prosodie“ in einer *Auslese westlicher Poesie*. Diese vierzehnteilige Publikation gab damals einen möglichst knappen und zugleich konkreten Überblick über Hölderlins Gedichte. In der Abhandlung werden dessen bedeutendste Gedichte chronologisch nach der Gedichtform vorgestellt. Hölderlins Vaterländische Gesänge werden ausführlich erläutert:

„[...] die vaterländischen Gesänge zeigten eine breite geistliche Welt, haben einen tiefen Ton wie eine Orgel. Das Vaterland bezieht sich hier auf keine Staaten im modernen Sinn, sondern auf die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft und Kulturen. Hölderlin verband immer seine eigenen Gedanken mit der menschlichen Kultur, Vergangenheit mit Zukunft, Griechenland mit deutschen Ländern, sowie Dionysos mit Christus. Er hält die menschliche Geschichte für eine verwandelte Einheit. Er verknüpft seine persönliche Qual mit dem Unglück der Menschheit, das Andenken an Griechenland mit der Unzufriedenheit mit dem Vaterland. Er dachte über den Beruf des Dichters nach, hielt Dichten nicht für die Äußerung seines eigenen Gefühls und seiner Inspiration, sondern für ein Mittel, um die Götter zu besingen, um die künftigen Auswege der Menschheit zu offenbaren.“⁷⁸

In der Arbeit werden einige Gedichte und Strophen Hölderlins übersetzt, dazu gehören die zwei Oden *An die Parzen* und *Heidelberg*. Die beiden Oden werden nach Angabe Yang Yezhis nach dem Versmaß des Originals übersetzt bzw. im alkäischen und asklepiadeischen

⁷⁸ Yang, Yezhi: O Fittige gib uns: zu Hölderlins Gedichten mit klassischer Prosodie. In: Wang Qiurong; Wen Changhao (Hrsg.): *Auslese westlicher Poesie*. Beijing 1986, S. 57.

Odenmaß. Hier wird die Übersetzung der ersten Strophe von *Heidelberg* zur Analyse genommen:

Lange lieb' ich dich schon, möchte dich, mir zur Lust,
 Mutter nennen, und dir schenken ein kunstlos Lied,
 Du, der Vaterlandsstädte
 Ländlichschönste, so viel ich sah.

wǒ ài le nǐ hěn jiǔ, wèi zì de lè qù,
 / _ / _ _ / | / _ _ / _ /
 yuàn chēng nǐ zuò mǔ qīn, xiàn shàng pǔ sù de shī,
 / _ / _ _ / | / _ _ / _ /
 nǐ, zǔ guó de chéng shì zhōng,
 / _ / _ _ / _
 wǒ suǒ jiàn zuì měi de yī gè.
 / _ / _ _ / _ /

Die ersten beiden Verse sind zwölfsilbig bzw. zwei kleine Asklepiadeen, in der Versmitte besteht ein Komma als Zäsur, womit der Vers in zwei spiegelbildliche Hälften geteilt wird. Die chinesische Metrik wird nach Tönen statt nach Akzenten konstruiert. Nach Hans Peter Hoffmanns Meinung werden den Tönen der chinesischen Wörter bestimmte Eigenschaften und Wirkungen zugewiesen: „[...]“, so klingt der zweite von unten nach oben gesprochene Ton weich (weswegen weibliche Vornamen in der Regel auch mit einem zweiten Ton enden), während der vierte Ton hart klingt (entsprechend enden männliche Vornamen oft in einem vierten Ton).⁷⁹ In der Übersetzung kann die Hebung in den Originalstrophen durch den hart klingenden vierten Ton (z. B. qù zum Ende des ersten Verses) nachgeahmt werden. In Yangs Übersetzung wird versucht, auch an der Stelle, wo gemäß dem Versmaß eine Hebung verlangt wird, eine Silbe im vierten Ton zu verwenden – leider ist dies jedoch nicht an jeder Stelle gelungen. Der Versuch der Nach-

79 Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 102.

ahmung des asklepiadeischen Odenmaßes gelingt nur teilweise bei der Silbenzahl, die Prosodie ist wegen des phonetischen Unterschieds der beiden Sprachen nur schwer im Chinesischen nachzubilden.

Die Abhandlung von Yang Yezhi ist die erste literaturwissenschaftliche Arbeit in China über Hölderlins Dichtung. Seine Übersetzung der Oden Hölderlins ist auch der einzige Versuch, das Versmaß in das übersetzte Gedicht zu übertragen.

2.2.4 Gu Zhengxiang: „Ausgewählte Gedichte von Hölderlin“ als erster Einzelband von Hölderlins Gedichten

Im Jahr 1994 ist mit *Hölderlin. Ausgewählte Gedichte* im Verlag der Peking-Universität die erste Sammlung von Hölderlins Lyrik auf Chinesisch erschienen. Als Grundlage der Übersetzung wurde die von Friedrich Beißner und Jochen Schmidt herausgegebene, 1969 im Frankfurter Insel Verlag erschienene Ausgabe *Hölderlin Werke und Briefe* gewählt. Die chinesische Sammlung umfasst 40 von Gu Zhengxiang übersetzte Gedichte, die nach Themenbereichen eingeteilt werden in „Über den Dichter“, „Über die Heimat“, „Über Empfindungen“, „Für Liebe“, „Über die Philosophie“, „Über Vaterland und Ost-West“. Gu Zhengxiang erklärt in *Deutsche Lyrik in China* seine Prinzipien der Übersetzung, die grundsätzlich an die Paraphrase orientiert sind. Für die Übersetzung von Hölderlins Gedichten ins Chinesische stellt er vier Regeln vor:

Die Übersetzung soll sich an den Stil anlehnen, aber nicht an der wörtlichen Formulierung.

Nicht der Buchstabe, sondern der Geist.

Nicht Wort für Wort, sondern Sinn für Sinn.

Nicht das Wort, sondern Sinn, Gefühl, Schwung und Intention des Autors übersetzen.⁸⁰

80 Gu, Zhengxiang: 1995, S. 48.

Das Ziel der Übersetzung bei Gu Zhengxiang ist in erster Linie die Verständlichkeit, weshalb er sehr zurückhaltend gegenüber einer wortwörtlichen Übersetzung ist. Für das Übersetzungsproblem von „hänget“ im ersten Vers des Gedichts *Hälfte des Lebens* gibt er in *Deutsche Lyrik in China* die Möglichkeit der wortgetreuen Übersetzung:

„Ich meine aber, in diesem Fall assoziiert die wortwörtliche Übersetzung *guajin buli* (hänget in den See) im Chinesischen, die bisher noch nicht unternommen worden ist [...]. Statt einer erklärenden Umschreibung wäre hier also eine wortwörtliche Übersetzung auch legitim und bedeutungsadäquat.“⁸¹

Trotzdem entscheidet er sich, bei der endgültigen Übersetzung im Erstdruck auf die wortwörtliche Übersetzung von „hänget“ zugunsten einer sinngemäßen zu verzichten:

悬着黄澄澄的梨、
Hängend die gelben Birnen
长满野玫瑰的
voll von den wilden Rosen
陆地偎依着湖水。⁸²
das Land schmiegt sich an den See.

In der neuen von Gu Zhengxiang herausgegebenen Sammlung zu Hölderlins Gedichten *Gedichte Hölderlins in neuer Auswahl* im Jahr 2012 wird die Übersetzung für „hänget“ beibehalten. Deshalb ist es sehr wahrscheinlich, dass Gu Zhengxiang als Übersetzer selbst die Entscheidung für die endgültige Übersetzung in der Publikation getroffen hat. Anders als Yang Yezhi gab Gu Zhengxiang die Übertragung der Form des Originals auf. Nach seiner Meinung haben die Leser in China heute kein feines Gespür mehr für Metrik, daher „erhebt sich zuerst die Frage nach der Möglichkeit, ob das Versmaß bei der Übertragung beibehalten werden kann; dann stellt sich die Frage nach der

⁸¹ Ebd., S. 149.

⁸² Gu, Zhengxiang: Hölderlin. Ausgewählte Gedichte. Peking 1994, S. 58 (Gu, Zhengxiang: 1994).

Notwendigkeit, ob das Versmaß originalgetreu mitübertragen werden soll.⁸³ Die ausführliche Analyse der Übersetzung von Gu Zhengxiang findet sich in Kapitel 5.

2.2.5 Eigenschaften der Hölderlin-Übersetzung und Rezeption von den 1950er- bis zu den 1990er-Jahren

Obwohl Hölderlin von den wichtigen Germanisten Chinas, besonders von Feng Zhi, als einer der bedeutendsten deutschen Dichter bezeichnet wird, erhält er dort von den 1950er- bis zum Beginn der 1990er Jahre nur wenig Beachtung. Nach Gu Zhengxiangs Meinung ist dies kein zufälliges Phänomen, da die Edition von Hölderlins Werken selbst in Deutschland über lange Zeit hinweg unvollständig ist. Die Stuttgarter Ausgabe wurde erst im Jahr 1985 erstellt, während die Frankfurter Ausgabe mit Band 20 als „chronologisch-integrale Edition“ erst seit dem Jahr 2008 abgeschlossen ist. Zugleich aber ist die Übersetzung und Rezeption Hölderlins in Japan viel vollständiger als in China: Schon kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde *Hyperion* ins Japanische übersetzt und erschien dort im Jahr 1949. Von 1966 bis 1969 wurden dann dort sämtliche Werke Hölderlins in vier Bänden auf Japanisch publiziert. Die Forschungsergebnisse deutscher Germanisten wurden ebenfalls relativ zeitnah, vollständig und ausführlich ins Japanische übersetzt.⁸⁴

Die wesentliche Ursache für die fehlende Beachtung Hölderlins liegt deshalb in China selbst, denn in der gerade genannten Zeit war das Land aus politischen und ideologischen Gründen sowohl wirtschaftlich wie kulturell abgeschottet. Wegen des Umbruchs in der allgemeinen ebenso wie in der Hochschulausbildung verfügten die chinesischen Übersetzer meist nur über mangelhafte sprachliche sowie literatur- und geisteswissenschaftliche Kenntnisse bei der Übersetzung von Hölderlins Werken: „Sie blieben oftmals nur auf Vermutungen und Spekulationen angewiesen.“⁸⁵ Auch die aufgrund der Planwirt-

83 Ebd., S. 167.

84 Vgl. Takahashi, Teruaki: Japanische Rezeption. In: Handbuch, S. 461–465, hier S. 463 ff.

85 Gu, Zhengxiang: 1994, S. 35.

schaft über viele Jahre hinweg fehlende Kapazität der Druckerei zur Publikation beschränkte die Möglichkeiten der Übersetzung und Veröffentlichung der Werke Hölderlins.

2.3 Die Blütezeit der Hölderlin-Übersetzung vom Ende der 1990er-Jahre bis heute

Wegen der kulturellen Öffnung und der Entwicklung des Verlagswesens wurden seit dem Ende der 1990er-Jahre immer mehr ausländische Werke aus allen wissenschaftlichen Gebieten ins Chinesische übersetzt. Die Hölderlin-Übersetzung erlebt seither bis heute ihre Blütezeit.

2.3.1 Die Hölderlin-Übersetzung von Dai Hui, Xian Gang, Lin Ke

2.3.1.1 Hölderlins Werke von Dai Hui

Im Gegensatz zu anderen Übersetzern wählte Dai Hui nicht Hölderlins Gedichte, sondern dessen Prosawerke aus. Im Jahr 1999 wird Dai Huis Übersetzung unter dem Titel *Hölderlins Werke* publiziert. Ihr lag die vom Carl Hanser Verlag publizierte Münchener Ausgabe zugrunde, die zuvor nur selten für Übersetzungen verwendet worden war. *Hölderlins Werke* liefert nun den Text dieser Münchner Ausgabe in chinesischer Übersetzung, ausgenommen die Gedichte und die Übertragungen antiker Dichtung; enthalten sind: der Roman *Hyperion*, das Drama *Empedokles*, die theoretischen Texte von *Parallele. Zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods „Werken und Tagen“* (1790) bis *Über Siegfried Schmidts Schauspiel „Die Heroine“* (1781), *Anmerkungen zum „Ödipus“* und *Anmerkungen zur „Antigone“* sowie die Briefe von 1788 aus Tübingen bis 1804 aus Frankreich. Im Anhang findet sich die Übersetzung des Protokolls zu der Vorlesung „Die Anfänge von Hölderlin und Hegel“, die Heribert Boeder im Sommersemester 1992 in Osnabrück hielt. Dazu wird *Patmos* als das einzige Gedicht in diesem Buch übersetzt.

Bis heute ist Dai Huis Übersetzung von *Hyperion* und *Empedokles* die einzige Übersetzungsausgabe in China geblieben, und auch

eine weitere systematische Übersetzung von Hölderlins theoretischen Werken gibt es nicht. Als Philosophin erläutert Dai Hui im Vorwort den philosophischen Hintergrund Hölderlins – beeinflusst von Kant und Fichte, mit großer Wirkung im deutschen Idealismus – und dessen Rezeption durch Heidegger. In den letzten Jahren ist *Hölderlins Werke* einer der wichtigsten Texte für die Hölderlin-Rezeption in China geworden. Die Übersetzung von Dai Hui ist einzigartig und bemerkenswert für die Hölderlinforschung am Anfang des 21. Jahrhunderts, obwohl sie viele offensichtliche Fehler enthält, von denen einige sprachlicher Natur sind. So wird der erste Satz des 45. Kapitels des *Hyperion*: „Ich hab ihn, teure Diotima!“ von Dai Hui als „我找到了他，忠诚的姑娘！ Ich fand ihn, treues Mädel“ übersetzt.⁸⁶ Das Wort „teure“ wird von Dai Hui also nicht im Sinne von „wertvoll“ oder „geschätzt“ verstanden, und der Ersatz von „Diotima“ durch „Mädel“ ist ebenfalls verwirrend. Auch finden sich Fehler, die auf fehlende Kenntnisse über Christus und die griechische Antike zurückgehen. Ein Beispiel bilden die Verse 76–79 von *Patmos*:

Gegangen mit
Dem Sohne des Höchsten, unzertrennlich, denn
Es liebte der Gewittertragende die Einfalt
Des Jüngers und es sahe der achtsame Mann

Hier bezieht sich „Sohne des Höchsten“ auf Christus, der zudem der „Gewittertragende“ ist, der also die unmittelbare Präsenz Gottes in sich trägt. „Jünger“ bezieht sich auf Johannes, einen der zwölf Apostel. Dai Hui übersetzt „Jünger“ dagegen als „少年 Junge“, was nicht vom Vers gedeckt ist.

Im Jahr 2008 kritisierte Liu Haoming in einer Rezension mit dem Titel „Der arme Hölderlin“ Dai Huis Übersetzung, die er als „enttäuschend“ bezeichnete. Er listet fünf Probleme auf: die zur Übersetzung gewählte Ausgabe; Unachtsamkeit bei der Übersetzung; falsches Verständnis des Originals; oberflächliches Verständnis des Originals; verwirrende Übersetzung von Eigennamen. Nun ist zwar die von Dai

⁸⁶ Dai, Hui (Übers.): Hölderlins Werke. Beijing 2003, S. 99.

Hui zugrunde gelegte Münchner Ausgabe keine historisch-kritische, allerdings wurde Dai Huis Übersetzung selbst auch lediglich als Leseausgabe veröffentlicht. Zum Ende der 1990er-Jahre waren Hölderlin-Übersetzungen in China noch sehr mangelhaft und unvollständig, weshalb Dai Huis Ausgabe eher zum Füllen der Lücken diente; ihre Wahl der Münchner Ausgabe ist daher akzeptabel. Die von Liu Haoming genannten Probleme bestehen jedoch tatsächlich in Dai Huis Übersetzung. Das letzte der von ihm genannten Problem hinsichtlich der verwirrenden Übersetzung von Eigennamen ist umstritten, weil es dafür keine eindeutigen Regelungen gibt. Bei den von Dai Hui vorgenommenen Übersetzungen für Eigennamen handelt es sich meist um Transliterationen, von denen manche von der biblischen Standardübersetzung abweichen. Nur die Übersetzung des Namens „Bellarmin“ in *Hyperion* könnte in der Rezeption problematisch sein. Dieser wird als „北腊民 bei/la/min“ – wörtlich „Volk von Nordgriechenland“ – übersetzt, was Lesern den falschen Eindruck geben könnte, Bellarmin komme ursprünglich aus Griechenland.

Die Übersetzung von Dai Hui ist bis heute die einzige chinesische Übersetzungsausgabe von Hölderlins *Hyperion* und *Empedokles* geblieben. Trotz ihrer Fehlerhaftigkeit ist sie ein Meilenstein in der Geschichte der chinesischen Übersetzung Hölderlins.

2.3.1.2 *Turmgedichte* von Xian Gang

Der Philosoph Xian Gang übersetzte während seines Studiums in Tübingen die Turmgedichte bzw. Scardanelli-Gedichte und veröffentlichte sie unter dem Titel *Turmgedichte* im Jahr 2005. Aufgenommen wurden neben der Übersetzung der 35 Scardanelli-Gedichte, die Hölderlin im Tübinger Turm nach seiner Umnachtung geschrieben hat, auch *Friedrich Hölderlin's Leben, Dichtung und Wahnsinn* von Wilhelm Waiblinger und ein Teil des Tagebuchs von Christoph Theodor Schwab. Bei dieser etwa hundertseitigen Lyriksammlung handelt es sich um ein Heftchen ohne Anmerkungen und Kommentare, also um eine Leseausgabe. Im Nachwort wird ganz kurz der biographische Hintergrund bzw. die geistige „Verrückung“ Hölderlins erwähnt. Laut

diesem Nachwort und den zwei ausgewählten Artikeln von Wilhelm Waiblinger und Christoph Theodor Schwab ist der Ausgangspunkt der Übersetzung Xian Gangs das Interesse an Hölderlins Biographie.

2.3.1.3 Lin Ke und die übersetzte Lyriksammlung *Das Andenken*

Die von dem Germanisten Lin Ke übersetzte Lyriksammlung Hölderlins mit dem Titel *Andenken*, in der 57 Gedichte Hölderlins und *In lieblicher Bläue...* aufgenommen sind, wurde im Jahr 2010 publiziert. Die Sammlung enthält sowohl Texte der frühen als auch der späten Dichtung Hölderlins aus allen Gattungen: Oden, Elegien, Vaterländische Gesänge und auch die Scardanelli-Gedichte. Für die Gedichte wurde eine dreifache Unterteilung vorgenommen, die weder nach Gattungen noch thematisch oder chronologisch erfolgte – eine Zuordnungsregel wird von Lin Ke nicht angegeben. Auch die zugrunde liegende Ausgabe der Urtexte wird nicht erläutert.

Ein Jahr nach dem Erscheinen dieser Lyriksammlung erklärte Lin Ke in der Abhandlung „Creativity and Imitation – Queries into Creativity of Poetry Translation“ seine Prinzipien und Gedanken über die Lyrikübersetzung. Der Streit über die Wort- oder Sinngemäßheit habe nach seiner Meinung keinen Sinn, weil beide Aspekte gleichbedeutend für die Übersetzung seien. Lin Ke meint, dass eine „totale Treue“ zum Original bei der Übersetzung der Gedichte – also sowohl die Treue zur Form als auch die Treue zum Inhalt – erfordert werde. Der Übersetzer solle abhängig vom Original und nur treu dem Dichter gegenüber sein, statt kreativ zu übersetzen.⁸⁷ Daher sei der Übersetzer seinem Wesen nach ein Handwerker, der imitieren muss. Lin Ke behält selbst auch bei seiner Übersetzung der Gedichte Hölderlins das Prinzip der „direkten Übersetzung“ bei, weshalb diese übersetzten Gedichte steif, ungenau und schwer zu lesen sind. Allerdings meint Lin Ke, Hölderlins Gedichte seien im Original auch für deutschsprachige Leser schwierig zu verstehen.⁸⁸ In dem Nachwort der Lyriksammlung schreibt der Übersetzer, dass die Germanisten in China zu große Mängel in der geisteswissenschaftlichen Bildung und ungenügende chinesische

87 Vgl. Lin, Ke: Creativity and Imitation – Queries into Creativity of Poetry Translation. In: Journal of Jiangnan University (Humanities Science Edition) 30, 2011, S. 7.

88 Vgl. ebd., S. 9.

Sprachkenntnisse aufwiesen, um Texte von Dichtern wie Hölderlin ins Chinesische zu übersetzen. Näher und ausführlicher erläuterte Lin Ke seine Gedanken und Prinzipien der Hölderlin-Übersetzung nicht, und auch einen Kommentar zu den übersetzten Gedichten hat er nicht vorgelegt. Im Vergleich zu den Übersetzern der letzten Generation wie Gu Zhengxiang und Qian Chunqi besitzt Lin Ke tiefere Kenntnisse bei der Übersetzung Hölderlins. Er ist sich bewusst, dass er als Übersetzer nur durch die Annäherung an das Fremde von Hölderlins Dichtung das Eigene erreichen kann und dass die „direkte Übersetzung“ zu dieser Annäherung gehört. Gleichzeitig hält er die Übersetzung, in der „Dichter als Übersetzer, die Gedichte übersetzen“ fungieren, für eine Übersetzungsmaxime und meint, dass nur Dichter wie Feng Zhi, der Rainer Maria Rilke übersetzt hat, Gedichte zufriedenstellend übersetzen können.

Die Hölderlin-Übersetzung von Lin Ke befindet sich wegen seiner beiden widersprüchlichen Übersetzungsprinzipien in einem Dilemma: Einerseits möchte er die Metaphrase durchgehend in der Übersetzung durchsetzen, weshalb er meist keine gewöhnliche chinesische Stilform benutzt; andererseits wird er oft von der Übersetzungsmaxime, als Dichter Gedichte zu übersetzen, verlockt, sodass er manche Stellen nachdichtend überträgt und eigene Interpretationen hinzufügt.

Problematischer ist, dass Lin Ke bei der Nachdichtung mancher Stellen falsche Wörter benutzt, z. B. bei der Übersetzung der *Eichbäume*:

Aus den Gärten komm' ich zu euch, ihr Söhne des Berges!

Lin Ke übersetzt „Söhne des Berges“ als „山之娇子 Bergs Jiao/zi“ – ein Ausdruck, der die chinesische Redewendung „天之骄子 Himmels Jiao/zi“ abwandelt. Die Redewendung bedeutet wörtlich „geliebter Sohn des Himmels“ und bezieht sich ursprünglich auf die Xiongnu (Hunnen) und die anderen Reitnomaden in Nordchina. Abgesehen von der Angemessenheit der Verwendung dieser Redewendung hier, verwendet Lin Ke in der Übersetzung anstatt „骄子“ „娇子“, was junges Mädchen bedeutet.

Ein anderes Beispiel ist bei der Übersetzung von *Patmos* zu finden, dessen Versaufbau sehr kompliziert ist. Diesen bzw. die Wortstellung des Originals hat Lin Ke einerseits bei der Übersetzung übertragen; andererseits hat er viele umgangssprachliche, manchmal sogar vulgäre Ausdrücke für die Übersetzung gewählt, die dem Sprachstil des *Patmos* nicht angemessen sind. In Vers 31 wird „geblendet“ als „射花了 schummrig geschissen“ übersetzt, was ein Ausdruck mit Metonymie ist und im Chinesisch selten in der Schriftsprache verwendet wird. In Vers 58 wird „ärmer“ als „更寒碜 mehr ungehörig“ übersetzt, was außer „arm“ auch „beschämend“ bedeutet.

Ein Versuch der „direkten Übersetzung“ ist in der Hölderlin-Übersetzung Lin Kes zu erkennen, aber er findet sich oft nicht mit dem einfachen „Handwerk“ ab und versucht, mit Redewendungen oder Wörtern seines eigenen Sprachstils zu übersetzen, damit die übersetzten Gedichte „dichterischer“ sind. Dies führt dazu, dass seine Übersetzung keinen einheitlichen Stil aufweist und bisweilen wegen der unangemessenen Wortwahl komisch oder sogar satirisch erscheint. Damit verstößt er auch gegen seine eigenen Übersetzungsprinzipien, die Treue zum Original fordern. Übersetzung mit Fremdheit und zugleich in einem umgangssprachlichen Sprachstil jedoch könnte den Rezipienten verwirren und zu einer missverstandenen Rezeption Hölderlins führen.

2.3.2 Liu Haoming und Die späte Dichtung Hölderlins

Die von Liu Haoming übersetzte und kommentierte Lyriksammlung *Die späte Dichtung Hölderlins* aus dem Jahr 2009 wurde in drei Bänden publiziert, davon umfasst ein Band die Texte, zwei Bände Studien, Kommentare sowie Erläuterungen.

In den Textband wurden „alle Gedichte außer einigen Hymnen Hölderlins zwischen 1800 und 1807“⁸⁹ aufgenommen und dreifach nach Gattungen unterteilt: die elegischen und epigrammatischen Gedichte, die hexametrischen Gedichte und andere Versgattun-

⁸⁹ Liu, Haoming: *Die späte Dichtung Hölderlins. Texte*. Shanghai 2009, S. 1 (Liu, Haoming: 2009. *Texte*).

gen (die pindarische Versform; Adoneus) sowie die Vaterländischen Gesänge. Auch die Fragmente wurden übersetzt. Die Gedichte folgen chronologisch aufeinander und sind zweisprachig gesetzt. Die Übersetzung basiert auf der Frankfurter Ausgabe von D. E. Sattler.

Die zwei Bände für Studien und Erläuterungen teilen sich in Einleitung, Studien über die Gattungen der Gedichte, Kommentare und Erläuterungen der Gedichte auf. In der Einleitung werden die Biographie Hölderlins und der philosophische, religiöse und historische Hintergrund seiner Lebenszeit vorgestellt. Die wichtigsten Grundlagen für Hölderlins Gedanken werden ausführlich erläutert: Die Französische Revolution, die Begriffe „vaterländisch“ und „nationell“, seine Philosophie zu der Geschichte, der schwäbische Pietismus und der deutsche Idealismus. Anhand der Werke *Über die Verfabrungsweise des poetischen Geistes*, *Über den Unterschiede der Dichtarten* und *Wechsel der Töne* wird Hölderlins Poetik systematisch dargestellt, und auch die Sprache und Stil seiner späten Dichtung stellt Liu Haoming dar. Seine Prinzipien und Methoden der Übersetzung von Hölderlins Gedichte werden von ihm am Ende der Einleitung dargelegt.

In dem Teil der Studie, der sich den Gattungen der Gedichte widmet, werden die Gattungsgeschichte, das Versmaß und die Metrik der drei Dichtformen vorgestellt: Elegische und epigrammatische Gedichte, die hexametrischen Gedichte und andere Versgattungen sowie die vaterländischen Gesänge. Dazu wird auch erläutert, in welcher Form bzw. in welchem Stil diese ins Chinesische übertragen wurden.

Die Kommentare und die Erläuterungen der einzelnen Gedichte werden nach der Tradition der chinesischen Klassischen Philologie (小学 *xiao/xue*) und der modernen Editionswissenschaft in vier Abschnitte unterteilt:

勘读 (*kan/du*, Korrekturlesen der Textausgaben): Editionsgeschichte, Überlieferung und Lesarten.

注疏 (zhu/shu, Notizen und Kommentare): Erläuterung der in das Gedicht einbezogenen Mythen, Geschichten oder Personen. Erklärung der etymologischen Grundlage der chinesischen Übersetzung. Die wichtigsten Übersetzungsentscheidungen für die einzelnen Wörter und Verse werden in diesem Teil ausführlich dargestellt.

总释 (zong/shi, allgemeine Erläuterung): Überblickskommentar. Studien, Kommentare und Interpretationen zum gesamten Gedicht.

文献 (wen/xian, Literatur): Literatur, die zu dem Teil hinzugezogen wurde.

Die Einleitung in Liu Haomings *Die späte Dichtung Hölderlins. Studien und Erläuterungen* konzentriert sich nicht nur auf Hölderlins Gedichte. Sie ist eher eine einführende Lektüre zur Geschichte der deutschen Geisteswissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. Die Poetik und die philosophischen sowie theologischen Gedanken Hölderlins werden nicht als separate Themen der Studie betrachtet, sondern in die Typologie der Kulturgeschichte gesetzt. Liu Haoming versucht, „die Interpretationen und Kommentare zusammenzubringen und vor den größeren Hintergrund der Ideengeschichte zu stellen, um dadurch einen Übergang von der Philologie über die Poetik bis zur Philosophie und Theologie zu bilden.“⁹⁰

2.3.2.1 Der Sprachstil in der Übersetzung von Liu Haoming und die Sprachebenen der späten Dichtung Hölderlins

Der Sprachstil der Übersetzung von Liu Haoming ist einzigartig unter allen chinesischen Übersetzungsvarianten der Dichtung Hölderlins. In der Einleitung schreibt Liu Haoming: „Die meisten chinesischen Leser könnten sprachliche Fremdheit empfinden beim Lesen von *Die späte Dichtung Hölderlins*.“⁹¹ Der Grund dafür liegt wesentlich in der Hölderlinschen Sprache selbst. Nach Liu Haomings Meinung hat die Dichtungssprache Hölderlins eine hochkomplizierte Form, die auch

⁹⁰ Liu, Haoming: *Die späte Dichtung Hölderlins. Studien und Erläuterungen 2*. Shanghai 2009, S. 1013 (Liu, Haoming: 2009. Studien, 2).

⁹¹ Ebd., S. 140.

„den gebildeten deutschen Lesern“ fremd ist. Ein anderer wichtiger Grund ist der von Liu Haoming verwendete Sprachstil, der sich von dem modernen chinesischen Sprachstil für Dichtungsübersetzung und neue Lyrik unterscheidet. Dieser Stil der chinesischen neuen Lyrik wird im vierten Teil der vorliegenden Arbeit ausführlicher erläutert.

Anders als bei Qian Chunqi und Gu Zhengxiang ist der Ausgangspunkt der Übersetzung von Liu Haoming anstelle von Lesbarkeit und Verständlichkeit des übersetzten Textes eine treue Wiedergabe des Urtextes. Deswegen ist die Studie über die Sprachebenen der späten Dichtung Hölderlins die Voraussetzung seiner Übersetzung. In *Die späte Dichtung Hölderlins* wird deren Sprache auf drei Sprachebenen aufgeteilt: 1. die Sprache der Lutherbibel; 2. die klassische griechische Dichtung, hauptsächlich des Sophokles und der pindarischen Oden; 3. die etymologisch nachgebildeten deutschen Wörter und die schwäbische Mundart.

Für die Übersetzung jeder Sprachebene oder Sprachtradition wählt Liu Haoming eine entsprechende chinesische Sprachebene. So greift er für die Übersetzung der Sprache der Lutherbibel zu der entsprechenden Sprache der Chinese-Union-Version (CUV), der meistverwendeten chinesischen Bibelausgabe seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Nach Liu Haomings Meinung ist die Sprache dieser Bibelausgabe ideal für die Übersetzung Hölderlins geeignet.

Für die Übersetzung der Sprache der klassischen griechischen Dichtung konnte sich Liu Haoming nicht auf eine Übersetzung der griechischen Werke ins Chinesische stützen, sondern übersetzt direkt von dem griechischen Original.

Für die Übersetzung der dritten Sprachtradition versucht Liu Haoming eine Sprache zu verwenden, die auch in der Zielsprache nach den Ursprüngen sucht. Dazu forscht er nach den dem Original entsprechenden Wörtern „von den klassischen chinesischen Kanons der Han-Zeit (202 v. Chr. – 220 n. Chr.) bis zur Mitte der Tang-Zeit (766 – 835)“⁹² und bildet damit Neologismen für die Übersetzung.

92 Ebd., S. 144.

2.3.2.2 Die Übersetzung der Dichtungsform, Satzaufbau und Metrik der Dichtung Hölderlins

Anders als Gu Zhengxiang, dessen Übersetzungsprinzipien die Wortstellung des chinesischen syntaktischen Gebrauchs in der Übersetzung erfordern, versucht Liu Haoming in der Übersetzung möglichst den Versaufbau und die Wortstellung des Originals beizubehalten. Für alle Dichtungsgattungen verwendet er jeweils unterschiedliche Strategien für die Übertragung der Dichtungsform, weil die Verbindung zwischen Form und Inhalt die wesentliche Eigenschaft des Gedichts ist.

Liu Haoming betont in der Übersetzung die musikalische Eigenschaft der Dichtung. Nach seinen Ansätzen gibt es in dieser zwar keine Melodien, Töne und Akkorde, doch können musikalische Eigenschaften etwa durch Kürzung, Zäsur und Hebungen im Versmaß gezeigt werden. In der Übersetzung versucht er dementsprechend auch das Versmaß des Originals durch die gleiche Länge bzw. die gleiche Silbenanzahl der chinesischen Wörter wiederzugeben.

2.3.2.3 Zusammenfassung

Die späte Dichtung Hölderlins von Liu Haoming ist das wohl wichtigste Werk in der Geschichte der Hölderlin-Übersetzung und -Rezeption in China. In die Übersetzungssammlung wurden die Gedichte Hölderlins aus dem Zeitraum 1800 bis 1807 aufgenommen und Gattungen zugeordnet. Die Vollständigkeit und Richtigkeit der Übersetzung können die anderen Übersetzungsvarianten nicht erreichen. In *Die späte Dichtung Hölderlins* finden sich neben den Gedichttexten auch die Editions-geschichte und überlieferte Texteinträge jedes Gedichts. Zu den Texten werden ausführliche Kommentare und Erläuterungen gegeben. Deshalb handelt es sich bei *Die späte Dichtung Hölderlins*, anders als bei anderen Übersetzungen, nicht um eine Leseausgabe, sondern um eine solche, die als historisch-kritische Ausgabe zu benutzen ist.

2.4 Hölderlin und Hai Zi: Zur Hölderlin-Rezeption des chinesischen Dichters

Ich hob ein Krankenbett auf
 Mein Hölderlin er lag auf diesem Bett
 Pferde galoppierten wild in einem Schwall
 Quer durch ganz Frankreich
 Würden zum Symbol reiner Dichter,
 kranker Dichter
 Unglückseliger Dichter, ach
 Die Menschen binden dich wie ein Pferd
 Binden dich ans Krankenbett im Haus eines Zimmermanns⁹³
 [...]

(Unheil. Für Hölderlin; Hai Zi, 1987)

Im Jahr 1987, bevor die erste übersetzte Lyriksammlung Hölderlins 1994 publiziert wurde, schrieb der Dichter Hai Zi (1964–1989) das Friedrich Hölderlin gewidmete Gedicht *Unheil. Für Hölderlin*. In dem szenischen Gedicht nennt das lyrische Ich Hölderlin „Unglückseliger Bruder“ und spricht über Hölderlins Leben und Leiden, seine geistige Umnachtung und die Dichter in der Nachtzeit.

Hölderlin war Hai Zi bereits in den 1980er-Jahren bekannt. Hai Zi ist das Pseudonym von Zha Haishen, dem bekanntesten und wohl wichtigsten Dichter im China der 1980er-Jahre. Am 16. November 1988, kurz vor seinem Selbstmord, fertigte er seine letzte Abhandlung *Der Dichter, den ich liebe – Hölderlin* an, in der er diesen als idealen Dichter darstellt. Es wurde deshalb in der Hai-Zi-Forschung in China zu einem Hauptthema, dass die Poetik von Hai Zi von der Poetik Hölderlins beeinflusst worden ist: Die harmonische Ästhetik der Poetik Hai Zis werde von den griechischen Elementen in Hölderlins Dich-

93 Hai Zi: Gesammelte Gedichte. Hrsg. von Xi Chuan. Beijing 2009, S. 361. Übersetzung von Barbara Maag: [http://www.barbara-maag.de/Menglong%20Shi/Hai%20Zi/Hai%20Zi%20Bu%20Xing%20\(Zu%20Shi\).htm](http://www.barbara-maag.de/Menglong%20Shi/Hai%20Zi/Hai%20Zi%20Bu%20Xing%20(Zu%20Shi).htm). [letzter Abruf: 03.02.2018].

tung beeinflusst; die Dichtung beider Autoren sei musikalisch⁹⁴; in beider Dichtung werde der Pantheismus thematisiert, und ihre Ähnlichkeit sei „[t]he sad spirit words appear in love and aching circle“⁹⁵.

Diese Forschungsergebnisse wären nur dann plausibel, wenn Hai Zi die Gedichte Hölderlins tatsächlich gelesen und richtig verstanden hätte. Doch Hai Zi besaß keine Deutschkenntnisse, weshalb er Hölderlins Gedichte nur in einer Übersetzung lesen konnte. Zu seinen Lebzeiten waren die Gedichte Hölderlins noch nicht systematisch ins Chinesische übersetzt und kommentiert, und Hai Zi konnte zudem die meisten Gedichte Hölderlins nur auszugsweise. Ob er die in seiner Zeit publizierte Übersetzung von Qian Chunqi kannte, ist fraglich, weil die von Hai Zi in *Der Dichter, den ich liebe – Hölderlin* zitierten Gedichte von Qian Chunqi nicht übersetzt worden sind. Die in der Abhandlung zitierten Verse aus *Brod und Wein* stammen ursprünglich von der Übersetzung Martin Heideggers in *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. Ein Hölderlin betreffendes „Misreading“ Hai Zis wurde durch die unvollständige und sogar falsche Übersetzung verursacht; dies wird im fünften Kapitel dieser Arbeit mit einer Fallstudie zur Übersetzung der Elegie *Brod und Wein* analysiert. Hai Zis Interesse an Hölderlin ist auf dessen biographische Mythologie und die übersetzten Abhandlungen zu Hölderlins Gedichten (von Martin Heidegger und Georg Lukács) zurückzuführen. Er reflektiert sein Selbst in der Rezeption von Hölderlin, um seine Identifikation als Dichter dadurch zu bestimmen.⁹⁶ Diese Selbstbestimmung wird in der Dichtung von Hai Zi nicht selten durch Nachahmung antiker und christlicher Themen in der Dichtung Hölderlins verwirklicht. Der chinesische Germanist Li Shuangzhi ist der Meinung: „Haizis lyrische Ausdrucksweise ist nicht zu trennen von der Rezeption westlicher Dichtung. Berauscht von den von seinem Lieblingsdichter Hölderlin besungenen Gottheiten, versucht Haizi, die ursprünglichen antiken bzw. christlichen Kontexte

94 Vgl. Jiao, Zhifei: Haizi and Hölderlin. Masterarbeit, Zhejiang Normal University 2012, S. 51.

95 Vgl. Guo, Fuxiu: Love and Pain about Person and God's Paradox. On Lyrical Style of Haizi and Hölderlin. Masterarbeit, Southwest University, 2006. Abstract.

96 Vgl. Li, Shuangzhi: Der Lyriker als Kosmopolit? Die Weltoffenheit und Weltimagination in der chinesischen Lyrik der 1980er-Jahre. In: <http://literaturkritik.de/id/15652> [letzter Abruf: 29.01.2018].

abzuschatten und vor dem Hintergrund einer agrarischen Simplizität eine eigenständige transzendente Sphäre zu etablieren.“⁹⁷

In der Rezension zu Dai Huis Übersetzung nimmt Liu Haoming die Position ein, dass Hai Zi Hölderlin nicht wirklich verstanden habe. Er nennt ihn „die selbstgemordete Jugend, die Gedichte geschrieben hat“, und meint, Hai Zi habe sich nur Hölderlins Strahlen zu eigen gemacht. Die späteren Leser seit den 1990er-Jahren, die Hölderlin verehren, täten dies auch nicht aufgrund seiner Werke, sondern aus anderen Gründen: „Die selbstgemordete Literaturjugend hat ihn vergöttert, Martin Heidegger spricht über ihn. Wichtiger für manche Leser: er ist verrückt geworden.“⁹⁸

Liu Haomings Beurteilung von Hai Zi ist zwar extrem, sie zeigt aber eine wichtige Art der Rezeption Hölderlins in China: die Vergötterung des Dichters, bei der eben nicht die Werke rezipiert werden, sondern der Dichter selbst. Aufgrund der Entwicklung des Sentimentalismus in der neuen chinesischen Lyrik ist die biographische Mythologie Hölderlins bei den chinesischen Lesern bekannter als seine Dichtung. Wegen der Verehrung Hölderlins durch Hai Zi, der als Lyriker selbst ein Idol ist und Selbstmord begangen hat, wird dieses Phänomen während der 1990er-Jahre potenziert, was in der Tat keinen positiven Einfluss auf die Hölderlin-Forschung in China ausgeübt hat.

97 Li, Shuang Zhi und Ostheimer, Michael: Sprachhäutungen. In *Neue Zürcher Zeitung*, 06.02.2010. <https://www.nzz.ch/sprachhaeutungen-1.4830189> [letzter Abruf: 29.01.2018].

98 Liu, Haoming: Armer Hölderlin. *Southern Weekly*. 17.08.2006.

3 Übersetzung und Rezeption

„Zwei verschiedene Sprachen sind zwei verschiedene Weltansichten. Jede echte Übersetzung muß gleichsam den Gedanken erst von den fremden Worten entblößen und mit den Worten der eigenen Sprache neu bekleiden, daher denn schon Schopenhauer gesagt hat, in jeder Übersetzung müsse der Geist einen neuen Leib bekommen; jede Übersetzung sei also eine Seelenwanderung.“⁹⁹ So schrieb Ludwig Reiners in *Stilkunst*. Das Zentralproblem der literarischen Übersetzung besteht seit Tausenden von Jahren in den Worten bzw. in der Übertragung des Inhalts und der Form, der Treue und Freiheit bei der Übersetzung. Der Inhalt und die Form der literarischen Texte verhalten sich zueinander, wie Reiners schrieb, wie Seele und Körper. Wenn der neue Körper das Gefäß der alten Seele ist, muss die neue Form auch den eigentlichen Inhalt umfassen können. In der „Seelenwanderung“ soll die Seele eher in einen möglichst ähnlichen Körper „wandern“, genauso soll die Form bei der literarischen Übersetzung möglichst mitübertragen werden. Für zwei völlig unterschiedliche Sprachen, wie Chinesisch und Deutsch, ist diese „Seelenwanderung“ nur schwer vorstellbar. In der Praxis der Übersetzung deutscher Dichtung ins Chinesische wird dieses Problem immer wieder diskutiert, so auch bei der Übersetzung Hölderlins. Seitdem Hölderlin bzw. seine Gedichte in China bekannt wurden, sind viele verschiedene Übersetzungen davon entstanden. Diese sind gegründet auf dem Verständnis der Übersetzer und ihrer Art der Rezeption sowie ihrer Übersetzungsmethoden und -theorien, weshalb die übersetzten Gedichte sich stark voneinander unterscheiden. Die Rezeption Hölderlins in China erfolgt prinzipiell über Hölderlins Werke und die dazugehörigen Interpretationen sowie nicht zuletzt über seine im letzten Kapitel vorgestellte Biographie. So ist diese Rezeption in China eigenartig und unterscheidet sich offensichtlich von der Rezeption Hölderlins in Deutschland – sie ist sogar je nach Version der Übersetzung unterschiedlich. Die Unterteilung der Relation zwischen Übersetzung und Rezeption in drei Kriterien bietet eine

99 Reiners, Ludwig: „Stilkunst“. In: Hans Joachim Störig (Hrsg.): Das Problem des Übersetzens. Stuttgart 1963, S. XXI (Störig, Hans Joachim: 1963).

weitere Erläuterung: 1. Was ist das Wesentliche der Übersetzung und worin besteht deren Prozess? 2. Was ist die Rezeption und deren Prozess? 3. Wie ist das Verhältnis zwischen Übersetzung und Rezeption?

3.1 Über die Übersetzung

Eine Übersetzung ist der Prozess und das Ergebnis der Übertragung eines Textes von einer Sprache in eine andere.¹⁰⁰ Bei der literarischen Übersetzung beschränkt er sich auf die schriftliche Übertragung der Textbedeutung von der Ausgangssprache in die Zielsprache. Für diese Wiedergabe der Bedeutung gibt es keine Musterlösung. Das Resultat der Übersetzung ist erste Linie abhängig von der Bedeutung des übersetzten Wortes selbst. Im „Brockhaus“ von 1974 wird die Gefahr der Bedeutungsverschiebung erwähnt: „Dabei ist die Gefahr einer Bedeutungsverschiebung dort am geringsten, wo das Wissen bereits durch eine einheitliche Terminologie die beste Vorarbeit für eine Übersetzung geleistet hat: die eindeutige Zuordnung der Wörter zu den gemeinten Sachen oder Vorstellungen.“¹⁰¹ Daneben ist die Übertragung auch abhängig von der Strategie sowie den Methoden des Übersetzers.

Der Literaturwissenschaftler George Steiner teilte die Literatur zur Theorie, Praxis und Geschichte der Übersetzung in vier Perioden ein. Die erste Periode „reicht von Ciceros berühmter Weisung, nicht ‚verbum pro verbo‘ (Wort für Wort) zu übersetzen im *Libellus de optimo genere oratorum*, und ihrer Bekräftigung durch Horaz in der *Ars poetica* etwa zwanzig Jahre später – bis zu Hölderlins kryptischem Kommentar zu seinen eigenen Sophokles-Übersetzungen, 1804.“¹⁰² Steiners Anhaltspunkt dazu ist, dass die theoretischen Beiträge in dieser Zeit „unmittelbare empirische Interessen“ wecken. Die Hauptströmung der chinesischen modernen Übersetzung ist erst am Beginn des 20. Jahrhunderts zu verorten: Von dort bis zu den 1990er-Jahren waren die

100 Vgl. Kopetzki, Annette: „Übersetzung“. In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III. Berlin / New York 2007, S. 720–724, hier S. 720 (Reallexikon Bd. III).

101 Brockhaus Enzyklopädie, 17. Auflage, Wiesbaden 1974, Bd. 19, S. 172.

102 Steiner, George: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt am Main 1994, S. 247 (Steiner, George: 1994).

theoretischen Beiträge dazu hauptsächlich praxisorientiert. Angesichts des empirischen Hauptmerkmals ist die erste Periode trotz des Mangels an hermeneutischen und philosophischen Gesichtspunkten ein idealer Ausgangspunkt zur Erläuterung des Problems der Übersetzung vom Deutschen ins Chinesische.

3.1.1 Die Auseinandersetzung der zwei übersetzerischen Grundanforderungen in der griechisch-römischen Antike

Die Übertragung der altbabylonischen religiösen und Gesetzesinschriften in sumerischer Sprache im Mesopotamien des 3. Jahrtausends v. Chr. gilt als erste menschliche Übersetzungsleistung.¹⁰³ In dieser Zeit entstand die Septuaginta, die Übersetzung der hebräisch-aramäischen Bibel in die altgriechische Alltagssprache. Im gleichen Zeitraum entstand die lateinische Übersetzung der „Odyssee“ des Homer – bei Livius Andronicus unter dem Namen „Odusia“ – in Alexandria und im Römischen Reich. Die Epoche der Antike hat große Bedeutung innerhalb der Geschichte der Übersetzungstheorie. Sie ist auch für die Forschung zu späteren Übersetzungsepochen unentbehrlich, weil die Grundkonzeption der Übersetzung in der griechisch-römischen Antike vorgebildet ist. Dort gab es jedoch keine eindeutigen Richtlinien, die für den modernen Übersetzer selbstverständlich sind. Ein moderner Übersetzer darf die Länge, den Inhalt und den semantischen Kern des jeweiligen Originals nicht nach eigenen Vorlieben verändern, und auch eine Parodie ist in der Übersetzung keinesfalls erlaubt, während gerade dies in der Antike oft zu finden ist.¹⁰⁴

Die römische Kultur und Literatur ist einzigartig, weil sie in gewissem Umfang das Ergebnis der Interpretation, Analyse und Nachahmung der griechischen Literatur ist.¹⁰⁵ Diese Verbindung zwischen

103 Vgl. Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 6., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen 2011, S. 15 (Stolze, Radegundis: 2011). Diese Übersetzung wird hier als eine der ältesten erhaltenen behandelt.

104 Vgl. Seele, Astrid: Römische Übersetzer – Nöte, Freiheiten, Absichten: Verfahren des literarischen Übersetzens in der griechisch-römischen Antike. Darmstadt 1995, S. 10 ff. (Seele, Astrid: 1995).

105 Vgl. Norden, Eduard: Die römische Literatur. 6., ergänzte Auflage. Leipzig 1961, S. 3.

römischer und griechischer Literatur besteht aus *imitatio* (Nachahmung), deren Ziel *aemulatio* (Nacheiferung) ist und bezieht sich auf einen geistigen Wettstreit. Arno Reiff erläutert in seiner Dissertation *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern* die Begriffe von *imitatio* und *aemulatio* im Zusammenhang und erachtet als dessen Resultat die Entwicklung in der Literatur.¹⁰⁶

Die römische Kultur etwa zwischen dem 2. Jahrhundert v. Chr. und dem 5. Jahrhundert n. Chr. ist hauptsächlich zweisprachig. Die griechische Sprache wurde nicht nur im Osten des Römischen Reichs benutzt, sondern spielte auch eine wichtige Rolle in dem Gebiet, in dem das Lateinische vorherrschte. In der italienischen Region lebten auch viele Einwohner, deren Muttersprache Griechisch war; der Satiredichter Juvenal nannte Rom eine „griechische Stadt“. In Rom wurde im höheren Sprachunterricht Griechisch gelehrt, die Schriftsteller des Ostens benutzten ausschließlich Griechisch, während die Schriftsteller im Westen zweisprachig arbeiteten. Bis zum 4. Jahrhundert n. Chr. wurde der Gottesdienst der Christen in Rom auf Griechisch gehalten.

Der historische Hintergrund ist, dass Griechisch wegen der hoch entwickelten Kultur des Landes – und trotz der territorialen und militärischen Entwicklung des Römischen Reiches – immer noch der Maßstab für Literatur und Kultur war. So ist Nachahmung die Hauptaufgabe der römischen Literaten und Übersetzer. Deren einziges Ziel ist es, durch Übersetzung den Stil, die Form und den Inhalt des griechischen Originals in lateinische Texte zu übertragen. Die Gestalt des Originals ist den Übersetzern Stilmuster: So hat z. B. Quintus Ennius durch Übersetzung und Nachdichtung des Euripides den daktylischen Hexameter in der lateinischen Epik vermittelt, während Titus Maccius Plautus bei der Schaffung der Komödie stark von Menander beeinflusst wurde. Die Übersetzer konzentrieren sich nur auf die Praxis, die theoretische Überlegung und Diskussion werden vernachlässigt. Mit dem weiteren Aufstieg des Römischen Reiches und dem Erwachen des

¹⁰⁶ Vgl. Siegm. Döpp: *Aemulatio. Literarischer Wettstreit mit den Griechen in Zeugnissen des ersten bis fünften Jahrhunderts*. Göttingen 2001, S. 9.

Sprachbewusstseins der Römer war die griechische Literatur und Kultur nicht mehr allerhöchstes Ideal der lateinischen Literatur, sondern eine geistige Siegestrophäe. Die Übersetzer hatten nun mehr Freiheit, ihre eigenen Gedanken einzubringen und sogar das Original umzuschreiben. Das Ziel der Übersetzung ist nicht länger auf „interpretatio“ und „imitatio“ begrenzt. Der Rhetoriklehrer Marcus Fabius Quintilianus, auf den der Begriff „aemulatio“ zurückgeht, schrieb in den *Institutionis Oratoriae*: „But I would not have paraphrase restrict itself to the bare interpretation of the original: its duty is rather to rival and vie with the original in the expression of the same thoughts.“¹⁰⁷

Um 90 n. Chr. hielt Quintilian in *Institutio oratoria* Marcus Tullius Cicero für den „Maßstab für geistige Reife“ und nannte ihn „Romanae eloquentiae princeps“ (Führer römischer Beredsamkeit). Cicero wurde deshalb zum Stilmuster für Quintilians Schüler.¹⁰⁸

Marcus Tullius Cicero, der große Redner der ausgehenden Republik, gilt in der Übersetzungsgeschichte als ein Übersetzungstheoretiker. In *De optimo genere oratorum* schrieb er: „[...] aber ich habe sie [die Ausgangstexte; HL] nicht wie ein Übersetzer übersetzt, sondern wie ein Redner, mit den nämlichen Gedanken und ihren Ausdrücken, gleichsam Redefiguren, wobei aber die Worte an unsere Sprache gebunden sind. Dabei hielt ich es nicht für notwendig, Wort für Wort wiederzugeben, sondern ich bewahrte die Art der Worte insgesamt und ihre Bedeutung. Ich glaubte nämlich, sie dem Leser nicht zuzählen, sondern gleichsam zuwägen zu müssen.“¹⁰⁹ Cicero führte die Übersetzung also mit dem Bewusstsein eines Orators (Redner) statt mit dem eines Interpreten (Übersetzer) durch. So behauptet er in *De optimo genere oratorum* und *De finibus bonorum et malorum*:

107 Quintilian: *The Institutionis oratoriae of Quintilian*. Übersetzt von H. E. Butler. London 1968, liber X, 5, 5. S. 115.

108 Quintilian: *Institutio oratoria*. In: Siegmund Döpp: *Aemulatio. Literarischer Wettstreit mit den Griechen in Zeugnissen des ersten bis fünften Jahrhunderts*. Göttingen 2001, S. 12.

109 Cicero: *Über die Auffindung des Stoffes. Über die beste Gattung von Rednern / De inventione. De optime genere oratorum*. Lateinisch – Deutsch. Hrsg. v. Theodor Nüßlein. Berlin 2011, S. 349.

Die übersetzten Texte sollen nur die Gestaltung und Kraft der Ausgangssprache als Ganzheit behalten und an die Leser der Zielsprache angepasst werden; nur so können Leser von der Übersetzung bewegt werden.

Die direkte (wörtliche) Übersetzung bedeutet Mangel an sprachlichen Fähigkeiten und soll vermieden werden. In der Übersetzung soll der tiefste Sinn der Wörter enthalten sein, weil es das Ziel der Übersetzung ist, den Inhalt und Geist anstelle der Form des Originals zu übertragen.

Die Übersetzung literarischer Texte ist auch eine literarische Schöpfung, deshalb ist der Übersetzer angehalten, die Begabung und Fähigkeit eines literarischen Schriftstellers zu besitzen.

Der Wortlaut und der Wortsinn sollen verbunden werden, d. h. der Sinn eines Wortes kann von dem Wort nicht getrennt werden. Angesichts der Äquivalenz der Rhetorik in unterschiedlichen Sprachen sei es möglich, Texte im Stil des Originals in die Zielsprache zu übertragen.¹¹⁰

Die Übersetzung ist daher nicht mehr untergeordnet und kann sich von dem zuvor im Zentrum stehenden Original befreien. Damit ist sie nach Cicero eine Schöpfung, die dem Original gleichrangig ist bzw. sogar sprachlich und künstlerisch überlegen sein kann. Die Kategorisierung einer „Übersetzer“-Übersetzung und einer „Redner“-Übersetzung ist zugleich die erste theoretische Diskussion über die Frage wortgetreuer oder freier Übersetzung. Das Verhältnis zwischen Inhalt und Form in der Übersetzung der griechisch-römischen Antike unterscheidet sich von dem modernen Verhältnis. In dieser Übersetzungsepoche ist die Form der Zielsprache noch nicht ausgereift und befindet sich in einem Entstehungsprozess: Noch bis in das 4./5. Jahrhundert n. Chr. wird die Ausdrucksmöglichkeit der lateinischen Sprache infrage gestellt. Das Ergebnis der seit Jahrhunderten andauernden Diskussion über die Ausdrucksmöglichkeiten der griechischen und der lateinischen Sprache fiel zum Nachteil des Lateinischen aus.¹¹¹ „Die

110 Vgl. Tan, Zaixi: *A Short History of Translation in the West*. Peking 2004, S. 20 (Tan, Zaixi: 2004).

111 Vgl. Döpp, Siegm. *Aemulatio*. Literarischer Wettstreit mit den Griechen in Zeugnissen des ersten bis fünften Jahrhunderts. Göttingen 2001, S. 22 (Döpp, Siegm.: 2001).

Rezeption der Griechen durch die Römer diene auch dem Zweck, das Lateinische als Sprache zu bereichern, es literaturfähig zu machen, die im Griechischen schon vorhandenen literarischen Gattungen auf dem Wege der Übersetzung zu gewinnen.“¹¹² Das Zentralproblem, das eingangs mit Ludwig Reiners Vergleich erläutert wurde, besteht grundsätzlich in der Auseinandersetzung mit und im Verhältnis von Ausgangs- und Zielsprachen.

Horaz folgte Ciceros theoretischen Überlegungen zur Übersetzung. In der *Ars poetica* schrieb er: „Nicht bloss Wort für Wort übersetzt mit peinlicher Treue, Noch nachahmend so sehr sich beengt, dass freie Bewegung Scheu so sehr als der Plan des Originals ihm bei bietet.“¹¹³ Die Kategorisierung in eine wortgetreue und eine sinnge-mäße Übersetzung hat in der Theoriegeschichte eine große Wirkung auf Übersetzungstheoretiker wie Horaz, Quintilian, Luther, bis hin zu Schleiermacher. Der rote Faden der theoretischen Überlegung und Forschung zur Übersetzung ist schon in der Übersetzungsepoche der griechisch-römischen Antike entstanden.

In der Spätzeit des Römischen Reichs ist die Tradition der Ablehnung wörtlicher Übersetzungen nicht mehr so entschieden. Ein Grund dafür ist die zunehmende Wichtigkeit der christlichen bzw. der Bibelübersetzung. Nach der Septuaginta wird die Übersetzung der Bibel im Laufe der Zeit bis heute kontinuierlich fortgesetzt.

Eine Bibelübersetzung ist aufgrund des theologischen Hintergrunds eine spezielle Gattung der Übersetzung. Der einflussreiche jüdische Philosoph und Theologe Philo Judaeus behauptete in seiner Interpretation der Septuaginta-Fassung, dass die Heilige Schrift nur von den Theologen oder Gläubigsten übersetzt werden dürfe. Die Übersetzer würden bei der Arbeit durch den Heiligen Geist geführt, seien lediglich ein Werkzeug und dürften den Text nur streng nach dem Original in eine andere Sprache übertragen, ohne dessen Form, Gestalt und Eigenschaften der Zielsprache anzupassen. Der Bibelübersetzer Aquila hat im Jahr 125 auf diese Weise das *Alte Testament* wort-

112 Stolze, Radegundis: 2011, S. 17.

113 Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica* des Horaz. Übers. u. erl. von Th. Kayser. Stuttgart 1888, S. 9.

getreu vom Hebräischen ins Griechische übersetzt. Der Sinn des Originals ist deshalb in den übersetzten Texten sehr schwer zu verstehen.

Augustinus von Hippo ist einer der wichtigsten Unterstützer der wortgetreuen Übersetzung von Philo. Er erläuterte in einem Brief an seinen Sohn Adeodatus seine theoretische Überlegung zur Bibelübersetzung, dass nämlich das Grundelement in der Übersetzung das Wort sei. Form und Gestalt der Sprache sind bei Augustinus in den einzelnen Wörtern sehr detailliert, manchmal sogar bis hin zu den Silben.

Hieronymus (St. Jerome) verfasste mit Unterstützung des Papstes Damasus I. die lateinische Bibelübersetzung Vulgata. In der Übersetzung bildete Hieronymus seine eigenen theoretischen Gedanken und legte diese in *Ad Pammachium*, *Ad Sunniam et Fretellam* und im Vorwort zu seiner Bibelübersetzung dar:

„[...] Ich gebe nicht nur zu, sondern bekenne es mit lauter Stimme, daß ich bei der Übersetzung der Heiligen Schriften aus dem Griechischen, wo selbst die Wortstellung schon ein Mysterium ist, nicht Wort für Wort, sondern Sinn für Sinn ausgedrückt habe.“¹¹⁴ Übersetzung kann nicht nur wortgetreu, sondern muss manchmal auch flexibel sein. Die Übersetzer müssen die Ausgangssprache besiegen und in die Zielsprache vermitteln. Das kann als Zustimmung für die Argumente Ciceros betrachtet werden.

Es bestehen Unterschiede zwischen literarischer und theologischer Übersetzung. Bei der literarischen Übersetzung können die Übersetzer mit einem der Sprechsprache nahen Stil den Inhalt des Originals wiedergeben, während in der Bibelübersetzung hauptsächlich wortgetreue Übersetzung anzuwenden ist. In der Bibelübersetzung habe die Wortreihenfolge sogar eine heilige Bedeutung. Hieronymus hat hier die Argumente Ciceros zur wortgetreuen Übersetzung revidiert: Er hat dieser eine Daseinsberechtigung in der Bibelübersetzung gegeben und zugestanden, dass die wortgetreue und sinngemäße Übersetzung nicht voneinander zu trennen sind.

114 Hieronymus: Brief an Pammachius. In: Störig, Hans Joachim: 1963, S. 1.

Übersetzung kann nur aufgrund des Verstehens funktionieren statt durch den Heiligen Geist. Damit hat Hieronymus die Legende der Septuaginta verleugnet.¹¹⁵

Die theoretische Überlegung Hieronymus ist systematischer als diejenige Ciceros und die Auseinandersetzung bzw. das Verhältnis von Inhalt und Form wird von ihm in der Übersetzungspraxis erklärt. Hieronymus bestimmte weder die wortgetreue noch die sinngemäße Übersetzung als die einzig richtige, sondern bot Raum für weitere Diskussion.

Gedanken zu Übersetzungsfragen sind in der frühen Antike stark von dem historischen Hintergrund der Konkurrenz zwischen Griechenland und dem Römischen Reich beeinflusst. Damals wurde noch nicht so streng wie in modernen Zeiten zwischen Übersetzung und Bearbeitung unterschieden: Die übersetzende Bearbeitung eines Originals war für die römischen Schriftsteller vielmehr eine Grundlage für die Entwicklung und das Verfassen eigener Literatur. Nachdem Cicero das Problem der zwei Arten von Übersetzungskategorien in die Diskussion eingebracht hatte, konzentrierten sich die Übersetzer und Gelehrten darauf. Die Überlegungen zu den Übersetzungstheorien in dieser Epoche sind noch nicht systematisch und vollständig entwickelt, aber das Zentralproblem der Übersetzung ist schon während der Diskussion dieser Epoche klargeworden: das Verhältnis zwischen Inhalt und Form, bzw. der Widerspruch zwischen wortgetreuer und freier, sinngemäßer Übersetzung. Die Übersetzungsepoche der griechisch-römischen Antike ist vergleichbar mit der deutschsprachigen Übersetzung im Prozess der deutschen Nationenbildung sowie der Übersetzung in der „Bewegung für eine neue Kultur“¹¹⁶, in der die chinesische Alltagssprache „Bai’hua“ zur Schriftsprache gestaltet wurde. Diese Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts übte großen Einfluss auf die chinesische Übersetzung Hölderlins aus. Die genannten Aspekte der antiken Übersetzungstheorie bieten der Forschung zu modernen Übersetzungsproblemen mit unterschiedlichen histo-

115 Vgl. Tan, Zaixi: 2004, S. 27 f.

116 Die „Bewegung für eine neue Kultur“ ist auch unter dem Namen „Bewegung für Bai Hua“ oder Literatur-Revolution bekannt.

rischen und kulturellen Hintergründen und Traditionen einen Ausgangspunkt. Dies wird in den nächsten Abschnitten näher diskutiert.

3.1.2 Übersetzung und Sprachbildung: Übersetzung im Mittelalter und Luthers Bibelübersetzung

Ein Hauptmerkmal der Übersetzung im Mittelalter ist die Übertragung der lateinischen Werke in die europäischen Nationalsprachen. Die Diskussion zu Übersetzungsproblemen war dabei nicht weiter entwickelt als in der Antike. Die Hauptargumente sind:

Die übersetzten Texte müssen in Stil und Form dem lateinischen Original genau nachgeahmt werden. Der Sinn besteht darin, dass die Stärke der Ausgangssprache zu möglichst großen Anteilen in die Zielsprache integriert werden kann, damit diese ebenso schön und elegant wie das Lateinische ist.

Die Naturregel der Zielsprache muss in der Übersetzung geachtet werden. Nur wenn die übersetzten Texte in einer lebensnahen Sprache präsentiert werden, können sie von den Lesern akzeptiert werden.¹¹⁷

Bei der Übersetzung ins Deutsche wird meistens das erste Argument in die Praxis umgesetzt, in der englischen hingegen das zweite. Erst in der Zeit der Renaissance hat sich die deutsche Übersetzung und Übersetzungstheorie weiterentwickelt. Auf eine das Lateinische streng nachahmende Übersetzung wird zugunsten der Beachtung der Ausdrucksmöglichkeiten und des Stils der deutschen Sprache verzichtet. Die sinngemäße Übertragung hat die wortgetreue Übersetzung ersetzt.

Nachdem Martin Luther seine 95 Thesen 1517 in Wittenberg veröffentlicht hatte, fertigte er 1522 die Übersetzung des Neuen Testaments an, die „zunächst eine einsame Leistung in der Abgeschiedenheit der Wartburg [war], ohne Hilfen, ohne Existenz einer verbindlichen deutschen Schriftsprache.“¹¹⁸ In der Bibelübersetzung wird die „Verdeutschung“ als Maßstab bezeichnet. Der zentrale Fokus der Übersetzung liegt auf dem Deutschen statt auf den Ausgangssprachen (Hebräisch und Griechisch). Für die erste zielsprachenorientierte deutsche

¹¹⁷ Vgl. Tan, Zaixi: 2004, S. 54.

¹¹⁸ Besch, Werner: Luther und die deutsche Sprache. 500 Jahre deutsche Sprachgeschichte im Lichte der neueren Forschung. Berlin 2014, S. 9. (Besch, Werner: 2014)

Bibelübersetzung gab es keine genormte überregionale Schriftsprache. Unter dem humanistischen Einfluss von Erasmus von Rotterdam und nach den Anforderungen der Reformation hat Luther seine Übersetzungsprinzipien gestaltet. Das Ziel der Übersetzung Luthers ist es, den alltäglichen Bedarf der Leser ohne hebräische, griechische und lateinische Sprachkenntnisse bezüglich der Bibel zu erfüllen. Dafür ist der richtige Ansatz die Umwandlung der Fremdsprache in die Sprache des Übersetzers.¹¹⁹ Als Theologe und zentrale Persönlichkeit der Reformation schwankte Luther trotz seiner Äußerung im „Sendbrief vom Dolmetschen“ bei der Frage des Verdeutschens zwischen wortgetreuer und sinngemäßer Übersetzung.

Nach Betrachtung der Übersetzung in der griechisch-römischen Antike und der europäischen Nationalsprachen des Mittelalters – hauptsächlich bei der Bibelübersetzung Martin Luthers – rückt nicht nur das Problem der Entscheidung über Wort- oder Sinnmäßigkeit in den Fokus. Es zeigt sich auch, dass eine Übersetzung die Antriebskraft für Auseinandersetzung und Konkurrenz zwischen unterschiedlichen Kulturen darstellt. Die Antike- und die Luther-Übersetzung führten zu einem ähnlichen Ergebnis, nämlich, dass die Zielsprachen durch die Übersetzung an Ausdrucksfähigkeit gewonnen haben, vervollständigt wurden und gleichzeitig zu einer einflussreichen Sprache geworden sind. Übersetzer wie Cicero, Hieronymus oder Luther entschieden sich bei der Übersetzung bewusst für diesen Weg: So hat Luther das „Verdeutschten“ als Übersetzungsmaxime bestimmt.

Mangels einer genormten Schriftsprache benutzte Luther bei dieser „Verdeutschung“ das Mitteldeutsche als Hauptsprachform und die Kanzleisprache der Region Thüringen als Grundlage. In der Übersetzung verwendete er auch ost- und südmitteldeutsche Dialekte und bildete zudem neue Wörter. In der Übersetzung der „Lutherbibel“ ist nicht schwer zu erkennen, dass das „Verdeutschten“ für Luther nicht nur bedeutete, den Inhalt des Originals für seine Leser verständlich umzuschreiben, sondern auch, die eigene Sprache zu einer einheitlichen Sprache umzubauen. Luther wurde in den Jahrzehnten nach sei-

119 Luther hat im „Sendbrief vom Dolmetschen“ das berühmte Beispiel einer Übersetzung von Math. 12, 34 gegeben, um dieses Problem zu erklären.

nem Tod „Vater der deutschen Sprache“ oder „Schöpfer der neuzeitlichen deutschen Schriftsprache“ genannt. Werner Besch stellt in seinem Band *Luther und die deutsche Sprache. 500 Jahre deutsche Sprachgeschichte im Lichte der neueren Forschung* diese Argumente infrage: Die Entstehung der einheitlichen neuzeitlichen deutschen Sprache sei eher ein historischer Prozess.¹²⁰

Luthers Bibelübersetzung ist bei aller Wichtigkeit für die Entwicklung der deutschen Sprache nicht ohne ihre regionale bzw. geographische Sonderstellung vorstellbar. Die Heimat Luthers befindet sich in der geographischen Mitte der drei großen Varianten des gesprochenen Deutsch: Oberdeutsch, Niederdeutsch und Mitteldeutsch. Verglichen mit den anderen europäischen Nationen fehlte der deutschen Nation eine Verwaltungszentrale wie sie in Frankreich oder England existierte. Aufgrund der Vielzahl von Zentren in den deutschen Regionen ist eine einheitliche Sprache für die ganze Nation schwer durch eine beherrschende Autorität festzulegen. Luther wählte eine andere Möglichkeit: eine einheitliche Sprache durch Übersetzung der Bibel auf Grundlage der Autorität von Gottes Wort zu schaffen.

3.1.3 Übersetzung als Konkurrenz und Fortführung der Kulturen

In den Epochen der griechisch-römischen Antike und des Mittelalters dient die Übersetzung nicht nur zur Kommunikation oder zum Inhaltsaustausch zwischen Kulturen, sondern zudem zum Lernen und dem Meistern von Herausforderungen von einer Kultur zur anderen. Vor diesem Hintergrund ist die Diskussion über wortgetreue und sinn-gemäße Übersetzung als dynamischer Prozess zu führen. Wenn, nach dem Vergleich von Ludwig Reiners am Anfang dieses Kapitels, der Inhalt die Seele und die Form der Körper ist, war die Übersetzung in Antike und Mittelalter ein Prozess, in dem die Zielsprachen den Körper entwickeln und vervollständigen, damit sie die Seele fassen können. Das Problem der wortgetreuen oder sinn-gemäßen Übersetzung ist aus dieser Perspektive keine rein ästhetische Unterscheidung oder Methodenfrage, sondern eine Debatte über die Ausdrucksfähigkeit

120 Vgl. Besch, Werner: 2014. S. 11–15.

der Sprachen. Dabei offenbart sich das Verhältnis der Entwicklungsstände zwischen den beiden oder mehrere hinter den Sprachen stehenden Kulturen.

Gleichzeitig ist seit der griechisch-römischen Antike die ungebrochene abendländische Übersetzungsgeschichte eine Garantie für die Kontinuität der literarischen Tradition, trotz des Auf- und Niedergangs der Nationen und des Wandels der Sprachen. Die Übersetzung der Antike und der Lutherbibel zeigt ein weiteres wichtiges Merkmal kultureller Überlieferung. Außer zur Meisterung von Herausforderungen und zur Konkurrenz diente die Übersetzung auch zur Aufnahme fremder Kulturen und zum Fortbestand einer Kultur. Unter dieser Bedingung wurde ein Kanon der Literatur mit kontinuierlicher Anziehungskraft gebildet. In *Nach Babel* schreibt George Steiner:

„Die Stammbaum-Struktur, die ‚übersetzerische‘, ‚translaterale‘ Kontinuität der abendländischen Epik, Lyrik und Dramatik, ist längst ein Gemeinplatz der Literaturwissenschaft. [...] so sind auch unsere Versdramen, Epen, Oden, Elegien und Pastoralen nur Fußnoten zu Homer, Pindar und den griechischen Tragikern [...].

Unsere abendländischen Gefühlsmodelle, wie sie in thematischer Entfaltung auf uns gekommen sind, sind ‚unser‘, wobei das Possessivpronomen den griechisch-römischen und hebräischen Umkreis abgrenzt.“¹²¹

Diese Kontinuität nennt Steiner den „anderen Ursprung der Konstanz“¹²².

121 Steiner, George: 1994, S. 419–423.

122 Ebd. S. 423.

3.1.4 Das Ziel der Übersetzung: „Verfremden“ der Übersetzung und Hölderlins Sophokles- Übersetzung

3.1.4.1 Bewegung hin zum Autor oder zum Leser: „Verfremden“ der Übersetzung bei Schleiermacher

Nachdem Quintilian in den *Institutiones oratorias* die Übersetzung in eine solche der normalen Sprache und der literarischen Sprache eingeteilt hatte, unterschied Friedrich Schleiermacher zwischen „Dolmetschen“ und „Übersetzen“. Er kategorisierte die Übersetzung in sachliche Wissenschaftsübersetzung und Kunstübersetzung. Nach Schleiermacher kann sich der Übersetzer für die Möglichkeiten „Einbürgern“ oder „Verfremden“ entscheiden: „Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“¹²³ Die erste Möglichkeit bzw. das „Einbürgern“ meint, dass die Fremdheit der Ausgangssprache im Original möglichst abzuschaffen sei, damit die Sprache im übersetzten Text wie die eines muttersprachlichen Autors wirke. Diese Strategie lässt sich durch die Vermittlung des Übersetzers nur schwer umsetzen, und das übersetzte Werk würde auch durch das Vermitteln verändert werden. Die andere Möglichkeit, das „Verfremden“, bedeutet dagegen, dass die Sprache in der Übersetzung die Fremdheit erhalten sollte, damit das fremdsprachige Original in der Zielsprache getreu wiedergegeben werden kann. Dies ist nach Schleiermachers Erläuterung die einzige Möglichkeit, den „Geist der Sprache“ im Text zu erhalten. Das Ziel dieser Strategie ist es, die Leser zu erziehen, und auch, sich der Zielsprache zu nähern. Das ist der Prozess des „Verpflanzen[s] ganzer Literaturen in eine Sprache“¹²⁴, wodurch sich nicht nur die Sprache selbst entwickelt, sondern auch Literatur, Kunst und Bildung. Die paraphrasierende Übersetzung, die zu dieser Zeit von den Zeitgenossen Schleiermachers mehr Zustimmung gewonnen hatte, dient einem Publikum mit Bedarf nach dem „gewöhnlichen Verstehen“. Durch Verfremdung

123 Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Störig, Hans Joachim: 1963, S. 47.

124 Ebd., S. 42.

wird die Grenze des gewöhnlichen Verstehens durchbrochen, damit der Horizont der eigenen Sprache sich erweitert. Mit den beiden Übersetzungsstrategien werden die Ergebnisse und die Ideen hinter der Wort- und Sinnmäßigkeit erläutert. Die Übersetzungstheorie ab dem 17. Jahrhundert wird in drei Klassen eingeteilt:

1. Strikteste Wörtlichkeit bei zwischensprachlichem Lexikon, fremdsprachlichem Lehrbuch etc.
2. Bei der Übersetzung erfolgt eine dem Inhalt treue Wiedergabe des Originals mit der eigenen Sprache des Übersetzers.
3. Die Nachschöpfung, Variante bzw. die interpretativen Parallelen des Originals.¹²⁵

Die drei Übersetzungsklassen sind nicht klar voneinander abgegrenzt. Sie können anscheinend alle Übersetzungsfälle erklären und für alle Übersetzungssituationen einen Ansatz liefern.

Goethe hat im „West-östlichen Divan“ die Übersetzung in drei Arten klassifiziert: Informative Translation, um das Wissen weiterzugeben; Adaption bzw. parodistische Translation, in der das Original nach der philologischen Regelung der Zielsprache verarbeitet wird – der Übersetzer erzeugt eher eine produktive Wiedergabe der Bedeutung des Originals; interlineare Translation:

„Es gibt dreierlei Arten Übersetzung. Die erste macht uns in unserem eigenen Sinne mit dem Auslande bekannt; eine schlicht-prosaische ist hierzu die beste. [...].

Eine zweite Epoche folgt hierauf, wo man sich in die Zustände des Auslandes zwar zu versetzen, aber eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eigenem Sinne wieder darzustellen bemüht ist.

Eine Übersetzung, die sich mit dem Original zu identifizieren strebt, nähert sich zuletzt der Interlinearversion und erleichtert höchlich das Verständnis des Originals; hierdurch werden wir an den Grundtext heran-

125 Vgl. Steiner, George: 1994, S. 270.

geführt, ja getrieben, und so ist denn zuletzt der ganze Zirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt.“¹²⁶

Für Goethe sind die drei Möglichkeiten eher drei Ebenen oder „Epochen“ der Übersetzung, als drei methodologische Übersetzungsarten. Die Übersetzung erfüllt das Ziel durch die erste Art, wird durch die zweite Art zum Ausdruck gebracht und perfektioniert sich durch die dritte Art: „der ganze Zirkel ist abgeschlossen“. Für die dritte Art hat Goethe die Interlinearversion als eine endgültige Übersetzung betrachtet, in der das Wort der zentrale Sinnträger ist. Die Bedeutung der Interlinearübersetzung beschränkt sich nicht auf eine strikte Wort-für-Wort-Übersetzung zwischen Zeilen, sondern durch sie wird auch das Verhältnis zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache dargestellt.

3.1.4.2 Hölderlins Übersetzung

Hölderlins Kommentar zu seiner Sophokles-Übersetzung bildet nach George Steiners Einteilung in *Nach Babel* das Ende dieser Übersetzungsperiode. Hölderlin übersetzte zwischen 1788 und 1805 einige Texte aus dem Griechischen und Lateinischen. Chronologisch kann seine Übersetzungstätigkeit in drei Zeiträume eingeteilt werden: Die Übersetzungen vor 1800, darunter Homers *Iliade*, *Pharsalia* von Lucan, *Reliquie* von Alzäus, Ovids *Phaethon*, *Dejanira an Herkules* (aus Ovids *Heroiden*), *Nisus und Euryalus* (aus Vergils *Aeneis*), Chor aus dem *Oedipus auf Kolonos* von Sophokles, usw.; um 1800 die Übersetzung des Pindar: *Olympische* und *Pythische Oden*; bis 1805 wurden von den Sophokles-Übersetzungen die zwei Trauerspiele *Oedipus der Tyrann* und *Antigonä* veröffentlicht, die weiteren Übersetzungen des *Oedipus auf Kolonos* und *Ajax* sind wegen der Krankheit Hölderlins nur in Bruchstücken fertiggestellt. Außer zwei Trauerspielen des Sophokles wurde keine Übersetzung Hölderlins vor seinem Tod veröffentlicht. Die anderen Übersetzungen sind meist fragmentarisch und werden nicht als Hölderlinsche Übersetzungswerke gesehen, sondern

¹²⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: Berliner Ausgabe. Poetische Werke: Gedichte und Singspiele; III. West-östlicher Divan. Berlin 1965, S. 307–310.

als Beiträge zu den Gedanken über die Antike und seine eigene Dichtung. Um 1800 hat Hölderlin zwei Anmerkungen zum *Oedipus* und zur *Antigonä* geschrieben und mit seiner Übersetzung der Trauerspiele des Sophokles im Jahr 1804 in Frankfurt am Main veröffentlicht.¹²⁷

Hölderlin war zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht der einzige deutsche Übersetzer, der sich für eine erneute Übertragung der griechischen Tragödie ins Deutsche entschieden hatte. Doch ist er der einzige, der in der Übersetzung eine extreme Undurchschaubarkeit geschaffen hat. Seine Sophokles-Übersetzung war den Zeitgenossen unverständlich, wurde stark kritisiert und negativ bewertet:

„Schon das Sylbenmaaß dieser Übersetzung ist durch die gänzliche Charakterlosigkeit auffallend. [...] Von seinem [Hölderlins] dichterischen Talente war hier viel zu erwarten; nur bedauern wir, daß einem so geistreichen Manne als Übersetzer so vieles mangelte [...]. Kein einziges Hilfsmittel hat er benutzt, aus keiner früheren Übersetzung geborgt; keinen Commentar, noch die Arbeit eines früheren Denkers, keine lateinische Version, kein Lexicon; keine Grammatik hat er vor Augen gehabt“ (Rezension von Heinrich Voß d. J.)¹²⁸

„Herrn Hölderlins Uebersetzung [...] ist in jeder Hinsicht unter die schlechten zu zählen. [...] In den Chören ist diese Uebersetzung noch weit fehlerhafter, unverständlicher und schleppender.“ (Rezension von Gottfried Gurlitt)¹²⁹

Auch die Interpretationen bzw. zwei Anmerkungen zu *Oedipus* und *Antigonä* sind für die Zeitgenossen unverständlich. „Offenbar machte man gar nicht erst den Versuch, sich ernsthaft mit ihr auseinanderzusetzen, sondern ließ es dabei bewenden, die geistigen Fähigkeiten ihres Urhebers infrage zu stellen.“¹³⁰

127 Vgl. Böschstein, Bernhard: Sophokles-Anmerkungen. In: Handbuch, S. 247–253, hier S. 247 und: Ders.: Übersetzungen. In: ebd., S. 270–289.

128 StA, Bd. 7.4, S. 96.

129 StA, Bd. 7.4, S. 102; Rezension von Gottfried Gurlitt.

130 Lönker, Fred: Das Beispiel Hölderlin. III. Unendliche Deutung. In: Hölderlin Jahrbuch. 1988/89. Tübingen 1989, S. 287–303, hier S. 287.

Abgesehen von dem historischen Hintergrund und der Ungerechtigkeit der Zeitgenossen ist die Übersetzung offensichtlich fehlerhaft. Ein Grund für die Hölderlins mangelnde Kenntnis des Griechischen ist, dass die entsprechende Ausbildung zu dessen Schulzeit nur von geringer Qualität war. Norbert von Hellingrath nannte die Sprache in Hölderlins Pindar-Übersetzung „eine seltsame Mischung von Vertrautsein mit der griechischen Sprache und lebhaftem Erfassen ihrer Schönheit und ihres Charakters, mit Unkenntnis ihrer einfachsten Regeln und gänzlichem Mangel grammatischer Exaktheit.“¹³¹ Für die Sprache der Sophokles-Übersetzung gilt diese Beurteilung ebenfalls. Abgesehen von der großen Menge der Druckfehler ist die Übersetzung voll von Verwechslungen ähnlich klingender griechischer Wörter, manchmal auch ähnlich klingender lateinischer und französischer Vokabeln, der falschen Bedeutungswahl bei mehrdeutigen Begriffen sowie Wortmissverständnissen und unklarer Aussagen.¹³² Wolfgang Binder hat einen Teil der Fehler als Fehler der Vorlage – der „Juntina“ von 1555, einer der großen Humanisten-Ausgaben des 16. Jahrhunderts – erklärt.¹³³

Die Rezeption der Sophokles-Übersetzung im 20. Jahrhundert – nach der Wiederentdeckung Hölderlins – wurde kontinuierlich positiver. Karl Reinhardt und Wolfgang Schadewaldt nennen die Übersetzung „die dem Geist des Originals weitaus am nächsten kommende Leistung.“¹³⁴ Walter Benjamin sieht in Hölderlins Sophokles-Übersetzung „die Harmonie der Sprachen so tief, daß der Sinn nur noch wie eine Äolsharfe vom Winde von der Sprache berührt wird.“ Er bewertet Hölderlins Übersetzungen als „Urbilder ihrer Form; sie verhalten sich auch zu den vollkommensten Übertragungen ihrer Texte als das Urbild zum Vorbild [...]“¹³⁵

131 Hellingrath, Norbert von: Pindarübertragungen von Hölderlin, Prolegomena zu einer Erstausgabe, Leipzig 1910, S. 75–79. In: Jochen Schmidt (Hrsg.): Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Frankfurt am Main 1994, S. 1327.

132 Vgl. ebd., S. 1327 ff.

133 Binder, Wolfgang: Turm-Vorträge. Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder. Tübingen 1992, S. 73 (Binder, Wolfgang: 1992).

134 Handbuch, S. 280 (Böschstein).

135 Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Walter Benjamin: Schriften. Frankfurt am Main 1972, Bd. 4/1, S. 21.

Hölderlins Sophokles-Übersetzung wurde immer wieder auf unterschiedlichen Ebenen diskutiert und auch nicht wenig kritisiert. Das Problem des Originals ist nicht unkompliziert, und es geht dabei nicht nur um die Wahl der Ausgabe. „Wer Auskunft sucht über das Original der Übersetzungen Hölderlins, wird mindestens drei Begriffe von ‚Original‘ unterscheiden müssen: das, was Hölderlin vorlag; das, was Hölderlin übersetzt hat; das, was Sophokles geschrieben hat.“¹³⁶ Für die Übersetzung eines antiken Werks sind diese drei Punkte wichtig. Das Original des Sophokles ist Hölderlin und seinen Zeitgenossen wegen der Überlieferung über zweieinhalb Jahrtausende unklar. Hölderlin hat übersetzt, ohne ein klares Original, das er als Ausgangstext bestimmt hat, wofür er nicht von jedem seiner Zeitgenossen Zustimmung erhielt. In der oben zitierten Rezension von Heinrich Voß d. J. wurde infrage gestellt, „was Hölderlin vorlag“. Ob die Kritik gerechtfertigt ist, wird hier nicht diskutiert. Die Sophokles-Ausgaben müsste Hölderlin gekannt haben, gezweifelt wird an den Vorlagen anderer Texte, wie Kommentaren und früheren Arbeiten sowie dem Lexikon und der Grammatik. Hölderlin verstand und rezipiert in der Begegnung mit dem Ausgangstext Sophokles nach eigener Überlegung.

In seiner Auffassung und Aneignung des Originals hat Hölderlin Sophokles' Trauerspiele auf Deutsch in extremster Weise wiedergegeben, die die Grenze der Ausdrucksmöglichkeit der Sprache berührt. Aus Hölderlins Sicht gilt, „daß das Wort mittelbarer factisch wird, indem es den sinnlicheren Körper ergreift; nach unserer Zeit und Vorstellungsart, unmittelbarer, indem es den geistigeren Körper ergreift. Das griechischtragische Wort ist tödtlichfactisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tödtet. [...] Und so ist wohl das tödtlichfactische, der wirkliche Mord aus Worten, mehr als eigenthümlich griechische und einer vaterländischeren Kunstform subordinirte Kunstform zu betrachten.“¹³⁷ Die griechischen Wörter sind so mächtig in der Tragödie, die Hölderlin für eine vaterländische Kunstform hält, mit „tödtlichfactischer“ Wirkung, dass Hölderlin bei der Übersetzung auch diese Kraft ins Deutsche brin-

136 Nickau, Klaus: Die Frage nach dem Original. In: Die Literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte. Hrsg. v. Brigitte Schultze. Göttingen 1987, S. 86–91, hier S. 86 (Literarische Übersetzung).

137 StA, Bd. 5, S. 269, 270.

gen muss. Hölderlin glaubte, dass es der modernen Sprache und dem Erkenntnisvermögen daran mangelt, die antike Bedeutung der Wörter auszudrücken. Er wählte bei der Übersetzung nicht einfach eine Metaphrase oder eine freie Übersetzung bzw. Paraphrase im Diskurs seiner Zeitgenossen. Seine Übersetzung entspricht auf den ersten Blick Schleiermachers Gedanken, die Verfremdung gewöhnlicher Wörter in die übersetzten Texte einzubringen. Eine Verfremdung schuf Hölderlin nicht mit Absicht, sein Ausgangspunkt ist es, die griechischen Wörter mit ihren ursprünglichen Bedeutungen in die neue Sprache zu übersetzen. Er versuchte in der Übersetzung die vorhandenen Wörter neu zu bilden oder moderne Wörter mit Neuinterpretationen nach der Etymologie nachzubilden. Mit der Sprache Luthers, den pietistischen Begriffen und der schwäbischen Mundart bildete Hölderlin die Sprache für die Übersetzung. George Steiner sieht dies als Etymologismus, der „zum taktischen Repertoire der Gegen-Aufklärung, des Sprach-Nationalismus und des numinosen Historismus“ gehöre.¹³⁸ Jedoch hat Steiner zugegeben, dass Hölderlin nicht beim Etymologismus geblieben ist, weil er bei der Übersetzung sich „nicht nur zur Quelle der deutschen Sprache, sondern auch zu den primären Energien der menschlichen Rede überhaupt“ zu bewegen versuche.¹³⁹

In der ersten Szene des ersten Akts der *Antigonä* wird ein Vers von Ismene wie folgt übersetzt:

„Was ist's, du scheinst ein rothes Wort zu färben?“¹⁴⁰

Dieser unverständliche Satz wurde von den Zeitgenossen als Unsinn angesehen. Heinrich Voss spottete in einem Brief an Goethe darüber und bewertete Hölderlins Sophokles-Übersetzung als „eine versteckte Satire auf schlechte Übersetzer“.¹⁴¹ In der Tat hat Hölderlin seine Übersetzungsrichtlinie eingehalten. Er hat die wörtliche Bedeutung des griechischen Worts „καλχαινοσ“, „rot machen“ verwendet, anstatt es figurativ als „dunkel machen“ oder „in Gedanken versunken sein“ zu

138 Steiner, George: 1994, S. 328 f.

139 Ebd., S. 329.

140 StA, Bd. 5, S. 206.

141 Vgl. Fröschle, Hartmut: Goethes Verhältnis zur Romantik. Würzburg 2002, S. 271 f.

übersetzen. Die Wörtlichkeit und verbale Interlinearversion können auf den Leser sehr fremd wirken, aber Hölderlin sieht die potenzielle Offenbarung in der Undurchschaubarkeit der Wörter. Dort findet sich das Wesen der Sprache, das nur durch die Übersetzung offenbart werden kann. Er versucht, in die Quelle aller Wörter einzudringen, sich das Wesen jedes Wortes anzueignen, und durch die Übertragung des Wesens in eine andere Sprache zu *deren* Wesentlichem zu gelangen. Walter Benjamin drängte Hölderlins Idee in *Die Aufgabe des Übersetzers* weiter: „Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache.“¹⁴² Diese ist kein gewohnte Sprache, sie stellt das Gemeinsame unterschiedlicher Sprachen dar. „Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers.“¹⁴³ Hölderlins Übersetzung verbindet Antike und Moderne, Griechisch und Deutsch, durch seine Übersetzung wurde eine Zone in der Mitte geschaffen, die nur für die reine Sprache existiert. Benjamin nennt deshalb Hölderlins Übersetzen „Urbild zum Vorbild“. In Hölderlins Übersetzung wird versucht, eine Synthesis der griechischen Texte und der deutschen Sprache zu schaffen, „nicht ein griechisches Werk bloß in deutschen Vokabeln und auch nicht ein deutsches Werk bloß griechischen Inhalts, sondern ein Drittes, das als das Produkt einer echten Begegnung beider gelten kann.“¹⁴⁴

Von der antiken Übersetzung über Luthers Bibel bis zu Hölderlins Sophokles-Übertragung ist das Kernproblem des Übersetzens trotz der Perspektiven und Ebenen der theoretischen Überlegungen dazu unverändert: das Verhältnis zwischen Inhalt und Form, oder, in den Worten von Ludwig Reiners: Vergleich, Seele und Körper. Im Brief von 1783 an den Verleger seiner Sophokles-Übersetzung schrieb Hölderlin über seine Gedanken zur Übersetzung: „Ich hoffe, die griechische Kunst,

142 Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Walter Benjamin: *Schriften*. Frankfurt am Main 1972, Bd. 4/1, S. 13.

143 Ebd., S. 193.

144 Binder, Wolfgang: 1992, S. 9.

die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herumbeholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere.“¹⁴⁵ Für die undurchsichtige Erläuterung zur Übersetzung hat Wolfgang Binder eine Erklärung in drei Teilen gegeben: 1. „Übertragen eines fremden Originals in die eigene Sprache.“ 2. „Übersetzen dieses Originals in einen ihm nicht mehr erreichbaren Vollendungszustand.“ 3. „Übersetzen der eigenen Sprache und Art ins Fremde, dessen sie bedarf, wenn sie sich einmal selber finden will.“¹⁴⁶ Hölderlin legte nicht viel Wert auf das Problem der Wort- oder Sinnmäßigkeit. Für ihn ist die Übersetzung ein Prozess des Verstehens und der Dichtung, wie er in *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* dargelegt hat. Er kämpft in der Übersetzung gegen eine von Brecht später als „kulinarisch“ und von Hölderlin selbst als „positiv“ bezeichnete Sprache, damit diese Sprache anstatt des schönen Wortes das treffende Wort beibehält. Gleichzeitig versucht er, bei der entpositivierten Übersetzung des Wortes „in der Sache und durch sie hindurch den Grund ihres Seins sichtbar“¹⁴⁷ zu machen. Nach Benjamin ist die Aufgabe des Übersetzers die Befreiung der im Werk gefangenen „reinen Sprache“, die das „sprachliche Gebilde“ mit „schwerem und fremdem Sinn“ besitzt. Das Sprachgebilde ist das Wesen der reinen Sprache, während diese im Eigenen zu erlösen und von dem fremden Sinn zu entbinden ist. Deshalb muss der Übersetzer in diesem Prozess der reinen Sprachen ein neues Gebilde schaffen, damit der Übersetzungsprozess erledigt werden kann. Das dualistische Verhältnis zwischen Inhalt (Seele) und Form (Körper) gestaltet sich im Übersetzungsprozess in drei Phasen.

Der erste Schritt ist das Verstehen: Der Übersetzer muss die Sprache oder die Wörter verstehen. Die in einem Text gefangene „reine Sprache“ ist zu erkennen, das Symbolisierte und das Symbolisierende sind zu bestimmen. Danach müssen die fremden Bedeutungen von dem Sprachgebilde der Wörter befreit werden, damit das Symbolisierende der „reinen Sprache“ behalten wird. Diese Tilgung ist der zweite

¹⁴⁵ StA, Bd. 6.1, S. 434.

¹⁴⁶ Binder, Wolfgang: 1992, S. 70.

¹⁴⁷ Ebd., S. 145.

Schritt. Zuletzt muss das Symbolisierende noch in der Zielsprache ausgedrückt werden, dazu fehlt nur das Gebilde ohne fremde Bedeutungen, entsprechende Wörter sind herauszufinden oder neu zu bilden. Durch diese drei Schritte findet die Seele einen neuen Körper und die Seelenwanderung ist abgeschlossen.

3.1.4.3 Hölderlins Poetik und Übersetzung: Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes

Hölderlin legt in *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* den Weg des poetischen Geistes vom Augenblick des Ergreifens der gemeinschaftlichen Seele bis zum fertigen Werk dar. Er schreibt am Anfang: „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist, wenn er die gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist, gefühlt und sich zugeeignet, sie festgehalten, sich ihrer versichert hat [...].“¹⁴⁸ Wenn der Geist Substanz ist, ist der Geist nicht zu besitzen. „[...] wenn er eingesehen hat, daß ein notwendiger Widerstreit entstehe zwischen der ursprünglichsten Forderung des Geistes, die auf Gemeinschaft und einiges Zugleichsein aller Teile geht, und zwischen der anderen Forderung, welche ihm gebietet, aus sich herauszugehen [...].“¹⁴⁹ Am Anfang der Verfahrungsweise der Dichtung steht das Herausgehen des Geistes aus sich nach „der ursprünglichsten Forderung“, damit der Geist die Form bekommen kann. Eine Progression des Wechsels läuft in diesem Verfahren durch. Der Stoff wird festgelegt, und durch eine Reihe von Vollendungen wird die Sprachwerdung erfahren.¹⁵⁰ „Der Stoff ist entweder eine Reihe von Begebenheiten oder Anschauungen, Wirklichkeiten, subjektiv oder objektiv zu beschreiben, zu malen, oder er ist eine Reihe von Bestrebungen, Vorstellungen, Gedanken oder Leidenschaften, Notwendigkeiten, subjektiv oder objektiv zu bezeichnen, oder eine Reihe von Phantasien, Möglichkeiten, subjektiv oder objektiv zu bilden.“¹⁵¹ Die drei Arten Stoff entsprechen drei Gattungen: episch/naiv, dramatisch/heroisch und lyrisch/idealistisch. In ihnen bestehen Bestrebung, Sache und Empfindung.

148 StA, Bd. 4, S. 241.

149 Ebd.

150 Vgl. Schmid, Holger: Wechsel der Töne. In: Handbuch, S. 118–127, hier S. 121.

151 StA, Bd. 4, S. 243.

„Im Wechsel fortstrebend gelangt der poetische Geist an den ‚Mittelpunkt‘, wo er in einer ‚Erinnerung‘ sich gegenwärtig bleiben muß, da ‚die Vergegenwärtigung des Unendlichen, der göttliche Moment‘ stattfindet; während er darüber als dreifaches Ich sich selbst in ‚schöner, heiliger, göttlicher Empfindung‘ erkennt (in dieser vereinigen sich alle drei Kräfte in Wechselwirkung), kommt es durch eine Reihe von drei ‚Vollendungen‘ schließlich zum gelungenen ‚Werk‘.“¹⁵² In den „Ruhepunkten und Hauptmomenten“ vereinigen sich der Geist und der Stoff zu einem absoluten Zustand. Zum Ende seiner Ausführungen erläutert Hölderlin die Sprachwerdung in der Verfahrungsweise so, dass die Sprache nicht vom Dichter erschaffen, sondern geahnt und durch die Reflexion produziert wird: „Das Produkt dieser schöpferischen Reflexion ist die Sprache.“¹⁵³

Die Verfahrungsweise kann in sieben Phasen eingeteilt werden: 1. Der Geist wird von der Seele des Dichters berührt; 2. Der Geist erreicht sich selbst durch Reflexion; 3. Der Geist reproduziert sich in sich selber und in der Sphäre des Stoffes; 4. Das Vereinigen des Geistes und des Stoffes; 5. Entgegensetzen und Wechseln des Geistes und Stoffes; 6. Die absolute Vereinigung des Geistes und des Stoffes auf dem „Ruhepunkt und Hauptmomente“; 7. Hypostasierung des Reflexionsganges. Das gelungene Werk als das Ergebnis der Vereinigung des Geistes und des Stoffes.¹⁵⁴

Vergleicht man die sieben Phasen mit dem von Hölderlin im letzten Abschnitt erläuterten Übersetzungsprozess, ist unschwer zu erkennen, dass Hölderlin die Gedanken über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes auch in seine Übersetzungspraxis einbezogen hat. Oder genauer: Hinter einer scheinbar wortwörtlichen interlinearen Geschichtsübersetzung versteckt sich die Verfahrungsweise des poetischen Geistes. Der erste Schritt des oben erwähnten Übersetzungsprozesses ist, wie schon gesagt, das Verstehen. Es dient der Erkenntnis der reinen Sprache und Bestimmung ihrer symbolisierten und symbolisierenden Teile. Dieser Schritt entspricht der Phase 1 bis 3 der Verfahrungsweise des poetischen Geistes. Der Geist muss aus sich her-

¹⁵² Handbuch, S. 121 (Schmid).

¹⁵³ StA, Bd. 4, S. 243.

¹⁵⁴ Vgl. Liu, Haoming: Studien und Erläuterung, Bd. 1, S. 87–92.

ausgehen und vom Dichter berührt werden. Im zweiten Schritt sind die fremden Bedeutungen vom Sprachgebilde der Wörter abzuheben, damit das Symbolisierende der reinen Sprache behalten wird. Dieser Schritt entspricht den Phasen 4 und 5 – sie bilden die Vorbereitung für die endgültige Vereinigung des Geistes und des Stoffes. Der letzte Schritt besteht im Ausdrücken in der Zielsprache mit neuen Gebilden. Dieser Schritt entspricht den Phasen 6 und 7.¹⁵⁵

3.1.5 Übersetzen und Verstehen

Der Prozess der Übersetzung ist „wesentlich eine Mittlertätigkeit und dient der Verständigung unter Menschen.“¹⁵⁶ Sowohl die Übersetzungstheorie von Benjamin über die „reine Sprache“ als auch Hölderlins Gedanken über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes und seine Übersetzungspraxis zeigen, dass hinter dem seit langem diskutierten Problem von Wort- und Sinnmäßigkeit das Problem des Verstehens besteht.

Hermeneutik als Theorie des Verstehens von Texten hat eine natürliche Verbindung zur Übersetzung. Die Sprache ist die generelle Vermittlung des Verstehens, die Übersetzung die Vermittlung zwischen zwei Sprachen. Hans-Georg Gadamer schrieb zu dem Begriff der Hermeneutik im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*: „Hermeneutik ist die Kunst des *hermeneuein*, d. h. des Verkündens, Dolmetschens, Erklärens und Auslegens [...]“¹⁵⁷ Etymologisch könnte der Begriff Hermeneutik auf die Überbringung und Übersetzung von Nachrichten durch den Götterboten Hermes zurückgehen. Aus hermeneutischer Perspektive konzentriert sich die Übersetzung nicht nur auf die Verbindung zwischen Wörtern oder Texten zweier Sprachen, sondern auf das Verstehen des Übersetzers. „Das hermeneutische Übersetzen kann demnach als eine Denkrichtung definiert werden, die das Problem des (auch subjektiv gebundenen) Verstehens und Interpretierens im Über-

155 Vgl. Wang, Xue; Ding, Yan: Erläuterung zu Hölderlins Übersetzungstheorie. In: *Journal of Tianjin University (Social Sciences)*, Vol. 14 No. 4, S. 338–341.

156 Stolze, Radegundis: *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*. Tübingen 1992, S. 17.

157 Gadamer, Hans-Georg: *Hermeneutik*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 3. Basel 1974, S. 1061 f., hier S. 1061.

setzungsakt fokussiert.¹⁵⁸ Schon Friedrich Schleiermacher zeigte in *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* die Verbindung der Übersetzung zum Verstehen auf. Martin Heidegger grenzte diese Verbindung weiter ein.

Heidegger illustrierte seine Gedanken zur wortgetreuen Übersetzung in *Der Spruch des Anaximander* mit dem Beispiel der Übersetzung von Diels und Nitsche: „Aber solange eine Übersetzung nur wörtlich ist, braucht sie noch nicht wortgetreu zu sein. Wortgetreu ist sie erst, wenn ihre Wörter Worte sind, sprechend aus der Sprache der Sache.“¹⁵⁹ Die Übersetzung ist nicht nur eine Umbildung Wort für Wort, sondern übersetzt das Denken in eine andere Sprache. Hier meint Heidegger, dass die Übersetzung der Sprache und des Denkens „die Selbe“, aber nicht „die Gleiche“ ist. „Der Spruch des Denkens läßt sich nur in der Zwiesprache des Denkens mit seinem Gesprochenen übersetzen.“¹⁶⁰ Deswegen werden Übersetzung und Auslegung auch in eins gesetzt: Heidegger meint nicht nur, dass jede Übersetzung Auslegung ist, sondern auch, dass jede Auslegung Übersetzung ist. Übersetzung findet nicht nur zwischen Sprachen statt, sondern auch innerhalb einer Sprache. „Man kann meinen, das ‚Übersetzen‘ sei die Übertragung einer Sprache in eine andere, der Fremdsprache in die Muttersprache oder auch umgekehrt. Wir verkennen jedoch, dass wir ständig auch schon unsere eigene Sprache, die Muttersprache in ihr eigenes Wort übersetzen.“¹⁶¹

158 Cercel, Larisa: Übersetzungshermeneutik. Historische und systematische Grundlegung. St. Ingbert 2013, S. 17.

159 Heidegger, Martin: Der Spruch des Anaximander. In: Martin Heidegger: Holzwege. Frankfurt am Main 1950, S. 296–343. Hier: S. 297.

160 Ebd., S. 302.

161 Heidegger, Martin: Parmenides, Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen. 1923–1944, Bd. 54, 1982, S.17. Zitiert nach: Mueller-Vollmer, Klaus: Sprachphilosophie und Übersetzung: Das Interesse der Sprachphilosophie an der Übersetzung (Philosophy of language and translation: Translation as an object of reflection in the philosophy of language. In: Harald Kittel et al. (Hrsg.). Übersetzung. Translation. Traduction – Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An international Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction. Berlin / New York 2004, S. 129–155, hier S. 144.

George Steiner greift die Gedanken Heideggers zur Übersetzung auf und teilt die Übersetzung im hermeneutischen Prozess nach vier Phasen auf: Vertrauen, Aggression, Einverleibung und Reziprozität.

Der Anfang des Verstehens basiert normalerweise auf Vertrauen. Das Vertrauen in andere Menschen oder Dinge ist auf Erfahrung oder Theorie zurückzuführen, es „ist ein massiver, philosophisch höchst ernst zu nehmender Hinweis auf den menschlichen Hang, die Welt symbolisch aufzufassen, als ein Gebilde aus Beziehungen, in denen ‚dieses‘ für ‚jenes‘ stehen kann, ja muss, wenn es überhaupt Strukturen und Bedeutungen geben soll.“¹⁶²

Auf das Vertrauen folgt die Aggression. Nach Heidegger ist das Verstehen die „aktive und gewaltsame Aneignung von Da-sein durch Erkenntnis“¹⁶³. Nur wenn die anderen mit Gewalt besessen werden, kann das Dasein bestätigt werden. Deswegen ist das Verstehen, Erkennen und Interpretieren unvermeidlich ein Modul des Angriffs mit Gewalt; so nahm Heidegger an, dass das Verstehen nicht eine Sache der Methode, sondern das Sein selbst sei. Das Sein besteht im Verstehen des Seins der anderen. Steiner hat dieses Problem eingegrenzt auf „das harmlosere, begrenztere Axiom, dass jeder Akt des Erfassens die Aneignung einer anderen Entität ist.“¹⁶⁴ Begreifen und Erfassen behalten etymologisch auch die Bedeutung einer physischen Aneignung.

Die Einverleibung ist die Phase nach der Aggression. Die durch die Aggression erfasste Form und der Inhalt werden auf den Raum der eigenen Sprache und Kultur übertragen. In diesem semantisch reichen Sprachraum existiert bereits eine ausreichende Zahl von Bedeutungen heimischer Wörter. Die Aufnahme bzw. Einverleibung ist je nach Erfassten unterschiedlich. Eine Einbürgerung des Erfassten in die eigene Sprache und Kultur ist möglich wie bei Bibelübersetzung Luthers. Die Verfremdung kann auch erfolgen, damit die Übersetzung Randexistenz bleibt. In diesem Verfahren wird die Struktur der eigenen Sprache und Kultur verändert durch die Verwandlung des Verstehens. Zudem besteht bei jeder Einverleibung das Risiko, selbst gefressen zu werden. Aber wenn die einheimische Sprache noch nicht ausgereift ist,

¹⁶² Steiner, George: 1994, S. 311.

¹⁶³ Ebd., S. 313.

¹⁶⁴ Ebd.

„bereichert das eingeführte Gut weder, noch findet sich ein passender Ort für es. [...] Jedes Pidgin ist Zeichen einer Anstrengung, eine Zone für die angestammte Sprache freizuhalten, und beweist zugleich, dass dieser Versuch unter dem Ansturm einer Sprach-Invasion misslingen muss, die sich politischer und wirtschaftlicher Sanktionen bedient.“¹⁶⁵ Hier wird ein anderes mögliches Ergebnis der Übersetzung verdeutlicht: gefressen zu werden.

Nach Steiners Auffassung ist der hermeneutische Prozess gefährlich und unvollständig, weil bei der Einverleibung einige Kulturen durch einen unverdaulichen Assimilationsvorgang aus dem Gleichgewicht geraten und den Glauben an ihre eigene Identität verlieren. Die Reziprozität als letzte Phase ist deshalb notwendig. In den ersten drei Phasen wird die Balance zwischen dem Übersetzer und dem Original immer wieder verändert. Der Übersetzer hat dem Original ungeprüft und a priori sein Vertrauen gegeben; so befindet er sich in einer schwächeren Position, weil immer die Möglichkeit besteht, dass das Original nur sinnlosen Inhalt umfasst oder gar nicht übersetzenswert ist. Das Verhältnis verändert sich nach der Aggression. Der Übersetzer geht mit „schwerer Beute befrachtet“¹⁶⁶ in dem Verhältnis der Balance als der Stärkere hervor. Mit dem selbst neu Hinzugefügten gerät das ganze System ins Ungleichgewicht. Unter der generellen Beobachtung wird das Original von der Übersetzung vergütet durch die Verbreitung in einer neuen Kultur. Im Prozess der Übersetzung werden alle Einzelheiten des Originals beleuchtet und dargestellt. Jede Änderung in Form oder Inhalt der Übersetzung könnte die Gleichgewichtigkeit des Originals beschädigen, denn es ist „die Übereinstimmung von Inhalt und Form inniger und vertrackter, als man bisher bemerkt hat.“¹⁶⁷ Das Original wird durch die Übersetzung trotzdem bereichert, und: „Wie ein Spiegel reflektiert die Übersetzung nicht nur, sie leuchtet auch selbst.“¹⁶⁸ Diese Reziprozität ist daher dialektisch: Das Sein braucht anderes Sein, um sich selbst zu definieren. In der Praxis ist ein Gleichgewicht in der Übersetzung schwer zu sehen, es wird entweder zu viel

¹⁶⁵ Ebd., S. 315.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd., S. 317.

¹⁶⁸ Ebd.

oder zu wenig übersetzt. Eine gute Übersetzung versucht immer, den Ausgleich zu finden. Das ist die Erklärung zu Heideggers Gedanken über die „Treue“ in der Übersetzung. „Treue“ ist keine Wortmäßigkeit, sondern die Übersetzung des Denkens. Steiner erklärt die „Treue“ im Rahmen der hermeneutischen Ausgleichung und definiert die Übersetzung als Hermeneutik des Vertrauens, des Eindringens, der Eingemeindung und der Restitution.¹⁶⁹

3.1.6 Grundsätzliches zur Übersetzung

Die frühen Überlegungen und Diskussionen zur Übersetzung von der Antike bis zum 17. Jahrhundert konzentrierten sich auf das Hauptproblem: die Übertragung des Inhalts und der Form. Die Diskussion beschränkte sich auf drei Übersetzungsmöglichkeiten: Metaphrase, Paraphrase und kreative Übersetzung. Das Verhältnis zwischen Inhalt und Form ist immer noch das zentrale Übersetzungsproblem, zumindest für den Leser. Aus hermeneutischer Perspektive ist das grundsätzliche Problem von Übersetzungen, wie oben bereits gezeigt, das Verstehen des Übersetzers, der nur übertragen kann, was er verstanden hat. Der theoretische Prozess der Übersetzung bei einer „reinen Sprache“, das Dichtungsverfahren Hölderlins mit poetischem Geist und der hermeneutische Prozess von George Steiner können miteinander verschmelzen. Hölderlin machte bei der Übersetzung das Gleiche wie bei der Dichtung, und sein Dichtungsverfahren ist auch mit dem Übersetzungsprozess zu erklären. Die „reine Sprache“, der poetische Geist und das zu übersetzende „Denken“ sind im Rahmen einer Übersetzung das Gleiche, bzw. das durch Übersetzung von der Ausgangssprache in die Zielsprache zu Übertragende.

169 Vgl. ebd., S. 320.

3.2 Rezeption des Übersetzers

3.2.1 Rezeption und Rezeptionsprozess

In der chinesischen Wissenschaftssprache ist die Rezeption dank der Verbreitung und Anerkennung der Theorie von Hans Robert Jauf¹⁷⁰ identisch mit der Rezeptionsästhetik. In dieser Dissertation werden Rezeptionsästhetik sowie Rezeptionsforschung auch als Theorie und Methoden der Rezeption akzeptiert, nicht aber als Ausgangspunkt der Erläuterung der Rezeption bzw. Hölderlin-Rezeption. Wesentlich werden das Ergebnis und der Endeffekt der Versetzung während und nach der Übersetzung von Hölderlins Gedichten in die Diskussion gebracht. Eine sogenannte produktive Rezeption existiert auch in diesem Fall bei der Rezeption Hölderlins in China, z. B. durch den im 2. Kapitel erwähnten Dichter Hai Zi.

Rezeption ist grundsätzlich die „Aufnahme und Verarbeitung eines Kunstwerks“.¹⁷⁰ Sie befindet sich zwischen dem Leser und dem Werk und reflektiert deren Interaktion. Schon in der scholastischen Theologie ist der Begriff Rezeption untrennbar von Objekt und Subjekt im Prozess des Verstehens. „Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur“ (Was auch immer rezipiert wird, wird nach der Weise des Rezipienten rezipiert) schrieb Thomas von Aquin in der *Summa theologiae*. Dieser Satz behauptet zwar hauptsächlich das asymmetrische Verhältnis von unendlicher göttlicher Wahrheit und endlichem menschlichem Verstand, erläutert aber zugleich die Unvollkommenheit des zu Rezipierenden (Kunst) und die Wichtigkeit der Funktion der Rezipienten bei der Rezeption. Der Rezeptionsprozess ist immer mit einem Kunstwerk selber verbunden, erforscht wird das Kunstwerk durch Beschreibung des Geschehens nach der Geburt des Werks. Die Kunst selbst nimmt keine Rücksicht auf die Aufnehmenden (Leser), aber in ihrem Nachleben wird sie verbreitet, verarbeitet und in Forschungen betrachtet bzw. rezipiert. Oft bezieht sich die Rezeption auf einen Verstehensprozess, der ganz eng mit der Hermeneutik verbunden ist. Für die Erforschung der Beziehung und Interaktion zwischen Leser

170 Pfeiffer, Helmut: „Rezeption“. In: Reallexikon Bd. III, S. 283.

und Text ist die Theorie zur Rezeption einerseits Texttheorie, andererseits Theorie zum Rezeptionsprozess. Genauer erläutern lässt sich der Rezeptionsbegriff anhand einer „triadischen Gliederung des literarischen Feldes als Ensemble von Produktion, Darstellung und Rezeption.“¹⁷¹ In diesem Prozess sind Leser bzw. Rezipienten nicht zu vernachlässigen. Die Forschung zur Rezeption ist von der Rezeptionsweise der Rezipienten nicht zu trennen. Von einem rezeptionsästhetischen Aspekt her ist Rezeption „immer bezogen auf den Erwartungshorizont des Lesers, d. h. auf ein System lebensweltlicher, ästhetischer und literarischer Normen, vor deren Hintergrund der Text wahrgenommen und konstituiert wird.“¹⁷² Die Funktion der Rezipienten wird erkannt und darüber hinaus die Zeitbedingtheit teilweise in Betracht gezogen. Gerade die Zeitbedingtheit der Rezipienten in unterschiedlichen Epochen und vor verschiedenen sozialhistorischen Hintergründen entscheidet über die Vielfalt der Rezeptionen eines Kunstwerks.

3.2.2 Übersetzer als Leser und Künstler: Verstehen und Rezeption

Der britische Linguist Theodore Savory definierte in *The Art of Translation* die Übersetzung als eine Kunst, vergleichbar mit Malerei und Photographie. Die Wortwahl in der literarischen Übersetzung versteht er wie die Entscheidung für Linien und Farben in der Malerei, und der Übersetzer nimmt dementsprechend eine Rolle ähnlich der eines Künstlers ein. Aus dieser Perspektive wird der Übersetzer mit dem Autor gleichgestellt.

Die zwölf Prinzipien der Übersetzung, die Theodore Savory aufgrund der Übersetzungspraxis resümiert, reflektieren die Grundgedanken seiner Übersetzungstheorie:

- Eine Übersetzung muss die Worte des Originals wiedergeben.
- Eine Übersetzung muss die Idee des Originals wiedergeben.

¹⁷¹ Ebd., S. 284.

¹⁷² Ebd.

- Eine Übersetzung zu lesen, sollte wie das Lesen eines originalen Werkes sein.
- Eine Übersetzung zu lesen, sollte wie das Lesen einer Übersetzung sein.
- Eine Übersetzung sollte den Stil des Originals reflektieren (behalten).
- Eine Übersetzung sollte den Stil einer Übersetzung haben.
- Eine Übersetzung sollte wie ein zeitgenössisches Werk des Originals sein.
- Eine Übersetzung sollte wie ein zeitgenössisches Werk des Übersetzers sein.
- Ein Übersetzer darf (durch den Übersetzer) das Original verlängern oder verringern.
- Ein Übersetzer darf nicht (durch den Übersetzer) das Original verlängern oder verringern.
- Die Übersetzung von Poesie sollte prosaisch sein.
- Die Übersetzung von Poesie sollte poetisch sein.¹⁷³

Die zwölf Prinzipien weisen offensichtlich auf die folgenden Probleme der Übersetzung hin: Metaphrase und Paraphrase, an Ausgangs- und Zielsprache orientierter Stil, Übersetzung der Werke früherer Zeit sowie die Lyrikübersetzung. Einerseits sind die Prinzipien methodologische Hinweise für den Übersetzer, andererseits zeigen sie die problematische Stellung des Übersetzers im Rezeptionsprozess. Das Zentralproblem der Übersetzung wird in den ersten zwei Prinzipien erneut erwähnt. Die anderen zehn – widersprüchlichen – Prinzipien bezeichnen die Rolle und die Situation der Übersetzung: Der Übersetzer ist auch ein Künstler und nicht abwesend zwischen dem Original und dem Leser.

Die Prinzipien „wie das Lesen eines originalen Werkes“, „den Stil des Originals reflektieren“, „wie ein zeitgenössisches Werk des Originals sein“ und „nicht das Original verlängern oder verringern dürfen“ betonen die Treue des Übersetzers zum Ausgangstext: Der Übersetzer kann seine Befugnisse nicht überschreiten. Die widersprüchlichen

¹⁷³ Vgl. Savory, Theodore H.: *The Art of Translation*. London 1957, S. 50.

Prinzipien „wie beim Lesen einer Übersetzung“, „den Stil einer Übersetzung haben“, „wie ein zeitgenössisches Werk des Übersetzers sein“ und „das Original verlängern oder verringern dürfen“ erklären die Unabhängigkeit des Übersetzers als Künstler.

Der Ausgangspunkt Savorys ist anhand dieser zwölf empirisch orientierten Regelungen über das „Übersetzungsprinzip“ zu diskutieren. In der Tat wird mit den Paradoxen gezeigt, dass das grundsätzliche Problem der Übersetzung kein einfaches Gegenüberstellen von Metaphrase und Paraphrase ist, sondern das Problem des Übersetzers – grundsätzlich geht es um Verständnis und Rezeption. Savory nennt Übersetzung eine Kunst, weshalb die Auswahl des Übersetzers während der Übersetzung eine „aesthetic choice“ ist. Der Übersetzer trifft nach seinem Verständnis und seiner Rezeption die Entscheidungen für die Übersetzung. Das Verhältnis zwischen Übersetzung und Rezeption wird im nächsten Abschnitt dargestellt.

3.2.3 Zum Verhältnis von Übersetzung und Rezeption

Mit der eben genannten „ästhetischen Wahl“ steht der Übersetzer nach Savory vor dem gleichen Problem wie der Autor, nämlich einzuschätzen, wie der Erwartungshorizont der Leser in der Zielsprache beschaffen ist. Laien benötigen eine Übersetzung mit möglichst heimischer Sprache, um ihnen das Lesen zu erleichtern, wenn in der Paraphrase auch der Sinn nicht mit dem Original übereinstimmt. Experten brauchen dagegen keine Übersetzung, sie können den Text im Original lesen. Im Prinzip ist jede Übersetzung nicht als einführende Übersetzung des Originals für Laien, sondern als eine für Kenner zu lesen und daher ein „komplexer, höherstufiger Vorgang.“¹⁷⁴

In der Rezeption der übersetzten Texte ist der Erwartungshorizont des Übersetzers entscheidend. Wie oben erwähnt, befindet sich die Rezeption zwischen dem Leser und dem Werk. Bei der Übersetzungsrezeption geht es um eine komplizierte Beziehung sowie um Strukturen wie die „Produktion – Darstellung – Rezeption“-Triade bzw.

¹⁷⁴ Turk, Horst: Übersetzung für Kenner. In: Literarische Übersetzung, S. 81–85, hier S. 81.

eine Struktur der „Produktion – Darstellung – Rezeption – Übersetzung – Übersetzungsrezeption“. Im Übersetzungsfall befindet sich der Übersetzer als Rezipient unmittelbar zwischen dem Original und dem Leser der in die Zielsprache übertragenen Texte. Der Übersetzer ist für die weitere Rezeption (Übersetzungsrezeption) entscheidend; in dieser Perspektive ist die Übersetzung selber das Ergebnis der reproduktiven Rezeption. Die Wichtigkeit des Übersetzers ist abhängig von den Unterschieden zwischen den beiden benutzten Sprachen: Je weiter beide Sprachen (bzw. die Kulturen, Ideologien, Religionen usw. der Leser dieser Sprachen) sich unterscheiden (phonetisch, morphologisch, semantisch, syntaktisch etc.), desto mehr Einfluss auf die Übersetzungsrezeption müssen die Übersetzer nehmen. Aufgabe und Funktion des Übersetzers für die Rezeption sind zu analysieren. Übersetzer aus unterschiedlichen Zeiträumen, die denselben Text übersetzt haben, haben selbst unterschiedliche Erwartungshorizonte. Es ist nicht zu vermeiden, dass sie als Übersetzer diese Unterschiede in die übersetzten Texte eingebracht haben. Daher sind übersetzte Texte mit vielen Versionen für die Leser oftmals nicht anders als sich voneinander unterscheidende Werke. Die Rezeption des Originals durch den Leser der anderen Sprache ist nicht nur unterschieden von der Rezeption des Originals, sondern auch für den Leser, der unterschiedliche Übersetzungsvarianten liest.

4 Die Übersetzungsprobleme mit deutschen Gedichten in China

„*Gedichte* kann man nicht *übersetzen*, sondern bloß umdichten; welches allezeit mißlich ist. Sogar in bloßer Prosa wird die allerbeste Übersetzung sich zum Original höchstens so verhalten, wie zu einem gegebenen Musikstück dessen Transposition in eine andere Tonart. Musikverständige wissen, was es damit auf sich hat. – Daher bleibt jede Übersetzung tot und ihr Stil gezwungen, steif, unnatürlich, oder aber sie wird frei, d. h. begnügt sich mit einem *à peu près*, ist also falsch. Eine Bibliothek von Übersetzungen gleicht einer Gemäldegalerie von Kopien. Und nun gar die Übersetzungen der Schriftsteller des Alterthums sind für dieselben ein Surrogat, wie der Cichorienkaffee es für den wirklichen ist.“¹⁷⁵

Wie es im Brockhaus von 1974 heißt, ist die Möglichkeit einer Bedeutungsverschiebung abhängig von der Klarheit und Eindeutigkeit der Definition eines Wortes (oder ähnlicher Sprachelemente wie Schriftzeichen, Silben, Wortgruppen etc.). In der literarischen Übersetzung ist die Möglichkeit der Bedeutungsverschiebung sehr groß, besonders bei der lyrischen Übersetzung, die in dieser Dissertation diskutiert wird. Die Wörter in einem Gedicht haben – verglichen mit einem allgemeinsprachlichen Text – oft eine außergewöhnliche Bedeutung, die schon bei der Rezeption des Originals in Mehrdeutigkeiten führen kann. Ein Wort in einem Gedicht kann etwa eine veraltete Bedeutung haben, eine intertextuelle Anspielung darstellen oder aus metrischen Gründen verformt worden sein. Die Wortwahl Hölderlins ist selbst unter Dichtern einzigartig: Diskussionen über die Bedeutung der Wörter in seinen Gedichten bestanden rezeptionsseitig bereits vor ihrer Übersetzung. Hölderlins Gedichte haben meist einen theologischen, historischen sowie philosophischen Hintergrund, dessen Terminologie und Begriffe in der Zielsprache einer anderen Kultur (z. B. der

175 Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena*. (Sämtliche Werke. Frankfurt am Main 1986. Bd. V, S. 667. Zitiert nach: Utz, Peter: „Nachreife des fremden Wortes“. Hölderlins Hälfte des Lebens und die Poetik des Übersetzens. Paderborn 2017, S. 9f. [Hervorh. im Original].

chinesischen) keine Entsprechungen finden. Bedeutungsverschiebungen, ja sogar falsche Übertragungen der Bedeutung, sind daher in chinesischen Übersetzungen der Gedichte Hölderlins nicht zu vermeiden.

Im letzten Kapitel wurde das wesentliche Problem der Übersetzung und Rezeption dargelegt. Bevor die übersetzten Gedichte Hölderlins zu analysieren sind, werden die Probleme in der Übersetzung, hauptsächlich der Lyrikübersetzung, zwischen dem Deutschen und dem Chinesischen thematisiert.

4.1 Die klassische Dichtkunst in China

Bei der Übersetzung von Dichtung rücken drei Faktoren ins Zentrum: die Form, der Sinn und der Stil. Das Verhältnis zwischen Form und Sinn in der Übersetzung wird stets diskutiert, doch der dritte Faktor ist für die Lyrikübersetzung der wichtigste. In der Form bestehen die Struktur und die Eigenschaften einer Sprache, die in der Übersetzung zu verwandeln ist. Der Sinn ist in Gedichten meist nicht offensichtlich und limitiert oder unklar, dennoch ist er in die Zielsprache zu übertragen. Der Stil ist das entscheidende ästhetische Merkmal eines Gedichts, das abhängig von der Form ist und gleichzeitig auch der Form einer Sprache entgegenwirkt. Der Stil eines Gedichts zeigt die Spannung zwischen Form und Sinn. Der Stil der klassischen Dichtkunst ist über einen sehr langen Zeitraum eng mit der Form der chinesischen Sprache verbunden.¹⁷⁶ Den Stil der klassischen chinesischen Dichtkunst zu verstehen, ist die Voraussetzung für eine weitere Diskussion der Probleme in der Übersetzung deutscher Gedichte. In diesem Kapitel werden daher die formale, die funktionale und die ästhetische Ebene der klassischen Dichtkunst in China dargestellt.

¹⁷⁶ Vgl. Hoffmann, Hans Peter: Wen Yiduos „Totes Wasser“. Eine literarische Übersetzung. Bochum 1992, S. 40–42 (Hoffmann, Hans Peter: 1992).

4.1.1 Begriffe und Bedeutung der Dichtung in China

Der Sinologe Wolfgang Kubin begründet in *Die chinesische Dichtkunst* die Dominanz der Lyrik in der chinesischen Literaturgeschichte mit einer besonderen religiösen Verbindung zwischen Schrift und Religion. Die Schrift sei eng mit dem archaischen Ahnenkult verbunden. Das Schriftzeichen „文, wen (Schrift, Literatur)“ bedeute etymologisch die Einheit von Himmel und Erde und sei die Vermittlung im Orakel und Ritual für die Kommunikation mit den Ahnen. Deshalb seien Schriftkenntnisse die Hauptfähigkeit im Ahnendienst, zugleich bedeuteten sie auch Macht. Der König „pflegte seine Macht, um damit seinen Zugang zum Himmel im Ahnentempel zu demonstrieren.“¹⁷⁷ Gesang und Lieder, die die Riten begleiten, werden als „shi“ bezeichnet – dieser Ausdruck wird später auch für Dichtung verwendet. Aufgrund der besonderen Verbindung zwischen Schrift, Dichtung und Macht seien Literatur und Dichtung für das Regime jedes chinesischen Herrschers seit Tausenden von Jahren am bedeutendsten. Kubin zitiert einen Vers des Dichters Du Fu: „诗成泣鬼神。(Ist ein Gedicht vollendet, weinen Götter und Dämonen.)“, um anzudeuten, dass „schreiben zu können [...] eine Teilhabe am Mysterium des Kosmos, einen Gewinn von Macht“¹⁷⁸ bedeutete. Literatur und Dichtung bleiben nicht auf Orakel oder Ritualgesänge beschränkt; später entwickelt sich zudem die Kunstdichtung, die sich in schöne Literatur und Gebrauchsliteratur aufteilt.

4.1.2 Dichtung als Heilige Schrift und Kanon des Konfuzianismus

Die Lyrik ist eine der ältesten Literaturgattungen in China und hat eine bedeutende Stellung im Konfuzianismus. Im *Lunyü, dem Gespräch von Konfuzius* wird die Lehre des Konfuzius an seinen Sohn Kong Li zitiert: „Wer *die Lieder* nicht beherrscht, wird ungeschickt im Gespräch sein.“ Hier ist mit *Die Lieder* das kanonische Liederbuch

¹⁷⁷ Kubin, Wolfgang: *Die chinesische Dichtkunst. Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit.* München 2002, S. XII.

¹⁷⁸ Ebd.

gemeint, das die erste chinesische Gedicht- und Liedersammlung darstellt. Lyrik und andere literarischen Fähigkeiten zu beherrschen, galt in China als wichtigster Teil der Ausbildung der Beamtschaft im Zeitraum vom sechsten Jahrhundert bis zur Abschaffung der kaiserlichen Beamtenprüfung im Jahr 1905. In den Lehrbüchern chinesischer Schulen werden die Gedichte nach Epochen sowie Dynastien in unterschiedliche Stile und Untergattungen eingeteilt, doch werden die anerkannten Genres auch in den späteren Dynastien weitergeführt. Diese Tradition der Fortsetzung der chinesischen klassischen Lyrik endet mit der Literaturrevolution, in der die chinesische Lyrik stark vom westlichen Vorbild beeinflusst wurde und sich zur „neuen Lyrik“ wandelte.

Shijing (die Lieder), worin insgesamt 305 Gedichte aufgenommen wurden, entstand zwischen dem 10. und dem 6. Jahrhundert v. Chr. Die Gedichte teilen sich nach „Guofen“ (Volkslieder nach Landesart), „Ya“ (die Eleganten, Festlieder oder Oden) und „Song“ (Hymne, Loblieder) in drei Kategorien ein. Die Sprache des *Shijing* ist veraltet und schwer verständlich. Die Gedichte haben überwiegend Vier-Wort-Verse (Wort = Silbe), selten auch Drei-Wort-Verse oder Verse mit fünf und sieben Wörtern. Die Länge der Verse in derselben Strophe kann wechseln, dieses Schema wird sich in weiteren Strophen eines Gedichts wiederholen. Das häufigste Reimschema ist:

x a x a oder **a a x a** (x ist ein nicht gereimter Vers)

Wegen der Vielfalt der Metren und der Freiheit der Gedichtform im *Shijing* bietet sich der „*Shijing*-Stil“ als eine Möglichkeit für die Übersetzung westlicher Gedichte an. Die oben im 2. Kapitel erwähnte Übersetzung der Hölderlinschen Eichenbäume wird von Li Changzhi teilweise in dieser Gedichtform durchgeführt. Die Gedichte im Teil „Guofen“ beziehen sich auf unterschiedliche Gebiete der Gesellschaft; im Teil „Ya“ sind Preislieder und auch Mahnungen an den Fürsten, Gesänge beim Festmahl, beim Opfer oder bei anderen Zeremonien enthalten; im Teil „Song“ wurden die Hymnen für Ahnen aufgenommen. Konfuzius hat in *Lunyü* wiederholt die Verse des *Shijing* für seine Lehre verwendet und es für seine Morallehre als fundamental

bestimmt. Nachdem der Konfuzianismus in der Han-Dynastie als einzige Staatsdoktrin anerkannt wurde, ist Shijing einer der Fünf Klassiker (der Fünf Heiligen Bücher) des Konfuzianismus geworden.¹⁷⁹

4.1.3 Dichtung im 5. Jahrhundert

In dem Musikamt (yuefu) der Han-Zeit entstanden einige Gedichte mit Fünf-Wort-Versen, um die Beschränkung des Vier-Wort-Verses zu beseitigen. Durch die *Neunzehn alten Gedichte* zum Ende der Han-Dynastie und den Einfluss der sieben berühmtesten Dichter zum Ende der Han-Zeit, die in der Literaturgeschichte als „Sieben Meister der Ära Jian’an“ bekannt sind, ist der Fünf-Wort-Vers (auch das fünfsilbige Gedicht genannt) zum dominanten Metrum geworden. Die Gedichtform in dieser Periode mit fünf- und auch siebensilbigen Versen wird „Guti shi – Gedicht im alten Stil“ genannt. In dieser Zeit, mit der Einführung des Buddhismus und der neuen Entwicklung des Daoismus, wird das Verhältnis zwischen Mensch und Natur immer mehr zum Hauptmotiv in den Gedichten. Die geistige Krise aufgrund des Niedergangs der Han-Dynastie sollte mit der Philosophie des Daoismus und dem überlieferten Buddhismus gemildert werden, indem das Dao (das Leitwort des Daoismus) in der Natur manifestiert wurde. Tao Yuanming (oder Tao Qian, 365–427) ist der Vertreter der naturalistischen „Idyllen-Gedichte“. Seine Gedichte wurden von den Zeitgenossen als zweitklassig bewertet, und erst nach dreihundert Jahren wurde er von den Dichtern Du Fu (712–770) und Li Bai (701–762) wiederentdeckt. In der Song-Zeit im 11. Jahrhundert wurde er zum dichterischen Vorbild. Seine Werke, wie etwa *Zurück zum Landleben* (*gui yuan tian ju*) und *Poem von der Heimkehr* (*gui qu lai xi ci*) werden in der modernen Hölderlin-Forschung in China seit den 1990er-Jahren mit Hölderlins Gedichten zum Thema Heimat verglichen. Die Studie über den Vergleich der Gedichte Tao Yuanmings und Hölderlins ist von Heideggers Erläuterung zu Hölderlins Dichtung ausgegangen. In der Forschung wird Hölderlins „Voll Verdienst, doch dichterisch

179 Vgl. Klöpsch, Volker; Müller, Eva (Hrsg.): Lexikon der chinesischen Literatur. München 2004, S. 277.

wohnet / Der Mensch auf dieser Erde“ mit der Auseinandersetzung mit Tao Yuanmings daoistischem Ideal beim Rückzug in die Idylle und Natur verglichen. Die Beschreibung des Lebens und der Werke von Hölderlin und Tao Yuanming erfolgt durch die Ansätze: „mit Heimkehr die Entfremdung der Menschheit im Kapitalismus zu beseitigen“ sowie: „mit Rückzug nach Hause die Korruption des Feudalismus zu beseitigen.“¹⁸⁰

4.1.4 Die Register der Vier Töne und die Regelmäßigkeit der Gedichte

Das Bewusstsein von der Lautgestalt der Lyrik wird im 5. Jahrhundert immer stärker. Nach dem Register der Vier Töne zur Zeit der Südlichen Qi-Dynastie (479–502) wird das Metrum der Gedichte streng in vier Töne unterteilt: eben (ping), steigend (shang), fallend (qu) und eingehend (ru). Die Verteilung der phonetischen Laute der chinesischen Wörter stimmt nicht mit dem heutigen Hochchinesisch überein. Die ersten beiden Töne im modernen Hochchinesisch entsprechen dem ebenen Ton sowie dem steigenden Ton, und der fallende Ton entspricht dem dritten und vierten Ton (der dritte Ton fällt und steigt anschließend wieder an), während der eingehende Ton im modernen Hochchinesisch verschwindet.¹⁸¹ Nachdem das Register der Vier Töne Anerkennung gewonnen hatte, wurde für die Gedichte die Bezeichnung „Gedichte im neueren Stil“ geprägt. Die Standardformen umfassen das Regelgedicht (lü shi, wörtlich: Gedicht in einem strengen Versmaß) und das Kurzgedicht (jue ju, wörtlich: Gedicht in einem abgekürzten Versmaß, auch Vierzeiler genannt). Diese Formen erreichten in der Tang-Zeit (618–907) ihren Höhepunkt. Die Regelgedichte bestehen aus acht Versen in zwei Strophen mit Fünf-Wort-Vers oder Sieben-Wort-Vers: Auf einen gleichen Reim reimt jeder zweite Vers. Die Verse werden in vier Doppelpersen (kein Distichon,

180 Vgl. Zhang, Yihong: The Cultural and Geographic Characteristics of “Home” and “The Songs of GuiQuLaiXi”. In: Progress in Geography. Beijing 2011, 30(12), S. 1570–1573.

181 Vgl. Schmidt-Glintzer, Helwig: Geschichte der chinesischen Literatur. Die 3000jährige Entwicklung der poetischen, erzählenden und philosophisch-religiösen Literatur Chinas von den Anfängen bis zur Gegenwart. Darmstadt 1990, S. 253.

der Vers besteht immer aus fünf oder sieben Silben) eingeteilt, der zweite und der dritte Doppelvers müssen einen strikten Parallelismus der Glieder aufweisen.¹⁸² Die Kurzgedichte haben nur eine Strophe mit vier Versen, gereimt werden der zweite und der letzte Vers. In der Tang-Zeit gibt es auch Langgedichte (Pai lü) mit mehr als hundert Versen und mehreren Reimen.

Ein Lehrbuch zur Verskunst gibt es erst in der Qing-Zeit um das 18. Jahrhundert. Die Regelmäßigkeit der Metrik in der Tang-Zeit wurde in China nicht dokumentiert und in den nachfolgenden Jahrhunderten nicht überliefert, ist jedoch von dem japanischen Chinapilgerer Kūkai in *Bunkyo kitsu-ron* (*Eine Poetik des chinesischen Gedichts*) aufgezeichnet worden:

„Hier sind die ersten beiden Wörter der ersten Zeile eben;
in der nächsten Zeile sind die beiden ersten Wörter fallend,
steigend oder eingehend;
in der folgenden sind die beiden ersten wieder fallend,
steigend oder eingehend,
in der nächsten sind die ersten beiden Wörter eben.“¹⁸³

Die Vier Töne als Einteilung der Silbe (Wort) bilden die Grundlage der Regel der Metrik für die Gedichtformen in China bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Die spätere Forschung und Diskussion über eine Verskunst in der neuen chinesischen Lyrik und Lyrikübersetzung basieren auf der Verbindung der Töne und Wörter.

4.1.5 Vielfalt der Verskunst: Ci-Dichtung

Mit der Verbreitung der zentralasiatischen Melodien und Musikinstrumente nach der Eroberung des Tarimbeckens entwickelt sich eine neue Gedichtform: die Ci-Dichtung. Der Name Ci für diese Gedichtform stammt von dem älteren Begriff quzi ci (Worte einer Melodie) ab. Die Melodie der Ci-Dichtung heißt cipai (Tabulaturen). Nach der Länge

¹⁸² Klöpsch/Müller (Hrsg.): 2004, S. 212.

¹⁸³ Ebd., S. 253.

lässt sich Ci-Dichtung in drei Kategorien einteilen: xiaoling (Kleine Weise, bis 58 Silben), zhongdiao (Mittlere Melodie, 59–90 Silben), changdiao (Lange Melodie, über 90 Silben); oder dandiao (einstrophige), shuangdiao (zweistrophige) und sandie/sidie (mehrstrophige, meistens drei- oder vierstrophige). Für die Ci-Dichtung gibt es 825 überlieferte cipai (Tabulaturen), darunter werden 101 häufig für die Dichtung benutzt. Im Ci-Gedicht der späten Tang- und Song-Zeit (9. bis 13. Jahrhundert) sind die Längen der Verse innerhalb einer Strophe wechselnd, und die Reimschemata variieren je nach den cipai (Tabulaturen). In dieser Gedichtform hat die Dichtung mehr Ausdrucksmöglichkeiten als im Recht- oder Kurzgedicht.¹⁸⁴ Wie die Gedichtform im *Shijin* wird die Ci-Dichtung auch wegen der wechselnden Länge der Verse für die Übersetzung westlicher Gedichte nach 1919 oft eingesetzt. Liu Haoming hat in der Einleitung von *Die späte Dichtung Hölderlins. Studien und Erläuterung* solche Übersetzungen den „Ci (von der Song-Zeit)-Stil“ genannt.

4.1.6 Die Merkmale und ästhetischen Prinzipien der klassischen Dichtkunst

Die chinesische dichterische Tradition setzt sich seit über zwei Jahrtausenden ungebrochen fort. In der Geschichte der chinesischen klassischen Dichtung bis 1919 ist die Regel des Versmaßes in den meisten Perioden streng. Für die Mehrzahl der Gedichtformen gilt ein worttönendes Versprinzip. Enjambement bzw. eine Versbrechung kommen in der chinesischen Dichtkunst fast nicht vor: Die Verse enden immer mit dem Ende eines Satzes. Die ästhetische Vorliebe der chinesischen Dichtung für die Symmetrie ist einer der Gründe dafür, entscheidend aber ist die Unflektierbarkeit der chinesischen Sprache. Die Tradition der Symmetrie reduziert die Möglichkeiten bei der Übersetzung westlicher Gedichte, in denen oftmals ein Enjambement vorliegt, das sich auf Inhalt und Form des Gedichts auswirkt.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 176 f. Siehe auch: Emmerich, Reinhard; van Ess, Hans: *Chinesische Literaturgeschichte*. Stuttgart 2004, S. 201–204.

Seit dem 19. Jahrhundert wurden chinesische Gedichte ins Deutsche übersetzt, zumeist anhand einer Version in einer dritten Sprache. Im Jahr 1827 erschienen die von Goethe übersetzten chinesischen Gedichte, die nach der englischen Vorlage von Peter Perring Thoms übertragen wurden. Neben Goethe haben Friedrich Rückert und Johann Cramer chinesische Gedichte dichtend aus dem Lateinischen übersetzt. Über lange Zeit hinweg wurden viele chinesische Gedichte von Dichtern ohne sinologisches Fachwissen und Kenntnisse der chinesischen klassischen Dichtkunst (wie Klabund und Hans Bethge) nachgedichtet. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich die „philologische Übersetzung“ durchgesetzt. Diese bezieht sich – hier nach Gu Zhengxiangs Definition – auf die „heute im Vordergrund stehende Tradition der philologisch orientierten Übersetzung aus dem Urtext.“¹⁸⁵

Günter Debon nennt die klassische chinesische Dichtkunst eine „Kristallform des Seins“, die nach festen Formen verlange.¹⁸⁶ Die Gedichtformen der chinesischen Dichtkunst basieren auf der Einsilbigkeit der chinesischen Wörter. Neben dem Reim verlangt diese Einsilbigkeit ein strenges Versmaß, darüber hinaus den Parallelismus von Doppelversen. Die einsilbigen Wörter ermöglichen sowohl eine inhaltliche als auch eine formale Parallelität – so wie in den ersten vier Versen des bekanntesten fünfsilbigen Regelgedichts (lü shi) *Ein Blick auf die Frühlingslandschaft* von Du Fu (712–770):

Original Wortlaut	Wörtliche Übersetzung	Übersetzung von Erwin Zach
国破/山河/在 Guo'po/Shan'he/Zai	Staat zerstört / Berg und Fluss / existieren	Obwohl die Hauptstadt in die Hände des Feindes gefallen ist, sind Berge und Flüsse noch ebenso herrlich wie früher;
城春/草木/深 Chen'chun/Cao'mu/ Shen	Stadt frühlingshaft / Gras und Baum / sind dicht.	jetzt im Frühling entwickelt sich üppig die Vegetation in der Hauptstadt.

185 Gu, Zhengxiang (Hrsg.): Anthologien mit chinesischen Dichtungen. Stuttgart 2002, S. XIII.

186 Vgl. Debon, Günther: Mein Haus liegt menschenfern, doch nah den Dingen. Dreitausend Jahre chinesischer Poesie. München 1988, S. 7 (Debon, Günther: 1988).

感时/花/溅泪 Gan'shi / Hua / Jian'lei	Bei der Traurigkeit / Blumen / spritzen die Träne.	Ergriffen vom Elend der Zeit weine ich und meine Tränen benetzen die Blumen;
恨别/鸟/惊心 Hen'bie / Niao / Jin'xin	Bei dem Abschied / Vögel / schütteln das Herz.	ich beklage die Trennung von meiner Familie und die Stimmen der Vögel (die ihre Gefährten rufen) erschüttern mein Herz. ¹

Wegen des Lautwandels weicht der Reim des 2. und des 4. Verses dem alten Laut „sam“, während der Parallelismus sich in den zwei Doppelversen manifestiert. Die chinesische Sprache besitzt keine Flexion bzw. die Wörter haben keine Vor- und Nachsilben. Jede einzelne Silbe hat eine feste Bedeutung, weshalb es möglich ist, dass inhaltliche und formale Parallelität gleichzeitig existieren: „Berg und Fluss/Shan'he“ mit „Gras und Baum/Cao'mu“, „Blumen/Hua“ mit „Vögel/Hua“.

Im *Psalm* gibt es auch oft einen Parallelismus wie:

Das Gesetz Jahwes ist vollkommen, erquickt die Seele;
das Zeugnis Jahwes ist zuverlässig, macht weise den Einfältigen.
(Psalm 19,8)

Der silbengenaue Parallelismus kommt in deutschen Gedichten nur selten vor, weil er in der deutschen Sprache zu hart klingt.

Die Vorliebe der klassischen chinesischen Dichtkunst für eine gleiche Wörterzahl in allen Versen innerhalb einer Strophe oder zumindest innerhalb des Doppelverses wird häufig in die Übersetzung westlicher Gedichte übernommen. Der erste Satz von *Patmos* (*Nah ist / und schwer zu fassen der Gott*) wird von Dai Hui in einen viersilbigen Doppelpers übersetzt: 神/在/咫尺, 难以/把捉 (*Shen zai Zhi'chi, nan'yi ba'zhuo*; *Gott / ist / Fußmaß nah, schwer zu / fassen*), wobei die Übersetzung die strukturelle Eigenschaft des Originals verliert. Dies wird im nächsten Kapitel bei der Fallstudie zu *Patmos* ausführlich erläutert.

Wegen der fehlenden Flexion in der chinesischen Sprache fehlt es in chinesischen Gedichten an Tempora, Modus, Mehrzahl und Geschlecht der Personalpronomen in den Wörtern. Bei der Übersetzung der chinesischen Gedichte ins Deutsche müssen diese fehlenden Dinge hinzugefügt werden, „was eine Verfälschung der ursprüngli-

chen Offenheit und Unverbindlichkeit bedeutet.“¹⁸⁷ Bei der Übersetzung der deutschen Gedichte ins Chinesische hat der Übersetzer das gleiche Problem: Wenn die Form und die syntaktische Struktur des Originals mitübertragen werden, weicht der übersetzte Text von der ästhetischen Tradition der chinesischen Dichtkunst ab; wenn das Original dagegen in einer chinesischen Gedichtform nachgedichtet wird, löst sich die architektonische Stilform der Ursprache auf. Im nächsten Kapitel wird das syntaktische Problem bei der Lyrikübersetzung vom Deutschen ins Chinesische genauer erläutert.

4.2 Die Sprachreform von „Wen’yan“ zu „Bai’hua“ und die neue chinesische Lyrik

Es ist ein Irrtum, die chinesische Sprache vor dem 20. Jahrhundert als einen Begriff für ein ganzes Sprachsystem zu betrachten. Hier wird nicht auf die regionalen Unterschiede der chinesischen Sprache eingegangen, sondern auf den beträchtlichen Unterschied zwischen der mündlichen und der Schriftsprache bzw. auf die Diglossiesituation. Charles Albert Ferguson schrieb 1959 in seiner *Diglossie*:

„Diglossie ist eine relativ stabile Sprachsituation, in der zusätzlich zu den ursprünglichen Dialekten [...] übergeordnete Varietät existiert, in der ein großes und anerkanntes literarisches Korpus vorliegt, das entweder aus einer früheren Zeit oder einer anderen Sprachgemeinschaft stammt. Diese übergeordnete Varietät wird durch formale Bildungsmaßnahmen erworben und wird für die meisten schriftlichen und offiziellen Anlässe, aber von keinem Bereich der Gemeinschaft für alltägliche Unterhaltung verwendet.“¹⁸⁸

Fergusons *Diglossie* betrachtet zwar die chinesische Sprache nicht als Untersuchungsgegenstand, passt aber dennoch zur Situation in China, die die notwendigen Bedingungen erfüllt:

¹⁸⁷ Debon, Günther: 1988, S. 8.

¹⁸⁸ Ferguson, Charles Albert: *Diglossie*. Übersetzt v. Jialing Fu. In: Fu Jialing: *Sprache und Schrift für alle*. Berlin 1997, S. 17 (Fu, Jialing: 1997).

„(1) Es existiert ein beträchtliches literarisches Korpus in einer Sprache, die eng mit der ursprünglichen Sprache dieser Gemeinschaft verwandt (oder sogar identisch) ist, und dieses Korpus enthält einige der grundlegenden Werte dieser Gesellschaft – sei es als ursprüngliche Quelle (z. B. göttliche Offenbarung) oder als Bestätigung. (2) Die Schriftkenntnis ist auf eine kleine Elite beschränkt. (3) Eine angemessene Zeitspanne vergeht nach dem Einsetzen der Bedingungen (1) und (2).“¹⁸⁹

In China besteht für lange Zeit – bis zur Literatur-Revolution am Beginn des 20. Jahrhundert – die Diglossiesituation zwischen mündlicher Sprache und Schriftsprache. Diese wird im klassischen Chinesisch „Wen’yan“ genannt, was wörtlich „Literatursprache“ bedeutet. Alle schriftlichen Texte – schöne Literatur und Gebrauchsliteratur – sind in der Schriftform von Wen’yan verfasst. Die dem Wen’yan gegenüberstehende mündliche Sprache wird „Bai’hua“ genannt, was wörtlich „Alltagssprache“ bedeutet. Es gab während der Ming- und der Qing-Zeit (15.–19. Jahrhundert) bereits Romane, die in der alten Bai’hua geschrieben wurden, während die meisten schriftliche Texte, vor allem Gedichte, in der Wen’yan verfasst wurden. Die Wende kam nach der Mitte des 19. Jahrhunderts in Folge des ersten Opiumkrieges (1840). Danach begann in unterschiedlichen Gebieten die Modernisierung Chinas. Die Tradition der klassischen chinesischen Kultur wurde mit den Niederlagen in den Kriegen gegen westliche Länder und Japan immer stärker angezweifelt, eine kulturelle Reform war dringend erforderlich. Die Abschaffung der Kaiserlichen Beamtenprüfung im Jahr 1905 war ein Anzeichen für den Rückgang des klassischen Literaturkanons aus der einstigen Position einer heiligen Schrift.

4.2.1 Die Sprache- und Schrift-Revolution als Voraussetzung der neuen Gedichte

Die Literaturrevolution gegen die traditionelle Kultur erreichte mit der „Vierte-Mai-Bewegung“ im Jahr 1919 ihren Höhepunkt. Zwei Jahre zuvor hatten Hu Shi, Chen Duxiu und andere Intellektuelle in

¹⁸⁹ Ebd., S. 18.

Über eine Literatur-Revolution und *Über die Reformierung der Literatur* geschrieben, dass in der Literatur ausschließlich Bai'hua verwendet werden sollte, um damit eine neue Form von Literatur zu schaffen und die chinesische Kultur von den Fesseln der Tradition zu befreien.¹⁹⁰ Der Ausgangspunkt der Bai'hua-Reform war, dass die traditionelle Schriftsprache (Wen'yan) nicht mehr als für die moderne Gesellschaft geeignet und für neue Literatur und Wissenschaft verwendungsfähig angesehen wurde. Die neue Sprache musste „gelesen, vorgetragen, gesungen, notiert und verstanden werden können.“¹⁹¹ Nur eine Sprache mit diesen Eigenschaften konnte die neue Nationalsprache werden, die für die Literatur und Wissenschaft geeignet war. Der erste Schritt der Literaturrevolution ist die Befreiung der Sprache, der Schrift und des Stils von Wen'yan. Mit Bai'hua sollte der Geist der chinesischen Sprache von der über Jahrtausende hinweg fast unveränderten Schriftform Wen'yan befreit werden. Den Hintergrund dieser Revolution der Schrift und Sprache bildet, wie oben erwähnt, die chinesische Modernisierung. Diese ist in der Tat eine grundsätzliche gesellschaftliche Reform nach westlichem Vorbild. Die Diglossiesituation der Sprache und Schrift war für die Verbreitung der Wissenschaft und modernen Kultur vollkommen ungeeignet, weshalb das Bedürfnis nach einer Reform der Sprache aufkam. Andererseits hatten die chinesischen Intellektuellen bei der Übersetzung erkannt, dass die alte Schriftsprache nicht mehr für die Übertragung des Inhalts westlicher Werke geeignet war. Aus dieser Perspektive ist die Bai'hua-Reform eine Vorbereitung für die weitere Übersetzung.

Nach der Literaturrevolution wurden literarische Texte in der Bai'hua geschrieben, die chinesische Lyrik setzt die Jahrtausende währende Tradition nicht mehr fort. Hu Shi als der Führer der Neue-Kultur-Bewegung hat die erste Gedichtsammlung der neuen Lyrik *Experimentensammlung* im Jahr 1920 veröffentlicht. Ein Jahr zuvor – im Jahr 1919 – hat er den Begriff „Neue Lyrik“ in *Über die neue Lyrik* erklärt: Die Reform der Form ist Voraussetzung für die Entstehung einer neuen Literatur. Die Neue-Lyrik-Bewegung ist im Wesentlichen

190 Vgl. Cai, Ying: Der deutsche Beitrag zur Modernisierung der chinesischen Dichtung. Frankfurt am Main 2013, S. 23.

191 Fu, Jialing: 1997, S. 57.

die Emanzipation der Gedichtform. Die reichen Stoffe, die genauen Beobachtungen, tiefen Gedanken und komplizierten Emotionen können nur durch die Emanzipation der Form im Gedicht ausgedrückt werden. Hier bezieht sich die Emanzipation der Form auf die Befreiung der Gedichte von Metrik und Versmaß. Hu Shi legt drei Freiheiten der Neuen Lyrik fest: 1. Statt der Reime aus der klassischen Schriftsprache (Wen'yan) die Reime aus der Umgangssprache zu benutzen; 2. Den Rhythmus und die Gestaltung der Verse von der Tonregel zu befreien; 3. Freiheit des Reimschemas. Hans Peter Hoffmann zieht aus literarhistorischer Hinsicht einen Vergleich der „Vierte-Mai-Bewegung“ mit der Französischen Revolution, analog dem Vergleich, den Ludovic Vitet zwischen der Französischen Revolution und der Romantik zieht, in dem Vitet die aufständischen Enzyklopädisten als Romantiker bezeichnet hat. Hoffmann nennt die „Vierte-Mai-Bewegung“ die Französische Revolution für die chinesische Literatur:

„Hu Shis Hauptanliegen und damit das Hauptziel der 4.-Mai-Bewegung war die Befreiung der Neuen Poesie von den erstarrten konventionellen Regeln der klassischen Tradition, des chinesischen ‚Klassizismus‘, der ‚Literatur der Urgroßväter‘ und der Suche nach einer authentischen, dem ‚Stand ihrer Gewohnheiten und Übersetzungen‘ und damit ihrer Sprache entsprechenden Dichtung.“¹⁹²

Hu Shi selbst versteht diese Literaturrevolution in seinem Traktat *Über neue Lyrik* anders. Aus seiner Perspektive ist diese Emanzipation eine natürliche Entwicklung der chinesischen Dichtkunst, die sich in deren Geschichte immer wieder ereignet hat: von der Gedichtform des *Shijin* bis zum Fünf-Wort-Vers, vom Regelgedicht (Lüshi) und Kurzgedicht (Jue'ju) bis zur Ci-Dichtung. Immer wenn eine alte Gedichtform nicht mehr genügend Ausdrucksmöglichkeit hat, wird eine neue Form entwickelt. Die Entwicklung der „Neuen Lyrik“ ist kein besonderer Fall. Sie wird nur als Revolution bezeichnet, weil die natürliche Tendenz der Entwicklung „von dem konservativen Festhalten an

192 Hoffmann, Hans Peter: 1992, S. 65.

Althergebrachtem behindert wird. Wenn die [Entwicklung] nicht auf dem richtigen Zeitpunkt passiert, muss sie durch die intensive Predigt gefördert werden, so passiert die Revolution.“¹⁹³

Kang Baiqing unterstützt in *Meine Meinung zur neuen Lyrik* die Argumente von Hu Shi und resümiert die Entwicklung der chinesischen Dichtkunst als einen Prozess der Befreiung von der Form. Hu Shi und Kang Baiqing haben allerdings nicht erkannt, dass die alte Gedichtform bei jeder Verwandlung der klassischen Dichtkunst immer noch beibehalten wird. Die meisten alten Gedichtformen können in einer Periode koexistieren. Versmaß und Metrik werden von allen alten Gedichtformen verlangt, nicht jedoch von der neuen Lyrik. Die Argumente von Hu Shi und Kang Baiqing haben die revolutionäre Eigenschaft der Entwicklung der „neuen Lyrik“ abgedeckt: die vollkommene Befreiung der Gedichte.¹⁹⁴ Die Verwandlung der alten Gedichtform vor der Literaturrevolution basiert auf der bestehenden Schriftsprache Wen'yan und der ästhetischen Tradition, auf die bei der Versifikation der neuen Lyrik aber völlig verzichtet wird. Die Stilform als Grundstein für die alte Dichtkunst existiert nicht mehr, die neue Lyrik ist kein Ergebnis der Evolution und Entwicklung der alten chinesischen Dichtkunst, sondern eine neue Erfindung in der chinesischen Modernisierung der Literatur.

4.2.2 Die Form und Regel der neuen Lyrik

In der frühen Phase der Neue-Lyrik-Bewegung bildet die Sprach- und Rhythmusreform deren Schwerpunkt. Bai'hua wird als Sprache der Gedichte verwendet, die Form wird von den Fesseln der strengen Regel der klassischen Gedichtform befreit, während die Dichtung selbst außer Acht gelassen wird. Hu Shi und die anderen Führer der Literaturrevolution haben die neue Lyrik als eine freie Gedichtform ohne Beschränkung definiert, so dass die Grenze zwischen Gedicht

¹⁹³ Hu, Shi: Über die neue Lyrik (1919). In: Yang Kuanghan; Liu Fuchun (Hrsg.): Theorien der chinesischen neuen Poesie. Bd. 1. Guangzhou 1985, S. 6 (Yang, Kuanghan: 1985).

¹⁹⁴ Vgl. Tian, Xiaofei: Die neue Erfindung der chinesischen Lyrik im 20. Jahrhundert. In: Liu'bai. Tianjing 2006, S. 70 (Tian, Xiaofei: 2006).

und Prosa nicht mehr klar definiert war. Immer mehr Dichter erkannten, dass es sich bei der Bai'hua-Dichtung (Neue Lyrik) hauptsächlich um Gedichte handeln musste. Die meisten chinesischen Dichter und Intellektuellen haben sehr gute Kenntnisse der klassischen Dichtkunst, deshalb sind „die reifen, vollständiges und perfektes Versmaß besitzenden klassischen Gedichte eine wirkliche Bedrohung für die neue Lyrik.“¹⁹⁵ Die Dichter aus der „Neue-Mond-Gesellschaft“ versuchen, einen neuen Rhythmus und ein neues Metrum für die neue Lyrik erstellen. Wen Yiduo ist der Vertreter der Dichter innerhalb der Gesellschaft; er hat eine sowohl traditionelle als auch moderne Schulbildung erhalten und besitzt die Erfahrung eines Literaturstudiums in den USA. Seine Gedichte orientieren sich an der Ästhetik der englischen Lyrik des 19. Jahrhunderts sowie an klassischer chinesischer Lyrik. Wen Yiduo sucht nach neuen dichterischen Möglichkeiten und hat in *Regel des Gedichts* die Form für die neue Lyrik systematisch erläutert. Er kritisiert die Tendenz der völligen Befreiung der Gedichte von der Form seit der „Vierter-Mai-Bewegung“ und meint, eine Dichtung ohne Form sei wie ein Fußballspiel ohne Regeln. Er betrachtet die Sprache als Natur und Dichtung als Kunst und behauptet, die von Hu Shi postulierte natürliche Sprache in der Dichtung sei oftmals nicht für die Dichtung geeignet. So verlangte er eine künstlerische Bearbeitung der Sprache für die Dichtung, ohne die diese den Selbstmord der Kunst bewirken würde.¹⁹⁶ Für eine neue Form der neuen Lyrik schien ihm die Einführung des Metrums ideal. Er nannte das Metrum im Chinesischen einen „音尺 Tonfuß“, der auf einer Silbe basiert. Je nach der Anzahl der Silben in einer Wortgruppe kann ein Vers in mehrere „zweisilbige“ und „dreisilbige Tonfüße“ gegliedert werden. Kurz gesagt, möchte Wen Yiduo das worttönende Versprinzip der klassischen chinesischen Dichtkunst durch das silbenzählende Versprinzip ersetzen und mit einem geregelten Metrum und der Gestaltung drei Schönheiten der Gedichte zeigen: die musikalische, die architektonische und die malerische.

195 Tian, Xiaofei: 2006, S. 71.

196 Vgl. Wen, Yiduo: *Regel des Gedichts*. In: Wen Yiduo: *Sämtliche Werke*. Bd. 3, 4. Shanghai 1948, S. 248.

4.2.3 Dichterische Revolution in Form und Inhalt

Die Gründe Wen Yiduos und anderer Dichter der „Neue-Mond-Gesellschaft“, für einen neuen Rhythmus und ein neues Metrum einzutreten, sind Zweifel an der neuen Lyrik. Zwar unterstützen die Dichter die Literaturrevolution und die Durchsetzung der Bai’hua als Schriftsprache, aber für die meisten Chinesen in dieser Zeit ist der Begriff „Bai’hua-Dichtung“ – die Alternativbezeichnung für die neue Lyrik – ein Oxymoron. Es war für die chinesischen Intellektuellen nicht schwer zu akzeptieren, für die Gebrauchsliteratur und Prosa Bai’hua zu verwenden, doch für die Dichtung stellte sie eine Herausforderung und Bedrohung dar. Ohne Rhythmus und Versmaß war es fragwürdig, ob „die neue Lyrik“ überhaupt noch Dichtung sei. Den Zeilenumbruch gibt es in der klassischen chinesischen Dichtkunst nicht. Als Form für Gedichte wird die Zahl der Wörter (Silben) im Vers, das Reimschema und das Versmaß angesehen. Die musikalische Schönheit ist ein wichtiges ästhetisches Prinzip für die Dichtkunst. In der neuen Lyrik gibt es kein klassisches worttönendes Versprinzip, und sie hat den Zeilenumbruch vom westlichen Gedicht übernommen. In der Tat besitzt die neue Lyrik weder das klassische chinesische worttönende Versprinzip noch das romanische silbenzählende oder germanische akzentuierende Versprinzip. Auch ein schlechtes Gedicht wird, wenn es nach dem klassischen chinesischen Versmaß geschrieben wurde, als Gedicht anerkannt. Ohne die metrischen Bedingungen für die Dichtung ist die neue Lyrik schwer der Gattung der Poesie zuzuordnen. Wen Yiduo versuchte, durch die Entwicklung eines neuen Versmaßes eine Brücke zwischen der alten Dichtkunst und der neuen Lyrik zu schlagen. Der Versuch führte zu einem extremen Formalismus und scheiterte deswegen. Der in Frankreich ausgebildete Dichter Dai Wangshu, der vom französischen Impressionismus beeinflusst wurde, kritisierte den Versuch Wen Yiduos: „Das Gedicht, das nur den muttersprachlichen Lesern gefällt, ist im Wesentlichen kein Gedicht, höchstens der Zauber der Schrift. Das Wertvollste des Gedichts ist

keinesfalls die Schrift (Form).¹⁹⁷ Dai Wangshu und die anderen Dichter der modernen Lyrik haben in diesem Sinne auf die musikalische Schönheit und Form der neuen Lyrik verzichtet und versuchten die neue Lyrik inhaltlich zu definieren.

Die Formeigenschaften der klassischen chinesischen Dichtkunst sind nicht auf das musikalische Versmaß beschränkt, sondern zeigen sich auch in der Reihenfolge der Wörter.¹⁹⁸ Die klassischen chinesischen Gedichten beziehen sich meist auf konkrete Dinge, um deren Verhältnis untereinander zu manifestieren. Metaphern werden dagegen selten benutzt. Fei Ming schreibt in seinem Essay *Die neue Lyrik soll freie Lyrik sein*: „Wenn man neue Lyrik schreiben möchte, muss man mit prosaischer Sprache den dichterischen Inhalt wiedergeben. Die alte Dichtung, egal, ob alte Gedichte oder Ci-Dichtung, besteht aus dichterischer Sprache und prosaischem Inhalt.“¹⁹⁹ Die hier erwähnte „dichterische Sprache“ sowie die „prosaische Sprache“ beziehen sich nicht nur auf die „Wen’yan“ und „Bai’hua“, sondern auf das ästhetische Verhältnis zwischen der Form und dem Inhalt des Gedichtes.

Hier werden die ersten Verse von Du Fus *Ein Blick auf die Frühlinglandschaft (Chun’wang)* als Beispiel zur Analyse genommen:

(wörtlich)

Staat gebrochen / Berg und Fluss / existieren

Stadt im Frühling / Gras und Baum / sind dicht.

Die beiden Verse werden von Erwin Zach paraphrasierend übersetzt in: „Obwohl die Hauptstadt in die Hände des Feindes gefallen ist, sind Berge und Flüsse noch ebenso herrlich wie früher / jetzt im Frühling entwickelt sich üppig die Vegetation in der Hauptstadt.“ Auf Bai’hua würde der Sprachstil ähnlich dieser Übersetzung sein, die fehlenden Funktionswörter würden ergänzt und die Verse auch in einen vollständigen Satz eingebunden. Vier Aspekte werden in den Versen

197 Dai, Wangshu: Briefstücke für Dichtkunst. In: Dai Wangshu. Gedichte. Hangzhou 1989, S. 693.

198 Vgl. Tian, Xiaofei: 2006, S. 69.

199 Fei, Ming: Die neue Lyrik soll freie Lyrik sein. In: Sämtliche Werke von Fei Ming. Beijing 2009, Bd. 4, S. 1629.

erwähnt: „zerstörter Staat“, „Berge und Flüsse“, „die Stadt im Frühling“ und „die üppige Vegetation“. Im Original werden die vier Aspekte in zwei Versen nebeneinandergestellt, ohne dazwischen eine Konjunktion zu setzen. Von der architektonischen Gestalt her sind die zwei Verse gefüllt mit vier konkreten Sachverhalten, tatsächlich aber wird ein Bild der Leere gezeigt. In dem zerstörten Staat und der Stadt im Frühling zeigt die Existenz der Berge und Flüsse die Leere der Gebäude, die üppige Vegetation die Abwesenheit von Menschen. In der Übersetzung bzw. einer Umschreibung auf Bai'hua würde das auf der Reihenfolge basierte Verhältnis der Sachverhalte aufgehoben. Die Form kann auch den Inhalt bestimmen. Im klassischen chinesischen Gedicht „bezieht sich die lyrische Schrift auf eine konkrete Welt, wird durch die Schrift [Form; HL] das Verhältnis der unterschiedlichen Dinge erneut hergestellt, damit die Leser mit der Sicht des Dichters das außergewöhnliche Verhältnis zwischen den Dingen sehen, das nicht in der Realität besteht. Durch dieses von dem Dichter hergestellte Verhältnis wird die Innenwelt des Dichters reflektiert und dessen intime Emotion wird mitgeföhlt [vom Leser; HL]:“²⁰⁰ Der Inhalt des klassischen chinesischen Gedichts bezieht sich auf die menschlichen Emotionen, er wird nicht durch Erzählen, sondern durch die Stellung und Reihenfolge der Wörter bzw. durch die Form ausgedrückt. Deshalb nennt Fei Ming dies die „dichterische Sprache“ mit „prosaischem Inhalt“. Das Entstehen der neuen Lyrik bedeutet daher nicht nur den Verzicht auf Rhythmus und Versmaß, sondern auch die wesentliche Veränderung des Inhalts aufgrund der Aufhebung der alten Form der klassischen Dichtkunst. Diese Veränderung ist ohne den Einfluss der Übersetzung unvorstellbar.

4.2.4 Übersetzung westlicher Gedichte und die Entwicklung der neuen chinesischen Lyrik

Liang Shiqiu hielt 1930 in *Über den Stil der neuen Dichtung und weiteres* den Einfluss der ausländischen Literatur für die wichtigste Ursache der Literaturrevolution, und „die Gedichte der neuen Lyrik

200 Tian, Xiaofei: 2006, S. 72.

sind in der Tat auf Chinesisch geschriebene ausländische Gedichte.²⁰¹ Die von Hu Shi geschriebenen neuen Gedichte sind von der Gestalt bis zum Inhalt von ausländischen Gedichten beeinflusst. Die Lyrik wurde unter allen literarischen Gattungen am meisten beeinflusst und diese Wirkung wurde maßgeblich durch die Übersetzung erzeugt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts können trotz der Durchsetzung der westlichen Bildung nur wenige Dichter die Originalwerke lesen; die meisten Schriftsteller und Dichter lesen ausländische Gedichte in einer Übersetzung. Die in der Literaturrevolution führenden Dichten, wie Hu Shi, Wen Yiduo, Guo Moruo usw., haben durch Übersetzung ausländischer Gedichte ins Chinesische ein Vorbild für die neue Lyrik gegeben. Ihre Gedichte werden unmittelbar von den von ihnen übersetzten ausländischen Gedichten beeinflusst. Liang Shiqiu schreibt, dass viele Gedichte von Xu Zhimo und Wen Yiduo sich die moderne englische Lyrik nachahmend zum Vorbild genommen hätten. Er kann sogar erkennen, welche Gedichte an Thomas Hardy und welche an Rudyard Kipling angelehnt sind.²⁰² Außer bei Xu Zhimo und Wen Yiduo können fast in allen Gedichten zeitgenössischer Lyrikübersetzer Spuren der Nachahmung ausländischer Gedichte gefunden werden. Dichter, die keine Gedichte übersetzt haben, wurden mittelbar durch die Übersetzung ausländischer Gedichte beeinflusst, und ahmten dann diese nach.

Die neue Lyrik hat die Position der klassischen Dichtung in der chinesischen Literatur übernommen, stellt jedoch nicht den Nachfolger der alten chinesischen Dichtung dar; sie wird von der westlichen Dichtung wesentlich beeinflusst, ist aber immer in der chinesischen Kultur verwurzelt. Position und Definition der neuen Lyrik sind bis heute umstritten, und ihr Status als Ersatz der klassischen Dichtkunst ist unklar. Die neue Lyrik ist revolutionär und hat eine wichtige Bedeutung für die Modernisierung der chinesischen Literatur, aber es fehlt ihr noch immer die Legitimität als Dichtung. Gründe sind einerseits der enorme Unterschied zwischen neuer Lyrik und klassischer Dichtkunst, andererseits entstanden viele Probleme in der Entwicklung der neuen

201 Liang, Shiqiu: Über den Stil der neuen Dichtung und weiteres (1930) In: Yang Kuanghan: 1985, S. 141 (Liang, Shiqiu).

202 Vgl. ebd., S. 143.

Lyrik, von denen die Sprache eines der wichtigsten ist. Für die neue Lyrik wird ausschließlich die Bai’hua-Sprache verwendet, die nicht erst nach der Literaturrevolution für chinesische Gedichte verwendet wurde. In den 90er-Jahren des 19. Jahrhunderts entstand bereits die Bibelübersetzung der Chinese-Union-Version (CUV) auf Bai’hua, die bis heute die meistbenutzte Standard-Bibelübersetzung ist. Die CUV wurde von den Missionaren unterschiedlicher protestantischer Dominions, die die Inhalte und Texte der Bibel sehr gut kannten, gemeinsam mit chinesischen Intellektuellen, die noch die klassisch-traditionelle Schulbildung erhalten hatten, aus der English Revised Version ins Chinesische übersetzt. Diese Zusammenarbeit garantierte die Richtigkeit des Inhalts und die Authentizität der verwendeten Bai’hua-Sprache. Die in der Bibelübersetzung verwendete Sprache wird nicht von der Literaturrevolution anerkannt und verbreitet. Die in der Literaturrevolution durchgesetzte und anerkannte Sprache ist in der Tat eine Mischung aus chinesischer Alltagssprache und dem Sprachstil, der in dem Prozess der Übersetzung aus westlichen Sprachen entsteht. Dieser Sprachstil wird „Verwestlichte chinesische Sprache“ oder „Europäisierter Sprachstil“ genannt. Der durch die Übersetzung entstehende Sprachstil, der der zeitlichen chinesischen Schriftsprache nicht gerecht wurde, gehörte zu dem Übersetzerstil. Der tschechische Strukturalist Jiří Levý brachte in *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* zum Ausdruck, dass der Übersetzungsstil mittels Abschwächungen „durchschnittliche oder unterdurchschnittliche Übersetzungen“ hervorbringe.²⁰³ Drei Typen der stilistischen Abschwächung von Texten gibt es im Übersetzungsstil:

- „a) Verwendung eines allgemeinen Begriffes anstelle einer konkreten, genauen Bezeichnung,
- b) Verwendung eines stilistisch neutralen Wortes anstelle eines gefühlsgefärbten,
- c) geringe Ausnutzung von Synonymen zur Abwechslung im Ausdruck“²⁰⁴

²⁰³ Vgl. Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 104.

²⁰⁴ Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main 1969. Zitiert nach: Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 104.

Auch im „Europäisierten Sprachstil“ besteht eine stilistische Abschwächung, jedoch ist dieser von dem allgemeinen Übersetzerstil zu unterscheiden. Das Ziel der Übersetzungsarbeit ist nicht nur die Übertragung des Sprachstils des Originals in eine bestehende Sprache, sondern die Schöpfung einer neuen Sprache. In der Literaturrevolution forderten Intellektuelle wie Lu Xun eine vollständige Übertragung der Grammatik, des Wortschatzes, der Syntax und der Wortreihenfolge der westlichen Sprache (hauptsächlich des Englischen) ins Chinesische, um durch die Verwestlichung der Sprache die chinesische Mentalität zu modernisieren. In den „Europäisierten Sprachstil“ wurden zusätzliche Attribute, Partikel und Adverbien eingefügt, damit der Satz nach der Syntax der westlichen Sprache (Englisch) als vollständig galt. Die Verwestlichung der Sprache verstärkte in gewissem Maße die Genauigkeit der Übersetzung, aber mit zu vielen Funktionswörtern wurden die Gedichte weitschweifig. Liu Haoming wies auf ein anderes Merkmal dieses Sprachstils hin, nämlich die direkte Aufnahme japanischer Wörter. Viele ins Japanische übersetzte englische Begriffe wurden seit den Meiji-Reformen im 19. Jahrhunderts direkt über Kanji (in der japanischen Sprache verwendete chinesische Schriftzeichen) ins Chinesische übertragen, ohne auf ihre Richtigkeit überprüft worden zu sein. Die auf der Verwestlichung und den fehlerhaften Kenntnissen der eigenen Sprache basierte Sprache wurde als Bai'hua nach der Literaturrevolution ausschließlich für die neue Lyrik verwendet.

Neben der Verwestlichung wies die Bai'hua-Sprache für die neue Lyrik auch eigene Schwächen auf. Bai'hua wurde nach der Literaturrevolution streng von der Schriftsprache Wen'yan getrennt und als die Alltagssprache mit einfachen Strukturen definiert. Die Sprache der neuen Lyrik wurde zudem lange auf den Aussagesatz beschränkt; die Verse waren ausschließlich in der Abfolge „Subjekt – Prädikat – Objekt“ aufgebaut. Die neue Lyrik war deshalb eintönig und zeigte einen Mangel an Ausdrucksfähigkeit.

Die chinesische neue Lyrik entwickelte sich mit der Übersetzung westlicher Gedichte. In der Übersetzung wurden die Form und Gestalt der westlichen Verse ins Chinesische übertragen, womit das westliche Gedicht das Vorbild der neuen Lyrik wurde. Die Dichter, die westliche Gedichte übersetzt haben, wurden davon beeinflusst, während diejeni-

gen, die die westlichen Gedichte nur in Übersetzung gelesen hatten, in einer diese Gedichte nachahmenden Weise schrieben. Deshalb ist die neue Lyrik eine auf Basis der Übersetzung entwickelte Gedichtform. Der Verzicht auf Wen'yan, den Rhythmus und das Versmaß sowie die Form der klassischen Dichtkunst verursachte ein langes und schwieriges Verfahren der Reifung und Entwicklung dieser Gedichtform. Trotz der ungebrochenen Versuche zur Verbesserung von Form und Inhalt der neuen Lyrik entstanden dazu nie vollständige und systematische theoretische Beiträge. Das Aufkommen der neuen Lyrik war das Ergebnis der Übersetzung und Verbreitung westlicher Gedichte in China, während die neue Lyrik auch eine Standardform für die Lyrikübersetzung bot. Die Diskussion über die neue Lyrik ist daher eine Voraussetzung für die Übersetzung westlicher Gedichte, weil die Entwicklung der Form und des Inhalts der neuen Lyrik auch die Methode und den Stil der späteren Lyrikübersetzung bestimmt hat. Die Verbindung der neuen Lyrik und der Übersetzung westlicher Gedichte bestand nach der Literaturrevolution während des gesamten 20. Jahrhunderts weiter fort. In den 1980er-Jahren erreichte jene Verbindung durch die kulturelle Öffnung nach der kommunistischen Kulturrevolution ihren Höhepunkt. In den 1930er-Jahren hatten sich die chinesischen Dichter noch bemüht, westliche Gedichte nachzuahmen. Liang Shiqiu gibt offen zu: „Nach meiner Meinung sollen wir die ausländischen Gedichte mutig nachahmen.“²⁰⁵ In den 1980er-Jahren betrachteten die modernen Dichter die Identität des chinesischen Dichters näher. Sie sorgten nicht mehr für die Modernisierung der Gedichte, sondern für das Risiko des „Verlusts der Unabhängigkeit“. Die Rezeption westlicher Gedichte beschränkte sich bei ihnen nicht mehr auf Nachahmung, sondern umfasste auch die Suche nach der Anknüpfung zwischen dem Fremden und dem Eigenen. Wegen des Abbruchs der Fremdsprachenbildung während der Kulturrevolution bis zum Ende der 1970er-Jahre fanden die meisten modernen Dichter nur durch Übersetzungen Zugang zu den westlichen Gedichten.

Hinsichtlich der engen Verbindung zwischen der neuen Lyrik und der Übersetzung der Gedichte in China sind die oben erläuterten Pro-

205 Liang, Shiqiu: S. 143.

bleme der neuen Lyrik gleichzeitig auch die Probleme bei der Übersetzung von Gedichten. Die Übersetzung von Hölderlins Gedichten ist auch unter diesen Bedingungen zu analysieren. Die Übersetzung bestimmt nicht nur die Rezeption Hölderlins in China, sondern durch die Rezeption der chinesischen Dichter auch die moderne chinesische Lyrik. Für die Analyse der Übersetzung von Hölderlins Gedichten werden im Folgenden die Eigenschaften der chinesischen Sprache und die allgemeinen Probleme bei der Übersetzung vom Deutschen ins Chinesische erläutert.

4.3 Die allgemeinen Probleme bei der Übersetzung ins Chinesische

4.3.1 Die Eigenschaften der chinesischen Sprache

„Die chinesische Literatur ist sehr stark abhängig von der besonderen Form der chinesischen Schrift. Diese wieder hat sich ausgebildet und durch die Jahrhunderte hindurch erhalten durch die besondere Form der chinesischen Sprache.“²⁰⁶ Als Träger einer Kultur hat die chinesische Sprache eine Geschichte von ca. 3000 Jahren. Aufgrund von Sprachwandlungen kann sie in fünf Perioden eingeteilt werden: Protochinesisch, Altchinesisch, Mittelchinesisch, Neuchinesisch und modernes Chinesisch. Für die Übersetzung von Hölderlins Gedichten sind sowohl Altchinesisch als auch Mittel- und Neuchinesisch besonders wichtig. Die großen philosophischen Werke, die als Klassiker und kanonische philosophische Literatur bezeichnet werden, wurden in der Periode des Altchinesischen (5. Jahrhundert v. Chr. 2. Jahrhundert n. Chr.) geschrieben. In der Periode (1. Jahrhundert n. Chr. 14. Jahrhundert n. Chr.), in der sich die chinesischen poetischen Schriften bzw. die Lyrik entwickelten und ihre Blütezeit und ihren Gipfel erreichten, war Mittelchinesisch in Gebrauch.

„Die Bearbeitung der allgemeinen Sprachkunde macht es notwendig, wenn man auch die Unmöglichkeit fühlt, jede Sprache tief zu

206 Wilhelm, Richard: Die Chinesische Literatur. Erfurt 1930, S. 1.

ergründen, sich doch auf gewissen Punkten recht festzusetzen, und nun gibt es in ihr keine so leuchtenden, so die Ansicht des ganzen Sprachgebiets beherrschenden, als das Sanskrit und das Chinesische. Beide Sprachen stellen sich in ihrem grammatischen Bau dergestalt einander gegenüber, dass sie das ganze Feld unter sich teilen, und keine dritte in dieselbe Reihe treten kann.“²⁰⁷ So beschrieb Wilhelm von Humboldt den Unterschied zwischen dem Chinesischen und dem Sanskrit bzw. zwischen der sino-tibetischen und der indoeuropäischen Sprachfamilie. Die chinesische und die deutsche Schrift unterscheiden sich konkret hinsichtlich der Typologie voneinander. Nach August Wilhelm Schlegel ist die deutsche Sprache eine synthetische Sprache, während das Chinesische eine analytische Sprache darstellt. Die chinesischen Schriftzeichen sind, im Gegensatz zur indogermanischen Sprache, nicht primär auf die gesprochene Sprache bezogen. Sie sind aber auch keine Bilderschrift, obwohl einige Schriftzeichen einen bildlichen Ursprung haben. Generell gibt es sechs Arten von Schriftzeichen: Bilder von Gegenständen; symbolische Bilder; symbolische Zusammensetzungen; phonetik-basierte Zeichen; Zeichen, die aus einer semantischen und einer phonetischen Komponente zusammengesetzt sind. Der größte Teil der Zeichen hat keine unmittelbar bildliche Bedeutung. Die grundsätzliche Eigenschaft der chinesischen Sprache ist die Verbindung zwischen dem Einzelwort oder Einzelschriftzeichen und dem Satz oder dem Kontext. Im Gegensatz zur deutschen Sprache gibt es weder eine Konjugation noch eine Deklination für chinesische Wörter. Die meisten Schriftzeichen sind mehrdeutig und wortoffen. Die chinesischen Wörter sind – besonders im Altchinesischen – verbunden mit dem Kontext. Nikolaus Finck beschrieb in *Die Haupttypen des Sprachbaus* die Struktur chinesischer Sätze wie folgt: Das Verhältnis zum ganzen Satz werde „nicht durch irgendein ihnen *selbst anhaftendes Kennzeichen* zum Ausdruck gebracht, sondern in erster Linie durch eine bestimmte Regelung der *Folge* und dann auch, jedoch ganz entschieden erst in zweiter Linie, durch einen Zusatz von solchen Wörtern, deren ursprünglich sinnliche Bedeutung wenigstens

²⁰⁷ Humboldt, Wilhelm von: *Schriften zur Sprachphilosophie*, S. 179. Zitiert nach: Elberfeld, Rolf: *Sprache und Sprachen. Eine philosophische Grundorientierung*. Freiburg im Breisgau 2012, S. 151 (Elberfeld, Rolf: 2012).

so weit verblaßt ist, dass eine Verwendung zu formalem Zweck etwa wie bei unseren sogenannten Hilfswörtern möglich ist.²⁰⁸ Diese Eigenschaft führt dazu, dass es keine Flexion im Chinesischen gibt, weil die Zeichen selbst keine grammatischen Kennzeichen haben. Die durch Flexion erfüllten Funktionen in der deutschen Sprache werden hingegen durch Wortstellung und zusätzliche Zeichen zum Ausdruck gebracht.²⁰⁹ Deswegen ist eine Übersetzung von Versen mit Inversion immer problematisch. Ein anderer Effekt dieser Eigenschaft der chinesischen Sprache – besonders der altchinesischen – ist, dass Versuche der getreuen Übersetzung hinsichtlich Form und Sinn oft scheitern. Das Verhältnis zwischen dem Wort und dem Satz sowie dem Text in der chinesischen Sprache versetzt auch die Übersetzung ins Chinesische (oder vom Chinesischen) in eine spezielle Position. Die Wörtlichkeit als Grundlage in der Übersetzung bzw. die „Treue gegen das Wort“ wurde damit infrage gestellt. Benjamin schrieb: „Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.“²¹⁰ In der Übersetzung zwischen dem Deutschen und dem Chinesischen würde die Wörtlichkeit eine unterbrochene Arkade hervorbringen, wodurch weder Form noch Sinn des Originals übertragen werden können.

208 Finck, Nikolaus: Die Haupttypen des Sprachbaus, S. 12. Zitiert nach: Elberfeld, Rolf: 2012, S. 159 [Hervorh. im Original].

209 Vgl. ebd.

210 Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Walter Benjamin: Schriften. Frankfurt am Main 1972, Bd. 4/1, S. 21.

4.3.2 Die allgemeinen Probleme der Übersetzung vom Deutschen ins Chinesische

4.3.2.1 Das syntaktische Problem

Aufgrund der oben erläuterten Eigenschaften der chinesischen Sprache ist die Übersetzung von Lyrik aus dem Chinesischen ins Deutsche problematisch im Hinblick auf Syntax, Wortbildung und Phonetik. In der Syntax bildet den größten Unterschied zwischen dem Chinesisch und dem Deutsch die Flexion der Wörter:

1. Es gibt keine Konjugation für Verben im Chinesischen. Deshalb können Person, Numerus, Tempus und Modus nicht durch die Konjugation des Verbes gezeigt werden. Das Verb bildet im Deutschen das Zentrum eines Satzes und bestimmt dessen Semantik, Zeitform und Modus. Im Chinesischen ersetzen diese Funktion des Verbs Funktionswörter wie Adverbien oder Partikel, die also bei einer Übersetzung vom Deutschen ins Chinesische hinzuzufügen sind. Wegen der fehlenden Konjugation im Chinesischen muss das Subjekt auf bestimmte Weise im Satz positioniert werden, nämlich ausschließlich vor dem Verb, auch in Sätzen mit Kopulaverben. Zum Beispiel:

Die zwei Ausdrucksmöglichkeiten *Ich bin hier* und *Hier bin ich* sind im Deutschen inhaltlich gleichwertig. Auf Chinesisch ist dieser Satz nur in der Reihenfolge Subjekt – Kopulaverb – Lokaladverb möglich: *wo (ich) zai (sein) zhe'li (hier)*, während *zhe'li (hier) zai (sein) wo (ich)* unverständlich ist.

2. Es gibt keine Deklination für Nomen, Pronomen und Adjektive im Chinesischen. In einer Übersetzung vom Deutschen ins Chinesische ist die durch die Deklination ermöglichte Funktion im Satz durch Umbildung der Wortreihenfolge zu übertragen. Wegen der fehlenden Deklination für den Kasus des Nomens und des Pronomens muss das Objekt ebenso wie das Subjekt in einer bestimmten Reihenfolge positioniert sein: Subjekt – Prädikat – Objekt. Eine Umstellung der Wörter würde auch die Bedeutung des Satzes verändern. Hier soll der Satz „Ich besuche dich“ als Beispiel dienen:

Ich besuche dich ist auf Chinesisch *wo (ich) bai'fang (besuchen) ni (du)*. Bei der Übersetzung des Satzes *Dich besuche ich* kann die Reihenfolge des Originals (Objekt – Prädikat – Subjekt) nicht ins Chinesische

sische übertragen werden als *ni (du) bai'fang (besuchen) wo (ich)*, was „du besuchst mich“ bedeutet, sondern der Übersetzer muss den Satz in einer Standardreihenfolge des chinesischen Aussagesatzes – *wo (ich) bai'fang (besuchen) ni (du)* – ins Chinesische übertragen.

Die Voranstellung des Objekts für eine mögliche Betonung im deutschen Original kann in der Übersetzung nicht mitübertragen werden. Um die Betonung des Objekts ins Chinesische zu übertragen, muss der Übersetzer durch eine Umbildung des Satzbaus den Inhalt des Originals auszudrücken versuchen (fettgedrucktes Wort wird in dem Satz betont):

Ihn besuche ich. – 他是我拜访的。 wörtlich: Er ist ich Besuchende. (Er ist, wen ich besuche.)

Diese Übersetzung unterscheidet sich formal sehr weit vom Original, manifestiert jedoch auch die implizite Betonung. Hölderlins Gedichte weisen oft Inversionen auf, die für die chinesische Übersetzung stets problematisch sind. Der Effekt einer Entscheidung zugunsten einer solchen Art der Übersetzung wird im nächsten Teil analysiert.

Neben der Flexion gibt es im Chinesischen keine Relativsätze. In einem chinesischen Satz stehen die Bezugsworte am Ende eines Ausdrucks, „alle näheren Bestimmungen, also sämtliche Adjektiv- und Genitivattribute bis hin zu vollständigen Aussagesätzen, meist als Relativsätze im Deutschen wiedergegeben, stehen mit einer Partikel verbunden vor dem Bezugswort.“²¹¹ Für die Übersetzung von Relativsätzen vom Deutschen ins Chinesischen gibt es zwei Möglichkeiten:

Die Relativsätze können in Attribute umgeformt und vor den bezüglichen Satzteil gestellt werden: Ich gebe ihm das Buch, das ich gestern gekauft habe. – *Ich gebe ihm das von mir gestern gekaufte Buch.* 我给他这本我昨天买的书。 Dadurch kann die Ganzheit des Satzes in der Übersetzung beibehalten werden, aber der Satz wird viel zu lang und kompliziert.

Die Relativsätze können als Parataxe übersetzt werden: *Ich gebe ihm das Buch, das ich gestern gekauft habe.* – *Ich gebe ihm das Buch, und das Buch habe ich gestern gekauft.* 我给他这本书，这本书是我昨天

211 Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 101.

买的。 Dadurch wird die Übersetzung dem chinesischen Sprachgebrauch angepasst, aber die Ganzheit des Originals wird aufgelöst.

Bei Relativsätzen in Gedichten wählen Übersetzer oft die zweite Möglichkeit, weil die Verletzung der Form des Originals mit dem Zeilenumbruch verdeckt werden kann.

4.3.2.2 Der strukturelle Unterschied und die diesbezüglichen Übersetzungsmöglichkeiten

Hoffmann nennt die deutsche Sprache ganz präzise eine „architektonische“ und „räumliche“ Sprache. Das Verb ist der Grundstein eines Satzes, aus der Perspektive der Verbvalenz stehen die anderen Satzglieder zu diesem als Ergänzungen je nach ihren Werten. Bestimmung und Beschreibung jeder Ergänzung werden als Attribute (Genitiv oder Adjektiv) oder Relativsätze mit den Satzgliedern, auf die sie Bezug nehmen, verbunden. So wird ein „architektonischer und räumlicher“ Satz gebaut. Das Chinesische dagegen wird von Hoffmann als die Sprache bezeichnet, die „malerisch“ in der Fläche verschiebt und eine „reihende“ Struktur besitzt. Deshalb zieht er die Schlussfolgerung: „Entsprechende deutsche Stilformen im Chinesischen nachzubilden, nicht zuletzt bei Hölderlin, dürfte zu dem Schwierigsten gehören, was man als chinesischer Übersetzer zu leisten hat.“²¹² Hoffmann hat Recht mit seiner Beschreibung der strukturellen Eigenschaft der chinesischen Sprache: Der Satz im Chinesischen hat keine Satzklammer und öffnet sich in die Fläche reihend nach vorne. Davon ausgenommen hat Hoffmann für das Chinesische die Möglichkeit des Durchbruchs der reihenden Struktur im Gedicht. Wen Yiduo hat, wie oben bereits erwähnt, in *Regel des Gedichts* drei Schönheiten des chinesischen Gedichts genannt: die musikalische, die architektonische und die malerische. Die musikalische und die architektonische Schönheit kann das chinesische Gedicht nur durch einen Durchbruch der reihenden Struktur der prosaischen Sprache verwirklichen. Hier soll ein einfacher Aussagesatz als Beispiel genommen werden, um damit die Möglichkeit des Durchbruchs der reihenden Struktur erklären zu können:

212 Ebd., S. 102.

Ich gebe ihm einen Stift.

我给他一支笔。wo (ich) gei (geben) ta (er) yi'zhi bi (ein Stift)²¹³

Diese strenge Reihenfolge basiert auf der engen Verbindung der Wörter und der Kontinuität des Erzählens. Wenn der Beispielsatz in Form eines Gedichts mit Zeilenumbruch umgeformt wird, ist der Satz in zwei Verse unterteilt:

一支笔 yi'zhi bi (ein Stift)

我给他。wo (ich) gei (geben) ta (er)

Durch den Zeilenumbruch wird die Kontinuität des Erzählens in dem prosaischen Satz durchbrochen, der Satz wird in zwei Verse unterteilt. Der Zeilenumbruch hat die Funktion, in dem Gedicht eine Pause während des Vorlesens hinzuzufügen. Der Umbruch verursacht dabei eine Umkonstruktion des Verstehens. Mit der prosaischen Sprache sind die beiden „Verse“ mit Zeilenumbruch wie folgt zu verstehen:

(有) 一支笔, 我 (把这支笔) 给他。

(Es ist) Ein Stift, Ich (diesen Stift) gebe ihm. (Es ist ein Stift, ich gebe ihm den Stift.)

Die Reihenfolge von Subjekt und Prädikat bleibt zwar unverändert, jedoch wurde durch die Voranstellung des indirekten Objekts eine Inversion verwirklicht.

Es ist daher nicht unmöglich, auch die Inversion in Hölderlins Gedichten bei der Übersetzung ins Chinesische zu übertragen. Liu Haoming hat für die meisten Stellen bei der Übersetzung der Gedichte Hölderlins die Inversion beibehalten. Der Vaterländische Gesang *Mnemosyne* ist dafür ein gelungenes Beispiel:

213 Von diesem Beispiel an wird in diesem Kapitel zum Zwecke der phonetischen bzw. metrischen Analyse für die wörtliche Übersetzung auch der Laut jedes Schriftzeichens angegeben.

Ein Zeichen sind wir, deutungslos
 Schmerzlos sind wir und haben fast
 Die Sprache in der Fremde verloren. (StA, Bd. 2, S. 195)

Chinesische Übersetzung von Liu Haoming und Rückübersetzung:
 一个征兆我们是，无解

Yi'ge **zheng'zhao** (Ein Zeichen) wo'men (wir) shi (sein),| wu'jie
 (deutungslos)

无痛我们而且几乎

wu'**tong** (schmerzlos) wo'men (wir) er'qie (und) ji'hu (fast)

在异邦失掉了语言。

zai (in) yi'bang (fremdes Land) shi'diao'le (verloren) yu'yan
 (die Sprache)

Liu Haoming hat für seine Übersetzung eine metrische Erklärung gegeben: Die normal gedruckten Silben haben zum Vorlesen eine Tondauer von einem vollen Takt; die fettgedruckten Wörter sind im Vierteltakt betont vorzulesen; „|“ ist eine Zäsur eines halben Takts; die Silbe „tong“ hat eine Hebung; die kursiven Wörter stehen im Sechzehnteltakt.²¹⁴

In dieser Übersetzung wird die Inversion bzw. Voranstellung des Prädikativs mit ins Chinesische übertragen. Statt eines Zeilenumbruchs hat Liu Haoming durch das Versmaß mit Betonung, Pause und Hebung die reihende Struktur des Chinesischen aufgelöst und die Gestalt von Hölderlins Vaterländischem Gesang übertragen. In der Lyrikübersetzung kann die „architektonische“ Struktur des deutschen Originals durch die Gestaltung der Gedichtform – Zeilenumbruch und Metrik – ins Chinesische übertragen werden. Hier verändert Liu Haoming die Reihenfolge der Wörter des chinesischen Satzes und überträgt den Versaufbau des deutschen Originals nicht vollständig, sondern bildet die Inversion durch die Umstellung der Satzteile um, damit die Übersetzung eine ähnliche Struktur wie das Original bekommt. Bei der Übersetzung von *Ein Zeichen sind wir* wird das Prädikativ *Ein Zeichen* zwar vorangestellt, das Subjekt und das Verb aber bleiben in der Standardreihenfolge Subjekt – Prädikat. Die Rücküber-

²¹⁴ Liu, Haoming: 2009, Bd. 1, S. 155.

setzung lautet: *Ein Zeichen wir sind*. Die innere Struktur und Reihenfolge in einem Satz bleibt wesentlich unverändert, die scheinbar hier vollzogene Veränderung ist in der Tat die Trennung des Satzes durch das Versmaß während des Vorlesens. Mit dieser Übersetzungsstrategie kann einerseits die Struktur einer Inversion des Originals in der Übersetzung übertragen werden, andererseits wird die Struktur des Chinesischen nicht zerstört und die Übersetzung bleibt verständlich. Ein anderer typischer Fall ist die Übersetzung der ersten beiden Verse von *Patmos*, die in der Fallstudie erläutert werden.

Diese Übersetzungsstrategie wird, wie oben erwähnt, nicht von jedem Übersetzer akzeptiert. Gu Zhengxiang schrieb in *Deutsche Lyrik in China* bei der Erklärung zur Übersetzung von Hölderlins *Hymne an die Liebe*:

„Selbst bei der Übertragung der frühen Lyrik des Dichters, wo die Satzteile zumeist und in der üblichen Abfolge stehen, gelingt eine strenge Reproduktion von Wortstellung und Versaufbau des Originals nicht immer, selbst wenn dabei nichts an Sinn, an Geist, an Stil verlorengeht. Im Chinesischen herrscht ein anderes Gesetz der Sprache.“²¹⁵

Die erste Strophe von *Hymne an die Liebe* hat Gu Zhengxiang dafür als Beispiel genommen; hier wird seine Übersetzung samt Erläuterung analysiert. Der Rückübersetzung Gus in *Deutsche Lyrik in China* wird eine wörtliche Rückübersetzung hinzugefügt, weil seine Rückübersetzung seiner eigenen Übersetzung nicht wortgetreu ist:

Froh der süßen Augenweide
Wallen wir auf grüner Flur;
Unser Priestertum ist Freude,
Unser Tempel die Natur; –
Heute soll kein Auge trübe,

²¹⁵ Gu, Zhengxiang: 1995, S. 20.

Sorge nicht hienieden sein!
 Jedes Wesen soll der Liebe,
 Frei und froh, wie wir, sich freu'n! (StA, Bd. 1.1, S. 166)

Die chinesische Übersetzung von Gu Zhengxiang (Ch. Ü), die Rückübersetzung von Gu (Gu. R) und die wörtliche Rückübersetzung (wö. R):

Ch. Ü: 我们心旷神怡地
 wö. R: Wo'men (wir) xin'kuang'shen'yi di (mit offenem Herzen
 und seligem Geist²¹⁶)
 Gu. R: Wir froh der süßen Augenweide

Ch. Ü: 漫游在绿野;
 wö. R: man'you (wallen) zai (auf) lü'ye (grünem Felde)
 Gu. R: wallen auf grüner Flur;

In der Übersetzung der ersten beiden Verse wird das Subjekt „wir“ am Anfang des ersten Verses vorangestellt, „froh der süßen Augenweide“ wird mit der Redewendung „xin'kuang'shen'yi“ übersetzt. Abgesehen von der Angemessenheit der Verwendung dieser Redewendung wird der Versaufbau in der Übersetzung verändert in eine „übliche Abfolge“: Wir wallen froh der süßen Augenweide auf grüner Flur. Im Urtext ist der erste Vers „Froh der süßen Augenweide“ die adverbiale Ergänzung des Verbes „wallen“ im ganzen Satz. Die Voranstellung dieser adverbialen Ergänzung dient zu einem freudigen Beginn des Gedichts. Die Normalisierung der Abfolge in der Übersetzung ist eine Abschwächung des Originals. Es wäre möglich, die Inversion in der Übersetzung beizubehalten (die Wortwahl des Übersetzers wird nicht verändert):

Xin'kuang'shen'yi di
Wo'men man'you zai lü'ye.
 (mit offenem Herzen und seligem Geist,
 wir wallen auf grünem Felde).

216 Xin'kuang'shen'yi ist eine chinesische Redewendung aus *Yue'yang'lou Ji* (*Essay vom Yueyang-Turm*) (1046), die wörtlich „mit offenem Herzen und seligem Geist“ bedeutet und eine frohe Stimmung beschreibt.

Durch den Zeilenumbruch wird der ganze Satz in zwei Teile getrennt:
(die Stimmung ist freudig) mit offenem Herzen und seligem Geist,
(und) wir wallen auf grünem Felde.

Ch. Ü: 我们的信条是欢乐,

wö. R: Wo'men'de (Unser) xin'tiao (Priestertum) shi (sein)
huan'le (Freude)

Gu. R: Unser Priestertum ist Freude,

Ch. Ü: 我们的庙堂是大自然—

wö. R: Wo'men'de (Unser) miao'tang (Tempel) shi (sein)
da'zi'ran (große Natur)

Gu. R: Unser Tempel ist Natur; —

Ch. Ü: 今天眼不该忧郁,

wö. R: Jin'tian (Heute) Yan (Auge) bu'gai (nicht sollen) you'yu
(trüb)

Gu. R: Heute Auge soll nicht trüb sein,

Ch. Ü: 愁在地球上无缘!

wö. R: Chou (Sorge) zai (auf) di'qiu (Erde) wu'yuan (haben
keine Verbindung)!

Gu. R: Sorge auf der Erde nicht existieren!

In der Übersetzung von Vers 3 und Vers 4 wird der Versaufbau nicht verändert, weil die Abfolge der Wörter des Originals nicht umgebildet wurde. Die nächsten beiden Verse bilden einen Satz: Heute soll kein Auge trübe (sein), (und) Sorge (soll) nicht hienieden sein. In der Übersetzung der beiden Verse wird das Subjekt „Auge“ vor das Prädikat gestellt, die implizierten Verben werden hinzugefügt. Die Umstellung in der Übersetzung von Vers 5 und Vers 6 ist nicht zu vermeiden, wie Gu Zhengxiang in der Erläuterung schreibt: „Im Chinesischen darf das Subjekt des Satzes niemals hinter dem Prädikat stehen. Mit anderen Worten: Das Prädikat darf niemals vor dem Subjekt stehen.“²¹⁷

²¹⁷ Gu, Zhengxiang: 1995, S. 47.

Ch. Ü: 每种生命都应像我们

wö. R: Mei'zhong (jede) shen'ming (Lebewesen) dou (alle) ying
(sollen) xiang (wie) wo'men (wir)

Gu. R: Jedes Wesen soll wie wir

Ch. Ü: 自由而欢乐地为爱而欢欣!

wö. R: zi'you (frei) er (und) huan'le'di (freudig) wei (für) ai
(Liebe) er'huan'xin (freuen)

Gu. R: frei und froh der Liebe sich freu'n!

In der Übersetzung der letzten beiden Verse dieser Strophe wird das harte Enjambement des Originals abgeschafft: „wie wir“ wird vorangestellt in Vers 7. Für die syntaktische Richtigkeit der chinesischen Sprache ist diese Umstellung nicht notwendig, weil eine Parenthese wie „wie wir“ im modernen Chinesisch zwar nicht üblich, aber erlaubt ist. Das Enjambement besteht wegen der Unflektierbarkeit der chinesischen Sprache und der ästhetischen Vorliebe zur Symmetrie nicht in der klassischen chinesischen Dichtkunst, trotzdem ist es in der neuen Lyrik kein Tabu mehr und erscheint sogar nicht selten. Gu Zhengxiang schreibt selbst in *Deutsche Lyrik in China*:

„Weiterhin zu berücksichtigen ist, daß die Metrik, die jahrtausendlang die chinesische Lyrik maßgeblich beeinflusste, um die Jahrhundertwende einen Umbruch erfuhr und mit der Zeit allmählich in den Hintergrund rückte. Die Regeln, die bis dahin ständig galten, haben längst ihre Gültigkeit verloren.“²¹⁸

Die Umstellung hier dient deshalb anstelle einer Verschönerung des Verses zwecks ästhetischer Symmetrie hauptsächlich zur Normalisierung oder Prosaisierung der dichterischen Struktur der Sprachen, damit die Übersetzung den Lesern leichter verständlich ist. Die strenge syntaktische Richtigkeit und Verständlichkeit gehören zu den Prinzipien der Übersetzung von Gu Zhengxiang, die im 2. Kapitel erläutert wurden.

²¹⁸ Ebd., S. 167.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es möglich ist, in der Übersetzung des Gedichts die deutschen Stilformen im Chinesischen nachzubilden, jedoch nur unter gewissen Bedingungen. Die Inversion im Deutschen mit einer Voranstellung des Objekts oder Adverbs und der Verschiebung des Subjekts kann in die Übersetzung ins Chinesische teilweise übertragen werden: Das entsprechende Satzglied, wie das Objekt oder Adverb, kann vorangestellt werden, während die Reihenfolge von Subjekt und Prädikat gemäß der Satzstruktur des Chinesischen unverändert bleibt. Durch einen Zeilenumbruch oder eine Zäsur nach dem vorangestellten Satzteil wird der Satz aufgeteilt und damit die übliche reihende Stilform der chinesischen Sprache aufgelöst. Die Inversion bleibt daher auch in der chinesischen Übersetzung verständlich, solange die Reihenfolge von Subjekt und Prädikat nicht verändert wird. Trotzdem ist die Inversion angesichts des üblichen Chinesisch nicht unstrittig und könnte für Leser ein Hindernis sein oder befremdlich wirken. Deshalb wird die Übertragung der Inversion nicht von jedem Übersetzer akzeptiert, sondern ist von dessen Ziel und Prinzip abhängig. Die Übersetzungsentscheidung wird bei der Analyse der unterschiedlichen Übersetzungsvarianten von Hölderlins Gedichten erläutert.

4.3.2.3 Die Zeitform der Sprache

Eine andere Eigenschaft der chinesischen Sprache, die sie wesentlich von der deutschen unterscheidet, ist die Zeitform. Sprache entsteht und besteht in der Zeit, während Zeit von der Sprache beschrieben wird. Deshalb kann Zeit als eine Funktion und Bezugnahme von Sprache betrachtet werden. Die Sprache organisiert die Zeit und gleichzeitig verteilt sie diese. George Steiner meint, dass der Bezug zwischen Sprache und Praxis in der Grammatik besteht. In unterschiedlichen Kulturen werde deshalb die Zeit unterschiedlich definiert: In den indoeuropäischen Sprachen ist die Zeitform linear, die Zeit wird als lineare Bewegung beschrieben. Daher wird diese Erkenntnis im Westen für die Zeit bestimmend. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden Eigenschaften der Grammatik in den westlichen Sprachen. Benedetto Croce hat in seiner Sammlung *Teoria e storia della storiografia* geschrieben: „Ogni vera storia è storia contemporanea“ [Alle wahren

Geschichten sind Zeitgeschichten].²¹⁹ Das ist ein Paradoxon für das Präteritum, besonders beim Erzählen der Geschichte. Die Beschreibung der Vergangenheit erfolgt in der Tat mit aktuellen Kenntnissen und offensichtlich auch aus aktuellen Perspektiven. Durch die Flexion bzw. das Präteritum der Verben werden Vergangenheit und Geschichte in der Sprache gebildet. Die Sprache entstand in der Zeit und hat daher auch die Zeit weitgehend erschaffen. Aus dem Bedarf an Kommentaren und Erklärungen zu Texten der Vergangenheit bekommen literarische Texte ihre Lebenskraft. Die Interpretation und Rezeption geschichtlicher Texte ist dabei grundsätzlich auch vergleichbar mit der Übersetzung.

Verglichen mit der Vergangenheit, befindet sich das Futur zentral in der menschlichen Gesellschaft. Die Zukunft ist mit Gegenwart und Vergangenheit verbunden. Die Menschen schätzen und prognostizieren die Zukunft mit einer auf allgemeingültigen Grundsätzen basierten Fiktion. Durch die Denkweise, die die Zukunft beschreibt, vernachlässigt das Individuum den unvermeidbaren Tod und betrachtet die ganze Menschlichkeit als Objekt. Die Sprache strukturiert die Zeit und erhält in der Zeit ihre Gestalt durch die Grammatik mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Mithilfe der Sprache können die Menschen die Fesseln der Zeit sprengen bzw. aus dem begrenzten Leben des Individuums ausbrechen.

In der chinesischen Sprache mit ihrem analytischen Sprachbau wird die Beschreibung der Zeit nicht linear bzw. nicht durch die Flexion ausgedrückt, sondern durch Temporaladverbien. Da die Zeitform nicht linear ist, wird die Sprache nicht in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterteilt. Die Beschreibung und das Erzählen der Zeit scheinen in der chinesischen Sprache im Vergleich zum Deutschen eher eine Ganzheit zu bilden. Die Zeitform wird im Chinesischen durch Partikel und Adverbien relativ gekennzeichnet. Hans Peter Hoffmann nennt die Zeitform der chinesischen Sprache eine „implizite“ Struktur:

²¹⁹ Croce, Benedetto: *Teoria e storia della storiografia*. Roma/Bari 1976, S. 4.

„Vor- und Nachzeitigkeiten und temporale Aspekte können durch Partikel relativ, nicht absolut gekennzeichnet werden, müssen es aber nicht; es ist im Extremfall ein chinesischer Roman denkbar, an dessen Anfang das Wort ‚gestern‘ steht und in der Folge keinerlei temporale Partikel und Kennzeichnungen mehr auftauchen; das temporale Geflecht muß dann vom deutschen Übersetzer vollständig in Eigenverantwortung hergestellt werden bzw. vom chinesischen Übersetzer in die ‚implizite‘ Struktur seiner Sprache eingelöst werden.“²²⁰

Um die Zeitform des deutschen Originals ins Chinesische zu übertragen, ist die von Hoffmann genannte „Einlösung in die implizite Struktur“ nur durch das Hinzufügen von Partikeln und Temporaladverbien möglich. In der Praxis der Übersetzung eines Gedichts wird dies aber nur selten umgesetzt. In *Der Neckar*, *Der Wanderer* und anderen Gedichten Hölderlins wurden für die Übertragung der unterschiedlichen Zeitebenen weder von Gu Zhengxiang noch von Liu Haoming zusätzliche Partikel und Temporaladverbien hinzugefügt.

4.4 Die Sprache in der Übersetzung und der neuen Lyrik

Die strenge Reihenfolge der chinesischen Sprache im Gedicht, die oben erläutert wurde, gibt es erst seit dem Entstehen der neuen Lyrik. In der ästhetischen Tradition der chinesischen klassischen Dichtkunst weist die Stilform noch eine relativ freie Wortstellung auf, die nicht von einer syntaktischen Regelung beschränkt wird. Nach Hoffmanns Meinung ist das Chinesische im Vergleich zum Englischen und Deutschen mit dieser Eigenschaft das geeignetere Medium für Poesie. Das Englische verfüge bereits über mehr einsilbige Bedeutungsträger als das Deutsche: „Man kann im Englischen sehr viel mehr Worte problemlos in vor allem lyrische Zusammenhänge bringen, während das Deutsche hier oft mit ungelungenen und prosaischen Mehrsilbern kämpfen muß.“²²¹

²²⁰ Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 100.

²²¹ Ebd., S. 122.

Deshalb ist das Chinesische, in dem jede einzelne Silbe ein Bedeutungstragendes Wort ist, in diesem Sinne das ideale Medium für die Poesie. Mit seiner extremen Flexibilität können alle Inhalte einfach in das strenge klassische Versmaß eingefügt werden. Ebenfalls aufgrund der Flexibilität fehlt es jedoch der Struktur der chinesischen Sprache an Logik. Der Nobelpreisträger Gao Xingjian nennt diesen Mangel des Chinesischen einen „Kurzschluß im Denken“: „Da das Chinesische zu flexibel ist, fehlt ihm der strenge Ablauf der Logik, der Schlußfolgerung, wie ihn westliche Sprachen haben, aufgrund der Freiheit der Wortstellung kann man sehr leicht zu einem Gefühl oder zu einer Schlußfolgerung kommen.“²²² Das ist auch der Ausgangspunkt der Übersetzer am Anfang des 20. Jahrhunderts – wie bei Lu Xun während der Literaturrevolution –, die eine vollständige Übertragung der Grammatik der westlichen Sprache ins Chinesische forderten, um durch die Verwestlichung der Sprache die chinesische Mentalität zu modernisieren. In der Übersetzung westlicher Gedichte und der neuen Lyrik liegen die chinesischen Wörter in einer Stilform des „Übersetzungsstils“ vor, in der sie nicht mehr so flexibel bezüglich der freien Wortstellung sind wie in der klassischen Dichtkunst.

Zur Verwendung des „Übersetzungsstils“ in der neuen Lyrik haben sich nicht nur Dichter zu Beginn des 20. Jahrhunderts Gedanken gemacht. So sieht etwa der Dichter Yang Lian (*1955) die chinesische Sprache in der Poesie anders als in der wissenschaftlichen Abhandlung:

„Deshalb können wenigstens zwei verschiedene chinesische Sprachen in Erscheinung treten: ein Chinesisch der wissenschaftlichen Abhandlungen, das in der Regel relativ europäisiert ist, weil es Dinge klar abgrenzen will; doch ein Chinesisch der Literatur und der Lyrik, das auch eine solche Sprache verwenden wollte, wäre einfach nicht mehr zu lesen; eine solche Sprache müßte die eigenen Möglichkeiten und die Flexibilität des Chinesischen voll zur Geltung bringen.“²²³

222 Hoffmann, Hans Peter (Übers.): Was hat uns das Exil gebracht. Zitiert nach: ebd., S. 122.

223 Ebd. Zitiert nach: Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 123.

Die Bemerkung über die „eigenen Möglichkeiten und die Flexibilität des Chinesischen“ bezieht sich nicht nur auf die Eigenschaft der chinesischen einsilbigen Wörter, die eine genaue Bedeutung haben, sondern weist auf die Suche nach der alten Tradition der chinesischen Dichtkunst hin: mit der Flexibilität der Wörter das poetische Wesen des Gedichts durch die Reihenfolge der Wörter auszudrücken und das Verhältnis der Bezüge zwischen den Dingen zu offenbaren. Hans Peter Hoffmann fügt für die Geltung der Flexibilität die Voraussetzung hinzu, die lyrische Sprache müsse „sich zumindest schulen an dem anderen Chinesisch, dieses andere Chinesisch müßte seine innere Struktur bilden, die es zusammenhält und vor der kritisierten Beliebigkeit und dem Zerfließen im Sentiment bewahrt.“²²⁴ Die auf die Flexibilität bezogene alte Tradition der klassischen Dichtkunst basiert genau auf den von Hoffmann genannten Attributen „Beliebigkeit und Zerfließen im Sentiment“: Ohne Funktionswörter werden die logischen, modalen und temporalen Verhältnisse impliziert, nur durch die Reihenfolge der Wörter kann das Verhältnis der unterschiedlichen Gegenstände zueinander erneut hergestellt und dadurch die Innenwelt des Dichters gezeigt werden. Die Vorgänger der Literaturrevolution haben vor einhundert Jahren für chinesische Gedichte eine neue Stilform erfunden, damit die Attribute „Beliebigkeit und Zerfließen im Sentiment“ der chinesischen Sprache durch einen „Übersetzungsstil“ beseitigt werden. Der „Europäisierte Übersetzungsstil“ ist nach Meinung des chinesischen Dichters Yang Lian „nicht mehr zu lesen“ und wird von Liu Haoming, dem Übersetzer von Hölderlins Gedichten, stark kritisiert. Ein neuer Weg für die chinesische dichterische Sprache wäre einerseits die Wiederentdeckung ihrer Stärke – der Flexibilität –, andererseits die Einhaltung der Grenzen dieser Flexibilität, damit die Sprache ihre Kontur nicht durch Geschmeidigkeit verliert.²²⁵

²²⁴ Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 123.

²²⁵ Vgl. ebd.

5 Fallstudien. Der Vergleich der ausgewählten Übersetzungsvarianten: *Die Wanderung, Patmos, Brod und Wein*

Die Übersetzung der späten Gedichte Hölderlins durch Liu Haoming ist die umstrittenste chinesische Hölderlin-Übersetzung. In „*Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott*“ – *Einige Bemerkungen zu Liu Haomings Übersetzung der späten Gedichte Hölderlins* zitiert Hans Peter Hoffmann aus einer im Internet veröffentlichten Rezension eines chinesischen Lesers, der Liu Haomings Übersetzung stark kritisiert. Die übersetzten Gedichte seien demnach „zu viel zusammenhangloses Stückwerk gepaart mit einer Reihe von miserablen eigenen Wortschöpfungen“, weshalb sie den „Hölderlins Gedichten innewohnenden Geist“ vernachlässigten. Auch stellten die übersetzten Gedichte keine Ganzheit mehr dar. Die Ausgabe vermittele den Lesern „ein Gefühl von ‚einer stockend vorgebrachten eintönigen Langeweile.‘“ „Um es direkt zu sagen, die Übersetzungen sind einfach nicht gut (sie beschränken sich auf Form und den so genannten Stil), es fehlt ihnen jede grundlegende sprachliche Ausbildung/Fähigkeit.“ Als ein Fazit wird die Ausgabe grundsätzlich negativ bewertet. Mit dem von Hoffmann angegebenen Link (zur Rezension auf Amazon.cn) lässt sich die Rezensionsseite aufrufen. Bei dem Verfasser mit dem ID-Namen „Ruan Yong“ handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um einen normalen Leser und nicht um einen Hölderlinkenner. Hoffmann hat den ersten Abschnitt nicht in dem Essay übersetzt, in dem geschrieben wurde, dass die Ausgabe von Qian Chunqi „sehr gut“ sei. Es handelt sich um eine Rezension zu Liu Haomings Übersetzung und nicht zu Hölderlins Gedichten: Der Verfasser kann kein Deutsch lesen („Ich kann das deutsche Original nicht lesen.“), ist sich aber ganz sicher, „dass der Geist und der Lebensrhythmus der Hölderlinschen Originale so nicht ist.“ Dieser Eindruck wird von den Übersetzungsausgaben von Qian Chunqi und Gu Zhengxiang vermittelt. Der Verfasser der Rezension meint: „Gedichte sind zuallererst einmal eine Ganzheit, was direkt den Geist des Menschen repräsentiert, und die vor-

nehmste Aufgabe von Gedichtübersetzungen liegt darin, diesen Geist zu erfassen, den Rhythmus zu erfassen. Doch die Gedichte Hölderlins, die sich in seinem Übersetzungsteil finden, sind meist korrupt, und die chinesischen Übersetzungen haben im Grunde keinen nennenswerten Rhythmus – das ist tödlich, ohne Rhythmus haben Gedichte keine Lebenskraft [...]:²²⁶ „Lebensrhythmus“ bedeutet „Rhythmus, in dem das Leben abläuft“ – hier bezieht sich der Begriff aber nicht auf das Alltagsleben, sondern eher auf die Existenz bzw. das Sein. Diesen Satz kann man daher so verstehen: Die Übersetzung Liu Haomings hat weder den Geist (innerliche Form) noch den Rhythmus (äußere Form) klar ins Chinesische übertragen; deshalb ist diese Ausgabe auf der Ebene der Existenz von Hölderlins Gedichten abgewichen. Zu beachten ist, dass in dieser Rezension schon die Übersetzung von Gu Zhengxiang und Qian Chunqi zum Vergleich herangezogen worden ist. Hier stellen sich mehrere Fragen. Warum ist Liu Haomings Übersetzung sowohl innerlich als auch äußerlich von der „Existenz der Hölderlin-Gedichte“ abgewichen? Warum betrachtet der Rezensent die Übersetzung von Qian Chunqi als „sehr gut“, und warum nimmt er die Übersetzung von Gu Zhengxiang und Qian Chunqi als Maßstab für die Bewertung der Hölderlin-Übersetzung?

Die Übersetzung der einzelnen Gedichte Hölderlins durch Qian Chunqi und Gu Zhengxiang wird im Teil zur Übersetzungsgeschichte analysiert, wo auch die Stilistik und die Prinzipien beider Übersetzer erläutert werden. Die von Hoffmann zitierte Rezension zu Liu Haoming enthüllt die Tatsache, dass seine Übersetzung von Hölderlins Gedichten sich wesentlich von den anderen unterscheidet: Die bei ihm enthaltene Fremdheit in der Übersetzung kann von den meisten Lesern nicht akzeptiert werden. Im vorliegenden Kapitel wurden die von unterschiedlichen Übersetzern stammenden Varianten von *Die Wanderung*, *Patmos* und *Brod und Wein* zum Vergleich mit der Übersetzung von Liu Haoming ausgewählt. Anhand der Schlussfolgerung aus den drei Fallstudien wird erforscht, was das Wesentliche der Übersetzung von Liu Haoming ist und worin eine ideale Position des Übersetzers besteht.

226 Übersetzt von Hans Peter Hoffmann. Zitiert nach: ebd., S. 97.

5.1 Die Übersetzung von Die Wanderung

In dieser Fallstudie werden die von den oben genannten drei Übersetzern Liu Haoming, Gu Zhengxiang und Qian Chunqi stammenden Übersetzungsvarianten von Hölderlins Hymne *Die Wandlung* zur Analyse verwendet. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Übersetzungsentscheidungen zu einzelnen Wörtern in den unterschiedlichen Ausgaben, um zu prüfen, ob es in Liu Haomings Übersetzung „zu viel zusammenhangloses Stückwerk gepaart mit einer Reihe von miserablen eigenen Wortschöpfungen“ gibt. Darüber hinaus wird erläutert, warum die Übersetzung von Liu Haoming bei den Lesern eine solche Rezeption bewirken konnte.

5.1.1 Die Überlieferung und der Inhalt von *Die Wanderung*

Das Manuskript des Gedichts entstand im Frühjahr 1801 kurz nach der Frankreichreise Hölderlins und ist in einer Reinschrift überliefert. Im September 1802 ist der Erstdruck in *Flora. Teutschlands Töchtern geweiht. Eine Quartalschrift von Freunden und Freundinnen des schönen Geschlechts* in Tübingen ohne Unterschrift erschienen. Zu Hölderlins Lebzeiten erschien die Hymne 1807 im *Musen Almanach für das Jahr* mit der Unterschrift „Hölderlin“.²²⁷ *Die Wanderung* steht „modellhaft am Beginn der späten Hymnik“²²⁸ Hölderlins. In dieser Hymne wird eine „Wanderung“ nach Griechenland als poetologische Thematik in pindarischem Bau bezeichnet, in der auf die Begründung der hesperischen Kunst gezielt wird.²²⁹ *Die Wanderung* ist nach Eduard Lachmann das Vorspiel der anderen Vaterländischen Gesänge, überwiegend von *Germanien*. Nach vielen Interpreten kann *Am Quell der*

227 StA, Bd. 2.2, S. 712.

228 Vöhler, Martin: Danken möcht' ich, aber wofür? Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik. München 1997, S. 185.

229 Vgl. ebd.

Donau als die Einleitung von *Die Wanderung* gelten. Mit *Germanien* und *Der Rhein* bildet *Die Wanderung* nach Wilhelm Böhms Meinung einen Zyklus.²³⁰

Die Wanderung umfasst neun Strophen und ist streng triadisch aufgebaut mit je 12, 12, 15 Versen. Nach seinem Inhalt wird das Gedicht strophisch unterteilt: Preislied auf die schwäbische Heimat (Strophe 1, 2); Wendung nach Osten und Mythos der Volkswanderung (Strophe 3–5); Preislied auf Griechenland und das griechische Volk (Strophe 6–7); Einladung und Empfang der Grazien aus Griechenland (Strophe 8–9).²³¹ In den ersten beiden Strophen wird die schwäbische Landschaft beschrieben – weiteres wird in der vorliegenden Analyse der Übersetzungsvarianten erläutert. Ab der dritten Strophe – einsetzend mit dem Vers „Ich aber will dem Kaukasos zu!“ – beginnt das Gedicht, sich auf das fremde Land zu beziehen. Ab Vers 32 wird die Volkswanderung „von Wellen der Donau“ nach dem Schwarzen Meer thematisiert. „Die Unseren“, die Vorgänger der Dichter, „die Eltern“, „das deutsche Geschlecht“ als die Volksgruppe aus dem Abendland trifft auf „die Anderen“, „Kinder der Sonn“:

Da nahten die anderen erst; dann satzten auch
Die Unseren sich neugierig unter den Ölbaum. (StA, Bd. 2.1, S. 139)

Sie tauschen Waffen und das Wort und verschwägern sich:
Vertauschten sie Waffen und all
Die lieben Güter des Hauses,
Vertauschten das Wort auch und es wünschten
Die freundlichen Väter umsonst nichts
Beim Hochzeitjubiläum den Kindern. (StA, Bd. 2.1, S. 139)

Der Nachwuchs der beiden Volksgruppen sind wohl die Griechen, nach denen zum Ende der fünften Strophe gefragt wird:

²³⁰ Vgl. Berg-Pan, Renata: Friedrich Hölderlins Gedicht ‚Die Wanderung‘ In: Neophilologus Vol. 59/4, 1975, S. 563–578, hier S. 563 (Berg-Pan, Renata: 1975).

²³¹ Vgl. Binder, Wolfgang: Friedrich Hölderlin. Studien. Frankfurt am Main, 1987, S. 232 und: Lachmann, Eduard: Hölderlins Hymnen in freien Strophen. Eine metrische Untersuchung. Frankfurt am Main 1937, S. 209 ff. (Binder, Wolfgang: 1987).

Wo, wo aber wohnt ihr, liebe Verwandten [...] (StA, Bd. 2.1, S. 140)

In der sechsten Strophe folgt die Antwort auf die Frage in Form einer Lobpreisung, die derjenigen Schwabens in den ersten beiden Strophen entspricht:

Dort an den Ufern, unter den Bäumen

Ionias [...]

Dort wart auch ihr, ihr Schönsten! (StA, Bd. 2.1, S. 140)

Die Beschreibung der Landschaft erfolgt von Osten nach Westen, was auch dem Prozess der Geschichte entspricht. Erst zum Ende der achten Strophe wird das Ziel des Dichters erklärt: die Grazien, die Charitinnen Griechenlands einzuladen. Die Einladung an diese in den letzten beiden Strophen bezieht sich auf die Beziehung zwischen dem „Eigenen, Nationellen“ und dem „Fremden“, die in dem Brief Hölderlins an Casimir Ulrich Böhlendorff am 4. Dezember 1801 erläutert wird:

„[...] hingegen sind sie [die Griechen; HL] vorzüglich in Darstellungsgabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten und so wahrhaft das fremde sich anzueignen.

Bei uns ists umgekehrt. Deßwegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahiren. Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik, wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen.

Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der *freie* Gebrauch des *Eigenen* das schwerste ist.“²³²

²³² StA, Bd. 6.1, S. 426.

Das Ziel der Einladung an die Charitinnen Griechenlands ist deshalb nicht, die Klassik von Griechenland nach Deutschland zu bringen bzw. „die Geburt eines deutschen Klassizismus“²³³, sondern die „abendländische Junonische Nüchternheit“ zu erreichen, die das „Nationelle“ darstellt und daher nur durch das Fremde zu erreichen ist.²³⁴ Wie Wolfgang Binder über das Thema Fremdes und Eigenes schreibt: „Hölderlin wandelt das Thema also folgendermaßen ab: *Brot und Wein*: das Fremde ist im Fremden zu finden. *Am Quell der Donau*: das Fremde ist unerkannt im Eigenen schon anwesend und muß noch begriffen werden. *Die Wanderung*: das Fremde soll förmlich eingeholt und für das Eigene fruchtbar gemacht werden.“²³⁵

5.1.2 Die Übersetzungsausgaben von *Die Wanderung*

Die Hymne *Die Wanderung* ist eines der Gedichte, die relativ früh ins Chinesische übersetzt wurden – Qian Chunqi übersetzte es schon zu Beginn der 1980er-Jahre. Diese Übersetzungsausgabe wurde in *Ausgewählte Gedichte deutscher Romantiker* (1984) aufgenommen. Zehn Jahre später übersetzte Gu Zhengxiang *Die Wanderung* und publizierte das Gedicht in *Hölderlin. Ausgewählte Gedichte* (1994); er ordnet es unter dem Thema „Vaterland – Ost – West“ ein (siehe Kapitel 2.2.4). Die Übersetzungsausgabe von Lin Ke wird in *Das Andenken. Ausgewählte Gedichte Hölderlins* (2010) aufgenommen. In den Ausgaben von Gu Zhengxiang und Lin Ke wird *Die Wanderung* mit dem Titel „漫游 man/you“ übersetzt, während Qian Chunqi „漂泊 piao/bo“ als Titel wählt. In der Ausgabe von Qian Chunqi und Gu Zhengxiang werden Anmerkungen zu im Gedicht vorkommenden Ortsnamen wie „Suevien“, „Lombarda“ und „Kaukasos“ gemacht, während es in der Ausgabe von Lin Ke keine Anmerkungen gibt. In diesen drei Ausgaben werden auch keine Kommentare oder Erläuterungen gegeben.

Die Übersetzungsausgabe von Liu Haoming erscheint in *Die späte Dichtung Hölderlins. Texte* (2009), in der der Titel als „迁徙 qian/xi“

233 Binder, Wolfgang: 1987, S. 231.

234 Vgl. Liu, Haoming: 2009. Studien und Erläuterung. Bd. 2, S. 516–518, und: Berg-Pan, Renata: 1975, S. 571.

235 Binder, Wolfgang: 1987, S. 232.

übersetzt wird. Liu Haoming stellt in *Die späte Dichtung Hölderlins. Studien und Erläuterungen*. (2009) die Überlieferung und Lesarten von *Die Wanderung* dar. Zu jedem Vers wird ein ausführlicher Kommentar gegeben, der auch die Übersetzungsentscheidung für einige Wörter und deren etymologische Grundlagen enthält. Auf den Kommentar folgt eine Interpretation des Gedichts nach Strophen, die inhaltlich sehr an die Interpretation zu *Die Wanderung* (1987) von Wolfgang Binder angelehnt ist. Editions wissenschaftlich handelt es sich bei der Ausgabe von Liu Haoming eine historische-kritische Ausgabe, die für wissenschaftliche Arbeiten verwendet werden kann, während die anderen Übersetzungen als Leseausgaben erschienen sind. Für die Analyse wird die Ausgabe von Lin Ke aufgrund der Ähnlichkeit des Stils zu Gu Zhengxiangs Übersetzung nicht verwendet. Die ausgewählten Verse (Vers 1–7) der ersten Strophe und deren Übersetzung und Rückübersetzung werden in Tabellen dargestellt. Die Rückübersetzung der drei Übersetzungsausgaben findet sich in den Tabellen direkt unterhalb der Übersetzung.

5.1.3 Analyse der ausgewählten Verse

Wie oben erwähnt, bestehen bereits beim Titel des Gedichts Unterschiede zwischen den Übersetzungen.

Der Titel:

Original	Liu Haoming	Qian Chunqi	Gu Zhengxiang
Die Wanderung	迁徙	漂泊	漫游
	Der Zug (der Vögel oder des Volks)	Landstreicherei	Herumwandern/ Bummeln

„Wanderung“ bezeichnet nach Adelung²³⁶ „meistens die ehemaligen Züge der barbarischen Völker aus einem Lande in das andere, da es denn eigentlich nur eine Übersetzung des Lat. migratio ist.“ (Bd. 4,

236 Adelung – Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart.

Sp. 1380) Bei Grimm²³⁷ unterscheidet die „Wanderung“ sich von der „Wanderschaft“: Die Wanderung bedeutet meistens kein fortgesetztes Wandern oder Reisen. Im neueren Hochdeutsch versteht man unter „Wanderung“ eher das Gleiche wie Wandern oder einen Ausflug in die Natur. In der dritten Strophe:

Ich aber will dem Kaukasos zu!
 Denn sagen hört' ich
 Noch heut in den Lüften:
 Frei sei'n, wie Schwalben, die Dichter.
 Auch hat mir ohnedies
 In jüngeren Tagen einer vertraut,
 Es seien, vor alter Zeit,
 Die Eltern einst, das scharfe Geschlecht,
 Still fortgezogen, von Wellen der Donau,
 Dort mit der Sonne Kindern
 Am strengsten Tage, staunendes Geistes, da diese
 Sich Schatten suchten, zusammen
 Am schwarzen Meere gekommen,
 Und nicht umsonst sei dies
 Das gastfreundliche genennet. (StA, Bd. 2.1, S. 138 f.)

Die Schwalben als Zugvögel fliegen im Frühjahr nach Schwaben und im Herbst wieder nach Kleinasien. Die Zeilen: „Die Eltern einst, das scharfe Geschlecht, [...], zusammen am schwarzen Meere gekommen“ bilden wahrscheinlich die Kombination der Dorischen Wanderung mit der Wanderung der aus dem Süden stammenden Kolcher bzw. „die Griechen aus der Begegnung des Nordens (des deutschen Geschlechts) mit dem Süden in einem Mittelbereich (dem antiken Kolchis am Schwarzen Meer)“²³⁸ Hier werden die Wanderung der Vorfahren der Deutschen zum Schwarzen Meer und der Zug der Schwalben eindeutig beschrieben.

²³⁷ Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm.

²³⁸ Schmidt, Jochen: Kommentar. In: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Gedichte. Text und Kommentar. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main 2005, S. 850 (Schmidt, Jochen: 2005).

Von dem Inhalt des Gedichts ausgehend ist Adelung Erklärung angemessen: Zug der Völker. In der Übersetzung von Qian Chunqi und Gu Zhengxiang wurde der Titel als „漂泊 piao/bo“ und „漫游 man/you“ übersetzt, was wörtlich „Landstreicherei“, „umherziehen“ oder „Bummeln“ bedeutet, während Liu Haoming den Titel als „迁徙 qian/xi“ übersetzt hat, was „Umzug/Umsiedlung“ bedeutet. Der von Liu Haoming benutzte Ausdruck „迁徙 qian/xi“ ist dem übersetzten Titel sinnlich näher, während die Titelübersetzung von Qian Chunqi und Gu Zhengxiang sich in der Bedeutung zu weit vom Inhalt der Hymne entfernt. Von den drei Übersetzungsvarianten des Titels wird die Rezeption der Leser von Anfang in unterschiedliche Richtungen gelenkt. Die Titel „man/you“ (Bummeln) und „piao/bo“ (Landstreicherei) wecken die Vorstellung einer romantisch-stimmungsvollen Naturschilderung, die ein Hölderlinkenner von einem im Frühjahr 1801 entstandenen Gedicht mit dem Titel „Wanderung“ nicht erwartet.²³⁹ Das Thema dieses Vaterländischen Gesangs Hölderlins – eine gezielte Fahrt nach Griechenland zur Ergründung der hesperischen Kunst – wird dadurch geschwächt.

Die ersten beiden Strophen sind eine Lobpreisung Sueviens und bestehen aus zwei langen Sätzen mit Enjambement sowie zwei kurzen Sätzen. Der erste lange Satz reicht vom 1. bis zum 17. Vers, zwei kurze Sätze folgen (V. 17–18, V. 18–19), zum Ende steht der zweite lange Satz vom 20. bis zum 24. Vers. Die Verse von der ersten Strophe bis zum 7. Vers mit dem Anfang des 8. Verses „Benachbartes dich“ werden hier zur Analyse gewählt.

Vers 1

Original	Liu	Qian	Gu
Glückselig Suevien, meine Mutter	福喜的睢维亚, 我的母亲,	幸福的苏埃维恩, 我的母亲,	生性快乐的苏薇恩, 我的母亲
	Glückselig sui/ wei/ya, meine Mutter	Glücklich su/ai/ wei/en, meine Mutter	Fröhlich charakteristisch su/wei/en, meine Mutter

²³⁹ Berg-Pan, Renata: 1975, S. 563.

„Glücklich“ wurde von Liu Haoming mit „福喜的fu/xi/de“ übersetzt, während Qian Chunqi „幸福的xin/fu/de“ und Gu Zhengxiang „生性快乐的shen/xin/kuai/le/de“ verwenden. Die ersten beiden Wörter in der Übersetzung von Liu Haoming und Qian Chunqi haben sehr ähnlichen Bedeutungen bzw. bedeuten beide „glücklich“. Das von Gu benutzte Wort „生性快乐的shen/xin/kuai/le/de“ bedeutet wörtlich „fröhlich charakteristisch“, was von der Form her eher prosaisch und von der Bedeutung her weit vom Original entfernt ist. Bemerkenswert ist die Erläuterung von Liu Haoming zu seiner Übersetzung: „*Glücklich Suevoien* ist sehr wahrscheinlich eine Nachahmung von Pindars Zehnter Pythischer Ode *ἄλβια Λακεδαιμῶν, μάκαιρα Θεσσαλία*“.²⁴⁰ In Hölderlins Pindar-Übersetzung heißt es wie folgt: „Herrliche Lakädämon, Seelige Thessalia“²⁴¹. „福喜的fu/xi/de“ ist ein veralteter Ausdruck für „glücklich“ und wird in der modernen chinesischen Sprache nur noch sehr selten verwendet. Von Liu Haomings Vermutung ausgehend, wurde „glücklich“ hier in „seelig(selig)“ umgewandelt bzw. hat auch einen religiösen Bedeutungsgehalt („Selig sind, die da geistlich arm sind [...]“ [Matthäus 5:3]). „Selig“ wird in der CUV bloß als „福fu“ übersetzt, was wörtlich „Glück“ bedeutet. Die beiden benutzten Wörter sind hier in ihrer Bedeutung angemessene Entsprechungen des originalen Texts. „福喜的fu/xi/de“ ist veraltet und wurde oft in kanonischen klassischen chinesischen Texten verwendet, wie in „Jiaoshi Yilin“ (geformt vom I Ging, ca. 200 v. Chr.), weshalb es eine angemessenere Übersetzung für „glücklich“ darstellt.

„Suevoien“ ist hier nicht nur der alte Name für Schwaben, sondern bezieht sich auf eine breitere Gegend, die südlich bis zu den Alpen reicht und Städte am Rhein sowie den Rhein selber umfasst. Die Grenze des beschriebenen Sueviens ist „fast genau mit dem mittelalterlichen Herrschaftsbereich der Staufer“ identisch.²⁴² In Qian Chunqis Ausgabe wird „Suevoien“ als „苏埃维恩 su/ai/wei/en“ übersetzt, in Gu Zhengxiangs Ausgabe als „苏薇恩 su/wei/en“, während Liu es als „睢维亚 sui/wei/ya“ übersetzt. Qian und Gu haben in Fußnoten auf

²⁴⁰ Liu, Haoming: 2009. Studien und Erläuterung, Bd. 2, S. 500.

²⁴¹ StA, Bd. 5, S. 106.

²⁴² Lüders, Detlev: Kommentar. In: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Gedichte. Bd. 2: Kommentar. Wiesbaden 1989, S. 287.

Suevien als alte Bezeichnung für Schwaben hingewiesen, und auch Liu Haoming dessen Bedeutung erklärt. Allerdings gibt es im Chinesischen keine eindeutige Übersetzung für „Suevien“; von daher sind die drei gewählten Wörter durchaus passend. Das von Liu Haoming verwendete Zeichen „睢sui“ sowie die Zeichen „苏埃su/ai“ von Qian Chunqi und „苏薇su/wei“ von Gu Zhengxiang sind Transliterationen für „sue“. Das Wort „薇wei“ in der Übersetzung von Gu Zhengxiang ist eigentlich der chinesische Eigenname für „Königsfarn“, der als Zeichen ausschließlich in weiblichen Namen benutzt wird. Die Übersetzung von Gu Zhengxiang ist zwar phonetisch – „sue“ in „Suevien“ – geeignet, verweist jedoch semantisch auf ein Bild des Weiblichen, das im Original nicht enthalten ist. „睢sui“ wird wahrscheinlich nie für die Transliteration westlicher Eigennamen ins Chinesische verwendet und ist ein in der modernen chinesischen Sprache fast verschwundenes Schriftzeichen, während „苏su“ und „埃ai“ häufig für übersetzte Eigennamen verwendet werden (z. B. „苏联su/lian“ für die Sowjetunion, „埃及ai/ji“ für Ägypten). Die Übersetzung „睢维亚sui/wei/ya“ für „Suevien“ könnte deshalb eine in „einer Reihe von miserablen eigenen Wortschöpfungen“ sein. Liu Haoming erklärt: „睢sui als den chinesischen Namen zu wählen, berücksichtigt die Lautbildung des Anlauts und des Auslauts (Silbenkopf und -reim in Pinyin) des originalen Wortes.“²⁴³ Der Anlaut von „睢sui“ ist s-, was dem s- im Lateinischen entspricht. In Pinyin, der Umschrift der Laute des Chinesischen mit dem lateinischen Alphabet, gibt es keinen Auslaut -ue wie in „Suevien“. Der diesem Auslaut ähnlichste ist -ui wie in „睢sui“. „睢sui“ hat zwei Bedeutungen: zum einen als Begriff für das „Hochschauen“ und zum anderen als Zeichen für geographische Namen. Im Sinne der ersten Bedeutung wird das Wort in der modernen chinesischen Sprache nicht mehr verwendet. Als geographischer Name bezieht sich „睢sui“ auf den alten Sui-Fluss, der von He’nan über Shan’dong bis Jiang’su floss, und neben dem sich die Gemeinde Sui/xian befindet. Der Fluss existiert heute nicht mehr, die Gemeinde behielt jedoch den alten Namen, der seit der Zhou-Zeit (ca. 1122/1045–770 v. Chr.) verwendet wird.

243 Liu, Haoming: 2009. Studien und Erläuterung, Bd. 2, S. 499.

Von der Lautbildung und der Wortbedeutung ausgehend, ist „睢sui“ auch eine passende Transliteration von „Sue“ in Suevien.

Vers 2 und 3

Original	Liu	Qian	Gu
Auch du, der glänzenderen, der Schwester	你, 跟 上面 那更光芒闪耀的	你也象那位辉煌的姐姐,	你也跟那边比你更美的
	Du, wie oben die glänzender,	Du auch wie die glänzende ältere Schwester,	Du auch wie die schöner als du
Lombarda drüben gleich,	你的姐妹伦巴达一样,	那边的伦巴达一样,	妹妹伦巴第一样
	wie deine Schwester Lun/ba/da	wie dortige Lun/ba/da	wie jüngere Schwester Lun/ba/di

In den beiden Versen wird Lombarda als „glänzendere Schwester“ von Suevien bezeichnet. Lombarda wird von den drei Übersetzern ähnlich übersetzt als „伦巴达 Lun/ba/da“ bzw. „伦巴第 Lun/ba/di“, es bestehen also keine wesentlichen Unterschiede. Das Wort „Schwester“, das eigentlich eine eindeutige Bedeutung im Original hat, wird dagegen unterschiedlich übersetzt. Qian Chunqi wählt „姐姐 ältere Schwester“, von Gu Zhengxiang wird es als „妹妹 jüngere Schwester“ übersetzt, während Liu Haoming sich wiederum für „姐妹 Schwester (allgemein für ältere und jüngere Schwester)“ entscheidet. Im Gedicht wird Lombarda als „Schwester“ von Suevien genannt, weil das Herzogtum Schwaben historisch im Süden bis Chiavenna reichte und an die Lombardei grenzte. Schwaben und Lombarda liegen am Nord- und Südfuß der Alpen. Die südliche Seite ist sonniger, weshalb Lombarda als „glänzender“ gilt. Einen Vergleich der Positionen von Suevien und Lombarda – welches eine längere Geschichte hat und eine größere Bedeutung aufweist –, gibt es im Urtext nicht. Deshalb ist es unangemessen, in der Übersetzung Lombarda als ältere oder jüngere Schwester von Suevien zu interpretieren. Der Ausdruck „姐妹 Jie/mei“, der

von Liu Haoming gewählt wird, kennzeichnet dagegen hauptsächlich eine verwandtschaftliche Beziehung, weshalb diese Übersetzung dem Original nahekommt.

Vers 4

Original	Liu	Qian	Gu
Von hundert Bächen durchflossen!	也有百溪流过!	流贯着无数溪河!	有成百条的小溪流经你的怀里!
	auch hundert Bäche durchfließen	durchfließen unzählige Bäche und Flüsse	gibt es hunderte Bäche fließen durch deine Brust!

Mit Vers 4 ist der Anfang von Vers 3 zu verbinden. Der Vers „Von hundert Bächen durchflossen“ verweist auf einen Satz aus dem von Hölderlins Freund und Zeitgenossen Wilhelm Heinse im Jahr 1787 publizierten Roman *Ardingbello und die glückseligen Inseln*, der beginnt: „Wie ich aus dem fruchtbaren großen Thale der Lombardey, von hundert Flüssen durchströmt, das seines gleichen in der Welt nicht hat, durch die wilden kahlen Felsenkrümmen des Apennin hinauftrat, [...]“²⁴⁴ Das erwähnt Liu Haoming auch in der Erläuterung zur *Wanderung*. Ohne die Quelle, auf die sich der Vers bezieht, zu berücksichtigen, übersetzt Qian Chunqi „hundert“ als „unzählig“. In der Ausgabe von Gu Zhengxiang wird das Symbol „Brust“ hinzugefügt: „gibt es hunderte Bäche fließen durch deine Brust“. In der Übersetzung von „Suevien“ benutzt er das Wort „薇 wei“, das Blume von Futterwicke bedeutet und überwiegend für weibliche Namen verwendet wird. Von der Übersetzung dieser beiden Stellen ausgehend, ist der Versuch Gu Zhengxiangs zu erkennen, in der Übersetzung die rhetorischen Mittel des Urtexts bzw. die Personifizierung von Suevien erklärend zu übertragen. Diese Entscheidung basiert auf seinem Übersetzungsprinzip, die Verständlichkeit für die Leser zu erhöhen, wozu auch die Verständlichkeit der rhetorischen Mittel im Original gehört.

²⁴⁴ Vgl. StA, Bd. 2.2, S. 716.

Vers 5–7, Anfang 8

Original	Liu	Qian	Gu
Und Bäume genug, weißblühend und rötlich,	还有足多树木, 白的泛红的绽开,	你有够多的树, 开着红花白花,	还有不少树木, 洁白的, 粉红的,
	Und genug Bäume, weiß rötlich blühen	Du hast genug Bäume, blühend rote Blumen, weiße Blumen	Und viele Bäume, weiß, rosa,
Und dunklere, wild, tiefgrünen- den Laubs voll	更幽暗, 蛮野中, 遍布转深绿的叶 子,	长满茂密、粗野、 深绿的叶子,	或是深色的野花盛 开在密密的绿叶间
	dunkler, im Wilden, voll tiefgründenden Laubs	Wachsen voll dichten, wilden, tiefgrünen Laubs	oder dunkle Wildblumen blühen im dichten grünen Laub
Und Alpengebirg der Schweiz auch überschattet (Benachbartes dich;)	还有瑞士的阿尔 卑山脉也荫蔽着 (毗邻的你;)	瑞士的阿尔卑斯 山也庇荫着(近邻 的你;)	瑞士境内的阿尔卑 斯山也为(毗邻的 你投下绿荫)
	Und sui/shi a/er/ bei- Gebirge auch überschattet (Benachbartes dich)	Rui/shi a/er/ bei/s- Gebirge auch überschattet (Benachbartes dich)	Im Rui/shi Inland a/er/bei/s- Gebirge auch für (Benach- bartes dich Grüne überschattet)

In diesen drei Versen wird die Landschaft der Natur nördlich der Alpen – die Schwäbische Alb, wo Hölderlins Heimat Nürtingen sich befindet – beschrieben. Anders als die „glänzendere“ Lombardia südlich der Alpen ist die Schwäbische Alb überschattet von Bäumen und reich an Blumen. Die in dieser Versgruppe genannte Vegetation ist typisch für die Schwäbische Alb: „Und Bäume genug, weißblühend und rötlich“ bezieht sich auf Kirsch- und Apfelbäume, „dunklere, wild, tiefgrünen den Laubs voll“ bezieht sich auf Buchen. In den Ausgaben von Liu Haoming und Qian Chunqi wird „wild“ unterschiedlich übersetzt: bei Liu Haoming als Adverb „im Wild“, bei Qian Chunqi als Attribut des „Laubs“. Es bestehen keine wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Übersetzungsvarianten; wichtig ist, dass die drei Vegetationsarten der Schwäbischen Alb übertragen wurden. In der Ausgabe

Gu Zhengxiangs werden Bäume und Blumen getrennt übersetzt, die im Original gemeinten Blumen werden als „Wildblumen“ übersetzt, die keine lokalen Bezüge zur Schwäbischen Alb mehr haben.

Trotz des Plurals bildet „Bäume“ am Anfang von Vers 5 das Subjekt des Satzes mit dem Prädikat „überschattet“, das zugleich auch für „Alpengebirge“ gilt. Wie im letzten Kapitel erwähnt, steht das Prädikat in der chinesischen Sprache immer unmittelbar hinter dem Subjekt. Liu Haoming und Gu Zhengxiang übertragen den Versbau des Originals ins Chinesische, dennoch wird die Verbindung zwischen „Bäume“ und „überschattet“ wegen der zu langen Parenthesen abgebrochen. In beiden Ausgaben wird der übersetzte fünfte Vers trotz der dem Original gleichen Reihenfolge anders verstanden als: „Es gibt genug Bäume...“. In der Übersetzungsvariante von Qian Chunqi wird „Bäume“ als Objekt behandelt: „Du hast genug Bäume...“, indem „Du“ sich auf die Mutter Suevien bezieht.

Vers 7 enthält zwei geographische Bezeichnungen: „Schweiz“ und „Alpengebirg“. Die Übersetzung von Liu Haoming unterscheidet sich von den beiden anderen bzw. weicht von der Standardübersetzung des modernen Chinesisch ab. Der Name „Schweiz“ wird dort als „瑞士 rui/shi“ übersetzt, ein Ausdruck, den auch Qian Chunqi und Gu Zhengxiang in ihren Übersetzungen verwenden. Wie bei der Übersetzung von „Suevien“ wählt Liu Haoming das Wort „睢 sui“ als Transliteration für den in „Schweiz“ enthaltenen Anlaut „sch“, da sich seiner Meinung nach „睢 sui“ für die Transliteration der Anlaute „su, sw, schw, sv“ besser als andere mögliche Zeichen, wie etwa „瑞 rui“, eignet. Die Wortform „Schweiz“ ist eine Übertragung des Namens für das Kanton „Schwyz“ mit dem nicht-alemannischen Diphthong. Nach Liu Haomings Ansicht besitzt „Schwyz“ als Kantonsname die gleiche Etymologie wie Suevia/Schwaben – wozu er keinen Beleg liefert –, während Suevia/Schweiz geographisch, historisch und sprachlich mit der Schweiz eng verwandt ist, weshalb er das Zeichen „睢 sui“ bei Suevien wie auch bei der Übersetzung der „Schweiz“ verwendet. Wenn auch die Annahme einer identischen Etymologie von „Suevien“ und „Schweiz“ fragwürdig ist, gleicht „睢 sui“ phonologisch eher dem Anlaut „sch“ in „Schweiz“. In Vers 94 („Von ihren Söhnen einer, der Rhein“) wird der Rhein als einer der Söhne Sueviens betrachtet; in

einer später von Hölderlin mit Bleistift vorgenommenen Änderung wird „der Schweiz“ zu Vers 7 hinzugefügt und „uralt“ in Vers 8 durch „benachbartes“ ersetzt. Die enge Verbindung zwischen der Schweiz und Suevia/Schwaben ist nicht zu übersehen; deshalb ist die Übersetzungsentscheidung Liu Haomings trotz des fragwürdigen etymologischen Anhaltspunktes angemessen.

Die Alpen haben einen – aus dem Englischen übersetzten – Standardnamen im Chinesischen: „阿尔卑斯山 a/er/bei/si Gebirge“. Das letzte Zeichen bzw. die letzte Silbe des Namens „斯 si“ ist eigentlich das englische Affix der Pluralendung „-s“. Liu Haoming übersetzt „die Alpen“ erneut ohne das Affix „s“ als „阿尔卑山 a/er/bei Gebirge“, womit er seine Treue zum Original zeigt.

5.1.4 Die Übersetzung als „Die Wanderung“

Liu Haomings Übersetzungsentscheidungen für „glücklich“ und „Suevien“ sind keine reinen Transliterationen, sondern basieren auf der jeweiligen etymologischen Bedeutung. Verglichen mit den an Verständlichkeit und Lesbarkeit orientierten Übersetzungen von Qian Chunqi und Gu Zhengxiang erscheint die Übersetzung von Liu Haoming mit dem nur im klassischen Kanon verwendeten Wort „福喜的 Fu/xi/de“ und dem veralteten Ortsnamen „睢 sui“ seltsam. Bei der Neubildung der Ortsnamen, für die es schon entsprechende Standardübersetzungen im modernen Chinesisch gibt, müssen diese Entscheidungen chinesischen Lesern noch auffälliger sein als die Benutzung veralteter Begriffe. Die neu erfundenen Eigennamen sind in der Tat eine „miserable Wortschöpfung“ in den Augen der Leser, die eine Übersetzungsausgabe im gewöhnlichen chinesischen Sprachstil erwarten.

Es ist daher nicht schwer zu verstehen, warum der oben zitierte Leser die Übersetzung von Liu Haoming als „zu viel zusammenhangloses Stückwerk gepaart mit einer Reihe von miserablen eigenen Wortschöpfungen“ bewertet. Das Bild Hölderlins bzw. seiner Heimat Schwaben ist den chinesischen Lesern fremd, weshalb sie zunächst diejenigen Wörter suchen, die ihren Erwartungen entsprechen oder nahekommen. Diese Wörter werden mit ihrem Vorwissen (z. B. dem

Wissen über Europa) in Verbindung gebracht, danach beginnt der Prozess der Rezeption. Qian Chunqi und Gu Zhengxiang versuchen, das Original in einen gewöhnlichen chinesischen Sprachstil zu übertragen, indem sie möglichst Standardübersetzungen von Eigennamen (Ortsnamen) benutzen oder rhetorische Mittel erklärend übersetzen.

Dagegen zieht Liu Haoming die Erwartungen chinesischer Leser nicht in Betracht. Es macht ihm nichts aus, veraltete und selten benutzte Begriffe wie „福喜的Fu/xi/de“ für „glücklich“ zu benutzen oder die Schweiz als „睢士 sui/shi“ zu übersetzen, was dem Leser völlig fremd ist. In seinem Übersetzungsverfahren verlässt Liu Haoming wie das lyrische Ich im Originalgedicht das Eigene, stellt sich dem Fremden im originalen Urtext, um die Fremde und auch das Eigene besser kennenzulernen.

Deshalb ist Liu Haoming bemüht, möglichst nah am Original zu bleiben, um die Fremde zum Eigenen zu bringen. Das Ergebnis ist, dass seine Übersetzung für die Leser fremd und auffällig ist. Bei dem Eigenen ist es ihm unfreundlich, wie Hölderlin in Vers 93 schrieb:

Unfreundlich ist und schwer zu gewinnen

Die Verschlussene, der ich entkommen, die Mutter. (StA, Bd. 2.1, S. 141)

5.2 Die Übersetzung von Patmos

Im Jahr 1802 lehnte der 78-jährige Friedrich Gottlieb Klopstock die Auftragsarbeit des Homburger Landgrafen, der „aufklärerischen Bibelkritik“ entgegenzutreten, ab. Diese Arbeit übernahm Friedrich Hölderlin, dessen Gedicht *Patmos* biblische Bezüge hat. Die kleine griechische Insel Patmos gehört zur Inselgruppe des Dodekanes in der Ost-Ägäis und ist zu Bedeutung gelangt durch die Offenbarung des Johannes: „Ich, Johannes, der auch euer Bruder und Mitgenosse an der Trübsal ist und am Reich und an der Geduld Jesu Christi, war auf der Insel, die da heißt Patmos [...]“ (Offenbarung, 1:9) Die Entstehungsgeschichte des Gedichts und die Symbolkraft seines Titels beziehen sich auf dessen Grundstein: die biblische Tradition.

„Die Welt, in der Hölderlin aufwuchs, war noch eine überschaubare, ständisch und religiös geordnete Welt.“²⁴⁵ Die Rezeption von *Patmos* bedeutet heute eine Übertragung der geschichtsphilosophischen Vorstellungen Hölderlins und seiner Zeit in die moderne Welt, während Hölderlin im Gedicht einen Übergang von der Antike zum Abendland vermittelt hat. Übersetzer, die das Gedicht ins Chinesische übersetzen möchten, haben also die Aufgabe, neben der hochkomplexen dichterischen Sprache auch diese Geschichtsphilosophie und die biblische Tradition in die Zielsprache bzw. Zielkultur zu übertragen. Die im Jahr 1803 als Widmungsexemplar dem Landgrafen von Homburg zugedachte Hymne ist nach fast zwei Jahrhunderten erst im Jahr 1999 von der Philosophin Dai Hui ins Chinesische übersetzt worden. In den darauffolgenden 15 Jahren wurde *Patmos* von drei weiteren Übersetzern ins Chinesische übertragen. Aufklärung, Pietismus und biblische Tradition, die drei Schlüsselwörter für den Entstehungshintergrund des Gedichts, haben in China keine begrifflichen Entsprechungen. In den vier Übersetzungsvarianten werden die drei Faktoren daher nicht immer beachtet. – In diesem Kapitel wird jeweils die erste übersetzte Strophe analysiert, um einen Überblick über die Rezeption der unterschiedlichen Übersetzer zu vermitteln. Versucht wird anhand der Analyse, in die Diskussion zu bringen, an welcher Stelle zwischen Rezeption und Übersetzung die Übersetzer stehen sollten.

5.2.1 Die biblische Perspektive in der Hymne *Patmos*

Die Bitte um ein Gedicht, das sich gegen die Strömung der Aufklärung in der Bibelexegese stellen sollte, war zunächst an Klopstock gerichtet worden, weil der Landgraf die Gesänge von dessen *Messias* als geeignet empfand, sich „von trüben Erinnerungen und noch trübere[n]n Ausichten“ zu erholen.²⁴⁶ In Klopstock sah der Landgraf eine Art Homer und Vater der (deutschen) heiligen Dichtkunst. Nachdem Klopstock

²⁴⁵ Gerhard: Nachwort. In: Gerhard Kurz (Hrsg.): Friedrich Hölderlin. Gedichte. Stuttgart 2003, S. 221–235, hier S. 221.

²⁴⁶ Ebd., S. 187

die Bitte verweigerte, traf Hölderlin im Herbst desselben Jahres beim Regensburger Reichstag auf den Landgrafen, der ein „aufgeschlossener, in vielem liberal gesonnener und anteilnehmender Mann“²⁴⁷ war.

Der landgräfliche Wunsch nach einer Abwehr der aufklärerischen Bibelerklärung stellt keinen Einzelfall in dieser Zeit dar, sondern verweist auf den zeitgenössischen Streit zwischen biblischer Traditionsverhaftung und antireligiöser Aufklärung. Infolge des Einflusses des englischen Deismus wurden die göttliche Autorität und die biblische Offenbarungstradition infrage gestellt. Der Streit begann in Deutschland in den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts mit der Übersetzung der fünf Bücher Moses und weitete sich zu einem großen öffentlichen Konflikt aus: Die Wertheimer Bibel, die in ihrer freien Übersetzung die biblische Tradition infrage gestellt hatte, wurde beschlagnahmt, ihre Verfasser inhaftiert. Bibelkritische Publikationen sowie solche zu aufklärerischen Aspekten wurden in dieser Zeit streng kontrolliert, verboten oder nur anonym veröffentlicht – aus Angst vor Sanktionen. Der Offenbarungscharakter der Bibel, insbesondere der Apokalypse, wurde in Zweifel gezogen. Diese Zweifel führte die aufklärerische Bibelauslegung in eine Auseinandersetzung mit dem pietistischen Bibelglauben, in dem die Apokalypse von großer Relevanz ist. Hölderlin wählte „Patmos“, das Kennwort pietistischer Bibelfrömmigkeit, zum Titel der Hymne, die er dem Homburger Landgrafen widmete. Trotz der Widmung zielt das Gedicht nicht nur auf die Bitte des Landgrafen, sondern umfasst einen weiteren Horizont. Der Begründer des württembergischen Pietismus, Johann Albrecht Bengel, war ebenfalls wichtig für Hölderlin. Die Apokalypse hatte im Allgemeinen nicht von Anfang an die eschatologische Deutung, die für den Pietismus typisch ist. Bengel hat durch seine beiden Veröffentlichungen „Erklärte Offenbarung Johannis und vielmehr Jesu Christi“ und „Sechzig erbauliche Reden über die Offenbarung Johannis“ der Apokalypse erst die eschatologische Deutung gegeben. Die Apokalypse stellt sich daher als Perspektive vom Ende dar, durch die das Ganze erstellt wird: Der Charakter der Apokalypse ist als Weissagung „letzter Dinge“ zu verste-

²⁴⁷ Schmidt, Jochen: Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen „Friedensfeier“ – „Der Einzige“ – „Patmos“. Darmstadt 1990, S. 186.

hen. Hölderlin hat in der Patmos-Hymne dieses Verständnis der Apokalypse übernommen: „Von selbst, und eilend geht es zu Ende.“ Die Hymne *Patmos* verkörpert das apokalyptische Geschichtsdenken.²⁴⁸

Hölderlin nahm in der Hymne an, dass der Verfasser der Apokalypse identisch mit dem Evangelisten Johannes und dem Apostel Johannes sei. In der Studium-Biblicum-Version wird die „Offenbarung“ als „若望默示录“ bzw. „Johannes-Apokalypse“ übersetzt. Hölderlin wuchs einerseits in Zeiten pietistischer Bibelfrömmigkeit auf, andererseits wurde er von der aufklärerischen Philosophie stark beeinflusst. „Apokalypse“ stellt das Schlüsselwort der Patmos-Hymne dar. Die aufklärerische und die pietistische Bibel-Erläuterung stellen einerseits den Fluchtpunkt der persönlichen Perspektive Hölderlins in dieser Hymne dar, andererseits sind sie Ausgangspunkt der Übersetzung. Hölderlin zielt darauf ab, diesen Fluchtpunkt und damit einen Weg zu sich selbst als „Deutschem“ zu finden. Die Reise von den Alpen Richtung Südosten nach Patmos ist eine Suche in der Fremde nach der Geschichte der Griechen und Römer sowie des Christentums. Im Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 schreibt Hölderlin, dass das Eigene durch das Fremde zu lernen sei, und dazu seien die griechischen antiken Lehren den Deutschen unentbehrlich. Auch sei diesen die „Klarheit der Darstellung“ so natürlich wie es den Griechen „das Feuer vom Himmel“ sei. Nur durch die Begegnung mit den Fremden könne das Eigene gelernt werden.²⁴⁹ In der chinesischen Übersetzung des Gedichtes *Patmos* sieht man erneut den Weg des Originals: eine Fahrt vom Eigenen aus in die Fremde, um das Eigene zu lernen und zu erläutern.

5.2.2 Die chinesischen Übersetzungen von *Patmos*

5.2.2.1 Die Übersetzer und Editionen

Patmos ist im Vergleich zu Hölderlins anderen Gedichten relativ spät ins Chinesische übersetzt worden. Bis jetzt existieren vier publizierte Übersetzungsvarianten: 1. Wie schon erwähnt, erschien die erste *Patmos*-Übersetzung von Dai Hui im Jahr 1999 in einem Sammelband mit

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 193 ff.

²⁴⁹ Vgl. Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 120.

dem Titel *Hölderlin: Werke*; 2. Zehn Jahre später übersetzte Liu Haoming *Patmos* ebenfalls und nahm es in *Die späte Dichtung Hölderlins: Texte* auf; 3. Die Übersetzungsvariante von Lin Ke in *Das Andenken: Ausgewählte Gedichte Hölderlins in chines. Übersetzung* erschien im Jahr 2010; 4. Gu Zhengxiang, der schon seit 1988 Hölderlins Gedichte übersetzte, nahm seine Version in die 2012 veröffentlichten *Gedichte Hölderlins in neuer Auswahl und Übersetzung* auf.

Die Übersetzung Dai Huis unterscheidet sich von den anderen drei Übersetzungen, in denen *Patmos* in Gedichtanthologien aufgenommen wurde. *Patmos* ist das einzige von Dai Hui übersetzte Gedicht Hölderlins und gehört nicht zum Haupttext des Bandes, sondern findet sich im Anhang der dort aufgenommenen Mitschrift des Seminars *Hölderlin und Hegel* von Heribert Boeder aus dem Sommersemester 1992 an der Universität Osnabrück.

Gu Zhengxiang übersetzte bereits im Jahr 1988 als Mitherausgeber der *Deguo shuqing shixuan* (Ausgewählte Gedichte deutscher Lyrik) acht Gedichte von Hölderlin. Im Jahr 1994 lieferte er die erste chinesische Gedichtauswahl ausschließlich von Hölderlins Gedichten. Im gleichen Jahr wurde seine in Tübingen verfasste Dissertation mit dem Titel *Deutsche Lyrik in China – Studien zur Problematik des Übersetzens am Beispiel Friedrich Hölderlin* in München publiziert. Als der erfahrenste Hölderlin-Übersetzer (in Bezug auf das Chinesische) hat er erst im Jahr 2012 *Patmos* übersetzt.

Liu Haoming hat 2009 *Die späten Gedichte Hölderlins* publiziert, in welchem *Patmos* in drei Übersetzungsfassungen enthalten ist (für den Landgrafen von Homburg, als frühe Stufe der späten Überarbeitung und als aus späten Bruchstücken konstituierter Text).

5.2.2.2 Rezeption der Übersetzer: eine Vergleichsstudie zur ersten Strophe²⁵⁰

Die Wahl des Titels „Patmos“ ist nicht von der Legende des Apostels Johannes zu trennen. Angesichts der nicht zu vernachlässigenden Verbindung zwischen Patmos und der biblischen Offenbarungswahrheit, die in der Frontstellung zwischen Aufklärung und biblischer Tradition steht, ist der Titel der erste Bote des ganzen Gedichts.

Dort einzukehren und dort
Der dunkeln Grotte zu nahen.
(Vers 55 f., StA Bd. 2, S. 166)

Auf Patmos befindet sich die „dunkle Grotte“ (Vers 56), bei der es sich um die Johannesgrotte handeln soll, in der Johannes die Vision der Apokalypse sah.

Des Sehers, der in seeliger Jugend war
Gegangen mit
Dem Sohne des Höchsten, unzertrennlich, denn
Es liebte der Gewittertragende die Einfalt
Des Jüngers und es sahe der achtsame Mann
(Vers 75 f., StA Bd. 2, S. 167)

Der „Seher“ und der „Jünger“ sind hier Synonyme. Hölderlin hat in der Hymne absichtlich den Verfasser des Johannesevangeliums mit dem Apostel Johannes sowie dem Verfasser der Offenbarung identifiziert, was auch dem pietistischen Standpunkt entspricht. Die Wahl des Titels ist daher entscheidend für den Ausgangspunkt der Rezeption der ganzen Hymne.

²⁵⁰ Hans Peter Hoffmann hat in seinem Essay eine ausführliche Fallstudie für die ersten vier Zeilen erstellt. In der vorliegenden Arbeit werden die vier Zeilen im Rahmen der Strophen als Ganzheit mit anderem Ziel analysiert. Die Studie von Hoffmann wird allerdings in die Betrachtung einbezogen.

Es gibt zwei Varianten unter den vier bereits genannten Übersetzungen:

	Patmos	Pa/t/mo/s	
Liu Haoming	拔摩島	Ba/mo/dao	Ba Mo-Insel
Dai Hui, Lin Ke, Gu Zhengxiang	帕特默斯	Pa/te/mo/si	Patemosi (reine Lautumschrift)

Dai Hui, die erste Übersetzerin, hat sich entschieden, Patmos mit „帕特默斯 (Pà tè mò sī)“ zu übersetzen. Diese Übersetzungsentscheidung haben die anderen zwei Übersetzer, Gu Zhengxiang und Lin Ke, ebenfalls getroffen. Pà/tè/mò/sī ist eine Transkription, wurde aber vorher nie für die Eigennamensübersetzung für „Patmos“ genutzt. Als Ortsname wurde Patmos zuvor immer mit „帕特莫斯岛 (Pà/tè/mò/sī Insel)“ übersetzt, die gleiche Lautumschrift mit einem homophonen Schriftzeichen von „莫“ statt „默“ für die Silbe „mo“. Patmos wurde als Ort der Vision der Apokalypse bzw. in der Bibel als „拔摩岛 (Bá mó dǎo)“ oder als „帕特摩 (Pà tè mó)“ übersetzt.²⁵¹ Die Übersetzungsentscheidung für „Pà/tè/mò/sī“ entspricht weder dem Ortsnamen noch der Bibeltradition – der erste Bote des Gedichts, der Titel, stellt außer einem neuen fremden Eigennamen nichts dar. Liu Haoming hat offensichtlich die Übersetzung der CUV übernommen und die syntaktische Verbindung zwischen Patmos und dem zentralen Problem der Hymne in der Übersetzung fortgeführt. Hier wird deutlich, dass die Übersetzung „拔摩岛 (Bá mó dǎo)“ einen präziseren Blick auf den Titel gibt als „帕特默斯 (Pà tè mò sī)“. Die erste Titelübersetzung von Dai Hui wurde von Liu Haoming im Jahr 2006, als seine eigene Übersetzung noch nicht erschienen war, stark kritisiert. In der Rezension zu Dai Huis *Hölderlin. Werke* bemerkt Liu Haoming, dass sie wegen Mangels Wissen zu religiösen und klassischen Sachverhalten den Originaltext nicht verstanden habe und nicht in der Lage sei, Allusionen zu erkennen, weshalb sie den Titel „Patmos“ nicht mit „Bá/mó/dǎo“, sondern mit „Pà/tè/mò/sī“ übersetzt habe. Darüber hinaus zweifelt er an der

251 „拔摩岛 (Bá mó dǎo)“ in der Chinese-Union-Version (CUV): „Offb. 1:9 ...曾在那名叫拔摩的海岛上。“; „帕特摩 (Pà tè mó)“ in der Studium-Biblicum-Version: „Offb. 1:9 ...曾到了一座名叫帕特摩的海岛上。“

gesamten Übersetzung des Gedichts.²⁵² Gegen die Kritik von Liu Haoming muss angemerkt werden, dass nicht nur die erste Übersetzerin diese Titelwahl vorgenommen hat, sondern auch die anderen beiden Übersetzer, die nach Liu Haoming an *Patmos* arbeiteten. Gu Zhengxiang erläuterte ebenfalls die Entstehungsgeschichte des Gedichts und die Bedeutung von Patmos in der Bibel zusätzlich in einem Kommentar. Ein „Mangel an Wissen“ ist daher wahrscheinlich nicht der entscheidende Grund für die Art seiner Übersetzung.

In den folgenden Abschnitten werden jeweils die Übersetzungsvarianten der ersten Strophe von *Patmos* miteinander verglichen und interpretiert. Dabei soll keine Bewertung vorgenommen werden, sondern es wird versucht, die unterschiedlichen Übersetzungsmethoden zu erkennen und deren Rezeption zu analysieren. Die drei Übersetzungsvarianten von Dai Hui, Liu Haoming und Gu Zhengxiang werden tabellarisch analysiert.

Patmos ist nach pindarischem Vorbild in fünf Strophentriaden gegliedert. In der ersten Triade werden der Grund, die Zeit und das Verfahren der ebenfalls nach pindarischem Muster inszenierten imaginären Reise zur Insel des Johannes beschrieben. Die zweite Triade führt die Insel Patmos (4. Strophe) und Johannes (5. Strophe) ein. Zum Ende dieser Triade vollzieht sich „der geschichtliche Übergang vom antiken Prinzip des Plastischen, des wahrnehmbar Gestalthaften, zur nachantik-christlichen Sphäre des Pneumatischen.“²⁵³ Die dritte Triade handelt von der „Aufhebung des Prinzips des fleischgewordenen Logos in den Geist.“²⁵⁴ In der vierten Triade geht es um das Schwinden des Gottes und die Bedeutung seines Schwindens. Die letzte Triade wandelt den unpersönlich erscheinenden Gott zum „Vater“ um. Die Aufgabe des Dichters, den „festen Buchstaben“ zu pflegen, wird zum Ende hin erläutert.

252 Vgl. Liu, Haoming: Armer Hölderlin. Southern Weekly. 17.08.2006.

253 Schmidt, Jochen: 2005, S. 973.

254 Müllers, Josefine: Die Ehre der Himmlischen: Hölderlins „Patmos“-Hymne und die Sprachwerdung des Göttlichen. Frankfurt am Main 1997, S. 88 (Müller, Josefine: 1997).

Vers 1–2

	Dai	Liu	Gu
Nah ist	神在咫尺 Gott ist ein Fußmaß entfernt	近了 Schon nah	神近在咫尺 Gott ist ein Fußmaß nah
Und schwer zu fassen der Gott	难以把握。 schwer zu greifen	且难以容纳，是那 神 und schwer zu ent- halten, ist der Gott	却难以把握。 aber schwer im Griff zu halten

Hans Peter Hoffmann hat in seinem Essay zu Liu Haomings Übersetzung bereits eine Fallstudie geliefert bezüglich der ersten beiden Sätze, die „nicht nur [...] zu den bekanntesten Zeilen des Hölderlinschen *Cœuvres* [gehören], sondern [...] in ihrer Sageweise so typisch und komplex [sind], dass sich an ihnen die übersetzerischen Geister zeigen und scheiden lassen.“²⁵⁵ Im ersten Vers lassen sich ein Paradoxon und eine Inversion finden. Zu interpretieren ist das Verhältnis zwischen „nah“, „und“, „schwer zu fassen“ und „der Gott“. Die Inversion dieses Verses hat das normale zeitliche und räumliche Verhältnis zerstört. Hoffmann meint, dass diese Inversion „die Spannung, die Emphase“ aufbaue. Er begründet dies so: „Der simple Aussagesatz hat nichts mehr von dem emphatisch-prophetischen Sprachgestus, der noch durch den Zeilenbruch am Ende der ersten Zeile verstärkt wird.“²⁵⁶ In der Übersetzung hat nur Liu Haoming diese Diktion als Inversion beibehalten, während die anderen beiden Übersetzer den Vers in einer normalen Satzstellung übertragen haben. Die im Original durch die Inversion geschaffene Spannung und der laufende Prozess der Ernährung werden mit der normalen Satzstellung abgeschafft: Der Gott ist nah. Beim Beginn der späteren Fassungen von *Patmos*:

Voll Güt' ist; keiner aber fasset
Allein Gott. (StA, Bd. 2, S. 179)

²⁵⁵ Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 107.

²⁵⁶ Ebd., S. 108.

Ulrich Gaier hat diese Formulierung in vier Sätze aufgelöst: „Voll Güt’ ist Gott; voll Güt’ ist allein Gott; keiner aber fasset Gott, keiner allein aber fasset Gott; keiner aber fasset Gott allein.“ Gaier nennt dies „die Semantisierung des Syntaktischen im grammatischen Sinne“.²⁵⁷ In diesem Sinne ist die Formulierung der vorliegenden Fassung in folgende Sätze auflösbar: Nah ist der Gott; schwer zu fassen ist der Gott; nah und schwer zu fassen ist der Gott. „Der Gott“ hat im Vergleich zu „allein Gott“ in den späteren Fassungen eine eindeutige Zugehörigkeit. „Der Gott“ ist grammatisch kein Objekt und deshalb nicht zugänglich. Ohne die Mehrfachzugehörigkeit des „allein“ hat die Konjunktion „und“ mehrere Lesarten dieser Verse geliefert.

In den beiden anderen Übersetzungsvarianten wird „nah ist“ als „ein Zhi-Fußmaß entfernt“ (Dai) und „ein Fußmaß nah“ übersetzt. „Nah in einem Zhi-Fußmaß (近在咫尺 Jin Zai Zhi/chi)“ ist ein „Cheng/yu 成语“ – eine Art Sprichwort, das wörtlich „zum Sprichwort werden“ bedeutet, meist in Form einer viergliedrigen Redewendung vorkommt und einen literarischen Hintergrund hat. „咫 Zhi“ ist eine Längeneinheit im Einheitensystem der Zhou-Dynastie (ca. 1122/1045–770 v. Chr.), die in den späteren Redewendungen normalerweise „kurz“ symbolisiert. Abgesehen von dem zusätzlichen semantischen Gehalt durch die Verwendung des Sprichworts in der Übersetzung wird das von „nah ist“ erschaffene gemischte Verhältnis von Zeit und Raum in den beiden Übersetzungsvarianten auf eine räumliche Distanz beschränkt. Der stille Gegenstand wird einen Schritt weiter fixiert: Der Gott steht in einem nahen Abstand.

Die Übersetzung der Konjunktion „und“ bestimmt die Interpretation dieses Verses. „Nah ist“ und „schwer zu fassen“ werden mittels „und“ mit dem Subjekt „der Gott“ verbunden. Es gibt dazu drei mögliche Lesarten: Der Gott ist nah, aber schwer zu fassen; der Gott ist nah und gleichzeitig schwer zu fassen; der Gott ist nah und deshalb schwer zu fassen. Gu Zhengxiang hat die erste Lesart für seine Übersetzung gewählt, während Liu Haoming die zweite verwendet hat. Dai Hui hat „und“ in ihrer Übersetzung weggelassen, sodass keine Verbindung zwischen den beiden Satzteilen erkennbar wird. Das Wort „und“

²⁵⁷ Gaier, Ulrich: Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen 1993, S. 253.

als Wende oder Beiordnung zu übersetzen, kann die Interpretationsmöglichkeiten beschränken. Diese Stelle freizuhalten, verändert zwar die eigentliche Struktur des Verses, ermöglicht gleichzeitig aber mehr Interpretationsspielraum hinsichtlich des Verhältnisses der beiden Prädikate des Subjekts „der Gott“.

„Der Gott“ als das Subjekt des ersten Verses bestimmt das Wesentliche aller folgenden. „Der Gott“ im Gedicht *Patmos* ist scheinbar nicht identisch mit dem Gott (Monotheismus) des Christentums. Für „Gott“ gibt es mehrere Übersetzungsvarianten in China. Der Jesuit Matteo Ricci beispielsweise hat „Gott“ mit „天主 Tian Zhu (Himmlicher Herr)“ und mit „上帝 Shang Di (Oberster Kaiser)“ übersetzt. „神 Shen (Gottheit)“ wird erst seit dem 19. Jahrhundert als Übersetzung für „Gott“ verwendet. Die Übersetzungsvarianten „Shang Di“ und „Shen“ werden beide in der chinesischen Bibel benutzt und weiterhin beibehalten. Wegen des langanhaltenden Disputs der Protestanten über die Übersetzung von „Gott“ im 19. Jahrhundert entstanden zwei Ausgaben der Bibel: die *Shen-* und die *Shangdi-*Edition. In der chinesischen Alltagssprache wird der Gott des Christentums meistens Shangdi genannt, um ihn von der Gottheit des chinesischen Glaubens zu unterscheiden.

In den Übersetzungen von Dai Hui und Gu Zhengxiang wird „Der Gott“ mit „Shen“ übersetzt, sodass keine klare Unterscheidung zwischen dem christlichen und dem chinesischen Gott vorgenommen wird. Liu Haoming wählt „Na Shen (der/jener Gott/Gottheit)“, was einer präziseren Übersetzung entspricht.

Bei der Übersetzung von „fassen“ ist die Rezeption des Übersetzers entscheidend. Dai Hui und Gu Zhengxiang haben „fassen“ als „把握 Ba/wo (ergreifen)“ und „把捉 Ba/wo (festhalten)“ übersetzt, Liu Haoming hat es hingegen mit „容纳 Rong/na (aufnehmen, enthalten, fassen wie ein Gefäß)“ übersetzt. „Ergreifen“ und „festhalten“ sind aktive Handlungen, während „容纳 Rong/na“ eine passive Reaktion gegenüber dem „Gott“ ist. Bezüglich der drei Übersetzungsvarianten muss die Wortauswahl im Gesamten beleuchtet werden, um die Übersetzungsentscheidung im Kontext verstehen zu können.

Durch den Vergleich werden die enormen Unterschiede in der Rezeption der Übersetzer deutlich, was die Differenzen in den Über-

setzungen erklärt. Dai Hui versteht den Gott in *Patmos* als sehr nahen Gegenstand, den das lyrische Ich berühren, besitzen und verstehen möchte. Der übersetzte Vers manifestiert die Freude des lyrischen Ichs über die Annäherung des Gottes, zugleich aber auch die Sorge und Enttäuschung wegen dessen Unantastbarkeit.

Liu Haoming hat bei der Übersetzung die Struktur und den Stil des Originals möglichst beibehalten. Er geht bei seiner Rezeption von einem unwissenden Zustand aus: Ein fremder Gegenstand ist in einer unwissenden Dimension dem lyrischen Ich nah, dem bewusst ist, dass es selbst den Gegenstand nicht enthalten kann. Zum Ende ist der Gegenstand, um den es geht, klargeworden: Gott. Es entsteht durch die Aufnahme der Diktion des Originals eine in dem Vers mysteriöse, sorgenvolle, ehrfürchtige und sogar erschrockene Stimmung.

Die Übersetzung der ersten zwei Sätze von Gu Zhengxiang ist ähnlich der Übersetzung von Dai Hui. Nur ein Wort fügte er hinzu: „Que (aber)“ als Übersetzung von „und“. Diese Konjunktion hat die Wende fixiert und den Interpretationsraum beschränkt.

Liu Haoming hat in seinem Kommentar sein Rezeptionsverfahren erläutert. Er hat bei der Übersetzung von „nah ist“ eine Anlehnung an die Offenbarung des Johannes gesehen: „Selig ist, der da liest und die da hören die Worte der Weissagung und behalten, was darin geschrieben ist; denn die Zeit ist nahe.“ (Offenbarung 1:3) sowie „Und er spricht zu mir: Versiegle nicht die Worte der Weissagung in diesem Buch; denn die Zeit ist nahe!“ (Offenbarung 22:10) Liu Haoming hat die Übersetzung von „nah ist“ aus der Chinese-Union-Version übernommen. Zur Wortauswahl bei der Übersetzung von „fassen“ schreibt er in dem Kommentar: „In der Elegie *Brod und Wein* Vers 113 wird eine etymologische Figur mit den beiden Wörtern (fassen und Gefäß) verwendet: ‚Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen.‘ Nach den Gedanken Hölderlins können die Sterblichen das Göttliche nicht ertragen.“²⁵⁸ Liu Haoming war der Auffassung, dass *Patmos* hinsichtlich des Kontextes ein von der *Offenbarung* nicht zu trennendes Gedicht sei. Und in diesem Bewusstsein hat er das Gedicht übersetzt. Er versuchte einerseits, die einzigartigen Merkmale von Höl-

²⁵⁸ Liu, Haoming: 2009. Studien und Erläuterungen. Bd. 2, S. 678.

derlins Sprache nachzuzahlen und auf diese Weise zu vermitteln, sich jedoch andererseits nicht zu weit von der gängigen Bibelsprache zu entfernen. Seine Rezeption ist dank seines Kommentars verständlicher und eher einsehbar als die der anderen zwei Übersetzer. Die ersten beiden Sätze der ersten Strophe zu analysieren, vermittelt nur einen ersten Eindruck der verschiedenen Lesarten der drei Übersetzer. Mittels der Analyse der weiteren Übersetzungsvarianten in den folgenden Versen der ersten Strophe werden zusätzliche Merkmale der jeweiligen Rezeptionsvarianten der Übersetzer deutlich.

Vers 3–4

	Dai	Liu	Gu
Wo aber Gefahr ist, wächst	危险所在 Gefahr Ort	可哪里有危险, 也就 aber wo hat Gefahr, auch	凡有危险时 immer wenn es Gefahr gibt
Das Rettende auch.	拯救者也成长。 Rettendes auch wächst.	生长解救者 wächst Rettendes auf	也必有拯救。 auch muss Rettung geben.

Dieser Vers ist für die chinesischen Übersetzer mit seiner Dialektik zwischen „Gefahr“ und „Rettendem“ nicht fremd. Für die Übersetzung von „Gefahr“ gibt es hinsichtlich der Wortwahl nur eine Möglichkeit: „危险Wei/xian (Gefahr)“. Das Verstehen der „Gefahr“ bzw. dessen, worauf die Gefahr sich bezieht, bestimmt die Rezeption dieses Verses und der restlichen Verse in dieser Strophe. Mit Bezug auf die ersten beiden Verse liegt die Gefahr in der schwierigen Fassbarkeit. Das „Rettende“ bezieht sich auf das Wort „Gefahr“, es dient der Rettung aus der „Gefahr“. Dai Hui übersetzt das „Rettende“ mit „拯救Zheng/jiu (retten)“ und Liu Haoming mit „解救Jie/jiu (retten, befreien)“. Die beiden Wörter sind Synonyme und werden in der chinesischen Alltagssprache gleichermaßen häufig verwendet. In beiden bildet das Schriftzeichen „jiu 救“ den Wortstamm und vermittelt die Bedeutung von „retten“. Das Schriftzeichen „Zheng拯“ von „Zheng/jiu“ (拯救) hat die etymologische Bedeutung „nach oben heben“. Das Schriftzei-

chen „Jie解“ von „Jie/jiu“ (解救) besteht aus drei Teilen: 角 (Horn), 刀 (Messer) und 牛 (Rind). „Jie“ bedeutet ursprünglich „die Schlachtung des Rindes“ bzw. die „Opferung des Rindes“.²⁵⁹

„Zheng/jiu“ hat die Bedeutung „nach oben heben, um das Objekt (vor dem Unheil/Abgrund) zu retten“. „Jie/jiu“ bedeutet mit der Erklärung zum „Jie“: durch Opferung (Gebet) an die Götter das Objekt (aus der Gefahr) zu retten. Der „Rettende“ ist der Handelnde bei der Aktion der Rettung, weshalb das Wort als „拯救者 Zhen/jiu/zhe (Rettende)“ und als „解救者 Jie/jiu/zhe (Rettende)“ übersetzt wird. Gu Zhengxiang hat den Rettenden nicht als Handelnden („Zhen/jiu/zhe“), sondern als die Handlung selbst („Zheng/jiu (Rettung)“) übersetzt.

Nach Hoffmann sind diese Verse dialektisch zu verstehen: „Je größer die Gefahr, umso mehr wächst auch das Rettende. Eine abstrakte Aussage über das natürliche (göttliche?) Gleichgewicht von Gefahr und Rettendem.“²⁶⁰ Durch seine Studie wird deutlich, dass alle drei chinesischen Übersetzer (der dritte in Hoffmanns Essay ist Lin Ke statt Gu Zhengxiang) diesen Ausdruck anders verstanden haben: „Paraphrasiert: An einem Ort, an dem die Natur etwas Gefährliches wachsen läßt, dort wächst auch das, was vor dieser Gefahr rettet.“²⁶¹ Der Zweifel an den unterschiedlichen Versionen der chinesischen Übersetzung besteht aufgrund des Verständnisses von „wächst“. Hoffmann versteht „wächst“ hier nicht als Wachstum einer Pflanze, sondern als „zunehmen“, während die chinesischen Übersetzer eher ein Wachstum im Sinne einer Pflanze als Grundlage ihrer Übersetzungen nahmen.

Gu Zhengxiang hat bei der Übersetzung an dieser Stelle eine ganz andere Richtung als Dai und Liu gewählt. So versteht er „wo“ als „immer, wenn“, das „Rettende“ hat er zur „Rettung“ umgewandelt und „wächst“ wird als „gibt“ übersetzt: „Immer, wenn es Gefahr gibt, muss es auch Rettung geben.“ Gu Zhengxiang hat in seiner Übersetzung das Original teilweise umgedichtet im Sinne einer Umwandlung. Der abstrakte dialektische Sinn des Verhältnisses zwischen „Gefahr“ und „Rettendem“ wird dadurch in eine empirische Redewendung umge-

²⁵⁹ Vgl. Hoffmann, Hans Peter: 2009, S. 112.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

wandelt. Dies betrifft aber nicht nur diese Stelle, sondern beeinflusst auch seine Rezeption der weiteren Verse.

Vers 5–8

	Dai	Liu	Gu
Im Finstern wohnen	在黑暗中居住着 Im Finstern wohnen	黑暗里有 Im Finstern gibt es	黑暗中有山鹰 Im Finstern gibt es die Adler
Die Adler und furchtlos gehn	山鹰, 阿尔卑斯之子 Die Adler, Alpensöhne	雕栖焉而无畏地 Die Adler wohnen und furchtlos	居住, 阿尔卑斯之子 wohnen, Alpensöhne
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg	无畏地行越深渊 furchtlos überschreiten Abgrund	阿尔卑斯的诸子履深渊上 Söhne der Alpen gehen über Abgrund	无畏地越过深谷 furchtlos überschreiten die Schlucht
Auf leichtgebaute Brücken	云栈轻横。 Wolken-Galeriestraße leicht legt.	轻架的桥远去。 Leichtgelegte Brücke weit geht.	行走在轻盈的桥上。 gehen auf leichter Brücke.

Hölderlin betont an verschiedenen Stellen immer wieder die schwere „Fassbarkeit“ des Göttlichen, des himmlischen Feuers und des schöpferischen Strahles. In den ersten beiden Sätzen ist die schwere Fassbarkeit der Nähe für das Wesen des Gottes beschrieben.²⁶² In den nächsten beiden Versen wird die schwere „Fassbarkeit“ zur „Gefahr“ für die Menschen, mit der „Gefahr“ wächst dann das „Rettende“. In den weiteren Versen zeigt das „Rettende“, worauf es sich bezieht und woher es stammt. Wenn das Wort im letzten Vers nicht als „Rettung“ verstanden und übersetzt wird, ist die Verbindung zwischen dem „Rettenden“ und den „Adlern“ leicht zu erkennen. Der Adler ist in *Die Titanen* als „umsummende Bien“ und „gegen dem Lichte singende Vögel“ („Manche helfen / Dem Himmel“), in *Das nächste Beste* der Bringer des Lichts („Bei Ilion / War auch das Licht der Adler“) und in *Der Adler* als „Vater“

262 Vgl. Müllers, Josefine: 1997, S. 31.

und „König“ beschrieben.²⁶³ Der Adler als Helfer, Lichtbringer und Symboltier des Johannes steht hier im Bezug zum „Rettenden“. Liu Haoming hat „die Adler“ als „雕Diao (Königsadler, lat. aquila chrysaetos)“ übersetzt, weil der „Vater“ in *Der Adler* ein „goldenes Haupt“ hat („Der Urahn aber / Ist geflogen über der See / Scharfsinnend, und es wunderte sich / Des Königes goldnes Haupt“). Dai Hui und Gu Zhengxiang haben „die Adler“ als „Shan Yin (Berghabicht, lat. accipiter)“ übersetzt, der kleiner als der Adler ist.

Als „Rettende“ wohnen die Adler im Finstern, können Licht bringen und haben auch „Fittige“, mit denen sie den Abgrund überwinden können. „Die Söhne der Alpen“ sind Bergbewohner in den Alpen, die durch „leichtgebaute Brücken“ auch „Rettende“ vor der Gefahr der Trennung des „Abgrunds“ sind.²⁶⁴ „Abgrund“ haben Dai und Liu beide als „深渊Shen/yuan (tiefes Tiefwasser)“ übersetzt, während Gu „深谷Shen/gu (tiefes Tal)“ gewählt hat. Hinsichtlich einer wortgetreuen Wiedergabe ist Gus Wortwahl die passende, weil der „Abgrund“ im Gedicht in den Alpen besteht. „Abgrund“ ist hier die „Gefahr“ der Trennung. Das von Liu und Dai benutzte Wort „Shen/yuan“ stammt ursprünglich aus dem „Ru/lü/shen/yuan“, einem Vers aus einem klassischen Kanon des Konfuzianismus, dem *Shijing (Buch der Lieder)*, der aus dem *Lunyü (Gespräche des Konfuzius)* zitiert: „Im ‚Buch der Lieder‘ heißt es: ‚Sei wachsam, achtsam immerzu, als gingst du über dünnes Eis, als nahtest einem Abgrund du.“²⁶⁵ „Shen/yuan“ ist also eine Metapher für eine gefährliche Situation, weshalb der Ausdruck „Abgrund“ in der Übersetzung von *Lun/yu* gewählt wird.

Dai Hui hat die „leichtgebaute Brücken“ nicht wortgetreu übersetzt, sondern umgewandelt: „Wolken-Galeriestraße leicht gelegt“. Die archäologische Galeriestraße (栈道) ist ein Eigenname einer Straße durch die abgelegene Bergregion der Provinzen Sichuan und Yunnan in China. Die Straße besteht aus Holzbohlen, die auf in die Seiten der Klippen geschnittenen Löchern errichtet sind. Deshalb ist die Zhan/

²⁶³ Vgl. ebd., S. 32.

²⁶⁴ Vgl. Schmidt, Jochen: Kommentar. In: Jochen Schmidt (Hrsg.): Friedrich Hölderlin. Gedichte. Frankfurt am Main 1992, S. 979 (Schmidt, Jochen: 1992).

²⁶⁵ Konfuzius: Gespräche des Meisters Kung (Lun Yü). Aus d. Chines. übertragen u. mit einer Einf., einem Kommentar u. einem Literaturverz. hrsg. von Ernst Schwarz. München 1985, VIII 3, S. 67.

dao (Galeriestraße) ganz anders als die Brücke im Gedicht, die über dem Abgrund liegt und es so ermöglicht, ihn zu überschreiten. Auf der Galeriestraße kann man den Berg übersteigen, die „Gefahr“ würde damit als die Berge bzw. als die Alpen verstanden. Die Übersetzung der „Brücke“ mit „Galeriestraße“ führt zu einem Irrtum bei der Interpretation. Die Brücke wird im Original von den Söhnen der Alpen „leichtgebaut“, das Rettende bezieht sich auf die Bergbewohner. In Dais Übersetzung sind die „Söhne der Alpen“ als Apposition von „die Adler“ zu verstehen bzw. identisch mit den Adlern, weshalb diese die Söhne der Alpen sind, die im Finstern wohnen und den Abgrund überschreiten. Das „Rettende“ in dieser Rezeption sind die Adler und die Galeriestraße. Die Übersetzung mit „Zhan/dao (Galeriestraße)“ für „Brücke“ ist eine Einbürgerung der Ausgangssprache in die Zielsprache. Das zusätzliche Wort „Wolke“ ist in der chinesischen Dichtkunst ein Zeichen für den zentralen buddhistischen Begriff „Shunyata (leer und frei von Dauerhaftigkeit)“. Diese unnötige Semantik in der Übersetzung könnte beim Leser der Zielsprache zu Missverständnissen führen.

Von Gu Zhengxiang wird „leichtgebaute Brücke“ als „leichte Brücke“ übersetzt, wodurch der Vers die Bedeutung verliert, dass die Brücke von den Bergbewohnern gebaut wird. Die Brücke wird anstelle der „Söhne der Alpen“ zum „Rettenden“.

Vers 9–15

	Dai	Liu	Gu
Drum, da gehäuft sind rings	为此，时间的峰 巅 für das, der Gipfel der Zeit	既然周围垒积起 da drum häufen	只因四周围绕着 nur weil ringsherum kreisen
Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten	堆聚于四周，至 爱者 ringsherum anhäufen, liebste	时间的各个巅峰， 而最可爱者 jeder Gipfel der Zeit, aber liebste	岁月的群峰，亲人 们 Gipfel der Jahre, Familienangehörige
Nah wohnen, ermattend auf	相亲而居，疲惫 地 liebende wohnen, erschöpfend	相近而居，憔悴 在 nah wohnen, abgemagert auf	毗邻而居，却疲 惫地 nebeneinander wohnend, aber erschöpfend
Getrenntesten Bergen,	在相隔绝的群山， auf getrennten Bergen,	最隔绝的座座山 上， getrenntesten Bergen,	被隔绝在群山， werden auf Bergen getrennt,
So gieb unschuldig Wasser,	请赐予清流， bitter gib klaren Fluss,	就给我们无垢的 水吧， so gib uns unbeflecktes Wasser,	故愿碧水长流， so hoffe, dass grünes Wasser lang fließt,
O Fittige gieb uns, treuesten Sinns	啊，给我们双翼， 最忠诚的心 ah, gib uns ein Paar Fittiche, treuesten Herz	哦羽翼呀给我们， 以最忠实的感知 o Fittiche gib uns, mit treuestem Sinn	呵，请给双翼， 让我们 heh, gib ein Paar Fittiche, lass uns
Hinüberzugehn und wiederzukehren	弛去又返回。 hinzugehen und rückzukehren.	以远去和回返 fernzugehen und rückzukehren.	以诚相待地彼此来 往。 treu zueinander sein und in Beziehung bleiben.

In den letzten sieben Versen – von „Drum“ bis „Hinüberzugehn“, dem Ende dieser Strophe – wird ein anderes Mittel gegen die Trennung genannt: „unschuldig Wasser“. Der Adler wird zum Ende wieder zurückgerufen: „O Fittige“. Die Trennung in diesen Versen wird von räumlichen Gegenständen zu einer zeitlichen Konfiguration gewandelt. „Die Gipfel der Zeit“ verbindet die räumliche und zeit-

liche Konfiguration, „die Gipfel“ bezieht sich nicht nur auf die Berggipfel, sondern stellt ebenso eine „Metapher für die unterschiedlichen Geschichtsepochen“²⁶⁶ dar wie für die Höhepunkte der Helden und ihrer Sänger aus allen Zeiten.²⁶⁷ Die „Zeit“ ist hier nicht als Kontinuum zu verstehen, sondern als die Zeiten, die in der Bibel als „Ewigkeiten“ erwähnt werden, die „Äonen“. Die Gipfel der Zeiten nähern sich dem Himmel und bleiben ewig.²⁶⁸ Dai Hui hat „die Gipfel der Zeit“ als „der Gipfel der Zeit“, Liu Haoming dagegen als „jeder Gipfel der Zeit“ übersetzt. Da der Plural eines Substantivs im Chinesischen nicht durch Flexion zu bilden ist, hat Liu Haoming vor dem Wort „巅峰Dian/fen (Gipfel)“ ein Zahlwort „各个Ge/ge (jede)“ eingeschoben, um die Mehrzahl der Gipfel anzudeuten. Das Verstehen der Tatsache, dass es sich um mehrere Gipfel handelt, ist die Voraussetzung für eine klare Darstellung der vorliegenden „Gefahr“, der Trennung der Zeit.

In der Übersetzung von Dai Hui wird kein Zahlwort und keine Mehrzahlform für „Dian/fen (Gipfel)“ verwendet; deshalb lautet die Übersetzung „der höchste Gipfel in der Zeit (Geschichte)“. Dies führt zu einem Bruch mit den folgenden Versen und verhindert das Verstehen des Verhältnisses zwischen der vorliegenden Trennung und „Retende“. In Gu Zhengxiangs Version werden die „Gipfel der Zeit“ als „岁月的群峰Sui/yue de qun/feng (Jahre und Monates Gipfel Menge)“ übersetzt. „Sui/yue (Jahre und Monate)“ ist eine Metapher für die Zeit, überwiegend für die vergangene. In dieser Variante wird die Definition der Zeit auf vergangene Jahre und Monate fixiert und weicht vom Sinn des Originals ab.

Mit „getrenntesten Bergen“ wird ein Bild für die Trennung und Isolierung der Helden in den unterschiedlichen Geschichtsepochen erschaffen. Der Schwerpunkt liegt hier auf „getrenntest“, da Trennung und Isolierung zu überwinden sind. Die Methoden für die Überwindung der Trennung sind „die Fittige“ und „unschuldig Wasser“. In Gu Zhengxiangs Übersetzung sind die „Liebsten“ getrennt und nicht die „Berge“; diese hat er lokalisierend verstanden und als „auf Bergen“ über-

266 Kurz, Gerhard (Hrsg.): Friedrich Hölderlin. Gedichte. Stuttgart 2003, S. 177.

267 Vgl. Beyer, Uwe: Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Hölderlin, 10 Gedichte. Stuttgart 2008, S. 158 (Beyer, Uwe: 2008).

268 Vgl. Müllers, Josefine: 1997, S. 34.

setzt, wodurch die Verbindung zwischen der „Gefahr“ und dem „Retten“ aufgehoben wird.

Wie „Fittige“ kann „unschuldig Wasser“ die Trennung überwinden. „Unschuldig Wasser“ ist in der hermetischen Tradition das Medium der Vereinigung der geistigen Vermittlung.²⁶⁹ Der Ausdruck „unschuldig Wasser“ wird bei Dai Hui als „清流 Qin/liu (klarer Fluss)“ oder als „碧水长流 Bi/shui/Chang/liu (grünes Wasser lang fließt)“ ins Chinesische übersetzt, was aber von der eigentlichen Bedeutung abweicht. Die Übersetzung mit „无垢的水 Wu/gou de Shui (unbeflecktes Wasser)“ von Liu Haoming reflektiert weitgehend den Sinn von „unschuldig Wasser“. Anzumerken ist, dass „无垢 Wu/gou (unbefleckt)“ sich auf die buddhistische Terminologie der „drei Flecken, sechs Flecken“ bezieht. Der Wortstamm „垢 Gou (Fleck, Schmutz)“ ist ursprünglich eine Übersetzung aus dem Sanskrit für „Klesha“ (क्लेश, Sorgen), dessen Bedeutung ähnlich dem Begriff „Schuld“ ist, aber überwiegend auf die Hinderung zur Bodhi (buddhistische Terminologie: बोधि, Erleuchtung) bezogen ist.

5.2.3 Fazit

Am Anfang der ersten Strophe stellt das lyrische Ich die Frage nach der Fassbarkeit des Gottes, anschließend wird nach der Abfahrt nach Patmos gefragt und um „Fittige“ und „unschuldig Wasser“ gebeten. In dieser Strophe existieren drei dialektische Verhältnisse: Nah und unfassbar, Gefahr und Rettendes, Trennung und Vermittlung. „leichtgebaute Brücke“, „Adler“ mit „Fittigen“ und „unschuldig Wasser“ symbolisieren die Fähigkeiten zur Vermittlung, sind somit Rettende; „Abgrund“, „Gipfel der Zeit“ und „getrennteste Berge“ stellen Gefahr und Trennung dar. Das Rettende, wie die Adler und die Brücke, wächst, weil die Gefahr der Trennung besteht.

Um die erste Strophe präzise zu übersetzen und den Inhalt wortgetreu in der Übersetzung wiederzugeben, ist die Wortauswahl für die oben genannten Begriffe entscheidend. Liu Haoming hat anhand der philologischen Studie über dieses Gedicht die oben genannten Wör-

²⁶⁹ Vgl. Schmidt, Jochen: 1992, S. 979.

ter bzw. Begriffe und deren theologische und mythologische Bedeutungen ins Chinesische übertragen. Ebenso hat er bewusst die Metren der chinesischen Übersetzung möglichst an das Original angepasst und dessen Stil in die Übersetzung einfließen lassen. Dai Hui hat in der Übersetzung einige Wörter gewählt, die hinsichtlich ihrer Bedeutung vom Original abweichen, z. B. „Galeriestraße“ für „Brücke“ und „Zhi/chi, (Zhi-Fußmaß)“ für „nah“. An vielen Stellen hat sie auch die Konjunktionen in der Übersetzung weggelassen, z. B. „und“ im zweiten, sechsten und zehnten Vers, sodass die Verbindungen im Kontext unklar sind. Sie hat sich stärker auf den ästhetischen Ausdruck und den Sprachfluss der Verse konzentriert als das Original wortgetreu wiederzugeben. Hans Peter Hoffmann hält Dai Huis Vorgehensweise in Bezug auf Hölderlins Dichtung für ungeeignet:

„Dabei ist es offensichtlich, daß Dai Hui in etwa nach der klassischen, von Goethe vertretenen Maxime verfährt, der zufolge das Kunstwerk einer Originalsprache auch in der Zielsprache der Übersetzung wieder als Kunstwerk gelten solle – so übersetzt er (sie) die hier angesprochenen Zeilen Hölderlins rhythmisch in Zeilen mit zumeist vier Zeichen pro Zeile. Das ist die klassische chinesische Balladenzeile, wie wir sie aus dem *Buch der Lieder (Shijing)* kennen. Dabei wird allerdings nicht in Betracht gezogen, daß Hölderlins Text keineswegs in einer konventionellen, sondern in einer sehr unkonventionellen Form und Sprache abgefaßt ist.“²⁷⁰

Hoffmann ist also der Ansicht, Dai Hui habe versucht, die Übersetzung als Kunstwerk darzustellen. In der Tat hat sie – außer in den ersten beiden von Hoffmann analysierten Versen – das ganze Gedicht *Patmos* nicht in eine gelungene sogenannte „klassische chinesische Balladenzeile“ übertragen. Meist wird die Gesamtheit der Strophe in separate Verspaare geteilt, ohne die Verbindung zum Kontext herzustellen. Diese Verspaare werden nach dem Inhalt übersetzt – im entsprechenden Stil der ästhetischen Tradition der chinesischen Dicht-

270 Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 118.

kunst –, mit dem Ergebnis, dass sie sprachlich fließend und in einem gehobenen Stil gehalten sind, die Verse insgesamt aber die Verbindung zueinander verlieren.

Gu Zhengxiangs Übersetzung ähnelt an manchen Stellen der von Dai Hui. Das Original wird also quasi umgedichtet und weist einen gehobenen Ausdrucksstil auf. Im Vergleich zu Dai Hui hat er größeren Wert auf die Ganzheit und die Kontinuität im Kontext gelegt, dennoch weicht die Übersetzung an manchen Stellen vom Original ab. Die Übersetzung der letzten sechs Verse der ersten Strophe – „Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten / Nah wohnen, ermattend auf / Getrenntesten Bergen, / So gib unschuldig Wasser, / O Fittige gib uns, treuesten Sinns, / Hinüberzugehn und wiederzukehren.“ – ist ein solcher Fall. In Gu Zhengxiangs Übersetzung werden „die Liebsten“ mit „Familienangehörige“ übersetzt. In „O Fittige gib uns, treuesten Sinns, / Hinüberzugehn und wiederzukehren“ wird „treuesten Sinns“ in den zweiten Vers verschoben und zusammen mit diesem als „(lass uns) treu zueinander sein und in Beziehung bleiben“ übersetzt. Die Bedeutung der ursprünglichen Verse wird in der Übersetzung völlig verändert: Die Familienangehörigen werden getrennt auf den Bergen, man ruft die Fittige, damit wir zueinander treu in Beziehung bleiben können.

Bei der Übersetzung von Hölderlins Gedichten sind, wie hier bei *Patmos*, Kenntnisse des Übersetzers zur Entstehung, den biblischen Merkmalen, der Bedeutung des Geistes im Pietismus, den theologischen und philosophischen Gedanken Hölderlins sowie der abendländischen Geographie und Historie die Voraussetzung für eine systematische Rezeption. Für Übersetzer mit einem anderen kulturellen Hintergrund stellen solche Kenntnisse einerseits eine große Herausforderung beim Rezipieren eines Textes und andererseits bei dessen Übertragung in die eigene Sprache dar. Durch die Fallstudie zu den drei Übersetzungsversionen der ersten Strophe von *Patmos* wird die entscheidende Rolle des Übersetzers zwischen dem Original und dem Leser der Zielsprache verdeutlicht: Die Rezeption des Originals seitens des Übersetzers ist entscheidend für die Möglichkeit einer weiteren Rezeption dieses Werkes in einer anderen Kultur.

5.3 Die Übersetzung und Rezeption der Elegie Brod und Wein

Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.
Endlos wirken sie da und scheinen wenig zu achten,
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.
Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen,
Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.
Traum von ihnen ist drauf das Leben. Aber das Irrsaaal
Hilft, wie Schlummer, und stark macht die Noth und die Nacht,

Biß daß Helden genug in der ehernen Wiege gewachsen,
Herzen an Kraft, wie sonst, ähnlich den Himmlischen sind.
Donnernd kommen sie drauf. Indessen dünket mir öfters
Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu seyn,
So zu harren, und was zu thun indeß und zu sagen,
Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürttiger Zeit?
Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.
(Brod und Wein, 7. Strophe; StA, Bd. 2.1, S. 93 f.)

Brod und Wein ist mit 160 Versen die umfangreichste Elegie Hölderlins und eines seiner bekanntesten Gedichte. In China zählt es, wie schon in der Einleitung erwähnt, auch zu den einflussreichsten Texten Hölderlins. Neben dem unangebrachten Zitat von Jin Hezai in *Wukongzhuan* für die Beschreibung des revolutionären Helden Wukongs zitierte Hai Zi auch diese halbe Strophe in seiner Abhandlung *Der Dichter, den ich liebe – Hölderlin*, in der er schreibt: „Hölderlins Dichtung singt den Schmerz des Lebens, herzerschütternd.“²⁷¹ In dieser Abhandlung verwendet er mehrfach die Formulierung: „In heiliger Nacht geht er von Lande zu Land“ zur Beschreibung seiner eigenen Situation als Dichter. Die von Jin Hezai und Hai Zi zitierte

271 Hai Zi: 1999, S. 336.

übersetzte Strophe stammt nicht aus einer der übersetzten Lyriksammlungen Hölderlins, sondern aus der Übersetzung in Martin Heideggers *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, die wiederum von Liu Xiaofeng 1984 aus einer englischen Ausgabe übertragen wurde.²⁷² Bei Heidegger wird nur eine einzige Strophe von *Brod und Wein* bis zum Ende zitiert. Bis die Übersetzung des vollständigen Gedichts im Jahr 1994 von Gu Zhengxiang veröffentlicht wurde, blieb *Brod und Wein* in China als das aus dem Englischen übersetzte Stück in Erinnerung. Norbert von Heltingrath meint, das Gedicht werde „immer die beste Grundlage bleiben zum Eindringen in Hölderlins Gedankenwelt.“²⁷³ Ob auch die einzelne Strophe als eine solche Grundlage dienen kann, ist durch eine Analyse der Rezeption von Hai Zi und der übersetzten Strophe zu prüfen. In diesem Kapitel wird daher dieses übersetzte Stück – hauptsächlich die von Hai Zi zitierten Verse (Vers 117–124) – analysiert. Zum Vergleich wird wieder die Ausgabe von Liu Haoming gewählt. Mit der Analyse und dem Vergleich wird versucht, den Einfluss der Übersetzung auf die Rezeption zu erläutern. Der Fallstudie folgt eine Analyse der Hölderlin-Rezeption von Hai Zi.

5.3.1 Die Gattung, die Überlieferung und der Inhalt von *Brod und Wein*

Brod und Wein wurde im Winter 1800/1801 vollendet. Drei Handschriften des Gedichts sind überliefert: Eine trägt den Titel *Der Weingott. An Heinze*; eine Reinschrift davon ist mit späteren Änderungen versehen. Eine andere Reinschrift wurde durch stilistisch völlig verändert, sodass sie nicht mehr als eine neue Fassung des ursprünglichen Textes betrachtet werden kann. Zu Hölderlins Lebzeiten wurde nur die erste Strophe der Elegie unter dem Titel *Die Nacht* – herausgegeben von Leo von Seckendorf – im Musenalmanach für das Jahr 1807 mit Hölderlins Unterschrift veröffentlicht. Der Erstdruck der vollstän-

²⁷² Vgl. Heidegger, Martin: *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. Übersetzt von Liu Xiaofen. S. 574–589. In: Wu, Lifu (Hrsg.): *Ausgewählte Werke der westlichen Literaturtheorie*. Bd. 2. Peking 1987, S. 589.

²⁷³ Vgl. Groddeck, Wolfram: *Hölderlins Elegie Brod und Wein oder Die Nacht*. Frankfurt am Main und Basel 2012, S. 7 (Groddeck, Wolfram: 2012).

digen Elegie erfolgte erst 1884 im Anhang von Carl Müller-Rastatts Biographie *Friedrich Hölderlin. Sein Leben und sein Dichten. Mit einem Anhang ungedruckter Gedichte Hölderlins*. Im Jahr 1896 widmete Emil Petzold der Elegie eine Monographie mit dem Titel *Hölderlins Brod und Wein. Ein exegetischer Versuch*, die von Friedrich Beißer 1967 neu herausgegeben wurde. Heidegger schrieb zu den Aussagen in der Elegie im Jahr 1946 den Aufsatz *Wozu Dichter?* Jochen Schmidt widmete ihr 1968 eine weitere Monographie mit dem Titel *Hölderlins Elegie „Brod und Wein“*. *Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung*, die die überarbeitete Fassung seiner Dissertation von 1965 darstellt. Diese Monographie ist eines der wichtigsten Werke der Sekundärliteratur zu *Brod und Wein*.

Brod und Wein ist „die im formalen Aufbau am gesetzmäßigsten gegliederte von Hölderlins Elegien.“²⁷⁴ Die Metrik ist hier ein wesentliches poetologisches Element: *Brod und Wein* basiert auf elegischen Distichen, die jeweils aus Hexameter und Pentameter bestehen. Die Komposition ist auch streng kalkuliert: Die Elegie besteht aus 9 Strophen, die klar in drei Strophentriaden aufgeteilt werden. Jede Strophe – außer der siebten – besteht aus 9 Distichen, die in 3 Distichontriaden eingeteilt werden. Die siebte Strophe ist um ein Distichon kürzer, hat also 8 Distichen. Zu errechnen sind 81 Distichen, doch wegen der Kürzung in dieser Strophe umfasst die Elegie nur 80 Distichen. Nach Friedrich Beißner hat Hölderlin versehentlich einen Punkt auch vor dem Pentameter notiert, weshalb es in der siebten Strophe neun Punkte, aber nur acht Distichen gibt.²⁷⁵ Dieses Argument akzeptiert auch Jochen Schmidt in seiner Monographie. Zu der formalen Irregularität hat Wolfram Groddeck in seiner Monographie *Hölderlins Elegie Brod und Wein oder Die Nacht* eine andere Meinung. Demnach hat

²⁷⁴ Schmidt, Jochen: 2005, S. 723.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 723 und StA, Bd. 2.2, S. 604: „Die 7. Strophe hat ein Distichon zu wenig, Hölderlin hat das selbst erst ganz spät, nämlich nach Vollendung der Reinschrift H3 bemerkt, oder richtiger: nur vermutet. Er zählt darum mit eingetunkter Feder die Distichen der 6. Strophe nach (Punkte vor den Hexametern) und dann ebenso die der 7. Strophe: dabei erhält versehentlich auch der Pentameter v. 114, der zufällig über und unter sich einen etwas breiteren Zwischenraum hat als gewöhnlich, einen Punkt, so daß schließlich auch die 7. Strophe auf neun Punkte kommt. Der Irrtum wird auch später nicht entdeckt.“

das fehlende Distichon eine poetische Bedeutung: „Wo aber die Klage über die Abwesenheit der ‚Himmlischen‘ bis zum unverhohlenen Zweifel am Sinn des eigenen Dichterberufs zum Ausdruck gebracht wird, kann es poetisch sinnvoll sein, dass auch das äußere Formgesetz des Gedichts erschüttert wird.“²⁷⁶ Das fehlende Distichon besteht genau in der hesperischen Nacht als Zwischenzeit vor der Zukunft. In dieser Strophe wird auch die Frage „Wozu Dichter in dürrtiger Zeit?“ gestellt. Nach der Definition des Idealtyps der elegischen Gattung in Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* liegt das Ideal hier bei 81 Distichen, während es hier tatsächlich 80 Distichen gibt.²⁷⁷

Die Grundstruktur der Elegie ist durch den Wechsel von Tag und Nacht gegliedert. Nach Jochen Schmidt ist die Nacht „unerfüllte Zeit der Gegenwart“, während der Tag „die Zeit geschichtlicher Vollen- dung meint – sei es als ‚Tag‘ der glanzvollen griechischen Kultur oder als erhoffter Tag künftiger geschichtlicher Erfüllung.“²⁷⁸ Die thematische Gliederung deckt sich vollkommen mit dem formalen Aufbau, das inhaltliche Geschehen bewegt sich im Rahmen der klaren Auftei- lung der Strophen bzw. gemäß der klaren Komposition.²⁷⁹

In der ersten Strophentriade wird die reale Nacht in der Stadt ohne Namen beschrieben. Der Tag ist in der ersten Strophe in einer Stadt zu Ende gegangen, und die Nacht wird anbrechen. Wesen und Wir- kung der Nacht werden in der zweiten Strophe erklärt, und die Nacht wird zur Aufbruchsstimmung ins Offene geführt. Zum Ende der drit- ten Strophe werden die Reise nach Theben, dem Geburtsort des Bac- chus, und der Aufbruch aus der Nacht in die griechische Tageszeit dargestellt.²⁸⁰

In der zweiten Strophentriade wird hauptsächlich die Erinnerung an den griechischen Tag beschrieben. Die Einkehr der Götter und der Ursprung der griechischen Kultur werden in der vierten Strophe dargestellt; die fünfte Strophe thematisiert das Werden der griechi- schen Kultur und das Bewusstwerden der Götter; die sechste Strophe

276 Groddeck, Wolfram: 2012, S. 167.

277 Vgl. Groddeck, Wolfram: Elegien. In: Handbuch, S. 320–335, hier S. 329.

278 Schmidt, Jochen: 2005, S. 723.

279 Vgl. Schmidt, Jochen: Hölderlins Elegie „Brod und Wein“. Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung. Berlin 1968, S. 9 (Schmidt, Jochen: 1968).

280 Vgl. Wolfram, Groddeck: 2012, S. 24 und Schmidt, Jochen: 1968, S. 9.

schildert Vollendung und plötzlichen Niedergang der Kultur: Es wird erklärt, dass die griechische Zeit ein Fest und der „Tag“ sei und von einer Gottheit in Menschengestalt abgeschlossen werde.²⁸¹

In der letzten Strophentriade wird die hesperische Nacht der Gegenwart dargestellt, die die Vorbereitung des Tages ist. In der siebten Strophe wird eine Zwischenzeit als „dürftige Zeit“ geschildert. In der achten Strophe erscheinen die „Zeichen“ einer Wiederkehr der „Himmlichen“: „Brod“ und „Wein“ als Symbol der christlichen Eucharistie oder der Mysterien von Eleusis. Zum Schluss wird der Tag durch den Weingott mit der Nacht versöhnt. Die Elegie endet im Frieden der Nacht, die sich nicht auf die Zukunft, sondern auf das damals aktuelle und aus heutiger Sicht historische Ereignis des Friedens von Luneville bezieht.²⁸²

5.3.2 Die Übersetzungsgeschichte und Titelübersetzung von *Brod und Wein* in China

Martin Heidegger zitiert die siebte Strophe von *Brod und Wein* zum Ende seines Aufsatzes *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. Dieser wurde 1984 aus dem Englischen ins Chinesische übersetzt und in eine Sammlung zur Literaturtheorie aufgenommen. Die dort enthaltene, von dem Philosophen Liu Xiaofeng übersetzte Strophe ist durch die Zitate von Hai Zi und Jin Hezai die meistgelesene Übersetzungsausgabe in China. Das ganze Gedicht wurde erst 1994 von Gu Zhengxiang unter dem Titel „面包与葡萄酒 Brot und Traubenwein“ übersetzt und in *Hölderlin. Ausgewählte Gedichte* publiziert. Danach wurde die Elegie von Liu Haoming und Lin Ke übersetzt und in die beiden Lyriksammlungen aufgenommen. Liu Haoming hat den Titel als „饼与葡萄酒 *Bing* und Traubenwein“ übersetzt, während er bei Lin Ke „面饼与酒 *Bing* (aus Weizen) und Wein“ lautet. „饼 *Bing*“ bezieht sich in China auf eine Teigspeise in runder, flacher Form. Hier wird

281 Vgl. Wolfram, Groddeck: 2012, S. 25 und Schmidt, Jochen: 1968, S. 9.

282 Vgl. Wolfram, Groddeck: 2012, S. 25 und Schmidt, Jochen: 1968, S. 9, 170.

„**饼** Bing“ für die Übersetzung des Begriffes „Brot“ verwendet, weil in allen chinesischen Übersetzungsvarianten der Bibel das Brot als „**饼** Bing“ übersetzt wird:

Denn ein **Brot** ist's. So sind wir, die vielen, ein Leib, weil wir alle an einem **Brot** teilhaben. (1. Korinther 10:17)

我们虽多，仍是一个**饼**(Bing)，一个身体。因为我们都是分受这一个**饼**(Bing)。

In der Eucharistie in China wird „Brot und Wein“ auch „**面饼**和**酒** Weizen-Bing und Wein“ genannt, womit Lin Ke den Titel übersetzt hat. In Liu Haomings und Gu Zhengxiangs Titelübersetzungen wird „**Wein**“ als „Trauben**we**in“ bezeichnet. Das Wort „**酒** jiu“ allein bezieht sich im Chinesischen auf alle alkoholhaltigen Getränke und hat deshalb keine eindeutige Verbindung mit dem Weingott Dionysos, der auch Gott der Weintrauben ist. „**饼**与**葡萄酒** Bing und Trauben**we**in“ als Titelübersetzung bezieht sich demnach einerseits auf die Eucharistie und zeigt andererseits das Verhältnis zum Weingott Dionysos.

5.3.3 Analyse der Übersetzung der siebten Strophe

Zur Analyse werden in dieser Fallstudie der siebten Strophe von *Brod und Wein* nur die Übersetzungsausgaben von Liu Xiaofeng und Liu Haoming ausgewählt.

5.3.3.1 Versmaß und Versaufbau bei den Übersetzungen

Die verkürzte siebte Strophe besteht aus 8 Distichen bzw. 16 Versen. In der Übersetzungsausgabe von Liu Xiaofeng wird diese Strophe in 19 Verse übersetzt. Die Verse 1–2 in der Übersetzung (Ü) entsprechen dem Vers 109 im Original (O); die Verse 3–5 (Ü) entsprechen den Versen 110–111 (O); die Verse 9–10 (Ü) entsprechen dem Vers 115 (O); die Verse 12–13 (Ü) entsprechen dem Vers 108 (O). Die Distichenform der Elegie wird dadurch aufgelöst, die Strophe wird in Form freier Verse ohne Versmaß übersetzt. In Liu Haomings Ausgabe hingegen wird *Brod und Wein* vom Versbau des Originals ausgehend formuliert. Liu Haoming verwendet nach dem „Versibus impariter iunctis

querimonia primum“ des Horaz²⁸³ auch das Distichon mit einer fünfzehnsilbigen Zeile und einer dreizehnsilbigen Zeile und setzt in der Mitte jeder Zeile eine Zäsur. Das letzte Distichon der siebten Strophe:

Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
 Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.
 可是他们, 你说, 就像酒神的神圣祭司,
 ke/shi ta/men, ni/shuo, jiu/xiang jiu/shen/de shen/shen/ji/si, –
 (15 Silben mit Zäsur nach „ni/shuo“)
 在圣夜里自一地迁转到另一地。
 zai shen/ye/li zi yi/di qian/zhuan/dao lin/yi/di. – (13 Silben mit Zäsur
 nach erstem „yi/di“)

Liu Haoming ist sich der hohen Einheit der Form und des Inhalts der Elegie bewusst und versucht ihre strenge Gedichtform und ihr Versmaß ins Chinesische zu übertragen.

5.3.3.2 Die erste Distichentriade

Original	Liu Xiaofeng	Liu Haoming
Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,	1–2	可是朋友! 我们来得太迟。 众神是活着,
	啊, 朋友! 我们来得太迟	
	Ah, Freund! Wir kommen zu spät.	Aber Freunde! Wir kommen zu spät. Die Götter sind am Leben,
	神祇生命犹存, 这是真的	
	Der Götter Leben besteht, das ist wirklich	
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.	3 可他们在天上, 在另一个 世界	可是在头上高处另一个世界 里。
	Aber sie sind oben im Himmel, in einer anderen Welt.	Aber über dem Haupt hoch in einer anderen Welt.

283 Horaz: Dritter Brief an L. Calpurnius Piso und seine Söhne. Übers. von Christoph Martin Wieland. In: Wielands Werke. Bd. 17.1. Berlin 2013, S. 477.

Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten,	4 在那里忙碌永生，那么专心致志	在那儿他们法力无极似乎不留意我们
	dort beschäftigen sie und leben endlos, so konzentriert	dort sie haben endloses Wirken scheinend uns nicht zu achten
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.	5 对我们的生存似乎漠然置之。	是否活着，天神以此很宽宥我们。
	zu unserem Leben scheinend nicht achten	ob leben, Himmlischen schonen uns sehr.
Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen,	6 一叶危舟岂能承载诸神， ein gefährliches Boot kann die Götter nicht tragen	因为软弱的容器并非总能容纳他们， denn schwaches Gefäß nicht immer kann sie fassen,
Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.	7 人们反能偶尔领受神圣的丰裕。 Menschen dagegen können heilige Fülle bekommen	仅偶尔时人忍受得了神的丰盛。 nur zu Zeiten der Mensch erträgt göttliche Fülle.

Zum Anfang der dritten Strophentriade beginnt die hesperische Nacht, die Götter leben jetzt „droben in anderer Welt“ und „wir kommen zu spät“, um die Götter zu fassen. Nur mithilfe des Endes der sechsten Strophe ist „wir kommen zu spät“ zu verstehen:

Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an
Und vollendet' und schloß tröstend das himmlische Fest.

Der nicht benannte Gott in Menschengestalt kam und „vollendet' und schloß tröstend das himmlische Fest“. Doch „wir kommen zu spät“, weshalb wir nicht mehr getröstet werden von dem Gott in Menschengestalt. Das Leben ist kein „himmlisches Fest“ mehr. „Zwar leben“ die Götter, aber „droben in anderer Welt“; sie wirken „endlos“, achten aber nicht, „ob wir leben“. „Wir“ werden von den Göttern getrennt, weil sie in einer anderen Welt wohnen. Der Ausdruck „zwar leben die Götter“ lässt, wie Groddeck schreibt, „unmittelbar an die Möglichkeit denken,

sie seien tot.“²⁸⁴ In der Übersetzung von Liu Xiaofeng wird betont: „Der Götter Leben besteht, das ist wirklich, aber [...]“. „Das ist wirklich“ lässt sich nur wie folgt verstehen: 1. Wir können die Götter nicht mehr fassen, sind aber sicher, dass sie noch leben. 2. Wir wissen auch nicht, ob die Götter noch leben. „Das ist wirklich“ ist nur eine Vermutung. In Liu Haomings Ausgabe wird wie folgt übersetzt: „Die Götter sind am Leben, aber [...]“, wobei „sind“ mit Betonung zu lesen ist. Die beiden Ausgaben entsprechen semantisch dem „zwar“ des Originals.

„Endlos wirken sie da“ wird von Liu Xiaofeng als „忙碌永生 mang/lu yong/shen“ übersetzt, was zweideutig ist. „忙碌 mang/lu“ ist ein Verb mit der eindeutigen Bedeutung „beschäftigen“. „永生 yong/shen“ kann Nomen oder Verb sein und bedeutet „ewiges Leben“ oder „leben ewig“. Dieser Vers in der Übersetzung kann als „die Götter sind beschäftigt und leben ewig“ oder „die Götter beschäftigen sich mit dem (ihren) ewigen Leben“ verstanden werden. Die beiden Verstehensmöglichkeiten weichen vom Sinn des Originals ab: „Wirken“ bedeutet dort nicht „arbeiten“ oder „beschäftigen“, sondern das Handeln Gottes; zudem bedeutet das im Original verwendete „endlos“ nicht ein „endloses Leben“, sondern ist ein Adverb zu „wirken“.

Die beiden Ausgaben weisen große Unterschiede bei der Übersetzung des dritten Distichons auf. Die götterlose Situation wird in diesen beiden Versen zum ersten Mal anerkannt. In den letzten Versen wird „unser“ Leben („wir“) nicht geachtet, weshalb „schwaches Gefäß“ hier als schwacher Mensch zu verstehen ist. Zuvor heißt es in Vers 59:

Aber die Thronen, wo? die Tempel, und wo die Gefäße,
Wo mit Nectar gefüllt, Götter zur Lust der Gesang?

Deshalb kann „Gefäß“ auch als Metapher für „Gesang“ gelesen werden. Nach Groddeck ist „Gefäß“ – nach den Anfangsversen von *Buonaparte* – zudem eine Metapher für „Dichter“:

²⁸⁴ Groddeck, Wolfram: 2012, S. 168.

Heilige Gefäße sind die Dichter,
 Worin des Lebens Wein, der Geist
 Der Helden, sich aufbewahrt,

Aber der Geist dieses Jünglings
 Der schnelle, müßt' er es nicht zersprengen
 Wo es ihn fassen wollte, das Gefäß? (StA, Bd. 1.1, S. 239)

In diesem Odenentwurf wird die etymologische Figur „Gefäß“/„fassen“ verwendet. In der siebten Strophe von *Brod und Wein* kann „Mensch“ als Synekdoche für den „Dichter“ verstanden werden; Groddeck versteht hier „Gefäß“ als eine Metapher vom „Dichter“.²⁸⁵

In der Bibel heißt es: „Deshalb beuge ich meine Knie vor dem Vater, [...] damit ihr [...] auch die Liebe Christi erkennen könnt, die alle Erkenntnis übertrifft, damit ihr erfüllt werdet, bis ihr die ganze Fülle Gottes erlangt habt.“ (Epheser 3:19) Im Distichon der siebten Strophe von *Brod und Wein* kann der Mensch nur „zu Zeiten“ die göttliche Fülle ertragen. In der dürftigen Nachtzeit könnte es „der Mensch“ als „schwaches Gefäß“ nicht ertragen, wenn ihn, wie im Bibelzitat, „die ganze Fülle Gottes“ erfüllen würde. Dementsprechend wird eine Schonung durch „die Himmlischen“ im zweiten Distichon genannt. Diese Schonung der Götter ist deshalb nicht mehr reine „resignierte Ironie“²⁸⁶ gegenüber der Nichtachtung des menschlichen Lebens.

Im Original verdeutlicht das dritte Distichon die götterlose Situation, erklärt auch Hölderlins Gedanken, dass die Götter „uns“ immer schonen, und wir in der dürftigen Zeit die ganze Fülle der Götter nicht ertragen können. In der Übersetzung von Liu Xiaofeng wird dieses Distichon wie folgt übersetzt: „Ein gefährliches Boot kann die Götter nicht tragen, Menschen dagegen können zu Zeiten heilige Fülle bekommen.“ Das „gefährliche Boot“ dient hier vermutlich nicht als Metapher für den Menschen oder Dichter, sondern sehr wahrscheinlich als Synekdoche für die Welt, in der „wir“ wohnen. Die zweite Hälfte beschreibt eine Wende: Aber die Menschen bekommen die

²⁸⁵ Vgl. Groddeck, Wolfram: 2012, S. 170 f.

²⁸⁶ Ebd., S. 169.

göttliche Fülle. Diese wird als „heilige Fülle“ übersetzt – eine Bezeichnung, die im Chinesischen keine eindeutige Verbindung mit den Göttern hat. Daher ist dieses Distichon so zu verstehen, dass die wirkliche Welt die Götter nicht ertragen kann, die Menschen die heilige Fülle dagegen sehr wohl. In der Übersetzung wird statt der Schwäche die Stärke des Menschen thematisiert: Die Menschen sind stärker als die wirkliche Welt.

Liu Haoming hat dagegen „Gefäß/fassen“ mit einer entsprechenden etymologischen Figur 容器/容纳 (rong/qi und rong/na) treu ins Chinesische übertragen. Die „göttliche Fülle“ wird nach der CUV-Bibel als „神的丰盛 Gottes Fülle“ übersetzt.

5.3.3.3 Die zweite Distichentriade

Original	Liu Xiaofeng	Liu Haoming
Traum von ihnen ist drauf das Leben. Aber das Irrsaal	8 生活就是神祇的梦，只有疯狂能	此后生活就是梦想他们。可是那迷误，
	das Leben ist Traum der Götter, nur der Wahnsinn kann	drauf ist das Leben Traum von ihnen. Aber der Irrtum
Hilft, wie Schlummer, und stark macht die Noth und die Nacht	9–10	有益，如酣睡，危急和夜可致刚强，
	有所裨益，象沉睡一样，	hilft, wie Schlummer, Not und Nacht kann stark machen
	hilft, wie Schlummer	
	填满黑夜和渴欲。 erfüllt Nacht und Durst.	
Biß daß Helden genug in der ehernen Wiege gewachsen,	11 待到英雄们在铁铸的摇篮中长成	直到英雄们在铁摇篮里长得足够大，
	bleiben bis die Helden in der eisengussenen Wiege gewachsen,	bis die Helden in der eisernen Wiege genug gewachsen

Herzen an Kraft, wie sonst, ähnlich den Himmlischen sind.	12–14	心有力量，如以往，与天上的相似。
	勇敢的心灵像从前一样，	Herzen haben Kraft, wie sonst, ähnlich wie die Himmlischen.
	mutige Herzen wie früher	
	去造访万能的神祇。	
	die alleskönnende Götter besuchen.	

Aufgrund des Fehlens eines Distichons in der zweiten Triade werden hier nur zwei Distichen analysiert.

Die Formulierung „Traum von ihnen ist drauf das Leben“ ist eine Anspielung auf einen Vers der – von Hölderlin übersetzten – *Achten Pythischen Ode* Pindars:

Der Schatten Traum, sind Menschen. (StA, Bd. 5, S. 101)

Zugleich erscheint das Thema auch im *Empedokles*:

Er selbst zu seyn, das ist

Das Leben und wir andern sind der Traum davon. (StA, Bd. 4.1, S. 6)

Das Leben in der Zeit der Götterferne ist „Traum von ihnen“. Mit der Wende durch das Enjambement wird nach dem „Irrsaal“ die Theodizee thematisiert: Die götterferne Zeit ist nicht immer negativ, das Fehlen Gottes hilft auch. Das „Irrsaal“ und der „Schlummer“ können helfen, „die Noth und die Nacht“ können stark machen. Ähnlich schreibt Hölderlin im *Hyperion*: „Der Tod ist ein Bote des Lebens, und daß wir jetzt schlafen in unsern Krankenhäusern, diß zeugt vom nahen gesunden Erwachen.“ (StA, Bd. 3, S. 32) Der „Schlummer“ dient einem „gesunden Erwachen“.

In Liu Xiaofengs Ausgabe wird der „Traum“ bzw. die Sehnsucht nach den Göttern übersetzt als: „Das Leben ist Traum der Götter“. Das Leben der Menschen wird also als ein Traum der Götter beschrieben, sodass der Sinn des Lebens in der Wirklichkeit nicht mehr existiert.

Der restliche Teil dieses Distichons wurde wie folgt übersetzt:
 nur der Wahnsinn
 kann helfen, wie Schlummer die Nacht und Durst erfüllt.

Das „Irrsaal“ wird als „疯狂 Feng/kuang“ übersetzt, was wörtlich „Wahnsinn“ oder „verrückt“ bedeutet. „Die Noth und die Nacht“ werden in Form von „Nacht und Durst“ als Objekt des Satzes übersetzt. Die Übertragung ist daher zu verstehen als: Das Leben ist ein Traum der Götter, weshalb nur der Wahnsinn und Schlummer dabei helfen können, die Nacht und den Durst zu erfüllen. Weil das Leben in der götterfernen Zeit keinen wirklichen Sinn hat, können die Menschen in der Nacht nur in den Wahnsinn und in den Schlummer geraten.

Von Liu Haoming wurde „das Irrsaal“ als „迷误 Mi/wu, Irrtum“ übersetzt, was auch „richtungslos“ bedeutet. Die Übersetzungsentcheidung entspricht hier dem Original, wo „das Irrsaal“ von einer Richtungslosigkeit durch Götterferne spricht.

In der zweiten Hälfte des folgenden Distichons verweist „wie sonst“ auf die letzten Verse der sechsten Strophe:

Warum zeichnet, wie sonst, die Stirne des Mannes ein Gott nicht,
 Drückt den Stempel, wie sonst, nicht dem Getroffenen auf?
 Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an
 Und vollendet' und schloß tröstend das himmlische Fest.

Es wird in dem Distichon eine Rückkehr zum „Göttertag“ geschildert und auch ihre Voraussetzung verdeutlicht. Der Vers „Herzen an Kraft [...]“ wurde von Jochen Schmidt paraphrasiert: „Bis daß es Herzen gibt, die den Himmlischen an Kraft ähnlich sind; bis das menschliche Herz ein ‚Gefäß‘ ist, groß genug, die Himmlischen zu fassen.“²⁸⁷ Von Liu Xiaofeng wurde der Vers anders übersetzt: „Die mutige Herzen wie früher, besuchen die alleskönnenden Götter.“ In dem übersetzten Vers wird statt der Götterwiederkehr eine Suche

²⁸⁷ Schmidt, Jochen: 1968, S. 117.

nach bzw. ein Besuch bei den Göttern thematisiert. Zu verstehen ist dieser übersetzte Vers (V. 118) zusammen mit dem nächsten Vers:

Donnernd kommen sie drauf. Indessen dünket mir öfters	而在这之前，我却常感到， aber vorher, ich fühle mich oft,
--	--

Der Vers wird von Liu Xiaofeng übersetzt als: „aber vorher, ich fühle mich oft“. Das heißt, der eigentliche Vers des Originals – „Donnernd kommen sie drauf. Indessen dünket mir öfters“ – wurde in der Ausgabe von Liu Xiaofeng weggelassen. „Indessen“ in Vers 119 des Originals wurde als „vorher“ übersetzt, die Zeit des Geschehens in den folgenden Versen ist in der Übersetzung nicht mehr in der Zeit vor dem donnernden Kommen der Helden, sondern vor dem „Besuch bei den Göttern“ durch den Dichter. Völlig abweichend vom Original werden diese fünf Verse (V. 115–119) von Liu Xiaofeng ins Chinesische übertragen. – Der diesbezügliche Einfluss auf das Verständnis der ganzen Strophe und ihre Rezeption wird im nächsten Teil analysiert.

5.3.3.4 Die dritte Distichentriade

Original	Liu Xiaofeng	Liu Haoming
Donnernd kommen sie drauf. Indessen dünket mir öfters	而在这之前，我却常感到， aber vorher, ich fühle mich oft,	后来他们轰雷而来。其间我 我不时觉得 Nachher sie donnernd kommen. Indessen dünket mir öfter
Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu seyn,	15 与其孤身独涉，不如安然 然沉睡。 Besser zu schlafen, als allein zu gehen	最好睡去，像这样无相知 地活着， Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu leben,
So zu harren und was zu thun indeß und zu sagen,	16 何苦如此等待，沉默无 言，茫然失措。 Wozu harren, schweigen, unbewusst.	这样等待，而此时应该做 什么说什么， So zu warten, und nun zu tun und zu sagen,

Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit?	17 在这贫困的时代, 诗人何为?	我不知道, 在匮乏时代诗人何用。
	in dieser armen Zeit, wozu Dichter?	weiß ich nicht, in mangelhafter Zeit wozu Dichter.
Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,	18 可是, 你却说, 诗人是酒神的神圣祭司	可是他们, 你说, 就像酒神的神圣祭司,
	Aber, du sagst, Dichter sind Weingotts heilige Priester	Aber sie sind, du sagst, wie Weingotts heilige Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.	19 在神圣的黑夜中, 他走遍大地。	在圣夜里自一地迁转到另一地。
	In heiliger Nacht, er wandert überall auf der Erde.	In heiliger Nacht von einem Ort zum anderen Ort wandern.

In der letzten Distichentriade der siebten Strophe wird die Vorbereitung auf das kommende Göttliche durch die Dichter in der Nacht thematisiert. Flucht und Schlafen sind die zwei großen möglichen Versuchungen für die Dichter in „dürftiger Zeit“.²⁸⁸ Sie leiden in dieser Zeit an Einsamkeit, wissen nicht „was zu thun“ und „zu sagen“ ist, und deshalb wird die Frage als radikaler Zweifel an den Dichter gestellt: „Wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ Die dürftige Zeit stellt die gegenwärtige, götterferne Nacht dar. Die Aufgabe der Dichter Griechenlands ist es laut Schmidt, „den Glanz einer von der Gegenwart der Himmlischen geprägten Kultur, die Taten eines von heiligem Gemeingeist durchglühten Volkes zu singen, herrlichem Reichtum verkündende Stimme zu sein.“²⁸⁹ In „dürftiger Zeit“ sind die Aufgaben der Dichter andere; darauf antwortet hier der „Freund“, der im ersten Vers dieser Strophe angesprochen wird: „Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester, / Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.“ Geschildert wird hier eine Verschmelzung der Feier der Priester des Dionysos

²⁸⁸ Vgl. ebd.

²⁸⁹ Ebd., S. 120.

in den winterlichen langen Nächten, des Bakchoszugs in Kleinasien und des Jakchoszugs nach Eleusis.²⁹⁰ In *Dichterberuf* und *Der Einzige* wird auf den Bakchoszug in Indien (Indus) hingewiesen:

Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts
Triumph, als allerobernd vom Indus her
Der junge Bacchus kam, mit heiligem
Weine vom Schlafe die Völker wekend. (*Dichterberuf*. StA, Bd. 2.1, S. 46)
Bis an den Indus
Gebietend freudigen Dienst
Den Weinberg stiftet und
Den Grimm bezähmte der Völker. (*Der Einzige*. StA, Bd. 2.1, S. 154)

Die Dichter sollen wie der Weingott und seine Priester die Völker aus dem „Schlafe“ wecken und „den Grimm“ bezähmen und sind daher heilige Priester des künftigen Gottes in der irdischen Welt. Die Nacht, in der die Dichter „von Lande zu Land zogen“, ist deshalb nicht nur dunkle Zeit, sondern „heilige Nacht“ und die Zeit für die Vorbereitung auf das Zukünftige.

Der Vers „Donnernd kommen [...]“, der von der Ankunft der Götter erzählt, wird, wie erwähnt, von Liu Xiaofeng nicht übersetzt: Die Rückkehr der Götter ist durch den „Besuch bei Göttern“, die „droben in anderer Welt“ sind, ersetzt. Die verlassenen Götter werden nicht mehr zurückkommen, die Welt der Menschen wird götterlos bleiben. Die im Original genannte Nacht als Zwischenzeit wird in der übersetzten Ausgabe zu einer endgültigen Zeit ohne Rückkehr der Götter. Das „Schlafen und die Einsamkeit“ in der Zeit des Wartens auf die Götter werden in Liu Xiaofengs Übersetzung zu „Schlafen und die Einsamkeit“ in der restlichen Lebenszeit der Dichter. Den Dichtern kommt in der übersetzten Ausgabe nicht mehr die Aufgabe zu, „den Völkern in heiliger Nacht lichtet, höheres Leben zu bringen, das Barbarentum in Kultur zu verwandeln“²⁹¹, und der Zug der Priester in der Nacht dient nicht mehr der Vorbereitung auf das kommende Göttliche, sondern

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd., S. 121.

dazu, die Beschwerne und Hoffnungslosigkeit der götterlosen Nacht zu besingen. Die Abweichung der Übersetzung Liu Xiaofengs vom Original könnte eine missverständliche Rezeption verursacht haben, z. B. bei Hai Zi. Im folgenden Teil wird die Rezeption Hölderlins bei Hai Zi anhand der oben analysierten Übersetzung erläutert.

5.3.4 Die Rezeption von Hölderlins *Brod und Wein* bei Hai Zi

Die Metrik, der Aufbau und die Komposition der Elegie *Brod und Wein* sind streng: „Die Gesetze des Geistes aber seien metrisch, das fühle sich in der Sprache [...]“²⁹² Der Aufbau und die Struktur können durch eine einzige Strophe nicht manifestiert werden. Die von Liu Xiaofeng übersetzte Strophe, die Hai Zi gelesen hat, steht in keinem Kontext, sondern als ein isolierter Textteil. Hai Zi schrieb in seiner Abhandlung über Hölderlin:

„Durch Hölderlin verstehe ich, daß die hundertjährige Krankheit der Dichtung überwunden werden muß – die Liebe zur Imagination und Rhetorik. Überwunden werden muß die krankhafte Gier nach Rhetorik in der Dichtung, nach Erregung des Gesichtssinnes und der Organe, nach der trivialen Schilderung der Bagatellen. Durch Hölderlin verstehe ich, daß die Dichtung ein lodernes Feuer ist, und keine stilistische Übung.

Dichtung ist nicht Gesichtssinn. Sprache sogar ist sie nicht. Sie ist der stille und geheimnisvolle Mittelpunkt des Geistes. Sie baut ihr Nest nicht in der Rhetorik. Sie ist ein stilles Wesen und braucht nicht das Gewöhnliche, das stört. Sie ist einfach, hat ihr eigenes Reich und ihren eigenen Thron. Sie ist still, hat ihr eigenes Atmen.“²⁹³

Hai Zi hat Hölderlin in Bezug auf Metrik und Dichtkunst wohl missverstanden. Nachdem er nur einzelne Worte und unvollständige Sätze von ihm auf Chinesisch gelesen hat, glaubt Hai Zi, Hölderlins Wesen

292 StA, Bd. 7.4, S. 195.

293 Hai Zi: 1999, S. 339.

zu kennen und hält sich für einen Anhänger und Vertreter Hölderlins in China. Doch nicht nur mit Feuereifer und Genie dichtete Hölderlin; er verfügte darüber hinaus über eine eigene vollständige und systematische Theorie der Dichtkunst. Seine Theorie über die Elegie wurde von Klopstock, Herder und Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* beeinflusst. In seinen Texten über Dichtkunst, wie etwa *Über den Unterschied der Dichtarten* und *Wechsel der Töne*, begründete Hölderlin den Tonwechsel aufgrund der dichterischen Gattungen Lyrik, Epos und Tragödie. Die hohe Einheit der Form und des Inhalts in Hölderlins Gedichten ist leicht durch eine sinnge-
mäßige Übersetzung bzw. eine Paraphrase zu vernichten. Deshalb können Rezipienten leicht zu dem Schluss kommen, Hölderlins Gedichte seine „keine stilistische Übung“ und legten keinen Wert auf dichterische Form.

In *Über naive und sentimentalische Dichtung* unterscheidet Schiller zwei Arten von Dichtern: den naiven, der Natur sei und den sentimentalischen, der Natur suche.²⁹⁴ Der naive Dichter folgt der einfachen Natur und Empfindung, beschränkt sich auf Nachahmung der Wirklichkeit und kann nur ein einziges Verhältnis zu seinem Gegenstand haben.²⁹⁵ Der sentimentalische Dichter dagegen hat immer mit „streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen.“²⁹⁶ In diesem gemischten Gefühl kann der sentimentalische Dichter satirisch sein, „wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüth kommt beydes auf eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht.“²⁹⁷ Oder er ist elegisch, wenn er „die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen [setzt], daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird [...]“. Zu den zwei Möglichkeiten schreibt Schiller:

294 Vgl. Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Bd. 20: Philosophische Schriften; Teil 1. Weimar 1986, S. 436.

295 Vgl. ebd., S. 440.

296 Ebd., S. 441.

297 Ebd., S. 442.

„Auch diese Gattung hat, wie die Satire, zwei Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die *Elegie* in engerer, das andere die *Idylle* in weitester Bedeutung.“²⁹⁸ Um das Ideal der Elegie zu erreichen, werden die zwei „Klassen“ des Elegischen im selben Gedicht kombiniert.

Die Grundstruktur von *Brod und Wein* ist die Abwechslung von „Nacht“ und „Tag“, die sich zwei Grundempfindungen, der Freude und der Trauer, zuordnen lässt. Die Nacht symbolisiert die dunkle und götterferne Zeit, ihr organisches Gegenstück, der Tag, die Zeit der kulturellen Erneuerung, „die aus der Zuwendung der ‚Himmlichen‘ (V. 55) zu den Menschen erwächst.“²⁹⁹ Das wesentliche Thema dieser Elegie ist weder „Nacht“ (Trauer) noch „Tag“ (Freude), sondern deren Abwechslung: von der wirklichen Nacht zurück zum griechischen Tag und zum Ende hin zur hesperischen Nacht als Zwischenzeit der Zukunft. Die drei letzten Strophen sprechen deshalb zwar über die Nacht der eigenen Gegenwart und Götterferne, „aber nicht um der elegischen Trauer willen, sondern um das Verhältnis der eigenen Zeit zu den Göttern als das der Nachtzeit zu begreifen und den ihr zugehörigen Dank zu erkennen.“³⁰⁰ Die einzige von Hai Zi gelesene Strophe ist die siebte, in der ein Distichon fehlt. Er hat lediglich „wozu Dichter in dürftiger Zeit“ und „von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht“ gelesen:

So zu harren und was zu thun indeß und zu sagen,
 Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit?
 Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
 Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.

Nicht gelesen hat er „die Freude in der Trauer“ bzw. den Trost des „stillen Genius“ und die Hoffnung auf die Rückkehr der Götter in der achten Strophe:

²⁹⁸ Ebd., S. 448 [Hervorh. im Original].

²⁹⁹ Beyer, Uwe: 2008, S. 93.

³⁰⁰ Böckmann, Paul: Formensprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation. Hamburg 1966, S. 339.

Als erschienen zuletzt ein stiller Genius, himmlisch
 Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet' und schwand.
 Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder
 Käme, der himmlische Chor einige Gaben zurück,

Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten,
 Denn zur Freude mit Geist, wurde das Größre zu groß

Der „allzeit frohe“ Weingott, der „den Tag mit der Nacht“ aussöhnt sowie das friedliche Bild „selbst Cerberus trinket und schläft“ in der neunten Strophe können von Hai Zi ebenfalls nicht gelesen worden sein. Sogar an der Gabe der Götter – „Brod und Wein“ – fehlt es bei der Lektüre Hai Zis:

Brod ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet,
 Und vom donnernden Gott kommt die Freude des Weins.

Die Nacht ohne Tag, die Trauer ohne Freude, das Verlassen ohne Rückkehr der Götter hat Hai Zi in dieser Übersetzung der einzelnen Strophe gelesen. In der dritten Distichentriade der siebten Strophe wird die Einsamkeit der Dichter in der dürftigen Zeit thematisiert: „Das große Leiden des Dichters in dürftiger Zeit ist seine Einsamkeit, ihm fehlen die ‚Genossen‘, die wie er Bezug zum Hohen haben: der Mangel an solchen Menschen macht die Zeit im besonderen dürftig.“³⁰¹ Die Zeit vor dem Kommen der Göttlichen, in der die Dichter an Einsamkeit leiden, wird in Liu Xiaofengs Übersetzung in eine ewige Nacht verlängert: Die Götter kommen nicht mehr, die Helden können nur die Götter in einer anderen Welt besuchen. Da nur diese eine Strophe übersetzt wurde, beschränkte sich die Rezeption Hai Zis für die ganze Elegie auf die siebte Strophe. Das heißt: Bei Hai Zi wird diese Strophe auf die ewige Nacht beschränkt, in der er statt der Vorbereitung auf das kommende Göttliche nur die dürftige Zeit und die unendliche Wanderung sehen kann. Ihm ist bewusst, dass der Dichter der heilige Priester des Weingottes in der Nacht ist, ohne zu wissen, dass der Wein-

301 Schmidt, Jochen: 1968, S. 118.

gott auch „den Tag mit der Nacht“ aussöhnen kann und „allzeit froh“ ist. *Brod und Wein* ist daher für Hai Zi nur eine Elegie mit engerem Bezug zur Trauer, in der die Einsamkeit die Dichter in der „ewigen“ und „dürftigen“ Nacht quält. Die Dichter in der dürftigen Zeit können nach der Rezeption von Hai Zi nur, ohne die kommenden Göttlichen vorzubereiten, in der götterlosen Nacht die Schmerzen und das Glück der Menschen besingen: „Als ein Dichter sollst du das Geheimnis der Menschen lieben, von Land zu Land ziehen in heiliger Nacht. Liebe den Schmerz und das Glück der Menschen. Halte aus, was auszuhalten ist, und singe, was gesungen werden muß.“³⁰²

5.3.5 Fazit

In der Übersetzung von Hölderlins Elegie durch Liu Haoming wurde sowohl die Form als auch der Inhalt des Originals treu ins Chinesische übertragen. Die Ausgabe von Liu Xiaofeng wurde zwar auf Grundlage einer englischen Ausgabe übersetzt, auf die nicht deutlich hingewiesen wird, doch laut einer Anmerkung in *Ausgewählte Werke der westlichen Literaturtheorie* wurde der Text vom Übersetzer anhand des deutschen Originals lektoriert. Der Übersetzer Liu Xiaofeng ist ein Philosoph mit Literaturkenntnissen aus einem Germanistikstudium. Deshalb kann seine Ausgabe als Übersetzung des deutschen Originals behandelt werden.

Neben der fehlenden Vollständigkeit weist die Übersetzungsausgabe von Liu Xiaofeng zwei Probleme auf:

Er hat in der Übersetzung einige Verse in zwei Zeilen aufgeteilt, sodass die Gedichtform der Elegie – mit Distichen – gebrochen wurde. Rezipienten könnte die Elegie so als Gedicht ohne Metrik und Form behandeln.

Einige wichtige Stellen des Originals wurden in der Übersetzung sinngemäß abgewandelt oder weggelassen. Die Leitgedanken dieser Strophen wurden somit verändert.

Die Hölderlin-Rezeption von Hai Zi zeigt deutlich die entscheidende Funktion der Übersetzung für die Rezeption. Die chinesischen

302 Hai Zi: 1999, S. 339.

Hölderlin-Übersetzer sind in zwei Hauptkategorien einzuordnen: 1. Übersetzen als Übersetzer. Zu diesen Übersetzern zählen Qian Chunqi und Gu Zhengxiang. Ihre Übersetzungen sind leserorientiert, die Übersetzungsmaxime ist die Lesbarkeit der übersetzten Gedichte für eine größtmögliche Zahl von Lesern der Zielsprache; 2. Übersetzen als Autor. Die Übersetzer dieser Kategorie können Philosophen oder Dichter sein, z. B. Lin Ke, Dai Hui und Liu Xiaofeng. Sie lassen ihre eigenen Gedanken in die Übersetzung einfließen, damit die übersetzten Gedichte ihren eigenen ästhetischen Kriterien entsprechen.

Liu Haoming ist eine Ausnahme unter den chinesischen Hölderlin-Übersetzern und kann nicht in eine der beiden Kategorien eingeordnet werden. Im nächsten Kapitel werden die Eigenschaften der Übersetzung Liu Haomings analysiert. Anschließend wird diskutiert, was die ideale Position des Übersetzers zwischen dem Original und den Rezipienten der Zielsprache ist.

6 Die Übersetzungstheorie von Liu Haoming und die Verantwortung der Übersetzer

Nicht nur durch den Inhalt des übersetzten Textes, sondern auch mit seinen ausführlichen Kommentaren, die teilweise von Jochen Schmidt, Wolfgang Binder und Ulrich Gaier beeinflusst wurden, zu den Gedichten und seinen eigenen Übersetzungen hat sich Liu Haoming von den anderen Hölderlin-Übersetzern differenziert. Hans Peter Hoffmann hält die Übersetzungsleistung Liu Haomings für „ungewöhnlich“ und bewertet das Schreiben von Kommentaren und Erläuterungen zur eigenen Übersetzungen als sehr mutig, weil Liu Haoming „sich hier auf weite Strecken in die Karten blicken lässt und sich Blößen gibt und sich der Kritik aussetzt.“³⁰³ In dieser Entscheidung sieht Hoffmann jedoch nicht nur Mut, sondern auch die „aufklärerische Grundhaltung des Übersetzers.“³⁰⁴ Liu Haoming versucht mit seinen Kommentaren und Erläuterungen, eine Möglichkeit zur Diskussion zu bieten. In den drei Bänden erwähnt er mehrfach, dass die Rezeption Hölderlins mit einer bloßen Übersetzung der Gedichte für das chinesische Publikum schwierig wäre. Es war Liu Haoming bewusst, dass die meisten chinesischen Leser von der Sprache seiner Übersetzung beim Lesen befremdet sein würden. Das Problem des Stils der Übersetzungssprache besteht auf zwei Ebenen, deren eine der Originaltext bildet. So ist Hölderlins Sprache selbst für deutsche Muttersprachler oft befremdlich. Hoffmann meint, „es gäbe auch in der deutschen Literatur kaum eine dichterische Sageweise, die wie die Hölderlins ist, mit seinen langen Sätzen, seinen Inversionen nicht nur von einzelnen Worten und Satzteilen, sondern von ganzen Sätzen, seinen Ellipsen, seiner von verschiedenen Sprachebenen geprägten, äußerst vielfältigen Architektonik und seiner sprachschöpferischen Eigenwilligkeit.“³⁰⁵ Die zweite Ebene des Problems ist, dass die von dem Übersetzer benutzte chine-

303 Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 99 f.

304 Ebd., S. 100.

305 Ebd., S. 98.

sische Sprache sich von derjenigen Sprache unterscheidet, die üblicherweise für die Übersetzung abendländischer Gedichte verwendet wurde.³⁰⁶

6.1 „Direkte Übersetzung“ und das Eigene

In dem Artikel *Die Aufgabe des Direkt-Übersetzers* von Liu Haoming, der am 5.11.2011 in der *Oriental Morning Post* erschien, wurde Lin Kes Übersetzung der Dichtung Hölderlins kritisiert. Neben der Kritik zur Übersetzung von Lin Ke schrieb Liu Haoming, dass die „direkte Übersetzung“ die Balance zwischen der Treue zu Form und Inhalt des Originals darstelle und die ideale Art der Übersetzung für Gedichte sei, weil sie auch eine „durchscheinende Übersetzung“ darstelle, die von Walter Benjamin in *Die Aufgabe des Übersetzers* wiederum als „wahre Übersetzung“ bezeichnet wurde.

In den meisten von Liu Haoming übersetzten Gedichten Hölderlins wird der Versaufbau des Originals, der eine andere Struktur als der chinesische Satzaufbau aufweist, beibehalten. Anscheinend basiert die Übersetzung von Liu Haoming auf der reinen Nachahmung des Originaltextes und ist somit abhängig vom Original. In der Tat ist die von Liu Haoming genannte „direkte Übersetzung“ keine Metaphrase oder wortgetreue Übersetzung, und es geht auch nicht um eine Entscheidung für Wortmäßigkeit. Die „direkte Übersetzung“ basiert nicht nur auf dem Verstehen des Originals, sondern auch auf der Kenntnis des Eigenen; sie stellt so zugleich auch eine treue Übersetzung dar. Die Treue zum Original bedeutet nicht, auf das Eigene zu verzichten. Liu Haoming betont in *Die späte Dichtung*, eine treue Übersetzung des Originals beinhalte immer den Sprachstil des Originals, während er gleichzeitig versuche, durch die Übersetzung das Eigene auszudrücken.

Im Teil über die Übersetzungsgeschichte der Dichtung Hölderlins (Kapitel 2.3.2) wurde erwähnt, dass Liu Haoming eine Sprache verwendet hat, die sich vom modernen Sprachstil der Lyrikübersetzung und der neuen Lyrik unterscheidet. Nach Meinung Liu Haomings ist der Sprachstil, der für die Übersetzung der westlichen Gedichte ver-

³⁰⁶ Vgl. Liu, Haoming: 2009. Studien und Erläuterungen. Bd. 2, S. 141.

wendet wird, im Falle Hölderlins nicht angemessen. Seit der Literaturrevolution wird diskutiert, ob die Ausdrucksmöglichkeiten der chinesischen Sprache für die Übersetzung westlicher Literatur ausreichend sind. Darin ähnelt sie der Diskussion um die griechische und lateinische Sprache im Römischen Reich des 4. und 5. Jahrhunderts, in der das Lateinische wegen des Topos von der „Armut der Muttersprache (*patrii sermonis egestas*)“ verlorenging.³⁰⁷ Die moderne chinesische Übersetzungsgeschichte ist ein Prozess des Lernens von der abendländischen Kultur. Die Übersetzung in China ist daher auch zu vergleichen mit der Übersetzung in der griechisch-römischen Antike. Die Übersetzung zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Phase der „interpretatio“ und „imitatio“, bei Liu Haomings Übersetzung am Anfang des 21. Jahrhundert wurden schon die Merkmale der „aemulatio“ sichtbar. Nach Liu Haomings Ansätzen hat die chinesische Sprache genügend Ausdrucksfähigkeit, um die Dichtung Hölderlins zu übersetzen. Das Problem des Chinesischen ist die Fehlentwicklung der Bai’Hua nach der Literaturrevolution. Liu Haoming versuchte in der Übersetzung nicht die eigene Sprache zu „europäisieren“, sondern die Ausdrucksmöglichkeiten der chinesischen Sprache durch die Übersetzung wiederzufinden und aufzuzeigen. Eine rein römische „aemulatio“ war Liu Haomings Übersetzung auch nicht, weil er als Übersetzer der modernen Zeit auch Wert auf die Treue zum Urtext legte.

Das Ziel der Übersetzung von Liu Haoming ist es weder, dem Leser nur den Inhalt der Dichtung Hölderlins in einer leicht lesbaren Form zu vermitteln, noch durch Interpretation und Nachahmung des Originals ein Vorbild für die eigene Literatur und Sprache zu geben. Vielmehr soll durch das Verstehen eines hochkomplizierten Textes der Ausgangssprache und die Suche in den Ursprüngen und klassischen Kanons der eigenen Sprache das Original in einem angemessenen Stil der Zielsprache wiedergegeben werden. Die von ihm benutzten Wörter oder Ausdrucksformen sind oft schon veraltet und werden in der modernen chinesischen Sprache nicht verwendet. Das Wesentliche seiner Übersetzung ist aus dieser Perspektive eine „Renaissance“ der klassischen chinesischen Sprache. Die moderne chinesische Sprache,

307 Vgl. Döpp, Siegmars: 2001, S. 22.

die von den westlichen Sprachen stark beeinflusst wurde, basiert nach Meinung Liu Haomings auf Unkenntnis der westlichen und der eigenen Sprache und Kultur: Eine „verschmutzte Sprache“ nennt er sie in *Die späte Dichtung Hölderlins*. Aus Unzufriedenheit über die Fehlentwicklung der modernen Sprache sucht er Hilfe in klassischen Kanons. Der komplizierte Aufbau der Dichtung Hölderlins ist nach Liu Haomings Meinung in die chinesische Sprache übersetzbar: „Zum Beispiel ist die Inversion der Dichtung Hölderlins nicht selten in den chinesischen klassischen Kanons, im *Zuozhuan* (ca. 389 v. Chr) und *Shijing* gibt es Sätze mit Inversion.“³⁰⁸

Neben der Übersetzung der Texte wird in der kommentierten Ausgabe *Die späte Dichtung Hölderlins* auch das Eigene gezeigt. Die Kommentare und Erläuterungen zu den Gedichten wurden nicht aus der deutschen Forschungsliteratur übersetzt, sondern vom Übersetzer selbst verfasst. So werden die Studien nicht nur nach den Regelungen der Editionswissenschaft konstruiert, sondern auch die Tradition der klassischen chinesischen Philologie wird in Betracht gezogen (siehe 2.3.2).

Die von Liu Haoming erwähnte „direkte Übersetzung“ ist keine Übersetzung jedes Wortes nach dem Wörterbuch, sondern erfolgt aufgrund der Studien und des Verstehens des Originals. Die ausführlichen und vollständigen Studien zu den übersetzten Gedichten Hölderlins zeigen, dass Liu Haoming über ausreichende Kenntnisse des Originals verfügte. Seine „direkte Übersetzung“ ist ein Verfahren des Verstehens analog dem theoretischen Beitrag von George Steiner in *Nach Babel*. Die Übersetzung ist nicht nur ein Verstehen des Fremden bzw. des Originals, sondern auch des Eigenen. Die Übersetzung von Liu Haoming bildet weder die Abhängigkeit vom Original ab noch einen geistigen Wettstreit gegen die Ausgangssprache, sondern steht nur im Dienst des Eigenen.

308 Liu, Haoming: 2009. Studien und Erläuterung. Bd. 2, S. 151.

6.2 Liu Haomings Hölderlin-Übersetzung und Hölderlins Sophokles-Übersetzung

Liu Haoming beschränkt sich nicht darauf, in den chinesischen klassischen Kanons nach den entsprechenden Wörtern für das Original zu suchen. Er versucht bei der Übersetzung, die Ursprünge der Wörter sowohl der Ausgangssprache als auch der Zielsprache herauszufinden und eine Verbindung herzustellen; dazu hat er Neologismen gebildet. Die Wörter des Originals sind mit ihren ursprünglichen Bedeutungen in die Zielsprache zu übertragen. Für die Übertragung versucht Liu Haoming, die gegebenen Wörter neu zu erschaffen oder moderne Wörter durch Neuinterpretation gemäß der Etymologie nachzubilden. Typische Beispiele dafür sind die Übersetzungen von „Abendland“ und „Vaterland“. In der modernen chinesischen Sprache wird „Abendland“ als „西方 Xi/fang“ wiedergegeben, was wörtlich „Westen“ bedeutet. Liu Haoming übersetzt „Abendland“ mit „夕国 Xi/guo“ als neue Wortbildung, die wörtlich „Abend-Land“ bedeutet. Das Wort mit einer dem Begriff „Vaterland“ entsprechenden Bedeutung lautet im Chinesischen „祖国 Zu/guo“, was wörtlich „Ahnen-Land“ bedeutet und als Übersetzung für „Vaterland“ gebraucht wird. Liu Haoming hat die Bedeutung der Ausgangssprache für das Wort übernommen und „Vaterland“ als „父国 Fu/guo“ übersetzt, was wörtlich „Vater-Land“ bedeutet.

Diese beiden Beispiele könnten an Hölderlins Sophokles-Übersetzung erinnern, ein Eindruck, den Hans Peter Hoffmann teilt: „Auf den ersten Blick scheint Liu Haoming den gleichen Weg zu gehen wie Hölderlin, aber nur auf den ersten Blick.“³⁰⁹ Nach seiner Meinung ist die Fremdheit in der Übersetzung Liu Haomings eine andere als bei Hölderlin: „Denn Hölderlin hatte in seiner berühmten Sophokles-Übersetzung einen ‚normalen‘ Dichter mit seinem besonderen Übersetzungsverfahren für die Leser seiner Übersetzung derart verfremdet [...]. Diese Verfremdung liegt bei Hölderlins Dichtung aber schon vor.“³¹⁰ Deshalb sieht er Liu Haomings Übersetzung als eine

³⁰⁹ Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 105.

³¹⁰ Ebd.

funktionale an. Es ist Hoffmann darin zuzustimmen, dass es nicht das Ziel der Übersetzung Liu Haomings war, eine Verfremdung zu schaffen. Deshalb gibt es dort keine extremen Übersetzungen, wie etwa der oben schon angeführte Satz: „Was ist's, du scheinst ein rothes Wort zu färben?“ aus Hölderlins Sophokles-Übersetzung. Dennoch lassen sich beide Übersetzungen vergleichen, weil in beiden der Versuch unternommen wird, die ursprüngliche Bedeutung der Wörter des Originals durch neue Wortbildungen direkt in die Zielsprache zu übertragen. Liu Haoming schreibt selbst, seine Übersetzung sei mit Hölderlins Übersetzung der griechischen Dichtung vergleichbar. Ein solcher Vergleich soll im Folgenden unternommen werden, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden herauszufinden.

Die offensichtlichste Gemeinsamkeit beider Übersetzungen ist, dass es sich bei beiden um eine wörtliche Interlinearübersetzung handelt, in der die Form des Originals möglichst treu übertragen wurde. Die zweite Gemeinsamkeit ist, wie erwähnt, dass beide bei der Übersetzung die ursprünglichen Bedeutungen der Wörter des Originals in der Zielsprache wiederzugeben versuchen, indem sie zu diesem Zweck Neologismen bilden. Die dritte – aufgrund der revolutionären Übersetzungsprinzipien nicht erstaunliche – Gemeinsamkeit ist die, dass die Rezeption ihrer Übersetzungen durch die Zeitgenossen abwertend war. Hölderlins Übersetzung wurde als „in jeder Hinsicht unter die schlechten zu zählen“³¹¹ beurteilt. Die Übersetzung von Liu Haoming wurde zwar in den meisten publizierten Rezensionen positiv bewertet, hat aber einen sehr negativen Eindruck bei den Lesern hinterlassen. Ein Beispiel ist die bereits mehrfach angeführte, von Hoffmann zitierte Äußerung eines Rezensenten, der eine Reihe von „miserablen eigenen Wortschöpfungen“³¹² erkennt. Die letzte Gemeinsamkeit besteht in dem Ziel beider Übersetzungen. Wolfgang Binder ist der Ansicht, Hölderlins Sophokles-Übersetzung könne als das Produkt einer echten Begegnung von Griechen und Deutschen gelten.³¹³ Das Ziel ihrer Übersetzungen liege beim Eigenen. Liu Haoming und Hölderlin als Übersetzer haben versucht, durch die Übersetzung die eigene

311 StA, Bd. 7.4, S. 102; Rezension von Gottfried Gurlitt.

312 Übersetzt von Hans Peter Hoffmann. Zitiert nach: ebd., S. 97.

313 Vgl. Binder, Wolfgang: 1992, S. 9.

Sprache neu kennenzulernen und zu bereichern. Hoffmann schreibt zur Übersetzung von *Patmos* durch Liu Haoming: „In Fortsetzung der Bemühung Hölderlins, vor dem klassischen Altertum und dem es abschließenden Christentum, Identität und Kontur zu gewinnen, ist dieses Aufgreifen der symbolträchtigen Insel Patmos und des noch viel stärker aufgeladenen Gedichts von Hölderlin eine Fortführung genau dieses Versuchs.“³¹⁴

Neben Gemeinsamkeiten gibt es auch Unterschiede zwischen den beiden Übersetzungen. Der erste Unterschied ist die Situation der Ausgaben des zu übersetzenden Originals. Die Sophokles-Übersetzung hat Hölderlin laut Beißners Feststellungen nach einer englischen, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden und nicht identifizierbaren Ausgabe entworfen. Später, im Herbst 1803, hat Hölderlin mithilfe einer Sophokles-Ausgabe, der Juntina von 1555, die Hölderlin selbst besessen hat und die „mancherlei Irrtümer oder falsche Lesarten“ enthält, überarbeitet.³¹⁵ Eine sogenannte historisch-kritische Ausgabe des Sophokles gab es nicht. Wie in dem Teil zu Hölderlins Übersetzung (Kapitel 3.1.4.2) schon erwähnt, mangelte es Hölderlin auch an Griechischkenntnissen. Deshalb enthalten seine Sophokles-Übertragungen diverse Fehler.

Dagegen besaß Liu Haoming relativ vollständige und vertrauenswürdige Ausgaben der Werke Hölderlins, außerdem standen ihm zahlreiche Kommentare und Forschungsliteratur über Hölderlin zur Verfügung. Deshalb enthielt Liu Haomings Übersetzung nur wenige Fehler.

Ein weiterer Unterschied ist das Verhältnis von Ausgangs- und Zielsprache. In der Sophokles-Übersetzung Hölderlins handelt es sich dabei um die Sprachen Griechisch und Deutsch. Zwischen den beiden indogermanischen Sprachen besteht ein Verwandtschaftsverhältnis, ebenso wie zwischen beiden Völkern bzw. Kulturen, was auch in der Dichtung Hölderlins nicht selten, etwa im Kontext der germanischen Völkerwanderungen, erwähnt wird (z. B. in *Die Wanderung*).

314 Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 125.

315 Vgl. StA, Bd. 5, S. 451 f.; Binder, Wolfgang: 1992, S. 72.

Bei der Übersetzung Hölderlins sah sich Liu Haoming mit einem Sprachpaar konfrontiert, bei dem es keine Verwandtschaft gibt. Hinter den beiden Sprachen Deutsch und Chinesisch stehen zwei kulturelle Traditionen, die unterschiedliche Ursprünge und historische Entwicklungen aufweisen. Zu behandeln hat Liu Haoming im Prozess der Übersetzung das Verhältnis zwischen dem Hölderlinschen Deutsch, den klassischen europäischen Sprachen (Griechisch, Hebräisch und Lateinisch), der klassischen chinesischen Sprache und der modernen chinesischen Sprache.

Die griechische Kultur wird von Hölderlin wie von seinen Zeitgenossen auch als ein kultureller Höhepunkt und ideale Ergänzung der eigenen Kultur betrachtet. Hölderlins Übersetzung kann zwar als eine Wanderung hin zum Fremden betrachtet werden, in der aber die Verwandtschaft zwischen dem Fremden und dem Eigenen nicht abzusehen ist. Hölderlins Sophokles-Übersetzung ist deshalb auch eine Art Suche nach dem griechischen Ursprung des hesperischen Landes.

Für die chinesische Kultur handelt es sich bei der deutschen und abendländischen Kultur um das rein Fremde. Die Übersetzung von Liu Haoming kann einerseits als eine „Wanderung“ in die Fremde betrachtet werden, andererseits ist sie auch eine Nachahmung des Verfahrens der Sophokles-Übersetzung Hölderlins. Nach der Analyse und den etymologischen Studien zu den Gedichten Hölderlins hat er die ursprünglichen und wesentlichen Bedeutungen der Wörter aufgespürt und sie in chinesische Wörter übertragen, die als Gefäße diese Bedeutungen zu fassen haben. Die für die Übersetzung verwendeten chinesischen Wörter werden aufgrund der oben erwähnten Sprachebenen (CUV-Bibel, klassische chinesische Kanons) aufgespürt oder neugebildet. Liu Haomings Ziel ist es, die zu weit fehlentwickelte chinesische Sprache zu ihrem Ursprung zu führen. Aus dieser Perspektive sind Zweck und Sinn der Übersetzung nicht auf die Hölderlin-Rezeption in China beschränkt; sie dient vielmehr einer Neuerkenntnis der chinesischen Sprache und Kultur.

6.3 Der Ausgangspunkt der Übersetzung von Liu Haoming

Als „Direkt-Übersetzer“ betont Liu Haoming in *Die späte Dichtung Hölderlins* zwar durchgehend die Treue zur Sprache und Poetik Hölderlins, das Hauptmotiv seiner Übersetzung jedoch lag beim Eigenen bzw. bei der chinesischen Sprache und Kultur. Ausgehend von dem Zweifel des amerikanischen klassischen Philologen Glenn W. Most zu Hölderlins Philosophie der Weltgeschichte,³¹⁶ hat Liu Haoming in seiner Einleitung den Grund für die Abwesenheit Chinas und ganz Ostasiens in den Werken Hölderlins analysiert. Liu Haoming ist der Meinung, dass „the New World, Africa“ von Hölderlin in dessen Werken nicht ignoriert wurden. In der Tat erscheinen neben dem europäischen Kontinent Regionen wie Britannien, Kleinasien, Palästina, Arabien, Indien, Persien, Nord- und Mittelamerika, Nordafrika und Australien in Hölderlins Werken. Die tatsächlichen „awkward gaps“ sind nur China bzw. ganz Ostasien. Hölderlins Kenntnisse Chinas und der chinesischen Kultur basieren nach der Vermutung Liu Haomings auf zwei Texten Herders: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* und *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. In den beiden Abhandlungen wird das ideale Bild Chinas, das die Jesuiten nach Europa brachten, stark kritisiert. Menschenrasse, Kultur, Sprache, Leben, Kunst und Wissenschaft Chinas werden von Herder negativ beschrieben und bewertet. In der Einleitung zu *Die späte Dichtung Hölderlins* zitiert Liu Haoming diejeni-

316 „No matter that such a model reduced the multiplicity of world history to the vicissitudes of a few cultures concentrated around the Mediterranean, neglecting inter alia the New World, Africa, and China; nor that it ignored synchronicities, over-simplified sequences, and left history spotted with awkward gaps (what, for example, was the eagle doing during the Middle Ages?).“ Most, Glenn W.: Hölderlin and the Poetry of History. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 61/1986, S. 154–167, hier S. 157.

gen Textstellen, aus denen Rassismus spricht³¹⁷ und behauptet, diese Beschreibungen und Vorwürfe hätten das Chinabild in Deutschland und im Westen geprägt.³¹⁸

Liu Haoming nimmt an, dass Herders Kritik an China auf der eigenen Verunsicherung der deutschen Nation als eine spät entstandene Nation in Europa basierte. Er stellt fest, dass Hölderlin China in seiner Philosophie der Geschichte nicht in Betracht gezogen und in seinen Werken nicht erwähnt hat. Bei der Übersetzung gibt er nicht vor, Ähnlichkeiten oder eine Verbindung zwischen Hölderlin und der chinesischen Kultur zu finden; im Gegenteil grenzt er den Dichter durch Analyse der Abwesenheit Chinas in seinen Werken vom Eigenen ab. Hölderlin wird von ihm als rein Fremder angesehen.

Der Fokus auf das Eigene, der zu einem Sprachnationalismus führt, wird in *Die späte Lyrik Hölderlins* nicht nur in der Einleitung deutlich. Bei den Übersetzungen der Eigennamen wird die Absicht, das Eigene mit dem Fremden zu begrenzen, unmittelbar manifestiert. In der Analyse der Übersetzung von *Die Wanderung* wurde erläutert, dass geographische Bezeichnungen wie „Suevien“ und „Schweiz“ mit chinesischen Begriffen übersetzt wurden, die ausschließlich als chinesische historischen Ortsnamen verwendet werden. Das Thema der *Wanderung* ist nicht zu trennen von Hölderlins Suche nach der Verbindung zwischen Deutschland und Griechenland. In der Übersetzung von Liu Haoming wird eine andere Wanderung thematisiert, die keine Suche nach einer Verbindung zwischen China und Deutschland ist, sondern eine Wanderung, die sich, basierend auf der Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit der chinesischen Sprache, in der Übersetzung zeigt.

317 Z. B. schreibt Herder, das „nordöstliche Mongolenolk“ sei „auf diese Stelle der Erdkugel hingepflanzt, und wie die Magnetnadel in Sina nicht die Europäische Abweichung hat, so konnten aus diesem Menschenstamme in dieser Region auch niemals Griechen und Römer werden. Sinesen waren und blieben sie, ein Volksstamm mit kleinen Augen, einer stumpfen Nase, platter Stirn, wenig Bart, großen Ohren und einem dicken Bauch von der Natur begabet; was diese Organisation hervorbringen konnte, hat sie hervorgebracht, etwas anders kann man von ihr nicht fordern.“ In: Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. 2 Bände, Bd. 2, hrsg. v. Heinz Stolpe, Berlin/Weimar 1965, S. 12.

318 Seiner Meinung nach sind die Auswirkungen bis heute („von Wilhelm II. bis zur heutigen deutschen Bundeskanzlerin“) spürbar. Vgl. Liu, Haoming: 2009. Studien und Erläuterungen. Bd. 1, S. 37–42.

In der achten Strophe der *Wanderung* heißt es: „Unfreundlich ist und schwer zu gewinnen / Die Verschlussene, der ich entkommen, die Mutter.“ Dass die Mutter „schwer zu gewinnen“ ist, bedeutet: Es ist am schwierigsten, das Eigene und den Ursprung zu kennen. Deshalb muss der Dichter in der *Wanderung* zum „Kaukasos“ reisen, um Hilfe von den Fremden zu bekommen. Die Übersetzung von Liu Haoming ist eine selbstbewusste Wanderung hin zu dem Fremden. Wie erwähnt, dient diese Wanderung nicht als Weg zum Verwandten, sondern um das Eigene zu verlassen, Distanz zum Eigenen zu bewahren und daher Freiheit zu erlangen. Das Ziel der Entfernung vom Eigenen ist, dieses besser zu kennen und zu beherrschen. In dem Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, der in der Fallstudie zur Übersetzung der *Wanderung* bereits zitiert wurde, schreibt Hölderlin: „[...] Das eigentliche Nationale wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden. [...] Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des *Eigenen* das schwerste ist.“³¹⁹ Abgesehen von dem Verwandtschaftsverhältnis ist das Verhältnis zwischen dem Eigenen bzw. dem „Nationellen“ und dem Fremden auch für das Übersetzungsverfahren Liu Haomings geeignet. Das Fremde kann durch das Lernen zum Eigenen gebracht werden, das Eigene muss auch wie das Fremde behandelt werden, damit es durch Lernen beherrscht werden kann. Liu Haoming hält bei der Übersetzung an dem Prinzip der extremen Treue zum Original fest, wobei statt der Abhängigkeit vom Original das unabhängige Eigene gezeigt wird. Durch das Verstehen und Lernen von Fremdem erreicht der Übersetzer als Wanderer das Fremde, um danach zu versuchen, das Eigene wieder zu lernen und zu verstehen. Dieser Prozess, das Eigene zu lernen und zu verstehen, ist ein Prozess der „Heimkehr“, indem der „freie Gebrauch des Eigenen“ verwirklicht wird. Zum Vergleich mit der Reise von Westen nach Osten in Hölderlins *Wanderung* und in *Patmos* ist das Verfahren der Übersetzung Liu Haomings eher eine Interaktion des Eigenen und des Fremden.

319 StA, Bd. 6.1, S. 426 [Hervorh. im Original].

Die Übersetzung von Liu Haoming ist deshalb ausgegangen von der Wanderung oder dem Verlassen des Eigenen hin zum Fremden, um das Eigene zu kennen und besser zu gebrauchen. Weder die Gedichte Hölderlins in eine klassische chinesische Dichtform zu übersetzen noch den Sinn des Originals zu interpretieren und in der Übersetzung verständlich zu machen, wird in Liu Haomings Übersetzungspraxis geleistet. Er sucht durch die Wanderung nach einem vollendeten Blick sowohl auf das Fremde als auch auf das Eigene, um einen passenden Stil für die Übersetzung zu finden. Andererseits dient die Wanderung auch dazu, das Gute des Fremden zum Eigenen zu bringen, um das Eigene zu bereichern.

6.4 Fazit: Die Verantwortung der Übersetzer

Im Jahr 2005, vier Jahre vor der Publikation von *Die späte Dichtung Hölderlins*, wurden die von Liu Haoming übersetzten *Duineser Elegien* von Rainer Maria Rilke in einer kommentierten Ausgabe veröffentlicht. Diese Rilke-Übersetzung wurde ebenso wie die spätere Hölderlin-Übersetzung Liu Haomings negativ bewertet und auch hier wurde häufig kritisiert, dass die übersetzten Texte unverständlich seien. Anders als bei der Hölderlin-Übersetzung wurden die *Duineser Elegien* nicht in der Weise des „Etymologismus“ übersetzt und keine Verfremdung eingebracht. Liu Haoming sah das Problem nicht in seiner Übersetzung, sondern in der modernen chinesischen Sprache, die die Leser gewohnt sind. In einem Interview begründete er die Unverständlichkeit seiner Übersetzung für die chinesischen Leser mit drei Aspekten: der Fehlentwicklung der Schulbildung hinsichtlich Literatur und Ästhetik; dem Verlust der Reinheit der chinesischen Sprachen durch die Allgemeinbildung; dem Missbrauch der Internetsprache in der chinesischen Literatur. Diese drei Aspekte verursachten einen Bruch der chinesischen Schriftsprache in der Gegenwart. Nach Liu Haomings Meinung sollen die Übersetzer die Verantwortung dafür übernehmen, diese Sprachphänomene zu klären. Die westliche Literatur habe die chinesische Gegenwartsliteratur durch Übersetzungen enorm beeinflusst, weil die chinesischen Autoren der Gegenwart meist einen Mangel an fremdsprachlichen Kenntnissen aufwiesen. In dieser

Situation seien die Übersetzer dafür verantwortlich, die Richtigkeit der Muttersprache zu garantieren und sie durch Übersetzungen zu bereichern. Dazu Liu Haoming: „Ich sehe die Übersetzung der westlichen Gedichte als mein Versuchsfeld an, um dadurch die Ausdrucksmöglichkeiten der chinesischen Literatursprache zu erweitern.“³²⁰

Diese Gedanken zur Verantwortung brachten Liu Haoming zur Übersetzung Hölderlins. Bei dessen späten Dichtung übersetzt er als ein Wissenschaftler, der das Original im Bereich Philologie, Bibelforschung, Philosophie und Klassischen Philologie gründlich untersucht hat. In der Übersetzung werden deshalb die Wortwahl Hölderlins, Bibelzitate und mythologische Bezüge der Verse ins Zentrum gerückt. Im Vergleich mit den anderen Hölderlin-Übersetzern legt Liu Haoming nur wenig Wert auf die Lesbarkeit und Schönheit der Sprache seiner Übersetzung aus der Perspektive moderner chinesischer Ästhetik. Im Gegenteil bezeichnet er diese Ästhetik sowie die der neuen Lyrik als „tief in unserem eigenen Boden verwurzelten Sentimentalismus.“³²¹

Der Übersetzungsversuch von Liu Haoming kann als ein weiterer Teil der Entwicklung der neuen Lyrik betrachtet werden. Nachdem er den Sentimentalismus der chinesischen neuen Lyrik kritisiert und die wesentlichen Probleme der Lyrikübersetzung benannt hatte, begann er mit der Suche nach neuen sprachlichen Ressourcen für die chinesische Dichtung. Die Bereicherung der Muttersprache durch den Übersetzer, dessen Verantwortung Liu Haoming durch seine Rilke-Übersetzung erkannt hatte, erklärte er in *Die späte Dichtung Hölderlins* mit den Worten Herders in *Von den Lebensaltern einer Sprache*:

320 Li, Chunyi: Interview mit Liu Haoming. Die Rilke-Übersetzung für die moderne chinesische Literatur und Sprache. In: Wenhui Xueren (Wenhui Akademiker) 21.04.2017, S. 4.

321 Bai, Qianshen: Interview Liu Haoming. In Oriental Morning Post. Shanghai Rezension vom 20.11.2009. Zitiert in Hoffman, Hans Peter: 2013, S. 121.

„Man bilde also unsre Sprache durch Uebersetzung und Reflexion.“³²²
Die „dichterische Eigenschaft“ der modernen chinesischen Sprache ist nach Liu Haoming Meinung schon nach der Fehlentwicklung der neuen Lyrik verlorengegangen, weshalb die Übersetzer eine „Kolonie“ finden müssen, die die chinesische Sprache unterstützen kann.³²³

322 Herder, Johann Gottfried: Über die neuere deutsche Literatur: Fragmente als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend, Bd. 1. Riga 1767, S. 39. Das Zitat lautet vollständig: „Wir werden für neue Bürger Vortheile ausmachen; und nicht dem Spartanischen Eigensinn nachahmen, der allen fremden Ankömmlingen und Gebräuchen den Eintritt versagt; wir werden aber auch, so wie die Akademie della Crusca, und Johnson in seinem Wörterbuch, die Landeskinder zählen, ordnen und gebrauchen, so daß die fremde Kolonien bloss die Mängel des Staats unterstützen dürfen. — Man bilde also unsre Sprache durch Übersetzung und Reflexion.“

323 Vgl. Liu, Haoming: 2009. Bd.1, S. 156.

7 Zusammenfassung: Die Position der Übersetzer in der Rezeption

In dieser Arbeit wurde zuerst der Zustand der Hölderlin-Übersetzung und der Hölderlin-Rezeption in China dargestellt, anschließend wurden die mit Übersetzung und Rezeption verbundenen Probleme mithilfe übersetzungstheoretischer Beiträge von Walter Benjamin, George Steiner und Friedrich Hölderlin selbst diskutiert. Durch Analysen und Fallstudien zu ausgewählten, aber repräsentativen Übersetzungsvarianten chinesischer Übersetzer wurde die Position des Übersetzers in der Rezeption untersucht.

Friedrich Hölderlin und seine Dichtung wurden in China lange vernachlässigt, während die Texte in Japan schon häufig übersetzt und näher untersucht wurden. Seit den 1980er-Jahren wurden Hölderlins Werke auch in China zunehmend übersetzt und untersucht. Die *Internationale Hölderlin-Bibliographie seit 1984* verdeutlicht, dass die Anzahl der Bücher bzw. Aufsätze aus China unter den asiatischen Ländern am höchsten ist.³²⁴ Dabei sind die ausführlichen Abhandlungen über Hölderlin in unterschiedlichen Fachbereichen von chinesischen wissenschaftlichen Zeitschriften nicht mitgerechnet. Dennoch war, bis Liu Haomings Übersetzung veröffentlicht wurde, „eine adäquate Übersetzung der Sprache und Dichtung Hölderlins [...] ein Desiderat erster Ordnung für die Rezeption deutscher Literatur in China.“³²⁵ In der Geschichte der Hölderlin-Übersetzungen bildet Liu Haomings kommentierte Ausgabe *Die späte Dichtung Hölderlins* ein gelungenes Beispiel, bei dem der Übersetzer auf der idealen Position zwischen dem Original und den Rezipienten steht.

Bei Liu Haoming zeigt sich ein ideales Merkmal des Übersetzers: seine Anwesenheit anstelle seiner Unsichtbarkeit. Die Unsichtbarkeit des Übersetzers bedeutet, dass das übersetzte Werk bei der Rezeption

324 Vgl. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: Internationale Hölderlin-Bibliographie online. <http://www.statistik.baden-wuerttemberg.de/Hoelderlin/hoelderView.jsp?HC=13U6QWtMm56&TT=7Cb&JK=1&JO=1&O4=1&O5=1&K4=14&K5=11&Eu=2&sts=1&Th=7&Ri=1&Z1=X&Z2=X&Az=3&Z3=X&Z4=X&Lg=1&S=1> [letzter Abruf: 27.01.2018].

325 Hoffmann, Hans Peter: 2013, S. 98.

keinen Unterschied zu einem Werk aufweist, das in der Zielsprache geschrieben wurde. Das übersetzte Werk ohne Merkmale des „Fremden“ ist das Ergebnis einer Übersetzung, bei der nichts von dem Fremden gelernt und das Eigene nicht durch die „Wanderung“ zum Fremden wiedererkannt wurde. Der Übersetzer, der die komplette „Einbürgerung“ des Originals oder die an der reinen Verständlichkeit orientierte Übersetzung als Ziel ansieht, kann das Wesentliche des Originals nicht in die Zielsprache übertragen. In der Lyrikübersetzung ist die reine Übertragung der Form zwischen zwei unterschiedlichen Sprachen unmöglich; die Übertragung des Sinns des Originals birgt immer das Risiko, dass die im Originalgedicht versteckten und impliziten Inhalte in der Übersetzung verdeutlicht werden, sodass die dichterischen Eigenschaften des Originals verlorengehen. Die Aufgabe des Übersetzers besteht darin, das Wesentliche des Originaltextes von der Ausgangs- in die Zielsprache zu übertragen. Dieses zu Übertragende kann mit Benjamins „reiner Sprache“, Hölderlins poetischem Geist oder dem zu übersetzenden „Denken“ erklärt werden. Um diesen Prozess zu schaffen, kann sich der Übersetzer nicht nur auf die Form oder den Inhalt des Originals konzentrieren, sondern er muss vollendete Kenntnisse über den Originaltext (Fremdes) und die Zielsprache (Eigenes) besitzen. Der Übersetzer muss daher ein Kenner des Originals sein, der fähig ist, dieses als ein Philologe zu lesen, zu interpretieren und zu rezipieren. Er muss als ein „Wanderer“ die eigene Heimat verlassen und nach dem fremden Land zum Original reisen, um die Form und den Inhalt des Originals ernsthaft zu lernen und zu verstehen. Vor der Rückkehr des Übersetzers mit dem Guten aus dem fremden Land muss er dort das Eigene lernen und verstehen, wie er es zuvor bei dem Fremden getan hat, damit er den „freien Gebrauch des Eigenen“ beherrschen kann. Mit dem Verstehen und den Kenntnissen des Fremden und des Eigenen kehrt der Übersetzer zurück in die Heimat und beginnt mit der Übersetzung. Dabei ist er als Übersetzer nicht unsichtbar, weil er das Gute aus dem fremden Land zeigen muss. In dem Verfahren wird den Lesern die Verfremdung nähergebracht, die schwer zu akzeptieren ist. Gerade in der Verfremdung besteht jedoch die neue Kenntnis sowohl des Fremden als auch des Eigenen, die der Übersetzer durch die Wanderung zum Fremden erlangt hat. Nach

dem ganzen Übersetzungsverfahren wird ein neuer Stil erschaffen, der sowohl zur Form als auch zum Sinn des Originals passt, wodurch auch die dichterische Ästhetik nicht vernachlässigt wird. Die ideale chinesische Übersetzung soll nicht bloß ein deutsches Werk in chinesische Vokabeln und auch nicht bloß ein chinesisches Werk deutschen Inhalts werden, sondern ein drittes, das als das Produkt einer echten Begegnung beider Sprachen und Kulturen gelten kann.³²⁶ Das Dritte ist das neue Eigene, das vom Fremden bereichert wurde.

326 Vgl. Binder, Wolfgang: 1992, S. 9.

8 Literaturverzeichnis

Nachschlagwerke:

Brockhaus Enzyklopädie, 17. Auflage, Wiesbaden 1974.

Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Band III. Berlin, New York 2007.

Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, Basel 1974.

Adelung – Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. (<http://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/online/angebot>)

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB)

Internationale Hölderlin-Bibliographie online. Ab Zugangsjahr 1984. (<http://www.statistik-bw.de/Hoelderlin/>)

Primärliteratur:

Beißner, Friedrich und Schmidt, Jochen. (Hrsg.): Hölderlin. Werke und Briefe. Frankfurter am Main 1969.

Beißner, Friedrich. (Hrsg.): Hölderlin. Sämtliche Werke. Bd. 1, 2, 5, 6, Stuttgart 1951. (StA)

Dai, Hui (üb.): Hölderlins Werke. Peking 2003. (戴晖: 《荷尔德林文集》。商务印书馆, 1999年)

Gu, Zhengxiang (üb.): Hölderlin. Ausgewählte Gedichte. Peking 1994. (顾正祥: 《荷尔德林诗选》 北京大学出版社, 1994年)

Gu, Zhengxiang (üb.): Gedichte Hölderlins in neuer Auswahl. Peking 2012. (顾正祥: 《荷尔德林诗新编》。商务印书馆, 2012年)

Liu, Haoming (üb.): Die späte Dichtung Hölderlins. Texte. Shanghai 2009. (刘皓明: 《荷尔德林后期诗歌 文本卷》。华东师范大学出版社, 2009年)

Qian, Chunqi (üb.): Auswahl deutscher Gedichte. Shanghai 1960. (钱春绮: 《德国诗选》。上海译文出版社, 1960年)

Qian, Chunqi (üb.): Ausgewählte Gedichte deutscher Romantiker. Nanjing 1984. (钱春绮: 《德国抒情诗选》。陕西人民出版社, 1988年)

Sekundärliteratur:

Zeitschriftenartikel:

- Berg-Pan, Renata: „Friedrich Hölderlins Gedicht ‚Die Wanderung‘“
In: Neophilologus 1975.
- Hai Zi: Der Dichter, den ich liebe – Hölderlin. üb. von Chon Ip Ng
und Peter Trawny. In: Hölderlin Jahrbuch 31, Tübingen 1999.
- Hoffmann, Peter: „nah ist/Und schwer zu fassen der Gott“ – Einige
Bemerkungen zu Liu Haomings Übersetzung der späten Gedichte
Hölderlins. In: Hefte für ostasiatische Literatur Nr. 55, München 2013.
- Li, Chunyi: Interview mit Liu, Haoming. Die Rilke-Übersetzung für
die moderne chinesische Literatur und Sprache. In: Wenhui Xueren
(Wenhui Akademiker), 21.04.2017. (李纯一: 《刘皓明: 里尔
克对当代中国文学和汉语语言的意义》。见: 《文汇学人》,
2017年4月21日)
- Li, Shuang Zhi; Ostheimer, Michael: Sprachhäutungen. In: Neue Zür-
cher Zeitung, 06.02.2010.
- Li, Shuang Zhi: Der Lyriker als Kosmopolit? Die Weltoffenheit und
Weltimagination in der chinesischen Lyrik der 1980er-Jahre. In:
<http://literaturkritik.de/id/15652> (letzter Abruf: 29.01.2018)
- Lin, Ke: „Creativity and Imitation-Queries into Creativity of Poetry
Translation“. In: Journal of Jiangnan University (Humanities Science
Edition) 30, 2011. (林克: 《创造抑或模仿——对诗歌翻译的创
造性的几点质疑》。见: 《江汉大学学报》, 30期, 2011年)
- Liu, Haoming: Armer Hölderlin. In: Southern Weekly, 17.08.2006.
(刘皓明: 《可怜的荷尔德林》。见: 《南方周末》, 2006
年8月17日)
- Lönker, Fred: Das Beispiel Hölderlin. III. Unendliche Deutung. In:
Hölderlin Jahrbuch 1988/89, Tübingen 1989.
- Most, Glenn W.: Hölderlin and the Poetry of History. In: The Germa-
nic Review: Literature, Culture, Theory 1986.
- Naoko, Matsumoto: Transfer europäischer Rechtsnormen nach Japan.
in: Europäische Geschichte Online, hrsg. vom Institut für Europäi-
sche Geschichte (Mainz), 2011. <http://ieg-ego.eu/de/threads/euro->

pa-und-die-welt/herrschaft/transfer-europaeischer-rechtsnormen/
naoko-matsumoto-transfer-europaeischer-rechtsnormen-nach-japan
(Letzter Abrufdatum: 5. März. 2018).

- Wang, Xue; Ding, Yan: Erläuterung über Hölderlins Übersetzungstheorie. In: Journal of Tianjin University (social sciences), Vol. 14 Nr. 4, 2012. (王雪; 丁岩: 《荷尔德林翻译思想阐释》。见《天津大学学报(社会科学版)》, 2012年4期)
- Wu, Xiaoqiao: Die frühen Hölderlinkenner in China. In: China Reading Weekly (Zhonghua Dushu Bao), Peking 11.10.2006. (吴晓樵: 《荷尔德林早期的中国知音》。见: 中国读书报, 2006年10月11日)
- Zhang, Yihong: The Cultural and Geographic Characteristics of “Home” and “The Songs of GuiQuLaiXi”. In: Progress In Geography, Peking 2011. (章怡虹: 《“返乡”与“归去来兮辞”的文化和地理环境特征影响分析》。见: 地理科学进展, 2011年12期)

Monographic:

- Albrecht, Jörn; Koller, Werner (Hrsg.): Übersetzung. Translation. Traduction. Berlin, New York 2004.
- Beyer, Uwe: Erläuterungen und Dokumente, Friedrich Hölderlin 10 Gedichte. Frankfurt am Main 2008.
- Binder, Wolfgang: Turm-Vorträge. Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder. Tübingen 1992.
- Binder, Wolfgang: Friedrich Hölderlin. Studien von Wolfgang Binder. Frankfurt am Main 1987.
- Brandes, Georg: Die romantische Schule in Deutschland. BoD, 2017, Nachdruck des Originals von 1897.
- Besch, Werner: Luther und die deutsche Sprache. 500 Jahre deutsche Sprachgeschichte im Lichte der neueren Forschung. Berlin 2014.
- Böckmann, Paul: Formensprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation. Hamburg 1966.
- Cai, Ying: Der deutsche Beitrag zur Modernisierung der chinesischen Dichtung. Frankfurt am Main 2013.
- Cercel, Larisa: Übersetzungshermeneutik. Historische und systematische Grundlage. Mörlenbach 2013.

- Cicero: Über die Auffindung des Stoffes. Über die beste Gattung von Rednern / De inventione. De optime genere oratorum. Lateinisch-Deutsch. Hrsg. v. Nüßlein, Theodor. Berlin 2011.
- Croce, Benetto: Teoria e storia della storiografia. Laterza, Roma-Bari 1976.
- Dai, Wangshu: Dai Wangshu. Gedichte. Hangzhou 1989. (戴望舒: 《戴望舒诗全编》。浙江文艺出版社, 1989年)
- Debon, Günther: Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen. München 1988.
- Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. 12. Auflage, Stuttgart 1957.
- Döpp, Siegmund: Aemulatio. Literarischer Wettstreit mit den Griechen in Zeugnissen des ersten bis fünften Jahrhunderts. Göttingen 2001.
- Emmerich, Reinhard; van Ess, Hans: Chinesische Literaturgeschichte. Stuttgart 2004.
- Elberfeld, Rolf: Sprache und Sprachen, Eine philosophische Grundorientierung. Freiburg im Breisgau 2012.
- Ferguson: Diglossie. übersetzt v. Fu, Jialing, in Fu, Jialing: Sprache und Schrift für alle. Berlin 1997.
- Fei, Ming: Sämtliche Werke von Fei Ming. Beijing 2009. (废名: 《废名集》。北京大学出版社, 2009年)
- Fengzhi: Fengzhi. Sämtliche Werke. Band 4. Shijiazhuang 1999.
Fengzhi. Sämtliche Werke. Band 7. Shijiazhuang 1999.
Fengzhi. Sämtliche Werke. Band 12. Shijiazhuang 1999.
(冯至: 《冯至全集》。河北教育出版社, 1999年)
- Fröschle, Hartmut: Goethes Verhältnis zur Romantik. Würzburg 2002.
- Fu, Jialing: Sprache und Schrift für alle. Berlin 1997.
- Gaier, Ulrich: Hölderlin. Tübingen 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Berliner Ausgabe. Poetische Werke: Gedichte und Singspiele; III. West-östlicher Divan. Berlin 1965.
- Groddeck, Wolfram: Hölderlins Elegie *Brod und Wein oder Die Nacht*. Frankfurt am Main und Basel 2012.
- Gu, Zhengxiang: Deutsche Lyrik in China. Studien zur Problematik des Übersetzens am Beispiel Friedrich Hölderlin. München 1995.
- Gu, Zhengxiang: Anthologien mit chinesischen Dichtungen. Stuttgart 2002.

- Guo, Fuxiu: Love and Pain about Person and God's Paradox. On Lyrical Style of Haizi and Hölderlin. Masterarbeit, Southwest University. Chongqing 2006.
- Heidegger, Martin: Holzwege. Frankfurt am Main 1950.
- Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. 2 Bände, Band 2, Hrsg. von Heinz Stolpe, Berlin und Weimar 1965.
- Herder, Johann Gottfried: Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. Band 1, Riga 1767.
- Horatius Flaccus, Quintus: Ars poetica des Horaz. üb. u. erl. von Th. Kayser. Stuttgart 1888.
- Horaz: Dritter Brief an L. Calpurnius Piso und seine Söhne. üb. von Christoph Martin Wieland. In: Wielands Werke, Band 17.1, Berlin 2013.
- Hoffmann, Hans Peter: Wen Yiduos „Totes Wasser“. Eine literarische Übersetzung. Bochum 1992.
- Hu, Chang-tze: Deutsche Ideologie und politische Kultur Chinas. Eine Studie zum Sonderwegsgedanken der chinesischen Bildungselite 1920-1940. Bochum 1983.
- Ji, Xianlin: Sämtliche Werke. Band 13, Nanchang 1996. (季羨林: 《季羨林文集 第十七卷》。江西教育出版社, 1996年)
- Ji, Xianlin: Tagebuch in Tsing Hua Yuan. Peking 2009. (季羨林: 《清华园日记》。外语教学与研究出版社, 2009年)
- Jiao, Zhifei: Haizi And Hölderlin. Masterarbeit, Zhejiang Normal University 2012.
- Klein, Alfred: Im Zwielicht des Jahrhunderts, Beiträge zur Hölderlin-Rezeption. Leipzig 1993.
- Klöpsch, Volker (Hrsg.): Lexikon der Chinesischen Literatur. München 2004.
- Kreuzer, Johann (Hrsg.): Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2002.
- Kubin, Wolfgang: Die chinesische Dichtkunst. Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit. München 2002.
- Kurz, Gerhard; Gaier, Ulrich (Hrsg.): Hölderlin und die Moderne. Tübingen 1995.

- Kurz, Gerhard (Hrsg.): Friedrich Hölderlin, Gedichte. Stuttgart 2003.
- Lachmann, Eduard: Hölderlins Hymnen. In Freien Strophen. Frankfurt am Main 1937.
- Li Changzhi: Der Geist der deutschen Klassik. Chengdu 1943. (李长之: 《德国的古典精神》。成都, 1943年)
- Liu Haoming: Die Späte Dichtung Hölderlins. Studien und Erläuterungen in zwei Bänden. Shanghai 2009. (刘皓明: 《荷尔德林后期诗歌 评注卷》。华东师范大学出版社, 2009年)
- Lüders, Detlev: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Gedichte. Bd. 2. Wiesbaden, 1989.
- Müllers, Josefine: Die Ehre der Himmlischen, Hölderlins Patmos-Hymne und die Sprachwerdung des Göttlichen. Frankfurt am Main 1997.
- Norden, Eduard: Die römische Literatur, 6. ergänzte Auflage, Leipzig 1961, 3.
- Oelmann, Ute (Hrsg.): Hölderlin-Entdeckungen, Studien zur Rezeption. Stuttgart 2008.
- Packalén, Sture: Zum Hölderlinbild in der Bundesrepublik und der DDR. Uppsala 1986.
- Quintilian: The Institutionis oratoriae of Quintilian. Übersetzt von H.E. Butler. London 1968.
- Rexroth, Tillman (Hrsg.): Walter Benjamin-Schriften, Frankfurt am Main 1972.
- Schmidt-Glintzer, Helwig: Geschichte der chinesischen Literatur. Die 3000jährige Entwicklung der poetischen, erzählenden und philosophisch-religiösen Literatur Chinas von den Anfängen bis zur Gegenwart. Darmstadt 1990.
- Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien. Eine Einführung. Tübingen 2011.
- Störig, Hans Joachim: Das Problem des Übersetzens. Stuttgart 1963.
- Steiner, George: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt am Main 1994.
- Seele, Astrid: Römische Übersetzer – Nöte, Freiheiten, Absichten. Darmstadt 1995.
- Schmidt, Jochen (Hrsg.): Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe. Band 2. Frankfurt am Main 1994.

- Schmidt, Jochen: Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen „Friedensfeier“ – „Der Einzige“ – „Patmos“, Darmstadt 1990.
- Schmidt, Jochen (Hrsg.): Friedrich Hölderlin Sämtliche Gedichte-Texte und Kommentar. Frankfurt am Main 2005.
- Schmidt, Jochen: Hölderlins Elegie „Brod und Wein“. Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung. Berlin 1968.
- Schultze, Brigitte (Hrsg.): Die Literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte. Göttingen 1987.
- Stolze, Radegundis: Hermeneutisches Übersetzen: linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen. Tübingen 1992.
- Schiller, Friedrich: Schillers Werke/20. Philosophische Schriften; Teil 1. Hrsg. von Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Weimar 1986.
- Schwarz, Ernst (Hrsg.): Konfuzius, Gespräche des Meisters Kung (Lun Yü). München 1985.
- Tian, Xiaofei: Liu'bai. Tianjing 2006. (田晓菲: 《留白》。天津人民出版社, 2009年)
- Tan, Zaixi: A Short History of Translation in the West. Peking 2004. (谭载喜: 《西方翻译简史》。商务印书馆, 2004年)
- Trawny, Peter (Hrsg.): „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde.“ Heidegger und Hölderlin. Frankfurt am Main 2000.
- Utz, Peter: „Nachreife des fremden Wortes“. Hölderlins Hälfte des Lebens und die Poetik des Übersetzens. Paderborn 2017.
- Von Hellingrath, Norbert: Hölderlin-Vermächtnis, eingeleitet von Ludwig von Pigenot, 2. Auflage, München 1944.
- Vöhler, Martin: Danken möchte ich, aber wofür?: zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik. München 1997.
- Wang, Qiurong; Wen, Changhao: Auslese westlicher Poesie. Peking 1986. (王秋荣; 翁长浩: 《西方诗苑揽胜》。语文出版社, 1986年)
- Wen, Yiduo: Sämtliche Werke Wen Yiduo. Bd. 3, 4. Shanghai 1948. (闻一多: 《闻一多全集 卷三, 四》。上海开明书店, 1948年)
- Wilhelm, Richard: Die Chinesische Literatur. Erfurt 1930.
- Wu, Lifu (Hrsg.): Ausgewählte Werke der westlichen Literaturtheorie. Band 2. Peking, 1989. (伍蠡甫: 《西方文艺理论名著选编 下卷》。北京大学出版社, 1989年)

- Yang, Kuanghan; Liu, Fuchun (Hrsg.): Theorien der Chinesischen neuen Poesie. Band. 1. Guangzhou 1985. (杨匡汉; 刘福春: 《中国现代诗论 上编》。花城出版社, 1985年)
- Ye, Jun: Germanistik und modernes China. Peking 2008. (叶隽: 《德语文学研究与现代中国》 北京大学出版社, 2008年)
- Zach, Erwin von (Übers.); Hightower, James Robert (Hrsg): Tu Fu's Gedichte. Cambridge Massachusetts 1952.

Seit dem 20. Jahrhundert wurde die Dichtung von Friedrich Hölderlin ins Chinesische übersetzt. Dieser wohl anspruchsvollste deutsche Lyriker wurde durch die Übersetzung in China weit rezipiert und übte Einfluss auf die moderne chinesische Dichtung aus. Die vielfältigen Möglichkeiten der Rezeption von Hölderlins Dichtung in China zeigen, dass der jeweiligen Übersetzung für die Verbreitung und Rezeption in einer anderen Kultur entscheidende Bedeutung zukommt. Die Hölderlin-Rezeption in China ist in diesem Sinne also teilweise die übersetzte Hölderlin-Rezeption. In diesem Werk werden die Übersetzungsprobleme und die ideale Stelle des Übersetzers fokussiert, der als erster Rezipient von Hölderlins Gedichten eine nicht zu unterschätzende Funktion für den Prozess der Rezeption Hölderlins in China hat.

Anhand der Erläuterung theoretischer Ansätze in Bezug auf Übersetzungsprobleme im Allgemeinen und die spezifischen Probleme der Übersetzung in die chinesische Sprache sowie der Lyrikübertragung werden drei Gedichte Hölderlins – Die Wanderung, Patmos und Brod und Wein – in Varianten unterschiedlicher Übersetzer zum Vergleich und für die Analyse gewählt. Sie sind für die Probleme der Hölderlin-Rezeption in China repräsentativ und erlauben eine Diskussion der Position des Übersetzers im Prozess der Rezeption.

17,90 €

ISBN 978-3-95925-117-4

