



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

Jelinek in China

**Zur Rezeption und Übersetzung österreichischer Gegenwartsliteratur in der
Volksrepublik China am Beispiel ausgewählter Werke Elfriede Jelineks**

Verfasserin

Arnhilt Johanna Höfle, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Sinologie

Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Univ. Doz. Dr. Richard Trappl

Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen.

Johann Wolfgang von Goethe

Inhalt

1. Einführung: Der Nobelpreis und seine Folgen	6
1.1. Forschungsgegenstand und Zielsetzungen der Studie	7
1.2. Rezeption und Übersetzung	8
1.2.1. Rezeptionstheoretischer Ansatz	8
1.2.2. Übersetzungstheoretischer Ansatz	10
1.3. Forschungsverlauf und Methoden	12
1.4. Österreichische Literatur in China und Jelinek international: Abriss des Forschungsstandes	14
1.4.1. Österreichische Literatur in China	14
1.4.2. Jelinek international	16
2. Der chinesische Buch- und Übersetzungsmarkt	19
2.1. Das chinesische Verlagswesen	19
2.2. Buchhandel in der Volksrepublik China	22
2.3. Literatur und Übersetzungen auf dem chinesischen Buchmarkt	25
2.4. Österreichische Literatur auf dem chinesischen Buchmarkt	27
2.5. Zensur auf dem chinesischen Buchmarkt	28
3. Die chinesischen Verlage Jelineks	30
3.1. Die Veröffentlichungsstrategie	30
3.2. Die Verlage	32
4. Auswahlprozesse: ÜbersetzerInnen und Werke	38
4.1. Auswahlprozesse in China	38
4.2. Auswahl der ÜbersetzerInnen und Werke Jelineks	40
4.3. ÜbersetzerInnen und Werke in den Verlagen	41
4.4. Auswahlstrategien	47
5. Zwei Sonderfälle: <i>Die Klavierspielerin</i> und <i>Die Kinder der Toten</i>	49
5.1. <i>Die Klavierspielerin</i>	49
5.1.1. Das verpasste Nobelpreiswerk	49
5.1.2. <i>Die Klavierspielerin</i> aus der Schublade	53
5.1.3. „ <i>Klavierspielerin</i> “ Jelinek	54
5.2. <i>Die Kinder der Toten</i>	56

6. Die übersetzten Werke	58
6.1. Die Romantexte.....	58
6.2. Die Theatertexte.....	60
6.2.1. Ein Blick nach Europa: Jelineks Theatertexte im Vergleich.....	63
6.2.2. Exkurs: Aufführungen der Werke Elfriede Jelineks in China	64
6.3. Weitere Übersetzungspläne.....	65
7. Die ÜbersetzerInnen und ihre Hintergründe	67
8. Die Übersetzungssituation	72
8.1. Arbeit unter Zeitdruck	72
8.2. Arbeit im Team.....	74
8.3. Arbeit unter Zensur	76
9. Einblicke in die Übersetzung: Herausforderungen und Lösungsbeispiele	78
9.1. Herausforderungen: Jelineks Sprache und Themen.....	79
9.2. Lösungsstrategien und Übersetzungsbeispiele	82
9.2.1. Recherchen und Kontakt zur Autorin.....	82
9.2.2. Kommentare und Fußnoten.....	84
9.2.3. Übersetzung der Buchtitel	87
9.2.4. Sprachnormen und Interpunktion	88
9.2.5. Typographische Spielereien	91
9.2.6. Stil und Varietäten	93
9.3. Jelinek im Chinesischen?	95
10. Layout und Vermarktungsstrategien	103
10.1. Die Layouts der chinesischen Jelinek-Ausgaben	103
10.2. Tendenzen und Vermarktungsstrategien.....	115
11. Jelinek auf dem chinesischen Buchmarkt	120
11.1. Auflagen und Verkauf der Jelinek-Werke.....	120
11.1.1. Ein bescheidener Erfolg	121
11.1.2. Ein Bestseller: <i>Die Klavierspielerin</i>	125
11.2. Jelinek im Vergleich mit anderen NobelpreisträgerInnen.....	127
12. Schlussfolgerungen	132
13. Bibliographie	135

Tabellen

Tab. 1: Anzahl der Titel, für die die Volksrepublik China 2007 und 2008 Lizenzen erwarb.....	26
Tab. 2: Alphabetische Aufstellung der bisher erschienenen Jelinek-Publikationen in der VR China	59
Tab. 3: Inhalt des Sammelbandes NL 2005.....	61
Tab. 4: Inhalt des Sammelbandes HAS 2005	62
Tab. 5: Die chinesischen ÜbersetzerInnen Jelineks	68
Tab. 6: Aufstellung der Erscheinungstermine der Erstauflagen 2005	72
Tab. 7: Aufstellung der eruierbaren Auflagezahlen.....	121
Tab. 8: Aufstellung der erfolgreichsten NobelpreisträgerInnen auf dem chin. Buchmarkt 2006	129

Abbildungen

Abb. 1: GJ 2005: Frontcover	103
Abb. 2: GJ 2005: Titelseite	103
Abb. 3: GJ 2005: 3.....	103
Abb. 4: SYS 2005: Frontcover	104
Abb. 5: MX 2005: Frontcover	104
Abb. 6: MX 2005: Einschlagklappe	105
Abb. 7: MX 2005: Frontispiz	105
Abb. 8: MMS 2005: Frontcover	105
Abb. 9: MMS 2005: Titelseiten	105
Abb. 10: ZAN 2005: Frontcover	106
Abb. 11: ZAN 2005: Titelseiten	106
Abb. 12: ZAN 2005: Einschlagklappe	106
Abb. 13: ZAN 2008: Frontcover	108
Abb. 14: HAS 2005: Frontcover	109
Abb. 15: IA 2002: Frontcover.....	109
Abb. 16: TL 2005: Frontcover	109
Abb. 17: QY 2005: Frontcover	109
Abb. 18: AHY 2005: Frontcover	109
Abb. 19: TL 2005: Frontcover	111
Abb. 20: TL 2005: Titelseite	111
Abb. 21: QY 2005:3.....	111
Abb. 22: AHY 2005: Frontcover	111
Abb. 23: AHY 2005: Titelseite	111
Abb. 24: QY 2005: Kopfzeile	111
Abb. 25: QY 2005: Frontcover	111

Abb. 26: QY 2005: Titelseite	111
Abb. 27: AHY 2005:3	111
Abb. 28: AHY 2005: Frontcover	111
Abb. 29: AHY 2005: Titelseite	111
Abb. 30: TL 2005: Titelseite	112
Abb. 31: HAS 2005: Kopfzeile	112
Abb. 32: AHY 2005:3	112
Abb. 33: TL 2005: Kopfzeile	112
Abb. 34: AHY 2005: Kopfzeile	112
Abb. 35: Qian 2005: 3	113
Abb. 36: Qian 2005: Kopfzeile	113
Abb. 37: Qian 2005: Frontcover	113
Abb. 38: Qian 2005: Titelseite	113
Abb. 39: Qian 2005: Frontcover	114
Abb. 40: NL 2005: Frontcover	115
Abb. 41: WYB 2005: Frontcover	115
Abb. 42: TAS 2005: Frontcover	115

Hinweise

Es wird die offizielle phonetische Umschrift *Hanyu Pinyin* (汉语拼音) verwendet. Bei chinesischen Namen wird auch im Fließtext die im Chinesischen übliche Folge Familienname vor Vorname beibehalten. Wenn nicht explizit vermerkt, ist mit „China“ ausschließlich die Volkrepublik China gemeint. Chinesische Namen und Begriffe werden zumindest bei ihrer ersten Erwähnung in einer westlichsprachigen Übersetzung, in Pinyin sowie in Schriftzeichen angegeben.

Abkürzungen der Primärwerke

Primärwerke im Original

AU = Die Ausgesperrten

BT = Burgtheater. Posse mit Gesang

CL = Clara S.

ER = Die Erbkönigin

GI = Gier. Ein Unterhaltungsroman

IA = In den Alpen

KL = Die Klavierspielerin

KR = Krankheit oder Moderne Frauen

LE = Das Lebewohl

LI = Die Liebhaberinnen

LO = wir sind lockvögel baby!

LU = Lust

MI = Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft

NO = Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften

OW = Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr
 PR = Prinzessinnendramen
 RA = Raststätte oder Sie machens alle
 SC = Das Schweigen
 SI = Sinn egal. Körper zwecklos
 ST = Stecken, Stab und Stangl
 TO = Totenauberg
 WA = Der Wanderer
 WO = Wolken.Heim.

Primärwerke in Übersetzung

AHY = *A, huangye* 啊, 荒野 (Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr)
 GJ = *Gangqin jiaoshi* 钢琴教师 (Die Klavierspielerin)
 HAS = *Hunduan A'erbeisi Shan* 魂断阿尔卑斯山 (In den Alpen)
 MMS = *Meihao de meihao de shiguang* 美好的美好的时光 (Die Ausgesperrten)
 MX = *Mixia'ai'er – Yi bu xie gei youzhi shehui de qingnian duwu* 米夏埃尔 – 一部写给幼稚社会的青年读物
 (Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft)
 NL = *Nuola likai zhangfu yihou – Yelineike xiju ji* 娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集 (Was geschah,
 nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Stücke Jelineks)
 QY = *Qingyu* 情欲 (Lust)
 SYS = *Si yu shaonü* 死亡与少女 (Der Tod und das Mädchen)
 TAS = *Tuotenaoshan* 托特瑙山 (Totenauberg)
 TL = *Tanlan* 贪婪 (Gier)
 WYB = *Women shi youniao, baobei* 我们是诱鸟, 宝贝 (wir sind lockvögel baby!)
 ZAN = *Zhu ai de nüren* 逐爱的女人 (Die Liebhaberinnen)

Alle anderen Abkürzungen bzw. Kurztitel sind in der Bibliographie angegeben.

1. Einführung: Der Nobelpreis und seine Folgen

Am 7. Oktober 2004 wurde die Nobelpreisträgerin für Literatur von der Schwedischen Akademie bekannt gegeben: Elfriede Jelinek,

[...] für den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen. (Nobelpreis 2010: Website)

Die Zuerkennung des Literaturnobelpreises an die österreichische Schriftstellerin löste eine globale Rezeptionswelle aus. Dort, wo Jelineks Werke bereits erschienen waren, wurde emsig neu aufgelegt. Dort, wo das literarische Schaffen der Preisträgerin noch nicht publiziert war, stürzten sich sogleich Verlage, HerausgeberInnen und ÜbersetzerInnen auf die wertvollen Nobelpreiswerke. Mittlerweile sind Elfriede Jelineks Texte in 37 Sprachen übersetzt – darunter auch das Chinesische. Obwohl teilweise schon seit Mitte der 1990er Jahre übersetzt, gehen alle tatsächlich erschienenen chinesischen Jelinek-Publikationen auf den „Türöffner“ Nobelpreis zurück. In der vorliegenden Arbeit sollen die Rezeptions- und Übersetzungsbedingungen der Werke Elfriede Jelineks in der Volksrepublik China umfassend dokumentiert und analysiert werden. Jelinek dient dabei als Fallbeispiel, an dem die Rezeptions- und Übersetzungsmechanismen für österreichische Gegenwartsliteratur in der Volksrepublik China demonstriert werden.

Die vorliegende Magisterarbeit ist folgendermaßen strukturiert: Um den Rahmen abzustecken, in dem sich diese Studie bewegt, werden zuallererst die der Arbeit zugrunde liegenden Theorien zu Rezeption und Übersetzung vorgestellt, bevor auf den Forschungsverlauf samt Methodik sowie auf die derzeitige Forschungslage eingegangen wird (Kapitel 1). Im zweiten Kapitel werden die grundlegenden Züge des chinesischen Buch- und Übersetzungsmarktes dargestellt, der sich durch die rasanten ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in den letzten Jahrzehnten durch mehrere wesentliche Eigenheiten auszeichnet. Es folgt die Vorstellung der Verlage, die die Werke der Nobelpreisträgerin seit 2005 in der Volksrepublik China veröffentlicht haben (Kapitel 3). Die Entscheidung, die Werke in mehreren Verlagen gleichzeitig herauszubringen, ist auf eine Veröffentlichungsstrategie zurückzuführen, auf die ebenfalls eingegangen wird. In Kapitel 4 werden die Prozesse rekonstruiert, die zur Auswahl der ÜbersetzerInnen und Werke in den jeweiligen Verlagen führten, bevor in Kapitel 5 zwei Sonderfälle präsentiert werden. Der Roman *Die Klavierspielerin* wurde zwar bereits Jahre vor der Zuerkennung des Nobelpreises ins Chinesische übertragen, seine endgültige Veröffentlichung geht aber ebenfalls auf diesen Preis zurück. Der Roman *Die Kinder der Toten* wiederum wurde 2004 zwar zur Übersetzung in Auftrag gegeben, wird aber voraussichtlich nicht mehr erscheinen.

Kapitel 6 widmet sich den übersetzten Werken und ihrem Stellenwert im literarischen Schaffen der Autorin. Es werden Aufführungs- und weitere Übersetzungspläne angesprochen. Weiters wird in Bezug auf die Theatertexte zum Vergleich ein kurzer Blick nach Europa geworfen. Im darauffolgenden Kapitel stehen die chinesischen ÜbersetzerInnen und ihre Hintergründe im Mittelpunkt (Kapitel 7), bevor in Kapitel 8 die Übersetzungssituation und mit ihr die Arbeit unter Zeitdruck, die Arbeit im Team sowie die Arbeit unter Zensur nachvollzogen wird. Das darauf

folgende Kapitel 9 befasst sich mit der konkreten Übersetzungsarbeit und eröffnet Einblicke in die chinesischen Jelinek-Übersetzungen, wobei zunächst die Herausforderungen und anschließend verschiedene Lösungsansätze anhand einzelner Übersetzungsbeispiele vorgestellt werden. Kapitel 10 ist den Layoutgestaltungen und den daraus ablesbaren Vermarktungsstrategien gewidmet. In Kapitel 11 wird Jelineks Erfolg auf dem chinesischen Buchmarkt reflektiert sowie der Vergleich mit anderen NobelpreisträgerInnen angestellt. Kapitel 12 beinhaltet abschließend die Schlussfolgerungen der im Rahmen dieser Auseinandersetzung erarbeiteten Forschungsergebnisse und fasst die wichtigsten Erkenntnisse noch einmal zusammen. Die Bibliographie befindet sich in Kapitel 13.

1.1. Forschungsgegenstand und Zielsetzungen der Studie

Im Fokus dieser Arbeit liegt die Dokumentation und Analyse der Rezeptions- und Übersetzungspraktiken in Bezug auf österreichische Gegenwartsliteratur in der Volksrepublik China, die exemplarisch am Fallbeispiel Elfriede Jelineks dargestellt werden. Seit der Zuerkennung des Literaturnobelpreises gilt Jelinek als bekannteste zeitgenössische österreichische Autorin in China. Der Forschungsgegenstand wird dabei aufgrund der gänzlich anderen Rahmenbedingungen auf die Volksrepublik China bzw. Festlandchina beschränkt, obwohl Recherchen zufolge Jelinek-Übersetzungen auf Taiwan ebenfalls vorliegen (vgl. Übersetzungsliste 2008). Da eine breitere Rezeption und alle Jelinek-Veröffentlichungen auf die Verleihung des Nobelpreises zurückgehen, konzentriert sich die zur Untersuchung stehende Zeitspanne im Wesentlichen auf die vergangenen fünf Jahre (2004 bis 2009).

Die vorliegende interdisziplinäre Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte der Werke Jelineks in China nachzuzeichnen, um so inhärente Strukturen und signifikante Mechanismen im interkulturellen Dialog zwischen Österreich und China herauszuarbeiten. Ziel dieser Arbeit ist es weiter, am Beispiel Elfriede Jelineks die Rolle der österreichischen Gegenwartsliteratur in China exemplarisch darzustellen und durch die umfassende Dokumentation und systematische Analyse die wichtigsten Akteure in diesem Prozess zu identifizieren. Die spezifischen Rahmenbedingungen und Dynamiken sollen in dieser Studie elaboriert werden, um die vielschichtigen Wechselbeziehungen dieser Prozesse zu entfalten. Erstmals wird durch den Einsatz sowohl literaturwissenschaftlicher als auch sozialwissenschaftlicher Methoden ein ganzheitliches Bild entworfen, in dem die aktuellsten Tendenzen und der Status Quo des österreichisch-chinesischen literarischen Austausches erfasst werden. Es werden unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen, Daten und Statistiken, die Werke selbst sowie außerliterarische Ausgangsbedingungen und Determinationsfaktoren miteinbezogen und in Beziehung gesetzt.

Der Beitrag, der durch die vorliegende Magisterarbeit geleistet wird, soll sich demnach sowohl für die Sinologie, aber darüber hinaus für die Germanistik, die Komparatistik, die Rezeptionsforschung sowie die Übersetzungswissenschaft und andere Disziplinen mit ihren Forschungszweigen als nützlich und bereichernd erweisen können. Die Rekonstruktion der Rezeptions- und Übersetzungsprozesse, wie in der vorliegenden Arbeit beabsichtigt, soll in weiterer Folge zu einem tieferen Verständnis für die besondere Charakteristik der chinesischen

Rezeption von zeitgenössischer österreichischer Literatur dienen. Die Präsenz neuerer Literatur aus Österreich muss leider – so viel vorweg – als sehr bescheiden eingeschätzt werden. Welchen Hürden und Herausforderungen die Rezeption ausgesetzt ist, soll in dieser Studie ebenfalls aufgezeigt werden. Dahinter steht das Ziel, die Situation in Zukunft besser verstehen und schließlich aktiv verbessern zu können. Diese Arbeit richtet sich somit auch an die Institutionen und Instanzen der bilateralen Kulturvermittlung und -politik. Neben einem wissenschaftlichen Beitrag verfolgt die Studie letztlich die Absicht, durch die Darstellung der Situation und Praktiken zu einem fruchtbaren interkulturellen Austausch beizutragen, von dem vor allem der gewöhnliche Leser und die gewöhnliche Leserin in Zukunft profitieren können.

1.2. Rezeption und Übersetzung

1.2.1. Rezeptionstheoretischer Ansatz

Die vorliegende Arbeit orientiert sich am theoretischen Ansatz der Rezeptionsästhetik. Die Rezeptionstheorie bzw. Rezeptionsästhetik ist ein relativ junger Forschungszweig. Die Hauptvertreter im deutschsprachigen Raum sind Hans Robert Jauß (vgl. 1967) und Wolfgang Iser (vgl. 1970). Ihr innovativer Ansatz entstand im Kontext der Ideologiekritik Ende der 1960er Jahre und wurde konzipiert, um der Literaturgeschichtsschreibung neue Impulse zu vermitteln bzw. diese zu reformieren (vgl. Corbineau-Hoffmann 2000:103-120). Im Gegensatz zur traditionellen Literaturtheorie, die von der Produktionsästhetik mit ihrem Fokus auf die/den AutorIn und der Darstellungsästhetik mit ihrer ausschließlichen Konzentration auf den Text dominiert wurde, hoben die VertreterInnen der so genannten Konstanzer Schule die Bedeutung der Rezipierenden hervor. Ihr Konzept der Rezeptionsästhetik bewirkte entscheidende Veränderungen im literaturwissenschaftlichen Bereich. Die Hinwendung zur/zum LeserIn und zu den Prozessen der Aufnahme eines Werkes durch das Publikum markiert einen Meilenstein in der Literaturforschung. Der Begriff Rezeption umfasst einen Komplex an Prozessen. Er nimmt die bis dahin gängigen Konzepte von „Einflussforschung“ und „Wirkungsforschung“¹ in sich auf und berücksichtigt auch äußere, literatursoziologische Faktoren.

Wolfgang Iser (1970) konzentriert sich in seinem Zugriff auf den in die Perspektive des Textes integrierten „impliziten Leser“. Dieser ist im literarischen Text als „Rolle für den Leser“ bereits mehr oder weniger explizit angelegt bzw. von der Autorin oder vom Autor bereits mitgedacht und mitgeschaffen. Reaktionen der Lesenden sind Wolfgang Iser zufolge also nicht ausschließlich auf eine persönliche Entscheidung zurückzuführen, sondern teilweise bereits vorgegeben. Iser sieht den Schwerpunkt der Rezeptionsbedingungen im Text selbst, der neben Dokumenten, aus denen die Reaktion der LeserInnen hervorgeht, die wichtigste Quelle der Rezeptionsforschung ist. Er führt des Weiteren den Begriff der „Leerstellen“ als den systematischen Ort der Aktivität der LeserInnen ein. Damit sind jene Passagen eines Werkes gemeint, die der Text nicht darstellt und der imaginären Gestaltung durch die Lesenden offen lässt. Rezeption ist daher die

¹ Die Einflussforschung untersucht den Einfluss eines Werkes auf ein anderes. Die Wirkungsforschung widmet sich der Begegnung von Werk und LeserIn und dessen emotionalen oder rationalen Reaktionen (vgl. Corbineau-Hoffmann 2000:103-104).

Realisierung eines Potenzials, das in mehr oder weniger großem Umfang dem Werk inhärent ist und aktiviert werden muss.

Während sich Iser also auf den Text und seinen „impliziten Leser“ konzentriert, betont Jauß die Interaktionen zwischen der/dem realen LeserIn und dem Text vor einem konkreten historischen Hintergrund. Gesellschaftlichen und geschichtlichen Faktoren kommt dabei eine entscheidende Rolle zu. Jauß präsentierte sein folgenreiches Programm erstmals 1967 in seiner Konstanzer Antrittsvorlesung (vgl. Jauß 1967). Er versucht in seinem Ansatz, die literarische Entwicklung und die gesellschaftliche Geschichtsentwicklung zusammenzubringen, die Kluft zwischen Literatur und Geschichte, historischer und ästhetischer Erkenntnis zu überbrücken. Das Verhältnis von Literatur und allgemeiner Geschichte wird also aus einer gänzlich neuartigen Perspektive untersucht. Seinem Ansatz nach ist Literatur mehr als die passive Widerspiegelung der Geschichte oder Zeugnis des aktuellen gesellschaftlichen Lebens. Er plädiert für die „gesellschaftsbildende Funktion“ und geschichtsbildende Kraft der Literatur, die aktiv in der Entwicklung der Geschichte und in der realen Welt wirkt (Jauß 1967:72). Literatur besitzt demnach die Fähigkeit, durch ihren Einfluss auf die Gesellschaft und die LeserInnen gesellschaftliche Normen zu ändern. Hans Robert Jauß tritt für eine Literaturgeschichte der LeserInnen ein und kritisiert Literaturgeschichtsschreibung als Auflistung und Aufzählung von Werken und AutorInnen, denn „die Geschichtlichkeit der Literatur beruht [...] auf der vorgängigen Erfahrung des literarischen Werkes durch seine Leser“ (Jauß 1967:29). Die historische Dimension der Werke ist also an den perpetuierten Reaktionen der LeserInnen festzumachen.

Seiner Theorie zentral ist der Begriff des „Erwartungshorizonts“, der historischen Dimension der Literatur (Jauß 1967:29-50). Dabei wird zwischen dem im Werk selbst kodierten Erwartungshorizont und dem Erwartungshorizont der Lesenden unterschieden. Der erste ist Teil des Werksystems und ändert sich nicht. Der zweite befindet sich in ständiger Veränderung, ist Teil eines Interpretationssystems und wird von den historischen LeserInnen im Vorgang des Lesens gebildet. Entscheidend ist, dass sich die/der LeserIn nie unvoreingenommen einem Werk nähert. Sie/Er ist immer durch ihre/seine vorgängige literarische Erfahrung in spezifischer Weise beeinflusst. Der Erwartungshorizont des Lesers umfasst demnach die Voraussetzungen, mit denen die/der reale LeserIn ein Werk rezipiert. Das neue Werk wird – je nach Gattungsschema oder behandeltem Thema – kontextualisiert, also mit den bereits gegebenen Leseerfahrungen, dem Vorverständnis der Gattungen, Form und Thematik zuvor bekannter Werke assoziiert. Der Erwartungshorizont ist nach Jauß mehr als die psychologische Reaktion oder das subjektive Verständnis und kann auch nicht als individuell zufällig angesehen werden. Er ist vielmehr repräsentativ für die Erfahrungsmöglichkeit einer bestimmten Gruppe wie z.B. einer Generation, einer bestimmten sozialen Schicht etc. Der Erwartungshorizont bestimmt und formt das Verständnis und die Beurteilung eines Werkes. Ein und dasselbe Werk trifft im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte auf einen immer neuen Erwartungshorizont und begegnet so auch einem sich wandelnden Verständnis von Gattungen, Themen und von Literatur generell. Für viele andere spätere LeserInnen weitergedacht, macht er die historische Dimension der Literatur aus. Des Weiteren wird die Bedeutung von realen – im Gegensatz zu rein innerliterarischen – Voraussetzungen der Rezeption in Jauß' Begriff des Erwartungshorizonts reflektiert.

Ein weiterer zentraler Aspekt der Rezeptionstheorie nach Jauß ist das der „Potentialität“ oder „Virtualität“ (Corbineau-Hoffmann 2000:118). Unterstützt von der ästhetischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamer (1972) wird das Werk als eine offene Struktur verstanden. Das literarische Werk, so Jauß (1967:29), „ist kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet“. Die endlichen, aber sehr zahlreichen Sinnangebote eines Werkes können im Verlauf seiner Rezeptionsgeschichte aktualisiert werden. Die Virtualität eines Werkes steigt nicht nur mit dem zeitlichen Abstand, sondern auch dadurch, dass ein Werk außerhalb seines eigenen Kulturkreises, also in einer internationalen Perspektive und mit einem grenzüberschreitend veränderten Erwartungshorizont, rezipiert wird.

Nach Hannelore Link (1976:85-112) kann zwischen drei „Rezipientenschichten“ bzw. Formen der Rezeption unterschieden werden: die produktive, reproduzierende und passive Rezeption. Die produktive Rezeption beschreibt die Verarbeitung des Gelesenen in Form eines neuen Kunstwerks. Unter der reproduzierenden Rezeption versteht Link den Prozess der Auseinandersetzung mit einem Werk bzw. alle Bemühungen um Vermittlung eines primären Rezeptionsgegenstandes, die durch die Herstellung eines weiteren sekundären Rezeptionsgegenstandes, wie z.B. Kritik, Rezension, Vorlesung, Kommentar, Essay, Brief oder Tagebuchaufzeichnungen, geschieht. Die passive Rezeption beschreibt die Aufnahme eines Werkes durch die LeserInnen, die sich „weder in der Schaffung eines neuen Kunstgegenstandes noch in der Herstellung eines sekundären Rezeptionsgegenstandes niederschlägt“ (Link 1976:98).

Die vorliegende Arbeit baut also auf dem von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß entworfenen Konzept der Rezeptionsästhetik auf. Ziel dieser Arbeit ist es ja, die Rezeption der Werke Elfriede Jelineks in China zu erfassen, zu dokumentieren und zu analysieren. Die Rezeption wird, wie Jauß fordert, unter den spezifischen historischen, gesellschaftlichen und politischen Hintergründen untersucht. Zugleich wird versucht, die Rolle der Texte und der in ihnen kodierte „Erwartungshorizont“ bzw. „implizite Leser“ nach Iser für die Rezeption nicht aus den Augen zu verlieren. Obwohl sich die Untersuchung der „produktiven Rezeption“ nach Link in China bestimmt als äußerst spannend erweisen würde, muss das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf die Rezeptionsformen der „passiven“ sowie „reproduzierenden Rezeption“ beschränkt werden. Sobald diese Basis gelegt ist, steht einer Untersuchung der produktiven Umsetzung rezipierter Jelinek-Werke in China jedoch nichts mehr im Wege.

1.2.2. Übersetzungstheoretischer Ansatz

Für die Untersuchung der Rezeption Elfriede Jelineks in der Volksrepublik China werden übersetzungstheoretische Ansätze ebenfalls relevant, vollzieht sich die Rezeption ja – mit Ausnahme der germanistischen Kreise – über den „Umweg“ der Übersetzung. Überschreitet ein Werk in seiner Rezeptionsgeschichte die Grenzen des eigenen Sprachraums, wird seine Rezeptionsgeschichte immer auch zu einer Übersetzungsgeschichte. Im Folgenden soll der übersetzungstheoretische Ansatz kurz vorgestellt werden, der dieser Arbeit am nächsten steht.

Parallel zur Entwicklung der Rezeptionsästhetik begann sich die Übersetzungswissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewusst von einer Tradition, die sich unter dem Praxisdruck

der Ausbildung zukünftiger ÜbersetzerInnen vorwiegend präskriptiv ausgerichtet hatte, abzugrenzen. Es entstanden Forschungsrichtungen der Übersetzungswissenschaft, die deskriptiv und retrospektiv verfahren. Im deutschsprachigen Raum ist dies vor allem die historisch-deskriptive Übersetzungsforschung (vgl. Apel / Kopetzky 2003:49-55), deren Leitfrage lautet: *Was wurde wann, warum, wie und warum wurde es so übersetzt?* Mit ihren Zentren in Göttingen und Düsseldorf ist dieser Ansatz historisch, deskriptiv und prozessorientiert. Es werden sprachliche und kulturelle Differenzen zwischen Ausgangs- und Zieltext untersucht mit dem Ziel sie zu kategorisieren und zu erklären. Im Zentrum der Forschung stehen weiters der Wandel von Übersetzungsnormen und vor allem die Einflüsse des Literaturbetriebs auf die Auswahl übersetzter Werke sowie die Übersetzungspraxis. Die deutschsprachige historisch-deskriptive Forschung gewann somit Anschluss an die internationale Forschungsrichtung der Translation Studies, die in den 1960er Jahren in den USA entstanden waren (vgl. Apel / Kopetzky 2003:56-63). Zu ihren Hauptvertretern zählen u.a. James Holmes (1970) und Raymond van den Broeck (1978). Außerhalb den USA entwickelten vor allem WissenschaftlerInnen aus den Niederlanden, Belgien und Israel diese Theorien weiter.

Die vorliegende Arbeit bezieht sich übersetzungstheoretisch auf den historisch-deskriptiven Ansatz sowie die Herangehensweise der Translation Studies. Wie auch der innovative Forschungszweig der Rezeptionsästhetik handelt es sich hierbei um Zugriffe, die über die reine Beschäftigung mit den Texten hinausgehen. Literatur- sowie kulturgeschichtliche Bedingungen und Folgen des Übersetzungsprozesses werden genauso miteinbezogen. Kennzeichnend ist des Weiteren die Konzentration auf den Prozess und das Resultat der Übersetzung, die in ihren tatsächlichen Erscheinungsformen als historische und kulturelle Phänomene betrachtet werden. Es wird versucht zu erklären, wie Übersetzungen in der Gesellschaft funktionieren, und untersucht, welche Texte wie, von wem und zu welchem Zweck übersetzt und wie sie rezipiert werden.

Die Translation Studies sind nicht mehr auf eine anzustrebende Identität zwischen Original und Übersetzung fixiert, sondern konzentrieren sich auf die vielfältigen Beziehungen zwischen den beiden. Jede Übersetzung wird als prinzipiell verschieden und als eine von unzähligen Möglichkeiten der Reproduktion des Originals angesehen. Der Entscheidungsfreiheit der ÜbersetzerInnen wird großer Stellenwert eingeräumt, denn jede Übersetzung ist bereits Rezeption und Interpretation. Der in der traditionellen Übersetzungstheorie zentrale Begriff der Äquivalenz wird somit hinfällig. Gemäß der Rezeptionsästhetik nach Iser und Jauss werden Sinn und Bedeutung eines Werkes erst durch seine RezipientInnen ausgeformt. ÜbersetzerInnen sind zuallererst immer LeserInnen, die sich in der Übersetzung produktiv mit dem Werk auseinandersetzen. Die Rezeptions- bzw. Übersetzungsgeschichte eines Werkes zeigt – so auch der hermeneutische Ansatz der Rezeptionsästhetik –, dass zwischen dem Originaltext und seinen übersetzenden Rezeptionen ein Wechselverhältnis besteht. Übersetzungen entfalten den Horizont möglicher Bedeutungen des Originals. Das Original gewinnt durch seine Übersetzungen immer neue Konturen, gleichzeitig müssen sich diese auch immer wieder an einem neuen Verständnis des Originals bewähren. Das vormals starre Konzept der „Übersetzbarkeit“ wird so zu einer veränderlichen Größe.

Seit den 1980er Jahren geht die Tendenz der Translation Studies dahin, eine Übersetzung vor allem in ihrem Übersetzungsprozess als komplexes Ensemble von intertextuellen und interkulturellen Beziehungen innerhalb einer bestimmten historischen Situation zu erfassen. Neuere Entwicklungen der Translation Studies sind überdies von einem noch stärkeren Praxisbezug gekennzeichnet. Die Unsichtbarkeit der ÜbersetzerInnen in der Übersetzungsgeschichtsschreibung wird kritisiert. Den ÜbersetzerInnen und der Übersetzungspraxis wird zunehmende Aufmerksamkeit gewidmet und die Zusammenarbeit zwischen TheoretikerInnen und ÜbersetzerInnen verstärkt. Im Zentrum des Interesses stehen erstmals auch die Institutionen, die die Übersetzungspraxis beeinflussen. ÜbersetzerInnen werden – wie auch die HerausgeberInnen, VerlegerInnen, KritikerInnen und LiteraturhistorikerInnen – als im Literaturbetrieb Beschäftigte aufgefasst. Zunehmend melden sich auch die ÜbersetzerInnen in den Translation Studies selbst zu Wort (vgl. z.B. Douglas Robinsons revolutionären Ansatz in *The Translator's turn* 1991).

Der zentrale Aspekt sowohl der Rezeptionsforschung nach Jauß und Iser als auch der historisch-deskriptiven Übersetzungswissenschaft bzw. der Translation Studies ist, Rezeption und Übersetzung sowohl im Text als auch in einer außerliterarischen Realität zu verorten. Die folgenden Ausführungen kommen immer wieder auf die Primärwerke Elfriede Jelineks zurück und versuchen, sprachliche und kulturelle Divergenzen bzw. Herausforderungen für deren Rezeption und Übersetzung zu erklären. Die Rezeptionsmöglichkeiten bzw. der Entscheidungsspielraum einer/eines Rezipientin/en ist immer schon durch vorhergehende Entscheidungen und Steuerungsmechanismen vorbestimmt. Es wird also darum gehen, die Entstehungsbedingungen und Auswahlprozesse zu rekonstruieren und die dabei maßgeblich involvierten Akteure zu identifizieren. Gemäß den Forderungen der Translation Studies soll den chinesischen ÜbersetzerInnen selbst eine Stimme verliehen und auch den Hintergründen der Übersetzungspraxis besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.

1.3. Forschungsverlauf und Methoden

Im Folgenden werden der Forschungsverlauf und die angewendete Methodik dargestellt, die sich sowohl aus literaturwissenschaftlichen als auch sozialwissenschaftlichen Komponenten zusammensetzt.

Die ersten Schritte sich dem Thema zu nähern bestanden zunächst in der Sondierung der aktuellen Forschungslage, der Beschäftigung mit der in Österreich verfügbaren Sekundärliteratur sowie dem ausführlichen Studium der Primärliteratur. Ein zentrales Element des Forschungsdesigns stellte der zweimonatige Forschungsaufenthalt in der Volksrepublik China dar.² Diesem ging eine intensive Vorbereitungsphase in Österreich voran, die auch erste Kontaktaufnahmen beinhaltete. Zweck des Aufenthaltes (Erhebungsphase) waren einerseits umfangreichen Recherchen in Bibliotheken, Archiven und Universitäten zur weiteren Materialbeschaffung. Neben dem Sammeln quantitativer Daten, den übersetzten Primärwerken

² Der Forschungsaufenthalt wurde von der Universität Wien (KWA-Stipendium) finanziell unterstützt.

und weiterem Textmaterial des chinesischen Diskurses war der Forschungsaufenthalt andererseits aber vor allem der empirischen, qualitativen Forschung und den persönlichen Gesprächen mit den ÜbersetzerInnen und anderen ExpertInnen von entscheidender Bedeutung. Die Text- und Interviewmaterialien wurden in der darauffolgenden Phase ausgewertet (Auswertungsphase).

Die empirische Komponente, die neben der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung und Textanalyse zu einem zentralen Bestandteil des Forschungsdesigns wurde, geht einerseits auf die historisch-deskriptive Übersetzungswissenschaft und die Translation Studies zurück, die der vorliegenden Arbeit als übersetzungstheoretische Ansätze dienen. Diese verstehen sich u.a. als empirische Disziplinen. Die Rezeptionstheorie nach Jauß und Iser fordert die Verbindung von Literaturwissenschaft und empirischer sozialwissenschaftlicher Untersuchung ebenfalls (Link 1976:101-112). Die zusätzliche Anwendung außerphilologischer Methoden wird vor allem in Hinblick auf die Erforschung der passiven Rezeption eines Werkes unentbehrlich (Link 1976:98-99). Die Schicht der passiven RezipientInnen nimmt zahlenmäßig den größten Anteil der realen Leserschaft ein, die Rezeption des Werkes liefert in diesem Fall jedoch kein greifbares Zeugnis. Neben der Ermittlung überindividueller quantitativer Daten und Statistiken aus der Sphäre der Textherstellung (Auflagezahlen) und Distribution (Verkaufszahlen) kommt daher die qualitative Forschung zur Anwendung.

Eine der bedeutsamsten Methoden der qualitativen Sozialforschung ist jene des qualitativen Interviews (vgl. Mayring 2002, Flick / Kardoff / Steinke 2008). Die im Falle der vorliegenden Arbeit verwendete Form ist die des so genannten leitfadenorientierten ExpertInneninterviews (vgl. Meuser / Nagel 1991, Bogner / Littig / Menz 2005). Dieses kommt in verschiedensten Forschungsfeldern zum Einsatz. Im Gegensatz zu anderen Formen des Interviews bildet bei ExpertInneninterviews nicht die Privatperson und „[...] *nicht* die Gesamtperson den Gegenstand der Analyse, d.h. die Person mit ihren Orientierungen und Einstellungen im Kontext des individuellen oder kollektiven Lebenszusammenhangs“ (Meuser / Nagel 1991:442, Hervorhebung im Original). Von Interesse sind ExpertInnen vielmehr als FunktionsträgerInnen innerhalb eines professionellen, organisatorischen oder institutionellen Kontextes. Es geht also mehr um die damit verknüpften Tätigkeiten, Aufgaben und Zuständigkeiten, um die dadurch gewonnenen Erfahrungen und Wissensbestände, was zusammengefasst als „Betriebswissen“ bezeichnet wird (Meuser / Nagel 1991:446). Die/Der ExpertIn als Privatperson und ihre privaten Erfahrungen treten in den Hintergrund.

ExpertInnen sind selbst stets Teil des Handlungsfeldes, das den Forschungsgegenstand ausmacht. Der ExpertInnenstatus ist jedoch relativ und von seiner Relevanz für das Forschungsinteresse abhängig (Helfferich 2009:163). Die für die Erforschung der Rezeptions- und Übersetzungssituation der Werke Elfriede Jelineks in der Volksrepublik China konsultierten ExpertInnen verfügen allesamt über einen privilegierten Zugang zu Informationen über die zur Untersuchung stehenden Prozesse (vgl. die Liste der ExpertInnen in Kap. 13.). Dabei kann zwischen zwei Kategorien von ExpertInnen unterschieden werden. Unter die erste Kategorie fallen jene, die Elfriede Jelineks Werke selbst ins Chinesische übertragen haben. Die zweite Kategorie umfasst diejenigen, die aufgrund ihrer beruflichen Position ebenfalls maßgeblich in die

Übersetzungs- und Rezeptionsprozesse involviert sind.³ Sie sind VertreterInnen des institutionellen Rahmens. Dieser reicht einerseits von Vermittlungsinstanzen wie dem Österreichischen Kulturforum, dem Auslandslektorat des Österreichischen Austauschdienstes (ÖAD) zur akademischen Institution der Germanistik (sowohl in China als auch Österreich – sowohl an den Universitäten als auch in Forschungszentren) und dem internationalen Buchmarkt und Verlagswesen. Da sich die Wohnsitze der ExpertInnen in verschiedenen Teilen Europas und Chinas befinden, wurden einige Befragungen per E-Mail abgewickelt.

1.4. Österreichische Literatur in China und Jelinek international: Abriss des Forschungsstandes

Ziel dieses Abschnitts ist es, zunächst kurz die Rezeptionsgeschichte österreichischer Literatur in China sowie die internationale Rezeption der Werke Elfriede Jelineks in groben Zügen nachzuzeichnen. Dabei wird die dazu vorhandene Forschungslage vorgestellt, in der die vorliegende Arbeit verortet wird.

1.4.1. Österreichische Literatur in China

Die Rezeptionsgeschichte deutschsprachiger Literatur in China ist eine relativ kurze. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts gab es nur ganz vereinzelte in Buchform gedruckte chinesische Übersetzungen deutschsprachiger Literatur (vgl. Zhang [Yi] 2007:21-25). Der Beginn einer intensiveren Rezeption fremdsprachiger – einschließlich deutschsprachiger und österreichischer – Literatur ist im Kontext der Vierten-Mai-Bewegung (1915-1925) anzusetzen. Intellektuelle des Landes wandten sich damals dem westlichen demokratischen Gedanken zu und suchten nach neuen literarischen Inhalten und Formen. Der Auftakt der Vermittlung der österreichischen Literatur fällt in das Jahr 1919, als Mao Dun (茅盾) (1896-1981), einer der wichtigsten Schriftsteller der modernen chinesischen Literatur, erstmals ein Werk der österreichischen Literatur ins Chinesische übertrug (Zhang [Yushu] 1996: Website).⁴ Bis 1949 folgten zahlreiche weitere Übersetzungen österreichischer Literatur, deren Hauptrepräsentanten in China Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig waren. Die Gründung der Volksrepublik im Jahr 1949 stellte einen Rückschlag für die Rezeption fremdsprachiger Literatur dar, da die Auswahl der Werke von der politischen Führung stark eingeschränkt wurde (Zhang [Yushu] 1996: Website). Der Höhepunkt der kulturellen Repressionen war die Kulturrevolution (1966-1976). Innerhalb der deutschsprachigen Literatur konnten lediglich Werke von SchriftstellerInnen der DDR weiter übersetzt und gelesen werden. Einzig Stefan Zweig stellt für die österreichische Literatur eine große Ausnahme dar, seine Werke wurden größtenteils verschont. Stefan Zweigs Novellen und Biographien waren es auch, die die Öffnung des Landes nach 1978 einläuteten. Er wurde zum „Lieblingsdichter“ der chinesischen LeserInnen, Anfang der 1980er Jahre brach sogar

³ Dies trifft für die ÜbersetzerInnen aufgrund ihres beruflichen Betätigungsfeldes größtenteils zusätzlich zu (vgl. Kap. 7.). In den folgenden Ausführungen wird gelegentlich zwischen „ÜbersetzerInnen“ und „ExpertInnen“ unterschieden, was lediglich die Unterscheidung dieser beiden Kategorien ausdrücken soll.

⁴ Es handelte sich um den Einakter *Denksteine in Anatol* von Arthur Schnitzler. Als Ausgangstext diente dem Schriftsteller die englische Übersetzung.

ein regelrechtes „Zweig-Fieber“ aus (vgl. Zhang [Yushu] 1986, 1996, Zhang [Xiaoqing] 2006, Zhang [Yi] 2007:268-273).

An der Konstellation der in China präsenten österreichischen SchriftstellerInnen hat sich bis heute nicht allzu viel verändert. Es sind vor allem die Werke der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts, die in China rezipiert werden. Die Werke Stefan Zweigs erfreuen sich auch heute noch größter Beliebtheit. Österreichische Gegenwartsliteratur wird hingegen nur am Rande wahrgenommen – das gilt auch für die chinesische Germanistik, die sich vorwiegend mit der österreichischen Literatur vor dem 20. Jahrhundert bzw. des frühen 20. Jahrhunderts beschäftigt (Ning 2009: pers. Auskunft). Neben Arthur Schnitzler und Stefan Zweig hat sich mittlerweile auch Franz Kafka – der in China interessanterweise fast ausschließlich als „österreichischer Schriftsteller“ rezipiert wird (vgl. z.B. Fan 2007) – zu den populärsten Repräsentanten österreichischer Literatur gesellt. Seine Werke sind fast vollständig übersetzt. Unter den rezipierten und übersetzten AutorInnen der österreichischen Gegenwartsliteratur sind Thomas Bernhard, Peter Handke und vor allem Elfriede Jelinek zu nennen.

Die vorliegenden Studien zur Thematik der Rezeption deutschsprachiger Literatur in China können zwei unterschiedlichen Typen zugeordnet werden. Es gibt einerseits Untersuchungen, die sich der Geschichte der deutschsprachigen Literatur in China in Form einer Gesamtschau bzw. eines Überblicks aus diachroner Perspektive widmen. Dazu gehören die Arbeiten von Zhang Yushu (1985), Sun Fengchen (1986), Guo Mingqin (1992), Ding Na (1995) und Zhang Yi (2007). Andererseits liegen etliche Studien vor, die sich mit einzelnen AutorInnen, Texten oder Themen beschäftigen. Im Rahmen dieser Einzelstudien sind vor allem Meng Weiyan (1996), Adrian Hsia (1996) und Ren Weidong (2002) zu Franz Kafka, Zhang Yushu (1986) und Zhang Xiaoqing (2006) zu Stefan Zweig in China zu erwähnen. Des Weiteren setzte sich u.a. Zhu Hong (1992) mit Friedrich Schiller und Shu Changshan (1992) mit Thomas Mann in China auseinander. Wang Xian (2009) verfasste ihre Magisterarbeit am Sinologieinstitut der Universität Wien zur Rezeption Thomas Bernhards in China; Barbara Ascher (1994) widmete sich in ihrer Dissertation an der Universität Wien der Rezeption von Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* in China; Hu Qiuhua (1992) legte eine vergleichende Studie über die Trümmerliteratur in Deutschland und die Wundenliteratur in der Volksrepublik China vor.

In Bezug auf die Erforschung der Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur in China ergibt die Sondierung der aktuellen Forschungslage folgendes Bild: Untersuchungen, die sich überblicksmäßig mit der Rezeption deutschsprachiger Literatur in China beschäftigen, widmen sich österreichischer Literatur nur am Rande (vgl. z.B. Ding 1995, Zhang [Yi] 2007). Österreichischer Gegenwartsliteratur wird noch weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Elfriede Jelinek wurde bisher noch nicht behandelt. Die einzige Arbeit, die sich explizit mit österreichischer Literatur beschäftigt, ist Zhang Yushus Artikel von 1996. Diese Studie liegt jedoch schon so weit zurück, dass aktuelle Tendenzen oder die Rolle des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek noch nicht berücksichtigt werden konnten (vgl. Zhang [Yushu] 1996). Auch im Falle der Einzelstudien sind SchriftstellerInnen oder Werke österreichischer Literatur wenig und neuerer österreichischer Literatur fast gar nicht vertreten.

1.4.2. Jelinek international

Die internationale, nicht-deutschsprachige Rezeption der Werke Elfriede Jelineks setzte in den 1980er Jahren ein (vgl. Bartens 1997:43-45). Auslöser waren der viel beachtete Roman *Die Klavierspielerin* von 1983 sowie die Verleihung des renommierten Heinrich-Böll-Preises der Stadt Köln 1986. Als erste fremdsprachige Buchpublikation erschien 1986 eine Übersetzung der *Klavierspielerin* ins Schwedische. Bis 1988 folgten Übersetzungen dieses Romans ins Niederländische, Englische und Französische. Während Jelineks Werke 1997 bereits in 13 Sprachen übersetzt waren (Bartens 1997:45), stieg die Zahl der Übersetzungen vor allem durch die Zuerkennung des Nobelpreises im Jahr 2004 enorm. Mittlerweile existieren Übersetzungen in 37 Sprachen (vgl. Übersetzungsliste 2008).

Zur internationalen Rezeption Elfriede Jelineks liegen mehrere wissenschaftliche Abhandlungen vor, von denen insbesondere der Sammelband von Daniela Bartens und Paul Pechmann (1997) hervorgehoben werden muss. Als bis dato einzige länder- und genreübergreifende Studie umfasst der Band Beiträge, die die internationale Rezeption der Werke Jelineks in Ländern wie Italien, Spanien, Frankreich, Niederlanden, Großbritannien und USA behandeln. Zudem sind mehrere Aufsätze und Hochschulschriften zu länderspezifischen Rezeptionen erschienen, wie z.B. Nachtmann (2000), Schwabel (2004), Moser (2008), etc. Auf das 2004 an der Universität Wien gegründete Elfriede Jelinek-Forschungszentrum gehen drei aktuelle Bände zurück, die sich mit unterschiedlichen Aspekten der internationalen Rezeption beschäftigen. In *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek* (2005) werden die Ereignisse und das Spektrum der weltweiten Reaktionen rund um die Verleihung des Nobelpreises in bibliographischer Form dokumentiert. Der Sammelband *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“* (2007) basiert auf dem im Herbst 2006 in Wien veranstalteten Symposium des Forschungszentrums zu Jelineks 60. Geburtstag. Im Mittelpunkt steht die Theaterarbeit der Autorin, wobei ein ganzer Abschnitt (*Übersetzungen | Internationale Aufführungen | Interkulturelles*) Beiträgen aus einer internationalen Perspektive gewidmet ist, u.a. mit Studien zur Rezeption in Frankreich, Italien, Polen, USA, Japan und Indien. Des Weiteren ist es Verdienst des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums bzw. der beiden Autoren Peter Clar und Christian Schenkermayr, dass die Rezeptions- und Übersetzungssituation der Theatertexte Elfriede Jelineks in Europa im Rahmen eines vom Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank geförderten zweijährigen Forschungsprojektes auf umfassende Weise aufgearbeitet werden konnte.

Die regen Forschungsaktivitäten zu Jelineks internationaler Rezeption decken also bereits mannigfache Aspekte und Teile der Welt ab. Das Forschungsfeld ist allerdings sehr klar auf die westliche Hemisphäre beschränkt. Lediglich je ein kurzer Beitrag des indischen Übersetzers Amrit Mehta und der japanischen Übersetzerin Keiko Nakagome im Symposiumsband des Forschungszentrums beschäftigen sich mit der Rezeption in zwei asiatischen Ländern (vgl. Mehta 2007, Nakagome 2007). Zur Situation in China gibt es von westlicher Seite bisher keine vergleichbaren Aufsätze, geschweige denn umfassende wissenschaftliche Studien.

Die gesamte Beschäftigung mit Elfriede Jelinek in der Volksrepublik China vor der Zuerkennung des Nobelpreises im Herbst 2004 schlug sich lediglich in drei wissenschaftlichen Aufsätzen nieder (vgl. Chen [Liangmei] 1999, Nie 1999, Nie / Xie 2001). Seit 2004 stieg die Zahl der chinesischen

Veröffentlichungen zu Elfriede Jelinek jedoch erheblich an. Allein über einhundert Artikel wurden in der Zwischenzeit in einschlägigen Fachjournalen des Landes publiziert (eigene Recherche). Die Erwähnungen in journalistischen Medien in ganz China dürften diese Zahl noch um ein Vielfaches übertreffen. Jelineks Werke standen im Mittelpunkt des im Dezember 2004 exklusiv zur Nobelpreisträgerin in Beijing abgehaltenen Symposiums, das vom Forschungsinstitut für ausländische Literatur der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften (*Zhongguo Shehui Kexueyuan Waiguo Wenxue Yanjiusuo* 中国社会科学院外国文学研究所) in Kooperation mit der Zeitschrift *World Literature* (*Shijie Wenxue* 世界文学) sowie der Chinesischen Forschungsgesellschaft für Deutsche Literatur (*Zhongguo Deyu Wenxue Yanjiuhui* 中国德语文学研究会) veranstaltet wurde (vgl. Ye 2005). Diese Forschungsgesellschaft hält zweijährlich eine Tagung zu deutschsprachiger Literatur in einer jeweils anderen Stadt des Landes ab. Im Rahmen der 12. Jahrestagung im Oktober 2005 an der Zhejiang Universität (*Zhejiang Daxue* 浙江大学) in Hangzhou, die sich ausschließlich österreichischer Literatur und insbesondere der Wiener Moderne widmete, wurden laut Protokoll ebenfalls Werke Elfriede Jelineks behandelt (vgl. CASS 2009). Mittlerweile sind überdies mindestens zehn Masterarbeiten (vgl. Li [Mo] 2007, Song 2007, Tan 2007, Luo 2007, Gu [Mengshan] 2007, Wang [Yanyan] 2008, Wu [Meiyang] 2008, Zhang [Lei] 2008, Chang 2008 etc.) und eine Dissertation (vgl. Qi 2008) in der Volksrepublik China zu Themen in Verbindung mit Elfriede Jelineks literarischem Werk erschienen. Im Verlauf des Jahres 2005 wurden zwölf Buchpublikationen mit Übersetzungen ihrer Werke herausgegeben. Eine dreizehnte folgte 2008.

Im chinesischen Diskurs, der sich vor allem in der Zeit kurz nach der Nobelpreisvergabe sehr stark mit Jelinek und österreichischer Literatur befasste, liegen also zahlreiche Artikel und wissenschaftliche Arbeiten vor. Während sich der Großteil dieser Artikel der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Jelineks Texten widmet, gehen nur wenige davon auf deren Rezeptions- und Übersetzungsbedingungen ein (vgl. z.B. Cai 2006a, 2006b, Chen / Lai 2004, Kang / Gou 2004 etc.). Lediglich die in den Übersetzungsbänden abgedruckten Kommentare der ÜbersetzerInnen stellten sich zusätzlich als aufschlussreiche schriftliche Quellen zur Fragestellung heraus (vgl. z.B. Xu 2005, Ning 2005, Shen 2005 etc.). Eine umfassende Dokumentation oder Analyse von chinesischer Seite lässt jedoch noch auf sich warten.

Die vorliegende Arbeit ist – wie durch diesen knappen Abriss des Forschungsstandes ersichtlich – also durchaus in einer Lücke angesiedelt, die bisher sowohl von der westlichen als auch chinesischen Forschung vernachlässigt wurde. Die Studien zur Rezeption deutschsprachiger Literatur in China sparten Elfriede Jelinek bislang aus, während gleichzeitig die internationale Jelinek-Forschung China ausließ. Im überaus aktiven chinesischen Diskurs werden bevorzugt literaturwissenschaftliche Themen intensiv und ausgiebig elaboriert, ohne ausführlicher auf die grundlegenden Rezeptions- und Übersetzungsbedingungen einzugehen. In dieser Arbeit sollen daher die einzelnen vorliegenden Quellen aus dem westlichen sowie chinesischen akademischen Diskurs erstmals zusammengeführt und mit den durch die sozialwissenschaftliche Methodik neu erhobenen Erkenntnissen in Beziehung gesetzt werden. Diese Arbeit kann also in vielfacher Hinsicht einen neuartigen und einzigartigen Beitrag leisten. Die Rezeptionsforschung wird um ein Fallbeispiel, in dem sich die aktuellsten Entwicklungen widerspiegeln, erweitert. Die internationale Elfriede Jelinek-Forschung wird bereichert durch die Aufarbeitung der

Übersetzung in die meistgesprochene Sprache der Welt und der Rezeption ihrer Werke in einem Land, das sich als bevölkerungsreichstes Land der Welt nicht nur durch seine sprachliche und kulturelle Divergenzen als äußerst spannend erweist. Ziel dieser Magisterarbeit ist es – auf dem Vorhandenen so gut wie möglich aufbauend – diese Lücken zu füllen und einen für mehrere Disziplinen und die alltägliche interkulturelle Übersetzungs- und Rezeptionspraxis relevanten, höchst aktuellen Beitrag zu leisten.

2. Der chinesische Buch- und Übersetzungsmarkt

Der chinesische Buch- und Übersetzungsmarkt zeichnet sich heute durch mehrere Eigenheiten aus, die eng mit den umfassenden Transformationen des chinesischen Wirtschaftssystems in den letzten Jahrzehnten zusammenhängen. Die Politik von Reform und Öffnung seit 1978 sowie der Beitritt Chinas zur WTO 2001 markieren die entscheidenden Eckpfeiler der jüngeren Geschichte des Buchmarktes. Das Verlagswesen des Landes befindet sich nun in einer „herausfordernden Übergangsphase von Planwirtschaft zu Marktwirtschaft“ (Sun / Yang / Mao 2009:93). Im Folgenden werden der institutionelle Rahmen und die Struktur der Verlagslandschaft sowie die Charakteristika des chinesischen Buchhandels beleuchtet. Es folgen ein Überblick über die Rolle von Literatur und Übersetzungen auf dem Buchmarkt – im Allgemeinen sowie in Bezug auf den deutschsprachigen Raum im Speziellen – sowie ein Abschnitt über die Zensurmechanismen in China.

2.1. Das chinesische Verlagswesen

Das Verlagswesen in China steht – verglichen mit anderen Wirtschaftszweigen des Landes – noch unter strenger staatlicher Kontrolle. Die General Administration of Press and Publication (GAPP) (*Zhonghua Renmin Gongheguo Xinwen Chubanshu* 中华人民共和国新闻出版总署) ist die höchste Institution für das Publikationswesen des Landes. Auf Provinz- und Kreisebene gibt es Vertretungsbüros der GAPP, die intern analog zu dieser strukturiert sind (BIZ 2009: Website). Zu den Hauptaufgaben der GAPP zählen u.a. das Erlassen von Regelungen, die Ausstellung von ISBN-Nummern (*shuhao* 书号), die Prüfung und Genehmigung von Anträgen zur Gründung von neuen Verlagen sowie die internationale Kooperation zwischen chinesischen und ausländischen Verlagshäusern (Bartz 2009:1).

Laut den aktuellsten Statistiken der GAPP gibt es derzeit 579 offizielle Verlage in der Volksrepublik China (GAPP 2009: Website).⁵ 220 davon gehören als „zentrale“ Verlage (*zhongyang ji chubanshe* 中央级出版社) direkt einem Ministerium oder einer Regierungsinstitution an, sind also hierarchisch auf höchster Ebene angesiedelt. Die anderen 359 sind „regionale“ Verlage (*difang chubanshe* 地方出版社), die auf der Provinzebene angesiedelt sind (Bartz 2009:2-3). Die Zahl der offiziellen Verlage ist seit den letzten Jahren annähernd unverändert, was weniger auf die Stabilität des Marktes, sondern auf die strengen Antragsverfahren für Verlagsgründungen bei der GAPP zurückgeht. Fast 40% der chinesischen Verlage haben ihren Sitz in Beijing. Shanghai kommt an zweiter Stelle, liegt mit nur etwa 7% aber weit hinter der Hauptstadt (BIZ 2009: Website). 2008 wurden in China 275.668 Bücher, darunter etwa 15.000 neue Titel produziert.⁶ Im Vergleich zum Vorjahr stieg die Titelproduktion insgesamt um 11% (GAPP 2009: Website). Das Umsatzvolumen variiert je nach Quelle. Laut GAPP beläuft es sich auf umgerechnet 14,56 Mrd. Euro (GAPP 2009: Website), laut dem Marktforschungsinstitut und Consultingcenters OpenBook (*Kaijuan* 开卷) auf 6,5 Mrd. Euro (Bartz 2009:3).

⁵ Die GAPP gibt jeweils Mitte des Jahres einen offiziellen Statistikbericht zum Buchmarkt des Vorjahres heraus. Daher betrifft der aktuellste Report vom 16. Juli 2009 das Jahr 2008 (vgl. GAPP 2009).

⁶ Das sind ca. 1,32 Millionen Tonnen Papier (Bartz 2009:3).

Der chinesische Buchmarkt zählt somit zu den größten der Welt. Gemessen an der Buchproduktion des Landes ist China unübertroffener Spitzenreiter der Welt (WBCO 2009:2). Im Verhältnis zur Bevölkerungszahl des Landes liegt China jedoch noch klar hinter Deutschland, Frankreich und den USA zurück: „In this sense, China, still a developing country with a substantially large potential for development of books, is not yet a powerful publishing country.“ (WBCO 2009:3)

Bis 2002 waren alle Verlage Chinas staatlich und nicht profitorientiert (Bartz 2009:1). Der Beitritt Chinas zur WTO im Dezember 2001 hat einschneidende langfristige Auswirkungen auf diverse Bereiche und u.a. die Umsetzung gravierender marktorientierter Reformen im Verlagswesen zur Folge. Der Staat zieht sich im Zuge dessen mehr und mehr zurück. Durch die Öffnung nach außen sind die Verlage überdies zunehmend der ausländischen Konkurrenz ausgesetzt. Um „active players“ in der WTO zu werden, müssen sie mit dieser mithalten können (Sun / Yang / Mao 2009:93).

Als Reaktion auf die veränderte Situation seit dem WTO-Beitritt Chinas wurden mehrere Verlage von Regierungsseite zu Verlagsgruppen zusammengeschlossen. Ziel dieser Maßnahme ist es, durch bessere Nutzung der Ressourcen an Konkurrenzfähigkeit zu gewinnen. Seit 2008 ist überdies ein neuer Trend zu beobachten, bei dem einige führende Verlagsgruppen bereits begonnen haben, sich selbst neu zu strukturieren (Bartz 2009:1). Inzwischen gibt es ca. 25 offizielle Verlagsgruppen, dazu zählen u.a. Shanghai Century Publishing Group (*Shanghai Shiji Chuban Jituan* 上海世纪出版集团), Liaoning Publishing Group (*Liaoning Chuban Jituan* 辽宁出版集团), Guangdong Publishing Group (*Guangdong Chuban Jituan* 广东出版集团) sowie die Jiangsu Publishing Group (*Jiangsu Chuban Jituan* 江苏出版集团). Die im März 2002 gegründete China Publishing Group (*Zhongguo Chuban Jituan* 中国出版集团), die dem Propagandaministerium untersteht, ist die größte unter ihnen (BIZ 2009: Website). Nach Sun, Yang und Mao (2009:97) ist die Rolle der Verlagsgruppen auf dem chinesischen Buchmarkt nicht zu unterschätzen: Sie sind „[...] the most important industrial organizations and integral to the development of China’s publishing industry“. So zeichneten sich diese Verlagsgruppen im Jahr 2007 beispielsweise für 30% aller gedruckten Bücher in China verantwortlich. Des Weiteren wurde beschlossen, dass sich das Verlagswesen, wie der kulturelle Bereich insgesamt, stärker am Markt orientieren soll. Mit Ausnahme einiger weniger Verlage, die auch bis auf weiteres staatlich finanziert werden, müssen alle Verlage bis 2010 den Transformationsprozess zu profitorientierten Wirtschaftsunternehmen durchlaufen (Bartz 2009:1).⁷

Die neuen politischen Richtlinien fördern Investitionen seitens nicht-staatlicher Unternehmen, anderer Industriezweige und sogar internationaler Firmen. Somit zieht die Verlagsbranche den Bereichen Vertrieb und Druck nach, deren Öffnung für ausländische Investitionen in den letzten Jahren schnell vorangegangen ist (BIZ 2009: Website). Zudem kann auf verschiedene Arten mit ausländischen Partnern zusammengearbeitet werden, wie durch Co-Produktionen, Joint-Ventures, Lektorate etc.

⁷ Darunter v.a. Verlage auf Provinzebene, die hauptsächlich politisch und ideologisch ausgerichtete Bücher zu Propagandazwecken der Partei im Programm haben, wie das People’s Literature Publishing House (*Renmin Wenxue Chubanshe* 人民文学出版社) (BIZ 2009: Website).

Im Zuge der strukturellen Veränderungen auf dem Buchmarkt der letzten Jahre ist auch eine andere chinaspezifische Erscheinung zu Tage getreten. Bis heute sind private Verlage offiziell nicht erlaubt. Die Zahl der „quasi privaten Verlage, die unter dem Deckmantel einer Kultur-Agentur wie ein Verlag arbeiten“ (BIZ 2009: Website), ist in den letzten Jahren dennoch sprunghaft gestiegen. Offizielle Zahlen liegen keine vor, nach Einschätzung der GAPP gibt es bereits etwa 5.000 (BIZ 2009: Website), nach Jing Bartz (2009:1), Leiterin des Buchinformationszentrums der Frankfurter Buchmesse (BIZ) in Beijing, ca. 10.000 solcher „privater Verlage“, 200 bis 300 darunter in beträchtlicher Größe.⁸ Da die GAPP ISBN-Nummern ausschließlich an offizielle Verlage vergibt, ist die Existenz „privater Verlage“ nur durch die Zusammenarbeit mit staatlichen Verlagen möglich. Zhang Xiaoming, Professor und Vizedirektor des Forschungszentrums für Geisteswissenschaften an der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften (*Zhongguo Shehui Kexueyuan* 中国社会科学院), spricht von „symbiotic relationships“ (Zhang / Bao 2006:302). Als „Kulturagenturen“ registriert und für die staatlichen Verlage auf dem Papier als so genannte „packaging agencies“ tätig, agieren private Verlage in einer Art „underground economy“ (Bartz 2009:1). ISBN-Nummern werden dabei zu einem marktfähigen Artikel – ein Prozess, der laut Zhang Xiaoming mit „selling the book licence number (*mai shuhao* 卖书号)“ bezeichnet wird (Zhang / Bao 2006:302). Der Staat sah bis vor kurzem weitestgehend darüber hinweg, „um nicht in Zugzwang zu geraten“ (BIZ 2009: Website). Der chinesische Buchmarkt profitiert seit jeher maßgeblich von den privaten Verlagen. Durchschnittlich 12% der internationalen Lizenzen werden jedes Jahr von den privaten Verlagen erworben, rund 50% der Titel auf Bestsellerlisten werden im Durchschnitt von ihnen verlegt (Bartz 2009:1-2). Sie arbeiten höchst professionell und sind häufig wirtschaftlicher und offener für neue Ideen und Konzepte (BIZ 2009: Website). Ihre Bedeutung für den chinesischen Buchmarkt ist in den vergangenen Jahren also immer wichtiger geworden. Dies betrifft v.a. Übersetzungsausgaben, für deren Konzeption und Lizenzhandel sie sich maßgeblich verantwortlich zeichnen.

In den letzten Jahren erfuhr der private Sektor des chinesischen Verlagswesens zunehmende Akzeptanz. Studien der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften prognostizierten bereits 2006, dass die marktwirtschaftlichen Reformen, also die Umgestaltung der Verlage zu Wirtschaftsunternehmen und die Öffnung für private Investitionen, eine Vielzahl dieser „Kulturagenturen“ zu kleinen und mittelgroßen Verlagfirmen machen würden (Zhang / Bao 2006:302). Die Zahl der Verlage würde sich mindestens verdoppeln. Des Weiteren wird vorausgesagt, dass die annähernde Gleichstellung staatlicher und privater Verlage als „equal players in the marketplace“ die Entwicklung der Verlagsindustrie des Landes stark fördern werde (Zhang / Bao 2006:302). Die Regierung reagierte inzwischen auf die bisherigen Entwicklungen und Prognosen. Im April 2009 bestätigte Liu Binjie, Minister der GAPP, dass private Verlage in Zukunft rechtlich denselben Tätigkeiten nachgehen dürfen wie offizielle Verlage. Lediglich die ISBN-Nummern sollten in der Hand der staatlichen Verlage bleiben (Bartz 2009:2).

⁸ Laut einer Studie der *Beijing Municipal Administration of Publications* von 2006 sind mehr als 3.000 private Verlage allein in Beijing, der Verlagshauptstadt schlechthin, tätig (Zhang / Bao 2006:302).

2.2. Buchhandel in der Volksrepublik China

Einzig Vertrieb und Bucheinzelhandel sind bisher als Folge des WTO-Beitritts Ende 2001 vollständig für private und internationale Akteure geöffnet (Bartz 2009:5). Die Öffnung ging derart rasant von statten, dass sich der staatliche Markt den Sortimentsbereich faktisch bereits zur Hälfte mit dem privaten Sektor teilt (BIZ 2009: Website). Der Vertrieb spielt sich vorwiegend über drei Kanäle ab: staatliche, private und Internet-Buchhandlungen. Laut Statistik beliefen sich die Vertriebsstellen im Jahr 2007 auf insgesamt 167.254, verteilt im ganzen Land (WBCO 2009:4). Die staatlichen Xinhua-Buchhandlungen (*Xinhua Shudian* 新华书店) sind sowohl im Vertrieb als auch Verkauf aktiv. Gegenüber 120.911 privaten Buchhandlungen 2007 mögen 10.726 Xinhua-Buchhandlungen, also weniger als nur ein Zehntel an Filialen, bescheiden erscheinen (WBCO 2009:4). Laut einer Umfrage⁹ rangieren die staatlichen Buchhandlungen jedoch immer noch an erster Stelle, wenn es um das Kaufverhalten der LeserInnen geht – 72,5% gaben Xinhua als ihre erste Wahl an (Bartz 2009:6).

Die privaten Buchhandlungen nehmen nach ihrer rasanten Entwicklung bereits eine entscheidende Position im chinesischen Buchhandel ein. Prozentuell beträgt der Anteil der privaten Buchhandlungen zwischen 20% (Einschätzung OpenBook) und 30% (Ergebnis der Umfrage) (Bartz 2009:6). Den dritten Vertriebsweg stellt das Internet dar. Die größten Online-Buchhandlungen sind das chinesisch-amerikanisch-japanische Joint Venture dangdang.com und das von Amazon aufgekaufte yoyo.com. Laut Umfrage werden zwar nur 5,7% der Buchkäufe online getätigt (Bartz 2009:6), das Verkaufsvolumen stieg in den letzten Jahren jedoch enorm, laut Statistiken um durchschnittlich 50% jährlich (WBCO 2009:4-5), zwischen 2008 und 2009 sogar um 62,9% (Bartz 2009:6). Diese Entwicklung ist angesichts 253 Millionen Internet-UserInnen in der Volksrepublik äußerst vielversprechend (WBCO 2009:5).

Generell rechnen ExpertInnen mit neuen Trends und fundamentalen Veränderungen im chinesischen Buchhandel, die eng mit dem Phänomen der Digitalisierung zusammenhängen. Verlage rüsten im digitalen Bereich bereits sehr stark auf, um mit der starken Konkurrenz in diesem Sektor mithalten zu können (WBCO 2009:5). Die Schlagworte sind Printing-On-Demand, eBooks, Online Publishing, Online Marketing etc. Dazu Sun, Yang und Mao (2009:95-97):

In contrast to the relative stagnation of book publishing, audiovisual products, electronic publications, and web publications have grown at a rapid pace. [...] Digital publishing appears set to dominate the publishing market. The contrast between the stagnation of printed books and the rapid development of other publication types is one important sign of change in China's publishing industry, which reflects changing consumer demands for cultural entertainment in the information age. To keep up with this important trend, it is necessary to adjust guidelines to promote the progress of a diversified publishing industry in China. (Sun / Yang / Mao 2009:95-97)

Der chinesische Buchhandel ist diversen Problemen ausgesetzt, die bisher nur teilweise gelöst werden konnten. Aufgrund eines bislang mangelnden landesweiten Vertriebsnetzes kommt es zu starken regionalen Abweichungen, v.a. zwischen städtischen und ländlichen Gebieten.

⁹ Es handelt sich um „The 2008 Survey of Reading Behavior“, veröffentlicht am 24.04.2009 im China Press and Publishing Journal (*Zhongguo Xinwen Chuban Bao* 中国新闻出版报) (zitiert nach Bartz 2009).

Manche Titel, die in regionalen Verlagen erscheinen, werden oftmals nicht über die Provinzgrenzen hinaus vertrieben (BIZ 2009: Website). Das unausgeglichene Vertriebsnetz spiegelt sich auch in den Verkaufszahlen wider. Durchschnittlich werden 70% aller landesweit verkauften Buchveröffentlichungen in den Städten Chinas verkauft, wo jedoch nur etwa ein Drittel der chinesischen Bevölkerung lebt (BIZ 2009: Website). Dabei spielen auch andere Faktoren, wie das stark differierende Jahreseinkommen u.v.m., eine Rolle. Des Weiteren sieht sich der Buchhandel mit dem Problem von Raubdrucken konfrontiert, wovon v.a. Bestseller betroffen sind. 34,1% der Befragten der bereits erwähnten Umfrage gaben zu, Bücher auf der Straße zu kaufen (Bartz 2009:6). Diese Antwort rangiert hinter den staatlichen Xinhua-Buchhandlungen an zweiter Stelle. Damit hängt wohl die problematische Situation des Urheberrechts in China zusammen. Von 1949 bis 1991 gab es in der Volksrepublik kein derartiges Gesetz zum Schutz des geistigen Eigentums, weshalb sich auch ein diesbezügliches Bewusstsein erst sehr viel später als beispielsweise in Teilen Europas entwickelte. Die dafür zuständige Behörde ist die National Copyright Administration of the People's Republic of China (NCAC) (*Zhonghua Renmin Gongheguo Guojia Chubanjū* 中华人民共和国国家版权局), die der GAPP angehört. Das 1990 erlassene Urheberrechtsgesetz trat im Juni 1991 in Kraft. 1992 unterzeichnete China das Internationale Urheberrechtsabkommen und trat der Berner Übereinkunft¹⁰ bei. Trotz Überarbeitungen ist das Gesetz bis heute noch nicht ausgereift und Raubdrucke sind immer noch ein gravierendes Problem (BIZ 2009: Website). Seit dem WTO-Beitritt sind die staatlichen Stellen jedoch gezwungen, verstärkt dagegen vorzugehen (BIZ 2009:Website).

Laut einer Studie von 2009 stieg die Zahl der LeserInnen innerhalb der chinesischen Bevölkerung zwischen 18 und 70 Jahren von 48,8% in 2007 auf 49,3% in 2008. Demgemäß liest ca. die Hälfte der chinesischen Bevölkerung Bücher. Zählt man andere Textmaterialien, wie Zeitschriften, digitale Publikationen oder andere Medien dazu, wächst der Anteil der Lesenden sogar auf 69,7% (Bartz 2009:10-11).

Das Leseverhalten der chinesischen Bevölkerung ist von den massiven politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Umwälzungen der letzten Jahrzehnte maßgeblich beeinflusst. Sun Qingguo, Executive Manager des Consultingcenters OpenBook, stellt in seinem 2002 erschienenen Artikel „Economics of the Chinese Book Market“ vier Phasen seit den späten 1970er Jahren fest, die die chinesische Leserschaft in Folge des politischen Kurswechsels durchlief. Die erste Phase wird unter der Überschrift „The Underserved Market Period when any Book would Succeed“ (Sun 2002:54) zusammengefasst und betrifft die Jahre unmittelbar nach dem Ende der Kulturrevolution 1976. Nach zehn Jahren des sozialen Aufruhrs und kultureller Unterdrückung war der chinesische Buchmarkt extrem geschrumpft und die chinesische Leserschaft derart ausgehungert, dass die neue Politik unter Deng Xiaoping einen regelrechten Ansturm auf die Buchhandlungen auslöste:

In the late 1970s Chinese readers lined up in front of bookstores waiting for books. Practically any book available was welcomed and would succeed. Books of all categories were sold, and most titles sold vast numbers of copies (millions). (Sun 2002:54)

¹⁰ Die *Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst* ist ein 1886 in Bern angenommener völkerrechtlicher Vertrag.

Trotz der enormen Auflagezahlen war die Zahl der verlegten Titel bis Mitte der 1980er Jahre allerdings noch sehr beschränkt. Dies sollte sich besonders bis in die 1990er Jahre stark verändern. Die bescheidene Auswahl an Titeln auf dem Buchmarkt hatte zur Folge, dass die Verkaufszahlen dramatisch zurückgingen. Die Verlage reagierten darauf mit der Produktion neuer Titel, was zu einer regelrechten „Explosion der Buchtitel“ auf dem chinesischen Markt führte (Sun 2002:55). Die Regierung versuchte den Titeloutput durch Einschränkungen bei der Vergabe der ISBN-Nummern – bisweilen vergeblich – zu kontrollieren.

Die 1990er Jahre zeigten eine starke Tendenz der Segmentierung. Mit den sozialen Umwälzungen als Folge des neuen Kurses seit Ende der 1970er Jahre änderte sich auch das Leseverhalten der Bevölkerung. Einige traditionell sehr erfolgreiche Formate, wie chinesische Comics und Bildkalender, verschwanden gänzlich. Auch die Verkaufszahlen literarischer Werke gingen stark zurück. Gleichzeitig traten Englischlernmaterialien sowie Business- und Computerbücher ihren Siegeszug an (Sun 2002:56). Die jüngere Entwicklung des chinesischen Buchmarktes ist des Weiteren vom in China gänzlich neuen Phänomen des Bestsellers geprägt. Durch die große Zahl an verfügbaren Titeln und AutorInnen auf dem Buchmarkt wurde das Buch, so Sun (2002:56), mehr und mehr zu einem gewöhnlichen Konsumgut, dessen wesentlicher Zweck Unterhaltung und Entspannung sei. Der bereits erwähnten Studie zufolge gaben tatsächlich 42,7% der Befragten „Zeit tot schlagen, Entspannung und Unterhaltung“ als Hauptmotiv des Lesens an (Bartz 2009:11). Dieser Grund liegt jedoch nur an zweiter Stelle, hinter den 62%, die mit „um Wissen und Information zu erlangen, um den Horizont zu erweitern“ antworteten. Weitere 25% der Befragten lesen vorwiegend für Karriere und Beruf (Bartz 2009:11). Im Gegensatz zum traditionellen Verständnis des Buches, so Sun (2002:56) weiter, verringerten Wertewandel und verändertes Konsumverhalten als Folge der Wirtschaftsreformen die Lebensspanne eines Buches maßgeblich, das zumeist nur für den einmaligen Gebrauch verwendet wird und stark von aktuellen Trends abhängig ist. Dazu kommt, dass neue Unterhaltungsmöglichkeiten, wie z.B. Computerspiele, Internet und Handy, das Lesen als Freizeitbeschäftigung v.a. unter jungen ChinesInnen klarerweise herausfordern.

Für die Kurzlebigkeit des Buches ist womöglich auch der Buchpreis von Relevanz. Laut GAPP beläuft sich der durchschnittliche Preis eines Buches auf dem chinesischen Markt auf 11,41 RMB (1,16 Euro). Obwohl die Preise in den letzten Jahren wesentlich gestiegen sind, ist der absolute Preis eines Buches als sehr niedrig einzuschätzen (WBCO 2009:3). Dies geht einerseits auf die Planwirtschaft zurück, liegt andererseits aber auch an den geringen Arbeitskosten und den niedrigen Profitraten der chinesischen Verlagsbranche und Druckindustrie (WBCO 2009:3). Ohne Zweifel sind Bücher für gewisse Gesellschaftsschichten dennoch unerschwinglich. Für den Wert eines Buches lassen sich durchschnittlich drei bis fünf Mahlzeiten bezahlen (eigene Recherche). Dies wird abermals durch die Studie bestätigt, die aufzeigt, dass 49,2% die derzeitigen Buchpreise als zu hoch erachten (Bartz 2009:11).¹¹

¹¹ Über die soziale Situation der Befragten dieser Studie ist leider nichts Genaueres bekannt. Laut Ding Na (1995:122) sind jedoch aufgrund der stetig steigenden Buchpreise auch „viele Intellektuelle heutzutage schon nicht mehr in der Lage, die für sie notwendigen Bücher zu kaufen“.

2.3. Literatur und Übersetzungen auf dem chinesischen Buchmarkt

Beim chinesischen Buchmarkt werden drei Arten von Veröffentlichungen unterschieden: Bücher, Lehr- und Schulbücher¹² sowie Bildkarten. Die Bücher werden des Weiteren offiziell in 22 Kategorien eingeteilt, unter Verlagen ist eine Aufteilung in acht Marktsegmente üblich: Sozialwissenschaften, Naturwissenschaften und Technik, Kunst und Literatur, Kinder- und Jugendbuch, Chinesische Klassiker, Erziehung / Ausbildung / Pädagogik, Fachbücher und Nachschlagewerke (BIZ 2009: Website). Offiziell ist die Programmausrichtung eines Verlages festgelegt, was sich auch in den Verlagsnamen widerspiegelt, die Realität sieht meistens jedoch anders aus.

Einer aktuellen „Genre Analysis“ von China Publishing Today, eines der erfolgreichsten Magazine zum chinesischen Buchmarkt, zufolge liegt Literatur mit einem Umsatzanteil von 14% an 3. Stelle hinter Sozialwissenschaften (30,7%) und Kinder- und Jugendbuch (14,2%) – dicht gefolgt jedoch von Naturwissenschaften und Technik (13,8%) (CP Today 2009a: Website). Gemessen an der Titelproduktion findet sich Literatur mit nur 8% an 5. Stelle hinter Sozialwissenschaften (28%), Naturwissenschaften und Technik (22,3%), Fachbuch (11,6%) und Kinder- und Jugendbuch (10,7%). Das Genre Literatur bewegt sich also im Mittelfeld des chinesischen Buchmarktes und ist einer sehr starken Konkurrenz durch andere überaus erfolgreiche Segmente ausgesetzt.

Innerhalb der Literatur lassen sich weitere Kategorien aufschlüsseln. In einer Studie von OpenBook (Yang [Lei] 2006:1-2) wird zwischen folgenden acht Segmenten unterschieden: Romane (*xiaoshuo* 小说), Kurzgeschichten / Essays (*sanzawen* 散杂文), Kinder- und Jugendliteratur (*qingchun wenxue* 青春文学), klassische chinesische Literatur (*Zhongguo gudian wenxue* 中国古典文学), Literaturtheorie und Literaturwissenschaft (*wenxue lilun yu yanjiu* 文学理论与研究), sonstige Literatur (*wenxue qita* 文学其他), Bildbände und Comics (*huiben manhua* 绘本漫画) sowie Dramen und Poesie (*xiju shige* 戏剧诗歌). Mit 46% nimmt der Roman fast die Hälfte des Literaturmarktes ein. Jährlich werden etwa 12.000 Romane, darunter 9.000 Neuerscheinungen publiziert (CP Today 2009b: Website).¹³ Weit dahinter liegen Kurzgeschichten / Essays und die Kinder- und Jugendliteratur mit jeweils 16%, klassische chinesische Literatur mit 10% und Literaturtheorie und Literaturwissenschaft bei 5%. Sonstige Literatur kommt auf 3%, Bildbände und Comics sowie Dramen und Poesie belaufen sich gar nur auf je 2% (Yang [Lei] 2006:1-2).

Der Anteil übersetzter Werke auf dem chinesischen Buchmarkt hat in den letzten Jahren tendenziell zugenommen. Wiederum auf eine Studie der privaten Firma Open Book geht zurück, dass zwischen Juli 2008 und Juli 2009 rund 20% der Titel bzw. 30% des Umsatzes auf dem chinesischen Buchmarkt übersetzten Büchern zuzuschreiben sind (CP Today 2009b: Website). 556 der insgesamt 579 staatlichen Verlage des Landes (96%) waren in diesem Zeitraum in den Übersetzungsmarkt involviert. Literatur zählt neben dem Kinder- und Jugendbuch mit einem

¹² Die Rolle der Lehr- und Schulbücher auf dem chinesischen Buchmarkt kann nicht unterschätzt werden. In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich jedoch nur auf die Veröffentlichungsart der „Bücher“, wobei Lehr- und Schulbücher bzw. Bildkarten nicht berücksichtigt werden.

¹³ Laut einer anderen Statistik übernimmt der Roman sogar fast 60% des Literaturmarktes (CP Today 2009b: Website).

Marktanteil von ca. 20% zu den stärksten Segmenten im Bereich der Übersetzungen (CP Today 2009b: Website). Dennoch sind rund 80% des Übersetzungsmarktes nicht-literarische Werke, darunter v.a. Sprachlernmaterialien (v.a. Englisch und Japanisch als stärkste Fremdsprachen in China), Wirtschafts- und Managementbücher, wissenschaftliche Werke sowie Selbsthilfebücher (CP Today 2009b: Website).

Bei rund 10% der literarischen Titel handelt es sich um übersetzte Werke. Die meisten davon stammen aus den USA, nicht wenige jedoch auch aus Taiwan, Hongkong und anderen asiatischen Regionen (CP Today 2009b: Website). Grundsätzlich lässt sich am Lizenzhandel aller Sparten ablesen, dass chinesischsprachige Länder und Regionen, wie Taiwan, Hongkong, Singapur und Macao sowie andere asiatische Regionen, v.a. Japan und Korea, eine entscheidende Rolle spielen (siehe Tab. 1). An zweiter Stelle stehen englischsprachige Räume, insbesondere die USA und UK (Bartz 2009:3-4). Unter den zehn stärksten Partnern im Lizenzgeschäft rangieren – neben den bereits erwähnten – Deutschland als stärkstes europäisches Land sowie Frankreich und Kanada.

Rang	Land / Region	2007	2008
1	Taiwan	892	6.040
2	US	3.878	4.011
3	UK	1.635	1.754
4	Japan	822	1.134
5	Korea	416	755
6	Deutschland	585	600
7	Frankreich	393	433
8	Singapur	228	292
9	Hongkong	268	195
10	Kanada	33	59

Tabelle 1: Anzahl der Titel, für die die Volksrepublik China 2007 und 2008 Lizenzen erwarb
Diese Aufstellung ist Bartz (2009:3-4) entnommen und bezieht sich auf Daten der GAPP von 2008.

Im Vergleich zu 16.969 Titel, die die Volksrepublik im Jahr 2008 kaufte, verkaufte sie selbst nur 2.455 Titel ins Ausland – wiederum vor allem an dieselben Länder des asiatischen und englischsprachigen Raumes. Zu den Top Ten kommt allerdings noch Russland hinzu (Bartz 2009:3-4). Die Lizenzsituation ist also sehr unausgeglichen. 2004 etwa verkaufte Deutschland mehr als 600 Lizenzen nach China, während China nur eine einzige nach Deutschland verkaufte. Um die Lizenzverkäufe chinesischer Bücher ins Ausland zu forcieren, implementierte die chinesische Regierung nun eine forcierte „Going Out Policy“ (*Zouchuqu zhanlüe* 走出去战略) (Bartz 2009:2).¹⁴

¹⁴ Erste Früchte dieser neuen Strategie sind in den Konfuzius Instituten zu sehen, die nun weltweit aufgebaut werden, oder Chinas Auftritt als Gastland der Frankfurter Buchmesse 2009.

2.4. Österreichische Literatur auf dem chinesischen Buchmarkt

Deutsche Verlage spielen für die gesamte deutschsprachige – somit auch für die österreichische – Literatur zweifellos eine herausragende Rolle. Mit jährlich durchschnittlich 600 Lizenzverkäufen in die Volksrepublik ist Deutschland das sechststärkste Land in diesem Ranking (siehe Tab. 1).¹⁵ Die Konkurrenz durch die Übersetzungen US-amerikanischer wie asiatischer literarischer Werke ist, wie erwähnt, immens. Innerhalb der deutschsprachigen Literatur ist die österreichische Literatur auf dem Buchmarkt eher unterrepräsentiert.¹⁶ Wie mir alle befragten ExpertInnen bestätigten (vgl. Ning 2009, Li [Changke] 2009, Ma [Wentao] 2009, Ye 2009, Cai 2009 usw.), wird sie von der Literatur aus Deutschland ganz klar in den Schatten gestellt.¹⁷ Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt der Erfolg der Kinder- und Jugendliteratur aus Österreich dar. An dieser Stelle ist neben Christine Nöstlinger der österreichische Schriftsteller Thomas Brezina besonders zu erwähnen. Dessen Tiger-Team-Reihe ist mit über 10 Millionen verkauften Exemplaren neben Harry Potter im Bereich Kinder- und Jugendbuch überaus erfolgreich (CP Today 2009b: Website).

Laut den Erfahrungen des BIZ (2009: Website) sind es außerdem mehr die klassische deutschsprachige Literatur und Philosophie als die Gegenwartsliteratur, denen in China seit jeher größere Aufmerksamkeit zukommt. Dies wird von der betreffenden Rezeptionsforschung (vgl. z.B. Ding [Na] 1995: 23-57; Zhang [Yi] 2007:254-256) sowie den Einschätzungen der befragten ExpertInnen bestätigt. Mit der zunehmenden Kommerzialisierung in der Literaturlandschaft gerät gerade die Gegenwartsliteratur der deutschsprachigen Länder in eine große Konkurrenz mit anderen fremdsprachigen Literaturen (Zhang [Yi] 2007:255). So gilt für die österreichische Literatur im Speziellen, dass die Literatur der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts auf dem chinesischen Buchmarkt stärker vertreten ist (Ning 2009: pers. Auskunft). Die bekanntesten österreichischen Schriftsteller sind Stefan Zweig, Arthur Schnitzler und Franz Kafka.¹⁸ Die österreichische Gegenwartsliteratur spielt auf dem chinesischen Buchmarkt hingegen kaum eine Rolle. Die Werke, die auf dem Buchmarkt verfügbar sind, gehen

¹⁵ Seit 1998 belegt die chinesische Sprache übrigens den Spitzenplatz bei deutschen Lizenzverkäufen ins Ausland (BIZ 2009: Website). Hier ist allerdings der gesamte chinesische Sprachraum eingerechnet, also auch Taiwan und Hongkong. 2007 verkaufte Deutschland 585, 2008 600 Lizenzen nach China. Umgekehrt wurden 2007 14, 2008 als direkte Auswirkung von Chinas Gastlandauftritt auf der Frankfurter Buchmesse insgesamt 96 Lizenzen nach Deutschland gehandelt (Bartz 2009:3-4).

¹⁶ Der deutschsprachigen Literatur aus der Schweiz geht es im Übrigen genauso.

¹⁷ „Die chinesischen LeserInnen kennen österreichische Literatur gar nicht.“ (Cai 2009: E-Mail); „Die deutsche Literatur ist viel stärker.“ (德国文学更强。) (Ning 2009: pers. Auskunft). Li Changke (2009: pers. Auskunft), Germanistikprofessor an der Peking Universität, sieht darin übrigens weniger rein literarische Gründe. Während Deutschland eine angesehene Wirtschaftsmacht ist, ist Österreich vielen ChinesInnen womöglich gar kein Begriff. Dasselbe gelte auch für die Rezeption US-amerikanischer Literatur, die eher aufgrund der weltpolitischen Präsenz als aus literarischen Gründen so stark sei.

¹⁸ Die Präsenz dieser Schriftsteller ist an der großen Zahl ihrer verfügbaren Bücher, Neuauflagen und insbesondere an der aktiven Übersetzungstätigkeit abzulesen, vgl. z.B. die aktuellen Neuauflagen von Schnitzlers *Reigen* (2004), Zweigs *Sternstunden der Menschheit* (2009) oder Kafkas *Das Schloss* (2007). Franz Kafka (1883-1924) wird in China interessanterweise zumeist als „österreichischer“ Schriftsteller rezipiert (vgl. z.B. Fan 2007).

entweder auf renommierte Literaturpreise, Übersetzungsförderungen oder die Initiative von Einzelnen zurück (vgl. Kap. 4.).¹⁹

2.5. Zensur auf dem chinesischen Buchmarkt

Ein Thema, das in Zusammenhang mit dem Buchmarkt der Volksrepublik China oft angesprochen wird, ist das der Zensur.²⁰ Über die Vergabe der ISBN-Nummern kontrolliert die GAPP, was in China veröffentlicht wird. Dies trifft klarerweise auch auf Übersetzungen fremdsprachiger Werke zu:

In order to ensure that publications of foreign (Western) material are in the national interest (and are not importing corrupting influences), editors in China must be cautious in their selection of literary titles. Regulations governing the conduct of editors are strictly set out by the government, and include a number of ethical and moral codes that they must follow. [...] These codes provide the Chinese government with a legal means of controlling publishing and the types of images presented. (Pugsley 2005:386-387)

Auf der Schwarzen Liste der ZensorInnen stehen Werke, die Chinas Einheit, Ehre oder kulturelle Traditionen explizit angreifen, die die Staatssicherheit gefährden oder Aberglaube, Obszönität, Gewalt oder anderen moralisch nicht vertretbaren Inhalt verbreiten bzw. gegen andere Gesetze des Landes verstoßen (Pugsley 2005:387). Zensuriert werden folglich vor allem Werke, die im Zusammenhang mit der in China verbotenen Kultbewegung Falun Gong (法轮功) oder den Unabhängigkeitsbestrebungen der TibeterInnen und UigurInnen stehen, die die blutige Niederschlagung der Demokratiebewegung 1989 oder die Kommunistische Partei direkt kritisieren.

Tatsächlich ist es oft so, dass die Verlage die Zensur ihrer Publikationen durch vorausgehende Selbstzensur vorbeugen. Dementsprechend äußerte sich beispielsweise Liu Feng (刘锋), der stellvertretende Chefredakteur der Yilin Press (*Yilin Chubanshe* 译林出版社). Dieser Verlag, der auch zwei Romane Jelineks herausbrachte, war 2003 in einen Skandal verwickelt (vgl. Reischke 2003: Website). Dabei ging es um die Zensur chinakritischer Stellen in der Autobiografie Hillary Clintons. Geglättet wurden v.a. Schilderungen, in denen Clinton die Menschenrechtssituation in China oder den Tian'anmen-Zwischenfall von 1989 anspricht. Die Veränderungen des Manuskripts seien jedoch nicht direkt auf Druck aus Beijing zurückzuführen, wie Reischke (2003: Website) Liu Feng zitiert. Doch könne der Verlag zur Rechenschaft gezogen werden, wenn Neuerscheinungen vom Kurs der politischen Führung abweichen, weshalb diese Stellen etwas adaptiert wurden. Teilweise sichern sich Verlage daher auch einfach durch Statements ab, die

¹⁹ Der Literaturnobelpreis war ja bekanntlich Auslöser für alle Jelinek-Bände, der Deutsche Buchpreis sowie eine Litrix-Übersetzungsförderung trugen maßgeblich zur Veröffentlichung von Arno Geigers *Es geht uns gut* bei. Auf die Initiative von Ma Wentao gehen des Weiteren zahlreiche Übersetzungen, darunter auch das Thomas Bernhard-Band *Alte Meister und weitere drei Werke* zurück.

²⁰ So wurde die Zensur beispielsweise schon im Vorfeld zur Frankfurter Buchmesse 2009, deren Gastland China war, zu einem heiß diskutierten Thema, vgl. diverse öffentliche Berichterstattung, z.B. Zeit Online (2009).

sie den Übersetzungen voranstellen. Darin distanzieren sie sich vorbeugend von den Inhalten der Werke.²¹

Laut Li Changke (李昌珂), der als Germanistikprofessor an der Peking Universität tätig ist, ist die Selbstzensur auch unter ÜbersetzerInnen verbreitet (Li [Changke] 2009: pers. Auskunft). Auch Zhang Yi (2007:39) macht auf diese Erscheinung aufmerksam. Um die Veröffentlichung einerseits nicht zu verhindern sowie den eigenen Ruf und den des Verlages andererseits zu wahren, kann es durchaus vorkommen, dass zu heikle Stellen etwas geschwächt werden (zur Rolle der Zensur im Kontext der Jelinek-Übersetzungen siehe Kap. 8.3.).

Die Rezeption der Werke Elfriede Jelineks muss also vor dem Hintergrund des chinesischen Buch- und Übersetzungsmarktes analysiert werden, der sich durch spezifische Eigenheiten auszeichnet. Diese sind eng mit den rasanten Reformen der letzten Jahre verbunden, die die marktwirtschaftliche Ausrichtung der Verlage, weitreichende Entwicklungen im Buchhandel sowie im Konsumverhalten der chinesischen Leserschaft zur Folge haben. Der österreichischen Literatur kommt eine eher bescheidene Rolle auf dem chinesischen Übersetzungsmarkt zu, der von literarischen Werken aus asiatischen und englischsprachigen Räumen dominiert wird. Überdies wird die Buchproduktion in China immer noch durch diverse Mechanismen der Zensur staatlich kontrolliert. In den folgenden Abschnitten soll auf die Rezeptionsabläufe und die Entstehungsbedingungen der Jelinek-Werke eingegangen werden. Zunächst stehen die Verlage, die Werke der Nobelpreisträgerin in der Volksrepublik China herausgebracht haben, ihre Position in der chinesischen Verlagslandschaft sowie die Veröffentlichungsstrategie im Mittelpunkt.

²¹ Das Writers Publishing House (*Zuojia Chubanshe* 你家出版社) stellte der Übersetzung des Jelinek-Porträts von Verena Mayer und Roland Koberg ein derartiges Verlagsvorwort (*chuban shuoming* 出版说明) voran, vgl. Mayer / Koberg / Ding (2008). Dabei handelt es sich laut der Übersetzerin des Bandes, Ding Junjun (2009: E-Mail), jedoch nicht um ein exklusives Vorwort für diese Publikation zu Jelinek, denn der Verlag stellt all seinen Publikationen ein derartiges Statement voran. Es sei also vielmehr eine gängige Strategie dieses Verlages, möglichen Auseinandersetzungen mit unzufriedenen LeserInnen oder Instanzen vorzubeugen.

3. Die chinesischen Verlage Jelineks

Jelineks Werke wurden in der Volksrepublik China von insgesamt fünf verschiedenen Verlagen publiziert. Dies ist durchaus ungewöhnlich, sind ihre Werke ja in den meisten, v.a. europäischen, Ländern auf eindeutig weniger Verlage aufgeteilt (vgl. Clar / Schenkermayr 2008: 43-53). Laut Cai Hongjun, Literaturagent der Werke Jelineks in China, ist dies das Ergebnis einer Veröffentlichungsstrategie, die gemeinsam mit den Verlagen in Deutschland speziell für China entwickelt wurde (Cai 2006a:45-47). Zunächst wird das Zustandekommen dieser außergewöhnlichen Strategie rekonstruiert, bevor die fünf chinesischen Verlage, die Jelinek publizierten, näher vorgestellt werden.

3.1. Die Veröffentlichungsstrategie

Um die Lizenzen der Werke Elfriede Jelineks an chinesische Verlage zu vermitteln, wurde im Herbst 2004 die Firma HERCULES Business & Culture Development GmbH beauftragt. 1998 vom Übersetzer und Lektor Cai Hongjun (蔡鸿君) gegründet und in Niederdorfelden bei Frankfurt sowie Nanjing und Beijing ansässig, versteht sich HERCULES als Mittlerorganisation zum Buch- und Medienmarkt Chinas (Hercules 2009: Website). Deklariertes Ziel ist es, „interessierte deutsche und chinesische Verleger miteinander ins Gespräch zu bringen und Geschäftsgrundlagen herzustellen sowie interessante Titel an deutsche und chinesische Verlage zu empfehlen“ (Hercules 2009: Website). Die Firma, die laut eigenen Angaben bereits über 1.400 deutsche Titel in China und 110 in Taiwan untergebracht hat – darunter auch die Werke des deutschen Nobelpreisträgers Günter Grass – arbeitet hauptsächlich auf exklusiver oder titelexklusiver Basis mit Verlagen zusammen (Hercules 2009: Website). Seine Erfahrungen mit der Vermittlung der Jelinek-Werke nach China schilderte Cai Hongjun 2005 sehr ausführlich im Nachwort, das er zur Stückesammlung *Nora* verfasste (vgl. Cai 2005: o.S.), sowie in den 2006 erschienenen Artikeln in der Zeitschrift *World Literature Recent Developments* (*Waiguo Wenxue Dongtai* 外国文学动态) (vgl. Cai 2006a, 2006b).

In ihrem Ende 2004 erschienenen Artikel „Das Problem, Jelinek in China zu verlegen“ schildern Kang Kai und Gou YINUO (2004: Website, Übers. AH²²) die Situation nach der Bekanntgabe des Literaturnobelpreises im Herbst des Jahres:

Niemand bezweifelt die wirtschaftliche Anziehungskraft des Nobelpreises. In China ist es nicht anders. [...] Nachdem die Neuigkeit, dass Jelinek den Preis gewinnt, bekannt gegeben wurde, brach unter den chinesischen Verlagshäusern sofort der Kampf um die Lizenzen aus. (Kang / Gou 2004: Website, Übers. AH²³)

Cai Hongjun befand sich am 7. Oktober 2004, dem Tag der Bekanntgabe, auf der Frankfurter Buchmesse. Als Ansprechperson für chinesische Verlage wurde er am selben Tag noch von zwei, in den folgenden Tagen von insgesamt über zehn Verlagen der Volksrepublik kontaktiert (Cai

²² 耶利内克的中国出版难题 (Kang / Gou 2004: Website)

²³ 没有人怀疑诺贝尔文学奖的市场号召力，在中国也是一样。[...] 耶利内克获奖的消息一公布，中国出版商的版权争夺战就打响了。(Kang / Gou 2004: Website)

2006a:45). Die Angebote dieser Verlage waren teilweise sehr hoch. „Einen derartigen Ansturm, eine derartige Begeisterung“, so reflektierte Cai später die damals vorherrschende Stimmung, „habe ich in meiner zehnjährigen Karriere als Literaturagent, in denen ich auch bereits zwei Nobelpreisträger (Günter Grass 1999 und Imre Kertész 2002) nach China vermittelt hatte –, noch nie erlebt“ (Cai 2006a:45, Übers. AH²⁴). Bereits am nächsten Tag fand eine Sitzung mit VertreterInnen des Rowohlt und Berlin Verlages statt, die den Großteil der Lizenzen von Jelineks Werk besitzen. Laut Cai war man sich einig:

Jelineks Werke sind sehr zahlreich und breitgefächert. Gibt man ihre wichtigsten Werke an ein bis zwei Verlage des Landes, ist die Veröffentlichung in einem Jahr unmöglich zu verwirklichen. Arbeiten nur ein bis zwei Verlage daran, kann das Risiko eines solchen Unterfangens auch relativ groß sein. Außerdem wird der Literaturnobelpreis jedes Jahr vergeben; die Herzen der chinesischen LeserInnen schlagen wohl immer für die aktuellsten PreisträgerInnen. (Cai 2006a:45, Übers. AH²⁵)

Folglich wurde beschlossen, von der sonst gängigen Praxis, die Nobelpreiswerke an ein bis zwei Verlage eines Landes zu vergeben, Abstand zu nehmen. Die Veröffentlichung der wichtigsten Werke Jelineks sollten so innerhalb eines Jahres, also vor der Bekanntgabe der/des nächsten Preisträgerin/s, möglich sein. Nicht der bestbietende Verlag bekomme die Lizenzen. Die Werke würden vielmehr je nach Ressourcen und besonderen Schwerpunkten der Verlage aufgeteilt. Ziel war es zudem, durch die Zusammenarbeit mehrerer Verlage und die dadurch möglichen parallelen Bucherscheinungen, die öffentliche Aufmerksamkeit und den Einfluss der Autorin und ihrer Werke im Land maßgeblich zu verstärken. Zwischen den Verlagen sollte kein Wettbewerb herrschen. Es ginge vielmehr um Koordination und gegenseitige Unterstützung. Nur so könnten Jelinek und ihre Werke in kürzester Zeit und auf umfassende Weise ein Maximum an chinesischen LeserInnen erreichen (Cai 2006a:46).

Am selben Tag informierte Cai die chinesischen Verlage, die bis dahin ihr Interesse an den Übersetzungslizenzen bekundet hatten. Einige Verlage zweifelten an der Strategie, da sie entweder befürchteten, der Markt könnte derart aufgeteilt werden, dass kein Verlag mehr davon profitiere. Oder sie wünschten sich, die Nobelpreiswerke „exklusiv“ in ihrem Verlag herauszubringen. Die restlichen Verlage wurden aufgefordert, diverses Material über sich zusammenzustellen, darunter eine Verlagsbeschreibung auf Englisch, Listen der bisher verlegten fremdsprachigen AutorInnen und Werke etc. Im Gegenzug verfasste Cai eine Übersicht über Jelineks Werke und fertigte für die wichtigsten darunter chinesische Zusammenfassungen an (mehr zur Auswahl der Werke vgl. Kap. 4.). Mit Ausnahme der Lizenzen des Romans *Die Klavierspielerin* (vgl. Kap. 5.1.), waren noch keine anderen Werke Jelineks je nach China vergeben worden und standen somit noch zur Verfügung. Am 19. November 2004 waren alle Lizenzverträge abgeschlossen (Cai 2006a:46-47). Aus den anfangs geplanten drei bis vier Verlagen wurden schließlich fünf Verlage, die sich Jelineks Werke aufteilten, und der Plan ging

²⁴ 如此热情和急切是我在过去十年版权代理生涯中，包括在 1999 年和 2002 年代理诺奖凯尔泰斯的时候，没有遇到过的。(Cai 2006a:45)

²⁵ 耶利内克的作品很多，种类也很广，要想把她的主要作品交给中国大陆的一两家出版社来出版，在一年之内是不可能的实现的；由一两家出版社来做，承担的风险也会比较大；另外，每年都要颁发诺贝尔文学奖，中国读者似乎总是对新科诺贝尔文学奖得主格外钟情。(Cai 2006a:45)

auf: Innerhalb des Jahres 2005 erschienen zwölf Buchpublikationen der Werke Elfriede Jelineks in der Volksrepublik China.

3.2. Die Verlage

Im Folgenden werden die fünf Verlage, die Jelineks Werke in der Volksrepublik China herausgebracht haben, nacheinander vorgestellt. Zusätzlich zu historischen und institutionellen Fakten, wie Gründungszeitpunkt oder die Angehörigkeit zu einer Verlagsgruppe, soll auch ihre Position auf dem chinesischen Buch-, v.a. Literaturmarkt verortet werden.

Beijing October Literature & Art Publishing House (北京十月文艺出版社)

Das Beijing October Literature & Art Publishing House (*Beijing Shiyue Wenyi Chubanshe* 北京十月文艺出版社) veröffentlichte im Jänner 2005 Jelineks wohl bekanntesten Roman *Die Klavierspielerin* (*Gangqin jiaoshi* 钢琴教师). Zudem erwarb der Verlag laut einer Auskunft des Rowohlt Verlages im Herbst 2004 die Übersetzungsrechte für den Roman *Die Kinder der Toten* (Sommerer 2009: pers. Auskunft). Dieses Werk ist jedoch bis heute nicht erschienen (vgl. Kap. 5.2.).

Beijing October ist einer der angesehensten Literaturverlage des Landes. Er gehört der Beijing Publishing Group (*Beijing Chuban Jituan* 北京出版集团) an, die auf das Jahr 1956 zurückgeht und in ihrer heutigen Form 1999 gegründet wurde (BPH 2009: Website). Laut Statistik belegte diese Verlagsgruppe gemessen am Marktanteil 2008 den dritten Platz auf dem chinesischen Buchmarkt (Yao 2009: Website). Sie besteht aus insgesamt acht Verlagen²⁶ und fünf Magazinen²⁷. Diese Verlage und Magazine sind thematisch unterschiedlich ausgerichtet und decken ein Themenspektrum von Philosophie, Literatur, Sozialwissenschaften, Kinder- und Jugendbüchern, Fremdsprachenlernmaterial, Erziehung, Kunstbücher sowie neben Büchern auch elektronische und audiovisuelle Produkte ab. Der deklarierte Themenschwerpunkt des October Literature & Art Publishing Houses ist im Bereich der chinesischen Literatur anzusiedeln. Das 1983 gegründete Beijinger Verlagshaus ist damit auch oft auf den Bestsellerlisten des Landes vertreten (CP Today 2009a: Website). Laut offizieller Website zählt der October Literaturverlag zu den wichtigsten und prestigeträchtigsten Verlagen der Gruppe (BPH 2009: Website). Die befragten ExpertInnen stimmten dem einhellig zu (vgl. Ning 2009, Li [Changke] 2009 etc.).

²⁶ Neben dem Beijing October Arts & Literature Publishing House (*Beijing Shiyue Wenyi Chubanshe* 北京十月文艺出版社) sind dies folgende 7 Verlage: Beijing Publishing House (*Beijing Chubanshe* 北京出版社), Beijing Education Publishing House (*Beijing Jiaoyu Chubanshe* 北京教育出版社), Beijing Children and Juvenile Publishing House (*Beijing Shaonian Ertong Chubanshe* 北京少年儿童出版社), Beijing Arts and Photography Publishing House (*Beijing Meishu Sheying Chubanshe* 北京美术摄影出版社), Beijing Electron & Audio-Video Publishing House (*Beijing Dianzi Yinxiang Chubanshe* 北京电子音像出版社), Beijing People's Publishing House (*Beijing Renmin Chubanshe* 北京人民出版社) und Wenjin Publishing House (*Wenjin Chubanshe* 文津出版社) (BPH 2009: Website).

²⁷ Die fünf Magazine sind October (*Shiyue* 十月), Parenting Science (*Fumu Bidu* 父母必读), Science Pictorial for Children (*Shaonian Kexue Huabao* 少年科学画报), Beijing Comics (*Beijing Katong* 北京卡通) und Night Beijing (*Ye Beijing* 夜北京) (BPH 2009: Website).

Shanghai Translation Publishing House (上海译文出版社)

Das Shanghai Translation Publishing House (*Shanghai Yiwén Chubanshe* 上海译文出版社) ist eines der renommiertesten Verlagshäuser für fremdsprachige Literatur in China. 2005 wurden zwei Bücher mit Werken Elfriede Jelineks veröffentlicht: Der Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (*Mixia'ai'er – Yi bu xie gei youzhi shehui de qingnian duwu* 米夏埃尔 – 一部写给幼稚社会的青年读物) sowie die fünf Teile der so genannten Prinzessinnendramen gesammelt unter dem Titel *Der Tod und das Mädchen* (*Si yu shaonü* 死亡与少女). Der 1978 gegründete Verlag gehört der Shanghai Century Publishing Group (*Shanghai Shiji Chuban Jituan* 上海世纪出版集团) an, der fünft stärksten Verlagsgruppe des Landes gemessen am Marktanteil (Yao 2009: Website). Der Verlag ist in Shanghai angesiedelt und belegte 2007 laut Statistiken von OpenBook Platz fünf unter den zehn stärksten Verlagshäusern auf dem Literaturmarkt Chinas (Ou 2008: Website).

Zu seinen Programmschwerpunkten gehören chinesische Übersetzungen von Literatur, Philosophie, Sozialwissenschaften, Wirtschaft, Politik, Biographien usw. sowie bilinguale Wörterbücher, fremdsprachige Nachschlagewerke und Lehrbücher (STPH 2009: Website). Die Auflagezahlen der Wörterbücher liegen teilweise bei bis zu zehn Millionen Exemplaren (STPH 2009: Website). Laut eigenen Angaben (STPH 2009: Website) bringt der Verlag jährlich mehr als 400 Titel heraus, mehr als die Hälfte davon chinesische Übersetzungen von Literatur, u.a. Werke von Hemingway, Faulkner, Foster, aber auch deutschsprachige AutorInnen, wie Remarque, Böll, Hesse, Kafka etc. Neben den Buchpublikationen zeichnet das Shanghai Translation Publishing House für vier Zeitschriften zu den Themen fremdsprachige Literatur, fremde Länder, Autos und Fashion sowie diverse audiovisuelle Produkte, v.a. Sprachlernmaterialien auf Kasette, VCD oder CD-ROM etc., verantwortlich. Laut Cai Hongjun (2009: pers. Auskunft) gehört das Shanghai Verlagshaus zu den „besten drei chinesischen Verlagen für ausländische Literatur“.

Yilin Press (译林出版社)

Yilin Press (*Yilin Chubanshe* 译林出版社) zählt ebenfalls zu den anerkanntesten und einflussreichsten Verlagen des Landes, die sich auf Übersetzungen spezialisiert haben. Das in Nanjing ansässige Verlagshaus gab insgesamt drei Jelinek-Publikationen heraus: 2005 den Roman *Die Ausgesperrten* (*Meihao de meihao de shiguang* 美好的美好的时光) und zweimal (2005 sowie 2008) den Roman *Die Liebhaberinnen* (*Zhu ai de nüren* 逐爱的女人). Der Verlag wurde 1988 gegründet und rangierte 2007 gemessen am Marktanteil auf Platz vier der Top Ten Verlagshäuser auf dem Literaturmarkt des Landes (Ou 2008: Website). Er gehört der Phoenix Publishing and Media Group (*Fenghuang Chuban Chuanmei Jituan* 凤凰出版传媒集团) an, der größten Verlagsgruppe Chinas (Yao 2009: Website).

Zu den Schwerpunkten der Yilin Press zählen Übersetzungen fremdsprachiger Literatur, sozial- und geisteswissenschaftlicher Werke bzw. Englisch-Lernmaterialien. Laut eigenen Angaben werden jährlich über 800 Titel verlegt (YP 2009: Website). In Bezug auf den Bereich Englisch-Lernmaterialien werden die NutzerInnen in den Provinzen Jiangsu, Hunan, Anhui, Sichuan, Jiangxi und Guangdong etc. in der offiziellen Selbstdarstellung des Verlags im Internet besonders

erwähnt (YP 2009: Website). Das Einzugsgebiet des Verlags, der selbst in Nanjing, der Hauptstadt der Provinz Jiangsu im Osten des Landes, angesiedelt ist, ist demnach vor allem in südlichen bzw. südöstlichen Provinzen Chinas zu verorten. Die Reichweite über mehrere Provinzen ist jedenfalls bemerkenswert. Mit Nachdruck betont der Verlag seine bisher gewonnenen Preise und zahlreichen internationalen Kooperationen, die als Zeichen einer bereits sehr erfolgreichen Implementierung der „Going Out Policy“ gedeutet werden (siehe Kap. 2.). Neben seinen Buchpublikationen gibt Yilin Press mehrere Periodika heraus, darunter die mehrfach preisgekrönte Zeitschrift Yilin (译林), „Flaggschiff für ausländische Literatur in China“ (YP 2009: Website, Übers. AH²⁸), sowie Museum International (*Guoji Bowuguan* 国际博物馆), eine Kooperation mit der UNESCO u.a. Des Weiteren erscheinen die bedeutenden wissenschaftlichen Fachjournale World Literature Recent Developments (*Waiguo Wenxue Dongtai* 外国文学动态) und Contemporary Foreign Literature (*Dangdai Waiguo Wenxue* 当代外国文学) in der Yilin Press, die in Zusammenarbeit mit der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften und der Nanjing Universität (*Nanjing Daxue* 南京大学) herausgegeben werden.

Wie das Magazin A Vast View on Publishing (*Chuban Guangjiao* 出版广角) 2008 berichtete, ist der Verlag auch dafür bekannt, die Werke von NobelpreisträgerInnen zu verlegen (VVOP 2008: o.S.). So erwarb das Nanjinger Verlagshaus neben den beiden Romane Jelineks bisher ebenfalls erfolgreich die Lizenzen von Werken der PreisträgerInnen V.S. Naipaul (Nobelpreis 2001), J.M. Coetzee (2003), Doris Lessing (2007) und Jean-Marie Gustave Le Clézio (2008).

Internationales Aufsehen erregte Yilin Press 2003, wie bereits erwähnt, als bekannt wurde, dass die chinesische Übersetzung der Memoiren Hillary Clintons (*Living History*) gewisse Details zur Situation in China unter den Tisch fallen lasse (vgl. die Berichterstattung im Spiegel Online, Reischke 2003: Website). Der Zensur zum Opfer fielen vor allem Clintons Schilderungen zur Menschenrechtssituation und zum Tian’anmen-Zwischenfall von 1989 usw. (zu den Zensurmechanismen siehe Kap. 2.5.).

Changjiang Literature and Art Publishing House (长江文艺出版社)

Das Changjiang Literature and Art Publishing House (*Changjiang Wenyi Chubanshe* 长江文艺出版社) ist mit vier Jelinek-Publikationen das stärkste der fünf Verlagshäuser. Drei Romane – *Lust* (*Qingyu* 情欲), *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (*A, huangye* 啊, 荒野) sowie *Gier. Ein Unterhaltungsroman* (*Tanlan* 贪婪) – sind in ihm erschienen. Dazu kommt noch der Sammelband *In den Alpen* (*Hunduan A'erbeisi Shan* 魂断阿尔卑斯山), der sechs kürzere Bühnenwerke Jelineks beinhaltet. Der Verlag wurde 1955 gegründet und ist somit auch der älteste unter den fünf. Hauptsitz des Changjiang Verlages ist Wuhan, Hauptstadt der Provinz Hubei im östlichen Zentralchina. Zusätzlich zu Wuhan, das am Jangtse – auch „Changjiang“ („langer Fluss“) wie im Namen des Verlages genannt – liegt, verfügt der Verlag seit 2003 und 2004 über Niederlassungen in Beijing und Shanghai. Literatur ist der große Schwerpunkt des Changjiang Verlages. Auf der Website werden zahlreiche bekannte und preisgekrönte chinesische

²⁸ [...] 外国文学旗舰 [...] (YP 2009: Website)

SchriftstellerInnen, die mit dem Verlag zusammenarbeiten, angeführt (CJLAP 2009: Website). Darunter befinden sich international anerkannte Größen wie Yu Hua (余华).

Das Changjiang Literature and Art Publishing House zählt laut der privaten Consultingfirma *OpenBook* zu den stärksten Literaturverlagen Chinas (Yang [Lei] 2006:1). 2007 belegte der Verlag sogar den Spitzenplatz auf dem Literaturmarkt (Ou 2008: Website). Das Changjiang Literature and Art Publishing House ist Teil der Hubei Changjiang Press Group (*Hubei Changjiang Chuban Jituan* 湖北长江出版集团), die ebenfalls einen Platz unter den stärksten zehn Verlagsgruppen des Landes einnimmt (Platz acht nach Marktanteil, Bezugsjahr 2008) (Yao 2009: Website).

Das Verlagshaus sticht vor allem durch seine starke Präsenz auf den Bestsellerlisten des Landes heraus:

Das Changjiang Literature and Art Publishing House war schon immer eine Schlüsselfigur für die Veröffentlichung zeitgenössischer chinesischer Literatur und ist für seine Bestseller chinesischer Literatur auf dem Markt bekannt. (Cai 2005: o.S., Übers. AH²⁹)

Dies wird auch auf der offiziellen Internetseite als großes Anliegen erwähnt (CJLAP 2009:Website). Unter den Top Ten Fiction Sellers (Jänner-Juni 2009) etwa, die das Magazin *China Publishing Today* am 10. September 2009 veröffentlichte, befinden sich allein drei Werke, die vom Changjiang Literaturverlag herausgegeben wurden (CP Today 2009a: Website).

Shanghai Wanyu Culture & Art Co. Ltd. (上海万语文化艺术有限公司) und Publishing House of Shenzhen Press Group (深圳报业集团出版社)

Die Shanghai Wanyu Culture and Art Co. Ltd. (*Shanghai Wanyu Wenhua Yishu Youxian Gongsì* 上海万语文化艺术有限公司) veröffentlichte gemeinsam mit dem Publishing House of Shenzhen Press Group (*Shenzhen Baoye Jituan Chubanshe* 深圳报业集团出版社) drei Jelinek-Ausgaben: den Roman *wir sind lockvögel baby!* (*Women shi youniao, baobei* 我们是诱鸟, 宝贝), das Bühnenwerk *Totenauberg* (*Tuotenaoshan* 托特瑙山) sowie das sechs Stücke umfassende Sammelband *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Theaterstücke Jelineks* (*Nuola likai zhangfu yihou – Yelineike xiju ji* 娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集). Bei der Shanghai Wanyu Culture and Art Co. Ltd. handelt es sich um einen privaten Verlag (siehe Kap. 2.1.). Gegründet wurde diese so genannte „Kulturagentur“ mit Sitz in Shanghai von Jin Hao (金浩), der an der Shanghai International Studies University (*Shanghai Waiguoyu Daxue* 上海外国语大学) Germanistik studiert und selbst bereits zahlreiche deutschsprachige Werke übersetzt und herausgegeben hatte (Cai 2006b:41). Nach jahrelanger Tätigkeit in der Verlagsbranche gründete er schließlich seinen eigene private Verlagsfirma, deren Schwerpunkt Literatur, vor allem ausländische Literatur ist (Cai 2006b:41). Bis 2005 hatte der Verlag bereits elf ausländische SchriftstellerInnen mit über 20 Werken in China herausgebracht. Darunter finden sich der japanische Nobelpreisträger Kenzaburō Ōe, die US-amerikanische Nobelpreisträgerin Toni Morrison und andere bekannte Namen wie Susan Sontag, Amos Oz etc. (Cai 2005: o.S.). Überdies gibt die Firma in Kooperation mit dem Forschungsinstitut für

²⁹ 长江文艺出版社一直是出版中国当代文学的重镇，以中国文学畅销书饮誉市场。(Cai 2005: o.S.)

fremdsprachige Literatur der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften (*Zhongguo Shehui Kexueyuan Waiguo Wenxue Yanjiusuo* 中国社会科学院外国文学研究所) die Buchreihe Forum der Weltliteratur (*Shijie Wenxue Luntan* 世界文学论坛) heraus, zu der auch Veranstaltungen abgehalten werden. Die Reihe steht unter dem Motto „Kulturelle Vielfalt – Austausch und Koexistenz“ (Cai 2005: o.S., Übers. AH³⁰). In ihr wurden bereits einige fremdsprachige Werke in chinesischer Übersetzung publiziert, wie u.a. Werke des britischen Bühnenauteurs Tom Stoppard oder der spanischen Journalistin und Schriftstellerin Rosa Montero (eigene Recherche).

Da nur staatliche Verlage ISBN-Nummern von der GAPP zugeteilt bekommen können, sind private Verlage gezwungen, mit diesen zusammenzuarbeiten. Im Fall der Jelinek-Publikationen fand die Wanyu Kulturagentur im Publishing House of Shenzhen Press Group (*Shenzhen Baoye Jituan Chubanshe* 深圳报业集团出版社) einen Kooperationspartner. Die Shenzhen Press Group wurde im September 2002 aus dem Zusammenschluss von Shenzhen Special Zone Press Business Group (*Shenzhen Tequ Baoye Jituan* 深圳特区报业集团) und Shenzhen Business Newspaper Press (*Shenzhen Shang Baoshe* 深圳商报社) gegründet (SPG 2009: Website). Sie verfügt über elf Zeitungen, fünf Zeitschriften, eine Internetplattform sowie ein Verlagshaus. Auf ihrer offiziellen Website bezeichnet sich die erst junge Gruppe als „eine der größten und fortschrittlichsten Verlags- und Mediengruppen des Landes“ (SPG 2009: Website, Übers. AH³¹). Laut eigenen Angaben rangierte sie 2003 im gesamten Medienbereich des Landes hinter dem staatlichen Fernsehen CCTV auf Platz zwei, als Verlagsgruppe sogar auf Platz eins (SPG 2009: Website). Zumindest im Bereich der Buchpublikationen ist die Shenzhen Press Group nicht unter den stärksten Zehn vertreten (Yao 2009: Website). Dies mag wohl daran liegen, dass ihr größter Schwerpunkt mit elf Zeitungen und fünf Zeitschriften im Bereich der Periodika liegt. Mit einem Marktanteil im Medienbereich von über 90% im Shenzhener Stadtgebiet (SPG 2009: Website) scheint sie außerdem stark regional konzentriert. Das Verlagshaus der Gruppe wurde zudem erst im Juni 2004 gegründet und zählt somit zu den jüngsten Verlagen der Volksrepublik China (SPG 2009: Website). Auf den aktuellen Bestsellerlisten finden sich auch keine Produkte dieses Verlages (CP Today 2009: Bestseller). Bemerkenswert ist jedenfalls, dass die Publikationen der Jelinek-Werke, die allesamt im August 2005 erschienen, zu den ersten Arbeiten des Verlags nach seiner Gründung im Vorjahr gehören.

Vier der fünf Verlage, die Jelineks Werke herausgaben, zählen zu den renommiertesten Literaturverlagen des Landes. Wie die Statistiken beweisen, beherrschen sie den Literaturmarkt. Zwei davon sind sogar auf die Publikation von Übersetzungen fremdsprachiger Literatur spezialisiert. Insbesondere der Yilin Verlag, der auch für die Herausgabe von Nobelpreiswerken bekannt ist, wurde von den konsultierten ExpertInnen immer wieder hervorgehoben. Er sei „der Literaturverlag des Landes und sehr angesehen“ (Li [Changke] 2009: pers. Auskunft) bzw. ein „sehr wichtiger Verlag für ausländische Literatur in China“ (Ye 2009: pers. Auskunft). Der Zensurskandal, in den er vor einigen Jahren verwickelt war, hat scheinbar in China selbst nicht an seinem Ruf gerüttelt. Der Changjiang Verlag wurde in den Gesprächen vor allem in Hinblick auf

³⁰ “多元文化 – 交流与并存” (Cai 2005: o.S.)

³¹ [...] 中国目前规模最大、现代化水平最高的报业集团之一。(SPG 2009: Website)

seinen marktwirtschaftlichen Erfolg erwähnt (Ye 2009: pers. Auskunft). Er hat die meisten Jelinek-Werke veröffentlicht und ist in China für seine starke Präsenz auf den Bestsellerlisten bekannt. Der einzige Verlag, der aus dem Reigen der prestigeträchtigen Literatur- bzw. Übersetzungsverlage Chinas heraussticht, ist der Shenzhen Verlag. Er war den meisten ExpertInnen kein Begriff (z.B. Li [Changke] 2009: pers. Auskunft, Ning 2009: pers. Auskunft). Im Sommer 2004 gegründet, ist er einer der jüngsten Verlage des Landes und gehört einer Verlags- und Mediengruppe an, deren Repertoire vor allem Zeitungen und Zeitschriften abdeckt. Auffällig ist auch die Zusammenarbeit mit der Kulturagentur Shanghai Wanyu, also einem privaten Verlag, der die Auswahl der Werke und ÜbersetzerInnen sowie das Lizenzgeschäft abwickelte. Die Kooperation von privaten und staatlichen Verlagen ist eine neuartige Erscheinung auf dem chinesischen Buchmarkt, die immer mehr an Bedeutung und Anerkennung gewinnt. Der Shenzhen Verlag war dennoch der einzige Verlag Jelineks, der in einer derartigen Kooperation arbeitete.

4. Auswahlprozesse: ÜbersetzerInnen und Werke

Ziel dieses Kapitels ist es, den Prozess zu rekonstruieren, der zur Auswahl der ÜbersetzerInnen und ihrer Werke in den jeweiligen Verlagen führte. Zunächst folgen ein Überblick über die gängigen Praktiken in der Volksrepublik China und eine Zusammenfassung des verlagsübergreifenden Prozederes im Jelinek-Kontext, wobei der Auswahl der Theater Texte für den chinesischen Markt besonderes Augenmerk gewidmet wird. Danach soll die konkrete Vorgangsweise der einzelnen Verlage reflektiert werden. Aufgrund der gänzlich anderen Entstehungsbedingungen der Übersetzung von *Die Klavierspielerin* und des Umstands, dass die Übersetzung von *Die Kinder der Toten* nicht erscheinen wird, werden diese beiden Sonderfälle des Beijinger Verlages erst im Anschluss an diesen Abschnitt ausführlicher besprochen.

4.1. Auswahlprozesse in China

Bis zur Verkündung der LiteraturnobelpreisträgerIn Anfang Oktober herrscht meist ein großes Rätselraten um die jeweiligen LaureatInnen. Für die Verleger bedeutet dies, alljährlich auf alles gefasst zu sein. Elfriede Jelinek überraschte die Welt im Jahr 2004 ganz besonders.³² Völlig unvorbereitet galt es nach Abwicklung der Lizenzen bzw. schon währenddessen, passende ÜbersetzerInnen zu finden (Cai 2006a:47). Den ÜbersetzerInnen selbst kommt in diesem Auswahlprozess meist nur eine sehr passive Rolle zu. Dies gilt vielleicht sogar besonders für China. Mo Guanghua, Übersetzer von *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, äußerte sich dazu wie folgt:

Ehrlich gesagt, soviel ich weiß, sind solche Übersetzungen tatsächlich das Ergebnis einer unerwarteten oder zufälligen Zusammenarbeit der Verleger und Übersetzer. [...] In China haben nur Verleger oder wenige sehr bekannte Übersetzer die Möglichkeit, Übersetzungen der Werke von irgendeinem sehr bekannten oder kanonischen ausländischen Schriftsteller aktiv zu planen – Übersetzer sind fast ausnahmslos passive Arbeitnehmer und darum auch nur gelegentliche Arbeitnehmer. (Mo 2009: pers. Auskunft)

Allgemein herrscht ein Mangel an ausgebildeten literarischen ÜbersetzerInnen in China (Pugsley 2005:390). Für die Übersetzung deutschsprachiger Literatur trifft dies sogar noch stärker zu (vgl. z.B. Ding [Na] 1995:145). Nur wenige chinesische Verlage verfügen über hauseigene ÜbersetzerInnen. Die meisten arbeiten mit AkademikerInnen oder hauptberuflichen ÜbersetzerInnen in der Region zusammen (Pugsley 2005:390). Die Auswahl der ÜbersetzerInnen erfolgt meist durch die Verlage, die je nach Bedarf von der Literaturvermittlungagentur unterstützt werden (Yang [Li] 2010: pers. Auskunft). Jeder Verlag hat je nach Erfahrung und Gewohnheit seine eigene Strategie, wie im Folgenden noch ausgeführt wird.

Der Prozess der Textauswahl und der Handel um deren Übersetzungsrechte ist ein Zusammenspiel von Akteuren auf chinesischer und europäischer Seite. Involviert sind einerseits die Lizenzgeber, also die Verlage bzw. Verlagsgruppen, die die Übersetzungsrechte besitzen. In Falle Jelineks handelt es sich dabei um den Rowohlt Verlag, den Berlin Verlag und den Steidl

³² Vgl. z.B. die Dokumentation der weltweiten Reaktionen in Janke (2005).

Verlag. Auf der anderen Seite stehen die potenziellen Lizenznehmer, folglich die an der Herstellung von Lizenzausgaben wie Übersetzungen interessierten chinesischen Verlage. Eine herausragende Rolle in der Vermittlung zwischen diesen beiden Polen spielen zumeist Literaturagenturen. Im Falle der Übersetzung und Veröffentlichung der Werke Elfriede Jelineks in China war es, wie erwähnt, Cai Hongjuns Firma HERCULES Business & Culture Development GmbH.

In China gibt es kaum formale Strukturen oder lineare Pläne zur Veröffentlichung ausländischer Literatur (Pugsley 2005:391). Die Auswahl von Titeln erfolgt „ad hoc“, also fallweise, und ist von zahlreichen Faktoren abhängig. Zu den Faktoren, die ausschlaggebend sind, ein deutschsprachiges Werk in China erfolgreich zu verlegen, gehört u.a. die Auszeichnung mit wichtigen Literaturpreisen. Der Nobelpreis ist ein Paradebeispiel. Nicht ganz unbemerkt sind auch der Büchnerpreis oder der Deutsche Buchpreis (Cai 2009: pers. Auskunft).³³ Besteht konkretes Interesse an der Übersetzung eines oder mehrerer Titel, wie es nach der Bekanntgabe von Literaturpreisen meistens der Fall ist, sind es die ausländischen Verlage, die sich an die Agenturen wenden. Diese verhandeln die Konditionen zu Titel, Auflagezahlen, Zeitplan etc. Nach Abstimmung mit der zuständigen Rechtsabteilung des Verlages kommt es zum Vertragsabschluss (Cai 2006a:47). So sind es in der Regel auch die ausländischen Verlage, die die Bücher auswählen, und weniger die deutschen Verlage, die sich ihre chinesischen Pendanten aussuchen (Sommerer 2009: pers. Auskunft).

Spielt sich das ganze unabhängig von einem Literaturpreis ab, sind für Verlage, die an Universitäten gebunden sind, beispielsweise die Anforderungen der Institute ausschlaggebend. Für Verlage, die sich auf Literatur spezialisiert haben, werden vor allem seit der massiven Umgestaltung des Buchmarktes durch die marktwirtschaftlichen Reformen Bestseller immer wichtiger. So sind es hohe Auflagen und Lizenzen in vielen Ländern, die Verlage oft dazu bewegen, ein Werk fremdsprachiger Literatur herauszugeben (Cai 2009: pers. Auskunft), v.a. Trivilliteratur. Der Verlag bittet in diesem Fall zumeist eine/einen AkademikerIn um eine fachliche Einschätzung sowie eine Zusammenfassung des Inhalts und diverse Informationen zu Sprache, Verkaufssituation im Ursprungsland etc., bevor die Übersetzung in Auftrag gegeben wird (Pugsley 2005:390). Ist das literarische Werk kein Bestseller, sind es entweder die Literaturagenturen im Auftrag der deutschen Verlage oder die ÜbersetzerInnen selbst, die sich mit einem bestimmten Titel an einen potenziellen Verlag wenden. Neben der Initiative durch ÜbersetzerIn oder AgentIn kommt in einem derartigen Fall der finanziellen Unterstützung durch Übersetzungsförderungsprogramme entscheidende Bedeutung zu.³⁴

³³ So findet sich beispielsweise auch eine chinesische Übersetzung von Arno Geigers Roman *Es geht uns gut*, der 2005 mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet wurde, vgl. Geiger / Chen (2008).

³⁴ Die entscheidende Rolle, die Übersetzungsförderungen spielen, wurde mir von allen konsultierten ExpertInnen ausnahmslos bestätigt: „Viele Bücher könnten gar nicht veröffentlicht werden, wenn sie nicht gefördert werden.“ (Cai 2009: E-Mail). Zu den wichtigsten Förderorganen zählen von österreichischer Seite das Österreichische Kulturforum in Beijing und das BMUKK, sowie für den gesamten deutschsprachigen Raum das Goethe Institut mit seinen diversen Fördermechanismen, darunter auch das Projekt Litrix (eigene Recherche).

4.2. Auswahl der ÜbersetzerInnen und Werke Jelineks

Während die Initiative der Übersetzerin Ning Ying 1997 zum Erwerb der Übersetzungslizenz des Romans *Die Klavierspielerin* führte (vgl. Kap. 5.1.), sind alle anderen in der Volksrepublik publizierten Jelinek-Werke und letztlich auch die erstmalige Veröffentlichung der *Klavierspielerin* im Kontext des Nobelpreises anzusiedeln. Zum Zeitpunkt der Preisverkündung war Elfriede Jelinek in China noch fast gänzlich unbekannt. Kein einziges ihrer Werke war je in der Volksrepublik China erschienen. Unter derartigen Umständen wird die Rolle einer Literaturagentur umso bedeutender. Da den chinesischen Verlagen die Auswahl der Werke, um die sie sich bewerben sollten, dementsprechend schwer fiel, stellte Cai Hongjun unmittelbar nach der Bekanntgabe des Nobelpreises eine Übersicht der Werke Jelineks in drei Kategorien („Gedichte“, „Romane“ und „Theaterstücke“) zusammen (Cai 2006a:46). Für die wichtigsten darunter fertigte er Zusammenfassungen auf Chinesisch an. Cai war es immer, so schreibt er 2006, ein großes Anliegen, den chinesischen LeserInnen ein umfassendes Bild des literarischen Schaffens der Autorin bieten zu können (Cai 2006a:46). Die Verlage wetteiferten klarerweise um die bekanntesten und erfolgreichsten Werke, insbesondere die Romane, die in den chinesischen Medien sehr präsent waren. Cai legte indessen den interessierten chinesischen Verlagen mit Nachdruck nahe, Jelineks Hörspiele, Essays und vor allem Theaterstücke ebenso in Betracht zu ziehen (Cai 2006a:46). Er versuchte, den chinesischen Verlegern die Bedeutung ihres Theaterschaffens, dessen Erfolg und Originalität, zu vermitteln (Cai 2006a:46). Zudem erstellte er ein detailliertes Veröffentlichungsschema für ausgewählte dramatische Werke, das jedoch nur begrenzt umgesetzt werden konnte (Cai 2006a:46-47). Seinem Vorschlag zufolge sollten folgende vier längere Stücke Jelineks jeweils einzeln herausgebracht werden, darunter *Totenauberg*, *Ein Sportstück*, *Das Werk* sowie die so genannten *Prinzessinnendramen* mit ihren fünf Teilen *Der Tod und das Mädchen I-V*. Zwei Werke wurden tatsächlich in dieser Form publiziert: 《托特瑙山》 (*Totenauberg*) im Publishing House of Shenzhen Press Group und 《死亡与少女》 (*Der Tod und das Mädchen*) im Shanghai Translation Publishing House.³⁵

Für die kürzeren Stücke entwarf Cai zwei Kompilationen. 《娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集》 (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Theaterstücke Jelineks*) sollte sechs „traditionelle Theaterstücke“ (Cai 2006a:46; Übers. AH³⁶) umfassen. In diesen hielt sich Jelinek noch eher an klassische Theaterkonzeption und Gattungsregeln. Die Stücke verfügen über Ort, Handlung, Figuren und Dialog. Im anderen Sammelband mit dem Titel 《魂断阿尔卑斯山》 (*In den Alpen*) hingegen sollten sechs kürzere Stücke zusammengestellt werden, in denen diese Vorgaben weitestgehend außer Kraft gesetzt sind. Cai bezeichnet sie als „kurze Prosastücke“ bzw. „für die Bühne geschriebene Prosa“ (Cai 2006a:46; Übers. AH³⁷). Sie bestehen

³⁵ Die fünf Teile der so genannten Prinzessinnendramen sind *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*, *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*, *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*, *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)* und *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*. Zudem ist in die chinesische Ausgabe Jelineks Text *Die Prinzessin in der Unterwelt (Statt eines Nachwortes)* aufgenommen, wie man ihn beispielsweise auch in der Kompilation *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen* des Berliner Taschenbuch Verlags vom Mai 2003 gemeinsam mit den fünf Bühnenwerken wiederfindet (vgl. PR 2003: 145-153).

³⁶ “传统剧本” (Cai 2006a:46)

³⁷ “散文短剧” bzw. “为舞台写的散文” (Cai 2006a:46)

weniger aus Dialogen, sondern meist aus langen Textflächen ohne fassbare Handlung oder Figuren.

Der Vertragsabschluss über die Theaterstücke verzögerte sich allerdings durch gewisse Komplikationen. Nachdem sich in Changjiang Literature and Art Publishing House und Publishing House of Shenzhen Press Group zwei chinesische Verlage für die Anthologien gefunden hatten und die Publikationskonditionen verhandelt waren, teilte der Literaturagent den deutschen Verlagen die Neuigkeit mit. Allerdings gibt es eine Regelung, dass das Einverständnis der Autorin einzuholen ist, wenn die Zusammenstellungen in Sammelbänden nicht denen der Originalausgaben entsprechen (Cai 2006b:41). Die sechs Stücke, die für *In den Alpen* vorgesehen waren, befanden sich ursprünglich in drei, die sechs Stücke in *Nora* in zwei unterschiedlichen Bänden, die in diesem Fall auch noch andere für die Übersetzung nicht geplante Texte enthielten. Jelinek hatte bis dahin dem Entwurf Cais für die chinesische Version nicht bzw. noch nicht zugestimmt. Dieses Problem gefährdete schließlich auch die Veröffentlichung von *Der Tod und das Mädchen*, dessen fünf Teile im deutschen Original in drei Bänden erschienen waren (Cai 2006b:42). Zudem stellte sich heraus, dass die Rechte für *Wolken.Heim.* weder bei Rowohlt noch beim Berlin Verlag, sondern bei einem dritten, dem Steidl Verlag in Göttingen lagen.

Da Cai bereits während der Abwicklung der Lizenzen für Günter Grass' Werke in China mit dem Steidl Verlag zusammengearbeitet, ließ sich dieses Problem durch „einen Telefonanruf“ klären (Cai 2006b:42). Jetzt galt es, Elfriede Jelinek zu kontaktieren. Über Sabine Oswald, zuständig für Foreign Rights beim Berlin Verlag, wandte sich Cai Hongjun schriftlich an die Autorin:

[...] Ich erwähnte die Begeisterung der chinesischen Verlage, ihre Werke herauszubringen, und beschrieb die Eigenheiten des chinesischen Verlagswesens. Ich erklärte die Gründe, weshalb längere Stücke einzeln, kürzere in Sammelbänden zusammengefasst erscheinen sollten. [...] Ich hoffte, sie könne die Situation Chinas berücksichtigen und meinem Schema der Zusammenstellung zustimmen. (Cai 2006b:42; Übers. AH³⁸)

Cai Hongjun bezeichnete die Sammelbände *Nora* und *In den Alpen* später als die heikelsten während seiner Vermittlung der Jelinek-Werke nach China (Cai 2006b:41). Elfriede Jelinek erklärte sich schließlich mit Cais Vorschlag einverstanden. Diese Verzögerung trug maßgeblich dazu bei, dass die Lizenzverhandlungen schließlich erst am 19. November 2004, ein Tag nach Jelineks Rückmeldung, abgeschlossen werden konnten (Cai 2006b:42). Die endgültig übersetzten Theaterstücke Jelineks sind im Kapitel 6.2. tabellarisch angeführt.

4.3. ÜbersetzerInnen und Werke in den Verlagen

Im Folgenden wird das Zustandekommen der Übersetzungen in den einzelnen Verlagen nachvollzogen. Es soll aufgezeigt werden, welche Umstände zur konkreten Auswahl der Texte

³⁸ [...] 我陈述了中国出版社对出版她的作品的热情、中国出书的特点, 介绍了长剧单独出版、短剧合并成集的理由, [...] 希望她能够考虑中国的国情, 同意我的选目方案。(Cai 2006b:42)

und ÜbersetzerInnen führte. Gleichzeitig spiegelt der Auswahlprozess die Praxis der chinesisch-europäischen Zusammenarbeit im Verlagsbereich wider.

Shanghai Translation Publishing House (上海译文出版社)

Das Shanghai Translation Publishing House war der erste Verlag, der sich auf bestimmte Werke Jelineks festlegte. Dieser Umstand ist auch darauf zurückzuführen, dass sich Zhao Wuping (赵武平), Assistent des Chefredakteurs, zur Zeit der Bekanntgabe der Literaturpreisträgerin im Oktober 2004 ebenfalls – wie der Literaturagent – auf der Frankfurter Buchmesse befand (Cai 2005: o.S.). Dem Verlag, so Cai Hongjun im Nachwort zu *Nora*, war es ein großes Anliegen, die Nobelpreiswerke „so schnell wie möglich“ publizieren zu können (Cai 2005: o.S., Übers. AH³⁹). So schlug Cai die Prinzessinnendramen sowie den Roman *Michael* vor. Die Lizenzbedingungen wurden noch vor Ort ausgehandelt (Cai 2005: o.S.). In einem Interview gegenüber der Zeitschrift *Zhongguo Xinwen Zhoukan* (中国新闻周刊) äußerte sich Zhao Wuping zur Übersetzung der Werke Jelineks:

Für unseren exzellenten und traditionsreichen Verlag ist es eine Ehre, die Werke der Nobelpreisträgerin herausgeben zu dürfen. (Kang / Gou 2004: Website, Übers. AH⁴⁰)

Nach China zurückgekehrt beauftragte der Shanghaier Verlag unverzüglich drei ÜbersetzerInnen aus der akademischen Shanghaier Szene. Der Verlag rühmt sich auch auf seiner Website, stets mit anerkannten ÜbersetzerInnen zusammenzuarbeiten (STPH 2009: Website). Wei Yuqing (魏育青) und Wang Binbin (王滨滨), beide an der Fudan Universität (*Fudan Daxue* 复旦大学) in Shanghai tätig, übersetzten die Prinzessinnendramen. Für die Übersetzung von *Michael* konnte Yu Kuangfu (余匡复), Vorstand des Germanistikinstituts der Fremdsprachenuniversität Shanghai (*Shanghai Waiguoyu Daxue* 上海外国语大学), gewonnen werden.

Yilin Press (译林出版社)

Literaturagent Cai Hongjun äußerte sich zur Zusammenarbeit mit dem Nanjinger Verlagshaus folgendermaßen:

Yilin Press hat immer schon großen Wert auf zeitgenössische Literatur aus dem Ausland gelegt. [...] Herr Zhang Zude [Verlagschef der Yilin Press, Anm. AH] war ein sehr zuverlässiger Geschäftspartner und begann erst nach Abschluss des Lizenzvertrages ÜbersetzerInnen zu beauftragen. Natürlich kann sich die Yilin Press auf das Germanistikinstitut der Nanjing Universität verlassen und hat eine Auswahl an ÜbersetzerInnen zur Verfügung. (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁴¹)

³⁹[...] 能够尽快出版 [...] (Cai 2005: o.S.)

⁴⁰ 优秀的、有传统的出版社认为，能够出版获得诺贝尔文学奖作家的作品是该社的荣誉。 (Kang / Gou 2004: Website)

⁴¹ 译林出版社历来注重外国当代文学 [...] 章祖德先生办理稳妥，直到版权合同落实之后才开始约请译者，当然，译林出版社有南京大学德语系为依托，而且对于译者人选 [...] (Cai 2005: o.S.)

Der Verlag, der die Romane *Die Ausgesperrten* und *Die Liebhaberinnen* herausgab, weist auf seiner Internetrepräsentation auf seine kompetenten ÜbersetzerInnen hin (YP 2009: Website). Chen Min (陈民), die gemeinsam mit Liu Haining (刘海宁) den Roman *Die Ausgesperrten* übersetzte, bestätigte, dass der Verlag sie „wegen der langjährigen Zusammenarbeit“ bereits gut kenne (Chen [Min] 2010: pers. Auskunft). Sie ist als Assistenzprofessorin in der Germanistikabteilung der Fremdsprachenfakultät der Nanjing Universität (*Nanjing Daxue* 南京大学) tätig, wo auch Chen Liangmei (陈良梅), Übersetzerin des Romans *Die Liebhaberinnen*, als Professorin beschäftigt ist. Liu Haining, ein ehemaliger Studienkollege des Literaturagenten Cai Hongjun (Cai 2005: o.S.), arbeitet derzeit als Übersetzer und Vertreter des *Baden-Württemberg International China Liaison Büros Nanjing*, der Kontaktstelle des deutschen Landes Baden-Württemberg für chinesische Unternehmen.⁴²

Changjiang Literature and Art Publishing House (长江文艺出版社)

Für die Abwicklung der Jelinek-Ausgaben war im Herbst 2004 Liu Shuoliang (刘硕良) vom Changjiang Literature and Art Publishing House zuständig. Dieser wurde vom Verlagschef Zhou Baiyi (周百义) aufgrund seiner Erfahrung mit Nobelwerken seit den 1980er Jahren speziell herangezogen (Cai 2005: o.S.). Liu beschloss, vier Werke Jelineks im Rahmen der Reihe „Jelineks Gesammelte Werke“ (*Yelineike Wenji* 耶利内克文集) herauszugeben. Eine Entscheidung, die der Literaturagent 2005 als „durchaus kühn“ bezeichnete (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁴³). Es handelt sich um die drei Romane *Lust, Gier, Wildnis* sowie die Stückesammlung *In den Alpen*. Verantwortlicher Herausgeber der Gesammelten Werke wurde Wu Yukang (吴裕康), der in den 1960er Jahren Germanistik an der Peking Universität studiert und selbst bereits mehrere bedeutende Werke deutschsprachiger Literatur übersetzt und herausgegeben hatte. Darunter mindestens fünf Werke deutschsprachiger NobelpreisträgerInnen, wie Thomas Mann, Hermann Hesse, Nelly Sachs, Elias Canetti und Günter Grass (Cai 2005: o.S.).

Wie Zhou Baiyi im Herbst 2004 der Zeitschrift *Zhongguo Xinwen Zhoukan* (中国新闻周刊) mitteilte, habe der „Changjiang Verlag bereits hervorragende ÜbersetzerInnen des Landes beauftragt“ (Kang / Gou 2004: Website, Übers. AH⁴⁴). Geplant sei, die Übersetzungen Anfang 2005 auf der Beijing Book Fair (*Beijing Tushu Dinghouhui* 北京图书订货会), die jährlich im Jänner stattfindet, erstmals zu präsentieren. Laut Cai Hongjun war die Vorstellung der Jelinek-Werke auf der Buchmesse ein großer Erfolg (Cai 2005: o.S.). Außer dem Roman *Gier*, der erst im März des Jahres erschien, kamen alle Übersetzungen dieses Verlages bereits im Jänner 2005 und somit zusammen mit der *Klavierspielerin* des Beijinger Verlages als erste Jelinek-Übersetzungen überhaupt in China auf den Markt.

Bezüglich der ÜbersetzerInnen dieser Werke äußert sich auch Cai Hongjun in seinem Nachwort zu *Nora* lobend. Er spricht von „ÜbersetzerInnen hohen Niveaus“ (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁴⁵).

⁴² Vermutlich war er vorher ebenfalls im universitären Bereich tätig, da ihn Cai als „Assistenzprofessor Liu Haining“ (刘海宁副教授) anführt (Cai 2005: o.S.).

⁴³ [...] 果然魄力 [...] (Cai 2005: o.S.)

⁴⁴ [...] 长江文艺已邀请国内一流翻译家 [...] (Kang / Gou 2004: Website)

⁴⁵ [...] 高水平的译者 [...] (Cai 2005: o.S.)

Insgesamt wurden 11 ÜbersetzerInnen und eine Lektorin vom Verlag engagiert. Einige davon zählen zu den renommiertesten GermanistInnen des Landes und haben bereits zahlreiche Werke übersetzt bzw. herausgegeben. So zeichnen Xu Kuanhua (许宽华), Professor an der Wuhan Universität (*Wuhan Daxue* 武汉大学), und Huang Yuyun (黄玉云), Professorin an der Wuhan University of Science and Technology (*Wuhan Keji Daxue* 武汉科技大学), für die Übersetzung von *Lust* verantwortlich. *Gier* wurde von Du Xinhua (杜新华), Redakteurin für deutschsprachige Literatur des Magazins *World Literature* (*Shijie Wenxue* 世界文学) der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften, sowie Wu Yukang (吴裕康), bereits emeritierter Herausgeber des Lijiang Verlages (*Lijiang Chubanshe* 漓江出版社), übersetzt. Mo Guanghua (莫光华), der den Roman *Wildnis* ins Chinesische übertrug, ist als Assistenzprofessor an der Sichuan International Studies University (*Sichuan Waiguoyu Xueyuan* 四川外国语学院) tätig. Dort arbeitet auch Feng Yalin (冯亚琳), Professorin am Germanistikinstitut, die alle Stücke im Sammelband *In den Alpen* lektorierte. Ebenso an der in Chongqing angesiedelten Universität sind Feng Weiping (丰卫平), Professorin am Germanistikinstitut, und die als LektorInnen angestellten ÜbersetzerInnen Chen Jin (陈瑾), Zhang Li (张丽) und Zeng Qiming (曾棋明) beschäftigt. Diese trugen, wie auch Yang Liu (杨柳), die jetzt an der Pädagogischen Hochschule in Hangzhou (*Hangzhou Shifandaxue* 杭州师范大学), und Zhang Anbin (张安斌), der an der Jinan Universität (*Jinan Daxue* 暨南大学) tätig ist, zu einzelnen Stücken des Sammelbandes bei.

Shanghai Wanyu Culture & Art Co. Ltd. (上海万语文化艺术有限公司) und Publishing House of Shenzhen Press Group (深圳报业集团出版社)

Die Wanyu Kulturagentur und der kooperierende Shenzhen Verlag wurden von allen herausgebenden Organen, die sich an den Jelinek-Publikationen beteiligten, als letztes unter Vertrag genommen. Sie gaben gemeinsam den Roman *《我们是诱鸟，宝贝》* (*wir sind lockvögel baby!*), das Bühnenwerk *《托特瑙山》* (*Totenauberg*) sowie den sechs Stücke umfassenden Sammelband *《娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集》* (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Theaterstücke Jelineks*) heraus. Nachdem Jin Hao, der Gründer der Kulturagentur, erfahren hatte, dass sich auch private Verlage für die Jelinek-Werke bewerben konnten, wandte er sich sogleich an den zuständigen Literaturagenten, wie Cai Hongjun später reflektierte (Cai 2005: o.S.). Jins Plan war, Elfriede Jelinek für die im folgenden Jahr in Beijing stattfindende Veranstaltung zur Reihe *Forum der Weltliteratur* als Vortragende zu gewinnen und eine Auswahl ihrer Werke, Romane wie Theaterstücke, in der Buchreihe herauszubringen. Außerdem war die Agentur an einem Sammelwerk deutschsprachiger Nobelpreiswerke interessiert.⁴⁶ Cai Hongjun hatte bereits mit der Wanyu Kulturagentur erfolgreich zusammengearbeitet und konnte die deutschen Verlage überzeugen, dem privaten Verlag die Lizenzen für die drei genannten Ausgaben zu überlassen (Cai 2005: o.S.).

Über die Auswahl der Werke einigten sich Cai und Jin telefonisch (Cai 2005: o.S.). Neben Jelineks frühem Romanwerk *wir sind lockvögel baby!* (1970) fiel die Wahl auf zwei Ausgaben dramatischer Werke der Autorin. Jin Hao war es ein großes Anliegen, auch Theaterstücke Jelineks herauszubringen. Damit hing seine Hoffnung zusammen, dass diese Werke früher oder

⁴⁶ Beides wurde meinen Recherchen zufolge nicht umgesetzt.

später auch auf die Bühne gebracht werden würden. Denn Shanghai, so äußerte er sich gegenüber Cai Hongjun, wäre „als modernste Stadt Chinas der Ort, an dem Jelineks Werke am wahrscheinlichsten aufgeführt werden könnten“ (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁴⁷).

Die Suche nach ÜbersetzerInnen für die ausgewählten Jelinek-Werke vertraute Jin Hao dem Literaturagenten an (Cai 2005: o.S.). Für die Übersetzung des Romans engagierte Cai daraufhin den renommierten Übersetzer und Grass-Spezialisten Diao Chengjun (刁承俊). Insbesondere während der Vermittlung der Werke Günter Grass' nach China hatte Cai mit dem 1939 geborenen Professor der Sichuan International Studies University (四川外国语学院) bereits zusammengearbeitet (Cai 2005: o.S.). Auch Shen Xiliang (沈锡良), der für die Übersetzung von *Totenauberg* bestellt wurde, war mit dem Literaturagenten bereits vorher persönlich bekannt (Shen 2010: pers. Auskunft). Der Absolvent der Nanjing Universität (*Nanjing Daxue* 南京大学) ist seit 1989 hauptberuflich als technischer Übersetzer und Dolmetscher sowie Projektmanager in Shanghai tätig. Vor allem aufgrund seines ausgeprägten Interesses für westliche Philosophie wurde er von Cai eingeladen, dieses Bühnenwerk ins Chinesische zu übertragen (Shen 2010: pers. Auskunft).

Für den Theater-Sammelband lag es ebenfalls an Cai Hongjun, passende ÜbersetzerInnen zu finden. Die Texte wurden auf insgesamt sieben ÜbersetzerInnen aufgeteilt. Sechs davon beschäftigten sich mit je einem Theaterstück und die siebte, in diesem Fall Yang Li (杨丽), mit der Übersetzung des Vorwortes (Jelineks Text *Sinn egal, Körper zwecklos*) und des Nachwortes von Ute Nyssen. Vier ÜbersetzerInnen lebten zur Zeit des Übersetzungsauftrages bereits seit mehreren Jahren in Deutschland bzw. Österreich. Ding Na (丁娜), Li Ou (李鸥), Yang Li (杨丽) und Xu Jinghua (徐静华) sind überdies ehemalige StudienkollegInnen, die in den 1970er Jahren gemeinsam an der Peking Universität (北京大学) Germanistik studiert hatten. Bis auf die letztgenannte sind alle promoviert. Ding Na übersetzte das 1984 verfasste Stück *Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück (Bingtai, youming „xiandai nüxing“ (xiang yi chang xi) 病态, 又名“现代女性”(向一场戏))*. Sie wurde 1955 geboren und lebt seit 1985 in München. Sie arbeitet derzeit als freiberufliche Übersetzerin und Halbtagsangestellte in einer Patent- und Rechtsanwaltskanzlei (eigene Recherche). Xu Jinghua lebte zur Zeit der Übersetzung von *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit (1995) (Bangzi • gunzi • ganzi (shougong hua) 棒子•棍子•杆子(手工华))* in Berlin. Sie war – wie auch ihr Ehemann – für die Chinesische Botschaft in Deutschland tätig und ist nun wieder nach Beijing zurückgekehrt (Yang [Li] 2010: pers. Auskunft). Das Übersetzerpaar Li Ou und Yang Li lebt seit den 1980er Jahren in Wien, wo die beiden zunächst als StipendiatInnen ihre Promotionsstudien in Germanistik absolvierten. Derzeit sind sie hauptberuflich für die Agentur UNICOM tätig, die in Wien, Los Angeles und Beijing Beratung, Managementtraining, Medienbearbeitung und e-Lösungen anbietet (UNICOM 2010: Website). Li Ou und Yang Li sind die einzigen Jelinek-ÜbersetzerInnen, die in Österreich, dem Herkunftsland der Autorin, leben. Ihnen wurden die Übersetzungen des Vor- und Nachwortes sowie das Stück *Burgtheater. Posse mit Gesang (Chengbao juyuan (dai ge de xiju) 城堡剧院(带歌的喜剧))* anvertraut.

⁴⁷ [...] 上海这座中国最现代的城市, 是最有可能把耶利内克的剧作搬上舞台的地方 [...] (Cai 2005: o.S.)

Die anderen drei ÜbersetzerInnen des Sammelbandes *Nora* leben in China. Xu Xiaochun (徐筱春) übertrug *Clara S. Musikalische Tragödie (Kelala S. (yinyue beiju) 克拉拉 S. (音乐悲剧))* ins Chinesische. Sie ist als Assistenzprofessorin am Germanistikinstitut der University of Science and Technology (*Zhongguo Keji Daxue* 中国科技大学) in Beijing tätig. Chen Zhao (陈兆) ist Germanistikabsolventin der Nanjing Universität (*Nanjing Daxue* 南京大学) und derzeit als Dolmetscherin bei einer deutschen Firma in Shanghai tätig. Sie übernahm das 1994 entstandene Stück *Raststätte oder Sie machens alle. Eine Komödie (Xiuxi zhan, youming „Tamen dou zheme zuo“ (xiju) 休息站, 又名“他们都这么做” (喜剧))*. Der 1957 geborene Jiao Yongjian (焦庸鉴)⁴⁸ ist als Redakteur bei der Zeitschrift *World Literature (Shijie Wenxue* 世界文学) der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften in Beijing angestellt. Auf ihn ist die Übersetzung des titelgebenden Bühnenwerkes *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften (Nuola likai zhangfu yihou, youming „shehui zhizhu“ 娜拉离开丈夫以后, 又名“社会支柱”)* zurückzuführen.

Für die Übersetzung des Theaterstückes *Nora* war interessanterweise zunächst Cai Hongjun, der mit der Vermittlung der Nobelpreiswerke nach China beauftragte Literaturagent, selbst vorgesehen. Nach seinem Studium der Germanistik in Shanghai und Würzburg war Cai Hongjun u.a. als Dozent an der Hochschule für Luft- und Raumfahrt Nanjing (*Nanjing Hangkong Hangtian Daxue* 南京航空航天大学), als Redakteur der Zeitschrift *World Literature* in Beijing sowie als Foreign Rights Manager bei der Agentur V. Fischer International Media Agency in Frankfurt a. M. tätig. Seit 1998 ist er Geschäftsführer der Literaturagentur HERCULES Business & Culture GmbH. Darüber hinaus hat er sich vor allem mit der Übersetzung deutschsprachiger Literatur ins Chinesische beschäftigt. Bis dato liegen mehr als 20 Übersetzungen vor, darunter die Werke von Elias Canetti, Max Frisch, Günter Grass, Erich Kästner, Christine Nöstlinger, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig usw. Im Nachwort dieses Bandes beschreibt er die Motive und Hintergründe seiner Übersetzung des Jelinek-Textes:

Tatsächlich sollte ich selbst unter den ÜbersetzerInnen dieses Bandes sein [...]. Ab der zweiten Novemberhälfte begann ich die Arbeit an der Übersetzung von *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*. Zu dieser Zeit hatte ich nicht ganz uneigennützig Motive, erstens weil dieses Stück zu Jelineks repräsentativen Bühnenwerken zählt und ich dachte, dass dieses Stück am wahrscheinlichsten in China aufgeführt werden würde. Zweitens ist dieses Stück von seiner Sprache her noch relativ einfach zu übersetzen. Wenn ich jeden Tag ein bisschen übersetzte, würde es in drei Monaten fertig gestellt werden können und meine andere Arbeit nicht beeinflussen. (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁴⁹)

Mitte Jänner wurde Cai von Du Xinhua, Redakteurin des Literaturmagazins *World Literature* und selbst Übersetzerin des Jelinek-Werkes *Gier*, informiert, dass das Magazin eine Übersetzung des betreffenden Werkes veröffentlichen werde. Übersetzer sei Jiao Zhongping (焦仲平) – er veröffentlicht unter seinem Pseudonym Jiao Yongjian (焦庸鉴) und ist ebenfalls als Redakteur bei

⁴⁸ Eigentlich Jiao Zhongping (焦仲平) – Jiao Yongjian (焦庸鉴) ist ein Pseudonym.

⁴⁹ 其实, 我本来也应该是本书的译者之一 [...]. 从 11 月下旬起, 我开始动手翻译《娜拉离开丈夫以后》, 我当时是有点私心, 一是因为这个剧本是耶利内克的代表性剧作, 我自认为也是最有可能会被搬上中国舞台的剧本, 二是这个剧本从语言上来说相对好翻译, 每天翻译一点, 三个月内可以完成, 不会影响我的其他工作. (Cai 2005: o.S.)

World Literature tätig. Nach ein paar Tagen des Zögerns, so Cai weiter, wandte er sich telefonisch an Jiao und bat ihn, seine Nora-Übersetzung im Sammelband aufnehmen zu dürfen. Seine eigene Übersetzung am Text legte er daraufhin nieder (Cai 2005: o.S.).

4.4. Auswahlstrategien

Jeder Verlag wies, wie diese Schilderungen belegen, seine individuelle Strategie zur Auswahl der Werke und ÜbersetzerInnen auf. Dennoch lassen sich gewisse Muster identifizieren. So war das Procedere der Werk- und ÜbersetzerInnenauswahl 2004 – wie jedes Jahr – im Umfeld des Nobelpreises vor allem von einem gekennzeichnet: Zeitdruck. Die Wirkung des Nobelpreises lässt spätestens mit der Verkündung der/des Preisträgerin/s im folgenden Jahr nach. Um die Gunst der Stunde bestens zu nützen, muss es also schnell gehen. Daher sind es verständlicherweise oft rein pragmatische Gründe, die das Zustandekommen von Lizenzverträgen für gewisse Titel bzw. die Berufung bestimmter ÜbersetzerInnen prägten. Der renommierte Shanghaier Verlag, der sich auf die Publikation fremdsprachiger Literatur spezialisiert hat, sprach sein Anliegen, die Werke so schnell wie möglich auf den Markt zu bringen, direkt gegenüber dem Literaturagenten aus. Dieser schlug daraufhin die so genannten Prinzessinnendramen sowie den Roman *Michael* vor. Mit seinen 142 Seiten zählt letztgenannter zu den kürzesten Romanen Jelineks (vgl. z.B. *Die Kinder der Toten* mit 667 Seiten). Die Bühnenwerke *Der Tod und das Mädchen I-V*, die alle auch nur zwischen 16 und 38 Seiten lang sind, ließen sich überdies gut auf zwei ÜbersetzerInnen aufteilen.

In der Verteilung der Werke auf die Verlage scheint sich aber durchaus auch ihre Position in der chinesischen Verlagslandschaft widerzuspiegeln. Romane verkaufen sich laut Statistiken um einiges besser als Theaterstücke, weshalb die Konkurrenz um diese Werke wohl sehr groß gewesen sein muss. Der einflussreiche Yilin Verlag ergatterte zwei der wichtigsten Romane Jelineks: *Die Ausgesperrten* und *Die Liebhaberinnen*. Als wirtschaftlich stärkster Verlag erwarb der Changjiang Verlag für seine Jelinek-Reihe gleich vier Werke, darunter drei Romane (*Lust, Gier* und *Wildnis*) sowie die Stückesammlung *In den Alpen*. Der junge Shenzhen Verlag, der mit der Kulturagentur zusammenarbeitete, gab neben Jelineks frühem Roman *Lockvögel* als einziger gleich zwei Dramenkompilationen heraus. Er wurde als letzter unter Vertrag genommen. Obwohl der Leiter der Kulturagentur sein Interesse an den Dramenwerken betont, waren seine Auswahlmöglichkeiten wohl auch bereits sehr eingeschränkt.

In Hinblick auf die Auswahl der ÜbersetzerInnen lässt sich feststellen, dass keiner der fünf Verlage auf hauseigene ÜbersetzerInnen zurückgreifen konnte. Die renommierten Verlage wandten sich an jene ÜbersetzerInnen der Umgebung, mit denen sie bereits des Öfteren zusammengearbeitet haben. Das Shanghai Translation Publishing House konnte sich auf drei AkademikerInnen in Shanghai, der in Nanjing ansässige Yilin Verlag auf drei AkademikerInnen in Nanjing verlassen. Auf die langjährige Zusammenarbeit wies beispielsweise Chen Min in einer persönlichen Auskunft hin (Chen [Min] 2010: pers. Auskunft). Die Zusammenarbeit der beiden Verlage mit den Universitäten des Verlagsortes gilt als gängige Vorgangsweise.

In Bezug auf die Hintergründe der ÜbersetzerInnen zeichnet sich jedoch beispielsweise schon im Changjiang Literaturverlag eine große Diversität ab. In die Übersetzung der vier Werke waren zwölf Personen involviert. Geographisch befinden sich interessanterweise nur zwei davon direkt in Wuhan, dem Verlagssitz. Der Großteil der unter Vertrag genommenen ÜbersetzerInnen hingegen lebt in Chongqing in Zentralchina und in anderen Teilen des Landes (Jinan in der Provinz Shandong, Hangzhou in der Provinz Zhejiang, Guilin im Autonomen Gebiet Guangxi etc.). Diese Vorgangsweise ist wahrscheinlich wiederum auf den Zeitdruck zurückzuführen, unter dem der Verlag stand – vor allem durch seine Ankündigung, die Jelinek-Reihe bereits im Rahmen der *Beijing Book Fair* im Jänner 2005 präsentieren zu können. Je nach Verfügbarkeit der ÜbersetzerInnen und Dringlichkeit der Aufträge scheint es also durchaus üblich, in einem solchen Falle ÜbersetzerInnen aus anderen Teilen des Landes zu engagieren (vgl. Pugsley 2005:390).

Der junge Verlag aus Shenzhen und die Shanghaier Kulturagentur überließen die Suche nach passenden ÜbersetzerInnen für die erworbenen Lizenzwerke dem Literaturagenten. Das Ergebnis ist ebenfalls von einer Vielzahl an beruflichen und biographischen Hintergründen der ÜbersetzerInnen gekennzeichnet. Insgesamt beschäftigte die Wanyu Kulturagentur-Shenzhen Verlag-Kooperation neun ÜbersetzerInnen, von denen vier – wie Cai Hongjun selbst – seit einer längeren Zeitspanne im deutschsprachigen Ausland leben bzw. lebten. Fünf davon sind in China beheimatet. Interessant sind auch die verschiedensten Umstände, die mit den Übersetzungsaufträgen zusammenhängen. So handelt es sich durchwegs um Personen, mit denen Cai Hongjun bereits erfolgreich zusammen gearbeitet hatte. Die Werke verteilte er nach persönlichen Interessen und Hintergründen der ÜbersetzerInnen (Yang [Li] 2010: pers. Auskunft). So wurde Shen Xiliang mit der Übersetzung von *Totenauberg* aufgrund seines Interesses an westlicher Philosophie beauftragt und das Übersetzerpaar Yang Li und Li Ou mit der Übersetzung des Vor- und Nachwortes sowie *Burgtheater*, einem Stück, das die stärksten österreichischen Bezüge aufweist, da die beiden seit über 20 Jahren in Wien leben (Yang [Li] 2010: pers. Auskunft). Allein an diesem Beispiel wird außerdem deutlich, welche Schlüsselrolle der beratenden Literaturagentur, in diesem Falle Cai Hongjun und der HERCULES Business & Culture Development GmbH, im Vermittlungs- und Organisationsprozess zwischen dem chinesischen und deutschsprachigen Buchmarkt zukommt. Ihre Rolle umfasst weit mehr als die Abwicklung der Lizenzverträge. Ob Auswahl der Verlage, der Werke oder ÜbersetzerInnen – die Vermittlungsagentur ist vielleicht gerade bei der Zusammenarbeit mit einem Land wie China immer maßgeblich involviert.

5. Zwei Sonderfälle: *Die Klavierspielerin* und *Die Kinder der Toten*

Im Folgenden werden die zwei Sonderfälle unter den Jelinek-Werken in China vorgestellt. *Die Klavierspielerin* weist eine einzigartige Entstehungsgeschichte auf, die bis in die 1990er Jahre zurückreicht. Des Weiteren soll das Rätsel um den seit 2005 ständig verschobenen Erscheinungstermin von *Die Kinder der Toten* gelöst werden.

5.1. *Die Klavierspielerin*

5.1.1. Das verpasste Nobelpreiswerk

Die einzigartige Entstehungsgeschichte von 《钢琴教师》 (*Die Klavierspielerin*) stellt einen Sonderfall in der Rezeptionsgeschichte der Werke Jelineks in der Volksrepublik China dar. Tatsächlich geht die Übersetzung dieses Werkes bereits auf einige Jahre vor den Literaturnobelpreis 2004 zurück. Eine wichtige Rolle kommt dabei der Vierten Weltfrauenkonferenz der UNO zu, die im Herbst 1995 in Beijing stattfand. Der Einfluss dieser Konferenz auf das öffentliche und akademische Leben Chinas war enorm (Zhang [Jingyuan] 2000:162-163). Konkrete Auswirkungen lassen sich auch für den Bereich Literatur – v.a. von bzw. über Frauen – feststellen. Durch das enorme Interesse der Regierung sowie chinesischer und westlicher AkademikerInnen wurden große Übersetzungsprojekte ins Leben gerufen. Dies gilt sowohl für Übersetzungen aus dem Chinesischen sowie in das Chinesische. Mehrere Verlagshäuser, darunter zentrale Verlage wie auch Provinzverlage und akademische Verlage, machten sich daran, entsprechende Werke zu veröffentlichen. So erschien im Jahr 1995 die bis dahin größte Zahl an Büchern von und über Frauen in der Geschichte der Volksrepublik China (Zhang [Jingyuan] 2000:177). Es wurden zahlreiche Reihen herausgegeben, die sich mit einer großen Bandbreite an Themen auseinandersetzten, wie Frauen in der Geschichte, in der Regierung und anderen Betätigungsfeldern, darunter auch Frauen als Schriftstellerinnen sowie kritische Studien zur so genannten „Frauenliteratur“ (*nüxing wenxue* 女性文学).

Die Entstehung der chinesischen Übersetzung der *Klavierspielerin* ist im Dunstkreis der Weltfrauenkonferenz und den durch sie ausgelösten Boom der „Frauenforschung“ (*funü yanjiu* 妇女研究) anzusiedeln. Das Forschungsinstitut für ausländische Literatur der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften (*Zhongguo Shehui Kexueyuan Waiguo Wenxue Yanjiusuo* 中国社会科学院外国文学研究所) gab 1995 eine Serie mit Novellen, Erzählungen und Gedichten von ausländischen Schriftstellerinnen heraus. Die Forscherinnen des Instituts schlossen sich zu Gruppen zusammen und übersetzten Literatur von und über Frauen aus dem Japanischen, Englischen, Spanischen, Italienischen, Russischen, Französischen, Arabischen, Deutschen etc. (Ning 2009: pers. Auskunft). Ning Ying, als Literaturwissenschaftlerin am Forschungsinstitut tätig, war an der Übersetzung deutschsprachiger Literatur beteiligt. Die ca. zehn Bände umfassende Serie hatte großen Erfolg (Ning 2009: pers. Auskunft).

Das Institut beschloss daraufhin, eine Romanserie der ausländischen Autorinnen herauszugeben. Die Serie lief unter dem Titel „Frauenromane, die im 20. Jahrhundert Aufsehen erregten“ (Chen /

Lai 2004: Website, Übers. AH⁵⁰). Ziel war es, „den chinesischen LeserInnen einflussreiche und kontroverielle Schriftstellerinnen vorzustellen“ (Ning 2009: pers. Auskunft, Übers. AH⁵¹). Ning Ying war für die Auswahl eines deutschsprachigen Romanwerkes verantwortlich. In ihre engere Wahl fiel zunächst Christa Wolfs *Kassandra* (Ning 2009: pers. Auskunft). Das Werk schien dann aber doch aus mehreren Gründen ungeeignet. So war es zum Beispiel schon teilweise in chinesischer Übersetzung in Zeitschriften veröffentlicht worden. Des Weiteren sorgte sich Ning Ying, wie sie 2004 im Interview gegenüber der Wochenzeitung *Southern Weekend* (*Nanfang Zhoumo* 南方周末) angab, dass der historische Hintergrund des Trojanischen Krieges, in dem die Handlung spielt, den chinesischen LeserInnen womöglich nicht zumutbar sei (Chen / Lai 2004: Website).

Als sich die Wissenschaftlerin 1997 für drei Monate zur Weiterbildung in Tübingen aufhielt, wurde ihr von einem dort tätigen Germanistikprofessor die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek ans Herz gelegt. Ihre Werke feierten gerade große Erfolge auf österreichischen und deutschen Theaterbühnen. Auch der in Deutschland lebende befreundete Übersetzer und Literaturagent Cai Hongjun, der die Jelinek-Werke später nach China vermitteln sollte, empfahl ihr damals diese „besondere“ Schriftstellerin (Ning 2009: pers. Auskunft). Für Ning Ying kamen darauf Jelineks Romane *Die Liebhaberinnen* und *Die Klavierspielerin* in Frage. Sie entschied sich schließlich für *Die Klavierspielerin*, nicht zuletzt auch aufgrund des großen internationalen Erfolgs und Ansehens des Romans in der literaturwissenschaftlichen Szene. Als sie von ihrer Reise nach Beijing zurückkehrte, wandte sie sich an den Verlag, der die Reihe herausgab, das heutige Beijing October Literature & Arts Publishing House. Dieser gab sich mit der Werkauswahl einverstanden und erwarb daraufhin die Übersetzungsrechte beim Rowohlt Verlag. Zur Übersetzung des Romans zog Ning Ying ihren ehemaligen Studienkollegen Zheng Huahan (郑华汉) hinzu, mit dem sie bereits vorher zusammengearbeitet hatte (Ning 2009: pers. Auskunft). Zheng ist als Professor für Deutsche Sprache an der Beijing International Studies University (*Beijing Di'er Waiguoyu Xueyuan* 北京第二外国语学院) tätig. Nach ca. zwei Jahren war die Arbeit an der Übersetzung fertig gestellt. Der Verlag beschloss jedoch, sie bis auf weiteres nicht zu veröffentlichen.

Wäre Ning Yings Wahl damals veröffentlicht worden, hätte sich die Volksrepublik China übrigens in einer ganzen Reihe von Ländern wiedergefunden, deren Jelinek-Rezeption mit dem Roman *Die Klavierspielerin* begonnen hatte. Die Übersetzung dieses Romans markiert im Vergleich zu Übersetzungen anderer Werke der Autorin am häufigsten den Beginn der länderspezifischen Rezeptionsgeschichten (Bartens 1997:44). *Die Klavierspielerin* ist mittlerweile in 37 Sprachen übersetzt (Stand Okt. 2008, vgl. Übersetzungsliste 2008) und kann als Jelineks weltweit erfolgreichstes Werk betrachtet werden (zum Erfolg des Werkes in China vgl. Kap. 11.1.2.).

Warum die bereits in den 1990er Jahren vollendete Übersetzung von *Die Klavierspielerin* letztlich bis zur Verleihung des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek auf ihre Veröffentlichung warten musste, ist auf ein Zusammenspiel verschiedener komplexer Gründe zurückzuführen. Auf die

⁵⁰ 《二十世纪曾经轰动的女性小说》 (Chen / Lai 2004: Website)

⁵¹ 向中国的读者 [...] 介绍比较有影响, 有争议的女作家的作品。 (Ning 2009: pers. Auskunft)

„Vielzahl“ der Gründe weisen die meisten AutorInnen der Sekundärliteratur hin.⁵² Die Übersetzerin Ning Ying führt diesen Umstand unter anderem darauf zurück, dass Jelinek außer in germanistischen ExpertInnenkreisen vor dem Nobelpreis in China gänzlich unbekannt war. Im Gegensatz zu österreichischen Schriftstellern wie Stefan Zweig und Franz Kafka oder auch Thomas Bernhard und Peter Handke, gab es noch keine chinesischen Übersetzungen ihrer literarischen Werke. Wissenschaftliche Artikel gab es vor 2004 ebenfalls nur drei (eigene Recherche).⁵³ Dazu Ning Ying im Gespräch:

Der Verlag meinte, sie sei zu unbekannt. Niemand kannte sie. Man wisse nicht, wie sie angenommen werde, wie sie verkauft werde. (Ning 2009: pers. Auskunft, Übers. AH⁵⁴)

Damit hängt das finanzielle Risiko zusammen, das Verlage mit jeder Publikation zu tragen haben. Durch die neuen Reformen wurde und wird der Profitdruck auch für chinesische Verlage immer vordergründiger. Der Verlag hatte somit „auch Fragen des Marktes zu berücksichtigen“, wie Ning Ying weiter ausführte (Ning 2009: pers. Auskunft, Übers. AH⁵⁵). Mit „Der Markt war nicht gut“ beantwortet auch Qiu (2005:88, Übers. AH⁵⁶) in seinem Artikel „Geschlecht und Politik bei Jelinek“ die Frage, warum das Manuskript erst nach der Zuerkennung des Literaturnobelpreises wieder aus der „Schublade des Verlages“ geholt wurde. Der Druck des Marktes sei vor allem im Bereich von Übersetzungen ausländischer Literatur deutlich spürbar. So äußerte sich Han Jingqun (韩敬群), der zuständige Redakteur des Beijinger Literaturverlages, im Interview gegenüber *Zhongguo Xinwen Zhoukan* im Herbst 2004 (Kang / Gou 2004: Website). Eine „schwierige Phase“ des Literaturmarktes hatte bereits begonnen. Der Verlag wollte auf einen besseren Zeitpunkt für die Veröffentlichung des Romans warten.

Auch Jelineks Sprache wird immer wieder als ein Grund dafür angegeben, dass die Veröffentlichung von *Die Klavierspielerin* zurückgehalten wurde. „Ihre Sachen sind nicht sehr gut verständlich“, meinte Ning Ying im Gespräch, selbst für LeserInnen mit Deutsch als Muttersprache (Ning 2009: pers. Auskunft, Übers. AH⁵⁷). Auf Jelineks „einzigartigen literarischen Stil und ihre sprachliche Individualität“ weist auch Han Jingqun vom Beijing October Verlag im Interview hin (Kang / Gou 2004: Website, Übers. AH⁵⁸).

Als weiteren Grund nennt Ning Ying die zahlreichen sexuellen Beschreibungen im Roman. Obwohl das China des 21. Jahrhunderts bereits sehr offen gegenüber sexuellen Beschreibungen

⁵² Ning Ying verweist im Nachwort zu ihrer Übersetzung auf die mannigfachen Gründe: „[Die Übersetzung] wurde danach aus vielen verschiedenen Gründen zur Seite gelegt.“ (后来由于种种原因被搁置下来。) (Ning 2005: 242). Auch Cai Hongjun betont diesen Aspekt in seinem Nachwort zum Sammelband *Nora* mehrfach: „[...] Leider konnte die Übersetzung aufgrund vieler verschiedener Gründe nicht publiziert werden [...]“ ([...] 可惜因为种种原因未能出版 [...]) (Cai 2005: o.S.); „Danach, aus vielen verschiedenen Gründen, lief der Veröffentlichungsplan auf Grund [...]“ (后来, 由于种种原因, 出版计划搁浅 [...]) (Cai 2005: o.S.). Chen / Lai verwenden ebenfalls diese Phrase: „[...] mit dem Ergebnis, dass die Übersetzung aus vielen verschiedenen Gründen nicht veröffentlicht wurde.“ ([...] 结果由于种种原因没能出版。) (Chen / Lai 2004: Website).

⁵³ Es handelt sich um folgende drei Artikel: Chen ([Liangmei] 1999, Nie 1999 und Nie / Xie 2001).

⁵⁴ 出版社认为太陌生, 谁也不知道她, 不知道怎么接受, 怎么卖。 (Ning 2009: pers. Auskunft)

⁵⁵ 也考虑市场的问题。 (Ning 2009: pers. Auskunft)

⁵⁶ [...] 市场不好 [...] (Qiu 2005:88)

⁵⁷ 她的东西不是很好懂。 (Ning 2009: pers. Auskunft)

⁵⁸ [...] 作品文风非常独特, 语言很有个性 [...] (Kang / Gou 2004: Website)

in Literatur sei, so Ning Ying, habe sie so etwas noch nie gesehen (Ning 2009: pers. Auskunft). Sie selbst sei nach der Lektüre des Romans sehr „geschockt“ und „bedrückt“ gewesen, wie sie 2004 gegenüber *Southern Weekend* zugab (Chen / Lai 2004: Website). Jelinek entspreche so gar nicht den Erwartungen, die man normalerweise gegenüber der Literatur von Frauen hege. So gehe es beispielsweise nicht darum, als LeserIn mit den Romanfiguren mitzufühlen. Ning Ying dazu:

Wenn es früher um die Literatur von weiblichen Schriftstellerinnen ging, waren die Hauptthemen immer die Unabhängigkeit der Frau, die Liebe zur Natur, Mutterschaft, Familie, die Beziehung zu den Kindern und Ähnliches. Doch Jelinek ist da ganz anders geartet. [...] Normalerweise beschreiben Schriftstellerinnen die weibliche Sexualität als sanft und schön. In Jelineks Werken ist dies nicht zu finden, sie versteht sich vielmehr darauf, jede Erscheinung von Schönheit zu zerstören. (Chen / Lai 2004: Website, Übers. AH⁵⁹)

Jelinek beschreibe sexuellen Missbrauch, Gewalt, sexuelle Fantasien und vor allem Sadomasochismus sehr direkt und im Detail, fast schon wie ein Werk der Sexualpathologie (Chen / Lai 2004: Website). Mit diesen drastischen Mitteln drücke Jelinek Kritik am patriarchalen Gesellschaftssystem aus. Dies unterscheide sie auch im Wesentlichen von chinesischen Autorinnen, die sich vor allem mit sich selbst und ihrem Leben beschäftigten und keinen tieferen, gesellschaftskritischen Anspruch verfolgten (Chen / Lai 2004: Website).

An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass es sich bei der eben geschilderten Reaktion Ning Yings nicht um einen Einzelfall und schon gar nicht um ein typisch „chinesisches“ Phänomen handelt. Ähnliche Reaktionen spielen sich regelmäßig in der europäischen Rezeption ab. Dahinter stehen die oft in den Rezensionen perpetuierten „gender-typischen Zuordnungen“ von Literatur von Frauen zu einem Bereich des Nicht-Rationalen, Individuellen und Privaten, in dem „Empathie als utopisches Gegenmodell zur instrumentellen Vernunft den schreibenden Frauen zugeschrieben und abverlangt werde“ (Bartens 1997:49). Diese Zuordnungen scheinen also keineswegs auf Europa oder China beschränkt zu sein. Weibliches Schreiben wird in beiden Teilen der Welt vor allem dann gesellschaftlich akzeptiert, wenn es sich im „Reservat einer empathisch geschilderten Selbsterfahrung“ bewege. Elfriede Jelineks literarisches Schaffen lässt sich allerdings nicht in einem Stereotyp von weiblichem Schreiben einordnen. Interessanterweise ist es gerade ihre Kälte, Distanz und Mitleidlosigkeit, ihr oft zitierter „kalter Blick“ auf gesellschaftliche Verhältnisse, die von der Literaturkritik gelobt werden. Doch gleichzeitig werden ihr diese Eigenschaften in ihrer gesellschaftlichen Rolle als Frau sozusagen als „Charakterfehler“ angelastet (Bartens 1997:50).

Bemerkenswert ist überdies, dass auch die Verfilmung des Romans durch den österreichischen Regisseur Michael Haneke von 2001 an der Situation der nicht-publizierten chinesischen *Klavierspielerin* nichts änderte. Hanekes *La Pianiste* mit Isabelle Huppert in der Hauptrolle wurde am 14. Mai 2001 bei den Filmfestspielen in Cannes uraufgeführt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Diese Verfilmung, die im Oktober des Jahres in den europäischen Kinos anlief,

⁵⁹ 以前提到女性作家文学时，一般主题都是女性的独立，对自然的热爱、母性、家庭、子女关系等内容。然而耶利内克是个十足的异数。[...] 一般的女作家所描写的女性的温柔、美，在耶利内克的作品中看不到。她善于把美的表象撕破 [...] (Chen / Lai 2004: Website)

steigerte Elfriede Jelineks Bekanntheit in Europa deutlich und hatte eine verstärkte Rezeption sowie Neuauflagen und Übersetzungen ihrer Werke zur Folge (vgl. Clar / Schenkermayr 2008:28). Der Film wurde in der Volksrepublik China zwar nie öffentlich gezeigt, ist jedoch über Internet und DVD-Raubkopien durchaus zugänglich. Die Wirkung in China hielt sich doch in Grenzen. Der preisgekrönte europäische Film war zumindest für den Beijinger Verlag nicht Anlass genug, die bereits fertig übersetzte *Klavierspielerin* zu publizieren. Nach der Verleihung des Nobelpreises an Jelinek erinnerte sich das chinesische Publikum jedoch wieder an Hanekes Film. So wurde der Film zu einem der wichtigsten Anhaltspunkte des öffentlichen Diskurses zur ansonsten gänzlich ungekannten Autorin vor dem Erscheinen ihrer Werke in chinesischer Übersetzung (vgl. Chen / Lai 2004: Website).

Die Zurückhaltung des Werkes lässt sich also zusammenfassend darauf zurückführen, dass Jelinek vor der Verleihung des Nobelpreises eine unbekannte ausländische Schriftstellerin war, deren Werke zudem schwer verständlich sind und die mit Sexualität und ihren Ausformungen sehr direkt umgeht. Für den Verlag erschien es zu diesem Zeitpunkt zu riskant, angesichts einer schwierigen Marktsituation und dem steigenden marktwirtschaftlichen Druck, ein derartiges Werk herauszugeben.

5.1.2. *Die Klavierspielerin* aus der Schublade

Ning Ying ist mittlerweile pensioniert. Nachdem ihr der Verlag mitteilte, dass die Übersetzung bis auf weiteres nicht publiziert werde, ließ sie die Sache ruhen (Chen / Lai 2004: Website). Von der Nobelpreisträgerin des Jahres 2004 erfuhr sie schließlich am Telefon (Ning 2009: pers. Auskunft). In kürzester Zeit meldeten sich unzählige Zeitungen, Zeitschriften und Verlage bei ihr. Durch ihre Übersetzung galt sie von nun an als die Jelinek-Expertin des Landes. Zeitungen und Zeitschriften baten sie um Informationen zur Schriftstellerin, ihrer Biographie und ihrem literarischen Schaffen sowie um Teilabdrucke ihrer Übersetzung. Einige Verlage des Landes bekundeten Interesse, ihre Übersetzung herauszugeben. Sie war in jeder Beziehung überrascht, dass ihre Übersetzungsarbeit aus den 1990er Jahren, die damals von niemandem beachtet wurde, plötzlich so interessant wurde.

Der Beijing October Literaturverlag wandte sich umgehend nach der Bekanntgabe der Preisträgerin am 7. Oktober 2004 an die chinesischen Medien und teilte mit, dass der Verlag bereits vor einigen Jahren die Lizenzen für Jelineks berühmtesten Roman *Die Klavierspielerin* erworben hatte (Kang / Gou 2004: Website). Die Übersetzung sei sogar schon fertiggestellt. Die chinesischen LeserInnen könnten daher damit rechnen, die chinesische Ausgabe dieses Buches noch Ende des Monats in den Händen zu halten. Diese Sensationsmeldung wurde jedoch binnen weniger Tage von Cai Hongjun, dem für die Abwicklung der chinesischen Jelinek-Lizenzen zuständigen Literaturagenten, relativiert. Seiner Aussage zufolge besaß „zu diesem Zeitpunkt (16. Oktober 2004) kein einziges Verlagshaus der Volksrepublik China aufrechte Übersetzungsrechte für das Werk der Nobelpreisträgerin Jelinek“ (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁶⁰). Tatsächlich hatte der

⁶⁰ [...] 到今天（2004年10月16日）为止，还没有任何一家中国大陆的出版社已经获得了耶利内克任何一本书的版权。（Cai 2005: o.S.）

Lizenzvertrag für die chinesische Übersetzung von *Die Klavierspielerin* zwischen dem Rowohlt Verlag und dem Beijing October Verlag durch die Nichteinhaltung der Veröffentlichungsfrist mittlerweile seine Wirkung verloren. Han Jingqun vom chinesischen Verlag entgegnete der Presse daraufhin: „Der October Literatur- und Kunstverlag ist derzeit dabei, diese Formalitäten zu klären.“ (Kang / Gou 2004: Website, Übers. AH⁶¹)

Der October Literaturverlag legte alles daran, den Vertrag zu erneuern, wie Cai 2005 reflektierte (Cai 2005: o.S.). Sogar Han Kai (韩凯), der stellvertretende Leiter der Beijing Publishing Group, der der Literaturverlag angehört, wandte sich persönlich an den Literaturagenten. Es wurde immer wieder betont, dass der Beijinger Verlag aufgrund seiner einzigartigen Vorkenntnisse der Autorin und des Werkes die „optimale Wahl“ für die Publikation sei (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁶²). Cai Hongjun schrieb später, dass er die Vorgangsweise des Verlages zwar nicht guthieß, v.a. dass er sich vorschnell mit falschen Informationen an die Medien gewandt hatte. Den Roman wollte er aber dennoch bei seinem ursprünglichen Verlag belassen (Cai 2005: o.S.). Das Interesse der anderen Verlage an *Die Klavierspielerin* war klarerweise sehr groß. Cai blieb jedoch dabei und setzte dieses Werk auch nicht auf die Liste, die er den interessierten Verlagen zur Werkauswahl zukommen ließ.

Ning Ying ging in der Zwischenzeit ihr Manuskript noch einmal mit dem Verlag durch. Die Überarbeitung beschränkte sich, so teilte sie im Gespräch mit, vor allem auf biographische Angaben zur Autorin, auf den Hintergrund der Publikation, das Nachwort und ähnliche Aktualisierungen und weniger auf die Übersetzung des Primärtextes (Ning 2004: pers. Auskunft). Im Interview gegenüber *Southern Weekend* im Herbst 2004 gab sie an, dass sie immer noch skeptisch sei, ob der Roman je in China erscheinen werde (Chen / Lai 2004: Website). Noch im Dezember veranstaltete die Beijinger Verlagsgruppe eine feierliche Präsentation der chinesischen Ausgabe von *Die Klavierspielerin*. Ab Jänner 2005 lag das Buch in den chinesischen Buchhandlungen auf. *Die Klavierspielerin* ist das erste Jelinek-Werk, das in der Volksrepublik China veröffentlicht wurde und es sollte das erfolgreichste werden (vgl. Kap. 11.1.2.).

5.1.3. „Klavierspielerin“ Jelinek

Eine interessante Nebenerscheinung der außergewöhnlichen Entstehungsgeschichte der chinesischen *Klavierspielerin* ist ein Buch, das in die Jelinek-Reihe des Changjiang Verlages aufgenommen und ebenfalls im Jänner 2005 veröffentlicht wurde. Sein Titel lautet „Klavierspielerin“ Jelinek („Gangqin jiaoshi“ Yelineike “钢琴教师” 耶利内克). Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine weitere Übersetzung des Romans *Die Klavierspielerin*, sondern um ein Sekundärwerk dazu. Neben vier Übersetzungen von Primärliteratur (*Lust, Gier, Wildnis* und *Alpen*) fällt dieses Buch durchaus in der Reihe *Jelineks Gesammelte Werke* des Changjiang Literature and Art Publishing Houses auf.

⁶¹ 目前，十月文艺出版社正着手续签一事。(Kang / Gou 2004)

⁶² [...] 最佳选择 [...](Cai 2005: o.S.)

Laut einer persönlichen Auskunft Ning Yings war dieser Band ursprünglich auch durchaus anders geplant (Ning 2009: pers. Auskunft). Nachdem im Herbst 2004 bekannt geworden war, dass der Beijinger Verlag seine Rechte am Roman *Die Klavierspielerin* verloren hatte, wandte sich der Changjiang Verlag umgehend an Ning Ying. Der Verlag wollte den Roman in seine Jelinek-Reihe aufnehmen und erhoffte sich, Ning Ying und ihre bereits vollendete Übersetzung dafür zu gewinnen. Diese hatte ihr Manuskript jedoch bereits dem October Verlag überlassen, worauf der Changjiang Verlag die Übersetzung des Romans bei Qian Dingping (钱定评) in Auftrag gab. Ning Ying zufolge hatte Qian bereits annähernd die Hälfte des Werkes ins Chinesische übertragen, als klar wurde, dass die Übersetzungslizenz wieder an den Beijinger Verlag gehen sollte. Das Changjiang Verlagshaus wickelte daraufhin auf das Format eines Sekundärwerkes aus. Diese Entstehungsgeschichte wird auch durch Kang Kai und Gou YINUO in ihrem 2004 erschienenen Artikel bestätigt. Scheinbar berichteten die Medien im Herbst 2004 tatsächlich, dass die vom Beijing October Verlag durch die Nichteinhaltung des Lizenzvertrages verlorenen Rechte des Romans *Die Klavierspielerin* in die Hände des Changjiang Literaturverlages gelangt wären (Kang / Gou 2004: Website). Die Lizenz ging letztlich wieder an den Beijinger Verlag zurück und so konnte Verlagschef Zhou Baiyi (周百义) auf Anfrage der Zeitschrift diese vorschnellen Meldungen im Interview auch nicht offiziell bestätigen (Kang / Gou 2004: Website).

Es verwundert nicht, dass der Verfasser des Buches, Qian Dingping, nichts davon in seinem Nachwort erwähnt. Der Schriftsteller und Übersetzer ist einer der renommiertesten Germanisten des Landes.⁶³ Österreichische Literatur zählt zu seinen Forschungsschwerpunkten. Im Nachwort schreibt er, dass Liu Shuoliang (刘硕良) vom Changjiang Verlag ihn gebeten habe, Jelinek und ihr literarisches Schaffen, insbesondere ihren Roman *Die Klavierspielerin*, der chinesischen Leserschaft näherzubringen (Qian 2005:125). Laut eigenen Angaben war er einen Monat, von November bis Dezember 2004, mit der Kompilation des Bandes beschäftigt (Qian 2005:125).

Der eigentlichen Interpretations- und Analysearbeit Qians vorangestellt sind die Presseaussendung zur Bekanntgabe der Preisträgerin, die Rede von Horace Engdahl⁶⁴ zur Begründung der Preisvergabe sowie Jelineks Nobelvorlesung *Im Abseits*. Der Band enthält weiter ein Vorwort verfasst von Ulrich Müller und Siegrid Schmidt, die beide am Germanistikinstitut der Universität Salzburg tätig sind, wo Qian Dingping 2004 als Gastprofessor eingeladen war (Qian 2005:125). Dieser Text ist wie die anderen erwähnten von Qian ins Chinesische übertragen worden. Im Hauptteil setzt sich der Verfasser mit Inhalt, Kontext, Sprache und Stil des Romans auseinander und geht auf psychoanalytische und ideologische Elemente ein. Die Interpretationen sind mit zahlreichen Zitaten der Primärliteratur versehen und dieser Teil erstreckt sich über 120 Seiten, was übrigens bereits zu kritischen Kommentaren in der literaturwissenschaftlichen Szene des Landes führte. Wu Meiyang (2008:4-5) beispielsweise

⁶³ Wang Yanyan (2008:2, Übers. AH) führt Qian Dingping in der Masterarbeit aus dem Jahr 2008 unter den „Autoritäten“ („权威“) der Germanistik an. Darunter sind übrigens u.a. auch Mo Guanghua, Übersetzer von *Wildnis*, und Ning Ying, Übersetzerin von *Die Klavierspielerin*, aufgelistet (Wang [Yanyan] 2008:2).

⁶⁴ Horace Engdahl ist ein schwedischer Schriftsteller, Literaturwissenschaftler und Kritiker, 1999-2009 hatte er das Amt des Ständigen Sekretärs der Schwedischen Akademie inne. Er verkündete im Oktober 2004 Elfriede Jelinek als Nobelpreisträgerin und hielt im Dezember die Presentation Speech (vgl. Nobelpreis 2010: Website).

bemängelt an Qian Dingpings Ausführungen, dass ihnen angesichts ihrer beträchtlichen Länge die Tiefe fehle.

Die Ergänzung der Reihe durch ein Werk der Sekundärliteratur sticht jedenfalls heraus und scheint das Ergebnis einer vorschnellen Verlagstaktik zu sein. Cai Hongjun äußert sich in seinen Reflexionen an mehreren Stellen durchaus kritisch gegenüber gewissen Vorgangsweisen der chinesischen Verlage (vgl. Cai 2005: o.S.). Dazu gehört neben dem Verstoß gegen das Lizenzrecht, was v.a. durch unlizenzierte Teilabdrucke in Zeitungen und Zeitschriften vorkommt, auch das Verhalten, vor Abschluss der Verhandlungen bereits ÜbersetzerInnen an den Übersetzungen arbeiten zu lassen oder zu früh an die Medien zu gehen.

5.2. Die Kinder der Toten

Die Kinder der Toten ist 1995 erstmals bei Rowohlt erschienen und wird oft als Jelineks „opus magnum“ bezeichnet. Zwischen dem Rowohlt Verlag und dem Beijing October Literature & Art Publishing House besteht bereits seit Herbst 2004 ein Vertrag über die Übersetzungsrechte dieses Werkes (Sommerer 2009: pers. Auskunft). Das Werk ist bisher nicht erschienen. Mit der Übersetzung wurde laut Han Jingqun, dem Vizechefredakteur des Verlages, Wang Yansheng (王燕生), Professorin am Germanistikinstitut der Peking Universität beauftragt (Cai 2006a:47). Die Veröffentlichung wurde bisher jedoch immer wieder aufgeschoben. So liegen Informationen vor, dass *Die Kinder der Toten* unter dem chinesischen Titel 《死者的孩子》 (*Sizhe de haizi*) bereits 2006 erscheinen hätte sollen (Pfeiffer 2009: pers. Auskunft). In einer Masterarbeit der Chongqing Normal University (*Chongqing Shifandaxue* 重庆师范大学) aus 2008, in der Jelineks *Die Klavierspielerin* und ein Werk von Zhang Ailing komparatistisch analysiert werden, findet sich die Einschätzung, dass das Werk „vermutlich bald“ für die chinesische Leserschaft in übersetzter Form zur Verfügung stehen würde (Wu [Meiyang] 2008:4). Laut einer Recherche des Österreichischen Kulturforums im November 2008 sollte das Werk bis Februar 2009 übersetzt und bei Einhaltung des Termins der Fertigstellung der Übersetzung in der zweiten Jahreshälfte 2009 veröffentlicht werden (EJFZ 2010: pers. Auskunft). Gemäß einer persönlichen Auskunft der Übersetzerin Wang Yansheng gegenüber Thomas Schlager, ÖK-Lektor an der Peking Universität, arbeitete sie Anfang des Jahres 2009 noch aktiv an der Übersetzung (Schlager 2009: pers. Auskunft).

Zum heutigen Stand (März 2010) liegt die Übersetzung jedoch nicht vor. Bereits im Herbst 2009 stellte sich im Laufe der ExpertInnengespräche in Beijing als unsicher heraus, ob damit überhaupt noch zu rechnen ist. Wang Yansheng war zu einem Gespräch leider nicht bereit. Ning Ying, Übersetzerin der *Klavierspielerin* und emeritierte Literaturwissenschaftlerin der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften, meinte im Gespräch, dass sie nicht sicher wisse, ob Wang überhaupt noch an der Übersetzung arbeite (Ning 2009: pers. Auskunft). Es sei möglich, dass sie aufgehört hat, da die Übersetzung „schwieriger“ sei als gedacht (Ning 2009: pers. Auskunft). Auch Ma Wentao, emeritierter Professor am Germanistikinstitut der Peking Universität und selbst Übersetzer österreichischer Literatur, schloss diese Möglichkeit nicht aus. Er habe indirekt erfahren, dass seine Kollegin die Übersetzung nach einiger Zeit schließlich aufgegeben habe (Ma 2009: pers. Auskunft). Die wiederholte Nichteinhaltung des geplanten

Erscheinungstermins konnte ebenfalls als ein Indiz dafür gesehen werden, dass mit einer chinesischen Übersetzung womöglich nicht mehr zu rechnen ist. Laut einer aktuellen Auskunft des damals zuständigen Literaturagenten, Cai Hongjun (2010: pers. Auskunft), wird das Buch nun definitiv nicht mehr erscheinen. Wang Yansheng habe das Buch wegen dessen „Schwierigkeit“ leider nicht fertig übersetzt.

Der Roman *Die Kinder der Toten* wird des Öfteren als „unlesbar“ charakterisiert (Mayer / Koberg 2007:207). Seine LeserInnen und darüber hinaus seine ÜbersetzerInnen pflegt er besonders herauszufordern. Bislang (Stand Okt. 2008) wurde dieses Werk achtmal in insgesamt sechs Sprachen übersetzt, wobei es sich bei fünf lediglich um auszugsweise Veröffentlichungen handelt (vgl. Übersetzungsliste 2008). Im Vergleich zu anderen Romanen, wie *Die Klavierspielerin*, die bereits in 37 Sprachen übersetzt wurde, oder *Die Liebhaberinnen* (25 Sprachen), *Lust* (24 Sprachen) etc., scheinen sechs Sprachen wenig. *Lockvögel* wurde jedoch nur in zwei, *Michael* nur in drei Sprachen übersetzt, beide interessanterweise auch ins Chinesische. Die niederländische Übersetzerin Ria van Hengel war die erste, die sich Mitte der 1990er Jahre dieses Romans annahm. Die Übersetzung erschien 1998 im Querido's Verlag.⁶⁵ Während ihrer Übersetzungsarbeit wurde Van Hengel von Elfriede Jelinek unterstützt. 1997 äußerte sich die Autorin im E-Mail-Austausch mit Gerhard Fuchs dazu:

Z.B. wird mein Hauptwerk *Die Kinder der Toten* überhaupt nicht übersetzt, außer ins Holländische, wo wirklich eine Idealistin am Werk ist, die sich buchstäblich totarbeitet, mit meiner Hilfe auch, den ich bespreche Tonnen von Cassetten für sie, und zwar, weil kein Verlag es sich leisten kann, einen Übersetzer oder eine Übersetzerin jahrelang an einem Buch arbeiten zu lassen, das sich schon im Deutschen nicht verkauft hat. So ist das. (Interview Fuchs 1997:18)

Die Problematik der Übersetzung von *Die Kinder der Toten* geht also einerseits auf die eigentümlichen Schwierigkeiten des Werkes selbst zurück. Ria van Hengel bezeichnete die Übersetzung selbst als „eine unglaublich schwierige Aufgabe“, weil „das Buch einen nie ausruhen“ lasse; über 600 Seiten lang bleibe es jeden Moment gleich anstrengend (Arteel 1997:139):

Van Hengel gestand, sie sei oft am Rande der Verzweiflung und frage sich, wozu sie dies eigentlich mache. [...] Ihr „Martyrium“ beschreibt Van Hengel als eine archäologische Tätigkeit. Bevor sie übersetzen könne, müsse sie zunächst die vielen Bedeutungsschichten – eine nach der anderen – aufdecken. Dabei bekomme sie ständig „von der Autorin ein Bein gestellt“. (Arteel 1997:139)

Andererseits sind es die Verlage, die auf die ÜbersetzerInnen Druck ausüben. Man müsste „so viel Zeit dafür aufwenden“, so Jelinek im E-Mail-Austausch, „dass es sich finanziell für die Verlage niemals lohnen würde“ (Interview Fuchs 1997:18). Dies bestätigte auch Luigi Reitani, Jelinek-Übersetzer ins Italienische, zu *Die Kinder der Toten*: „zu groß der Aufwand, zu schwierig die Übertragung, zu riskant das Unternehmen“ (Reitani 1997:72). Wang Yanshengs „Schwierigkeiten“ mit diesem Werk sind also durchaus nicht einzigartig.

⁶⁵ Vgl. Jelinek, Elfriede / Hengel, Ria van (Übers.) (1998), *De kinderen van de doden* (Die Kinder der Toten). Amsterdam: Querido's.

6. Die übersetzten Werke

Der folgende Abschnitt wird den übersetzten Werken gewidmet. Zunächst werden alle in der Volksrepublik China veröffentlichten Jelinek-Publikationen angeführt. Im Anschluss soll ihr Stellenwert im literarischen Schaffen Elfriede Jelineks ausgelotet werden, wobei eine Teilung in Roman- und Theatertexte erfolgt. Das Sortiment der ins Chinesische übertragenen Theatertexte wird abschließend mit der Übersetzungssituation in Europa in Beziehung gesetzt. Es folgt ein kurzer Exkurs zu den Aufführungsplänen der Jelinek-Werke in China. Abschließend soll eruiert werden, ob es weitere Übersetzungspläne gibt.

Bis zum heutigen Stand (Jan. 2010) sind insgesamt 13 chinesische Ausgaben mit Übersetzungen von Jelinek-Werken in der Volksrepublik China erschienen (Tab. 2). Da es sich bei den beiden Ausgaben der *Liebhaberinnen* von 2005 und 2008 um ein und dieselbe Übersetzung von Chen Liangmei aus dem Jahr 2005 handelt, wird im Folgenden von insgesamt 13 Ausgaben bzw. Publikationen und zwölf „reinen Übersetzungen“ die Rede sein.⁶⁶

6.1. Die Romantexte

Unter den zwölf „reinen“ Übersetzungen befinden sich acht Romantexte: *Die Klavierspielerin*, *Lust*, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, *Gier*. Ein *Unterhaltungsroman*, *Die Liebhaberinnen*, *Die Ausgesperrten*, *Michael*. Ein *Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* sowie *wir sind lockvögel baby!*. Der Roman *Die Liebhaberinnen* wurde als einziges Werk Jelineks mehrfach in der Volksrepublik China veröffentlicht: im Jahr 2005 und ein zweites Mal im Jahr 2008 als Teil der Phoenix Library (*Fenghuang Wenku* 凤凰文库). Diese wird von der Phoenix Publishing and Media Group (*Fenghuang Chuban Chuanmei Jituan* 凤凰出版传媒集团) herausgegeben, der der Yilin Verlag angehört. Sie umfasst sieben Reihen zu folgenden thematischen Schwerpunkten: Marxismus (*Makesizhuyi yanjiu xilie* 马克思主义研究系列), Politikwissenschaften (*Zhengzhixue qianyan xilie* 政治学前沿系列), Philosophie (*Chuncui zhixue xilie* 纯粹治学系列), Religionswissenschaften (*Zongjiao yanjiu xilie* 宗教研究系列), Geistes- und Sozialwissenschaften (*Renwen yu shehui xilie* 人文与社会系列), Internationale Chinaforschung (*Haiwai Zhongguo yanjiu xilie* 海外中国研究系列) und Ausländische Literatur der Moderne und Gegenwart (*Waiguo xiandai wenxue xilie* 外国现当代文学系列). Im Vorwort der Herausgeber wird das Motto der Phoenix Library wie folgt angeführt:

Die treue Aufzeichnung der akademischen, ideologischen und theoretischen Errungenschaften des In- und Auslandes der Gegenwart, v.a. seit der Reform und Öffnung Chinas, soll den kulturellen Austausch zwischen China und dem Westen fördern. (Phoenix 2008:1, Übers. AH⁶⁷)

⁶⁶ In der Kategorie „reine Übersetzungen“ fassen Peter Clar und Christian Schenkermayr all diejenigen Übersetzungen zusammen, die dem zielsprachlichen Publikum zugänglich sind. Nicht enthalten sind unveröffentlichte sowie jene Publikationen, die eine Übersetzung zum wiederholten Mal abdrucken (Clar / Schenkermayr 2008:17).

⁶⁷ 忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果，促进中西方文化的交流，[...] (Phoenix 2008:1)

Werk	ÜT		Ü		EJ	V
Der Tod und das Mädchen	死亡与少女	Siwang yu shaonü	魏育青 王滨滨	Wei Yuqing Wang Binbin	2005	SH
Die Ausgesperrten	美好的美好的时光	Meihao de meihao de shiguang	陈民 刘海宁	Chen Min Liu Haining	2005	YP
Die Klavierspielerin	钢琴教师	Gangqin jiaoshi	宁瑛 郑华汉	Ning Ying Zheng Huahan	2005	BJ
Die Liebhaberinnen	逐爱的女人	Zhu ai de nüren	陈良梅	Chen Liangmei	2005	YP
Die Liebhaberinnen	逐爱的女人	Zhu ai de nüren	陈良梅	Chen Liangmei	2008	YL
Gier. Ein Unterhaltungsroman	贪婪	Tanlan	杜新华 吴裕康	Du Xinhua Wu Yukang	2005	CJ
In den Alpen	魂断阿尔卑斯山	Hunduan A'erbeisi Shan	陈瑾 丰卫平 冯亚琳* 曾棋明 杨柳 张安斌 张丽	Chen Jin Feng Weiping Feng Yalin Zeng Qiming Yang Liu Zhang Anbin Zhang Li	2005	CJ
Lust	情欲	Qingyu	许宽华 黄玉云	Xu Kuanhua Huang Yuyun	2005	CJ
Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft	米夏埃尔 – 一部写给幼稚社会的青年读物	Mixia'ai'er – Yi bu xiegei youzhi shehou de qingnian duwu	余匡复	Yu Kuangfu	2005	SH
Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr	啊，荒野	A, huangye	莫光华	Mo Guanghua	2005	CJ
Totenauberg	托特瑙山	Tuotenaoshan	沈锡良	Shen Xiliang	2005	SZ
Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Theaterstücke Jelineks	娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集	Nuola likai zhangfu yihou – Yelineike xiju ji	陈兆 丁娜 李鸥 焦庸鉴 徐静华 徐筱春	Chen Zhao Ding Na Li Ou Jiao Yongjian Xu Jinghua Xu Xiaochun	2005	SZ
wir sind lockvögel baby!	我们是诱鸟，宝贝	Women shi youniao, baobei	刁承俊	Diao Chengjun	2005	SZ

Tabelle 2: Alphabetische Aufstellung der bisher erschienenen Jelinek-Publikationen in der VR China

Abkürzungen: ÜT = Buchtitel der Übersetzung, Ü = ÜbersetzerInnen, EJ = Erscheinungsjahr, V= Verlag, BJ = Beijing October Literature & Art Publishing House, SH = Shanghai Translation Publishing House, YP = Yilin Press, CJ = Changjiang Literature and Art Publishing House, SZ = Publishing House of Shenzhen Press Group
* Lektorat

Ziel ist es, wissenschaftliche Referenzen und innovative Ressourcen an Theorie und Ideologie der chinesischen Leserschaft zur Verfügung zu stellen und so Chinas Fortschritt zu fördern (Phoenix 2008:1). Jelineks *Die Liebhaberinnen* wurde in die Reihe zu Ausländischer Literatur der Moderne und Gegenwart (*Waiguo xiandai wenxue xilie* 外国现当代文学系列) aufgenommen. Diese erschien im Laufe des Jahres 2008 und umfasst nun insgesamt 21 Bände und AutorInnen, die aus aller Welt, v.a. aber aus den USA stammen. Darunter befinden sich Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Joyce Carol Oates, Susan Sontag, Michael Cunningham sowie Iris Murdoch, Jean-Christoph Rufin, Carlos Fuentes, Kenzaburo Oe und Winfried Georg Sebald. *Die Liebhaberinnen* wurde im Juni 2008 herausgegeben.

Von Elfriede Jelinek sind bisher insgesamt elf Romane erschienen. Nicht ins Chinesische übersetzt wurden demnach drei, darunter *bukolit. hörroman*, Jelineks erste Prosaarbeit von 1968. Angesichts der Rezeptionsgeschichte dieses Textes inner- und außerhalb des deutschsprachigen Raumes mag es nicht wundern, dass er für den chinesischen Buchmarkt nicht ausgewählt wurde. Nachdem der Rowohlt Verlag das Werk in den 1960er Jahren „verschmäht“ hatte (Mayer / Koberg 2007:93) und die Veröffentlichung immer wieder verschob, erschien der Text erst 1979 im Wiener Rhombus Verlag. Auf den Nobelpreis ist schließlich zurückzuführen, dass dieser experimentelle Erstling 2005 im Berlin Verlag erstmals als Taschenbuch erscheinen konnte (Mayer / Koberg 2007:93). Laut Dokumentation des Elfriede Jelinek Forschungszentrums am Germanistikinstitut der Universität Wien liegt bis dato auch keine einzige Übersetzung dieses Werkes in eine andere Sprache vor (EJFZ 2010: pers. Auskunft).

Dasselbe gilt für Elfriede Jelineks vorläufig letzten Roman *Neid. Privatroman*, den sie kapitel- bzw. abschnittsweise zwischen März 2007 und April 2008 ausschließlich im Internet veröffentlichte. Von diesem Roman existieren weltweit ebenfalls noch keine Übersetzungen (EJFZ 2010: pers. Auskunft). Dass der Roman erst drei bzw. vier Jahre nach der Zuerkennung des Nobelpreises 2004 erschien, mag des Weiteren eine Rolle spielen. Nach der durch den Nobelpreis ausgelösten Übersetzungswelle 2004/2005 wurden – mit Ausnahme der *Liebhaberinnen* in der Phoenix Library 2008 – bekanntlich keine weiteren Werke Jelineks mehr ins Chinesische übertragen oder veröffentlicht.

Im Gegensatz zu *bukolit* und *Neid* besteht zwischen dem Rowohlt Verlag und dem Beijing October Literature & Art Publishing House bereits seit Herbst 2004 ein Vertrag über die Übersetzungsrechte des dritten nicht veröffentlichten Romans *Die Kinder der Toten*. Die Übersetzung wird jedoch nicht mehr erscheinen (Cai 2010: pers. Auskunft) (siehe Kap. 5.2.).

6.2. Die Theatertexte

Während die Romane Jelineks also beinahe vollständig ins Chinesische übersetzt wurden bzw. werden sollten, verdient das Sortiment der übersetzten Theatertexte besondere Aufmerksamkeit. Die Gattung Drama stellt einen wesentlichen Bestandteil von Jelineks literarischem Gesamtwerk dar. Ihr literarisches Schaffen hatte in den 1960er Jahren mit Lyrik, Prosa und Hörspielen begonnen. 1979 wurde ihr erster Theatertext *Nora* aufgeführt. Von da an wurde diese Gattung für sie immer wichtiger. Ein Indiz dafür ist beispielsweise das quantitative

Verhältnis zwischen Prosa- und Theaterveröffentlichungen. Während sie seit 1990 lediglich drei Romane schrieb, schuf sie zur selben Zeit mindestens das Fünffache an Theatertexten (Mayer / Koberg 2007:196). Zudem galt es, angesichts dieser Vielzahl an Theatertexten, die Elfriede Jelinek insbesondere in den vergangenen zwei Jahrzehnten anfertigte, eine Auswahl für die Veröffentlichungen in China zu treffen. Wie sich diese gestaltete und welche Rolle die Literaturagentur in ihrer vermittelnden Rolle spielte, wurde bereits ausführlich beschrieben (vgl. Kap. 4.2.). Nun sollen die Ergebnisse seiner Bemühungen eingehender betrachtet werden.

Insgesamt sind seit 2005 vier Bände an Theaterstücken in der Volksrepublik China erschienen. Das Publishing House of Shenzhen Press Group gab zwei davon heraus, *Totenauberg* unter dem Titel 《托特瑙山》 sowie die Anthologie *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Theaterstücke Jelineks* 《娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集》. *Der Tod und das Mädchen* wurde als 《死亡与少女》 im Shanghai Translation Publishing House veröffentlicht. Der Sammelband mit dem Titel *In den Alpen* 《魂断阿尔卑斯山》 erschien im Changjiang Literature and Art Publishing House.

Die Endfassungen der Sammelbände beinhalten folgende Theatertexte:

Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Theaterstücke Jelineks
Nuola likai zhangfu yihou – Yelineike xiju ji 娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集

Werk	ÜT	Ü	S	
Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften	娜拉离开丈夫以后, 又名“社会支柱”	<i>Nuola likai zhangfu yihou, youming „Shehui zhizhu“</i>	焦庸鉴 Jiao Yongjian	1-72
Clara S. Musikalische Tragödie	克拉拉 S. (音乐悲剧)	<i>Kelala S. (yinyue beiju)</i>	徐筱春 Xu Xiaochun	73-124
Burgtheater. Posse mit Gesang	城堡剧院 (带歌的喜剧)	<i>Chengbao jiyuan (dai ge de xiju)</i>	李鸥 Li Ou	125-186
Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück	病态, 又名“现代女性” (向一场戏)	<i>Bingtai, youming „Xiandai nüxing“ (xiang yi chang xi)</i>	丁娜 Ding Na	187-260
Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit	棒子•棍子•杆子 (手工华)	<i>Bangzi • gunzi • ganzi (shougong hua)</i>	徐静华 Xu Jinghua	261-304
Raststätte oder Sie machens alle. Eine Komödie	休息站, 又名“他们都这么做” (喜剧)	<i>Xiuxi zhan, youming „Tamen dou zheme zuo“ (xiju)</i>	陈兆 Chen Zhao	305-366

Tabelle 3: Inhalt des Sammelbandes NL 2005

Abkürzungen: ÜT = Buchtitel der Übersetzung, Ü = ÜbersetzerInnen, S = Seitenangaben

Den sechs Stücken wurde außerdem „statt eines Vorwortes“ (*daixu* 代序) der theatertheoretische Essay *Sinn egal. Körper zwecklos.* (*Daixu: Meiyou yiyi de yiyi, meiyou yongtu de quti* 代序: 没有意义的意义, 没有用途的躯体) von Elfriede Jelinek aus dem Jahr 1997 vorangestellt. Übersetzt wurde der Text von Yang Li (杨丽). Diese übersetzte auch das Nachwort des Sammelbandes *Zu Jelineks Theaterstücken* (*Lun Yelineike de xiju* 论耶利内克的戏剧), dessen Original das von Ute Nyssen⁶⁸ verfasste *Nachwort* zum Sammelband *Theaterstücke* des Rowohlt Verlages ist (vgl. TS 2008:266-285).⁶⁹

In den Alpen

Hunduan A'erbeisi Shan 魂断阿尔卑斯山

Werk	ÜT		Ü		S
In den Alpen	魂断阿尔卑斯山	Hunduan A'erbeisi Shan	曾棋明 冯亚琳*	Zeng Qiming Feng Yalin	1-44
Das Lebewohl	再见	Zaijian	张丽 杨柳 冯亚琳*	Zhang Li Yang Liu Feng Yalin	45-66
Das Schweigen	沉默	Chenmo	杨柳 冯亚琳*	Yang Liu Feng Yalin	67-76
Die Erbkönigin	女魔王	Nü mowang	陈瑾 冯亚琳*	Chen Jin Feng Yalin	77-98
Der Wanderer	漫游者	Manyou zhe	丰卫平 冯亚琳*	Feng Weiping Feng Yalin	99-128
Wolken.Heim.	云团•家园	Yuntuan • Jiayuan	张安斌 冯亚琳*	Zhang Anbin Feng Yalin	129-153

Tabelle 4: Inhalt des Sammelbandes HAS 2005

Abkürzungen: ÜT = Buchtitel der Übersetzung, Ü = ÜbersetzerInnen, S = Seitenangaben

* Lektorat

Diese vier Ausgaben stehen neun Romanveröffentlichungen gegenüber. Angesichts Jelineks produktivem Dramenschaffen und dessen herausragenden Stellenwert in ihrem literarischen Gesamtwerk mag dies auf den ersten Blick als sehr bescheiden wirken. Dennoch muss berücksichtigt werden, dass literarische Veröffentlichungen auf dem chinesischen Buchmarkt einer sehr starken Konkurrenz ausgesetzt sind (vgl. Kap. 2.3.). Der Gattung Drama sind überdies nur ca. 2% aller literarischen Veröffentlichungen zuzuordnen (Yang [Lei] 2006:1-2). Dazu kommt, dass es sich bei nur ca. 10% der literarischen Werke um Übersetzungen handelt, die vorwiegend

⁶⁸ Ute Nyssen leitete zusammen mit Jürgen Bansemer den Theaterverlag Nyssen & Bansemer in Köln und war viele Jahre Elfriede Jelineks Theaterverlegerin (vgl. Mayer / Koberg 2006:87,185,194).

⁶⁹ Der Sammelband enthält die vier Stücke *Nora*, *Clara S.*, *Burgtheater* und *Krankheit*, die sich auch in der chinesischen Ausgabe befinden.

aus dem asiatischen und englischsprachigen Raum stammen (CP Today 2009b: Website). Ohne das Engagement des Literaturagenten Cai Hongjuns wären womöglich nicht einmal diese vier Bände, die zusammen immerhin 18 Bühnenwerke enthalten, zustande gekommen.

6.2.1. Ein Blick nach Europa: Jelineks Theatertexte im Vergleich

Hinsichtlich der Auswahl des dramatischen Textkorpus' lohnt es sich, einen Blick nach Europa zu werfen. Peter Clar und Christian Schenkermayr widmeten sich in ihrem 2008 erschienenen Band *Theatrale Grenzgänge* den Theatertexten Jelineks in Europa. Laut ihren Recherchen zählen die folgenden Stücke – gemessen an der Anzahl ihrer Übersetzungen – zu den erfolgreichsten: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (insgesamt 19 Übersetzungen europaweit, davon 15 „reine“ Übersetzungen), *Der Tod und das Mädchen I* (18/17), *Clara S. Musikalische Tragödie* (14/10), *Der Tod und das Mädchen IV* (11/11), *Der Tod und das Mädchen II* (11/11), *Der Tod und das Mädchen III* (11/10), *Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück* (10/8) und *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* (10/8) (Clar / Schenkermayr 2008:33).

Unter den genannten befinden sich einerseits ältere dramatische Werke, wie *Nora* von 1979, *Clara S.* von 1981 und *Krankheit* von 1984. Clar und Schenkermayr (2008:33) sehen darin den Trend, dass diese vor allem deshalb bevorzugt würden, da sie sich noch stärker an traditionellen Theaterformen orientieren, also beispielsweise über Figuren, Szenen, Dialogsituationen und Handlung verfügen. Unter den erfolgreichsten Stücken befinden sich ebenfalls einige kürzere Texte, die Jelinek ab 1998 verfasst hatte, wie die *Prinzessinnendramen* (1999-2003, zwischen 16 und 38 Seiten, zwischen 18/17 und 8/8 Übersetzungen europaweit), *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* (1998, 36 Seiten, 10/8), *Der Wanderer* (1999, 35 Seiten, 6/6) und *Erlkönigin* (1999, 23 Seiten, 9/9).

Zieht man nun die Zusammenstellung der chinesischen Übersetzungsausgaben hinzu, wird deutlich, dass die in Europa erfolgreichen Bühnenwerke größtenteils auch ins Chinesische übersetzt worden sind. Die Anthologie 《娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集》 (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Theaterstücke Jelineks*), worin laut Cai Hongjun „traditionelle Stücke“ zusammengefasst werden sollten, beinhaltet die erwähnten frühen Texte *Nora*, *Clara S.* sowie *Krankheit*. Von den erwähnten kürzeren Stücken finden sich *Der Wanderer* und *Erlkönigin* im Sammelband 《魂断阿尔卑斯山》 (*In den Alpen*) wieder. Die *Prinzessinnendramen I-V* sind allesamt in *Der Tod und das Mädchen* 《死亡与少女》 veröffentlicht. Interessanterweise wurde jedoch das in Europa in beachtlicher Zahl übersetzte kurze Stück *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* von 1998 in der chinesischen Werkeauswahl nicht berücksichtigt.

Auffällig ist ebenfalls, dass mehrere in Europa nur in bescheidenem Ausmaß übersetzte Theatertexte wiederum für die chinesischen Ausgaben ausgewählt wurden. Dazu zählt beispielsweise *Totenauberg* von 1991, das 2005 als einzige Monographie von Jelineks dramatischem Werk in China unter dem Titel 《托特瑙山》 erschien, europaweit jedoch nur dreimal übersetzt wurde. Kürzere Texte, wie *Das Lebewohl*, *In den Alpen* und *Das Schweigen* mit

vier bzw. zwei Übersetzungen in Europa wurden im Sammelband *In den Alpen* aufgenommen. In *Nora* finden sich überdies die Stücke *Burgtheater* und *Stecken, Stab und Stangl*, die beide jeweils nur einmal in Europa übersetzt wurden.

Clar und Schenkermayr (2008:36) führen den geringen Erfolg dieser Werke teilweise auf Jelineks dekonstruktivistische Schreibweise zurück, worin sie sich mehr und mehr von traditionellen Theaterelementen entfernte. So wurde das handlungsarme Stück *In den Alpen* von 2002, das auf Dialog- bzw. Redesequenzen ohne wirklich linearen Strang reduziert ist, nur sehr wenig übersetzt (2/2). *Das Schweigen* (2/2) ist in Europa ebenfalls kaum rezipiert, wohl vor allem deshalb, weil es als „rein poetologische Selbstaussage der Autorin noch schwerer als andere Texte dem Genre Drama zuzuordnen“ ist (Clar / Schenkermayr 2008:36). Die chinesische Übersetzungsausgabe hingegen, die sogar den Titel des Stücks *In den Alpen* trägt, wurde von Anfang an als Zusammenstellung unkonventioneller Dramentexte, so genannte „kurze Prosastücke“, angelegt und beinhaltet u.a. den namensgebenden Text sowie *Das Schweigen*.

Teilweise liegen diesem Umstand jedoch auch, so die Autoren, die „vordergründig österreichspezifischen Themen“ (Clar / Schenkermayr 2008:34) dieser Werke zugrunde. So wurde *Burgtheater. Posse mit Gesang* von 1982 erst 2006, also 24 Jahre nach Veröffentlichung des Originals, erst- und einmalig in Europa übersetzt (ins Niederländische). In gedruckter Form liegt es bis dato nicht vor. Das Stück handelt von einer österreichischen Schauspielerfamilie, in der unschwer der Hörbiger-Wessely-Clan erkennbar ist. Sprachlich wendet Jelinek durchgehend eine Art „Wiener Kunstdialekt“ an (Clar / Schenkermayr 2008:34). Auch *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit* (1995) gilt als sehr österreichspezifischer Text, der Kenntnisse über Jörg Haider, den Krone-Kolumnisten Richard Nimmerrichter alias Staberl und die Romamorde in Oberwart voraussetzt (Clar / Schenkermayr 2008:35). Auch er wurde nur einmal übersetzt (ins Französische). Trotz seiner Kürze erfuhr das Stück *Das Lebewohl* bisher ebenfalls nur mäßigen Erfolg, wahrscheinlich weil es sich hauptsächlich mit österreichischer Innenpolitik jener Zeit beschäftigt (Clar / Schenkermayr 2008:36). Die Österreichspezifität stellte sich für die Kompilation der chinesischen Ausgaben ganz im Gegensatz zur europäischen Situation nicht als Hindernis heraus. Auf die damit verbundenen Schwierigkeiten bei der Übersetzungsarbeit soll unten noch eingegangen werden (vgl. Kap. 9.).

6.2.2. Exkurs: Aufführungen der Werke Elfriede Jelineks in China

Die Auswahl der Theaterwerke Jelineks sind oftmals mit dem Wunsch in Zusammenhang gebracht worden, diese Dramen in China auch aufzuführen. Cai Hongjun zögerte nicht, diesen Aspekt mehrmals in seinem Schreiben an die interessierten Verlage kurz nach der Bekanntgabe des Nobelpreises hervorzuheben:

Wir hoffen, dass sich mehrere Verlage finden, die Jelineks Werke, darunter auch Theaterstücke, gleichzeitig publizieren. Mein erster Eindruck ist, dass ihre Theaterstücke einzigartig sind und sicher LeserInnen finden werden. Ich denke, dass Chinas Bühnen mit Sicherheit Interesse haben werden, ihre Werke aufzuführen. [...] Ich hoffe, dass es auch

in China Regisseure geben kann, die sich mit Jelineks Stücken beschäftigen, und, dass diese Stücke bald auf Chinas Bühnen gebracht werden. (Cai 2006a:46, Übers. AH⁷⁰)

Im Shenzhen Verlag erschienen daraufhin sogar zwei Ausgaben dramatischer Werke der Autorin (vgl. Kap. 4.3.). Jin Hao, der Leiter der kooperierenden Kulturagentur aus Shanghai, zeigte sich ebenfalls optimistisch, dass die Stücke früher oder später in China aufgeführt würden, sobald sie in chinesischer Übersetzung verfügbar wären (Cai 2006b:41). Shanghai, so äußerte er sich gegenüber Cai Hongjun, wäre „als modernste Stadt Chinas der Ort, an dem Jelineks Werke am wahrscheinlichsten aufgeführt werden könnten“ (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁷¹).

Fakt ist jedoch, dass bis dato kein einziges Bühnenwerk Jelineks in der Volksrepublik China je aufgeführt wurde. Es liegen allerdings Informationen vor, dass Inszenierungen ihrer Stücke durchaus geplant waren.⁷² So empfing das Elfriede Jelinek-Forschungszentrum am Germanistikinstitut der Universität Wien im Jänner 2007 eine Delegation des Chinesischen Nationaltheaters.⁷³ Die Regisseurin Tian Qinxin und der Dramaturg Luo Dajun planten, das Jelinek-Stück *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* in Beijing aufzuführen (EJFZ 2010: pers. Auskunft). Zudem war angedacht, in diesem Rahmen gemeinsam mit dem Forschungszentrum ein Symposium zu Jelineks literarischem Schaffen zu organisieren. Diese Pläne sind jedoch aus unterschiedlichen Gründen gescheitert. Vermutlich dürfte es sich hauptsächlich um organisatorische, v.a. finanzielle Schwierigkeiten gehandelt haben. Li Changke (2009: pers. Auskunft) ging beispielsweise im Gespräch auf das finanzielle Risiko ein, das Theater mit jeder Inszenierung zu tragen haben. Ähnlich wie für Verlage spielt der absehbare Erfolg beim Publikum eine entscheidende Rolle für die Realisierung derartiger Projekte. Die Situation ist gerade für Literatur aus dem Ausland verschärft. Aufführungen von Werken der österreichischen Gegenwartsliteratur sind generell sehr rar in China.⁷⁴

6.3. Weitere Übersetzungspläne

Wie anhand von Tabelle 2 gesehen werden kann, wurden nach 2005 keine weiteren Übersetzungen von Werken Elfriede Jelineks veröffentlicht. Lediglich der Roman *Die Liebhaberinnen* wurde 2008 erneut – diesmal als Teil einer Reihe – herausgegeben. Die große Übersetzungswelle, die in direkter Reaktion auf den Nobelpreis entstanden war, scheint nun wieder verebbt zu sein. Laut Auskunft des Rowohlt Verlages ist es zwar nicht ausgeschlossen,

⁷⁰ 我们希望有几个出版社同时出版耶利内克的作品, 包括剧本。我的第一印象, 她的剧本很有特色, 应该会有读者。我认为, 国内的剧院肯定会对上演她的作品有兴趣。[...] 我希望国内也能够有导演注意到耶利内克的剧作, 希望能有人早点把它们搬到中国的舞台上。(Cai 2006a:46)

⁷¹ [...] 这座中国最现代的城市, 是最有可能把耶利内克的剧作搬上舞台的地方 [...] (Cai 2005: o.S.)

⁷² Da es sich teilweise um interne Informationen handelt, kann auf bestimmte Pläne nicht weiter im Detail eingegangen werden.

⁷³ Im Rahmen der Österreichreise der Delegation fand übrigens am 19. und 20. Jänner 2007 ein Workshop am Konfuzius Institut an der Universität Wien zum Thema „Das chinesische Nationaltheater und das Gegenwartstheater in China“ statt (Konfuzius Institut 2010: Website).

⁷⁴ Vgl. die am Sinologieinstitut der Universität Wien verfasste Magisterarbeit von Wang Xian (2009) zum Thema „Zur Rezeptionsgeschichte von Thomas Bernhards Werken in China 2001-2008“.

dass zukünftig weitere Jelinek-Titel ins Chinesische übersetzt werden, derzeit gibt es jedoch keine Verhandlungen (Sommerer 2009: pers. Auskunft). Von neuen Übersetzungsplänen oder Neuauflagen ist auch keinem der konsultierten ExpertInnen etwas bekannt. Dies ist mit Sicherheit auch auf den bescheidenen Erfolg der meisten Werke auf dem chinesischen Buchmarkt zurückzuführen (vgl. Kap. 11.). Damit geht auch einher, dass Jelineks aktuellere Werke ab 2004 in China fast gar nicht wahrgenommen werden (vgl. Li [Changke] 2009; Ma [Wentao] 2009; Ye 2009). Es ist anzunehmen, dass die Übersetzungslücken, die durch den Nobelpreis 2004 nicht geschlossen werden konnten, noch länger bestehen werden. Die Verlage scheinen mit den neuen NobelpreisträgerInnen beschäftigt und wenig daran interessiert zu sein, die verbleibenden Leerstellen konsequent zu schließen. Die Befragung der ÜbersetzerInnen ergab ebenfalls einstimmig, dass keine weiteren Jelinek-Übersetzungen geplant sind (Chen [Min] 2009, Ning 2009, Chen [Liangmei] 2009 usw).

7. Die ÜbersetzerInnen und ihre Hintergründe

Im Zentrum des folgenden Kapitels stehen die chinesischen ÜbersetzerInnen der Jelinek-Werke. Nach einem Überblick werden die Hintergründe dieser Personen näher beleuchtet, wobei verschiedene Parameter wie Arbeitsbereich, Alter, Geschlecht, Übersetzungserfahrung u.a. herangezogen werden.

Insgesamt waren 31 Personen mit der Arbeit an den Übersetzungen der Werke Jelineks ins Chinesische befasst. Zwei davon haben ihre Arbeiten allerdings aus unterschiedlichen Gründen bis dato nicht publiziert. Dazu gehört einerseits Wang Yansheng, die designierte Übersetzerin von *Die Kinder der Toten*, die die Übersetzung abgebrochen hat (siehe Kap. 5.2.). Beim anderen handelt es sich um Cai Hongjun, den Literaturagenten, der das Stück *Nora* für den Sammelband des Shenzhen Verlages übersetzen sollte. Da ihm jedoch ein anderer zuvorkam, stellte er seine Arbeit an der Übersetzung wieder ein (vgl. Kap. 4.3.). Diese beiden ÜbersetzerInnen werden in die folgenden Analysen nicht miteinbezogen. Ebenfalls nicht berücksichtigt wird Feng Yalin, die das Sammelwerk *In den Alpen* lektorierte. Sie ist im Unterschied zu den ÜbersetzerInnen der Stücke dezidiert als Lektorin (*jiao 教*) angegeben. Für die Jelinek-Übersetzungen zeichneten demnach insgesamt 28 ÜbersetzerInnen verantwortlich. In Tabelle 5 sind sie in alphabetischer Reihenfolge angeführt. Zusätzlich zu ihren Namen in chinesischen Schriftzeichen und Pinyin enthält die Tabelle Angaben zu Geschlecht, Werk, Institution bzw. Firma und Ort, wo diese Personen Recherchen zufolge tätig sind.

Die Zahl von 28 ÜbersetzerInnen ist beachtlich. Clar und Schenkermayr (2008:41) haben in ihrer Studie festgestellt, dass es in den meisten europäischen Ländern jeweils nur sehr wenige Jelinek-ÜbersetzerInnen gibt. In den Jahren der intensiveren Auseinandersetzung mit Jelinek im europäischen Ausland – ausgelöst durch die Verfilmung der *Klavierspielerin* 2001 und den Literaturnobelpreis 2004 – zeigte sich jedoch, dass immer öfter mehrere ÜbersetzerInnen derselben Sprache an Jelinek-Übersetzungen arbeiteten (Clar / Schenkermayr 2008:42). Dieser Trend wurde durch das gestiegene Interesse der Verlage und Theater an Übersetzungen angekurbelt. Die Übersetzungen mussten relativ rasch angefertigt werden. Exakt darin liegt auch die Ursache für die ansehnliche Zahl an chinesischen ÜbersetzerInnen. Ab dem Zeitpunkt der Bekanntgabe fanden sich die Verlage in einem Wettlauf gegen die Zeit wieder. Um den Übersetzungs- und Veröffentlichungsprozess zu beschleunigen, wurden insgesamt fünf Verlage mit Jelinek-Lizenzen für zwölf Publikationen ausgestattet (vgl. Kap. 3.).

Bei 15 der 28 ÜbersetzerInnen handelt es sich um Frauen, bei 13 um Männer. Das Geschlechterverhältnis ist also sehr ausgewogen. Wirft man einen Blick auf das Alter der ÜbersetzerInnen ergibt sich folgendes Bild: Etwa die Hälfte der ÜbersetzerInnen war zur Zeit der Übersetzung zwischen 44 und 51 Jahren alt, kann also mittleren Alters bezeichnet werden (eigene Recherche). Die andere Hälfte teilt sich zwischen 32- bis 39-Jährigen bzw. 60- bis 65-Jährigen auf, wobei etwas mehr jüngere (neun) als ältere ÜbersetzerInnen (fünf) mit den Werken Jelineks beschäftigt waren. Ausnahmslos alle chinesischen Jelinek-ÜbersetzerInnen haben ein Germanistikstudium in China absolviert. Mehrere hatten zudem bereits vor ihrer Jelinek-Übersetzung längere Zeit in Deutschland verbracht (eigene Recherche).

ÜbersetzerIn		G	Werk	Beruf	
陈瑾	Chen Jin	W	ER (HAS)	Lektorin	SISU, Chongqing
陈良梅	Chen Liangmei	W	LI	Prof.	Nanjing University, Nanjing
陈民	Chen Min	W	AU	Ass. Prof.	Nanjing University, Nanjing
陈兆	Chen Zhao	W	RA (NL)	Dolmetscherin	Dt. Firma, Shanghai
刁承俊	Diao Chengjun	M	LO	Prof.	SISU, Chongqing
丁娜	Ding Na	W	KR (NL)	Übers., Angestellte	Rechtsanwaltskanzlei, München
杜新华	Du Xinhua	W	GI	Redakt.	World Literature (CASS), Beijing
丰卫平	Feng Weiping	W	WA (HAS)	Prof.	SISU, Chongqing
黄玉云	Huang Yuyun	W	LU	Prof.	Wuhan University of Science and Technology, Wuhan
焦庸鉴	Jiao Yongjian	M	NO (NL)	Redakt.	World Literature (CASS), Beijing
李鸥	Li Ou	M	BT (NL)	Übers., Trainer, Projektmanager	UNICOM, Wien
刘海宁	Liu Haining	M	AU	Übers., Angestellter	BW Verbindungsbüro, Nanjing
莫光华	Mo Guanghua	M	OW	Ass. Prof.	SISU, Chongqing
宁瑛	Ning Ying	W	KL	Emeritiert, ehemals Lit.wiss.	ehemals CASS, Beijing
沈锡良	Shen Xiliang	M	TO	Übers., Projektmanager	Maglev, Shanghai
王滨滨	Wang Binbin	W	PR	Prof.	Fudan University, Shanghai
魏育青	Wei Yuqing	M	PR	Prof.	Fudan University, Shanghai
吴裕康	Wu Yukang	M	GI	Emeritiert, ehemals Redakt.	ehemals Lijiang Verlag, Guilin
徐静华	Xu Jinghua	W	ST (NL)	Übers., Sprachlehrerin	Chin. Außenministerium, Berlin / Beijing
许宽华	Xu Kuanhua	M	LU	Prof.	Wuhan University, Wuhan
徐筱春	Xu Xiaochun	W	CL (NL)	Ass. Prof.	University of Science and Technology, Beijing
杨丽	Yang Li	W	SI (NL)	Übers., Trainerin, Projektmanagerin	UNICOM, Wien
杨柳	Yang Liu	W	LE (HAS) SC (HAS)	Lektorin	Hangzhou Normal University, Hangzhou
余匡复	Yu Kuangfu	M	MI	Prof.	Tongji University, Shanghai
曾棋明	Zeng Qiming	M	IA (HAS)	Lektor	SISU, Chongqing
张安斌	Zhang Anbin	M	WO (HAS)	Lektor	Jinan University, Jinan
张丽	Zhang Li	W	LE (HAS)	Lektorin	SISU, Chongqing
郑华汉	Zheng Huahan	M	KL	Prof.	BISU, Beijing

Tabelle 5: Die chinesischen ÜbersetzerInnen Jelineks

Abkürzungen: G = Geschlecht, SISU = Sichuan International Studies University (*Sichuan Waiguoyu Xueyuan* 四川外国语学院) in Chongqing, BISU = Beijing International Studies University (*Beijing Di'er Waiguoyu Xueyuan* 北京第二外国语学院) in Beijing, CASS = Chinese Academy of Social Sciences, Chinesische Akademie der Sozialwissenschaften (*Zhongguo Shehui Kexueyuan Waiguo Wenxue Yanjiusuo* 中国社会科学院外国文学研究所), Prof. = ProfessorIn, Ass. Prof. = AssistenzprofessorIn, Redakt. = RedakteurIn, Übers. = ÜbersetzerIn.

Angegeben sind die Abkürzungen der originalsprachlichen Ausgangstexte, sofern im Chinesischen in einem Sammelband, steht das Kürzel anschließend in Klammer.

Für alle 28 chinesischen Jelinek-ÜbersetzerInnen gilt, dass es sich um ihre erste Übersetzung eines Jelinek-Textes überhaupt handelte. Lediglich eine Person war an mehr als einer Übersetzung beteiligt: Yang Liu (杨柳) übersetzte zusätzlich zum Stück *Das Schweigen* gemeinsam mit Zhang Li (张丽) *Das Lebewohl* im Sammelband *In den Alpen*. Bei den meisten beteiligten Personen handelte es sich aber durchwegs um bereits erfahrene ÜbersetzerInnen. Eine Recherche in der Chinesischen Nationalbibliothek (*Zhongguo Guojia Tushuguan* 中国国家图书馆) in Beijing ergab, dass der Großteil der ÜbersetzerInnen an mindestens einer Übersetzung bereits vor der Jelinek-Arbeit beteiligt gewesen war (eigene Recherche). Mehr als die Hälfte der ÜbersetzerInnen ist zwar mit weniger als zehn Übersetzungswerken im Katalog verzeichnet und bei etlichen Publikationen handelt es sich nicht um literarische Werke, sondern um sozial- oder rechtswissenschaftliche Werke, Ratgeber oder Kinder- und Jugendbücher. Für elf ÜbersetzerInnen ließen sich jedoch jeweils über zehn Einträge im Katalog der Bibliothek nachweisen. Die älteren ÜbersetzerInnen sind sogar mit zwischen 17 und 25 Werken vertreten (vgl. NLC 2009).

Bezüglich des Arbeitsortes dieser Personen wird deutlich, dass sich zur Zeit der Übersetzungen der Großteil in China befand (24). Lediglich vier Personen lebten damals in Europa, genauer gesagt in Österreich und Deutschland. Die in China lebenden ÜbersetzerInnen sind mehrheitlich in großen Städten, also Provinzhauptstädten bzw. regierungsunmittelbaren Städten ansässig.⁷⁵ Dies hat einerseits mit ihren beruflichen Tätigkeiten und andererseits auch mit den Hauptsitzen der Verlage zu tun. Wie im Kapitel zur Auswahl der ÜbersetzerInnen und Werke bereits erläutert wurde, arbeiten vor allem renommierte Verlage oft mit denselben ÜbersetzerInnen aus der Umgebung zusammen (siehe Kap. 4.). Die drei ÜbersetzerInnen des Shanghai Translation Publishing Houses befinden sich in Shanghai. Die drei der Yilin Press leben in Nanjing, dem Verlagssitz. Die beiden ÜbersetzerInnen, die mit dem Beijing October Literature and Art Publishing House kooperierten, wohnen ebenfalls in Beijing. Im Gegensatz dazu sind die vom Changjiang Literature and Art Publishing House und Publishing House of Shenzhen Press / Shanghai Wanyu Culture & Art Co. Ltd. beauftragten ÜbersetzerInnen in verschiedenen Teilen Chinas bzw. Europa verstreut.

Von 18 der 28 ÜbersetzerInnen ist bekannt, dass sie im akademischen Bereich tätig sind bzw. vor ihrer Emeritierung waren. Dazu zählt die Beschäftigung als LektorIn, AssistenzprofessorIn oder ProfessorIn an einer Universität oder einem Forschungsinstitut, wie der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften. Drei weitere sind bzw. waren als RedakteurInnen bei einem Verlag bzw. einer Literaturzeitschrift beschäftigt. Verlage und Universitäten sind zumeist in großen Städten angesiedelt, weshalb die starke Präsenz dieser Berufe unter den ÜbersetzerInnen diese Städte als Lebens- und Wohnorte auch gewissermaßen nahelegen. Die Arbeitsbereiche der restlichen sieben sind breit gefächert. Ihre Berufe reichen von einer Halbtagsanstellung in einer Rechtsanwaltskanzlei in München, der Tätigkeit als BeraterIn und ManagementtrainerIn bei UNICOM in Wien, als Vertreter Baden-Württembergs im Verbindungsbüro des Wirtschaftsministeriums in Nanjing, als Projektmanager und technischer Übersetzer bei Maglev Shanghai, als Dolmetscherin bei einer deutschen Firma in Shanghai oder Sprachlehrerin im

⁷⁵ Sechs in Chongqing, fünf in Beijing, vier in Shanghai, drei in Nanjing. Der Rest teilt sich auf verschiedene Städte, wie Wuhan, Hangzhou, Jinan, Guilin etc. auf.

Auftrag des chinesischen Außenministeriums in Berlin. Vier dieser sieben leben interessanterweise in Europa. Das bedeutet, dass die in Europa lebenden ÜbersetzerInnen ausnahmslos nicht im akademischen Bereich tätig sind.

Allen ÜbersetzerInnen ist gemein, dass sie der Übersetzungstätigkeit neben einer Beschäftigung nachgehen, die ihnen eine solide finanzielle Basis zur Verfügung stellt. Kein/e einzige/r der ÜbersetzerInnen widmet sich hauptberuflich literarischer Übersetzung. Dies scheint auf den ersten Blick eine typische Erscheinung für chinesische ÜbersetzerInnen, die aus dem Deutschen übersetzen, zu sein. So stellte Ding Na bereits 1995 in ihrer Dissertation zur Rezeption deutschsprachiger Literatur in China fest, dass die literarische ÜbersetzerInnen aus der deutschen Sprache in China aufgrund der „schlechten Bezahlung“ nicht davon leben können (Ding [Na] 1995:122). Außer ein paar wenigen Ausnahmen beschäftigen sich diese daher nur nebenberuflich mit literarischen Übersetzungen und sind hauptberuflich vor allem als HochschullehrerInnen und DolmetscherInnen bzw. ÜbersetzerInnen an Forschungsinstituten tätig. Die Tatsache, dass es in China hauptsächlich die GermanistInnen sind, die übersetzen, ist, so Zhang Yushu (1992:60-71) auch auf die kurze Rezeptionsgeschichte deutschsprachiger Literatur in China zurückzuführen. In Japan beispielsweise sind die wichtigsten Werke der deutschen Literatur schon längst übersetzt, sodass sich die japanischen GermanistInnen heute vorwiegend der Forschungsarbeit widmen können. Mangels Übersetzungen müssen die chinesischen GermanistInnen hingegen Übersetzung und Forschung miteinander verbinden.

Dieses Phänomen scheint jedoch sogar noch weiter verbreitet zu sein. So haben auch Clar und Schenkermayr (2008:37-41) in ihrer Studie festgestellt, dass praktisch alle ÜbersetzerInnen – in diesem Falle die ÜbersetzerInnen von Jelineks Theatertexten in Europa – über eine solide finanzielle Basis im Hintergrund verfügen und diese zumeist auch brauchen. Auch Apel und Kopetzky (2003:132-139) kommen hinsichtlich des Berufsbilds der/des literarischen Übersetzerin/s im deutschsprachigen Raum zu diesem Schluss. Nur wenigen Übersetzenden gelinge es, ihren Lebensunterhalt ausschließlich aus Übersetzungen zu finanzieren. Dahinter steht also generell das unklare Berufsbild der/des literarischen Übersetzerin/s, das sich in verschiedenen Teilen der Welt durchaus ähnlich problematisch gestaltet. Angesichts der zeitaufwändigen und schlecht bezahlten Übersetzungsarbeit ist eine finanzielle Absicherung durch einen „Brotberuf“ unerlässlich. Vielleicht ist diese Situation für chinesische ÜbersetzerInnen sogar noch verschärft. Keiner der befragten Jelinek-ÜbersetzerInnen könnte laut eigenen Aussagen von der Übersetzungstätigkeit leben. Mo Guanghua, Übersetzer von *Wildnis* und Assistenzprofessor am Germanistikinstitut der SISU in Chongqing, äußerte sich dazu beispielsweise folgendermaßen:

[Ich] lebe vor allem von meinem Lehrstuhl an meiner Uni. Wenn man kein echtes Interesse und keine echte Leidenschaft dafür hätte, würde man nie so etwas übersetzen, denn das Honorar dafür ist ziemlich gering. So ist es immer für das Übersetzen der schönen Literatur und insbesondere ärmlich für das der Gedichte. Daher ist Übersetzen für die meisten chinesischen Übersetzer (vor allem der schönen Literatur) an einer Hochschule bzw. einem Forschungsinstitut nie eine berufstätige Beschäftigung. In der Tat legt man an diesen Stellen normalerweise auch keinen großen Wert auf Übersetzen. (Mo 2009: pers. Auskunft)

Auch laut Yang Li (2010: pers. Auskunft), die hauptberuflich als Beraterin und Managementtrainerin für UNICOM in Wien arbeitet, ist Übersetzen immer ein „Hobby, neben einer wirtschaftlichen Tätigkeit, von der man leben kann“. Von literarischer Übersetzung zu leben sei unmöglich, die Höhe des Honorars sei nicht einmal nennenswert. Übersetzen ist also immer ein Nebenberuf, dem man mehr aus einer „inneren Liebe, einer inneren Freude“ nachgeht als aus irgendeinem finanziellen Anreiz (Yang 2010: pers. Auskunft).

Dass der Großteil der ÜbersetzerInnen im akademischen Bereich tätig ist, trifft nicht nur auf die chinesischen ÜbersetzerInnen deutschsprachiger Literatur zu. Pugsley (2005:390) stellt in seiner Untersuchung zur Rezeption australischer Literatur in China fest, dass es sich bei fast allen ÜbersetzerInnen australischer Literatur in China um „full-time academics“ handelt. Des Weiteren führt er aus, dass sich immer mehr ÜbersetzerInnen angesichts der ärmlichen Honorare gegen das literarische Übersetzen entscheiden. Angelockt von guter Entlohnung und einer angesehenen Stellung fangen sie als technische ÜbersetzerInnen in Firmen an. Dies führt wiederum dazu, dass es weniger ÜbersetzerInnen gibt, die bereit sind, einen beträchtlichen Zeit- und Arbeitsaufwand in literarische Übersetzungen zu stecken (Pugsley 2005:390-391).

Das akademische Arbeitsumfeld ist interessanterweise auch jenes, aus dem die europäischen Jelinek-ÜbersetzerInnen mehrheitlich kommen. Clar und Schenkermayr (2008:37-42) haben dies zumindest für die ÜbersetzerInnen der Theatertexte Jelineks in Europa in ihrem Forschungsprojekt im Detail festgehalten. Sie gingen zunächst von der Vermutung aus, dass die intensivere Beschäftigung mit den oft schwierig zu lesenden Texten Jelineks einem spezialisierten Publikum vorbehalten bleibt. Dieses ist vor allem im Bereich der Universitäten und im Umfeld von Kultureinrichtungen zu finden, wo die Autoren folglich auch die ÜbersetzerInnen zu verorten glaubten (Clar / Schenkermayr 2008:37). Ihre Recherchen konnten diese These schließlich bestätigen. Von insgesamt 103 ÜbersetzerInnen arbeiten über zwei Drittel nicht als professionelle ÜbersetzerInnen (72). Insgesamt 41, also zwei Fünftel, kommen (auch) aus dem wissenschaftlichen, universitären Umfeld.

Die detailliertere Betrachtung der persönlichen Hintergründe der chinesischen Jelinek-ÜbersetzerInnen ergab ein relativ differenziertes Bild. Gewisse Tendenzen sind dennoch erkennbar. Es waren etwa gleich viele Übersetzerinnen wie Übersetzer beschäftigt. Ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis der Jelinek-ÜbersetzerInnen lässt sich auch in anderen Teilen der Welt feststellen (EJFZ 2010: pers. Auskunft). Der Großteil der chinesischen ÜbersetzerInnen hatte zur Zeit der Übersetzungsarbeit ein mittleres Alter, lebte in großen Städten Chinas und war hauptberuflich im akademischen Bereich tätig. Die finanzielle Absicherung durch einen anderen Beruf als Übersetzung – vorwiegend im akademischen Umfeld – entpuppte sich im Vergleich weder für chinesische ÜbersetzerInnen, die sich deutschsprachiger Literatur widmeten, noch für Jelinek-ÜbersetzerInnen in China als einzigartig heraus. Es scheint sich vielmehr um ein globales Phänomen zu handeln, das literarische ÜbersetzerInnen allgemein trifft.

8. Die Übersetzungssituation

Die ersten chinesischen Jelinek-Ausgaben waren im Jänner 2005 auf dem chinesischen Buchmarkt erschienen. Seit der Verkündung des Literaturnobelpreises im Oktober 2004 waren knapp drei Monate vergangen. Der Prozess vom Erwerb der Lizenzen und der Übersetzung der Werke bis zu deren Erscheinen in China geschah mit einer „beispiellosen Geschwindigkeit“, wie es Liu Minghou (2006:50, Übers. AH⁷⁶) formulierte. Im Folgenden wird die Situation der ÜbersetzerInnen angesprochen, die allesamt unter großem Zeitdruck arbeiten mussten. Um den Übersetzungsprozess zu beschleunigen, wurden etliche Werke in Teams bearbeitet. Die Situation dieser Zusammenarbeit sowie die Rolle der Zensur werden anschließend näher beleuchtet.

8.1. Arbeit unter Zeitdruck

In Tabelle 6 sind die Jelinek-Publikationen nach dem Erscheinungstermin ihrer Erstauflage dargestellt. Fast die Hälfte der Jelinek-Publikationen ist demnach bereits im Jänner erschienen. Die Übersetzung der *Klavierspielerin* war aufgrund ihrer außergewöhnlichen Entstehungsgeschichte als einziges Werk bereits vor der Nobelpreisverkündung fertiggestellt (vgl. Kap. 5.1.). Laut Ning Ying (2009: pers. Auskunft) wurden nur mehr geringfügige Aktualisierungen, aber keine großen Übersetzungsänderungen vorgenommen. Gemeinsam mit Zheng Huahan hatte sie zwischen 1997 und 1999 über einen Zeitraum von ca. zwei Jahren an der Übersetzung des Romans gearbeitet (Ning 2009: pers. Auskunft). Den anderen elf ÜbersetzerInnen der im Jänner erschienenen Werke standen jedoch maximal drei Monate für ihre Übersetzungen zur Verfügung. Dabei muss besonders betont werden, dass alle ÜbersetzerInnen hauptberuflich einer anderen Beschäftigung nachgehen (vgl. Kap. 7.) und die Arbeit an der Übersetzung demzufolge zusätzlich zu ihrem normalen Arbeitspensum bzw. in ihrer Freizeit leisteten.

Zeit	Publikation	Verlag
Jan. 2005	GJ (Die Klavierspielerin)	Beijing October
Jan. 2005	AHY (Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr)	Changjiang Literature
Jan. 2005	QY (Lust)	Changjiang Literature
Jan. 2005	HAS (In den Alpen)	Changjiang Literature
Jan. 2005	SYS (Der Tod und das Mädchen)	Shanghai Translation
März 2005	TL (Gier)	Changjiang Literature
Mai 2005	ZAN (Die Liebhaberinnen)	Yilin Press
Aug. 2005	MMS (Die Ausgesperrten)	Yilin Press
Aug. 2005	WYB (Lockvögel)	Shenzhen Press
Aug. 2005	TAS (Totenauberg)	Shenzhen Press
Aug. 2005	NL (Nora)	Shenzhen Press
Okt. 2005	MX (Michael)	Shanghai Translation

Tabelle 6: Aufstellung der Erscheinungstermine der Erstauflagen 2005

⁷⁶ [...]以前所未有的速度 [...] (Liu [Minghou] 2006:50)

Einige ÜbersetzerInnen erhielten den Übersetzungsauftrag bereits kurz nach der Verkündung des Literaturnobelpreises Anfang Oktober und konnten somit die ganzen drei Monate für ihre Arbeit nutzen. Dazu zählen zum Beispiel Wei Yuqing und Wang Binbin, die die Prinzessinnendramen in der Kompilation *Der Tod und das Mädchen* übersetzten. Für den Shanghaier Verlag war es oberste Priorität, die Jelinek-Ausgaben so schnell wie möglich produzieren zu können, was sich auch in seiner Auswahl der Werke niederschlug (vgl. Kap. 4.3.). Diese wurde noch auf der Frankfurter Buchmesse mit dem Literaturagenten Cai Hongjun verhandelt, bevor die beiden in Shanghai tätigen ProfessorInnen unverzüglich mit der Übersetzung beauftragt wurden (Cai 2005: o.S.). Ende Dezember war die Arbeit an den Übersetzungen fertiggestellt. Im Jänner erschien die Ausgabe.

Andere ÜbersetzerInnen dagegen hatten mit viel weniger Zeit auszukommen. Xu Kuanhua schrieb im Vorwort zu *Lust*, dass er und Huang Yuyun „die Übersetzung innerhalb von zwei Monaten in großer Eile fertigstellten“ (Xu 2005:1, Übers. AH⁷⁷). Das Vorwort ist mit dem 3. Jänner 2005 datiert (Xu 2005:3). Das Buch kam kurz danach in Druck. Xu weiter:

Es ist hinlänglich bekannt, dass die Übersetzung von Romanen der NobelpresiträgerInnen immer eine Freude ist. Zugleich muss man begreifen, dass es keine einfache Aufgabe ist, wenn man die Übersetzung dieser Werke gut machen will. [...] Ohne den Zeitdruck seitens des Verlages hätte vielleicht mit ein paar Tagen mehr Zeit eine etwas bessere Übersetzung geschaffen werden können. (Xu 2005:1, Übers. AH⁷⁸)

Den Zeitdruck sprechen etliche ÜbersetzerInnen in ihren Vor- bzw. Nachworten⁷⁹ an, so etwa auch Feng Yalin (2005:6).⁸⁰ Sie verfasste das Vorwort zum Sammelband *In den Alpen*, das sie lektorierte. Der Text ist mit Dezember 2004 datiert. Der Sammelband erschien ebenfalls noch im Jänner 2005.

Mo Guanghua übersetzte den Roman *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Auch er spricht über seine Übersetzung als „Eilarbeit“ (Mo 2009: pers. Auskunft). Ebenso wie Feng Yalin und einige andere ÜbersetzerInnen ist er an der SISU in Chongqing tätig. Den Übersetzungsauftrag erhielt er erst Ende November. Während Wang und Wei knapp drei, Xu und Huang noch knapp zwei Monate für ihre Übersetzungen zur Verfügung hatten, lautete die Vorgabe für Mo Guanghua, das Werk innerhalb von vier Wochen zu übersetzen. Mo widmete sich der Übersetzung daher vor allem in seiner Freizeit, also in der Nacht, wie er schrieb (Mo 2009: pers. Auskunft). Tagsüber hatte er

⁷⁷ 时经两个月，匆匆译完这部小说 [...] (Xu 2005:1)

⁷⁸ 谁都知道，翻译诺贝尔文学奖获得者的小说，总是一件快事，同时，也应当明白，要译好他们的作品却不是一件简单的作业 [...] 若不是出版社催促，或许再有若干时日方能拿出稍稍满意点儿的翻稿。 (Xu 2005:1)

⁷⁹ Dies ist meistens mit entschuldigenden Worten und Aufrufen zur Verbesserung verbunden (vgl. auch Xu Kuanhuas Vorwort), mit denen chinesische ÜbersetzerInnen ihre Kommentare des Öfteren einleiten oder abschließen. Entgegen einer ersten Vermutung sind derartige Floskeln nichts wirklich Ungewöhnliches oder für die Jelinek-Übersetzungen Spezifisches. Laut Yang Li (2010: pers. Auskunft) handelt es sich dabei eher um eine durchaus gängige Geste der Bescheidenheit und Höflichkeit unter ÜbersetzerInnen. So bittet auch Feng Yalin in ihrem Vorwort LeserInnen und ExpertInnen darum, nicht zu zögern, sich mit Korrekturen an sie zu wenden (Feng 2005:6). Manchmal geben die ÜbersetzerInnen an dieser Stelle auch ihre Kontaktdaten an, so z.B. Shen Xiliang, Übersetzer von Totenauberg (vgl. Shen 2005: o.S.).

⁸⁰ „Die Zeit war begrenzt [...]“ ([...] 时间有限 [...]) (Feng 2005:6, Übers. AH)

seiner Arbeit an der Universität nachzugehen. Am ersten Jänner-Wochenende schickte er die fertige Übersetzung per E-Mail an den Verlag. Die Ausgabe erschien kurze Zeit später. Normalerweise, so Mo (2009: pers. Auskunft), folgen nach der ersten Fertigstellung noch rund ein bis drei Monate für Verbesserungen besonders schwieriger Stellen. In diesem Fall war dies auf Druck des Verlages jedoch nicht möglich, denn, so Mo (2009: pers. Auskunft), „Zeit ist alles“.

Die ÜbersetzerInnen der Werke, die später erschienen, hatten Befragungen zufolge etwas mehr Zeit. Laut Yang Li (2010: pers. Auskunft) waren sie und ihr Mann Li Ou mit der Übersetzung von *Sinn egal. Körper zwecklos* bzw. *Burgtheater* zwischen Oktober 2004 und März 2005, also ca. ein halbes Jahr beschäftigt. Auch Shen Xiliang, der *Totenauberg* übersetzte, arbeitete eigenen Aussagen zufolge mindestens sechs Monate an der Übersetzung (Shen 2010: pers. Auskunft). Die Übersetzung von *Die Liebhaberinnen* beschäftigte Chen Liangmei zwischen Oktober 2004 und Februar 2005, also ca. fünf Monate (Chen [Liangmei] 2009: pers. Auskunft). Ca. sieben Monate zwischen Jänner und Juli 2005 konnte auch Chen Min dem Roman *Die Ausgesperrten* widmen (Chen [Min] 2010: pers. Auskunft).

Im Gegensatz zu den vier Wochen, die Mo Guanghua für seine Übersetzungsarbeit zugestanden wurden, muten fünf bis sieben Monate bereits lang an. Dieser Eindruck wird allerdings relativiert, wenn man bedenkt, dass alle ÜbersetzerInnen währenddessen ihren Berufen nachgehen mussten und vor allem, dass ÜbersetzerInnen unter anderen Umständen – also fernab jedes Nobelpreistrubels – um ein Vielfaches mehr Zeit haben. Man denke nur an Ning Ying und Zheng Huahan, die an der Übersetzung von *Die Klavierspielerin* über zwei Jahre arbeiteten. Die Zeitvorgaben der Verlage waren also ausnehmend knapp berechnet.⁸¹ Insbesondere der Shanghai und der Changjiang Verlag wetteiferten mit dem Beijing Verlag um die erste Jelinek-Veröffentlichung in China. Letzterer konnte allerdings auf eine bereits länger fertiggestellte Arbeit zurückgreifen, weshalb der Roman *Die Klavierspielerin* offiziell als die erste Jelinek-Publikation im Land gilt (Cai 2005: o.S.).

8.2. Arbeit im Team

Vier der acht Romane Elfriede Jelineks wurden von je zwei Personen gemeinsam ins Chinesische übertragen (*Die Klavierspielerin*, *Die Ausgesperrten*, *Lust* und *Gier*). Bei drei der vier Theaterbände handelt es sich um Kompilationen, deren Theaterstücke aufgeteilt wurden (*Der Tod und das Mädchen*, *In den Alpen* und *Nora*). Dass die Arbeit im Team unter den Jelinek-ÜbersetzerInnen derart stark vertreten ist, ist auf die Veröffentlichungsstrategie der deutschen und chinesischen Verlage zurückzuführen (vgl. Kap. 3.1.). Zunächst wurde entschieden, dass die Jelinek-Lizenzen gleichzeitig auf mehrere chinesische Verlage aufgeteilt werden. Dahinter stand das Ziel, die Werke der frisch gebackenen Nobelpreisträgerin so schnell wie möglich an das

⁸¹ Es gibt einige ÜbersetzerInnen, die im Herbst 2004 genau aus diesem Grund Übersetzungsangebote ausschlugen, so zum Beispiel Ma Wentao, der die Anfragen ablehnte, ein Werk der Nobelpreisträgerin zu übersetzen, da ihm die Zeit, die die Verlage gaben, zu kurz war (Ma 2009: pers. Auskunft). Auch Ning Ying wurde gefragt, weitere Jelinek-Werke zu übersetzen (Ning 2009: pers. Auskunft). Der Verlag forderte, das Werk innerhalb von drei Monaten zu übersetzen, worauf sie mit der Begründung ablehnte, dass man so schnell nicht übersetzen könne.

neugierige chinesische Publikum zu bringen. Um die Qualität und Schnelligkeit der Übersetzungen zu garantieren wurde überdies beschlossen, etliche Werke in Teams übersetzen zu lassen (Cai 2005: o.S.). Laut Cai Hongjun war beabsichtigt, erfahrene ältere ÜbersetzerInnen mit jüngeren ÜbersetzerInnen gemeinsam übersetzen zu lassen. Da es oftmals eine/einen „erste/n ÜbersetzerIn“ (*diyī yizhě* 第一译者) bzw. „HauptübersetzerIn“ (*zhuyào yizhě* 主要译者) gibt, sollte jeweils dem jüngeren Teammitglied Priorität eingeräumt werden.

Dieser Plan wurde jedoch nur bedingt umgesetzt. So handelt es sich genau genommen nur bei zwei ÜbersetzerInnenteams um eine derartige Konstellation. Bei *Gier* fanden sich zwei ÜbersetzerInnen unterschiedlicher Generationen zusammen; Wu Yukang wurde 1944, Du Xinhua 1971 geboren. Auch bei Liu Haining und Chen Min, den ÜbersetzerInnen der *Ausgesperrten*, dürfte ein relativ großer Altersunterschied bestehen.⁸² Bei den anderen handelt es sich aber durchwegs um etwa gleichaltrige TeampartnerInnen.⁸³ Dies lässt eher darauf schließen, dass es andere, pragmatische Gründe waren, die zur Teambildung führten. So arbeiten Huang Yuyun und Xu Kuanhua, die ÜbersetzerInnen von *Lust*, beide in Wuhan, Wei Yuqing und Wang Binbin (*Der Tod und das Mädchen*) sogar an derselben Universität in Shanghai. Während in diesen Fällen noch anzunehmen ist, dass sich die ÜbersetzerInnen bereits aus früheren Übersetzungsarbeiten kannten, trifft dies durchaus nicht auf alle Teams zu. Chen Min und Liu Haining hatten vor der Jelinek-Übersetzung beispielsweise noch nie zusammengearbeitet (Chen [Min] 2010: pers. Auskunft).

Alle Stücke, die im Band *In den Alpen* zusammengefasst sind, wurden von Feng Yalin lektoriert. Dabei handelt es sich zwar nicht um eine klassische Übersetzungsarbeit im Team wie bei den anderen, da Feng Yalin jedoch explizit als Lektorin angeführt wird, soll diese Erscheinung nicht unerwähnt bleiben. Bei den ÜbersetzerInnen der Theaterstücke dieses Bandes handelt es sich durchwegs um junge AbsolventInnen der SISU in Chongqing. Feng Yalin (Jahrgang 1952) ist Professorin am Germanistikinstitut.

Wang Binbin und Wei Yuqing teilten sich die Prinzessinnendramen folgendermaßen auf: Wei übersetzte die Texte *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* sowie *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)*. Wang übernahm *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*, *Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*, *Tod und das Mädchen V (Die Wand)* sowie Jelineks Text *Die Prinzessin in der Unterwelt (Statt eines Nachworts)*. Jede/r arbeitete also an unterschiedlichen Texten. Dies gilt auch für die Theaterstücke der Sammelbände *In den Alpen* und *Nora*, die je an eine/einen ÜbersetzerIn gegeben wurden. Allein *Das Lebewohl* im Sammelband *In den Alpen* wurde von zwei Übersetzerinnen gemeinsam bearbeitet (Zhang Li und Yang Liu).

Während sich die kurzen Dramenwerke in Sammelbänden unkompliziert aufteilen lassen, stellt sich doch die Frage, auf welche Weise zwei ÜbersetzerInnen an einem Romantext gemeinsam arbeiteten. Eine gängige Art ist, so Yang (2010: pers. Auskunft), sich den Text nach Kapiteln

⁸² Chen Min wurde Recherchen zufolge 1968 geboren. Liu Haining ist als „ehemaliger Studienkollege“ (“笔者的大学同窗刘海宁副教授” , Cai 2005: o.S.) Cai Hongjuns (geb. 1957) mindestens zehn Jahre älter.

⁸³ Huang Yuyun (Jahrgang 1954) und Xu Kuanhua (Jahrgang 1953) sind etwa gleich alt, Wang Binbin und Wei Yuqing ebenso (beide Jahrgang 1956) usw. (eigene Recherche).

aufzuteilen, um den Prozess zu beschleunigen. Eventuell lese man sich zum Schluss noch die anderen Teile durch, um bestimmte Begriffe zu vereinheitlichen. Der/dem „erste/n ÜbersetzerIn“ bzw. HauptübersetzerIn“ kommt dabei zumeist der größere Teil des Textes zu. Dies war zum Beispiel bei Chen Min und Liu Haining der Fall war. Als Hauptübersetzerin übersetzte sie den größeren Teil des Romans *Die Ausgesperrten* (Chen [Min 2010: pers. Auskunft]).

8.3. Arbeit unter Zensur

Laut ExpertInnen (vgl. Ye 2009, Li [Changke] 2009 etc.) und den ÜbersetzerInnen (vgl. Ning 2009, Yang 2010 etc.) selbst spielte die staatliche Zensur für die Übersetzung der Jelinek-Werke keine Rolle, was mehrere Gründen hat. Laut Ye Jun (叶隽) (2009: pers. Auskunft), Literaturwissenschaftler an der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften, ist die Zensur in China keinesfalls zu unterschätzen, doch sie sei hauptsächlich politischer Natur. Dem stimmte auch Li Changke (2009: pers. Auskunft) von der Peking Universität zu. Die staatliche Zensur habe praktisch nur Auswirkungen auf die Veröffentlichung von Werken, wenn die darin vertretene Ideologie der von der chinesischen Regierung vertretenen direkt widerspreche. Kein einziges Werk Elfriede Jelineks greift die chinesische Regierung an. „Es gibt keine Anspielungen auf China“, erklärte auch die Jelinek-Übersetzerin Yang Li (2010: pers. Auskunft). Die Zensur spielte daher „keine Rolle“, sie musste bei der Übersetzung diesbezüglich „nichts berücksichtigen“.

Einige Werke Elfriede Jelineks handeln jedoch zweifellos von Gewalt, Obszönität und sprechen Sexualität und vor allem sexuelle Perversionen explizit an. Der Übersetzung einer Jelinek-Biographie, die zahlreiche Stellen der Primärliteratur beinhaltet, ist ein Vorwort des Verlages (*chuban shuoming* 出版说明) vorangestellt, worin sich dieser vom Inhalt des Werkes distanziert (vgl. Mayer / Koberg / Ding [Junjun] 2008). Eine erste Vermutung ließ auf einen direkten Zusammenhang mit dem womöglich „zweifelhaften“ Inhalt der Jelinek-Werke schließen. Die Übersetzerin des Bandes, Ding Junjun (2009: pers. Auskunft), relativierte dies allerdings, da der Verlag dieses Vorwort jeder Publikation voranstelle. Dies sei eine gängige Strategie, sich abzusichern und mögliche Auseinandersetzungen mit unzufriedenen LeserInnen oder Instanzen vorzubeugen.

Als Grund dafür, dass die Werke Jelineks von der Zensur also vollkommen unbehelligt blieben, wurde häufiger die Offenheit der heutigen chinesischen Gesellschaft genannt. Während es früher durchaus üblich war, explizite Stellen wegzustreichen oder abzuschwächen, sei offen angesprochene Sexualität heutzutage „akzeptierbar“ (Ye 2009: pers. Auskunft). In der alten chinesischen Literatur hatte es zwar durchaus eine Tradition der sexuellen Darstellung gegeben, die sexuelle Empfindungen, den Akt des Geschlechtsverkehrs oder die Sexualorgane unverhüllt beschrieb (Ning 2009: pers. Auskunft). Die meisten chinesischen Romane wichen allerdings auf Vergleiche und indirekte Beschreibungen aus. Die sexuelle Darstellung in der gegenwärtigen Literatur ist im Vergleich dazu viel direkter und expliziter. Dass dieser Offenheit jedoch auch des Öfteren Grenzen gesetzt werden, zeigt sich zum Beispiel daran, dass die Werke diverser

chinesischer SchriftstellerInnen aufgrund moralisch zweifelhafter Inhalte vom Buchmarkt der Volksrepublik verbannt werden.⁸⁴

Laut Ning Ying (2009: pers. Auskunft) hätten es ausländische SchriftstellerInnen diesbezüglich aber leichter. Sie selbst wurde während ihrer Übersetzung der *Klavierspielerin* jedenfalls nicht unter Druck gesetzt, noch veränderte sie explizite Stellen mutmaßlich. Die Zensur hatte keinen Einfluss auf ihre Übersetzung. Dies liegt einerseits sicherlich daran, dass der ausländischen Literatur auf dem chinesischen Buchmarkt keine besonders markante Rolle zukommt (vgl. Kap. 2.3.). Elfriede Jelinek war vor der Zuerkennung des Nobelpreises eine Unbekannte. Mit Ausnahme eines Romans hielten sich die Auflagehöhen ihrer Werke in China überdies deutlich in Grenzen. Und selbst *Die Klavierspielerin* wurde nach 2005 nicht mehr neu aufgelegt. Jelinek ist „zu unbekannt“, auch daher spielte die Zensur „keine wirkliche Rolle“ (Ye 2009: pers. Auskunft).

Weitere Gründe lassen sich auch in Jelineks Werken selbst verorten. Ähnlich der alten chinesischen Literatur, so Ning Ying (2009: pers. Auskunft), wendet die Autorin vielfältige Formen der Sprache an, um sexuelle Inhalte zu vermitteln. Diese decken ein breites stilistisches Spektrum ab, wie Metapher, Symbole, Metonymie, Ironie, Parodie etc. Des Weiteren unterscheiden sich die Werke Elfriede Jelineks in einem bedeutenden Aspekt von denen der zensierten chinesischen SchriftstellerInnen. Während jene ihr intimes Privatleben vor allem aus Vermarktungsgründen exhibitionieren, geht es Jelinek weniger um Erotik, sondern um die Widerspiegelung gesellschaftlicher Zustände. Auch daher sei Jelineks Literatur trotz ihres sexuellen Inhalts in China akzeptierbar.

Dass *Die Klavierspielerin* in den 1990er Jahren nicht veröffentlicht wurde, hatte Ning Ying zufolge auch nichts mit staatlicher Zensur zu tun (Ning 2009: pers. Auskunft). Der Verlag befürchtete vielmehr, dass sich das Werk auf dem Markt nicht gut verkaufte (vgl. Kap. 5.1.). Diese Bedenken hängen jedoch durchaus auch mit dem von Jelinek behandelten Thema der Sexualität zusammen. Dabei spielen jedoch weniger die expliziten sexuellen Darstellungen eine Rolle, die den moralischen Ansprüchen der staatlichen Zensur nicht entsprechen. Vielmehr sei der Jelinek-spezifische Umgang mit Sexualität, vor allem mit sexueller Perversion und Gewalt, gerade für chinesische LeserInnen ungewohnt und daher vielleicht nicht ansprechend und unterhaltsam genug, um sich gut zu verkaufen.

Die ÜbersetzerInnen hatten während ihrer Arbeit an den Jelinek-Werken also keinerlei Bedrängnis durch die staatliche Zensur zu befürchten. Was sich aus all diesen Beobachtungen jedoch klar erschließt, ist der zunehmende Druck, unter dem Verlage in China stehen. Dieser rührt jedoch mittlerweile weniger von staatlicher, sondern von kommerzieller Seite.

⁸⁴ Zum Beispiel einige Werke der Schriftstellerin Mian Mian (棉棉).

9. Einblicke in die Übersetzung: Herausforderungen und Lösungsbeispiele

Du Xinhua, die zusammen mit Wu Yukang Jelineks Roman *Gier* ins Chinesische übertragen hat, eröffnet ihr Vorwort zur Übersetzung mit folgendem Bild:

Das Werk einer/eines Nobelpreisträgers/in zu übersetzen ist wie einen einsamen Berggipfel in einer Landschaft zu erklimmen. Bevor man mit dem Übersetzen anfängt, erwartet man, nach der Übersetzung dieses Berges eine noch nie zuvor gesehene wunderschöne Landschaft zu sehen. Doch bei der Besteigung dieses gefährlichen Gipfels Elfriede Jelinek begegnet man vielmehr einem rauen Dornengestrüpp und keiner Blumenwiese. (Du 2005:1, Übers. AH⁸⁵)

Du Xinhua kommt am Ende ihres Textes auf das von ihr entworfene Bild zurück. Sie schließt mit dem Kommentar, dass die Übersetzung von *Gier* sowohl bittere als auch fröhliche Stunden bescherte. Nachdem der Berg übersetzt war, wurde sie mit einer wirklich „einzigartigen Landschaft“ belohnt, die sie „mit den LeserInnen gemeinsam genießen möchte“ (Du 2005:5, Übers. AH⁸⁶). Mo Guanghua, Übersetzer von *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* reflektierte seine Arbeit an Jelineks Text auf ähnlich poetische Weise:

Beim Umgang mit dem Jelinek-Text war ich wie ein einsamer Botschafter, der durch eine ganz fremde und etwas furchtbare aber auch anziehende Landschaft so schnell wie möglich laufen musste, wo keine vorhandenen Wege zu benutzen waren. Am Anfang kam mir sowohl die Sprache als auch der Stil der Autorin sehr komisch und fremd vor. Aber nach und nach wusste ich alles an dieser Landschaft zu bewundern und zu genießen. (Mo 2009: pers. Auskunft)

Xu Xiaochun fasste ihre Erfahrung mit der Übersetzung von *Clara S.* gegenüber dem Literaturagenten Cai Hongjun in folgende Worte:

Das ist das Schwierigste, das ich je übersetzt habe [...] Bereits seit zwei Monaten bin ich nicht mehr richtig an die Sonne gekommen... In diesen zwei Monaten habe ich ein wirklich unmenschliches Leben geführt: unmenschliche Plackerei, unmenschliches Leiden, [...]... aber auch unmenschliche Freude, unmenschliche Zufriedenheit, unmenschliche... und das alles wegen Jelinek, wegen *Clara S.* Der Frühling kommt, und ich sehne mich danach, aus Claras Winter herauszutreten, zufrieden und aufgeregt... (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁸⁷)

Was an diesen Reflexionen deutlich wird, ist die Faszination, die die Texte Elfriede Jelineks auf ihre LeserInnen und insbesondere ÜbersetzerInnen ausüben. Diese ist jedoch immer gleichzeitig auch mit großen Hürden und Herausforderungen verbunden. In diesem Kapitel sollen Einblicke in die Übersetzung eröffnet und die Herausforderungen sowie unterschiedliche Lösungsbeispiele

⁸⁵ 翻译诺贝尔文学奖得主的作品，如同攀登一座风景这边独好的山峰，在开始翻译之前，期盼着翻译过这座山之后能看到一片从未见过的美景，然而在攀登艾尔弗里德·耶利内克这座险峰的时候，遇到的更多是荆棘坎坷，而不是鲜花绿野。(Du 2005:1)

⁸⁶ [...] 一片独特的风景，愿将这片风景与读者朋友们共享 [...] (Du 2005:5)

⁸⁷ 这是从事翻译以来最艰难的一次 [...] 已经两个月没有好好享受阳光了……这两个月过得真是非人的生活：非人的辛苦非人的痛苦 [...].....还有，非人的快乐非人的满足非人的……都是因为耶利内克，因为《克拉拉·S》。春天来了，我也渴望着走出克拉拉的寒冬，带着满足和感慨…… (Cai 2005: o.S.)

näher beleuchtet werden. Ziel dieser Abhandlungen ist ausdrücklich nicht, die Übersetzungen zu kritisieren bzw. anhand stereotyper Beurteilungen wie „gut“, „schlecht“, „richtig“ oder „falsch“ zu bewerten. Es geht vielmehr darum, den Übersetzungsprozess als ein komplexes Ensemble von intertextuellen und interkulturellen Beziehungen innerhalb dieser bestimmten historischen Situation nachzuvollziehen, und herauszufinden, wie die Übersetzungen darin funktionieren.

Zunächst kommen die ÜbersetzerInnen selbst zu Wort. Es wird ein Querschnitt ihrer Erfahrungsberichte und Aussagen über die Herausforderungen während des Übersetzungsprozesses wiedergegeben. Anschließend werden konkrete Lösungsstrategien vorgestellt und an Textbeispielen demonstriert. Es folgt eine Erörterung der Frage, ob sich gewisse Parallelen zwischen den Problemen, die die chinesischen ÜbersetzerInnen konkret nennen, und denjenigen, die Jelinek-ÜbersetzerInnen weltweit ansprechen, herauskristallisieren. Abschließend steht die polarisierende Problematik, ob Jelineks Texte überhaupt übersetzbar bzw. ins Chinesische übersetzbar sind, zur Diskussion.

9.1. Herausforderungen: Jelineks Sprache und Themen

Die Erfahrungsberichte der chinesischen ÜbersetzerInnen ergeben folgendes Bild: Der Großteil der chinesischen ÜbersetzerInnen gab Jelineks Sprache als größte Herausforderung beim Übersetzen ihrer Werke an. So verwiesen neben Mo Guanghua (2009: pers. Auskunft), Du Xinhua (2005:1) auch Yang Li (2010: pers. Auskunft) und Wang Binbin (2010: pers. Auskunft) einstimmig auf Jelineks „besondere“ Sprache. Die sprachlichen Schwierigkeiten seien, so Wang (2010: pers. Auskunft) weiter, auch der Aspekt, den die Arbeit am Jelinek-Text von ihren bisherigen Übersetzungen maßgeblich unterscheidet. Auch Ning Ying (2005:242) schrieb im Nachwort ihrer Übersetzung der *Klavierspielerin*, dass der Übersetzungsprozess sehr viele Schwierigkeiten in sich barg.

Neben der „sprachlichen Virtuosität“ (Chen [Liangmei] 2009: pers. Auskunft), der „unvergleichbaren Meisterhaftigkeit“ und der Begeisterung für Jelineks „freies Spielen mit der deutschen Sprache“ (Mo 2009: pers. Auskunft) wird vor allem die vielgerühmte „Musikalität“ der Jelinekschen Sprache von den meisten ÜbersetzerInnen angesprochen (Ning 2005:242; Mo 2005:4; Diao 2005: o.S. etc.). „Diese Sprache, die von der Musik kommt“, so zum Beispiel Ning (2005:242, Übers. AH⁸⁸), mache es den ÜbersetzerInnen jedoch „noch schwerer, sie in der Übersetzung in vollem Umfang wiederzugeben“.

Der einzigartige Sprachstil der österreichischen Schriftstellerin erschien den ÜbersetzerInnen der *Klavierspielerin* sehr fremd (Ning 2005:242). Diese „Fremdheit“ erinnert an Mo Guanghuas oben zitierte Aussage und wird von einigen anderen ÜbersetzerInnen ebenfalls angesprochen. Xu Kuanhua (2005:1) beispielsweise spricht die Übersetzungsprobleme im Vorwort zu *Lust* an und gesteht ein, dass die Übersetzung dieses Werkes trotz seiner langjährigen Erfahrung als Übersetzer von größten Schwierigkeiten geprägt war. Dies führt er auf die besondere Sprache

⁸⁸ [...] 她那源于音乐化的语言更是很难在译文中完全表现出来。(Ning 2005:242)

des Romans zurück, die ihm extrem fremd erschien (Xu 2005:1). Neben den Metaphern, spricht er Jelineks sprachliche Konstruktionen an, die sich nicht an sprachliche Normen hielten und ihm teilweise sehr willkürlich erschienen (Xu 2005:2-3).

Eine der größten Herausforderungen stellten auch für Ning und Zheng die zahlreichen Metaphern dar, die sie nicht immer entschlüsseln konnten. Im Gespräch fügte Ning Ying hinzu: „Wir kannten alle Vokabeln, doch wussten wir nicht, was sie bedeuteten.“ (Ning 2009: pers. Auskunft, Übers. AH⁸⁹). Sie gab offen zu, dass sie die Bedeutung mehrere Formulierungen „raten“ mussten. Ein weiteres Problem stellten ihrer Erfahrung nach die zahlreichen Anspielungen und inhaltlichen Sprünge dar. Shen Xiliang spricht die inhaltlichen Sprünge und Mehrdeutigkeiten in seinem Vorwort zu *Totenauberg* auch an:

Es muss erklärt werden, dass Jelineks Sprache dafür bekannt ist, obskur und abstrus zu sein. Manche Textteile scheinen überhaupt nicht miteinander verbunden zu sein. Viele Sätze können scheinbar auf mehrere Arten verstanden und interpretiert werden. (Shen 2005: o.S., Übers. AH⁹⁰)

Neben den Sprüngen erwähnt Yu Kuangfu, der sich für Jelineks frühen Romantext *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* verantwortlich zeichnet, wie Xu Kuanhua auch jene Charakteristika der Jelinek-Texte, die sich jeder sprachlichen Norm entziehen. Diese sprachlichen Besonderheiten des Textes forderten auch ihn besonders heraus, wie er im Nachwort seinen LeserInnen zu erklären versucht (Yu 2005:221-224). Erstens handelt es sich bei *Michael* um eines jener Werke Elfriede Jelineks, die in durchgehender Kleinschreibweise und fast ohne Satzzeichen verfasst wurden. Zweitens gibt es zwischen den Sätzen und Absätzen oft inhaltliche Sprünge. Die dadurch entstandenen Lücken mussten – wie die fehlenden Satzzeichen – durch die LeserInnen selbst ergänzt werden.

Zudem ist Jelineks Werk, so Yu (2005:222) weiter, vielfach von umgangssprachlichen Ausdrücken durchsetzt. Diese stellten sich auch für die meisten anderen ÜbersetzerInnen als nicht zu unterschätzende Elemente dieser Texte heraus. Li Ou übersetzte das Bühnenwerk *Burgtheater*, das durchgehend in einer Art Kunstdialekt geschrieben ist, worin auch er die größte Herausforderung sah (Yang 2010: pers. Auskunft). Diao Chengjun befasste sich mit dem Roman *wir sind lockvögel baby!*. Er schreibt, dass die einzigartige Verwendung der Sprache als Jelineks Spezialität angesehen werden kann. Dazu gehöre auch der spezielle österreichische Dialekt (Diao 2005: o.S.). Ebenso wie Yu Kuangfu bei *Michael* war auch Diao in *Lockvögel* damit konfrontiert, dass die Autorin auf eine normgerechte Großschreibung oder Interpunktion verzichtet hatte. Er führt weitere Aspekte der Sprache Jelineks an, die die Übersetzung erschwerten. So hatte er es mit Stellen zu tun, die auf zwei oder sogar noch mehr Arten gedeutet werden konnten (Diao 2005: o.S.). Besonders schwierig ins Chinesische zu übertragen waren auch diverse Wortspiele und Wortneuschöpfungen der Autorin.

⁸⁹ 词都认识，但不知道什么意思。(Ning 2009: pers. Auskunft)

⁹⁰ 需要说明的是，耶利内克的文字素以灰色和艰涩著称，有的上下文之间看似了无关系，很多语句好像也还可以有另外的理解或阐释。(Shen 2005: o.S.)

Neben dem österreichischen Hintergrund in Jelineks Werken bezeichnet Du in ihren Ausführungen „Jelineks Sprache als sicherlich ebenso große Herausforderung für die ÜbersetzerInnen“ (Du 2005:5, Übers. AH⁹¹). Sie hebt vor allem Jelineks Verwendung von polysemen wie auch homonymen Homophonen, oberflächlich leicht veränderten Sprichwörtern und schrägen Metaphern hervor (Du 2005:5). Am meisten Kopfzerbrechen bereitete ihr jedoch Jelineks Spiel mit Komposita, deren Bedeutungen nur durch leichte Veränderungen schon Welten auseinander lagen (Du 2005:5). Yang Li (2010: pers. Auskunft) hebt ebenfalls phonetische Anspielungen, Homonyme, Synonyme etc. hervor. Des Weiteren geben einige ÜbersetzerInnen (Ning 2009, Yu 2005 etc.) Probleme an, die mit den „nicht gekennzeichneten Zitaten“ (Cai 2005: o.S., Übers. AH⁹²), einem zentralen Merkmal von Jelineks intertextuellen Verfahren, zusammenhängen.

Zusätzlich zu den grundlegenden, rein sprachlichen Problemen stellt der österreichspezifische Kontext eine große Herausforderung für die Übersetzung dar. Neben der österreichspezifischen Verwendung der Sprache sind es die vordergründig österreichbezogenen Themen, die die Übersetzungsarbeit erschweren. Alle chinesischen ÜbersetzerInnen waren sich einig, dass sie während ihrer Arbeit mit dem Jelinek-Text auch durch die von ihr behandelten Themen maßgeblich herausgefordert wurden. Mo Guanghua (2009: pers. Auskunft) etwa meinte, dass für ihn die Übersetzung von *Wildnis* inhaltlich sogar schwerer war als sprachlich. Er hebt insbesondere die Sprach- und Wortspiele hervor, hinter denen kulturelle, historische und philosophische Kontexte stehen. Die Texte forderten ein umfassendes Hintergrundwissen über gewisse Sachverhalte, die die österreichische Geschichte und Kultur betreffen. Diese sind den chinesischen ÜbersetzerInnen und LeserInnen aber oft sehr „fremd“. Ning Ying (2005:242) hielt im Nachwort zu *Die Klavierspielerin* ebenso fest, dass Jelineks Texte zahlreiche symbolische und metaphorische Stellen beinhalten, die den LeserInnen tiefgehende Kenntnisse der Kultur abverlangen. Auch Du Xinhua (2005:5) attestiert neben den sprachlichen Hürden dem österreichspezifischen Hintergrund eine ebenso wesentliche Schwierigkeit für die Übersetzung dargestellt zu haben.

Die Aussagen der chinesischen ÜbersetzerInnen lassen sich also wie folgt zusammenfassen. Jelineks Sprache wird oft als „musikalisch“, „einzigartig“ oder „speziell“ beschrieben, sie ist den meisten ÜbersetzerInnen aber sehr „fremd“ vorgekommen. Dieser Eindruck wurde vor allem durch Jelineks teilweise sehr intensive Verwendung umgangssprachlicher Ausdrücke und Konstruktionen, die den sprachlichen Normen nicht gerecht werden, erweckt. Des Weiteren kristallisiert sich aus dem Diskurs der ÜbersetzerInnen heraus, dass inhaltliche Sprünge, Mehrdeutigkeiten und eine eigenartige Metaphorik und Symbolik die Übertragung der Texte ins Chinesische herausforderten. Nicht weniger als die Sprache fühlten sich die ÜbersetzerInnen auch von den Themen gefordert, die Jelinek in ihren Werken behandelt. Besonders Inhalte, die österreichspezifische Bezüge vorweisen, machten den Übersetzungsprozess sehr aufwendig.

⁹¹ 的确，耶利内克的语言向译者提出了相当大的挑战，[...] (Du 2005:5)

⁹² [...] 不把引文明确标出 [...] (Cai 2005: o.S.). Cai zitiert hier Xu Xiaochun, die Übersetzerin von *Clara S.*

9.2. Lösungsstrategien und Übersetzungsbeispiele

Jelineks chinesische ÜbersetzerInnen waren also mit mannigfachen Herausforderungen konfrontiert. Verschiedene Lösungsstrategien und einige Textbeispiele sollen nun kurz vorgestellt werden.

9.2.1. Recherchen und Kontakt zur Autorin

Die chinesischen ÜbersetzerInnen sahen sich während ihrer Jelinek-Übersetzungen diversen Problemen ausgesetzt, die sie zunächst auf verschiedenste Arten zu lösen versuchten. Alle Jelinek-ÜbersetzerInnen haben, wie erwähnt, einen Germanistikabschluss. Da Jelineks Schaffen jedoch vor dem Nobelpreis in der chinesischen Literaturwissenschaft nur am Rande wahrgenommen wurde, standen an erster Stelle nichtsdestotrotz umfangreiche Recherchen zu Jelinek und ihrem Werk.⁹³ Um gewisse Hintergründe und Anspielungen der Werke besser verstehen zu können, betrafen diese Recherchen teilweise auch andere, spezifischere Themenbereiche. Shen Xiliang, Übersetzer von *Totenauberg*, beschäftigte sich beispielsweise vor allem mit den philosophischen Schriften Martin Heideggers und Hannah Arendts (Shen 2005: o.S.). Für die Übersetzung des theatertheoretischen Essays *Sinn egal. Körper zwecklos* setzte sich Yang Li vor allem mit der westlichen Literatur- und Theatertheorie, Philosophie und Geschichte auseinander (Cai 2005: o.S.). Ein anderer Weg, sich mit den mannigfachen Herausforderungen auseinanderzusetzen war für die chinesischen Jelinek-ÜbersetzerInnen teilweise auch der Austausch unter KollegInnen.⁹⁴ Zudem wurden Bekannte, deren Muttersprache Deutsch ist, konsultiert.⁹⁵

Hervorzuheben ist aber besonders die Initiative der in Europa lebenden ÜbersetzerInnen, die die Autorin selbst kontaktierten. Am 29. März 2005 verfasste Ding Na, die mit der Übersetzung des Stücks *Krankheit oder Moderne Frauen* betraut war, einen Brief an Elfriede Jelinek, auf dessen Vorderseite sie „SOS!!!“ schrieb (Cai 2005: o.S.). Darin erwähnte sie die Schwierigkeiten, denen die chinesischen ÜbersetzerInnen bei ihrer Arbeit begegnet waren. Diese ließen sich nach umfangreichen Recherchen und selbst nicht einmal mit der Hilfe deutscher FreundInnen bewältigen. Sie beschrieb die Probleme und bat um Hilfe. Angedacht war auch ein Treffen, in dessen Rahmen diese Probleme unter den in Deutschland und Österreich lebenden ÜbersetzerInnen gemeinsam mit der Autorin besprochen und gelöst werden könnten (Yang 2010: pers. Auskunft). Über den Literaturagenten Cai Hongjun und den Rowohlt Verlag wurde der Brief an Elfriede Jelinek weitergeleitet. Zunächst richtete Ursula Braun vom Rowohlt Verlag dem Literaturagenten im Auftrag Jelineks aus, dass diese bedaure, die Fragen derzeit nicht beantworten zu können (Cai 2005: o.S.). In den Texten gäbe es sehr viele Stellen, die nicht

⁹³ Es sind lediglich 3 wissenschaftliche Aufsätze zu Jelinek vor 2004 in China veröffentlicht worden: Chen [Liangmei] 1999, Nie 1999, Nie / Xie 2001.

⁹⁴ Die in Europa lebenden ÜbersetzerInnen Yang Li, Li Ou, Ding Na und Xu Jinghua, trafen sich beispielsweise zum chinesischen Frühlingsfest in München und diskutierten ausgiebig über die Jelinek-Übersetzungen (Yang 2010: pers. Auskunft).

⁹⁵ Yang Li und Li Ou gaben zum Beispiel an, dass sie sich mit einer Wiener Gymnasiallehrerin trafen, um gewisse Textstellen zu besprechen (Yang 2010: pers. Auskunft). Chen Zhao und Xu Xiaochun leben zwar in China, berieten sich aber ebenfalls mit deutschsprachigen ExpertInnen im Land (Cai 2005: o.S.).

„rational“ zu erklären seien. Um ihre Bücher gut ins Chinesische zu übertragen, seien die chinesischen ÜbersetzerInnen und Verlage daher ganz auf ihren eigenen Anstrengungen angewiesen. Am 8. April erhielt Ding Na jedoch ein E-Mail von Elfriede Jelinek höchstpersönlich (Cai 2005: o.S.). Sie habe das SOS und die Fragen erhalten. Sie fuhr fort, dass sie selbst nicht in der Lage ihrer ÜbersetzerInnen sein wollte. Die Probleme lägen darin, dass sie kein „normales“ Deutsch schreibe, sondern eine Art Kunstsprache.⁹⁶ Die ÜbersetzerInnen müssten im Chinesischen etwas Ähnliches suchen, falls es so etwas überhaupt gäbe. Sie könnten sehr frei und kreativ mit ihrem Text umgehen bzw. genauer gesagt müssten sie ihn „nachdichten“.⁹⁷ Abschließend bedankte sich die Autorin noch bei den ÜbersetzerInnen für deren Mühen (Cai 2005: o.S.). Einige Tage später erhielt Ding Na ein weiteres E-Mail, diesmal von Karin Rausch (Cai 2005: o.S.). Diese wurde von Elfriede Jelinek gebeten, sich den Fragen der chinesischen ÜbersetzerInnen anzunehmen. Rausch ist selbst Übersetzerin und hat bereits mehrere Werke gemeinsam mit Elfriede Jelinek aus dem Englischen ins Deutsche übertragen. Als Lektorin des DAAD war sie zudem an der Tongji Universität (*Tongji Daxue* 同济大学) in Shanghai tätig und spricht daher Chinesisch.

Elfriede Jelinek steht immer wieder in persönlichem Kontakt mit ihren ÜbersetzerInnen. Teilweise trifft sie sich mit ihnen oder kommuniziert zumindest per E-Mail (Interview Augustin 2004:99). Als sich die niederländische Übersetzerin Ria von Hengel in den 1990er Jahren als erste ÜbersetzerIn überhaupt Jelineks Werk *Die Kinder der Toten* angenommen hatte, unterstützte sie Jelinek mit „Tonnen von Cassetten“, die sie für sie besprach (Interview Fuchs 1997:18). Bekanntlich findet auch zwischen der Autorin und Gitta Honegger (vgl. 2004), die ihre Werke ins Amerikanische überträgt, und Yasmin Hoffmann (vgl. 1997, 2004), Jelineks Übersetzerin ins Französische, ein reger Austausch statt. Jelineks Bereitschaft, ihren ÜbersetzerInnen Rede und Antwort zu stehen, ist beachtlich. Damit dürften wohl auch Jelineks eigene Erfahrungen als Übersetzerin zu tun haben (vgl. Oberger (2008) zu Jelinek als Übersetzerin). So erklärte sie in einem Interview 2004, dass sie sich selbst während ihrer Übersetzung von Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* – an der sie Mitte der 1970er Jahre „jeden Tag acht bis zehn Stunden gearbeitet [hatte], drei Jahre lang“ – den Kontakt zum Autor „wirklich gewünscht“ hätte (Interview Augustin 2004:99).⁹⁸ Doch, so gab sie 2004 zu: „Prinzipiell hoffe ich immer darauf, so wenig Kontakt wie möglich zu haben.“ (Interview Augustin 2004:99). Dies begründete sie damit, dass es „entsetzlich anstrengend“ sei, „wenn man die eigenen Texte bis in die kleinste Nuance erklären soll“. Und Jelinek weiter: „Deshalb habe ich für meine Texte, die übersetzt werden

⁹⁶ Elfriede Jelinek bezeichnet ihre Sprache häufiger als „Kunstsprache“: „Ich würde sagen, ich mache diese Sprache, ich stelle sie her. Was ich schreibe, ist ja keine normale Sprache, das ist eben eine Art Kunstsprache, auch in der Montagetechnik, mit der ich zuweilen arbeite.“ (FAZ Interview 2004: Website)

⁹⁷ Elfriede Jelinek fordert ihre ÜbersetzerInnen häufig auf, „kreativ nachzudichten“. Dazu z.B. folgendes Statement im Interview mit Claudia Augustin: „Im Grunde ist das Übersetzen eine faszinierende, kreative Arbeit, weil das Produkt der Arbeit letztlich immer ein anderes ist als das Original. Es wird ein neues Werk. Die Übersetzung schmiegt sich an das Original wie das Lamm an den Wolf. So wie beim Theater der Regisseur der Co-Autor ist, ist bei einer guten Übersetzung der Übersetzer auch ein Co-Autor.“ (Interview Augustin 2004:101)

⁹⁸ Diese Übersetzung erschien 1976 bei Rowohlt unter dem Titel *Die Enden der Parabel*, vgl. Pynchon, Thomas / Jelinek, Elfriede (Übers.) / Piltz, Thomas (Übers.) (1976), *Die Enden der Parabel. Roman*. Reinbek: Rowohlt. Jelinek übersetzte einige andere Werke aus dem Englischen und Französischen, z.B. von Georges Feydeau, Eugène Labiche, Christopher Marlowe und Oscar Wilde.

sollen, Leute, die mir helfen und für mich erklären.“ Dazu zählt auch Karin Rausch, die 2005 von Jelinek gebeten wurde, den chinesischen ÜbersetzerInnen beizustehen.

Umfangreiche Recherchen, Konsultationen mit anderen ÜbersetzerInnen und KollegInnen, deren Muttersprache Deutsch ist, zählen also zu den grundlegendsten Lösungsstrategien der ÜbersetzerInnen, die sich mit einem besonders herausfordernden Text konfrontiert sehen. Unter den chinesischen Jelinek-ÜbersetzerInnen führte dies sogar bis zur persönlichen Kontaktaufnahme mit der Autorin.

9.2.2. Kommentare und Fußnoten

Xu Xiaochun, Übersetzerin von *Clara S.*, benannte das Schwierigste an der Übersetzung von Elfriede Jelineks Text, die Balance zwischen der Einhaltung ihres Stils (*xin* 信) und der Berücksichtigung der Lesegewohnheiten (*da* 达) gleichzeitig zu halten (Cai 2005: o.S.). Sie kommt für sich zu dem Schluss, dass es unmöglich ist, alle zufrieden zu stellen: Ohne den chinesischen LeserInnen Erklärungen zu bieten, sei zu befürchten, dass es für diese unmöglich sei, irgendetwas zu verstehen. Doch dies, so Xu weiter, werde Streitigkeiten auslösen (Cai 2005: o.S.). ÜbersetzerInnen befinden sich tatsächlich in einem Dilemma, was die Verwendung von Paratexten angeht. Diese Nebentexte begleiten bzw. ergänzen oder kommentieren den Haupttext eines Buches wie z.B. Fußnoten, Vor- und Nachworte. Gerade für die literarische Übersetzung, so Mo Guanghua (2009: pers. Auskunft), „soll der Übersetzer nur echt notwendige Fußnoten gebrauchen“. Dennoch sind sie an gewissen Stellen unerlässlich (Yang 2010: pers. Auskunft).

Im Diskurs der Jelinek-ÜbersetzerInnen außerhalb Chinas werden die Paratexte ebenfalls häufiger angesprochen. Es scheint sich sogar herauszukristallisieren, dass diese gerade für Jelinek-Übersetzungen von großer Bedeutung sind. Um den fremdsprachigen LeserInnen die vielfältigen Dimensionen der Texte zu erschließen, seien ausführliche Paratexte in Form von Vor- und Nachworten, Anmerkungen oder Glossaren unumgänglich. So bezieht sich z.B. Pichler (1997:84) in seiner Auseinandersetzung mit der spanischen Rezeption auf die „große Bedeutung von Paratexten aller Art für die Rezeption der Werke v.a. von unbekanntem Schriftstellern“. Auch Hoffmann (1997:126) betont die „absolute Notwendigkeit des Nachworts“. Sie spricht damit die Grenzen der Übersetzung an, die sich jedoch weniger auf die Übersetzbarkeit, sondern vielmehr auf die „Grenzen der Verständlichkeit“ für, in ihrem Falle, französische LeserInnen beziehen.

Nicht realisierbare Dimensionen können den LeserInnen also in Vor- und Nachworten nachgereicht werden. Gewisse Anspielungen, Wortspiele, Redewendungen etc. mit Erklärungsbedarf können in Fußnoten erfasst werden. Jelinek bezeichnet ihre Sprache des Öfteren als „Hund“ (vgl. Interview FAZ 2004, Nobelvorlesung 2004 etc.):

Die Sprache ist wie ein Hund, sage ich oft, weil ich immer Hunde gehabt habe, ein Hund, der einen an der Leine hinter sich herzerzt, und man kann nur mitrennen. (Interview FAZ 2004: Website)

Dazu Du Xinhua im Vorwort zu *Gier*:

Es gab Stellen da half nichts als eine Erklärung hinzufügen und diesem Hund eine Marke umzuhängen, um ihn zu entlarven (Du 2005:5, Übers. AH⁹⁹)

Zwölf der 13 chinesischen Jelinek-Publikationen sind mit Vor- oder Nachwort ausgestattet. Lediglich bei *Der Tod und das Mädchen* wurde auf einen solchen Nebentext verzichtet. Bei den meisten handelt es sich um einen Kommentar der/des Übersetzers/in (*yizhe de hua* 译者的话) bzw. ein Vorwort zur Übersetzung (*yiben qianyan* 译本前言, *yi xu* 译序) oder ein Nachwort der/des Übersetzers/in (*yi houji* 译后记). Die beiden Ausgaben der Yilin Press allerdings führen statt eines ÜbersetzerInnenkommentars ein Interview mit Elfriede Jelinek an (vgl. Kap. 10.1.). Im Falle von *Nora* war es der Literaturagent Cai Hongjun, der sich im Rahmen des Nachwortes zu den Übersetzungen äußerte. Bei *In den Alpen* meldet sich ebenfalls keine/kein ÜbersetzerIn, sondern die Lektorin Feng Yalin zu Wort. Fußnoten kommen in allen Ausgaben vor.

Der Inhalt der Übersetzungskommentare unterscheidet sich teilweise etwas voneinander. Die meisten äußern sich zunächst zu Elfriede Jelinek, ihrem Leben und Werk – manche etwas ausführlicher als andere, wie z.B. *Michael*-Übersetzer Yu Kuangfu (2005), der sein Nachwort mit einer Einführung zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts beginnt. Einige berichten mehr von ihren persönlichen Erfahrungen während der Übersetzung, wie z.B. Du Xinhua (2005), Übersetzerin von *Gier*, während sich andere fast ausschließlich auf den Inhalt, den Stil und die Hintergründe des Werkes konzentrieren. So geht z.B. Shen Xiliang (2005) sehr ausführlich auf den philosophischen Hintergrund von *Totenauberg* ein, erklärt den Inhalt des Stückes, spricht die Bezüge zu Leben und Werk von Hannah Arendt und Martin Heidegger an. Diao Chengjun (2005) widmet sich andererseits sehr ausführlich den sprachlichen Besonderheiten von *Lockvögel*. Allen gemein ist, dass sie ihre LeserInnen bisweilen persönlich ansprechen und versuchen, diese so gut als möglich auf die Lektüre des Werkes vorzubereiten.

Betrachtet man die Fußnoten hingegen genauer, fällt auf, dass es sich beim Großteil der Fälle um Eigennamen von Personen, Orten, Kunstwerken etc. handelt. Gelegentlich werden auch Wortspiele und andere sprachliche Eigenheiten knapp erklärt. Einige Beispiele des Romans *Die Klavierspielerin* sollen die Verwendung von Fußnoten nun kurz demonstrieren. Auf Seite 29 der chinesischen Ausgabe entschieden sich die ÜbersetzerInnen, gleich zwei Fußnoten unmittelbar hintereinander einzufügen, die mit (1) und (2) gekennzeichnet sind:

但是，她们经常乘车有轨电车去经仔细挑选过的终点站，和其他人一起下车，高高兴兴地游玩一通。母亲和女儿穿着粗革厚底皮鞋，从外表上看就像弗兰肯斯坦 (1) 电影中背着行囊的狂热的大妈，[...] 仿佛回到了艾兴多尔夫 (2) 的时代，母亲愉快地哼着歌曲旋律，因为这取决于精神，取决于对自然的态度！而不是取决于自然本身。
(GJ 2005:29)¹⁰⁰

Aber sie fahren öfter mit der Straßenbahn zu einer sorgfältig ausgesuchten Endstelle, wo sie mit allen anderen gemeinsam aussteigen und froh dahinwandern. Mutter und Tochter, äußerlich Charley Frankensteins Tollen Tanten gleichend, die Rucksäcke auf dem Rücken. [...] Es sei wie zu Eichendorffs Zeiten, trällert die Mutter, denn auf den Geist, auf die Einstellung zur Natur komme es an! Nicht auf die Natur selber.
(KL 2007:35)

⁹⁹ [...] 有些地方只好加个注解，给这条狗挂个牌子示众。(Du 2005:5)

Die Fußnoten befinden sich nach den Begriffen „弗兰肯斯坦“ (*Fulankestan*), „Frankenstein“, und „艾兴多尔夫“ (*Aixingduo'erfu*), „Eichendorff“. Die Erklärungen lauten wie folgt:

(1) Frankenstein, Monster in einem berühmten Film. (GJ 2005:29, FN 1, Übers. AH¹⁰¹)

(2) Eichendorff (1788-1857), Dichter der deutschen Romantik. (GJ 2005:29, FN 2, Übers. AH¹⁰²)

Zu Frankenstein lässt sich sagen, dass sich die Anmerkung nicht nur durch Knappheit sondern auch etwas Ungenauigkeit auszeichnet. Frankenstein ist sowohl im Film als auch in der Romanvorlage von Mary Shelley stets der Wissenschaftler, der das Monster erschaffen hat und nicht das Monster selbst. Zudem scheint die Formulierung „Charley Frankensteins Tollen Tanten“ mehr in sich zu verbergen als eine Anspielung auf Frankenstein. Mindestens die Großschreibung von „Tollen“ deutet bereits darauf hin. Denkbar ist die Verbindung zu Franz Josef Gottliebs Filmen *Wenn die tollen Tanten kommen* (1970) und *Die tollen Tanten schlagen zu* (1971) – in der Hauptrolle u.a. Rudi Carrell in Frauenkleidern. Gottlieb war einer der produktivsten österreichischen Regisseure des Nachkriegskinos und einer für seine mangelnde Kreativität meistkritisierten. Er führte u.a. auch für die Familienfernsehserie *Unser Charly* Regie, in der einem bekleideten Schimpansen namens Charly eine Hauptrolle zukommt. Dass Elfriede Jelinek, für deren Werk das Fernsehen als Quelle ihrer intertextuellen Montagen bekanntlich eine große Rolle spielt, nicht viel von Gottliebs filmischem Schaffen hält, ist durch die Kombination mit Frankenstein, dem Erschaffer eines Monsters, nachvollziehbar. Auf einen derartig ausführlichen Kommentar wurde von den ÜbersetzerInnen jedoch verzichtet. Dass die Autorin eine eher abstoßende Erscheinung beschreiben möchte, wird durch die Verknüpfung zu Frankenstein und dem Monster jedenfalls ersichtlich.

Die Erklärung zu Joseph von Eichendorff scheint an dieser Stelle sehr hilfreich, da von den chinesischen LeserInnen nicht erwartet werden kann, diesen Schriftsteller zu kennen. Es stellt sich allerdings die Frage, warum es beispielsweise zu Eichendorff eine Anmerkung gibt, während andere Namen und Begriffe, die man ebenfalls weniger beim chinesischen Publikum voraussetzen kann, hingegen nicht erklärt werden. Als Beispiel seien die zahlreichen Begriffe aus dem Gebiet der klassischen Musik, wie Personennamen und Stücke etc. genannt, die bis Seite 29 bereits vorkommen. Dazu zählt z.B. „Schumanns Kreisleriana“ oder „Bösendorfer“ (KL 2007:32). Die ÜbersetzerInnen verzichten bei Schumanns Werk darauf, den Eigennamen zu verwenden. Aus den Kreisleriana werden „舒曼套曲“, „Schumann-Divertimenti“ (GJ 2005:25, Übers. AH). Der Bösendorfer wird phonetisch übertragen, wie dies für Fremd- und Lehnwörter im Chinesischen üblich ist: „博森多夫“ – „Bosenduofu“. Die ÜbersetzerInnen fügten jedoch noch zusätzlich zum

¹⁰⁰ Auffällig an dieser Stelle ist übrigens, dass die ÜbersetzerInnen „Rauhlederschuhe mit dicken Sohlen“ („粗革厚底皮鞋“), die im Originaltext erst ein paar Zeilen später als „Haferlschuhe mit Festen Sohlen“ vorkommen, bereits in den zweiten Satz dieses Paragraphen einfügen. Eventuell um den Verweis auf die äußerliche Ähnlichkeit mit den Tollen Tanten zusätzlich zu den Rucksäcken auf die Schuhe zu beziehen. Die Doppeldeutigkeit von „toll“ als „großartig“ bzw. „verrückt“ wird im Chinesischen übrigens auf letzteres reduziert. „狂热“ bedeutet laut Wörterbuch „wie besessen, fanatisch, ungestüm“, ist also auch vorwiegend negativ konnotiert (vgl. Wörterbuch 2006).

¹⁰¹ (1) 弗兰肯斯坦, 著名电影中的怪物角色。 (GJ 2005:29, FN 1)

¹⁰² (2) 艾兴多尔夫 (1788-1857), 德国浪漫派作家。 (GJ 2005:29, FN 2)

Namen „牌钢琴“ („Klavier der Marke“) ein, sodass den LeserInnen bei der zunächst wahrscheinlich unbekanntem Zeichenkombination „Bosenduofu“, die auch nicht durch Anführungszeichen oder anderweitig typographisch gekennzeichnet ist, gleich klar wird, dass es sich dabei um eine spezielle Klaviermarke handelt: „博森多夫牌钢琴“ („Klavier der Marke Bösendorfer“) (GJ 2005:25, Übers. AH). Wie bei allen Fußnoten stellt sich die Frage, inwieweit die genaue Bezeichnung, z.B. „Kreisleriana“, für das Verständnis des Romans tatsächlich vonnöten ist. Die Verallgemeinerung zu „Schumann-Divertimenti“ scheint daher nachvollziehbar. Dieselbe Frage könnte man jedoch auch in Bezug auf Eichendorff einwerfen. Jeder Fußnote geht also ein individuelles Abwägen voran. Bei der Bösendorfer-Formulierung handelt es sich jedenfalls um eine sehr elegante Lösung. Den LeserInnen ist sofort klar, worum es sich handelt und auf eine weitere Fußnote, die den Lesefluss stören würde, konnte verzichtet werden.

Wie an diesen Beispielen veranschaulicht, griffen fast alle ÜbersetzerInnen auf Kommentare und Fußnoten zurück. Die Verwendung von derartigen Nebentexten bietet also eine Möglichkeit, unklaren Kontexten und Hintergründen oder sprachlichen Eigenheiten entweder an Ort und Stelle im Text oder schon vorwarnend bzw. nachbesprechend in Vor- oder Nachwort zu begegnen.

9.2.3. Übersetzung der Buchtitel

Die Herausforderungen nahmen teilweise schon mit der Übersetzung der Buchtitel ihren Anfang, wie an den folgenden Beispielen gezeigt wird. Bei den meisten Werken wurde der Titel des Originals sinngemäß ins Chinesische übersetzt, so z.B. für *Der Tod und das Mädchen* und 《死亡与少女》, *Gier* und 《贪婪》 oder *Lust* und 《情欲》 etc. Der chinesische Titel von *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* wurde allerdings auf *Oh Wildnis* 《啊, 荒野》 verkürzt. Laut dem Übersetzer des Buches, Mo Guanghua (2009: pers. Auskunft), hatte er eigentlich drei Titel vorgeschlagen, der Verlag wählte jedoch „das kürzeste und für den chinesischen Leser verständlichste“ aus. 《钢琴教师》, der chinesische Titel der *KlavierspielerIn* bedeutet eigentlich „KlavierlehrerIn“. Ning Ying (2005:240) macht ihre LeserInnen in ihrem Nachwort zur Übersetzung auf diesen Unterschied in einer Fußnote aufmerksam:

Der deutsche Titel dieses Buches müsste wörtlich übersetzt „KlavierspielerIn“ lauten. Es gibt auch Übersetzungen, die ihn als „KlavierlehrerIn“ übersetzten. Da in China der übersetzte Titel „KlavierlehrerIn“ bereits sehr populär ist, verwende ich auch hier „KlavierlehrerIn“, um den LeserInnen die Lektüre zu erleichtern. (Ning 2005:240, FN 1, Übers. AH¹⁰³)

¹⁰³ 本书的德文书名直译应为《钢琴演奏者》，也有的译本译成《钢琴教师》。鉴于国内《钢琴教师》的译名已经流行，这里为了读者阅读的方便，仍译为《钢琴教师》。(Ning 2005:240, FN 1) Da die chinesischen Bezeichnungen für KlavierlehrerIn und KlavierspielerIn geschlechtsneutral sind, verwende ich in der Übersetzung das so genannte Binnen-I. Das Femininum könnte auch im Chinesischen durch ein vorgestelltes 女 (nǚ) explizit ausgedrückt werden.

Die Wahl des chinesischen Titels ist wohl auch auf pragmatische bzw. vermarktungstechnische Motive zurückzuführen. So sind vor allem viergliedrige Bezeichnungen in China sehr beliebt.¹⁰⁴ Die KlavierspielerIn „钢琴演奏者“ wäre fünfgliedrig und mutet auch in seiner Struktur nicht sehr elegant an (wörtlich „die/derjenige, die/der Klavier vorspielt“). „钢琴教师“ hingegen ist kurz und prägnant und besteht aus jeweils zwei zweigliedrigen Begriffen „Klavier“ und „LehrerIn“. Außerdem scheint sich der Verlag erhofft zu haben, das chinesische Lesepublikum auch durch den Bezug zum englischen Titel auf seine Publikation aufmerksam zu machen, denn sowohl der englische Titel der Buchausgabe als auch der englische Titel des 2001 erschienenen Films *La Pianiste* von Michael Haneke lautet *The Piano Teacher*. Der Bezug ist eindeutig, da scheinbar nur das Englische im Titel von der KlavierspielerIn zur KlavierlehrerIn abweicht (vgl. Übersetzungsliste 2008).¹⁰⁵

Der Einfluss des englischen Titels war vermutlich auch für *Die Ausgesperrten* entscheidend. Die Übersetzung des chinesischen Titels 《美好的美好的时光》 lautet „Wunderschöne, wunderschöne Zeiten“. Der Titel der 1990 in London erschienenen Übersetzung der *Ausgesperrten* von Michael Hulse lautet *Wonderful, wonderful times*.¹⁰⁶ Wiederum unterscheidet sich die englische Version sehr stark auch von den anderen Sprachen.¹⁰⁷

Sofern Eigennamen im Buchtitel vorkommen, wurden diese nach ihrer Aussprache ins Chinesische übertragen. Dies war beispielsweise bei „Michael“ in *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* der Fall. „米夏埃尔“ in 《米夏埃尔 – 一部写给幼稚社会的青年读物》 wurde als „Mixia'ai'er“ phonetisch nachempfunden. Dasselbe gilt für „Nora“ in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*. „Nora“ wurde in 《娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集》 zu „娜拉“ („Nuola“). Bei *Totenauberg* wurde eine durchaus sehr gängige Art der Hybridbildung aus Laut- und Bedeutungsübertragung gewählt. Während sich die Elemente „Totenau“ lautlich in „托特瑙“ („Tuotenao“) wiederfinden, wurde für „Berg“ einfach das chinesische Wort dafür („山“) verwendet: 《托特瑙山》 („Tuotenao-Berg“).

9.2.4. Sprachnormen und Interpunktion

Für einige ÜbersetzerInnen wurde besonders Jelineks Umgang mit den Sprachnormen und der Interpunktion während der Übersetzung zu einer vordergründigen Herausforderung. Die beiden Anfang der 1970er Jahre entstandenen Romane *wir sind lockvögel baby!* (1970) und *Michael* (1972) beispielsweise zeichnen sich im Gegensatz zu den späteren Romanen formal durch die ästhetischen Merkmale der experimentellen Dichtung aus. Sie sind im Kontext der avantgardistischen Tradition der österreichischen Nachkriegsliteratur anzusiedeln und wurden maßgeblich von der Wiener Gruppe beeinflusst. Zu diesen Merkmalen gehören die konsequente

¹⁰⁴ Vgl. z.B. die viergliedrigen Sprichwörter *Chengyu* (成语).

¹⁰⁵ Vgl. z.B. Französisch *La pianiste*, Italienisch *La pianista*, Niederländisch *De pianiste*, Rumänisch *Pianista*, Russisch *Pianistka* etc. (vgl. Übersetzungsliste 2008)

¹⁰⁶ Vgl. Jelinek, Elfriede / Hulse, Michael (Übers.) (1990), *Wonderful, wonderful times* (Die Ausgesperrten). London: Serpent's Tail.

¹⁰⁷ Vgl. z.B. Französisch *Les exclus*, Niederländisch *Uitgesloten*, Portugiesisch *Os excluidos*, Spanisch *Los excluidos*, Schwedisch *De utestängda* etc. (vgl. Übersetzungsliste 2008)

Kleinschreibung, die Auflösung der Syntax sowie die Missachtung der grammatikalischen und orthographischen Regeln, das Fehlen von Kommasetzung und Trennungszeichen ebenso wie Wortneubildungen und die collagenartige Gestaltung usw.

Diao Chengjun und Yu Kuangfu, die Übersetzer dieser beiden Jelinek-Werke, schildern ihren LeserInnen die Schwierigkeiten, die eine derartige formale Gestaltung für die Übersetzung mit sich brachte, in ihren Kommentaren zur Übersetzung. Jelineks Spezialität ist ihre erfinderische Verwendung von Sprache, so Diao (2005: o.S.). Neben österreichischen Dialektausdrücken, „zerschlägt“ die Autorin die Regeln der Großschreibung von Nomen und am Satzanfang im Deutschen. Sie verwendet kaum Satzzeichen, hält sich nicht an Sprachnormen, spielt mit Mehrdeutigkeiten und kreierte zahlreiche Wortneuschöpfungen. Die/Der LeserIn ist während der Lektüre im Wesentlichen auf sich selbst angewiesen. Er habe „angesichts dieser sprachlichen Situation versucht, während der Übersetzung so gut wie möglich den Stil des Originals zu erhalten“ (Diao 2005: o.S., Übers. AH¹⁰⁸).

Yu Kuangfu (2005:222-224) warnt seine LeserInnen ebenfalls vor. Er beschreibt die sprachlichen Besonderheiten von *Michael*, die formal genauso die konsequente Kleinschreibung und die eigenwillige Interpunktion betreffen. Die LeserInnen „sind daher aufgefordert, ‚Lesepausen, die nicht durch Satzzeichen angezeigt werden‘, selbst zu finden bzw. die Satzzeichen selbst im Kopf einzufügen“ (Yu 2005:222, Übers. AH¹⁰⁹). Allerdings, so Yu weiter: „Um den chinesischen LeserInnen die Lektüre zu erleichtern, fügte der Übersetzer einige Satzzeichen hinzu“ (Yu 2005:222, Übers. AH¹¹⁰). Des Weiteren gilt es, die durch diverse inhaltliche Sprünge zwischen einzelnen Sätzen und Absätzen entstandenen „Lücken“ selbst aufzufüllen. Yu führt sein Nachwort mit seiner Interpretation dieser sprachlichen und formalen Mittel fort, wodurch die Autorin ihre Kritik an der Gesellschaft, am Fernsehen, an der Konsumgesellschaft etc. ausdrücken möchte. Er verweist darauf, dass sich die/der LeserIn auch keine Handlung im klassischen Sinne erwarten dürfe und macht weiters auf Symbolik, Montage und Intertextualität des Werkes aufmerksam.

Wie die beiden Autoren nun mit den von ihnen zu übersetzenden Texten umgegangen sind, soll anhand zweier Beispiele demonstriert werden. Die folgende Stelle stammt aus *Lockvögel*:

至今发生了什么

然后，奥托朝他的陪伴们转过身去。他的双眼闪闪发光。他挺直身子。现在他用嘲讽的口气讲话：那我们就决定要做什么吧。一支警用卡宾枪管跳动着，擦过他颈部的垂肉，在脊柱上继续往下滑，贴在炸油饼似的肿瘤上。出发！
(WYB 2005:1)

was bisher geschah:

dann wendet sich otto zu seinen begleitern um. seine augen funkeln seine gestalt strafft sich. und nun sagt er spöttisch bestimmen wir was getan wird. der lauf eines polizeikarabiners holpert über seine wamme am rücggrat bleibt an den krapfengeschwülsten weiter unten hängen und GEHT LOS!
(LO 2004:7)

¹⁰⁸ 对于这样一种语境，翻译时尽量保持原文风格。(Diao 2005: o.S.)

¹⁰⁹ 阅读时，读者必须自己“断句”，自己在脑子里加上标点符号以便读懂 [...] (Yu 2005:222)

¹¹⁰ [...] 为了中国读者阅读的方便，译者加进了不少标点 [...] (Yu 2005:222)

Betrachtet man die Interpunktion, fallen bereits einige Unterschiede auf. Jelineks Text kommt mit einem Doppelpunkt, drei Punkten und einem Rufzeichen aus. Diaos Übertragung hingegen enthält vier Beistriche, fünf Punkte, einen Doppelpunkt und ein Rufzeichen. Das Rufzeichen ist an derselben Stelle, der Doppelpunkt jedoch nicht. Diao verzichtete zunächst darauf, den Doppelpunkt hinter der Überschrift zu übernehmen, setzt aber einen im dritten Satz, um die direkte Rede („那我们就决定要做什么吧“ – „bestimmen wir was getan wird“) anzuzeigen. Auch die weiteren zusätzlich eingefügten Satzzeichen erfüllen den Zweck, die Lektüre zu erleichtern. Sie (re)strukturieren die zerschlagene Syntax.

Das nächste Beispiel ist dem Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* entnommen:

叙述

只在一旁瞅着的人，人们叫他们着白戏，所有其他人形成一个大的读者群体。

从一侧门里跑出来的是英格丽特，从另一侧门里跑出来的是盖尔达。她们是商店学徒。她们一直没有经历过谈到的小事儿。

(MX 2005:9-10)

erzählung

solche die zuschauen nennt man zaungäste alle andren bilden die grosse lesergemeinde.

aus einer tür läuft ingrid aus der andren gerda. sie sind kaufm. lehrlinge. ihnen fehlt noch immer die kleinigkeit auf dies ankommt.

(MI 2004:7)

Yu Kuangfu versuchte – wie in diesem Textbeispiel veranschaulicht – die Satzgrenzen Jelineks ins Chinesische zu übernehmen. Es sind sowohl im Original wie auch in der Übersetzung jeweils vier Sätze durch Punkte voneinander getrennt. Er fügte – wie schon im Kommentar angekündigt – etliche Satzzeichen im Sinne seiner LeserInnen hinzu. In diesem kurzen Ausschnitt handelt es sich um drei zusätzliche Beistriche. Dass der Übersetzer dennoch sehr bemüht war, den Eindruck des Originals so gut wie möglich in der Übertragung zu erhalten, wird auch am Schriftbild deutlich. So sind die jeweiligen Abschnittsüberschriften in der Ausgabe des Rowohlt Verlages durchgehend in einer größeren Schrift gehalten als der Fließtext (vgl. MI 2004). Dieses typographische Element wurde in die chinesische Ausgabe übernommen (vgl. MX 2005).

Es stellt sich die Frage, ob den Übersetzern gelungen ist, den Stil des Originals in ihrer Übersetzung wirklich mitübertragen zu haben. Gerade für Diao Chengjun war dies – laut Kommentar – eines seiner größten Anliegen. Yu Kuangfu teilt seinen LeserInnen im Nachwort mit, dass er selbst einige Satzzeichen hinzugefügt hat. Diao macht dies – wie oben demonstriert, ebenfalls. Die von den beiden beigegeführten Satzzeichen erleichtern die Lektüre ohne Zweifel. Versuche, einen ungewohnten Text und Stil in der Übersetzung zu adaptieren, werden jedoch oft kritisiert. So äußert sich z.B. Pichler (1997:80) in seinem Artikel zur Jelinek-Rezeption in Spanien kritisch zu einer Übersetzung, die in seinen Augen einen „missglückten Versuch“ darstellt, die widerspenstige Sprache des Originals zu glätten. Der Sprachrhythmus des Deutschen werde durchbrochen, indem Strichpunkte oder Bindestriche eingefügt und Sätze unterteilt werden, unmotiviert tauchen Anführungszeichen auf, die im Original nicht vorkommen etc. Es gibt jedoch auch Stimmen, die die zu starke Orientierung am Original hinterfragen. Fiddler (1997:179) beschreibt einen derartigen Fall in Bezug auf die Rezeption Thomas Bernhards in den USA und Großbritannien. Die geringe Popularität des Autors in diesen Ländern sei u.a. auch der Interpunktion und der zu stark am Original orientierten Übersetzung anzulasten.

Die Ergänzungen in den chinesischen Übersetzungen tragen zweifellos maßgeblich zum Verständnis bei und sind im Falle von *Michael* im Nachwort auch als Ergänzungen des Übersetzers identifiziert. Das Endergebnis der Übersetzungen ist jedoch meines Erachtens keinesfalls ein geglätteter chinesischer Text in einem normierten Stil der Schriftsprache. Die extrem kurzen Sätze sind im geschriebenen chinesischen Text sehr auffallend und ungewohnt, für chinesische LeserInnen vielleicht sogar eindeutig als literarisches Stilmittel erkennbar. Um die direkte Rede anzuzeigen, wurde im Textausschnitt zwar ein Doppelpunkt gesetzt, auf die Anführungszeichen, wie sie in so einem Fall auch für das Chinesische normgerecht eingesetzt würden, wurde dennoch verzichtet. Um aus den Jelinek-Texten einen „glatten“ chinesischen Text zu fabrizieren, wären demnach viel mehr und viel größere Änderungen vonnöten gewesen. Der Text und sein Stil sind mit Sicherheit trotz der Ergänzungen für jede/n chinesische/n LeserIn etwas befremdend. Hoffmann (2007:199) meinte zu diesem Thema einmal, dass im Idealfall der Übersetzung das „Fremde oder Befremdende im Original“ in der Fremdsprache ebenfalls fremd oder befremdend ist. Auch Jelinek selbst vertritt die Meinung, dass die Übersetzung wie das Original von der Normalität der Alltagssprache oder der gebräuchlichen Schriftsprache abweichen muss (Interview Augustin 2004:102). Sollte dies das Ziel der Übersetzer gewesen sein, ist es ihnen bestimmt gelungen.

9.2.5. Typographische Spielereien

Wie bereits beschrieben, stießen die chinesischen Jelinek-ÜbersetzerInnen auch dort auf besondere Herausforderungen, wo es um Jelineks Wortspielereien geht, die mit orthographischen und typographischen Elementen arbeiten. Jelinek vertauscht oder ersetzt oftmals einzelne Buchstaben innerhalb eines Wortes, wodurch sich völlig neue Assoziationszusammenhänge ergeben. In mehreren Romanen wendet sie eine konsequente Kleinschreibweise an, d.h. auch Worte am Satzanfang, Nomen oder Eigennamen werden durchgehend klein geschrieben. Eine weitere Eigenart Jelineks besteht darin, dass sie ihren Texten – ob in normgerechter Großschreibung oder konsequenter Kleinschreibung verfasst – immer wieder Worte einspeist, die durchgehend in Großbuchstaben oder auch kursiv geschrieben sind. Da die chinesische Schrift keine Buchstaben, sondern Schriftzeichen verwendet, können eine bestimmte Groß- oder Kleinschreibung bzw. andere typographische Spielereien nicht umgesetzt werden.

Die ÜbersetzerInnen behelfen sich größtenteils damit, die groß oder kursiv geschriebenen Worte fett zu drucken, wie die folgenden Beispiele belegen. Auf Seite 18 kommt beispielsweise das groß geschriebene „SIE“ zum ersten Mal im Roman *Die Klavierspielerin* vor:

在**她** (1) 身前身后摆动着乐器和鼓鼓囊囊的曲谱袋，它们的重力作用把她塞进了有轨电车里。

(GJ 2005:14)

In Straßenbahnen hineingezerrt wird SIE vom Gewicht von Musikinstrumenten, die ihr vorne und hinten vom Leib baumeln, dazu die prall gefüllten Notentaschen.

(KL 2007:18)

Ning Ying und Zheng Huahan ergänzten dieses erste fett gedruckte „她“ mit einer Fußnote:

(1) Der Originaltext verwendet an mehreren verschiedenen Stellen groß geschriebene, an wenigen anderen kursiv geschriebene Wörter, um die Einzigartigkeit der Hauptfigur auszudrücken. In dieser Übersetzung wird jedoch Fettdruck verwendet, um dies auszudrücken. (GJ 2005:14, FN 1, Übers. AH¹¹¹)

Hervorgehoben werden muss, dass sich in der Fußnote bereits eine lektüresteuende Interpretation dieses sprachlichen Mittels befindet. Das groß geschriebene „SIE“ stehe also für die „Einzigartigkeit“ der Hauptfigur, also Erika Kohuts. Diese Einzigartigkeit wird allerdings nicht weiter erklärt.

Diese Lösungsstrategie scheint allerdings eine recht gängige zu sein, um typographische Besonderheiten im chinesischen Text zu rekonstruieren. So findet sie sich auch in einigen anderen chinesischen Übersetzungen, beispielsweise in Chen Liangmeis Übersetzung der *Liebhaberinnen*. Dieses Werk ist eines derjenigen, die in konsequenter Kleinschreibung verfasst wurden. Im Gegensatz zu den früheren Texten, wie *bukolit*, *Michael* und *Lockvögel* ist den *Liebhaberinnen* jedoch nur mehr die Kleinschreibung als experimentelles, normüberschreitendes Element weitergeführt worden:

您了解这个层峦叠嶂的美丽国度吗？
 远处秀丽的山峦是它的边界。它的视野不是众多国家所拥有的。
 您了解这个国度里的农田、牧场和原野吗？您了解坐落在它的那里的宁静房舍、生活在那里的性情温和的人吗？
 (ZAN 2005:1)

kennen Sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügeln?
 es wird in der ferne von schönen bergen begrenzt. es hat einen horizont, was nicht viele länder haben. kennen Sie die wiesen, äcker und felder dieses landes? kennen Sie seine friedlichen häuser und die friedlichen menschen darinnen?
 (LI 2007:5)

Das Wort „SCHÖNE“ entspricht dem fett gedruckten „美丽“ im Chinesischen. Im Gegensatz zur *Klavierspielerin*, wo die Verwendung des Fettdruckes für derartige sprachliche Besonderheiten in einer Fußnote kurz erklärt wird, findet sich dies in *Die Liebhaberinnen* vollkommen unkommentiert. Dies deutet darauf hin, dass es sich um eine nicht gänzlich ungewohnte Vorgangsweise handeln dürfte.

In diesem Textausschnitt wird wiederum ein Merkmal der Jelinekschen Schreibweise erkennbar, das die chinesischen ÜbersetzerInnen herausforderte: die kurzen Sätze. Derart kurze Sätze würden, wie oben bereits erwähnt, im typischen schriftlichen Stil des Chinesischen vermutlich nicht so vorkommen. Dieser ist erfahrungsgemäß von langen Sätzen geprägt, die sich über mehrere Zeilen erstrecken und häufig mehrere eigenständige Satzteile beinhalten, die durch Strichpunkte voneinander getrennt sind. Im vorliegenden Fall sind die kurzen Sätze also direkt auf den deutschen Originaltext zurückzuführen. Wie im Vergleich gesehen werden kann,

¹¹¹ (1) 原文在某一些地方用的是大一号的字母，个别地方用的是斜体，以表示主人公的独特性。在本译文中则用黑体以表示。(GJ 2004:14, FN 1)

entspricht die Punktsetzung der Übersetzung sogar eins zu eins dem Ausgangstext. Im Chinesischen ist dies durchaus auffällig.

Elfriede Jelinek wendet in *Die Liebhaberinnen* ein weiteres Stilmittel an, das im Chinesischen nicht direkt nachvollziehbar ist: die Verwendung von Initialen. Aus „brigitte“ wird „b.“, aus „heinz“ „h.“ usw. Die Übersetzerin des Romans entschied sich, die lateinischen Buchstaben im chinesischen Text zu belassen.

除了自己的名字，b. (1) 暂时还一无所有。随着故事的进展布丽吉特将会从海因茨那里得到一个姓，这要比金钱和财产更重要，这能带来金钱和财产。
(ZAN 2005:6)

vorläufig hat b. noch nichts als ihren namen, im lauf der geschichte wird brigitte den namen von heinz bekommen, das ist wichtiger als geld und besitz, das kann geld und besitz herbeischaffen.
(LI 2007:10)

Die Übersetzerin fügt den auffälligen Initialen eine Anmerkung hinzu. Die Fußnote lautet wie folgt:

(1) b. ist im Originaltext der Anfangsbuchstabe von Brigitte und steht hier wie auch im Folgenden für Brigitte. (ZAN 2004:6, FN 1, Übers. AH¹¹²)

Für die Übersetzung dieses Textstückes ist zu bemerken, dass der Effekt, den Jelinek im Deutschen mit der doppelten Verwendung von „Namen“ auszudrücken vermag, ins Chinesische nicht übertragbar ist. Vorläufig besitzt Brigitte nur ihren Namen, wird jedoch bald den Namen von Heinz bekommen. Es schwingt mit, dass sie ihren eigenen Namen verlieren wird. Einmal ist scheinbar der Vorname, der einmal durch „b.“ und einmal ausgeschrieben als „brigitte“ vorkommt, das zweite Mal der Nachname des Mannes gemeint, der durch die bevorstehende Eheschließung zu Brigittes neuem Nachnamen werden wird. Da es im Chinesischen keinen Begriff gibt, der sowohl für Vor- als auch Nachname steht, ist diesem Wortspiel nicht zu entsprechen. Daher verwendet Chen einmal zunächst „名字“ (Vorname) und das zweite Mal „姓“ (Nachname).

9.2.6. Stil und Varietäten

Elfriede Jelineks stilistische Verfahren sind ebenso komplex und vielschichtig wie die technischen Verfahren in ihren Texten. In *Burgtheater* wendet die Autorin durchgehend eine Art „Kunstdialekt“ an. Jelinek dazu in der Regieanweisung:

Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht. (TS 2008:130)

¹¹² (1) b. 为原文布丽吉特的开头字母，代指布丽吉特，以下同。(ZAN 2005:6)

Li Ou wurde 2004 vom Literaturagenten Cai Hongjun gebeten, dieses Stück ins Chinesische zu übertragen. Seinen eigenen Aussagen zufolge hatten die anderen darauf angesprochenen ÜbersetzerInnen dieses Stück aufgrund seiner Schwierigkeit bereits abgelehnt (Yang 2010: pers. Auskunft). Li Ou lebt bereits seit mehr als zwanzig Jahren mit seiner Frau Yang Li, die den Text *Sinn egal. Körper zwecklos.* und das Nachwort von Ute Nyssen in derselben Theaterausgabe (*Nora*) übersetzte, in Wien. Laut Cai Hongjun (2005: o.S.) war Li für diese Aufgabe geradezu prädestiniert.¹¹³ Die größte Herausforderung, so der Übersetzer, war es, den Stil des Textes im Chinesischen zu rekonstruieren (Yang 2010: pers. Auskunft). Cai beschrieb die Vorgangsweise später so:

Im Übersetzungsprozess des Stils wurde *Putonghua* [普通话, die „Allgemeinsprache“, Anm. AH] als Basis verwendet, wobei den Redeweisen der jeweiligen Personen entsprechend, einige vergleichsweise hochgestochene oder vergleichsweise vulgäre Ausdrucksweisen gewählt wurden. (Cai 2005: o.S., Übers. AH¹¹⁴)

Im folgenden Beispiel sollen derartige Abweichungen von einer „normalen“, standardisierten Sprache veranschaulicht werden:

毛琪 [一头撞进母亲怀里] 别! 别! 别! 妈! 别打我们亲爱的蕾丝! 蕾丝从来不是哩哩啦啦的人! 妈妈! 求求你了!
(NL 2005:129)

MAUSI, *der Mutter in den Arm fallend*: Naa! Net! Net! Mamschii! Net unser liabs Reserl schlogn! Nie tat die Resi auch nur Schwarz unterm Nogel nemman! Mammaa! Bitte! Bittschen!
(TS 2008:133)

Das erste Element dieser Textstelle, das der Übersetzer bewusst von einer neutraleren Ausdrucksweise abweichend einsetzte, ist „别! 别! 别!“ für „Naa! Net! Net!“. Parallel zum Deutschen, wo standardsprachlich etwa „Nein“ bzw. „Nicht“ verwendet würde, wählte Li statt „不“ das umgangssprachlichere „别“ (Yang 2010: pers. Auskunft). Um die Abweichung von „Mamschii“ im Jelinek-Text zu einem gebräuchlicheren „Mama“ auszudrücken, wählte der Übersetzer statt „妈妈“ die umgangssprachliche Kurzform „妈“. Für „Nie tat die Resi auch nur Schwarz unterm Nogel nemman“ setzte der Übersetzer die ebenfalls äußerst umgangssprachliche Wendung „哩哩啦啦“ ein, die man für „schlampige“ Menschen verwende (Yang 2010: pers. Auskunft). Des Weiteren übersetzte Li die Sequenz „Bitte! Bittschen!“ mit „求求你了!“ . Im Gegensatz zum sonst gebräuchlichen Verb „请“ für „bitten“, verwendete Li absichtlich „求“ (Yang 2010: pers. Auskunft), das eher in die emotionale Richtung von „anflehen“ geht (vgl. Wörterbuch 2006).

Der Übersetzer versuchte also – wie an diesem Beispiel ersichtlich wurde – durch die Verwendung von entsprechenden Alltagsausdrücken, vulgären bzw. umgangssprachlichen Ausdrücken, Jelineks Stil im Chinesischen nachzuempfinden. Den chinesischen LeserInnen werden derartige Abweichungen von einer standardisierten Sprachnorm und gebräuchlichen

¹¹³ Li Ou und Yang Li bestätigten im Gespräch, dass ihnen die Übersetzungen tatsächlich noch schwerer gefallen wären, wenn sie nicht schon seit Jahren in Österreich bzw. Wien gelebt hätten (Yang 2010: pers. Auskunft).

¹¹⁴ 在翻译风格上, 选择了普通话作为基础, 根据每个人的说话方式, 采用了一些比较高雅或比较低俗的表达方式。(Cai 2005: o.S.)

Formulierungen definitiv auffallen. Inwiefern die/der LeserIn die von Jelinek intendierte „Künstlichkeit“ dieser „Kunstsprache“ identifizieren kann, sei jedoch dahingestellt.

Wie die unterschiedlichen Beispiele am konkreten Text gezeigt haben, waren die chinesischen ÜbersetzerInnen während ihren Übersetzungen auf unterschiedlichen Ebenen gefordert. Jedes Werk bietet seine spezifischen Eigenheiten, denen auf verschiedene Weise begegnet werden musste. Den meisten Übersetzungen gingen umfangreiche Recherchen, Konsultationen von KollegInnen oder MuttersprachlerInnen bzw. sogar die direkte Kontaktaufnahme zur Autorin voraus. Die ÜbersetzerInnen waren sich den Herausforderungen und den Grenzen der Übersetzung größtenteils bewusst und sprachen dies auch in Kommentaren und Fußnoten an. Eben solche Nebentexte ermöglichten also, den Problematiken des Übersetzens zu Leibe zu rücken, obwohl gerade die Entscheidung über den Einsatz bzw. Nicht-Einsatz von Fußnoten, wie anhand herausgegriffener Beispiele demonstriert wurde, manchmal sehr schwer sein kann. Die Schwierigkeiten begannen des Weiteren teilweise schon mit der Übersetzung der Buchtitel, die oftmals aus pragmatischen und vermarktungstechnischen Gründen vom Verlag bestimmt wurden. Um stilistische Eigenarten im Jelinek-Text mit zu übertragen, kamen u.a. die unterschiedlichen Varietäten des Chinesischen zum Zug. Typographische Techniken wie Fettdruck und Übernahme von lateinischen Buchstaben in den chinesischen Text wurden ebenso angewendet. Teilweise setzten sich die ÜbersetzerInnen über die von Jelinek vorgegebenen Verletzungen der sprachlichen Normen hinweg mit dem Ziel, ihren LeserInnen die Lektüre zu vereinfachen. Wie beobachtet werden konnte, wurde das Chinesische jedoch so weit verfremdet, dass die von der Autorin intendierten Abweichungen von einer Normalität der Alltagssprache oder der gebräuchlichen Schriftsprache trotz der lektüreerleichternden Maßnahmen erkennbar bleiben.

9.3. Jelinek im Chinesischen?

Mit den Herausforderungen, denen die chinesischen ÜbersetzerInnen begegneten, gehen die Fragen einher, ob die angesprochenen Punkte chinaspezifisch sind und ob Jelineks Werke daher besonders schwer ins Chinesische zu übertragen sind. Um diese Fragen zu klären, sollen zunächst exemplarisch einige Jelinek-ÜbersetzerInnen anderer Sprachen zu Wort kommen. Tatsächlich ähneln die meisten Beschreibungen der chinesischen ÜbersetzerInnen sehr stark den Erfahrungsberichten der ÜbersetzerInnen, die Werke Jelineks in andere Sprachen übertrugen. So spricht Hoffmann (1997:130) ihre Erfahrung mit den „sprachlichen wie kulturellen Schwierigkeiten beim Übersetzen der Jelinekschen Sprachmanipulation“ in mehreren Texten an. Auf dem interdisziplinären Symposium des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums im Oktober 2006 in Wien äußerte sie sich folgt:

Jeder Text ist ein anderes Problem, jeder Autor hat seine spezifischen Aspekte, aber ich habe nie so etwas Schwieriges gemacht wie Jelinek übersetzen. Man ist hinterher erschöpft, man sagt sich „nie wieder“, und dann macht man es doch wieder. Man liest andere Texte, andere Autoren und kehrt wieder zurück, es ist ganz eigenartig. Es ist

etwas Erschöpfendes, was man aber hinterher doch ganz gut findet. (Hoffmann 2007:210)

Diese Aussage erinnert an die oben zitierten Statements der chinesischen ÜbersetzerInnen. Eine der „schwierigsten Aufgaben“ liegt für Hoffmann (2007:199), die gemeinsam mit Maryvonne Litaize bereits zahlreiche Theatertexte, Romane, Essays und ein Libretto ins Französische übertragen hat, darin, „diesen prozesshaften Charakter – wie die Autorin Jelinek mit der Sprache umgeht – mit-zu-übersetzen, hinüberzuretten in die fremde Sprache“. Ein weiteres grundlegendes Problem bildet ihrer Meinung nach auch die Intertextualität in Elfriede Jelineks Texten bzw. „das Fehlen von Anführungszeichen“ (Hoffmann 1997:121).

Zuzana Augustová zeichnet sich für die Übertragung von Jelineks Bühnenwerken *Krankheit* sowie *Sportstück* ins Tschechische verantwortlich. Sie schildert die Herausforderungen, denen sie während der Übersetzung begegnete, auf ähnliche Weise (vgl. Augustová 349-352). Zunächst spricht auch sie die „künstliche Sprache“ Jelineks an, die sich in *Krankheit* vor allem gegen Ende immer mehr durch die Abweichung von der Sprachnorm auszeichnet. Die von den chinesischen ÜbersetzerInnen mehrfach aufgegriffenen Probleme mit Metaphern, Wortspielen und Mehrdeutigkeiten hebt Augustová ebenfalls hervor. Zu den „Sprüngen“ schreibt auch sie:

Des Weiteren muss man bei der Übersetzung stets mit einer großen Menge von unterschiedlichsten Kontexten rechnen und arbeiten, die sich im Text ununterbrochen blitzschnell ändern, von einem Satz zum anderen, von der kleinsten Texteinheit zur nächsten. Dabei verweist fast jeder Satz auf mehrere Kontexte. (Augustová 2008: 349)

Jelineks Texte seien, so die tschechische Übersetzerin weiter, sehr rational konstruiert, gleichzeitig durch die Multiplizität der Kontexte aber auch höchst assoziativ gebildet (vgl. Augustová 2008:350-351). Weiters arbeite die Autorin mit der Doppelbedeutung vieler Worte und Textstellen. Diese mehrfachen Konnotationen von einzelnen Worten oder Begriffen in der tschechischen Sprache aufrechtzuerhalten war „oft explizit unmöglich“:

Ich musste dann als Übersetzerin eine der möglichen Bedeutungen auswählen und damit natürlich eine bestimmte Interpretation unterstreichen, andere hingegen unterdrücken. Es war nötig, konsequent zu interpretieren, um im Laufe des ganzen Textes immer wieder nur eine einzige aus mehreren Sinnlinien zu betonen. (Augustová 2008:351)

Den europäischen kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund spricht die tschechische Übersetzerin ebenfalls an (Augustová 2008:350). Auf die österreichspezifischen Bezüge geht Georg Pichler (1997:83) in seinem Artikel zur Rezeption Elfriede Jelineks in Spanien genauer ein. Er zeigt an mehreren Beispielen, wie schwierig es ist, „Jelineks Romane auch nur annähernd in all ihren verschiedenen Sprach- und Bedeutungsschichten und mit all ihren Konnotationen zu übersetzen“ (Pichler 1997:83). Denn abgesehen von den rein sprachlichen Problemen, so Pichler (1997:83) weiter, „beziehen sich die Texte auf eine österreichische Lebenswelt, die dem durchschnittlichen spanischen Leser wohl kaum vertraut sein dürfte [...]“. Er demonstriert dies in seinem Artikel am Roman *Die Ausgesperrten*, der starke Bezüge zur österreichischen Geschichte, zu Ereignissen der 1950er Jahre, zur nationalsozialistischen Vergangenheit etc. aufweist, deren historisches Umfeld und Bedeutung jedoch nur zum Teil aus dem Text selbst hervorgehen.

Die Aspekte, die die ÜbersetzerInnen in China herausforderten, scheinen sich demnach vielfach mit denen, die ÜbersetzerInnen anderer Sprachen ansprechen, zu decken. Dennoch gibt es einige chinesische ÜbersetzerInnen und ExpertInnen, die die Meinung vertreten, dass die Übersetzung ins Chinesische besonders schwer sei. Yang Li (2010: pers. Auskunft) zufolge sei die Übertragung ins Chinesische im Unterschied zu einer europäischen Sprache „viel schwieriger“. Sie führt diese Problematik vor allem auf die große Distanz der Sprachen zurück. In näher verwandten Sprachen ist es einfacher, entsprechende Wörter oder Satzstrukturen zu finden, die im Chinesischen nicht vorhanden sind. Gerade für Jelineks Texte stelle dies eine maßgebliche Herausforderung dar. Auch nach Ding Junjun (2009: pers. Auskunft), die das Jelinek-Porträt von Mayer und Koberg ins Chinesische übersetzte, eröffnen sich vor allem für das Chinesische große Probleme. So stellt sie sich die Frage, ob Jelineks „Sprachspiele, die in einer spezifischen Sprachstruktur angewachsen und durchgefeilt sind, überhaupt in der chinesischen Sprache funktionieren“. Der Germanist Li Changke (2009: pers. Auskunft) stimmt ebenfalls zu, dass Jelineks Sprache besonders schwer ins Chinesische zu übertragen ist. Jelinek arbeitet sehr viel mit der Sprache, mit der deutschen Sprache. Neben der Musikalität nennt er vor allem die Redensarten und Redewendungen, die von Jelinek „umgemünzt und verfremdet“ werden. Dies funktioniere im Chinesischen nur sehr schwer.

Neben der sprachlichen Distanz muss die kulturelle Distanz ebenfalls berücksichtigt werden. Die Schwierigkeit, Jelinek ins Chinesische zu übersetzen, sei nicht nur „rein sprachlich“, wie es Ma Wentao (2009: pers. Auskunft) formulierte, sondern vor allem auch kulturell. Laut Li Changke (2009: pers. Auskunft) sind die Problematiken, die Jelinek in ihren Texten behandelt, gerade den ChinesInnen sehr „fremd“. Er zählt einige Themen auf, wie die Bewältigung der Nazi-Vergangenheit, die kleinbürgerliche Familie, die österreichische Tagespolitik etc. Die ÜbersetzerInnen sind bei der Übersetzung angehalten, den Verständnishorizont der chinesischen Leserschaft mit zu berücksichtigen. Österreich- oder auch europaspezifische Anspielungen und Thematiken machen den Übersetzungsprozess ins Chinesische – in einen nicht-europäischen bzw. asiatischen Kulturkreis – wohl noch schwieriger.

Dahinter steht auch die Frage, ob Jelineks Werke überhaupt übersetzbar sind. Seit Jahrzehnten gibt es einen von LiteraturwissenschaftlerInnen und ÜbersetzerInnen aus den verschiedensten Teilen der Welt geprägten Diskurs darüber. Die Autorin hat sich diesbezüglich auch selbst mehrfach zu Wort gemeldet und trägt diesen Diskurs insofern aktiv voran (vgl. Interview Fuchs 1997; Interview Augustin 2004; Interview FAZ 2004 etc.). Berühmtheit erlangten vor allem Statements wie das folgende aus einem Gespräch mit Claudia Augustin 2004:

Im Grunde bin ich eine unübersetzbare Autorin, weil man meine ›puns‹, wie man sie im Englischen nennt, Sprach- und Wortspiele, die aus der Lautlichkeit und dem Klang der Sprache entstehen, nicht übertragen kann. (Interview Augustin 2004:97)

Oder das folgende aus einem Gespräch mit Rose-Maria Gropp und Hubert Spiegel für die FAZ kurz nach der Zuerkennung des Nobelpreises:

Ich stehe in der Traditionslinie der Wiener Gruppe. Vom frühen Wittgenstein über Karl Kraus bis zur Wiener Gruppe ist das eine sehr sprachzentrierte Literatur, die eigentlich

weniger mit Inhalten arbeitet als mit der Lautlichkeit, mit dem Klang von Sprache. Und das lässt sich nicht übersetzen. (FAZ Interview 2004: Website)

Einige chinesische ÜbersetzerInnen und ExpertInnen gehen tatsächlich sogar so weit, Jelineks Werke vor allem für das Chinesische als „unübersetzbar“ zu bezeichnen. Der *Lust*-Übersetzer Xu Kuanhua (2005:1, Übers. AH¹¹⁵) gesteht im Vorwort des Buches, dass er während seiner Jelinek-Übersetzung „tatsächlich die Wahrheit der ‚Unmöglichkeit‘, wie sie in den Übersetzungstheorien vorkommt, erlebt“ habe. Die Grenzen der Übersetzbarkeit der Jelinekschen Werke sind auch für Li Changke im Chinesischen erreicht. Er charakterisiert die Übersetzung ihrer Werke als „aussichtslos“ (Li [Changke] 2009: pers. Auskunft). Das Wesentliche bei Jelinek sei ihre Arbeit mit der Sprache. Diese sei nicht ins Chinesische zu übertragen. Überdies sind die von ihr behandelten Themen dem chinesischen Publikum zu fremd. Nach Ma Wentao (2009: pers. Auskunft) ist das Übersetzen der Werke Jelineks „schwierig, manchmal vielleicht überhaupt nicht möglich“. Allerdings gibt es seiner Einschätzung nach durchaus Jelinek-Werke, die „vielleicht noch zu übersetzen“ sind. Er nennt *Die Liebhaberinnen* als Beispiel, da sich das Sprachspiel, das Vielsagende und Andeutende noch mehr zurückhalte als in späteren Werken. Generell sei der Unterschied zwischen den Kulturen einfach zu groß.

Was hier angedeutet wird, ist eine Differenzierung, die sich innerhalb von Jelineks Werk ausmachen lässt. Gewisse Texte gelten als schwerer zu übersetzen als andere. Cai Hongjun (2005: o.S.) sieht beispielsweise in *Totenauberg* die größte Herausforderung, was er auf den philosophischen Hintergrund dieses Werkes bezieht. Auch Jelinek selbst relativiert ihre Aussagen über die Unübersetzbarkeit übrigens bisweilen. Gerade die „realistischen“ Romane, wie *Die Ausgesperrten* und *Die Klavierspielerin* sind ihrer Meinung nach noch einfacher zu übersetzen (Interview Yilin 2005:9). Einstimmigkeit herrscht allerdings gegenüber ihrem opus magnum *Die Kinder der Toten*, das jede/n ÜbersetzerIn vor große Schwierigkeiten stellt. Bisweilen wird die Übersetzung, wie das für die Chinesische auch der Fall war, sogar aufgrund dieser Schwierigkeiten abgebrochen (vgl. Kap. 5.2.).

Es fällt auf, dass sich einige chinesische ÜbersetzerInnen in ihren Kommentaren auch auf Zitate Jelineks zur Übersetzbarkeit ihrer Werke berufen. Du Xinhua, Übersetzerin von *Gier*, führt zum Beispiel das oben erwähnte, erste große Interview mit der Nobelpreisträgerin an, das diese im Herbst 2004 der FAZ gab. Der Einfluss des westlichen Diskurses und vor allem Jelineks eigener Aussagen ist also keinesfalls zu unterschätzen. Auch Mo Guanghua (2005:4, Übers. AH¹¹⁶) zitiert Jelinek in seinen Ausführungen zur Übersetzung an *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* als Autorin, die sich selbst als „nicht richtig übersetzbar“ bezeichnet. Mo fährt fort, dass Jelinek dies wahrscheinlich in erster Linie auf westliche Sprachen bezogen habe. Für das Chinesische sei womöglich zu befürchten, sie hätte geradeaus gesagt, dass sie eine überhaupt nicht zu übersetzende Schriftstellerin sei.¹¹⁷ Doch während die meisten ÜbersetzerInnen und ExpertInnen davon überzeugt sind, dass Jelineks Werke vor allem ins Chinesische sehr schwer bzw. überhaupt nicht übertragbar sind, hebt sich Mo Guanghuas Meinung klar ab, denn neben

¹¹⁵ [...] 确实领教了翻译理论中“不可以”的真实。(Xu 2005:1)

¹¹⁶ [...] 是无法被真正翻译的作家。(Mo 2005:4)

¹¹⁷ Jelinek hat dies, wie oben erwähnt, gelegentlich über sich gesagt, jedoch nicht in Bezug auf das Chinesische.

all den Schwierigkeiten sieht er gerade in der chinesischen Sprache großes Potenzial. Gegenüber westlichen Sprachen hat das Chinesische als sehr „poetische Sprache“ seine eigenen einzigartigen Vorteile vorzuweisen (Mo 2005:4). So sei es durchaus möglich, Satzstrukturen, Rhythmen bzw. einen gewissen sarkastischen Ton des Originaltextes in der chinesischen Übertragung zu erhalten. In einer persönlichen Auskunft betont er abermals, dass die chinesische Sprache durchaus die „entsprechende Kapazität“ dafür besitze (Mo 2009: pers. Auskunft).

Die Übersetzung von Elfriede Jelineks Texten ist also von einem „Nimbus des Schwierigen umgeben“, wie es Martin Chalmers (1997:182), Jelinek-Übersetzer in Großbritannien, formulierte. Angetrieben wird dieser Nimbus von Jelinek selbst, die sich immer wieder zur „Unübersetzbarkeit“ ihrer Werke äußert. Das „Schwierige“ wird vorwiegend auf zwei Aspekte – Jelineks Sprache und Themen – zurückgeführt. Neben dem österreichspezifischen Kontext wird die Schreibweise der Autorin besonders hervorgehoben, denn diese vermag es, LeserInnen wie ÜbersetzerInnen vor den Kopf zu stoßen oder, wie Yasmin Hoffmann (1997:134), Jelinek-Übersetzerin in Frankreich, zu sagen pflegt, „in eine Krise“ zu stürzen. Die Übersetzungsprobleme seien, so Hoffmann (1997:120), hauptsächlich mit dem „Unwesen verbunden, das Elfriede Jelinek mit der deutschen Sprache oder Sprachlogik treibt“. Jelineks Schreiben ist durchdrungen von intertextuellen Verfahren und Sprachspielen, die alle möglichen Erscheinungsformen annehmen und verschiedenste Ebenen des Textes betreffen. Angefangen bei Typographie und Orthographie fordert Jelinek ihre LeserInnen und ÜbersetzerInnen mit den unterschiedlichsten Formen rhetorischer Mittel heraus. Sie bedient sich dabei u.a. Assonanz, Alliteration, Reim, Rhythmus und Klang, Paronomasie, Verballhornung, Kalauer, Polysemie, Metaphern und bildlichen Vergleichen, Sprichwörtern und Redewendungen, verschiedenen sprachlichen Stilen und Dialektausdrücken u.v.m. Zumeist „zerbricht“ bzw. „verzerrt“ Jelinek diese Stilmittel und dekonstruiert damit die Sprache. Jelineks eigentümlicher und intensiver Umgang mit Sprache macht diese selbst zur Hauptperson; die literarische Aussage ihrer Texte liegt in der Form selbst. Prinzipiell ist man sich also einig, dass Elfriede Jelineks Werke stets eine besondere Herausforderung für deren ÜbersetzerInnen darstellen.

Es gibt jedoch etliche ÜbersetzerInnen und ExpertInnen, die die Meinung vertreten, dass Jelineks Texte besonders schwer ins Chinesische zu übersetzen sind. Diese Aussagen fügen sich in eine Argumentationsstruktur, die auch in den vereinzelt wissenschaftlichen Studien, die sich mit der Rezeption und Übersetzung deutschsprachiger Literatur in China auseinandersetzen, wiederzufinden ist. Diese gehen zumeist ebenfalls ausschließlich auf die chinaspezifischen „Probleme“ ein. So behandelt z.B. Ding Na in ihrer Überblicksstudie die Rezeptionsschwierigkeiten mit ihren diversen Barrieren und Hindernissen (Ding [Na] 1995:111-124) und widmet sich den Übersetzungsproblemen (Ding [Na] 1995:125-146). Gu Zhengxiang (1995:146-171) spricht die Verständnis- und Übersetzungsprobleme in der Fallstudie zur Hölderlin-Übersetzung ebenfalls an. Die Beobachtungen der beiden erstrecken sich – auch unabhängig vom konkreten Werk Jelineks, das weder in der einen noch der anderen Arbeit behandelt wird – auch über rein sprachliche sowie inhaltliche und v.a. kulturelle Differenzen. Doch warum werden sowohl in diesen wissenschaftlichen Werken als auch im Diskurs unter den

ÜbersetzerInnen und ExpertInnen stets die „Schwierigkeiten“ hervorgehoben ohne auf die Vorteile des Chinesischen näher einzugehen?

Meines Erachtens ist die Aussage, dass Jelineks Sprache besonders schwer ins Chinesische zu übersetzen bzw. überhaupt nicht übersetzbar ist, nicht haltbar. Mo Guanghua vertritt ebenfalls diese Position. Muss sich nicht jede/r ÜbersetzerIn auf ihre/seine eigene Art und Weise über die Unterschiede zwischen zwei Sprachen hinwegsetzen? Die Differenzen zwischen Sprachen und Kulturen, mit denen es bei der Übersetzung zurechtzukommen gilt, sind ja bereits im Wesen der Übersetzung selbst verankert. Einzig die Art der Herausforderungen ist nicht für jedes Sprachenpaar gleich. Jede Sprache weist ihre spezifischen Bereiche auf, welche spezifische Probleme für die Übersetzung eines Sprachstils, wie ihn zum Beispiel Elfriede Jelinek entwickelt hat, in sich bergen. So gibt es gewisse sprachliche Erscheinungen des Deutschen, die beispielsweise im Chinesischen schlicht und einfach nicht direkt umgesetzt werden können (vgl. Gu [Zhengxiang] 1995:45-46).¹¹⁸ Im Gegensatz zum Deutschen, das eine flektierende Sprache ist, zählt das Chinesische zum Typ der isolierenden Sprachen. Es gibt keine Konjugation des Verbs, keine Deklination des Nomens, keine Artikel und keine Relativpronomen. Die Relation der Satzteile wird im Chinesischen vor allem durch die Wortstellung bestimmt. Jedwede Wortspiele, die die Flexionen betreffen, sind nicht ohne Umwege rekonstruierbar. Die damit zusammenhängende prinzipiell unterschiedliche Syntax beider Sprachen spielt eine ebenso weitreichende Rolle für die Übersetzung.

Das Chinesische birgt weitere spezifische Herausforderungen für die Übersetzung wie z.B. seine Schrift. Die chinesische Schrift ist eine kombinierte Bild- und Lautschrift, die sich offenkundig von westlichen Sprachen, die lateinische Buchstaben verwenden, unterscheidet. Das minutiöse Spiel Jelineks auf orthographischer wie typographischer Ebene, so zum Beispiel das Vertauschen von Buchstaben oder die Groß-Kleinschreibung, kann anhand der chinesischen Schriftzeichen in der Übersetzung nicht rekonstruiert werden, ist einigen Jelinek-Werken aber sehr wesentlich. Mit diesem Problem waren z.B. Diao Chengjun (*Lockvögel*) und Yu Kuangfu (*Michael*) konfrontiert. Zudem setzt Jelinek Satzzeichen bewusst ein und bewusst nicht ein, das Chinesische verwendet jedoch ein etwas anderes Repertoire an Satzzeichen, was die Übertragung verkompliziert. Sprachspiele, die zum Beispiel die von Du Xinhua angesprochenen Komposita betreffen, sind im Chinesischen ebenfalls nicht nachzuahmen, da es diese sprachliche Erscheinung nicht so wie im Deutschen gibt.

Doch die oben ausgeführten Lösungsstrategien und Übersetzungsbeispiele haben veranschaulicht, dass es durchaus Wege und Mittel gibt, die Unterschiede zwischen den Sprachen zu überwinden. Auf umfangreichen Recherchen und Beratungen aufbauend, können Kommentare und Fußnoten eingesetzt werden, um unverständliche Kontexte aufzuklären. Wo Jelinek mit Sprachnormen, Interpunktion, Typographie, Stil und Varietäten spielt, kann auch im Chinesischen mit Sprache, Stil und Form gespielt werden. Das Chinesische bietet sogar, wie Mo Guanghua im vorherrschenden Diskurs entgegnet, ganz eigene Vorzüge. So ist es zum Beispiel vorstellbar, dass an der Stelle der von Jelinek im Deutschen verwendeten Stilmittel und

¹¹⁸ Gu Zhengxiang behandelt die Problematik des Übersetzens vom Deutschen ins Chinesische ausführlich in der veröffentlichten Dissertation „Deutsche Lyrik in China. Studien zur Problematik des Übersetzens am Beispiel Friedrich Hölderlin“, erschienen 1995 im Iudicium Verlag.

Redewendungen auch aus dem reichen Schatz an chinesischen Stilmitteln, wie z.B. dem *Shuangsheng* (双声)¹¹⁹, oder auch Sprichwörtern, wie z.B. den zahlreichen *Chengyu* (成语)¹²⁰, geschöpft werden kann. Gerade durch die Schriftzeichen eröffnen sich meines Erachtens ganz neuartige Perspektiven für das Spiel mit der Sprache. So ist das Chinesische durch die gegebene schriftliche Divergenz besonders reich an Homonymen. Auch die Tonsprachlichkeit, bei der mit der Änderung der Betonung einer Silbe auch eine Änderung der Bedeutung des Wortes einhergeht, lässt denkbar viele Varianten des Sprachspiels zu. Jede Sprache hat demnach mit ihren elementaren Eigenheiten und grundsätzlichen Unterschiedlichkeiten zu kämpfen, genauso wie sie ihre eigenen Vorzüge hat.

An dieser Stelle gilt es, noch kurz den übersetzungstheoretischen Ansatz der Translation Studies und den rezeptionstheoretischen Ansatz nach Jauß und Iser explizit in die Diskussion einzubeziehen. ÜbersetzerInnen sind zunächst immer LeserInnen, die sich dem Werk als Rezipierende nähern. Die Herausforderungen bei der Rezeption und der späteren Übertragung des Werkes in eine andere Sprache sind im rezeptionsästhetischen Vokabular im „Erwartungshorizont“ nach Jauß bzw. dem „impliziten Leser“ nach Iser angelegt. Der „implizite Leser“ ist als Rolle für den Leser bereits durch die/den AutorIn im Text vorgegeben und trifft bei der Lektüre auf den „realen Leser“. Je stärker sich die Voraussetzungen dieser beiden Instanzen unterscheiden, umso herausfordernder gestalten sich die Rezeption sowie die anschließende Übersetzung. Nach Jauß wäre dies der „Erwartungshorizont“, mit dem sich der reale Leser dem Werk nähert. Die/Der LeserIn begegnet einem Werk immer mit einer bereits gebildeten Leseerfahrung und einem bestimmten Verständnis von Gattung, Form und Thema, mit denen er das neue Werk assoziiert. Diese Vorbedingungen bestimmen und formen die Beurteilung eines Werkes. Die spezifischen Rezeptionsbedingungen und -herausforderungen sind in der Rezeptionsästhetik also in der Interaktion zwischen dem Text und dem realen Leser in einer bestimmten historischen Situation angesiedelt. Je größer der zeitliche oder kulturelle Abstand wird, desto größer die Herausforderung. Der Erwartungshorizont der chinesischen ÜbersetzerInnen / LeserInnen unterscheidet sich sicherlich sehr stark von jenem, mit dem sich z.B. österreichische LeserInnen einem Jelinek-Werk nähern. Doch auch Jauß sieht darin nicht nur eine Hürde: Die grenzüberschreitende Rezeption und der Erwartungshorizont, auf den das Werk währenddessen trifft, lege großes ästhetisches Potenzial frei.

Die ÜbersetzungstheoretikerInnen der Translation Studies gehen von einer prinzipiellen Verschiedenheit von Original und Übersetzung aus, die als eine realisierte Möglichkeit der Reproduktion eines Originals gesehen wird. Die Äquivalenzforderung der traditionellen Übersetzungstheorie, die wohl maßgeblich zu Urteilen über Übersetzbarkeit / Unübersetzbarkeit beigetragen hat, wird als absurd erklärt. Eine weit größere Rolle in der Praxis des Übersetzens spielen die Erwartungen an eine Übersetzung und ihr Zweck in der spezifischen Situation. An dieser Stelle müsste des Weiteren noch überlegt werden, in welcher Tradition der Übersetzungstheorie die chinesischen ÜbersetzerInnen leben und arbeiten. Wie so vieles andere

¹¹⁹ Shuangsheng (双声) ist eine chinesische Stilfigur. Gemeint ist der „Doppelklang“ in Phrasen, die aus zwei oder mehr alliterierenden Silben bestehen, wie z.B. in zhenzhu (珍珠, Perle) oder fangfa (方法, Methode) (Gu 1995:165).

¹²⁰ Chengyu (成语) sind viergliedrige Redewendungen, die aus der Verkürzung längerer Äußerungen entstanden sind. Ihre Hintergrundgeschichten stammen oft aus dem literarischen Bereich.

überaus Spannende, kann auch dies in der vorliegenden Arbeit nicht weiter ausgeführt werden. Es sei jedoch bemerkt, dass Yan Fu (严复) (1853-1921), der wichtigste Vertreter der neueren chinesischen Übersetzungstheorie, 1898 drei Kriterien für das Übersetzen aufstellte, die bei den meisten chinesischen ÜbersetzerInnen Zustimmung fanden und immer noch finden (vgl. Ding [Na] 1995:126). Diese sind: Werktreue (*xin* 信), Verständlichkeit (*da* 达) und Eleganz (*ya* 雅). Die Jelinek-Übersetzerin Xu Xiaochun beispielsweise spricht das Dilemma zwischen der Erfüllung dieser Kriterien nach Yan Fu und der Pflicht der/des ÜbersetzerIn gegenüber dem Originaltext (*xin*), gegenüber der Leserschaft (*da*) und der Zielsprache (*ya*), wie oben bereits zitiert, bei der Jelinek-Übersetzung an (Cai 2005: o.S.).

Die Themen, die Jelinek in ihren Werken behandelt, werden sowohl von den chinesischen als auch anderen ÜbersetzerInnen oft als sehr österreichspezifisch und daher als Problem für die Übersetzung bezeichnet. Auch von Jelinek selbst mitgefördert eilt ihr daher der Ruf als „Provinzautorin“ voraus.¹²¹ Clar und Schenkermayr (2008:34) stellten diese Themen jedoch als „vordergründig österreichspezifisch“ heraus, da sich diese auch auf internationale Bereiche projizieren lassen. Sie nennen als Beispiele Vergangenheitsbewältigung, Umgang mit Minderheiten sowie die Rolle öffentlicher Personen in totalitären Regimes, die von Jelinek zwar immer auf den österreichischen bzw. deutschen Hintergrund bezogen werden, aber ebenso auf andere Länder und Gesellschaften übertragbar sind. Ning Ying (2009: pers. Auskunft), Übersetzerin der *Klavierspielerin*, beispielsweise sieht im Roman durchaus Themen, die für die zeitgenössische chinesische Leserschaft sehr aktuell und relevant sind. Sie erwähnte z.B. den Leistungsdruck und das Phänomen der Selbstverletzungen, das jugendliche ChinesInnen genauso betrifft. Die Werke Jelineks verfügen also durchaus über transkulturelles Potenzial. Zudem kann die interkulturelle Rezeption neue Perspektiven auf ein Werk eröffnen, die erst durch eine gewisse Distanz und womöglich in der Auseinandersetzung in der Ausgangskultur gar nicht mehr so wahrgenommen werden können.¹²²

Es gibt also, um diese Ausführungen abzuschließen, chinaspezifische Herausforderungen, die sowohl als Problem als auch als Chance wahrgenommen werden können. Die Frage, die sich abschließend stellt, ist, inwieweit die Vorzüge des Chinesischen im chinesischen ÜbersetzerInnen-Alltag, der vor allem von Zeitdruck und finanziellen Kompromissen gekennzeichnet ist, tatsächlich elaboriert werden können. Es wäre allerdings, und so möchte ich meine Überlegungen abschließen, zu wünschen und zu hoffen, dass sich in Zukunft – vielleicht auch durch finanzielle bzw. organisatorische Förderung und Initiative von österreichischer Seite – chinesische ÜbersetzerInnen unter etwas anderen als den oben beschriebenen Umständen mit den Texten Elfriede Jelineks auseinandersetzen können.

¹²¹ Jelinek bezeichnete sich zum Beispiel im Interview mit der FAZ als „provinzielles Phänomen“ bzw. „Provinzautorin“ (FAZ Interview 2004:35).

¹²² Vgl. dazu auch den Erfahrungsbericht von Yasmin Hoffmann, die auf diesen Umstand aufmerksam macht (vgl. Mehta 2007:271-272).

10. Layout und Vermarktungsstrategien

Die Layoutgestaltung eines Buches legt oftmals einen Blick in die Vermarktungsstrategie eines Verlages frei und erlaubt, gewisse Rezeptionsmechanismen offenzulegen. Dabei kommen Fragen ins Spiel, die das Verhältnis der Oberfläche eines Buches zu seinem Inhalt, die Verwendung bestimmter Motive und Fotografien bzw. Ankündigungen in Klappentexten, Testimonials, Vor- und Nachworten oder anderen zusätzlich zum Haupttext abgedruckten Paratexten eines Bandes betreffen. Zunächst sollen nun die mannigfachen Gestaltungsvariationen vorgestellt werden, die auf dem chinesischen Buchmarkt vorzufinden sind. Anschließend werden die verlags- und teilweise sogar länder- und kulturübergreifenden Tendenzen zusammengefasst.

10.1. Die Layouts der chinesischen Jelinek-Ausgaben

Beijing October Literature & Art Publishing House (北京十月文艺出版社)

Der Umschlag der chinesischen Version der *Klavierspielerin* ist vorwiegend in intensiven Orange- und Blautönen gehalten. Auf dem Frontcover ist ein Ausschnitt eines Jelinek-Porträts zu sehen, das blau eingefärbt wurde (Abb. 1). Vermutlich handelt es sich um das Zigarillo-Foto mit Lederjacke aus dem Jahr 1988.¹²³ Außerdem sind auf der Vorder- sowie Rückseite des Buchdeckels und am Rand jeder Buchseite Noten, an mehreren Stellen auch die Umrisse eines Klaviers abgebildet. Auf der Titelseite¹²⁴ gesellen sich drei Frauenfiguren zu vertikal ausgerichteten Notenzeilen (Abb. 2). Klavier wie Noten spielen offensichtlich auf den Inhalt des Buches an. Auf der Recto-Seite neben dem Impressum befinden sich ein Porträt der Autorin und ein kurzer Text zu Leben und Werk (Abb. 3). Der kurze Artikel, der hinter das Nachwort der Übersetzerin Ning Ying gestellt wurde, handelt ebenfalls von Jelineks literarischem Schaffen (GJ 2005:243-244). Der Originaltext, dessen Quelle als Schwedisches Nobelpreiskomitee angegeben ist, wurde von Du Xinhua (杜新华) ins Chinesische übersetzt. Du Xinhua ist Redakteurin der Zeitschrift *World Literature* und zeichnete gemeinsam mit Wu Yukang (吴裕康) für die Übersetzung des Romans *Gier* verantwortlich.



Abb. 1: GJ 2005: Frontcover



Abb. 2: GJ 2005: Titelseite



Abb. 3: GJ 2005: 3

¹²³ Zu Hintergrund und Verwendung dieses Fotos siehe unten.

¹²⁴ Die Titelseite gehört zur Titelei und ist gewöhnlich die unpaginierte Seite 3 des Buchblocks, wo der gesamte Buchtitel mit Untertitel, AutorInnen, ÜbersetzerInnen sowie Verlag angegeben ist. In den chinesischen Büchern erstreckt sich die Titelseite oftmals über die ganze Doppelseite.

Shanghai Translation Publishing House (上海译文出版社)

Die Umschläge der im Shanghai Translation Publishing House erschienenen Jelinek-Übersetzungen sind analog gestaltet und sehr schlicht gehalten. Auf hellem Hintergrund finden sich auf der Vorderseite in vertikalem Schriftzug neben dem chinesischen Titel und Namen der Autorin in Schwarz sowohl der Name der Autorin in lateinischen Lettern als auch der Originaltitel auf Deutsch in brauner Farbe. In kleinerer Schriftgröße sind die Namen der ÜbersetzerInnen und des Verlags vermerkt. Auf dem Frontcover der chinesischen Ausgabe *Der Tod und das Mädchen* ist außerdem ein quadratisches Bild in Rot- und Brauntönen abgedruckt, in dessen linker Ecke ein Stapel mit Büchern zu erkennen ist (Abb. 4). *Michael* ist mit einer sehr undeutlichen Illustration gestaltet, die vermutlich zwei Bilderrahmen mit den Abbildungen einer Windmühle bzw. menschlichen Figuren zeigt und von den Farben Gold, Rot und Blau bestimmt wird (Abb. 5). Der Bezug des Bildwerkes zum Inhalt der Werke ist nicht direkt gegeben. Teilweise findet man die Werke mit einem braunen Papierband versehen, auf dem ein Porträt und ein Zitat Elfriede Jelineks abgebildet sind. Beim Zitat handelt es sich um einen Ausschnitt aus der Nobelvortragung der Preisträgerin in chinesischer Übersetzung. Das Original lautet wie folgt:

[D]enn sie muss immer falsch beschrieben werden, sie kann nicht anders, aber so falsch, dass jeder, der sie liest oder hört, ihre Falschheit sofort bemerkt. Die lügt ja! Und dieser Hund Sprache, der mich beschützen soll, dafür habe ich ihn ja, der schnappt jetzt nach mir. (Jelinek 2004: Website)¹²⁵



Abb. 4: SYS 2005: Frontcover



Abb. 5: MX 2005: Frontcover

Auf der vorderen Einschlagklappe sind eine kurze biographische Notiz sowie der Ausschnitt eines Porträts der Autorin in Schwarz-Weiß abgedruckt (Abb. 6). Das ganze Bild ist grün eingefärbt auf der Frontispiz-Seite¹²⁶ zu sehen (Abb. 7). Es zeigt Jelinek mit verschränkten Armen neben einem Bücherstapel sitzend. Der Bücherstapel auf der Zeichnung, die das Frontcover von *Der Tod und das Mädchen* zielt, scheint von diesem Foto inspiriert.

¹²⁵ Der Text auf dem Band lautet wie folgt: 现实总是错误地被描写，它只能如此，以至错误到每一个读到和听到的人，立刻就会发现它的虚假，它在撒谎！语言这条狗本来应该保护我，我正是为此才养它，而它现在却向我咬来。(MX 2005: Frontcover)

¹²⁶ Die Frontispiz-Seite ist die unpaginierte Seite 2 des Buchblocks, also die der Titelseite (unpaginierte Seite 3) gegenüberliegende Seite.



Abb. 6: MX 2005: Einschlagklappe



Abb. 7: MX 2005: Frontispiz

Yilin Press (译林出版社)

Die Frontcovers der beiden 2005 veröffentlichten Romanwerke sind gleich aufgebaut. Auf grauem Hintergrund befindet sich eine viel Raum einnehmende Zeichnung in bunten Farben, die von den Angaben zu Autorin, Titel (jeweils auf Chinesisch und Deutsch), ÜbersetzerInnen, Verlagsgruppe und Verlag umrahmt wird. Bei den *Ausgesperrten* handelt es sich um eine Stadt aus der Vogelperspektive, über der die Porträts von vier Jugendlichen schweben (Abb. 8). Dieses Sujet ist augenscheinlich dem Inhalt des Werkes angepasst. Die Stadt wird Wien darstellen und die Jugendlichen, die eindeutig einem westlichen Kulturkreis angehören, sind die vier Hauptfiguren des Romans: die Zwillinge Rainer und Anna Witkowski, Hans Sepp und Sophie (von) Pachhofen. Die chinesische Übersetzung der *Liebhaberinnen* hingegen ist, mit einer Collage aus insgesamt 15 Lippen grundiert, in verschiedenen Farben illustriert (Abb. 9). Ein kleinerer Ausschnitt der Abbildung findet sich jeweils auch auf der Rückseite des Buchdeckels, der sonst ganz in Grau gehalten ist.

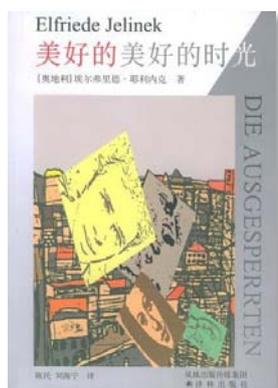


Abb. 8: MMS 2005: Frontcover

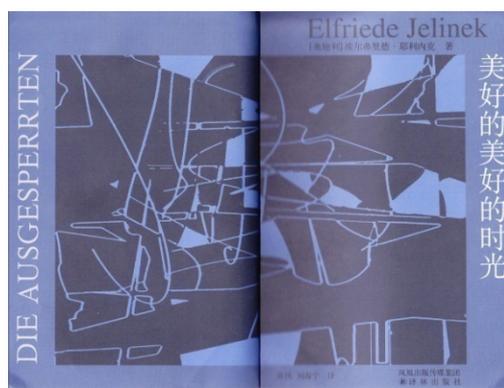


Abb. 9: MMS 2005: Titelseiten

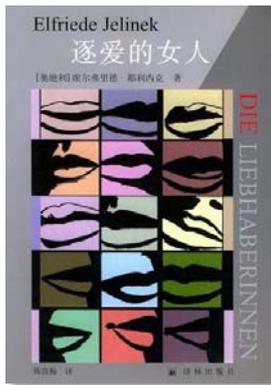


Abb. 10: ZAN 2005: Frontcover

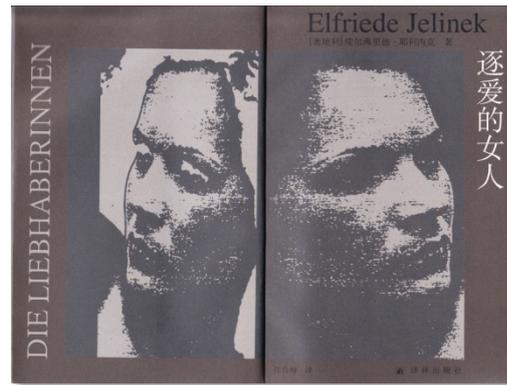


Abb. 11: ZAN 2005: Titelseiten

Auf der vorderen Einschlagklappe ist zu einer kurzen Notiz zur Biographie der Autorin ein Foto Jelineks in rot kariertem Mantel abgebildet (Abb. 12). Auf der Doppelseite vor dem Impressum sind im Falle der *Liebhaberinnen* Frauengesichter in den Farben Lila und Braun (Abb. 11), im Falle der *Ausgesperrten* ein abstraktes Liniengewirr in Blau zu sehen (Abb. 9).



Abb. 12: ZAN 2005: Einschlagklappe

Auf den Rückdeckeln der beiden Romane sind zusätzlich zu kurzen Zitaten der Autorin positive Rezensionen und Testimonials¹²⁷ aus deutschsprachigen Zeitungen (Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurter Rundschau, Die Welt, Tagesspiegel etc.) zum jeweiligen Werk bzw. zur Nobelpreisträgerin abgedruckt. Diese finden sich sowohl auf den Seiten der Yilin-Homepage (YP 2009: Website), auf welcher die Bücher zum Verkauf angeboten werden, als auch auf Joyo, der chinesischen Version des Internetanbieters Amazon, wieder (Joyo 2010: Website).¹²⁸

¹²⁷ Das Testimonial bezeichnet die Empfehlung bzw. konkrete Fürsprache für ein Produkt und findet sich oft auf Buchcovers.

¹²⁸ Darunter zum Beispiel folgendes Zitat zu den *Ausgesperrten*: „令人赞叹的是，耶利内克用如此丰富的细节凸显小市民社会的种种行为方式，精确地将其镶嵌在奥地利经济腾飞的时代背景中。“——德国《法兰克福汇报》 („Es ist bemerkenswert, mit welchem Detailreichtum Elfriede Jelinek die Spielarten kleinbürgerlichen Verhaltens aufzeigt, präzise eingeschrieben in die Zeitgeschichte des österreichischen Wirtschaftswunders.“ – Frankfurter Allgemeine Zeitung). Dieses Zitat findet sich beispielsweise auch auf dem Rückdeckel der Taschenbuchausgabe der 13. Ausgabe von März 2008 (AU 2008: Backcover).

Die beiden 2005 erschienenen Jelinek-Ausgaben der Yilin Press besitzen kein typisches Vor- bzw. Nachwort der/des Übersetzerin/s, was sonst in chinesischen Übersetzungsausgaben relativ häufig vorkommt. Bemerkenswerter Weise ist stattdessen ein Interview mit Elfriede Jelinek abgedruckt, das die für das Band 《逐爱的女人》 (*Die Liebhaberinnen*) zuständige Redakteurin Lu Zhizhou (陆志宙) mit der Autorin führte.¹²⁹ Es trägt ein Zitat Jelineks als Titel: „Ich lasse die Sprache selbst sprechen und folge ihr nach“ (Interview Yilin 2005:1, Übers. AH¹³⁰). In den Zeilen, die Lu den abgedruckten Fragen und Antworten vorausschickt, bedankt sich die Redakteurin bei den Personen, die maßgeblich zur Entstehung dieses exklusiven Projekts beigetragen haben (Interview Yilin 2005:1-2). Darunter finden sich neben Elfriede Jelinek die Namen von Delf Schmidt und Karl Gert Kribben. Lu Zhizhou hatte bei Karl Gert Kribben, Germanistikprofessor der Universität Hamburg, studiert und wandte sich mit ihrem Anliegen zunächst an ihn. Ihr Ziel war es, „den chinesischen LeserInnen eine authentische und nicht bereits irgendwie interpretierte Jelinek“ zu präsentieren (Cai 2005: o.S., Übers. AH¹³¹). Delf Schmidt ist seit dem 1980 erschienenen Roman *Die Ausgesperrten* Jelineks Lektor, zunächst beim Rowohlt Verlag und – nachdem beide diesen im Sommer 2000 verließen – beim Berlin Verlag (Mayer / Koberg 2007:244-245). Über ihn wurde der Kontakt zur Autorin hergestellt. Elfriede Jelinek beantwortete die ihr schriftlich übermittelten Fragen innerhalb von drei Tagen. Cai Hongjun, der diesem besonderen Vorwort einen Absatz in seinem Text zu *Nora* widmet, misst diesem Interview große Bedeutung zu:

Die stets zurückhaltende Jelinek drückt auf ihre ganz eigene Art – mit aufrichtigen und gewissenhaften Antworten – ihren tiefen Respekt gegenüber den chinesischen LeserInnen aus. (Cai 2005: o.S., Übers. AH¹³²)

Inhaltlich drehen sich die Fragen der Redakteurin um vielerlei Themen, u.a. um die biographischen Einflüsse auf das literarische Schaffen Jelineks und ihre Ansichten zu den Geschlechterrollen und dem patriarchalen Gesellschaftssystem, ihre literarische Verarbeitung von Geschlecht, Macht und Gewalt. Lu fragt weiter, welche AutorInnen Jelinek v.a. in Hinblick auf ihr Werk *Die Liebhaberinnen* besonders geprägt haben, welche Hintergründe dem Roman *Die Ausgesperrten* zugrunde liegen und wie ihr Verhältnis zur Sprache und zu Übersetzungen ihrer Werke zu verstehen ist. Während die Antworten der meisten Fragen denen in zahlreichen anderen Interviews gegebenen sehr ähnlich sind, sticht Jelineks Beantwortung der letzten Frage heraus. Lu Zhizhou erkundigt sich darin, welche Bedeutung die Autorin dem kulturellen Hintergrund ihrer LeserInnen zuschreibt. Jelinek beginnt ihre Antwort ausweichend damit, dass diese Frage sehr schwer zu beantworten sei, dass sie aber selbst von zeitgenössischen chinesischen AutorInnen beeinflusst worden sei (Interview Yilin 2005:9-19). So „stahl“ sie sich für ihr Werk *Die Kinder der Toten* „heimlich zwei oder drei Sätze“ eines chinesischen Autors (Interview Yilin 2005:10). Leider könne sie sich Namen generell nicht merken, was er geschrieben habe, habe jedoch einen sehr tiefen Eindruck bei ihr hinterlassen.

¹²⁹ Da es nie zu einem persönlichen Treffen kam, wurde das Interview schriftlich geführt.

¹³⁰ 我让语言自己说话,而我紧随其后 (Interview Yilin 2005:1)

¹³¹ [...] 让中国读者看到一个真实的未经任何诠释的耶利内克, [...] (Cai 2005: o.S.)

¹³² 从来低调的耶利内克以她独特的方式——诚挚而认真的回答——向中国读者致以深切的问候。(Cai 2005: o.S.)

Die Liebhaberinnen wurde im Juni 2008 noch einmal als Teil der *Phoenix Library* herausgegeben. Wie der Rest der Reihe sind Front- und Backcover ganz in Gelb gehalten (Abb. 13). Der Band enthält keinerlei Bildwerk. Lediglich auf der Rückseite findet sich wiederum ein Zitat der Frankfurter Rundschau.



Abb. 13: ZAN 2008: Frontcover

Changjiang Literature and Art Publishing House (长江文艺出版社)

Betrachtet man die Umschlaggestaltung der im Changjiang Verlag erschienenen Werke Elfriede Jelineks, so lassen sich einige Besonderheiten feststellen. Alle Ausgaben sind in auffällig intensiven Farben bzw. Farbkombinationen gestaltet. Diese decken ein Spektrum von Orange-Hellgrün (*In den Alpen*), Gelb-Violett (*Gier*) bis zu Rot-Blau (*Lust*) und Pink-Orange (*Wildnis*) ab (Abb. 14-18). Mit Ausnahme von *In den Alpen*, dessen Frontcover ein Berggipfel schmückt (Abb. 14), beherrschen Frauenfiguren das Design der Bücher. Der Berggipfel scheint in Anlehnung an den vom Berlin Verlag herausgegebene Sammelband *In den Alpen* von 2002 gewählt zu sein (vgl. IA 2002). Der Band enthält die drei Stücke *In den Alpen*, *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* sowie *Das Werk*. Das jeweils titelgebende Bühnenwerk *In den Alpen* ist demnach das einzige, das beide Ausgaben gemeinsam haben. Auf dem Cover ist ein sehr ähnlicher Berggipfel abgebildet (Abb. 15). Darunter ist allerdings ein Staudamm samt Elektrizitätswerk zu sehen. Dieses Motiv ist eine direkte Anspielung auf den Inhalt des Stückes *Das Werk*, in dem sich Jelinek mit der Geschichte des Speicherkraftwerks in Kaprun auseinandersetzt, das v.a. von ZwangsarbeiterInnen und Kriegsgefangenen aufgebaut wurde. Dieses Element fehlt auf der chinesischen Ausgabe. Dort drängt sich stattdessen ein Wald mit Nadelbäumen in den Vordergrund. Dass die Zeichnung dementsprechend umgestaltet wurde, verwundert nicht, da sich *Das Werk* nicht in der chinesischen Ausgabe wiederfindet. Sehr auffallend sind auch die vereinzelt Schneeflocken in überdimensionaler Größe, die auf der chinesischen Ausgabe ohne Zweifel der Covergestaltung der Berlin-Ausgabe nachempfunden sind.

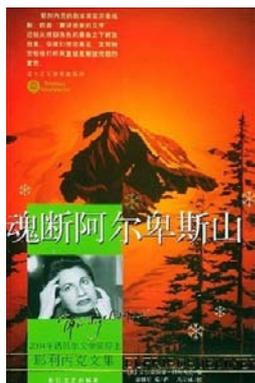


Abb. 14: HAS 2005: Frontcover

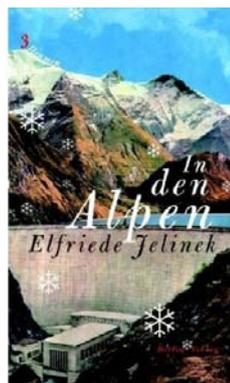


Abb. 15: IA 2002: Frontcover

Im Gegensatz zu *In den Alpen* erinnern die anderen Umschlagaufmachungen nicht an die Gestaltung der Originalausgaben. Bei *Gier* ist es das Gesicht einer Frau im Profil, die das Cover ganz einnimmt (Abb. 16). Ihr Haar ist lang und dunkel, ebenso wie das der anderen. Die Frau auf dem Cover von *Lust* räkelt sich knapp bekleidet (Abb. 17). Ihre Augen sind geschlossen. Den Kopf legt sie seitlich nach hinten. Die Perspektive des Fotos, das den vorderen Buchdeckel von *Wildnis* prägt, erlaubt den Blick auf den ganzen Körper einer Frau, die in Tücher gehüllt ist (Abb. 18). Diese wehen – wie auch ihr langes dunkles Haar – im Wind vor einer wüsten Landschaft. Diese Frauen sind interessanterweise nicht eindeutig einem bestimmten ethnischen Hintergrund zuzuordnen.

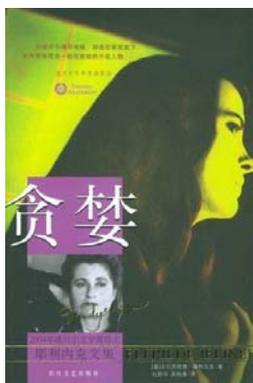


Abb. 16: TL 2005: Frontcover



Abb. 17: QY 2005: Frontcover

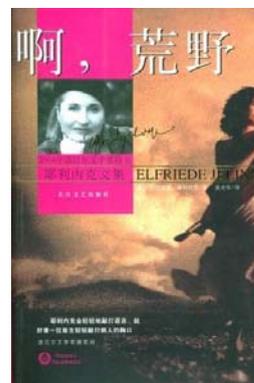


Abb. 18: AHY 2005: Frontcover

Das Frontcover jedes Buches ist mit dem offiziellen Logo der Schwedischen Akademie und je einem anderen kurzen Zitat versehen. Diese Zitate sind der Rede von Horace Engdahl zur Begründung für die Preisvergabe, die er am 10. Dezember 2004 in Stockholm hielt, entnommen. Teilweise wurden sie etwas umformuliert bzw. verkürzt, wie die folgenden zwei Beispiele demonstrieren. Auf *Lust* ist dieses Zitat zu lesen:

她的作品也许带给我们的是生活的阴暗图景，但她并不是个悲观主义……从她的诅咒中浸溢出来的是失去希望而引发诽谤的快活性格。一个黑色太阳的光。(QY 2005: Frontcover)

Es bezieht sich auf folgende Stelle aus der Rede Engdahls, der offiziellen Nobelpreis-Website entnommen, wobei die im chinesischen Zitat ausgelassene Stelle kursiv und in eckige Klammern gesetzt wurde:

Her writings perhaps give us a dark picture of life, but she is no pessimist, [*since in pessimism there is generally a whiff of self-pity and a tacit plea*]. Rather, grinding through her imprecations is a scandalous joviality without hope, rays from a black sun. (Engdahl 2004: Website)

Im Gegensatz zum nächsten Beispiel, handelt es sich hierbei um eine gekennzeichnete Auslassung. („……“). Auf *Wildnis* ist folgende Stelle abgedruckt:

耶利内克会轻轻的敲打语言，就好像一位医生轻轻敲打病人的胸口 (AHY 2005: Frontcover).

Die Bezugsstelle aus der Rede Engdahls ist folgende:

She has said that she taps at language [*to hear its hidden ideologies*], much as a doctor will tap on a patient's chest. (Engdahl 2004: Website)

Die verborgenen Ideologien, nach denen Jelinek die Sprache abklopfe, wie ein Arzt die Brust eines Patienten, ist in der chinesischen Version ohne ein Zeichen verschwunden.

Außerdem zielt jeweils ein anderes Porträt Jelineks den Buchdeckel, das sich auf der Titelseite des Buches wiederfindet und mit einer Signatur Jelineks versehen ist. Die abgedruckte Unterschrift der Autorin ist ebenso wie ihr Name in lateinischen Lettern in goldener Schrift.¹³³ Ein jeweils anderes Porträt Jelineks füllt noch einmal eine Seite vor dem Inhaltsverzeichnis. Ein weiteres zielt ab dem ÜbersetzerInnen-Vorwort bis zum Ende des Primärtextes die linken oberen Ecken auf jeder Verso-Seite des Buches – wie eine Art Kopfzeile. Da das Foto des Covers mit dem auf der Titelseite ident ist, handelt es sich um jeweils drei unterschiedliche Jelinek-Fotos pro Buch. Die Fotos wiederholen sich teilweise in den verschiedenen Ausgaben. In Summe schöpfte der Verlag aus einem Repertoire von acht Porträts von Elfriede Jelinek, die teilweise sehr aktuell sind, teilweise auch einige Jahrzehnte zurückreichen (Abb. 19-34).

¹³³ Der Golddruck soll vermutlich den Eindruck vermitteln, mit diesem Buch etwas sehr Wertvolles und Edles in Händen zu halten. Die Assoziation von Gold mit dem ersten Platz spielt auf Jelinek als Gewinnerin des Nobelpreises an.

Porträt 1



Abb. 19: TL 2005: Frontcover



Abb. 20: TL 2005: Titelseite



Abb. 21: QY 2005:3

Porträt 2



Abb. 22: AHY 2005: Frontcover



Abb. 23: AHY 2005: Titelseite



Abb. 24: QY 2005: Kopfzeile

Porträt 3



Abb. 25: QY 2005: Frontcover



Abb. 26: QY 2005: Titelseite



Abb. 27: AHY 2005:3

Porträt 4



Abb. 28: AHY 2005: Frontcover



Abb. 29: AHY 2005: Titelseite

Porträt 5



Abb. 30: TL 2005: Titelseite



Abb. 31: HAS 2005: Kopfzeile

Porträt 6



Abb. 32: AHY 2005:3

Porträt 7



Abb. 33: TL 2005: Kopfzeile

Porträt 8



Abb. 34: AHY 2005: Kopfzeile

Zu den Hintergründen dieser Fotos wird in den chinesischen Ausgaben nichts erwähnt. Besonders bekannt sind jedoch zwei davon. Das eine sorgte Ende der 1980er Jahren für Furore. Es zeigt Elfriede Jelinek stark geschminkt in einer Lederjacke bekleidet und mit einem Zigarillo im Mundwinkel, eine Hand im Nacken (Porträt 1, Abb. 19-21). Das Foto wurde, wie Mayer und Koberg (2007:164) beschreiben, 1988 in einer Suite im Hotel Sacher in Wien aufgenommen. Die Journalistin Birgit Lahann vom *stern* kam damals gemeinsam mit der Fotografin Karin Rocholl nach Wien, um Elfriede Jelinek zu interviewen und Fotos zu machen. Die Autorin hatte gerade ihr Manuskript zu *Lust* fertiggestellt. Der Roman, der als „Anti-Porno“ bzw. „Porno aus weiblicher Sicht“ beworben wurde, hatte bereits vor seinem Erscheinen große öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen (Mayer / Koberg 2007:164-170). Die Suite im Sacher stellte sich als geeignetes Setting für das geplante Fotoshooting heraus. Jelinek posierte im Business-Kostüm, in Jeans und Lederjacke. Sie legte sich aufs Bett, rauchte Zigarillos und spielte mit verschiedenen Mienen – von lasziv bis streng. Der Artikel erschien ein halbes Jahr vor dem Erscheinungstermin von *Lust* im *stern* und erregte großes Aufsehen.

Das andere Foto, das zumindest in Österreich einer breiteren Öffentlichkeit bekannt sein müsste, ist das seitenfüllende Porträt in *Wildnis* (Porträt 6, Abb. 32). Darauf zu sehen ist Elfriede Jelinek, die ein volles Glas Bier in der Hand hält. Das Bild ist in den Kontext der Soli-Aktion „Bock auf Bier“ einzuordnen.¹³⁴ Die Aktion wurde vom Verein Ute Bock in Zusammenarbeit mit SOS Mitmensch im Sommer 2003 ins Leben gerufen. Mit jedem Bier, das in einem der so genannten „Bock auf Bier-Lokale“ erworben wurde, gingen zehn Cent an den Verein Ute Bock, der damit AsylwerberInnen in Österreich unterstützte. Elfriede Jelinek befand sich unter den prominenten

¹³⁴ Mehr zur Aktion unter <http://www.fraubock.at/archiv/bab/solibier.html>.

UnterstützerInnen der Aktion, trat in einem TV-Spot auf und ließ sich mit eben diesem Foto auf den Plakaten der Aktion abbilden.

Bei 《“钢琴教师” 耶利内克》 („*Klavierspielerin*“ *Jelinek*) handelt es sich zwar keinesfalls um die Übersetzung eines Primärwerkes Elfriede Jelineks (vgl. Kap. 5.1.3.), da es jedoch ebenfalls in die Jelinek-Reihe des Changjiang Verlages aufgenommen wurde, soll die gestalterische Aufmachung dieses Buches der Vollständigkeit halber an dieser Stelle kurz beschrieben werden. Auf dem Cover befinden sich, wie auch auf den übrigen der Jelinek-Reihe des Changjiang Literature and Art Publishing Houses, ein Foto der Autorin sowie ein Zitat aus der Rede Engdahls samt Logo der Schwedischen Akademie. Das Porträt findet sich auf der Titelseite wieder, ein weiteres füllt die Seite vor dem Impressum und ebenfalls analog zu den anderen ist ein kleines Porträt der Autorin in der Kopfzeile jeder Verso-Seite des Haupttextes angebracht. Es handelt sich um zwei neue Bilder (Porträt 9, Abb. 36, und Porträt 10, Abb. 37) und eines, das bereits in den Primärwerken vorkam (Porträt 2, Abb. 35, vgl. Abb. 22-24). Das Repertoire des Changjiang Verlages wird also um zwei Fotos erweitert. Insgesamt schöpfte der Verlag demnach aus zehn Porträts der Autorin.

Porträt 2



Abb. 35: Qian 2005: 3

Porträt 9



Abb. 36: Qian 2005: Kopfzeile

Porträt 10



Abb. 37: Qian 2005: Frontcover



Abb. 38: Qian 2005: Titelseite

Als Motiv auf dem Frontcover wurde dieses Mal ein Standbild aus Michael Hanekes Film *La Pianiste* (2001) mit Isabelle Huppert in der Hauptrolle gewählt (Abb. 39). Der Film basiert auf Jelineks Roman und wurde vielfach ausgezeichnet (Janke 2004:356-359). Motive des Films finden sich häufiger auf Buchcovers – auch außerhalb Chinas. *Die Klavierspielerin* wurde zur Verfilmung 2001 als rororo Taschenbuch neu herausgegeben. Auf dem Cover dieser Ausgabe ist ebenso wie auf der deutschsprachigen Videoausgabe des Films (vgl. Clar / Schenkermayr 2008:28) exakt dieselbe Szene abgebildet. Auch die französische Ausgabe *La pianiste* von 2002 ist mit diesem Bild geschmückt: Die Klavierlehrerin Erika Kohut (Isabelle Hubert) und ihr Schüler

Walter Klemmer (Benoît Magimel) knien auf dem Boden der Toilette im Wiener Konservatorium, umarmen und küssen sich. Dieses Bild vermittelt einen verhältnismäßig romantischen Eindruck, was in starkem Kontrast zur Handlung¹³⁵ des Films bzw. Romans und selbst zu dieser Szene steht. Diese zeigt vielleicht eines der intimsten und vielleicht noch friedlichsten Treffen des ungleichen Paares, hat mit Filmromantik im herkömmlichen Sinne jedoch nicht viel zu tun.



Abb. 39: Qian 2005: Frontcover

Shanghai Wanyu Culture & Art Co. Ltd. (上海万语文化艺术有限公司) und Publishing House of Shenzhen Press Group (深圳报业集团出版社)

Die Gestaltung dieser drei Bücher kommt – wie sonst nur die Reihen-Ausgabe der *Liebhaverinnen* von 2008 – gänzlich ohne Bildmaterial aus. Weder auf noch zwischen den Buchdeckeln sind Bilder, Zeichnungen oder Fotos zu finden. Die Covers sind einfarbig, aber knallig gehalten (Abb. 40-42): orange (*Nora*), pink (*Lockvögel*) bzw. grün (*Totenauberg*). Dem Originaltitel auf Deutsch, dem übersetzten Titel, den Namen der ÜbersetzerInnen und der chinesischen Version von Elfriede Jelineks Namen (埃尔弗里德·耶利内克)¹³⁶ ist jeweils eine kurze Beschreibung hinzugefügt. Auf *Nora* steht beispielsweise „Gesammelte Theaterstücke der Nobelpreisträgerin 2004“ (NL 2005: Frontcover, Übers. AH¹³⁷). *Totenauberg* ist mit „philosophisches Theaterstück in Prosa der Nobelpreisträgerin 2004“ (TAS 2005: Frontcover, Übers. AH¹³⁸) und *Lockvögel* mit „Roman-Frühwerk der Nobelpreisträgerin 2004“ (WYB 2005: Frontcover, Übers. AH¹³⁹) beschrieben. Auf dem Backcover ist das Logo der Kulturagentur Wanyu abgedruckt. Es besteht aus 49 kleinen schwarzen Quadraten, von denen vier in der Mitte mit den weißen Schriftzeichen 万语文化 – der Abkürzung für 上海万语文化艺术有限公司 (Shanghai Wanyu Culture and Art Co. Ltd.) – beschrieben sind. Dieses Logo findet sich auf allen Büchern, die die Literaturagentur koproduzierte (eigene Recherche). Die Gesamtgestaltung der

¹³⁵ Vgl. Jelinek, Elfriede / Hoffmann, Yasmin (Übers.) / Litaize, Maryvonne (Übers.) (2002), *La pianiste* (Die Klavierspielerin). Paris: Seuil, Frontcover.

¹³⁶ In China ist es üblich, bei der Übertragung fremdsprachiger Eigennamen vor allem ihre Aussprache nachzuempfinden. 埃尔弗里德·耶利内克 wird Ai'erfulide Yelineike ausgesprochen.

¹³⁷ 2004 年诺贝尔文学奖获得者戏剧集 (NL 2005: Frontcover)

¹³⁸ 2004 年诺贝尔文学奖获得者哲学散文据 (TAS 2005: Frontcover)

¹³⁹ 2004 年诺贝尔文学奖获得者小说处女作 (WYB 2005: Frontcover)

Bücher kann jedoch weder als für den Verlag noch für die Literaturagentur typisch bewertet werden, was der Vergleich mit jeweils anderen Buchprodukten ergab (eigene Recherche). Auf der Rückseite des Buchdeckels sind außerdem drei Testimonials abgedruckt. Bei allen drei Büchern handelt es sich um dieselben drei Aussagen, die einmal Hu Chunchun (胡春春), Assistenzprofessor der Tongji Universität in Shanghai (*Tongji Daxue* 同济大学), Gabriele Feigl, ehemalige Kulturattachée und Leiterin des Österreichischen Kulturforums in Beijing, sowie die Schwedische Akademie zitieren.



Abb. 40: NL 2005: Frontcover



Abb. 41: WYB 2005: Frontcover



Abb. 42: TAS 2005: Frontcover

10.2. Tendenzen und Vermarktungsstrategien

Die gegebenen Beschreibungen sollen nun in Hinblick auf Vermarktungsstrategien sowie gewisse übergreifende Tendenzen interpretiert werden. Dazu dienen zunächst folgende Anhaltspunkte, die anhand der chinesischen Verlage verglichen werden. Diese sind einerseits die Auswahl der zusätzlich abgedruckten Texte und Testimonials, die farbliche Gestaltung der Ausgaben, der Zusammenhang der Sujets mit dem Inhalt des Werkes sowie die Verwendung von Frauenmotiven und Fotos der Autorin andererseits. Im Anschluss wird ein Blick auf die internationale Jelinek-Rezeption und eventuelle Parallelitäten gerichtet.

In Bezug auf die Verwendung von Paratexten neben dem Abdruck des übersetzten Primärwerkes fällt auf, dass sich diese neben biographischen Angaben zur Autorin fast ausschließlich auf den Nobelpreis beziehen. Dies verwundert nicht, geht die Entstehung all dieser Ausgaben ja auf die Vergabe dieses Preises an die Autorin im Herbst 2004 zurück. Zumeist wird die Schwedische Akademie bzw. Horace Engdahl selbst zitiert. Ansonsten handelt es sich mehrheitlich um Übersetzungen von Testimonials aus westlichen, v.a. deutschen Zeitungen. Diese gehen teilweise auf ihre Verwendung für die Originalausgaben der deutschen Verlage zurück oder sind ebenfalls im Zuge der Berichterstattung zum Nobelpreis entstanden. Allein der Shenzhen Verlag zitiert auf seinem Backcover neben der Schwedischen Akademie auch Stimmen aus China: den Shanghai Professor Hu Chunchun sowie Gabriele Feigl, die bis Sommer 2009 Leiterin des Österreichischen Kulturforums in Beijing war. Dass dieser Verlag bereits auf Testimonials aus China zurückgriff, liegt sicherlich auch daran, dass dessen Ausgaben erst im August 2005, also

bereits in relativ großem Zeitabstand zur Bekanntgabe des Literaturnobelpreises im Herbst des Vorjahres erschienen sind. Die ersten Jelinek-Übersetzungen wurden hingegen schon im Jänner 2005 veröffentlicht, als die chinesische Rezeption – ob populär oder akademisch – erst in den Startlöchern stand. Das Interview mit Elfriede Jelinek, das den Übersetzungen im Yilin Verlag vorangestellt wurde, sticht neben den sonst üblichen Kommentaren der ÜbersetzerInnen heraus. Die Person der Autorin wird so zusätzlich zu den teilweise sehr ausführlichen biographischen Notizen explizit in den Vordergrund gerückt.

Vier der fünf Verlage arbeiten mit sehr intensiven Farben und bunten Farbkombinationen. Allein der Shanghai Verlag hält sich diesbezüglich etwas zurück. Dieser ist auch neben dem Shenzhener Verlag, der gänzlich ohne Bildwerk auskommt, der einzige, der keine Frauenmotive für das Layout seiner Bücher wählte. Ob Porträts von Frauen, Zeichnungen weiblicher Silhouetten oder Lippen: der Beijinger Verlag, der Yilin Verlag und besonders der Changjiang Verlag bedienen sich dieser sexualisierten Motive, die explizit und teilweise auf sehr erotische Weise auf weibliche Figuren hindeuten.¹⁴⁰ Ein Zusammenhang der Layoutgestaltung mit dem Inhalt des Werkes sind im Shanghai und Shenzhen Verlag hingegen nicht nachvollziehbar. Der Beijing Verlag wiederum verweist mit den Klavier- und Notensujets auf den Romaninhalt. Der Yilin Verlag spannt mit der Covergestaltung von *Die Ausgesperrten* ebenfalls einen Bogen zum Werk. Das Lippenmotiv der *Liebhaberinnen* hängt jedoch nur lose mit dem Inhalt zusammen. Im Gegensatz zu den erotischen Frauengestalten des Changjiang Verlages lässt diese künstlerische Collage der/dem BetrachterIn aber immer noch sehr viel Freiraum für eigene Assoziationen mit dem Titel. Im Changjiang Verlag deuten lediglich der Berggipfel auf dem Frontcover von *In den Alpen* auf die Alpen sowie der Screenshot der Verfilmung auf die *Klavierspielerin* hin. Die anderen Motive distanzieren sich hingegen sehr stark vom Inhalt des jeweiligen Werkes.

Wie erwähnt sind die *Liebhaberinnen*-Ausgabe von 2008 und die im Shenzhen Verlag erschienenen Werke gänzlich ohne Bilder gestaltet. Die Layouts der anderen Ausgaben hingegen verwenden ausnahmslos Fotografien der Autorin. Im Yilin Verlag ist es je ein kleines Porträt auf der vorderen Einschlagklappe. Der Beijing Verlag führt zwei, der Shanghai Verlag drei und der Changjiang Verlag pro Ausgabe vier unterschiedliche Porträts an, die in allerlei Größen und Wiederholungen das Frontcover, die Titelseite, eine Seite vor dem Impressum, sowie jede Verso-Seite von Vorwort bis zum Ende des übersetzten Werkes zieren.

Die chinesischen Verlage setzen die diversen Gestaltungsmittel in ihren Jelinek-Ausgaben also sehr unterschiedlich um. Generell lässt sich jedoch feststellen, dass sich die Position des Verlages auf dem Buchmarkt und sein angestrebtes Image klar in seiner Layoutgestaltung wiedererkennen lassen. Der Shenzhen Verlag fällt beispielsweise als Verlag aus der Reihe und beschreitet auch in seiner Layoutgestaltung andere Wege. Als jüngster Verlag, der nicht auf Literatur spezialisiert ist und mit einer Kulturagentur zusammengearbeitet hat, unterscheiden sich auch seine Ausgaben, wie oben beschrieben, sehr stark von den anderen. Beijing October Literature & Art Publishing House, Shanghai Translation Publishing House und Yilin Press zählen hingegen allesamt zu den renommiertesten Literaturverlagen des Landes. Die Gestaltung ihrer

¹⁴⁰ Allein die Ausgabe von *In den Alpen* im Changjiang Verlag kommt im Gegensatz zu den anderen vier dieses Verlages gänzlich ohne Frauenmotive aus. Die Ausgabe der *Liebhaberinnen* in der Phoenix Library des Yilin Verlages enthält wie der Rest dieser Reihe keine Bilder.

Ausgaben vermittelt durchwegs einen sehr seriösen Eindruck. Der Shanghaier Verlag verzichtet beispielsweise auf knallige Farben. Beijinger Verlag und Yilin Press profilieren sich mit Sujets, die eng mit dem Inhalt der Werke verknüpft sind. Selbst die verwendeten Frauenmotive wirken im Gegensatz zum Changjiang Verlag eher unaufdringlich. Die Jelinek-Porträts sind überdies sparsamer eingesetzt.

Im Vergleich zu ebendieser schlichten Gestaltung der anderen Literaturverlage muten die Ausgaben des Changjiang Verlags in allen Aspekten als extrem an. Changjiang Literature and Arts Publishing House ist der stärkste Literaturverlag auf dem chinesischen Markt. Seine Bücher sind außerordentlich oft auf den Bestsellerlisten des Landes vertreten. Das Layout seiner Ausgaben scheint Teil einer bestimmten – augenscheinlich sehr erfolgreichen – Vermarktungsstrategie zu sein. Zuallererst beeindruckt die große Zahl an Jelinek-Porträts, die die Ausgaben auf fast jeder Seite zieren. Jelineks Konterfei ist so gut wie omnipräsent. Warum der Verlag seine Bücher mit einer derartigen Dichte an Fotos ausstattet, liegt wohl am Wiedererkennungseffekt, den er sich bei seinen potentiellen LeserInnen bzw. KäuferInnen erwartet. Jelineks Porträt fand nach der Bekanntgabe der Nobelpreisträgerin auch in China weite Verbreitung. Dies bestätigt zum Beispiel Lin Bai in ihrem 2005 erschienenen Artikel. Lin Bai ist selbst Schriftstellerin und wurde für ihre Romane bereits mehrfach ausgezeichnet (Lin [Bai] 2005:21-22). Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung war sie am *College of Chinese Language and Literature (Wuhan Wenxue Yuan 武汉文学院)* in Wuhan tätig. In ihrem Essay, der den vielsagenden Titel „Gründe, Jelinek nicht zu lesen“ (Lin [Bai] 2005:21, Übers. AH¹⁴¹) trägt, setzt sie sich kritisch mit dem Personenkult um die Nobelpreisträgerin auseinander. Sie schreibt:

Jelinek ist bereits vor mehr als einem halben Jahr bei uns gelandet. Ihr Foto deckte alle möglichen Medien umfassend ab [...]. Sie ist hübsch, ihre Frisur ist exzentrisch und trendy, manchmal lächelt sie, meistens nicht. Ihre despotische Mutter, ihr psychisch kranker Vater, ihre Musik [...], ihre politische Einstellung, ihr vielfältiges literarisches Talent, alles zusammen, wie ein überschwänglicher Bienenschwarm in einem gigantischen Bienenstock, der sich Literaturnobelpreis nennt [...]. (Lin [Bai] 2005:21, Übers. AH¹⁴²)

Dieses Zitat macht auch deutlich, wie stark sich der öffentliche Diskurs des Landes auf Jelinek als Person, ihre Biographie und Familiengeschichte konzentrierte. Ihr literarisches Schaffen rückte eher in den Hintergrund. Die Autorin dieses Artikels schildert weiter, wie sie sich das Buch *Die Klavierspielerin* zwar in chinesischer Übersetzung kaufte, doch nie zu Ende las. Die Verwendung von Fotos einer/eines Autorin/s zu Vermarktungszwecken birgt ebendiese Gefahr in sich. Der Fokus auf die Person der/des Autorin/s hat meistens die Vernachlässigung der Texte zur Folge.

Des Weiteren spielt die Gestaltung der Bücher im Changjiang Verlag mit den knalligsten Farben, die an sich schon Aufmerksamkeit erregen. Die Covers sind jedoch darüber hinaus mit sehr attraktiven Frauenfiguren geschmückt. Die erotische Aufmachung dieser transethnisch anmutenden Frauen spielt mit den Titeln der Werke, die *Lust, Gier* und *Oh Wildnis* heißen. Die

¹⁴¹ 不读耶利内克的理由 (Lin [Bai] 2005:21)

¹⁴² 耶利内克登陆已有大半年，她的照片全面覆盖了各种媒体 [...]。容颜美丽，发式古怪而时尚，有时微笑，更多的时候不笑。她专制的母亲，精神病的父亲，她的音乐 [...]，对政治的参予，多方面的文学才能，一切，如同热烈的蜂群，从一个叫做诺贝尔文学奖的巨型蜂箱里 [...] (Lin [Bai] 2005:21)

Leseerwartung wird in eine bestimmte Richtung gelenkt. Die Covers versprechen etwas, das sie letztlich nicht halten können. Dies trifft auch für das ebenfalls in die Jelinek-Reihe aufgenommene Sekundärwerk „*Klavierspielerin*“ Jelinek. Die festgehaltenen Parallelen zwischen den Layouts der Primärwerke und diesem Band scheinen erstens durchaus beabsichtigt. Nach seinem Cover reiht sich das Buch zumindest oberflächlich nahtlos in die übrigen Primärwerke der „Gesammelten Werke“ des Changjiang Verlages ein. Im Bücherregal wäre es eventuell nur allzu leicht mit einer Übersetzung der *Klavierspielerin* zu verwechseln. Ein Liebespaar auf dem Cover eines Buches schürt überdies gewisse Erwartungen, verspricht Romantik und Erotik und fördert somit das Interesse potenzieller KäuferInnen. Hanekes Film wurde in der Volksrepublik China zwar nie öffentlich gezeigt, ist aber vermutlich im Internet und definitiv als DVD auf dem Schwarzmarkt zugänglich. Ein Standbild des Films verfügt daher durchaus über Wiedererkennungswert. Die Erwartungen, die durch das Motiv des Liebespaares geschürt werden, können wohl ebenfalls nicht erfüllt werden. All diese Faktoren scheinen vielmehr Teil der Vermarktungsstrategien des Verlags zu sein, denn knallige Farben, attraktive Frauen, der Film und das Gesicht der Autorin sollen vermutlich potenzielle KäuferInnen anziehen.

Die Tendenzen, die sich für die Jelinek-Werke in der Volksrepublik China beobachten ließen, fügen sich in eine internationale Jelinek-Rezeption ein, die größtenteils von denselben Aspekten geprägt ist. „Elfriede Jelinek ist ein mediales Phänomen“, so Daniela Bartens (1997:37). Bereits ihr erstes öffentliches Inerscheintreten als Autorin bei den Innsbrucker Jugendkulturwochen 1969 war „skandalträchtig“ und stellt den Beginn einer „zweispältigen medialen Erfolgsstory“ dar. Während das öffentliche Interesse zunächst noch ihrem Werk galt, trat etwas später, so Bartens (1997:38) weiter, ein gesteigertes Interesse für ihre Person ein, wozu vor allem der häufig autobiographisch rezipierte Roman *Die Klavierspielerin* von 1983 beitrug. Diverse Veröffentlichungen, wie z.B. ihr höchst umstrittener Roman *Lust* 1989, markieren Höhepunkte ihrer medialen Präsenz bis 2004, als im Zuge der Verleihung des bedeutendsten Literaturpreises die ganze Welt auf Jelinek blickte. Die „PR-Maschine“ und die „klischierte mediale Bildproduktion“ treiben, so Bartens (1997:37-38), „das Verschwinden, nicht dasjenige des Autors in seinem Werk, sondern jenes des Werks hinter der überlebensgroßen Ikone seiner Autorin“ voran.

Die Strategie, die Werke Jelineks durch sexualisierte Layouts und Ankündigungen als erotische Literatur an die LeserInnen zu bringen, ist ebenso kultur- bzw. länderübergreifend verbreitet wie die Ikonisierung der Autorin. Scheinbar sind es vor allem die Romane, die „zumeist mit ‚erotischer Verpackung‘ aufwarten“ (Clar / Schenkermayr 2008:43). Dies liegt u.a. daran, dass neben den behandelten Inhalten auch die Titel der Theatertexte weniger die Vermarktung als erotische Kunst nahelegen als die Romane mit Titeln wie *Die Liebhaberinnen*, *Lust*, *Gier* etc. Außerdem mache es einen Unterschied, ob der Verlag mit seiner Publikation ein breites Publikum oder ein spezialisierteres Theaterpublikum erreichen will. Interessanterweise ist die Stückesammlung *In den Alpen* das einzige Buch des Changjiang Verlages, das ohne Frauenmotive auskommt. Die Ausgabe des Romans *Liebhaberinnen* des Yilin Verlages auf der anderen Seite bedient sich eines Lippenmotivs, das eindeutig erotisch konnotiert ist.¹⁴³ Clar und

¹⁴³ Recherchen zufolge findet sich dieses Motiv des Öfteren auf den Covers von Jelinek-Werken wieder: Vgl. zum Beispiel die kroatische Ausgabe von *Lust* (Naslada 2004, Abbildung des Covers: Clar / Schenkermayr 2008:44). Die Lippencollage des Yilin Verlages ist dennoch sehr künstlerisch gestaltet und

Schenkermayr (2008:43) sprechen auch die Konsequenzen derartiger Aufmachungen aus. Die Darstellung der Sexualität scheint KritikerInnen wie LeserInnen zwar stark anzuziehen, lässt aber zumeist enttäuschte RezensentInnen zurück, die alles andere als die erwartete erotische Literatur in Händen halten.

Im Gegensatz dazu gestalten sich Layouts und Klappentexte in renommierten Verlagen meist differenzierter. Eine anspruchsvollere Gestaltung ist des Weiteren in Ländern zu beobachten, deren Rezeption – wenn auch nur bestimmter Genres – bereits weiter fortgeschritten ist, wie dies Clar und Schenkermayr (2008) am Beispiel der Theatertexte in Europa demonstrieren. Die Sujets der Covers sind vielfach künstlerisch den Hauptmotiven der Texte angepasst. Erotische Motive sind kaum präsent. Fotografien der Autorin werden sehr zurückhaltend verwendet, Klappentexte und Ankündigungen lassen die Person Jelineks vermehrt in den Hintergrund treten, was die Autoren als „Abkehr von der Person Jelineks zu Gunsten einer Hinwendung zum Text der Autorin“ deuten (Clar / Schenkermayr 2008: 53, FN86).

räumt der Interpretation immer noch breiteren Spielraum ein als beispielsweise die Frauenfiguren der Changjiang Reihe.

11. Jelinek auf dem chinesischen Buchmarkt

Dieses Kapitel ist dem Erfolg der Jelinek-Übersetzungen auf dem chinesischen Buchmarkt gewidmet. Dabei werden zuallererst Daten zu Auflagen und Verkauf analysiert. Es folgen zwei Abschnitte, in denen diskutiert wird, weshalb die meisten Werke Elfriede Jelineks nicht dieselbe Beachtung der chinesischen Leserschaft fanden wie der Roman *Die Klavierspielerin*, der sogar zum Bestseller wurde. Abschließend wird Jelineks Erfolg in China anderen NobelpreisträgerInnen gegenüber gestellt.

11.1. Auflagen und Verkauf der Jelinek-Werke

Die Werke Elfriede Jelineks erschienen zwischen Jänner und Oktober 2005 auf dem chinesischen Buchmarkt. Wo sich die Auflagezahlen und ihre Höhen eruieren ließen (Tab. 7), wird deutlich, dass sich der Großteil der Ausgaben auf ein (acht Ausgaben) bis zwei Auflagen (drei Ausgaben) beschränkte. Die einzigen Werke, die Recherchen zufolge in mehr als zwei Auflagen publiziert wurden, sind *Lust* mit drei und die *Klavierspielerin* mit insgesamt sieben Auflagen. Die Höhe der ersten Auflagen unterscheidet sich sehr stark zwischen den einzelnen Ausgaben und reicht von 5.100 Exemplaren der drei Ausgaben im Shenzhen Verlag bis zu 30.000 Exemplaren der *Klavierspielerin* im Beijing October Verlag. Der Shanghai und Yilin Verlag verzichteten leider größtenteils darauf, ihre Auflagehöhen zu veröffentlichen. Dennoch zeichnet sich folgendes Bild ab: Die höchste Auflage aller anderen Ausgaben ist vermutlich *Lust* im Changjiang Verlag mit 30.000 Exemplaren in der 3. Auflage, was gerade an die erste Auflage von *Die Klavierspielerin* herankommt. Diese konnte zwischen Jänner und April 2005 in sieben Auflagen mit insgesamt 110.000 Exemplaren auf dem chinesischen Buchmarkt aufwarten.¹⁴⁴

Auf dem chinesischen Buchmarkt sind Erstauflagen mit durchschnittlich 10.000 Exemplaren Einschätzungen von ExpertInnen zufolge nicht als sonderlich hoch zu erachten (Ye 2009: pers. Auskunft). Auch der Literaturagent Cai Hongjun meinte, dass sich die Auflagen der Jelinek-Werke größtenteils „leider nur auf 5.000 bis 20.000 Exemplare“ beliefen (Cai 2009: pers. Auskunft). Dass *Die Klavierspielerin* hingegen bereits mit 30.000 Exemplaren startete und noch im selben Monat mindestens dreimal wiederaufgelegt wurde, ist überaus bemerkenswert. Bis April des Jahres stieg die Auflage sogar auf 110.000 Exemplare. Nobelpreiswerke kommen laut ExpertInnen normalerweise nicht über eine Auflage von 50.000 Exemplaren (Ning 2009: pers. Auskunft). Tatsächlich gilt *Die Klavierspielerin* auch als einziges Jelinek-Werk, das sich schließlich gut verkaufte (Cai 2009: pers. Auskunft). Der Erfolg der anderen Werke auf dem chinesischen Buchmarkt ist sehr bescheiden einzuschätzen.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Bemerkenswert ist übrigens, dass das Werk „Klavierspielerin“ Jelinek von Qian Dingping ebenfalls im Jänner 2005 gleichzeitig mit den anderen vier Ausgaben der Jelinek-Reihe des Changjiang Verlages erschien. Die Höhe der ersten Auflage belief sich – wie beispielsweise bei *Wildnis* auch – auf 10.000 Exemplare. Das Veröffentlichungsschema scheint den Primärwerken der Reihe sehr ähnlich. Dies verstärkt die Vermutung, dass es nicht weiter auffallen sollte, dass es sich bei diesem Werk nicht, wie zuerst erhofft, um eine Übersetzung des Romans *Die Klavierspielerin* handelt.

¹⁴⁵ Da Verlage sehr ungern Informationen zum Verkauf ihrer Bücher weitergeben, gilt es, sich hier einerseits auf zugängliche Daten, wie die Zahl der Auflagen und ihre Höhen, und des Weiteren auf die Beobachtungen und Einschätzungen der chinesischen ExpertInnen zu verlassen. So schrieb der

Werk	Verlag	Auflage	Zeit	Höhe
GJ (Die Klavierspielerin)	Beijing October	1	Jan. 2005	1 - 30.000
		2	Jan. 2005	30.001 - 50.000
		3	Jan. 2005	50.001 - 70.000
		4-6	Jan.-April 2005	70.001 - 100.000
		7	April 2005	100.001 - 110.000
MX (Michael)	Shanghai Translation	1	Okt. 2005	kA
SYS (Der Tod und das Mädchen)	Shanghai Translation	1	Jan. 2005	1 - 10.100
		2	Mai 2005	kA
MMS (Die Ausgesperrten)	Yilin Press	1	Aug. 2005	kA
ZAN (Die Liebhaberinnen)	Yilin Press	1	Mai 2005	kA
ZAN (Die Liebhaberinnen - Phoenix Library)	Yilin Press	1	Jun. 2008	kA
AHY (Oh Wildnis)	Changjiang Literature	1	Jan. 2005	1 - 10.000
		2	Febr. 2005	10.001 - 13.000
QY (Lust)	Changjiang Literature	1	Jan. 2005	1 - 20.000
		2	kA	20.001 - 25.000
		3	April 2005	25.001 - 30.000
TL (Gier)	Changjiang Literature	1	März 2005	1 - 20.000
HAS (In den Alpen)	Changjiang Literature	1	Jan. 2005	1 - 8.000
		2	März 2005	8.001-11.000
WYB (Lockvögel)	Shenzhen Press	1	Aug. 2005	1 - 5.100
TAS (Totenauberg)	Shenzhen Press	1	Aug. 2005	1 - 5.100
NL (Nora)	Shenzhen Press	1	Aug. 2005	1 - 5.100

Tabelle 7: Aufstellung der eruierbaren Auflagezahlen, geordnet nach Verlagen

Die angeführten Daten sind den Impressen der chinesischen Ausgaben entnommen. Die Tabelle erhebt keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit.

kA = keine Angabe, nicht eruierbar

11.1.1. Ein bescheidener Erfolg

Warum die Auflagehöhen bei den meisten Jelinek-Ausgaben so niedrig gehalten wurden, hängt mit dem Risiko zusammen, das chinesische Verlage mit jeder Produktion auf sich nehmen (vgl. die Konsequenzen der marktwirtschaftlichen Reformen für den Buchmarkt in Kap. 2.). Ding Na (1995:122-123) machte bereits 1995 in ihrer Dissertation auf diese Erscheinung aufmerksam. Die Publikation „schögeistiger Literatur“ bringe einem Verlag nur geringen Gewinn ein, wenn nicht sogar großen Verlust. Kang und Gou (2004: Website) äußern sich diesbezüglich ebenfalls in ihrem Artikel. Der Druck, Profit zu machen, und der Anspruch des Nobelpreises, qualitativ hochwertige Literatur zu küren, ließen sich nur bedingt vereinen:

Aus dieser Perspektive gesehen liegen die Ziele der chinesischen Verleger in der marktwirtschaftlichen Ära und die des Nobelpreises weit auseinander. In den Augen der

Literaturagent Cai Hongjun (2009: E-Mail), dass sich *Die Klavierspielerin* „sehr gut“ verkaufte. Die Übersetzerin Chen Min (2010: E-Mail) hatte beobachtet, dass sich die übrigen Werke hingegen „ganz schlecht“ verkauften.

Verleger ist eine nicht gut verkäufliche Literatur nicht nur extravagant, sondern gefährlich. (Kang / Gou 2004: Website, Übers. AH¹⁴⁶)

Die Verlage mussten befürchten, die Bücher nicht an die chinesischen LeserInnen zu bringen. Die Auflagehöhen wurden daher genau kalkuliert, um nicht allzu große Mengen an Exemplaren remittieren zu müssen.

Wie bereits in Kapitel 2. zum chinesischen Buchmarkt beschrieben, sind literarische Publikationen generell einer sehr starken Konkurrenz durch andere Segmente wie Sozialwissenschaften und Fachbücher etc. ausgesetzt. Übersetzungen von Literatur aus dem Ausland kommt zudem keine große Bedeutung auf dem Markt zu. Im Bereich der deutschsprachigen Literatur hat es vor allem die Gegenwartsliteratur sehr schwer, sich auf dem chinesischen Buchmarkt durchzusetzen. Österreichische Literatur steht zudem noch im Schatten der präsenteren deutschsprachigen Literatur aus Deutschland. Chinesische Verlage gehen jedenfalls stets vorsichtig mit den Auflagezahlen österreichischer Gegenwartsliteratur um.

Ein weiterer Grund für den bescheidenen Erfolg der Jelinek-Werke könnte eventuell in einem Vorurteil gegenüber deutschsprachiger Literatur im Allgemeinen liegen, das sich hartnäckig in China hält. Wie das BIZ in Beijing berichtete, gelte deutschsprachige Gegenwartsliteratur als „zu analytisch und wenig unterhaltend“ (BIZ 2009: Website). Chinesische LeserInnen wollen realistische Werke mit Handlung, so drückte sich auch Zhou Baiyi vom Changjiang Verlag in einem Interview gegenüber der Zeitschrift *Zhongguo Xinwen Zhoukan* aus (Kang / Gou 2004: Website). Dass der ästhetische Geschmack der ChinesInnen ein entscheidender Faktor für die Rezeption eines Werkes ist, hat auch Zhang Yi (2007:39) in ihrer Studie nachgewiesen. Von diversen befragten ExpertInnen wurde überdies angesprochen, dass Jelineks Werke dem Geschmack der chinesischen Leserschaft nicht entsprächen. So meinte Ye Jun, Literaturwissenschaftler der Akademie der Sozialwissenschaften, dass deutschsprachige Literatur allgemein „wirklich schwer für das chinesische Publikum zu rezipieren“ sei, da „keine Geschichten erzählt“ würden (Ye 2009: pers. Auskunft). Im Gegensatz zu englisch-, französisch- oder russischsprachigen Literaturen beispielsweise besitzt die deutschsprachige daher nur geringe Anziehungskraft für das chinesische Publikum. Man müsse „immer mitdenken“ und die „historischen Hintergründe kennen“, von „Spaß bei der Lektüre“ könne jedoch keine Rede sein (Ye 2009: pers. Auskunft). Auch Li Changke (2009: pers. Auskunft) von der Peking Universität ging auf die chinaspezifischen Rezeptionsprobleme ein und meinte, dass Jelineks Werke keinesfalls einem chinesischen Ästhetikempfinden gerecht würden. Dieses hänge eng mit der literarischen Tradition Chinas zusammen. Die Handlung ist dabei besonders wichtig. Was man sich zudem erwarte, sei eine „schöne Sprache, schöne Formulierungen und Charakterzeichnungen, innere und äußere Beschreibungen“ (Li [Changke] 2009: pers. Auskunft). Man müsse gut erzählen können und Spannung aufbauen. Erfolgreiche Literatur ist nach dieser Vorstellung also diejenige, die unterhält und Spaß macht. Dies bestätigte auch Ma Wentao (2009: pers. Auskunft), emeritierter Professor der Peking Universität und Übersetzer. Das allerwichtigste für ein wirtschaftlich erfolgreiches Buch sei die Fähigkeit, seine LeserInnen „zu amüsieren“.

¹⁴⁶ 从这个角度来说, 诺贝尔奖与市场经济时代的中国出版商的目的相去甚远。在出版商眼里, 没有卖点的文学不仅奢侈, 而且危险。(Kang / Gou 2004: Website)

Die Anforderungen, die eine breite chinesische Leserschaft demzufolge an ein literarisches Werk stellt, spiegeln sich in den bereits erwähnten Ergebnissen diverser Umfragen und Statistiken zum chinesischen Leseverhalten wider (vgl. Kap. 2.2.). Das Buch wurde Hand in Hand mit den marktwirtschaftlichen Reformen auch in China immer mehr zu einem gewöhnlichen Konsumgut (Sun 2002:56). Fast die Hälfte der Befragten einer aktuellen Studie gab an, Bücher vor allem zur Entspannung und Unterhaltung zu lesen (Bartz 2009:11). Im Gegensatz zum traditionellen Verständnis des Buches verkürzten Wertewandel und verändertes Konsumverhalten die Lebensspanne des mittlerweile auch stark trendabhängigen Buches maßgeblich (Sun 2002:56). Dazu kommt, dass neuartige Unterhaltungsmöglichkeiten wie z.B. Computerspiele, Internet und Handy, das Lesen als Freizeitbeschäftigung v.a. unter jungen ChinesInnen klarerweise herausfordern.

Der bescheidene wirtschaftliche Erfolg der Jelinek-Werke ist laut ExpertInnen auf zwei weitere maßgebliche Faktoren zurückzuführen: Jelinek arbeitet einerseits sehr viel mit der Sprache, was ihre Werke teilweise sehr aufwendig zu lesen und übersetzen macht (vgl. Kap. 9.). Die von Jelinek behandelten Themen stellen des Weiteren ein Problem für ihre Rezeption in China dar. Inhalte, die starke Bezüge zur österreichischen Geschichte und Gesellschaft aufweisen, wie die Bewältigung der Nazi-Vergangenheit, die kleinbürgerliche Familie, die österreichische Tagespolitik etc. wären für die chinesische Leserschaft zu weit weg und wenig relevant (Li [Changke] 2009: pers. Auskunft). Anspielungen sind nicht verständlich. Das Interesse des chinesischen Lesepublikums könne so nicht geweckt werden.¹⁴⁷ Rezeptionstheoretisch handelt es sich hierbei wiederum um die Divergenzen zwischen dem „realen Leser“ und dem „impliziten Leser“, also dem spezifischen Publikum, auf das das Werk selbst kalkuliert ausgerichtet ist. In Jauß' Worten wäre es das Zusammentreffen des im Werk kodierten Erwartungshorizonts mit dem Erwartungshorizont, den die Lesenden an das Werk herantragen. Verständnis und Beurteilung eines Werkes ist dieser Theorie zufolge teilweise durch den Erwartungshorizont vorbestimmt, der die Vorerfahrungen der Lesenden widerspiegelt. Die Reaktion des chinesischen Publikums auf Form und Inhalt der Werke Jelineks ist daher auch durch die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen zu erklären, denn der Erwartungshorizont der chinesischen Lesenden divergiert vermutlich sehr stark von jenem, mit dem sich beispielsweise österreichische Lesenden einem Jelinek-Werk nähern würden. Die Rezeption und Aufnahme eines Werkes spiegelt sich also stets in der Interaktion zwischen dem Text und den realen LeserInnen wider, was sich mit den Einschätzungen der ExpertInnen deckt.

Die Rolle der „Qualität“ einer Übersetzung für die Popularität und den Erfolg einer/eines Autorin/s auf dem Buchmarkt ist ebenfalls nicht zu unterschätzen. Dabei sind vor allem die spezifischen Entstehungsbedingungen dieser Texte zu berücksichtigen (vgl. Kap. 8.). Zhang Yushu (1992:60-71) betont beispielsweise die „Wichtigkeit der Übersetzung bei der Rezeption der deutschen Literatur in China“ in seinem gleichnamigen Artikel von 1992. Auch Zhang Yi (2007:38) spricht dies in ihrer Studie an. Eine „schlechte“ Übersetzung kann manchmal sogar „eine schädliche Wirkung auf die Verbreitung des betreffenden Werkes ausüb[en] und dem guten Ruf des Dichters schad[en]“ (Zhang [Yi] 2007:38). Pichler (1997:79) merkte für den geringen Erfolg

¹⁴⁷ Clar und Schenkermayr (2008:32-36) konnten in ihrer Studie zu den Theatertexten in Europa übrigens auch für Europa nachweisen, dass es Jelinek-Texte mit starkem Österreichbezug schwerer haben. Sie werden weniger übersetzt und aufgeführt.

der Jelinek-Werke in Spanien an, dass die „Tatsache, dass jeder Roman von einem anderen Übersetzer bzw. einer anderen Übersetzerin ins Spanische übertragen wurde“, einer angemessenen Rezeption „sicher nicht förderlich“ war. Im Gegensatz zu anderen AutorInnen, wie Thomas Bernhard oder Peter Handke, die zur Gänze von einer Person übersetzt wurden, konnte sich „kein einheitlicher Stil“ entwickeln. Er geht im Folgenden auch auf die ökonomischen Bedingungen der realen Übersetzungssituation ein und kommt zu dem Schluss, dass die „Bedingungen des Marktes“ einer Übersetzung jedenfalls nicht zuträglich sind, da gerade Jelineks Werke eine intensive Spracharbeit und daher viel Zeit benötigen. Wie beschrieben, mussten die chinesischen Jelinek-ÜbersetzerInnen ihre Arbeiten auch unter enormem Zeitdruck anfertigen, teilweise wurden die Werke sogar auf mehrere ÜbersetzerInnen aufgeteilt. Womöglich ist dies auch ein Grund, weshalb die *Klavierspielerin* als einziges Jelinek-Werk äußerst erfolgreich auf dem chinesischen Buchmarkt aufgenommen wurde. Ning und Zheng arbeiteten knapp zwei Jahre an ihrer Übersetzung, während die anderen ÜbersetzerInnen mit vier Wochen bis zu wenigen Monaten auskommen mussten. Die Übersetzungen an sich sind also ein durchaus relevanter Faktor für den Erfolg eines Werkes im Ausland und könnten auch in China eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Ma Wentao (2009: pers. Auskunft) zufolge haben es lyrische und dramatische Werke überdies besonders schwer auf dem chinesischen Buchmarkt. Dies wird von diversen Statistiken untermauert. Yang Lei (2006:1-2) von OpenBook konnte zum Beispiel nachweisen, dass die Gattungen Drama und Poesie nur je 2% des Buchmarktes besetzen. Der Roman beherrscht mit 46% hingegen fast die Hälfte. Angesichts einer derartigen Marktanalyse scheint es entschieden durchdacht, dass beispielsweise der Changjiang Verlag die Erstauflage seiner Stückesammlung *In den Alpen* um einiges geringer hielt als die seiner Romanausgaben (vgl. Tab. 7). *Wildnis* erschien im Jänner 2005 mit einer Erstauflage von 10.000, *Lust* und *Gier* sogar mit 20.000 Exemplaren. Die Erstauflage von *In den Alpen* belief sich zum Vergleich nur auf 8.000 Exemplare.

Laut Yang Li (2010: pers. Auskunft) sind es hauptsächlich LeserInnen einer intellektuellen Gesellschaftsschicht bzw. Menschen, die beruflich oder privat mit Deutschland oder Österreich zu tun haben, die sich deutschsprachige Literatur kaufen würden. Das Lesepublikum für Elfriede Jelineks Werke ist vielleicht noch weiter zu differenzieren. Zhou Baiyi vom Changjiang Verlag meinte im Vorfeld der Veröffentlichungen bereits, dass sich Jelineks Werke nicht für die große Masse der chinesischen Leserschaft eigneten. Ihr abstruses Schreiben und die in den Werken beschriebenen Anomalitäten könnten von der chinesischen Leserschaft nicht so gut verstanden werden (Kang / Gou 2004: Website). Dass das Publikum der Jelinek-Werke auch außerhalb Chinas ein differenziertes ist, haben Clar und Schenkermayr (2008:37) in ihrem Forschungsprojekt festgestellt. Obwohl Jelineks Popularität durch die Verfilmung der *Klavierspielerin* und die Verleihung des Literaturnobelpreises kurzzeitig gestiegen ist, sei Elfriede Jelinek nur einer kleinen Gruppe von LeserInnen wirklich bekannt. Und, so die Autoren weiter:

Die intensivere Beschäftigung mit den schwierig zu lesenden Texten der österreichischen Autorin bleibt einem spezialisierten Publikum vorbehalten, welches vor allem im Bereich der Universitäten, also der Theater- bzw. Literaturwissenschaft, als auch im Umfeld von Kultureinrichtungen, in erster Linie Theatern, zu finden ist. (Clar / Schenkermayr 2008:37)

Dies trifft wohl auch für China zu. Jelineks Leserschaft ist vor allem im akademischen Bereich anzusiedeln. Da ihre Stücke in China nicht aufgeführt werden (vgl. Kap. 6.2.2.), wird die Auseinandersetzung an Theatern in diesem Fall jedoch um einiges geringer sein als in anderen Teilen der Welt, v.a. Europa.

Die niedrigen Auflagezahlen und der geringe Verkaufserfolg der meisten Jelinek-Werke sind also auf mehrere Faktoren zurückzuführen. Diese haben zum einen mit der Performance deutschsprachiger Literatur auf dem chinesischen Buchmarkt und dem Leseverhalten der ChinesInnen heutzutage allgemein zu tun. Zum anderen lassen sich auch Gründe festhalten, die für Jelinek und ihr literarisches Schaffen im Speziellen zutreffen.

11.1.2. Ein Bestseller: *Die Klavierspielerin*

Die große Ausnahme unter Jelineks Werken ist ihr Roman *Die Klavierspielerin*. Mit sieben Auflagen in nur vier Monaten und einer Höhe von 110.000 Exemplaren hebt sich dieses Werk von den anderen Ausgaben auf dem chinesischen Buchmarkt außerordentlich ab. Ning Ying (2009: pers. Auskunft), die Übersetzerin des Werkes, erinnert sich noch an die Zeit der Veröffentlichung im Jänner 2005. Die Erstauflage war in kürzester Zeit ausverkauft. Allein im Jänner wurden daraufhin noch zwei weitere Auflagen nachgedruckt. Das Werk befand sich bald auf mehreren Bestsellerlisten des Landes.¹⁴⁸ Dass *Die Klavierspielerin* in China so durchschlagenden Erfolg ernten würde, hatte niemand erwartet. „Diese Reaktion des Marktes übertraf die Vorhersagen von vielen bei weitem“ (Cai 2006b:40, Übers. AH¹⁴⁹). Zur Verblüffung aller wurde der Roman, wie Cai Hongjun (2006b:40) schreibt, zum erfolgreichsten Werk deutschsprachiger Literatur auf dem chinesischen Buchmarkt seit langem.

Warum gerade dieser Roman so erfolgreich vom chinesischen Markt aufgenommen wurde, liegt an mehreren Gründen. *Die Klavierspielerin* war im Jänner 2005 das erste Werk Elfriede Jelineks, das je in der Volksrepublik China erschienen war. Wie jedes Jahr wurden die aktuellsten Nobelpreiswerke mit Spannung vom chinesischen Lesepublikum erwartet. Dass später veröffentlichte Werke eher weniger beachtet werden, scheint einleuchtend, insbesondere wenn sie sogar nach der Verleihung des nächsten Nobelpreises erschienen.¹⁵⁰ Ning und Zheng arbeiteten zwei Jahre an der Übersetzung, konnten ihrer Übertragung also ein Vielfaches mehr Zeit widmen als die anderen chinesischen Jelinek-ÜbersetzerInnen. *Die Klavierspielerin* gilt weiters als Jelineks bekanntester Roman. 1983 war ihr damit der Durchbruch gelungen. Erstmals seit *Lockvögel* aus dem Jahr 1970 gab es wieder einhelliges Lob seitens der KritikerInnen (Mayer / Koberg 2007:116-117). Neben *Lust* ist der Roman das bestverkaufte Buch der Autorin. Zudem ist es das am besten erforschte Werk Elfriede Jelineks. Die Interpretationen variieren von feministischen, marxistischen und psychoanalytischen Ansätzen, zur Anwendung kommen Sprachphilosophie, Faschismustheorien oder Sexualpathologie ebenso. 1988 wurde das Werk von Patricia Jünger zu einer Oper gemacht, 2001 von Michael Haneke verfilmt. Mayer und Koberg bringen den Erfolg der *Klavierspielerin* wie folgt auf den Punkt:

¹⁴⁸ So zum Beispiel auf Platz 12 der OpenBook Bestsellerliste im Jänner 2005 (Yang / Zhu 2007:3).

¹⁴⁹ [...] 这个市场反应远远超过了许多人的预期 [...] (Cai 2006b:40)

¹⁵⁰ *Michael* erschien beispielsweise erst im Oktober 2005.

Die Klavierspielerin ist ein Roman, in dem sich jeder wiederfinden kann, weil er die archaischste aller Beziehungen wiedergibt – die zwischen Eltern und Kind. (Mayer / Koberg 2007:117)

Darin kann ein weiterer entscheidender Grund für die Begeisterung der chinesischen Leserschaft gesehen werden. Die im Werk behandelten Themen verfügen über großes transkulturelles Potenzial und ermöglichen so auch LeserInnen mit den verschiedensten kulturellen Hintergründen, sich damit zu identifizieren. Die Beziehung zwischen Eltern und Kind, Mutter und Tochter, Mann und Frau ist mit Sicherheit für einen großen Teil der LeserInnen weltweit ein sehr greifbares Thema.

Die Klavierspielerin gilt überdies als das Jelinek-Werk, das in den meisten Ländern den Beginn der Rezeption markiert (Bartens 1997:44). Martin Chalmers (1997:182) schildert die Gründe für Verlage, diesen Roman anderen vorzuziehen. Die Klavierspielerin sei der „zugänglichste Roman“ bzw. mit anderen Worten „jener Roman, der sich unserer Meinung nach am leichtesten vermarkten ließ und uns am besten dazu geeignet schien, Jelinek einer englischsprachigen Leserschaft vorzustellen“. Im Unterschied zu den anderen Romanen habe dieser noch „erkennbare (wenn auch teils grotesk verzerrte) Figuren“ und einen relativ geradlinigen Erzählfaden. Tatsächlich verfügt *Die Klavierspielerin* noch mehr über eine Handlung im klassischen Sinne als andere Werke Elfriede Jelineks. Und diese Handlung ist, so gilt es Chalmers hinzuzufügen, selbst dann noch nachvollziehbar, wenn man mit einem österreichischen bzw. europäischen Kontext nicht vertraut ist oder in der Übersetzung nicht mehr jede Anspielung oder Doppeldeutigkeit erkennen kann. Dazu kommt, so Chalmers (1997:182) wiederum, dass die präsentierten sexuellen Konstellationen „durchaus vorstellbar“ seien. Der Sex im Roman sei auch „beunruhigend und pervers genug“, um das Buch für Presse und RezensentInnen interessant zu machen.

Dass die internationale öffentliche Rezeption an der chinesischen nicht spurlos vorbeiging, steht zudem außer Frage.¹⁵¹ Als *Die Klavierspielerin* 2005 erstmals in China erschien, war die Rezeption dieses Werkes in anderen Teilen der Welt bereits sehr weit fortgeschritten. 22 Jahre waren seit seiner Erstveröffentlichung 1983 bereits vergangen. Das Werk kam also keineswegs als unbeschriebenes Blatt nach China. Neben seinem Ruf, eilte dem Roman auch seine Verfilmung nach China voraus. Ning Ying (2009: pers. Auskunft) schreibt dem Film durchaus große Bedeutung für den Erfolg des Romans zu. Ihrer Einschätzung nach kaufte sich ein nicht zu vernachlässigender Teil der chinesischen LeserInnen das Buch allein aufgrund des Filmes. Als der Nobelpreis im Herbst 2004 verkündet wurde, galt der Film auch als einer der wenigen Anhaltspunkte des öffentlichen Diskurses zur ansonsten gänzlich unbekanntem Autorin (vgl. Chen / Lai 2004: Website).

¹⁵¹ Dies wird beispielsweise auch anhand der bereits beschriebenen Testimonials auf den chinesischen Ausgaben deutlich. Diese sind vorwiegend dem deutschsprachigen Diskurs entnommen, z.B. Medien wie FAZ, Frankfurter Rundschau etc.

11.2. Jelinek im Vergleich mit anderen NobelpreisträgerInnen

Im Folgenden soll Jelineks Erfolg in China im Vergleich mit anderen NobelpreisträgerInnen analysiert werden. Yang Yi (杨毅) und Zhu Jianhua (朱健桦) von OpenBook veröffentlichten im Jahr 2007 eine Studie zu NobelpreisträgerInnen in China mit umfangreichem statistischem Material. Seit 1901 wird der Nobelpreis für Literatur vergeben. Bis 2007 haben seit der ersten Verleihung insgesamt 103 SchriftstellerInnen den Preis erhalten. Vier Fünftel der PreisträgerInnen stammen aus Europa, aus Asien insgesamt nur fünf. Da dem im französischen Exil lebenden Gao Xingjian, Preisträger von 2000, die chinesische Staatsbürgerschaft aberkannt wurde, gibt es offiziell keine/n chinesische/n PreisträgerIn. Nobelpreiswerke sind also für China gleichzeitig immer Werke fremdsprachiger Literaturen.

Von 103 NobelpreisträgerInnen sind laut Studie etwa 80 mit ca. 1.500 Titeln auf dem chinesischen Buchmarkt präsent (Yang / Zhu 2007:1). Interessanterweise handelt es sich bei nur ca. 70% der Nobelpreiswerke um Literatur. Die restlichen 30% teilen sich zwischen Werken der PreisträgerInnen aus den Bereichen Sozialwissenschaft, Kinder- und Jugendliteratur, Sprache, Biographie, Kunst etc. auf. Bei etwa der Hälfte der nicht verlegten AutorInnen handelt es sich um PreisträgerInnen der 1960er oder 1970er Jahre, also der Zeit der Kulturrevolution in China, als eine Rezeption ausländischer Literatur so gut wie unmöglich war. Ein wichtiger Grund für die anderen, nicht verlegt zu werden, liege u.a. darin, dass diese vorwiegend Theaterstücke schrieben. Stücke sind den AutorInnen zufolge zwar für die Aufführung, aber nicht für den chinesischen Buchmarkt geschaffen (Yang / Zhu 2007:2).

Die Werke einiger AutorInnen waren schon vor der Zuerkennung des Preises in China verlegt. Dazu zählen beispielsweise Rabindranath Tagore (Nobelpreis 1913), Romain Rolland (Nobelpreis 1915), Ernest Hemingway (Nobelpreis 1954) und Yasunari Kawabata (Nobelpreis 1968). Die Zahl der in China veröffentlichten Werke übersteigt die der SchriftstellerInnen, die vor der Preisvergabe im Land unbekannt waren, deutlich (Yang / Zhu 2007:1-2). Für diese lässt sich wiederum feststellen, dass zumeist nur die repräsentativsten Werke ins Chinesische übersetzt und publiziert werden. Von AutorInnen, die bereits sehr früh mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurden, sind ebenfalls deutlich mehr Werke in China erschienen. Dies liege, so Yang und Zhu (2007:2), vor allem daran, dass diese oft bereits verstorben sind und das Copyright abgelaufen ist, was die Publikation maßgeblich erleichtert. Der Statistik zufolge gibt es nur drei AutorInnen, die mit über 100 Titeln in China vertreten sind.¹⁵² Lediglich sieben sind mit zwischen 30 und 100, 21 mit zwischen zehn und 30 und 48, also mehr als die Hälfte, mit zwischen einem und zehn Titeln auf dem chinesischen Buchmarkt präsent.

Von Elfriede Jelineks wurden insgesamt 13 Publikationen in der Volksrepublik China veröffentlicht. Somit hebt sie sich gerade von der Mehrheit ab, die lediglich auf ein bis zehn Werke kommt. Die Anzahl ihrer in China verlegten Werke bestätigt also, dass ihr Erfolg zumindest dieser Statistik zufolge als überdurchschnittlich zu bewerten ist. Diese 13 Werke umfassen zudem mehr als einige wenige ihrer repräsentativsten Werke, sondern bieten vor

¹⁵² Sammelbände, in denen Werke von mehr als einer/m AutorIn aufgenommen wurden, werden in dieser Statistik nicht berücksichtigt.

allem durch die vier Theaterbände einen umfassenderen Überblick ihres Schaffens. Dabei muss noch berücksichtigt werden, dass sie als Autorin in China vor dem Preis eine vollkommen Unbekannte war und dass die Veröffentlichung ihrer Werke durchaus mit dem Aufwand des Lizenzhandels verbunden ist.

Weiters widmen sich Yang und Zhu (2007:2-4) den Darbietungen der Nobelpreiswerke bezüglich ihrer Verkaufserfolge. Alfred Nobel hielt in seinem Testament fest, dass der Preis die/den auszeichnen soll, die/der das Vorzüglichste in idealistischer Richtung geschaffen habe. Dass einige PreisträgerInnen nur am Rande wahrgenommen und andere sogar gar nicht in China verlegt würden, liege, so die AutorInnen der Studie, wohl auch an den Auswahlkriterien des Preises. Die Werke der NobelpreisträgerInnen entsprechen oft nicht den Vorlieben der LeserInnen und den Kriterien des Marktes. Nur wenige verkauften sich wirklich gut, darunter vor allem die zuvor erwähnten, die bereits vor dem Preis in China bekannt und publiziert waren. Aus der Studie geht hervor, dass die 100 erfolgreichsten Nobelpreiswerke lediglich 25 PreisträgerInnen zugeordnet werden können (Yang / Zhu 2007:4). Neben den aktuellsten Nobelpreiswerken halten sich laut Statistik nur die repräsentativsten Werke auf dem Markt, wenn überhaupt. Vor allem Gedichte und Theaterstücke haben es sehr schwer, sich in China gegenüber Romanwerken durchzusetzen. Generell lässt sich aber feststellen, dass Nobelpreiswerke auf dem chinesischen Buchmarkt tendenziell besser abschneiden als andere Werke ausländischer Literatur. Sie halten sich zumeist länger auf dem Markt und die Gefahr, große Mengen remittieren zu müssen, hält sich relativ in Grenzen.

Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur sowie der nicht-literarischen Werke ist es durchaus üblich, dass sich ausländische Werke auf den Bestsellerlisten Chinas befinden. Im Bereich der Literatur hingegen erregt ein fremdsprachiges Werk durchaus großes Aufsehen. Die Studie demonstriert am Beispiel von Orhan Pamuk, dem Nobelpreisträger 2006, und seinem Werk *Benim Adım Kırmızı* (*Rot ist mein Name*) den Einfluss des Preises auf die Verkaufszahlen. Das Buch war bereits im August des Jahres, also zwei Monate vor der Bekanntgabe des Nobelpreises, in China erschienen. Die Verkaufszahlen stiegen nach der Verkündung im Oktober rapide an, bereits im November befand sich das Werk auf Platz zwei der Bestsellerlisten. Die Wirkung des Preises ist am Verlauf der steigenden Verkaufszahlen klar erkennbar.

Für Jelinek gilt, dass der Nobelpreis zuallererst die Veröffentlichung ihrer Werke in der Volksrepublik China ermöglichte. Sogar der bereits seit Jahren übersetzte Roman *Die Klavierspielerin* musste auf diesen Türöffner warten, um erstmals publiziert zu werden. Umso beachtlicher ist der Erfolg des Werkes, das bereits im Monat seiner Erstauflage auf Platz zwölf der Bestsellerliste von OpenBook rückte (Yang / Zhu 2007:3). Laut einer anderen Studie gelang es zwischen 1998 und 2003 lediglich einem einzigen Nobelpreiswerk, ebenfalls auf die Bestsellerlisten zu kommen (Kang / Gou 2004: Website). Es handelte sich um J.M. Coetzees Werk *Disgrace*, das im November 2003 nach der Verleihung des Preises Platz 29 belegte. Angesichts dieser Tatsachen wundert es nicht, dass sich einige chinesische KritikerInnen in der ersten Phase nach der Zuerkennung des Preises hinreißen ließen, Elfriede Jelinek als eine der erfolgreichsten NobelpreisträgerInnen der letzten Jahre in China zu betiteln (Qiu 2005:88).

OpenBook erstellte eine Liste der zehn erfolgreichsten NobelpreisträgerInnen auf dem chinesischen Buchmarkt des Jahres 2006. Elfriede Jelinek befindet sich ebenfalls darauf.

Rang	NobelpreisträgerIn	Jahr
1	Rabindranath Tagore	1913
2	Ernest Hemingway	1954
3	Orhan Pamuk	2006
4	Yasunari Kawabata	1968
5	Elfriede Jelinek	2004
6	Romain Rolland	1915
7	Toni Morrison	1993
8	J.M. Coetzee	2003
9	Samuel Beckett	1969
10	Kenzaburō Ōe	1994

Tabelle 8: Aufstellung der erfolgreichsten NobelpreisträgerInnen auf dem chinesischen Buchmarkt 2006 (vgl. Yang / Zhu 2006:5)

Yang und Zhu (2006:5) gliedern die AutorInnen in ihrer Analyse in drei Typen. Zuallererst finden sich PreisträgerInnen auf dieser Liste wieder, die bereits vor der Zuerkennung des Nobelpreises beachtliche Bekanntheit in China erlangt hatten. Dazu zählen Hemingway, Rolland und Tagore. Zweitens sind vier von insgesamt fünf asiatischen NobelpreisträgerInnen für Literatur auf der Liste vertreten (Rabindranath Tagore, Orhan Pamuk, Yasunari Kawabata, Kenzaburō Ōe). Drittens befinden sich fünf PreisträgerInnen auf der Liste, die erst kürzlich ausgezeichnet wurden, drei davon seit 2000 (Elfriede Jelinek, J.M. Coetzee, Orhan Pamuk), insgesamt fünf in den letzten 20 Jahren (Elfriede Jelinek, J.M. Coetzee, Orhan Pamuk, Toni Morrison, Kenzaburō Ōe). Dass sich Samuel Beckett unter den erfolgreichsten PreisträgerInnen befindet, liegt einerseits daran, dass sein Stück *En attendant Godot* auch in China zu einem Klassiker geworden ist und oft aufgeführt wird. Dazu kommt auch, dass sich der Geburtstag des irischen Schriftstellers 2006 zum 100. Mal jährte. In dieser Studie spiegelt sich erneut die Tatsache wider, dass westliche Literatur einer starken Konkurrenz aus dem asiatischen Raum ausgesetzt ist (vgl. Kap. 2.3.). Lediglich weltweit anerkannte Klassiker halten sich selbst unter NobelpreisträgerInnen in China. Für die chinesische Leserschaft, so die Interpretation der Studie, sei es zudem einfacher, Werke aus anderen asiatischen Kulturen zu rezipieren als aus den weniger vertrauten westlichen (Yang / Zhu 2006:5). Kürzlich ausgezeichnete PreisträgerInnen sind ebenfalls unter den erfolgreichsten zehn vertreten, was am Effekt des Preises und der damit verbundenen internationalen Aufmerksamkeit liegt. Auch die aktuelleren Inhalte spielen dabei womöglich eine Rolle. Dass sich Elfriede Jelinek unter den erfolgreichsten zehn befindet, ist jedenfalls bemerkenswert.

Der Aussage, dass Elfriede Jelinek zu den erfolgreichsten PreisträgerInnen der letzten Jahre zählt, kann jedoch nur bedingt zugestimmt werden. Es ist wenig erstaunlich, dass solche Aussagen vor allem kurz nach der Verleihung des Preises getätigt wurden. Vom heutigen Standpunkt jedoch –

fünf Jahre später – wird klar, dass die Performance der Jelinek-Werke auf dem chinesischen Markt zwar intensiv, aber vor allem kurz war. Zunächst muss festgehalten werden, dass sich ihr Erfolg lediglich auf ein Werk konzentrierte. Außer der *Klavierspielerin* fuhren alle anderen Ausgaben nur sehr bescheidenen Erfolg ein. Sie verkauften sich nach ExpertInnenaussagen „ganz schlecht“ und wurden zumeist nur ein einziges Mal und bei niedrigen Auflagehöhen herausgegeben, was auch die mit 13 Publikationen als über dem Durchschnitt eingeschätzte Titellanzahl im Vergleich etwas relativiert.

Die Auflage- und Verkaufszahlen der *Klavierspielerin* sind hingegen beachtlich. Die Präsenz auf den Bestsellerlisten ist überdies gerade für ein Werk ausländischer Literatur bemerkenswert. Doch wie bereits geschildert, ist dies durchwegs kein Einzelfall. Die Kurzlebigkeit des Erfolges wird deutlich, wenn man *Die Klavierspielerin* ab ihrer Erstveröffentlichung im Jänner 2005 bis heute verfolgt. 2005 war der Roman noch in den Bestsellerlisten vertreten. 2006 wurde Elfriede Jelinek noch von OpenBook auf Platz fünf unter den zehn erfolgreichsten NobelpreisträgerInnen in China aufgenommen. Eigenen Recherchen zufolge war die *Klavierspielerin* im Herbst 2006 selbst noch in den Regalen der staatlichen Buchhandlungen in Beijing aufgelegt (eigene Recherche).¹⁵³ Im Herbst 2009 hingegen ergab ein Lokalaugenschein in Beijing, dass Jelineks Werke mit Ausnahme ganz vereinzelter Restposten bereits aus den Buchhandlungen verschwunden waren. Anfragen ergaben, dass diese Buchhandlungen Jelineks Werke auch nicht mehr lagernd haben. Lediglich *Die Liebhaberinnen*, das einzige Werk, das nach 2005 noch einmal verlegt wurde, war als Teil der Reihe verfügbar. Über die diversen Online-Vertriebe wie joyo.com und verlagseigene Online-Portale lassen sich einzelne Restposten teilweise noch auftreiben (eigene Recherche). Dass weder den ExpertInnen noch den Jelinek-ÜbersetzerInnen Pläne zu weiteren Übersetzungen oder Veröffentlichungen bekannt sind, lässt darauf schließen, dass sich an dieser Situation bis auf weiteres nichts ändern wird. Die Aufnahme der *Liebhaberinnen* in die Phoenix Library mutet zwar als Lichtblick in dieser Entwicklung an, die Kurzlebigkeit des Erfolges wird aber umso deutlicher, wenn man sich beispielsweise vor Augen führt, dass Günter Grass' Werke gerade 2008 wieder in einer eigenen mehrbändigen Reihe beim Shanghai Translation Publishing House erschienen sind (vgl. Grass / Huang u.a. 2008). Der Nobelpreisträger von 1999 ist zwar nicht unter den zehn erfolgreichsten PreisträgerInnen angeführt, sein Erfolg scheint jedoch durchwegs nachhaltiger zu sein. Dies wurde mir auch von mehreren ExpertInnen bestätigt (vgl. Ye 2009, Ning 2009 usw.). Seine Werke wurden zudem bereits vor der Zuerkennung des Nobelpreises in China rezipiert und übersetzt.¹⁵⁴ Ding Junjun, die Übersetzerin der Jelinek-Biographie von Mayer und Koberg, die 2008 gefördert vom Übersetzungsprogramm Litrix in China erscheinen konnte, dazu:

Dass jedes Jahr nach der Nobelpreisverkündung ein Schriftsteller plötzlich in großen Mengen publiziert und gelesen wird, gehört schon zu den Routinen. Davon bleiben ein paar in der Bühne stehen, die anderen verschwinden. Die Verlage richten sich nach dem Interesse und Kaufwillen des Publikums. Günter Grass ist geblieben und wird jetzt noch übersetzt, weil er sich „gut verkaufen“ lässt. Dazu tragen auch chinesische Autoren bei,

¹⁵³ So zum Beispiel im Beijing Books Building in Xidan (*Beijing Tushu Dasha* 北京图书大厦) und im Wangfujing Bookstore (*Wangfujing Shudian* 王府井书店).

¹⁵⁴ 1990 etwa erschien eine Sonderausgabe zu Günter Grass in der Zeitschrift World Literature (*Shijie Wenxue* 世界文学) (vgl. Zhang [Yi] 2007:30).

die ab und zu mal von ihm sprechen und über ihre Lektüreerfahrungen schreiben. Von Jelinek war eine Zeit auch die Rede. Aber dann nichts mehr. (Ding [Junjun] 2009: pers. Auskunft)

12. Schlussfolgerungen

Auf die Rezeptionstheorie von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser sowie die historisch-deskriptive Übersetzungswissenschaft und die Translation Studies aufbauend, wurde im Rahmen dieser Magisterarbeit die Rezeptions- und Übersetzungssituation der Werke Elfriede Jelineks in der Volksrepublik China dargestellt. Dabei wurden sowohl textanalytische als auch sozialwissenschaftliche Methoden angewendet. Anhand der systematischen Dokumentation der Rahmenbedingungen sowie der Entstehungs-, Auswahl- und Entscheidungsprozesse zeichnen sich nun einige allgemeine Tendenzen ab, die im Folgenden kurz zusammengefasst werden sollen.

Zunächst stellte sich heraus, dass dem Profitdruck, dem chinesische Verlage durch die umfassenden marktwirtschaftlichen Reformen ausgeliefert sind, eine nicht zu unterschätzende Rolle für die Realisierung von Übersetzungsprojekten zukommt. Obwohl die Übersetzung der *Klavierspielerin* bereits Jahre vor der Verleihung des Nobelpreises fertig vorlag, entschied sich der Verlag aufgrund des finanziellen Risikos gegen eine Veröffentlichung. Nicht einmal die international gefeierte Verfilmung des Romans durch Michael Haneke konnte an diesem Umstand etwas ändern. Erst der Nobelpreis ermöglichte das Erscheinen dieses Werkes sowie aller anderen Jelinek-Übersetzungspublikationen. Dazu kommt, dass die Konkurrenz durch Übersetzungen literarischer Werke aus asiatischen und englischsprachigen Räumen ebenfalls enorm ist. Im Bereich der deutschsprachigen Literatur wird sowohl die Literatur aus Österreich als auch der Schweiz von derjenigen aus Deutschland in den Schatten gestellt. Dramenwerke, die einen wesentlichen Bestandteil des Gesamtwerkes von Elfriede Jelinek ausmachen, werden auf dem Buchmarkt überdies im Gegensatz zu anderen literarischen Formen wie dem Roman weit ins Abseits gedrängt, was sich in den Auflage- und Verkaufszahlen widerspiegelte.

Bis zur Zuerkennung des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek im Herbst 2004 war die Rezeption ihrer Werke in der Volksrepublik China sehr gering und auf wenige LiteraturwissenschaftlerInnen der chinesischen Germanistik beschränkt. Alle 13 Jelinek-Übersetzungspublikationen gehen auf den „Türöffner“ Nobelpreis zurück. Literaturpreise, wie der Nobelpreis im Falle Jelineks oder der Deutsche Buchpreis für Arno Geiger, sind, so ein weiteres Ergebnis der Studie, Paradebeispiele für diejenigen Impulse, die zumeist nötig sind, um die Übersetzungs- und Rezeptionsprozesse in der Volksrepublik China in Gang zu bringen. Darüber hinaus scheinen die Initiativen von Einzelpersonen, wie ÜbersetzerInnen, HerausgeberInnen oder Vermittlungsinstanzen, vor allem aber der finanzielle Anreiz durch Förderprojekte zu den ausschlaggebenden Faktoren für eine Rezeption in China zu zählen.

Ist die erste große Hürde überwunden und der Rezeptions- und Übersetzungsprozess initiiert, kann von einer längerfristigen Rezeption jedoch noch nicht automatisch die Rede sein. Am Beispiel Elfriede Jelineks hat sich gezeigt, dass selbst der wichtigste Literaturpreis der Welt eine nachhaltige Rezeption nicht garantieren kann. Nach ca. einem Jahr war das zuvor ausgerufenen „Jelinek-Fieber“ bereits abgeklungen und die bis dahin überdurchschnittlich populäre Nobelpreisträgerin aus den Zeitungen und Magazinen verschwunden. Anhand der Analyse von Auflage- und Verkaufszahlen zeichnet sich ebenfalls ab, dass der Erfolg ihrer Werke zunächst zwar sehr intensiv, jedoch auch sehr kurz war. Außerdem lässt sich nur für ein einziges Werk (*Die*

Klavierspielerin) ein markanter Verkaufserfolg feststellen. Der Nobelpreis stellte demnach nur den Startschuss der Rezeption dar. Mit einer Ausnahme (*Die Liebhaberinnen*) wurden nach 2005 keine weiteren Jelinek-Werke mehr verlegt. Kein einziges Theaterstück Jelineks wurde bisher in der Volksrepublik aufgeführt. Von Aufführungs- oder weiteren Übersetzungsplänen ist nichts bekannt. Einzig nachhaltige Initiativen oder Förderstrukturen hätten eine längerfristige Übersetzungstätigkeit und Buchmarktpräsenz ermöglichen können.

Die vorliegende Arbeit konnte des Weiteren verdeutlichen, welche entscheidende Rolle eine Literaturagentur im Vermittlungsprozess von fremdsprachigen Werken nach China spielt. Für die Jelinek-Werke und eigentlich den gesamten deutschsprachigen Raum ist Cai Hongjun und seine Firma HERCULES Business & Culture Development GmbH besonders hervorzuheben. Anhand der Rekonstruktion der Abläufe, die zur Entstehung der besprochenen Publikationen führte, wurde veranschaulicht, dass der Literaturagentur sogar mehr als eine vermittelnde Position zukam. Sie war Anlaufstelle der europäischen und chinesischen Verlage und wickelte den Lizenzhandel ab. Doch darüber hinaus wurde sie zu einem der wichtigsten Akteure, die die Veröffentlichungsstrategie, die Auswahl der Verlage, der Werke, ja sogar der ÜbersetzerInnen aktiv mitgestaltete. Ihr Anteil an den maßgeblichen Entscheidungsprozessen ist daher kaum zu überschätzen. Auf den Beitrag der Literaturagentur ist bis zu einem gewissen Grad direkt zurückzuführen, wie sich die Rezeption und Übersetzung der Werke Elfriede Jelineks und zahlreicher anderer deutschsprachiger und österreichischer Werke in der Volksrepublik China entwickelt hat.

Bei vier der fünf Verlage, die Jelinek-Übersetzungen herausgaben, handelt es sich um die renommiertesten bzw. marktstärksten Literaturverlage des Landes. Dies schlug sich, wie die Studie dokumentierte, auch in den ÜbersetzerInnen- sowie Werk-Auswahlprozessen nieder. Wie an mehreren anderen Stellen wurde auch in Bezug auf die Verlage versucht, die chinesische Situation mit der internationalen Rezeption der Werke Jelineks in anderen Teilen der Welt in Beziehung zu setzen. Gerade die Untersuchung der Layouts und Vermarktungsstrategien machte nämlich deutlich, dass die bisherige Jelinek-Rezeption in der Volksrepublik China durchaus ähnlich zur Anfangsrezeption in anderen Ländern verläuft. Die intensive Verwendung der Fotos von Elfriede Jelinek weist auf eine Ikonisierung der Autorin hin, wie sie auch in anderen Ländern zu beobachten ist. Erotische Frauenfiguren in der Gestaltung der Covers sind ebenfalls weiter verbreitet und spiegeln eine Strategie der Verlage wider, die die Werke Jelineks unter dem Deckmantel der romantischen und/oder erotischen Literatur an ihre KäuferInnen bringen wollen.

Die Ausnahmesituation des Nobelpreises ist verantwortlich, dass der gesamte Prozess von den Lizenzverhandlungen bis zum Erscheinen der ersten Publikationen einem erheblichen Zeitdruck ausgesetzt war. Die Neugier und das Interesse der Leserschaft sind bekanntlich in der Zeit kurz nach der Zuerkennung am größten. Am massivsten traf diese Tatsache die ÜbersetzerInnen, die binnen weniger Wochen bis Monate ihre Übersetzungen fertig gestellt haben mussten. Der Großteil der chinesischen ÜbersetzerInnen ist hauptberuflich im akademischen Bereich tätig und kann sich der literarischen Übersetzung nur nebenberuflich widmen. Die Hintergründe der ÜbersetzerInnen und die Arbeitsumstände sind, wie die vorliegende Studie nachweisen konnte, denen literarischer ÜbersetzerInnen weltweit sehr ähnlich. ÜbersetzerInnen und die Bedeutung ihrer Arbeit findet also nicht nur in China, sondern in weiten Teilen der Welt nicht die Beachtung,

die sie verdienen würden. Ihre entscheidende Rolle im Vermittlungs- bzw. Rezeptionsprozess, der mit der Landes- auch die Sprachgrenze überschreitet, wird nicht ausreichend wahrgenommen. Daher ist es den meisten ÜbersetzerInnen nicht möglich, ihre Tätigkeit als Hauptberuf auszuüben und damit ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Mit dem Stellenwert der ÜbersetzerInnen sind die teilweise unzumutbaren Arbeitsbedingungen eng verknüpft. Die des Öfteren kritisierte Qualität vieler Übersetzungen, wie auch der chinesischen Jelinek-Übersetzungen, geht zumeist Hand in Hand mit diesen sozialen und ökonomischen Voraussetzungen. Das Berufsbild literarischer ÜbersetzerInnen ist also mehr als fragwürdig. Durch die vertiefte Einsicht in die entscheidende Rolle und die vielfältigen Herausforderungen der ÜbersetzerInnen möchte auch die vorliegende Arbeit die weitreichende Bedeutung dieses Metiers unterstreichen und so zu einer zukünftigen Verbesserung der Arbeitsbedingungen literarischer Übersetzung beitragen.

Anhand der Fallstudie Elfriede Jelineks in China wurde des Weiteren ersichtlich, dass eine erfolgreiche Rezeption von mannigfachen Faktoren abhängig ist. Diese umfassen sozioökonomische, gesellschaftliche wie auch politische Bedingungen im Ausgangs- wie auch Zielland genauso wie die literarischen Werke selbst. Den literarischen Herausforderungen beim Übersetzungsvorgang wurde ein eigener Abschnitt gewidmet, der zunächst den Diskurs, einige Textbeispiele und anschließend die Diskussion zur Übersetzbarkeit darstellte. Die Erörterung dieser Fragestellungen ergab, dass die Übersetzung der Werke Jelineks größtenteils als problematisch empfunden wird, sie jedoch auch großes Potenzial gerade für die Übersetzung ins Chinesische, für das chinesische Lesepublikum und wiederum die Originaltexte bietet. Voraussetzung ist jedoch auch hier der Rahmen, in dem sich die ÜbersetzerInnen mit den Texten auseinandersetzen können, um das zweifellos vorhandene Potenzial entfalten zu können.

Richtet man den Blick in die Zukunft der Jelinek-Rezeption in China, so zeichnet sich angesichts der Situation ihrer Werke auf dem Buchmarkt ein düsteres Bild ab. Mit einer Ausnahme wurden ihre Werke nicht mehr neu aufgelegt, es gibt auch keine Informationen zu weiteren Übersetzungsplänen. Zudem sind alle Aufführungspläne bisher gescheitert. Die Dokumentation und Analyse der Rezeptions- und Übersetzungspraxis führte jedoch zu der Einsicht, dass gerade in China der individuellen Initiative überaus große Bedeutung zugemessen werden kann. Angesichts derartiger Rahmenbedingungen wird sich an der verebbenden Rezeption der Werke Jelineks in China also nichts ändern, solange nicht nachhaltige Projekte von österreichischer und/oder chinesischer Seite bzw. optimal in chinesisch-österreichischer Kooperation ins Leben gerufen werden. Dazu könnten Veranstaltungen wie Symposien, Lesungen, Übersetzungsworkshops etc., aber auch der Ausbau von organisatorischen oder finanziellen Förderstrukturen im Rahmen der bilateralen Kulturpolitik zählen. Das Potenzial, das im internationalen kulturellen Austausch liegt, ist unermesslich. Es eröffnet für beide am Austausch beteiligten Kulturen und Gesellschaften neuartige Perspektiven und erweitert den Horizont in ungeahntem Maße. Dies betrifft sowohl die bilaterale politische Praxis, kulturelle und akademische Institutionen als auch die durchschnittliche Leserin und den durchschnittlichen Leser, die von einem fruchtbaren interkulturellen Austausch maßgeblich profitieren würden.

13. Bibliographie

Primärliteratur

- Jelinek, Elfriede (1990), *Wolken.Heim*. Göttingen: Steidl. = WH 1990
- (2002), *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag. = IA 2002
- (2003), *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag. = PR 2003
- (³ 2004), *Die Kinder der Toten. Roman*. Reinbek: Rowohlt. = KT 2004
- (⁷ 2004), *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbek: Rowohlt. = MI 2004
- (2004), *Nobelvortrag: Im Abseits*. Online im WWW unter der URL http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html, eingesehen am 21.01.2010. = Jelinek 2004
- (³ 2004), *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Prosa*. Reinbek: Rowohlt. = OW 2004
- (⁶ 2004), *wir sind lockvögel baby!*. Reinbek: Rowohlt. = LO 2004
- (³⁹ 2007), *Die Klavierspielerin. Roman*. Reinbek: Rowohlt. = KL 2007
- (²⁹ 2007), *Die Liebhaberinnen. Roman*. Reinbek: Rowohlt. = LI 2007
- (¹³ 2008), *Die Ausgesperrten. Roman*. Reinbek: Rowohlt. = AU 2008
- (⁸ 2008), *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt. = TS 2008
- (⁵ 2009), *Gier. Ein Unterhaltungsroman*. Reinbek: Rowohlt. = GI 2009

Primärliteratur in Übersetzung

- Bernhard, Thomas / Mǎ 马, Wéntāo 文韬 (Übers.) (2006), *Lìdài dàshī 历代大师 (Alte Meister und weitere drei Werke von Thomas Bernhard)*. Beijing: Běijīng Sānlián Shūdiàn 北京三联书店.
- Geiger, Arno / Chén 陈, Mín 民 (Übers.) (2008), *Wǒmen guòde hái xíng 我们过得还行 (Es geht uns gut)*. Shanghai: Shànghǎi Sānlián Shūdiàn 上海三联书店.
- Grass, Günter / Huáng 黄, Míngjiā 明嘉 u.a. (Übers.) (2008), *Gélāsī wénjí 格拉斯文集 (Grass Gesammelte Werke)*. Shanghai: Shànghǎi Yíwén Chūbǎnshè 上海译文出版社 (Shanghai Translation Publishing House).

- Jelinek, Elfriede / Chén 陈, Jǐn 瑾 u.a. (Übers.) (2005), *Húnduàn Ā'ěrbēisī Shān* 魂断阿尔卑斯山 (In den Alpen) (Yēlìnèikè Wénjí 耶利内克文集 Jelineks Gesammelte Werke). Wuhan: Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House). = HAS 2005
- / Chén 陈, Liángméi 良梅 (Übers.) (2005), *Zhú ài de nǚrén* 逐爱的女人 (Die Liebhaberinnen). Nanjing: Yílín Chūbǎnshè 译林出版社 (Yilin Press). = ZAN 2005
- / Chén 陈, Liángméi 良梅 (Übers.) (2008), *Zhú ài de nǚrén* 逐爱的女人 (Die Liebhaberinnen) (Fènghúang Wénkù 凤凰文库 Phoenix Library). Nanjing: Yílín Chūbǎnshè 译林出版社 (Yilin Press). = ZAN 2008
- / Chén 陈, Mín 民 (Übers.) / Liú 刘, Hǎiníng 海宁 (Übers.) (2005), *Měihǎo de měihǎo de shíguāng* 美好的美好的时光 (Die Ausgesperrten). Nanjing: Yílín Chūbǎnshè 译林出版社 (Yilin Press). = MMS 2005
- / Diāo 刁, Chéngjùn 承俊 (Übers.) (2005), *Wǒmen shì yòuniǎo, bǎobèi* 我们是诱鸟, 宝贝 (wir sind lockvögel baby!). Shenzhen: Shēnzhèn Bào'yè Jítuán Chūbǎnshè 深圳报业集团出版社 (Publishing House of Shenzhen Press Group). = WYB 2005
- / Dù 杜, Xīnhuá 新华 (Übers.) / Wú 吴, Yùkāng 裕康 (Übers.) (2005), *Tānlán* 贪婪 (Gier) (Yēlìnèikè Wénjí 耶利内克文集 Jelineks Gesammelte Werke). Wuhan: Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House). = TL 2005
- / Hengel, Ria van (Übers.) (1998), *De kinderen van de doden* (Die Kinder der Toten). Amsterdam: Querido's.
- / Hoffmann, Yasmin (Übers.) / Litaize, Maryvonne (Übers.) (2002), *La pianiste* (Die Klavierspielerin). Paris: Seuil.
- / Hulse, Michael (Übers.) (1990), *Wonderful, wonderful times* (Die Ausgesperrten). London: Serpent's Tail.
- / Jiāo 焦, Yōngjiàn 庸鉴 u.a. (Übers.) (2005), *Nuólā líkāi zhàngfu yǐhòu – Yēlìnèikè xìjù jí* 娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集 (Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Theaterstücke Jelineks). Shenzhen: Shēnzhèn Bào'yè Jítuán Chūbǎnshè 深圳报业集团出版社 (Publishing House of Shenzhen Press Group). = NL 2005
- / Mò 莫, Guānghuá 光华 (Übers.) (2005), *À, huāngyě* 啊, 荒野 (Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr) (Yēlìnèikè Wénjí 耶利内克文集 Jelineks Gesammelte Werke). Wuhan: Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House). = AHY 2005

- / Níng 宁, Yīng 瑛 (Übers.) / Zhèng 郑, Huáhàn 华汉 (Übers.) (2005), *Gāngqín jiàoshī* 钢琴教师 (Die Klavierspielerin). Beijing: Běijīng Shíyuè Wényì Chūbǎnshè 北京十月文艺出版社 (Beijing October Literature & Art Publishing House). = GJ 2005
- / Shěn 沈, Xīliáng 锡良 (Übers.) (2005), *Tuōtènnǎo Shān* 托特瑙山 (Totenauberg). Shenzhen: Shēnzhèn Bào yè Jítuán Chūbǎnshè 深圳报业集团出版社 (Publishing House of Shenzhen Press Group). = TAS 2005
- / Sinković, Helen (Übers.) (2004), *Naslada* (Lust). Zagreb: Ocean & more. = Naslada 2004
- / Wèi 魏, Yùqīng 育青 (Übers.) / Wáng 王, Bīnbīn 滨滨 (Übers.) (2005), *Sǐwáng yǔ shàonǚ* 死亡与少女 (Der Tod und das Mädchen). Shanghai: Shànghǎi Yìwén Chūbǎnshè 上海译文出版社 (Shanghai Translation Publishing House). = SYS 2005
- / Xǔ 许, Kuānhuá 宽华 (Übers.) / Huáng 黄, Yùyún 玉云 (Übers.) (2005), *Qíngyù* 情欲 (Lust) (Yēlìnèikè Wénjí 耶利内克文集 Jelineks Gesammelte Werke). Wuhan: Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House). = QY 2005
- / Yú 余, Kuāngfù 匡复 (Übers.) (2005), *Mǐxià'āi'ěr – Yī bù xiěgěi yòuzhì shèhuì de qīngnián dúwù* 米夏埃尔 – 一部写给幼稚社会的青年读物 (Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft). Shanghai: Shànghǎi Yìwén Chūbǎnshè 上海译文出版社 (Shanghai Translation Publishing House). = MX 2005
- Kafka, Franz / Gāo 高, Niánshēng 年生 (Übers.) (2007), *Chéngbǎo* 城堡 (Das Schloss). Shanghai: Shànghǎi Wényì Chūbǎnshè 上海文艺出版社 (Shanghai Literature and Art Publishing House).
- Pynchon, Thomas / Jelinek, Elfriede (Übers.) / Piltz, Thomas (Übers.) (1976), *Die Enden der Parabel. Roman*. Reinbek: Rowohlt.
- Schnitzler, Arthur / Zhāng 张, Yùshū 玉书 (Übers.) (2004), *Lúnwǔ* 轮舞 (Der Reigen). Beijing: Běijīng Dàxué Chūbǎnshè 北京大学出版社 (Peking University Press).
- Zweig, Stefan / Shū 舒, Chāngshàn 昌善 (Übers.) (2009), *Rénlèi de qún xīng shǎnyào shí* 人类的群星闪耀时 (Sternstunden der Menschheit). Beijing: Běijīng Sānlián Shūdiàn 北京三联书店.

Veröffentlichte Interviews mit Elfriede Jelinek

- Jelinek, Elfriede / Fuchs, Gerhard (Int.) (1997), „Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus.' Ein E-Mail-Austausch“, in Bartens, Daniela (Hg.) / Pechmann, Paul (Hg.) (1997), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption* (Dossier Extra). Graz: Droschl, 9-27. = Interview Fuchs 1997

- / Gropp, Rose-Maria (Int.) / Spiegel, Hubert (Int.) (2004), „Elfriede Jelinek. Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde“, in *FAZ* Nr. 261 (08-11-2004), 35-36. Online im WWW unter der URL <http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~EF60BFDDDA048418B914311DC396A5FAA~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, eingesehen am 23.02.2010. = Interview FAZ 2004
- / Augustin, Claudia (Int.) (2004), „Übergänge zwischen literarischem ‚Schreiben‘ und ‚Übersetzen‘. ‚Die Übersetzung schmiegt sich an das Original wie das Lamm an den Wolf‘. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Claudia Augustin“, in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* Band 29 Heft 2 (2004), 94-106. = Interview Augustin 2004
- / Lu 陆, Zhizhou 志宙 (Int.) (2005), „Wǒ ràng yǔyán zìjǐ shuōhuà, ér wǒ jǐnsuíqíhòu‘ – Yēlì nèikè dá Yílin Chūbǎnshè zérèn biānjí Lù Zhìzhòu wèn ‘我让语言自己说话，而我紧随其后’ – 耶利内克答译林出版社责任编辑陆志宙问“ („Ich lasse die Sprache selbst sprechen und folge ihr nach“ – Jelinek beantwortet die Fragen von Lu Zhizhou, verantwortliche Redakteurin des Yilin Verlages), in Jelinek, Elfriede / Chén 陈, Mǐn 民 (Übers.) / Liú 刘, Hǎiníng 海宁 (Übers.) (2005), *Měihǎo de měihǎo de shíguāng* 美好的美好的时光 (Die Ausgesperrten). Nanjing: Yílin Chūbǎnshè 译林出版社 (Yilin Press), 1-10. = Interview Yilin 2005

Sekundärliteratur

- Arteel, Inge (1997), „Die Rezeption Elfriede Jelineks in den Niederlanden und in Flandern“, in Bartens, Daniela (Hg.) / Pechmann, Paul (Hg.) (1997), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption* (Dossier Extra). Graz: Droschl, 136-159.
- Ascher, Barbara (1994), *Der chinesische Werther. Beispiel von Rezeption und Wirkung eines Werkes der deutschsprachigen Literatur im China der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts*. Dissertation, Universität Wien.
- Augustová, Zuzana (2008), „Erfahrungen einer tschechischen Übersetzerin und Theaterwissenschaftlerin“, in Clar, Peter / Schenkermayr, Christian (2008): *Theatrale Grenzgänge. Jelineks Theatertexte in Europa* (= Diskurse. Kontexte. Impulse 4). Wien: Praesens, 347-352.
- Bartens, Daniela (Hg.) / Pechmann, Paul (Hg.) (1997), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption* (Dossier Extra). Graz: Droschl.
- Bartens, Daniela (1997), „Vom Verschwinden des Textes in der Rezeption. Die internationale Rezeptionsgeschichte von Elfriede Jelineks Werk“, in Bartens, Daniela (Hg.) / Pechmann, Paul (Hg.) (1997), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption* (Dossier Extra). Graz: Droschl. 28-51.

- Bartz, Jing (2009), *A Brief Introduction to the Chinese Publishing Industry. Updated statistic, new trends and digitalization*. Online im WWW unter der URL <http://www.peking.buchinformationszentrum.org/de/news/01554/index.html>, eingesehen am 25.02.2010.
- Běijīng Chūbǎnshè 北京出版社 (Beijing Publishing House), offizielle Website. Online im WWW unter der URL <http://www.bph.com.cn>, eingesehen am 04.11.2009. = BPH 2009
- BIZ (2009), *Buchmarkt China. Grundlegende Informationen zum chinesischen Buchmarkt*. Online im WWW unter der URL http://www.peking.buchinformationszentrum.org/de/buchmarkt_china, eingesehen am 30.09.2009.
- Bogner, Alexander (Hg.) / Littig, Beate (Hg.) / Menz, Wolfgang (Hg.) (2005), *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Broeck, Raymond van den (Hg.) / Holmes, James (Hg.) / Lambert, Jose (Hg.) (1978), *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco.
- Cài 蔡, Hóngjūn 鸿君 (2005), „Fùlù: Yēlìnèikè zǒujìn Zhōngguó 附录：耶利内克走进中国“ (Nachwort: Jelinek betritt China), in Jelinek, Elfriede / Jiāo 焦, Yōngjiàn 庸鉴 u.a. (Übers.) (2005), *Nuó'ā líkāi zhàngfu yǐhòu – Yēlìnèikè xìjù jí 娜拉离开丈夫以后 – 耶利内克戏剧集* (Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte – Gesammelte Theaterstücke Jelineks). Shenzhen: Shēnzhèn Bào'yè Jítuán Chūbǎnshè 深圳报业集团出版社 (Publishing House of Shenzhen Press Group), o.S.
- Cài 蔡, Hóngjūn 鸿君 (2006a), „Yēlìnèikè rúhé láidào Zhōngguó (shàng) 耶利内克如何来到中国 (上)“ (Wie Jelinek nach China kam Teil 1), in *Wàiguó Wénxué Dòngtài 外国文学动态* (World Literature Recent Developments) (2006), 44-47.
- Cài 蔡, Hóngjūn 鸿君 (2006b), „Yēlìnèikè rúhé láidào Zhōngguó (xià) 耶利内克如何来到中国 (下)“ (Wie Jelinek nach China kam Teil 2), in *Wàiguó Wénxué Dòngtài 外国文学动态* (World Literature Recent Developments) (2006), 40-44.
- CASS (2009), *Zhōngguó Déyǔ wénxué yánjiū huì dì 12 jiè niánhuì jì Déyǔ wénxué yántǎohuì zài Hángzhōu zhàokāi 中国德语文学研究会第12届年会暨德语文学研讨会在杭州召开* (Die 12. Jahrestagung der Chinesischen Forschungsgesellschaft für Deutsche Literatur und das Diskussionsforum zur deutschsprachigen Literatur fanden in Hangzhou statt). Online im WWW unter der URL <http://foreignliterature.cass.cn/chinese/NewsInfo.asp?NewsId=997>, eingesehen am 16.09.09.
- Chalmers, Martin (1997), „In Zungen sprechen. Über die Mühen des Übersetzers, Elfriede Jelinek auf englisch gerecht zu werden“, in Bartens, Daniela (Hg.) / Pechmann, Paul (Hg.) (1997), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption* (Dossier Extra). Graz: Droschl, 181-195.

- Cháng 常, Qúnyīng 群英 (2008), *Duōchóng shìjiǎo xià de „Gāngqín Jiàoshī yánjiū”* 多重视角下的《钢琴教师》研究 (Multiperspektive Analyse von „Die Klavierspielerin“). Masterarbeit, Lánzhōu Dàxué 兰州大学 (Lanzhou University).
- Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House), offizielle Website. Online im WWW unter der URL <http://www.cjlap.com>, eingesehen am 04.11.2009. = CJLAP 2009
- Chén 陈, Liángméi 良梅 (1999), „Wǒ jiāng zìjǐ hépántuōchū, dàn Yē yīrán bùshì wǒ” 我将自己和盘托出, 但耶依然不是我“ (Ich werde alles über mich verraten, aber Jelinek bin trotzdem nicht ich), in *Dāngdài Wàiguó Wénxué* 当代外国文学 (Contemporary Foreign Literature) Nr. 2 (1999), 136-138.
- Chén 陈, Liángméi 良梅 (2008), „Yìzhě de huà” 译者的话“ (Kommentar der Übersetzerin), in Jelinek, Elfriede / Chén 陈, Liángméi 良梅 (Übers.) (2008), *Zhú ài de nǚrén* 逐爱的女人 (Die Liebhaberinnen) (Fènghúang Wénkù 凤凰文库 Phoenix Library). Nanjing: Yílín Chūbǎnshè 译林出版社 (Yilin Press), 1-6.
- Chén 陈, Yīmíng 一鸣 / Lài 赖, Wēi 薇 (2004), „Bèi cuòguò de Nuòbèiěr zuòpǐn” 被错过的诺贝尔作品“ (Das verpasste Nobelpreiswerk), in *Nánfāng Zhōumò* 南方周末 (Southern Weekend) (2004-10-14). Online im WWW unter der URL <http://www.southcn.com/weekend/tempdir/200410150011.htm>, eingesehen am 15.05.2009.
- Clar, Peter / Schenkermayr, Christian (2008), *Theatrale Grenzgänge. Jelineks Theatertexte in Europa* (= Diskurse. Kontexte. Impulse 4). Wien: Praesens.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika (2000), *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Erich Schmidt.
- CP Today (2009a), *China's Book Retail Market for the First Half of 2009*. Online im WWW unter der URL <http://www.cptoday.com.cn/En/News/2009-09-10/240.html>, eingesehen am 04.11.2009.
- CP Today (2009b), *Translated Books in the Chinese Retail Book Market*. Online im WWW unter der URL <http://www.cptoday.com.cn/En/News/2009-09-10/238.html>, eingesehen am 04.11.2009.
- Diāo 刁, Chéngjùn 承俊 (2005), „Yì xù” 译序“ (Vorwort zur Übersetzung), in Jelinek, Elfriede / Diāo 刁, Chéngjùn 承俊 (Übers.) (2005), *Wǒmen shì yòuniǎo, bǎobèi* 我们是诱鸟, 宝贝 (wir sind lockvögel baby!). Shenzhen: Shēnzhèn Bàoyè Jítuán Chūbǎnshè 深圳报业集团出版社 (Publishing House of Shenzhen Press Group), o.S.
- Ding, Na (1995), *Die Rezeption deutschsprachiger Literatur in der Volksrepublik China 1949-1990*. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität zu München.

- Dù 杜, Xīnhuá 新华 (2005), „Yìběn qiányán – Yìyàng de tiǎozhàn dúyǒu de měijǐn 译本前言 – 异样的挑战独有的美景“ (Vorwort zur Übersetzung. Die schöne Landschaft, die Herausforderung der Differenz besitzt), in Jelinek, Elfriede / Dù 杜, Xīnhuá 新华 (Übers.) / Wú 吴, Yùkāng 裕康 (Übers.) (2005), *Tānlán 贪婪 (Gier) (Yēlìnèikè Wénjí 耶利内克文集 Jelineks Gesammelte Werke)*. Wuhan: Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House), 1-5.
- Elfriede Jelinek-Forschungszentrum (2008), *Die weltweiten Übersetzungen von Elfriede Jelineks Werken samt Aufführungsdokumentation*. Online im WWW unter der URL <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/service/dokumentation>, eingesehen am 05.01.2010. = Übersetzungsliste 2008
- Engdahl, Horace (2004), *Presentation Speech*. Online im WWW unter der URL http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/presentation-speech.html, eingesehen am 23.02.2010.
- Fàn 范, Jiéping 捷平(Hg.) (2007), *Àodìlì xiàndài wénxué yánjiū – Dì shí'èr jiè déyǔ wénxué yánjiū huì lùnwénjí 奥地利现代文学研究 – 第十二届德语文学研究会论文集 (Modern Austrian Literature Research – 12. Aufsatzsammlung der Forschungsgesellschaft für Deutsche Literatur)*. Hangzhou: Zhèjiāng Dàxué Chūbǎnshè 浙江大学出版社 (Zhejiang University Press).
- Féng 冯, Yàlín 亚琳 (2005), „Yìběn qiányán – ‘Wénběn píngmiàn’ tòuchū de sīxiǎng guāngliàng 译本前言 – ,文本平面‘透出的思想光亮“ (Vorwort zur Übersetzung. Der glänzende Gedanke, der die „Textflächen“ durchdringt), in Jelinek, Elfriede / Chén 陈, Jǐn 瑾 u.a. (Übers.) (2005), *Húnduàn Ā'ěrbēisī Shān 魂断阿尔卑斯山 (In den Alpen) (Yēlìnèikè Wénjí 耶利内克文集 Jelineks Gesammelte Werke)*. Wuhan: Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House), 1-6.
- Fènghuáng Wénkù Chūbǎn Wěiyuánhùi 凤凰文库出版委员会 (Phoenix Library Publishing Committee) (2008), *Chūbǎn shuōmíng 出版说明 (Kommentar des Verlags)*, in Jelinek, Elfriede / Chén 陈, Liángméi 良梅 (Übers.) (2008), *Zhú ài de nǚrén 逐爱的女人 (Die Liebhaberinnen) (Fènghuáng Wénkù 凤凰文库 Phoenix Library)*. Nanjing: Yílín Chūbǎnshè 译林出版社 (Yilin Press), 1-2. = Phoenix 2008
- Fiddler, Allyson (1997), „Zur Rezeption Elfriede Jelineks in Großbritannien – oder: Was geschah, nachdem die Briten Elfriede Jelinek gelesen hatten“, in Bartens, Daniela (Hg.) / Pechmann, Paul (Hg.) (1997), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption (Dossier Extra)*. Graz: Droschl, 160-180.
- Flick, Uwe (Hg.) / Kardoff, Ernst von (Hg.) / Steinke, Ines (Hg.) (2008), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt.

Fuchsenberger, Wilfried (Hg.) (2006), *Hàn Dé dà cídiǎn* 汉德大词典 Chinesisch-deutsches Universalwörterbuch. Beijing: Wàiwén Chūbǎnshè 外文出版社 (Verlag für fremdsprachige Literatur). = Wörterbuch 2006

Gadamer, Hans-Georg (³1972), *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.

GAPP (2009), *2008 nián quánguó xīnwén chūbǎnyè jīběn qíngkuàng* 2008 年全国新闻出版业基本情况 (Die grundlegende Situation des landesweiten Nachrichten- und Verlagswesens 2008). Online im WWW unter der URL <http://www.gapp.gov.cn/cms/html/21/464/200907/465083.html>, eingesehen am 19.01.2010.

Gǔ 贾, Mèngshān 梦姗 (2007), „*Tānlán*“ de xùshù fēnxī 《贪婪》的叙述分析 (Narrative Analyse von *Gier*. Ein Unterhaltungsroman). Masterarbeit, Jiāngxī Shīfàndàxué 江西师范大学 (Jiangxi Normal University).

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

Guo, Mingqin (1992), „Deutschsprachige Literatur in China“, in Ding, Na (Hg.) (1992), *Neue Forschungen chinesischer Germanisten in Deutschland*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 37-45.

Helfferich, Cornelia (³2009), *Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

HERCULES Business & Culture Development GmbH, offizielle Website. Online im WWW unter der URL <http://www.hercules-media.com>, eingesehen am 10.10.2009. = Hercules 2009

Hoffmann, Yasmin (1997), „Die französischen Jelinek-Übersetzungen: ein Beitrag zur Abschaffung der cartesianischen Logik“, in Bartens, Daniela (Hg.) / Pechmann, Paul (Hg.) (1997), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption* (Dossier Extra). Graz: Droschl, 120-135.

— (2007), „Jelinek en français dans le texte“, in Janke, Pia (Hg.) (2007), *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen (= Diskurse. Kontexte. Impulse 3). Wien: Praesens, 199-212.

Holmes, James (Hg.) (1970), *The nature of translation. Essays on the theory and practice of literary translation*. The Hague: Mouton.

Honegger, Gitta (2007), „Translating Austria. (Fünf) Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“, in Janke, Pia (Hg.) (2007), *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen (= Diskurse. Kontexte. Impulse 3). Wien: Praesens, 233-244.

Hsia, Adrian (Hg.) (1996), *Kafka and China*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Hu, Qihua (1992), *Literatur nach der Katastrophe. Eine vergleichende Studie über die Trümmerliteratur in Deutschland und die Wundenliteratur in der Volksrepublik China*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Iser, Wolfgang (1970), *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (= Konstanzer Universitätsreden 28). Konstanz: Universitätsverlag.
- Janke, Pia (Hg.) (2004), *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens.
- (Hg.) (2005), *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek* (= Diskurse. Kontexte. Impulse 1). Wien: Praesens.
- (Hg.) (2007), *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen (= Diskurse. Kontexte. Impulse 3). Wien: Praesens.
- Jauß, Hans Robert (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (= Konstanzer Universitätsrede 3). Konstanz: Universitätsverlag.
- Kāng 康, Kǎi 慨 / Gòu 勾, Yīnà 伊娜 (2004), „Yēlìnèikè de Zhōngguó chūbǎn nántí 耶利内克的中国出版难题“ (Die Schwierigkeit, Jelinek in China zu verlegen), in *Zhōngguó Xīnwén Zhōukān* 中国新闻周刊 Nr. 45 (2004). Online im WWW unter der URL <http://www.xici.net/b374984/d24310660.htm>, eingesehen am 30.11.2009.
- Konfuzius Institut an der Universität Wien, offizielle Website. Online im WWW unter der URL <http://www.konfuziusinstitut.at>, eingesehen am 01.02.2010. = Konfuzius Institut 2010
- Lǐ 李, Mò 墨 (2007), *Juéliè yǔ tūwéi* 决裂与突围 (Bruch und Durchbruch). Masterarbeit, Liáoníng Shīfàndàxué 辽宁师范大学 (Liaoning Normal University).
- Lín 林, Bái 白 (2005), „Bù dú Yēlìnèikè de lǐyóu 不读耶利内克的理由“ (Gründe, Jelinek nicht zu lesen), in *Nánfāng Wéntán* 南方文坛 (Southern Cultural Forum) Nr. 4 (2005), 21-22.
- Link, Hannelore (1976), *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Liú 刘, Míng hòu 明厚 (2006), „Shìlún Yēlìnèikè xījù xiànxàng 试论耶利内克戏剧现象“ (Zu Jelinek als Dramatikerin), in *Xījù Yìshù* 戏剧艺术 (Theatre Arts) Nr. 2 (2006), 50-57.
- Luó 罗, Xiǎoméi 晓梅 (2007), *Āi'ěrfúlédé • Yēlìnèikè xùshì wénběn zhōng de nǚxìng shēngyīn* 埃尔弗丽德•耶利内克叙事文本中的女性声音 (Die weibliche Stimme in Elfriede Jelineks narrativen Texten). Masterarbeit, Jiāngxī Shīfàndàxué 江西师范大学 (Jiangxi Normal University).
- Mayer, Verena / Koberg, Roland (2007), *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek: Rowohlt.

—— / Dīng 丁, Jūnjūn 君君 (Übers.) (2008), *Āi'ěrfúlédé • Yēlìnèikè zhuàn – Yī fú xiàoxiàng* 埃尔弗里德•耶利内克传 – 一幅肖像 (Elfriede Jelinek. Ein Porträt). Beijing: Zuòjiā Chūbǎnshè 作家出版社 (The Writers Publishing House).

Mayring, Philipp (⁵2002), *Einführung in die Qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Beltz.

Mehta, Amrit (2007), „Elfriede Jelineks *Lust* auf Hindi: Wie würden die Kulturmoralisten reagieren?“, in Janke, Pia (Hg.) (2007), *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. *Mediale Überschreitungen* (= Diskurse. Kontexte. Impulse 3). Wien: Praesens, 261-272.

Meng, Weiyan (1986), *Kafka und China*. München: Iudicium.

Meuser, Michael / Nagel, Ulrike (1991), „ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht: ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion“, in Garz, Detlef (Hg.) / Kraimer, Klaus (Hg.) (1991), *Qualitativ-empirische Sozialforschung: Konzepte, Methoden, Analysen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 441-471.

Mò 莫, Guānghuá 光华 (2005), „Yīběn qiányán – Huāngyě jīliàn zìrán bēijù 译本前言 – 荒野畸恋自然悲劇“ (Vorwort zur Übersetzung. Deformierung der Wildnis, Tragödie der Natur), in Jelinek, Elfriede / Mò 莫, Guānghuá 光华 (Übers.) (2005), *À, Huāngyě* 啊, 荒野 (Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr) (Yēlìnèikè Wénjí 耶利内克文集 Jelineks Gesammelte Werke). Wuhan: Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House), 1-5.

Moser, Angelika (2008), „Elfriede Jelinek: Übersetzerische Rezeption in Italien“, in Pöckl, Wolfgang (Hg.) (2008), *Im Brennpunkt: Literaturübersetzung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 151-205.

Nachtmann, Harriet (2000), „*la scandaleuse autrichienne*“. *Die Rezeption der Romane Elfriede Jelineks in der französischen Presse*. Diplomarbeit, Universität Wien.

Nakagome, Keiko (2007), „Die interkulturelle Problematik: Die Darstellbarkeit von Elfriede Jelineks Theatertexten“, in Janke, Pia (Hg.) (2007), *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. *Mediale Überschreitungen* (= Diskurse. Kontexte. Impulse 3). Wien: Praesens, 245-260.

Niè 聂, Jūn 军 (1999), „Cuīhuǐxìng yǔyán de xiàoyìng – Lùn ‚Ó huāngyě, ó fángbèi tā‘ de yǔyán tèshè 摧毁性语言的效应 – 论《哦荒野，哦防备它》的语言特色“ (Der Effekt dekonstruktiver Sprache. Zu den sprachlichen Besonderheiten von *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*), in *Xī'ān Wàiguóyǔ Xuéyuàn Xuébaò* 西安外国语学院学报 (Journal of Xi'an Foreign Languages University) Nr. 1 (1999).

Niè 聂, Jūn 军/ Xiè 谢, Míng 铭 (2001), „Zìrán bù zài shì shénhuà – Tán Bǎi'ēnhātè, Kēfūlè hé Yēlìnèikè duì dāngdài zìrán zhǔtí de yìshù biǎoxiàn 自然不再是神话 – 谈伯恩哈特、科夫勒和耶利内克对当代自然主题的艺术表现“ (Natur ist nicht mehr Mythos. Zum

künstlerischen Ausdruck des gegenwärtigen Themas der Natur bei Bernhard, Kofler und Jelinek), in *Xī'ān Wàiguóyǔ Xuéyuàn Xuébaò* 西安外国语学院学报 (Journal of Xi'an Foreign Languages University) Nr. 4 (2001), 153-154.

Níng 宁, Yīng 瑛 (2005), „Yì hòujì 译后记“ (Nachwort der Übersetzerin), in Jelinek, Elfriede / Níng 宁, Yīng 瑛 (Übers.) / Zhèng 郑, Huáhàn 华汉 (Übers.) (2005), *Gāngqín jiàoshī* 钢琴教师 (Die Klavierspielerin). Beijing: Běijīng Shíyuè Wényì Chūbǎnshè 北京十月文艺出版社 (Beijing October Literature & Art Publishing House), 239-242.

Nobelpreis-Stiftung, offizielle Website. Online im WWW unter der URL <http://nobelprize.org>, eingesehen am 05.01.2010. = Nobelpreis 2010

Oberger, Birgit (2008), *Elfriede Jelinek als Übersetzerin. Eine Einführung* (= Europäische Hochschulschriften 18, Vergleichende Literaturwissenschaft 120). Frankfurt am Main: Peter Lang.

Ou, Hong (2008), *Publishing Facts 2008*. Online im WWW unter der URL <http://www.wischenbart.com/china/index.htm>, eingesehen am 04.11.2009.

Pichler, Georg (1997), „Die Rezeption Elfriede Jelineks in Spanien“, in Bartens, Daniela (Hg.) / Pechmann, Paul (Hg.) (1997), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption* (Dossier Extra). Graz: Droschl, 75-99.

Pugsley, Peter C. (2005), „Literary Text as Cross-Cultural Exchange: The Selection of Australian Literature for the Chinese Book Market“, in *Asian Studies Review* Nr. 29 (Dez. 2005), 383-393.

Qí 齐, Kuàigē 快鸽 (2006), *Shénhuà de jiègòu – Yēlìnèikè chuàngzuò sīxiǎng yánjiū* 神话的解构 – 耶利内克创作思想研究 (Die Dekonstruktion des Mythos. Forschung zu Jelineks literarischer Intention). Dissertation, Shànghǎi Wàiguóyǔ Dàxué 上海外国语大学 (Shanghai International Studies University).

Qián 钱, Dìngpíng 定评 (2005), „Gāngqín jiàoshī“ Yēlìnèikè “钢琴教师” 耶利内克 („Klavierspielerin“ Jelinek) (Yēlìnèikè Wénjí 耶利内克文集 Jelineks Gesammelte Werke). Wuhan: Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House).

Qiū 邱, Huádòng 华栋 (2005), „Yēlìnèikè de xìng yǔ zhèngzhì 耶利内克的性与政治“ (Geschlecht und Politik bei Jelinek), in *Nánfēngchuāng* 南风窗 Nr. 2a (2005), 88.

Reischke, Martin (2003), *Clinton-Biografie in China. Hillarys zensierte Memoiren*. Online im WWW unter der URL <http://www.spiegel.de/kultur/charts/0,1518,266991,00.html>, eingesehen am 10.11.2009.

Reitani, Luigi (1997), „Im Anfang war die Lust... Zur Rezeption Elfriede Jelineks in Italien“, in Bartens, Daniela (Hg.) / Pechmann, Paul (Hg.) (1997), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption* (Dossier Extra). Graz: Droschl, 52-74.

Ren, Weidong (2002), *Kafka in China. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers der Moderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Robinson, Douglas (1991), *The translator's turn*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Schwabel, Friederike (2004), *Zeitgenössische österreichische Literatur in den Vereinigten Staaten: Vermittlung – Übersetzung – Rezeption. Unter besonderer Berücksichtigung von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. Diplomarbeit, Universität Wien.

Shànghǎi Yìwén Chūbǎnshè 上海译文出版社 (Shanghai Translation Publishing House), offizielle Website. Online im WWW unter der URL <http://www.stph.com.cn>, eingesehen am 04.11.2009. = STPH 2009

Shěn 沈, Xīliáng 锡良 (2005), „Yì xù: Hǎidégé'ěr、Alúntè de àiqíng gùshi yǐjí Yēlìnèikè de gèrén jìyù 译序: 海德格尔、阿伦特的爱情故事以及耶利内克的个人际遇“ (Vorwort zur Übersetzung: Die Liebesgeschichte von Heidegger und Arendt sowie Jelineks persönlicher Wink des Schicksals), in Jelinek, Elfriede / Shěn 沈, Xīliáng 锡良 (Übers.) (2005), *Tuōtè'nǎo Shān* 托特瑙山 (Totenauberg). Shenzhen: Shēnzhèn Bào'yè Jítuán Chūbǎnshè 深圳报业集团出版社 (Publishing House of Shenzhen Press Group), o.S.

Shēnzhèn Bào'yè Jítuán 深圳报业集团 (Shenzhen Press Group), offizielle Website. Online im WWW unter der URL http://www.sznews.com/publish/node_13498.htm, eingesehen am 04.11.2009. = SPG 2009

Shu, Changshan (1992), „Das erste Thomas Mann-Bild in China“, in Ding, Na (Hg.) (1992), *Neue Forschungen chinesischer Germanisten in Deutschland*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 70-90.

Sòng 宋, Sàinán 赛南 (2007), „Shénhuà“ jiěgòu zhōng de „shīyì“ shūxiě “神话”解构中的“诗意”书写 (Die „Poetik“ in der Dekonstruktion des „Mythos“). Masterarbeit, Shāndōng Dàxué 山东大学 (Shandong University).

Sun, Fengchen (1986), „Zur Rezeption deutscher Literatur in China“, in Kuo, Heng-yü (Hg.) (1986), *Von der Kolonialpolitik zur Kooperation. Studien zur Geschichte der deutsch-chinesischen Beziehungen* (= Berliner China Studien 13). München: Minerva, 469-491.

Sun, Qingguo (2002), „Economics of the Chinese Book Market“, in *Publishing Research Quarterly* (2002), 54-63.

Sun, Jin / Yang, Yang / Mao, Meng (2009), „The Current Status of the Publishing Industry in China“, in *Journal of Scholarly Publishing* (Okt. 2009), 92-102.

- Tán 谭, Shānshān 杉杉 (2007), *Yēlìnèikè xiǎoshuō zhōng de zhèngzhì qíngjié* 耶利内克小说中的政治情结 (Der politische Komplex in Jelineks Romanen). Masterarbeit, Huázhōng Shīfàndàxué 华中师范大学 (Huazhong Normal University).
- VVOP (2008), „Yīlín chūbǎnshè zuìzǎo nǎ xià Nuòbèiěrwénxuéjiǎng dézhǔ Lè • Kèláiqí'ào dàibǎozuò ‚Zhànzhēng‘ Zhōngwén bǎnquán 译林出版社最早拿下诺贝尔文学奖得主勒•克莱齐奥代表作《战争》中文版权“ (Yilin Press erwarb als erstes die chinesischen Lizenzen des repräsentativen Werkes *La Guerre* von Nobelpreisträger Le Clézio), in *Chūbǎn Guǎngjiǎo* 出版广角 (A Vast View on Publishing) Nr. 11 (2008), o.S.
- Wang, Xian (2009), *Zur Rezeptionsgeschichte von Thomas Bernhards Werken in China 2001-2008*. Magisterarbeit, Universität Wien.
- Wáng 王, Yànyàn 艳艳 (2008), *Chāoyuè nǚquán: Yēlìnèikè xiǎoshuō chuàngzuò xùshù shēngyīn fēnxī* 超越女权: 耶利内克小说创作叙述声音分析 (Über das Recht der Frau hinaus: Analyse der narrativen Stimme im Romanschaffen Jelineks). Masterarbeit, Yúnnán Dàxué 云南大学 (Yunnan University).
- WBCO Public Relations & Business Communications (2009), *Facts about the Chinese Book Market*. Online im WWW unter der URL http://www.buchmesse.de/imperia/celum/documents/Leipzig2009_11_Book_Market.pdf, eingesehen am 25.02.2010. = WBCO 2009
- Wū 邬, Méiyáng 眉扬 (2008), *Nánquán wénhuà zhōng de nǚxìng shēngcún kùnjìng hé yùwàng shūxiě – „Jīn suǒ jì“ yǔ „Gāngqín jiàoshī“ nuèliàn yìshí bǐjiào* 男权文化中的女性生存困境和欲望书写 – 《金锁记》与《钢琴教师》虐恋意识比较 (Das Existenzdilemma der Frau und das Schreiben von der Lust in einer patriarchalen Gesellschaft. Vergleich des sadomasochistischen Bewusstseins in *Jin Suo Ji* und *Die Klavierspielerin*). Masterarbeit, Chóngqìng Shīfàndàxué 重庆师范大学 (Chongqing Normal University).
- Xǔ 许, Kuānhuá 宽华 (2005), „Yīběn qiányán – Liánxiǎng dào Láolúnsī 译本前言 – 联想到劳伦斯“ (Vorwort zur Übersetzung. Assoziation mit Lawrence), in Jelinek, Elfriede / Xǔ 许, Kuānhuá 宽华 (Übers.) / Huáng 黄, Yùyún 玉云 (Übers.) (2005), *Qíngyù* 情欲 (Lust) (Yēlìnèikè Wénjí 耶利内克文集 Jelineks Gesammelte Werke). Wuhan: Chángjiāng Wényì Chūbǎnshè 长江文艺出版社 (Changjiang Literature and Art Publishing House), 1-3.
- Yáng 杨, Léi 雷 (2006), *2006 nián 1-6 yuè wénxué túshū shìchǎng fēnxī* 2006年1-6月文学图书市场分析 (Analyse des Literaturbuchmarktes Jänner bis Juni 2006). Online im WWW unter der URL http://www.openbook.com.cn/searchresult_all.asp?filetype=%BF%AA%BE%ED%D1%D0%BE%BF%B3%C9%B9%FB, eingesehen am 04.11.2009.
- Yáng 杨, Yì 毅 / Zhū 朱, Jiàn huà 健桦 (2007), *Cóng kāijūan shùjù kàn Nuòbèiěrwénxuéjiǎng zuòjiā zuòpǐn zài Zhōngguó túshū língshòu shìchǎng shàng de biǎoxiàn* 从开卷数据看诺贝尔文学奖作家作品在中国图书零售市场上的表现 (Die Leistung der Werke von LiteraturnobelpreisträgerInnen auf dem chinesischen Buchmarkt anhand der Daten von

OpenBook). Online im WWW unter der URL http://www.openbook.com.cn/searchresult_all.asp?filetype=%BF%AA%BE%ED%D1%D0%BE%BF%B3%C9%B9%FB, eingesehen am 04.11.2009.

Yao, Hong (2009), *Who will become the next "200 million miracle"?*. Online im WWW unter der URL <http://www.cptoday.com.cn/En/News/2009-06-25/193.html>, eingesehen am 04.11.2009.

Yè 叶, Jùn 隼 (2005), „Xìng de yuánzuì 'háishì ,ài de dùnwèi'? – Yēlínèikè zuòpǐn yántǎohuì zōngshù ,性的原罪' 还是 ,爱的遁位'? – 耶利内克作品研讨会综述“ („Erbsünde des Geschlechts“ oder „Zufluchtsort der Liebe“? – Zusammenfassung des Seminars zu Jelineks Werken), in *Dāngdài Wàiguó Wénxué* 当代外国文学(Foreign Literature Review) Nr. 1 (2005), 153-154.

Yìlín Chūbǎnshè 译林出版社 (Yilin Press), offizielle Website. Online im WWW unter der URL <http://www.yilin.com>, eingesehen am 04.11.2009. = YP 2009

Yú 余, Kuāngfù 匡复 (2005), „Yì Hòujì 译后记“ (Nachwort des Übersetzers), in Jelinek, Elfriede / Yú 余, Kuāngfù 匡复 (Übers.) (2005), *Mǐxià'āi'ěr – Yī bù xiěgěi yòuzhì shèhuì de qīngnián dúwù* 米夏埃尔 – 一部写给幼稚社会的青年读物 (Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft). Shanghai: Shànghǎi Yìwén Chūbǎnshè 上海译文出版社 (Shanghai Translation Publishing House), 221-224.

Zeit Online (2009), *Buchmesse als opportunistisch kritisiert*. Online im WWW unter der URL <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2009-09/frankfurt-china-buchmesse?page=2>, eingesehen am 10.01.2010.

Zhāng 张, Lěi 蕾 (2008), *Quánlì yǔ yùwàng de míshī* 权力与欲望的迷失 (Verloren in Macht und Begierde). Masterarbeit, Huádōng Shīfàn Dàxué 华东师范大学 (Huadong Normal University).

Zhang, Jingyuan (2000), „Breaking Open. Chinese Women's Writing in the Late 1980s and 1990s“, in Chi, Pang-yuan (Hg.) / Wang, David Der-wei (Hg.) (2000), *Chinese Literature in the second half of a modern century. A critical survey*. Bloomington: Indiana University Press, 161-179.

Zhang, Xiaoming / Bao, Jiannu (Übers.) (2006), „From institution to industry. Reforms in cultural institutions in China“, in *International Journal of Cultural Studies* Nr. 9 (3) (2006), 297-306.

Zhāng 张, Xiǎoqīng 晓青 (2006), „Sī • Cíwēigé zuòpǐn zài Zhōngguó nèidì de yìjiè 斯•茨威格作品在中国内地的译介“ (Übersetzung und Einführung der Werke Stefan Zweigs in China), in *Hé'nán Shèhuìkēxué* 河南社会科学 (Henan Social Sciences) Vol. 14 Nr. 5 (Sept. 2006), 160-162.

Zhang, Yi (2007), *Rezeptionsgeschichte der deutschsprachigen Literatur in China von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Deutsch-ostasiatische Studien zur interkulturellen Literaturwissenschaft 5). Frankfurt am Main: Peter Lang.

Zhang, Yushu (1985), „Die Germanistik in China – Vergangenheit und Gegenwart“, in *Jahrbuch für Internationale Germanistik* Jahrgang XVII (1) (1985), 168-184.

— (1986), „Seelenleben – Terra inkognita. Die Akzeptanz von Stefan Zweig in China nach der Kulturrevolution“, in *Börsenblatt* Nr. 20 (11.3.1986), 705.

— (1992), „Die Wichtigkeit der Übersetzung bei der Rezeption der deutschen Literatur in China“, in *Jahrbuch für Internationale Germanistik* Jahrgang XXIV (2) (1992), 60-71.

— (1996), „Österreichische Literatur in China“, in *TRANS – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 7 (Sept. 1999). Online im WWW unter der URL <http://www.inst.at/trans/7Nr/yushu7.htm>, eingesehen am 15.09.2009

Zhōngguó Guójiā Túshūguǎn 中国国家图书馆 (National Library of China), offizielle Website. Online im WWW unter der URL <http://www.nlc.gov.cn>, eingesehen am 25.09.2009. = NLC 2009

Zhu, Hong (1992), *Schiller in China*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Zhuóyuè Wǎng 卓越网 (Joyo.com) / Amazon.cn. Online im WWW unter der URL <http://www.amazon.cn>, eingesehen am 22.01.2010 = Joyo 2010

Persönliche Auskünfte: Gespräche und E-Mail-Korrespondenzen

Cài 蔡, Hóngjūn 鸿君, Übersetzer, Literaturagent, Gründer von HERCULES Business & Culture Development GmbH, E-Mail-Korrespondenz geführt im Nov. 2009 bis Jan. 2010.

Chén 陈, Liángméi 良梅, Professorin am Germanistikinstitut der Universität Nanjing (*Nanjing Daxue* 南京大学), Übersetzerin von *Die Liebhaberinnen* (*Zhu ai de nüren* 逐爱的女人), E-Mail-Korrespondenz geführt im Nov. 2009.

Chén 陈, Mín 民, Assistenzprofessorin am Germanistikinstitut der Universität Nanjing (*Nanjing Daxue* 南京大学), Übersetzerin von *Die Ausgesperrten* (*Meihao de meihao de shiguang* 美好的美好的时光), E-Mail-Korrespondenz geführt im Jan. 2010.

Clar, Peter u.a., MitarbeiterInnen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums am Germanistikinstitut der Universität Wien, Gespräche und E-Mail-Korrespondenz geführt im Jan. und Feb. 2010. = EJFZ 2010

Dīng 丁, Jūnjūn 君君, Germanistin an der Beijing Foreign Studies University (*Beijing Waiguoyu Daxue* 北京外国语大学), derzeit in Berlin, Übersetzerin von *elfriede jelinek. Ein Porträt (Ai'erfulide • Yelineike zhuan – Yi fu xiaoxiang* 埃尔弗里德•耶利内克传 – 一幅肖像). E-Mail-Korrespondenz geführt im Nov. 2009.

Lǐ 李, Chāngkē 昌珂, Professor am Germanistikinstitut der Peking Universität (*Beijing Daxue* 北京大学), Gespräch geführt im Sept. 2009, Beijing.

Mǎ 马, Wéntāo 文涛, emeritierter Professor am Germanistikinstitut der Peking Universität (*Beijing Daxue* 北京大学), Übersetzer, Gespräch geführt im Sept. 2009, Beijing.

Mò 莫, Guānghuá 光华, Assistenzprofessor an der Sichuan International Studies University (*Sichuan Waiguoyu Xueyuan* 四川外国语学院), Übersetzer von *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr (A, Huangye* 啊, 荒野), E-Mail-Korrespondenz geführt im Nov. 2009.

Níng 宁, Yīng 瑛, emeritierte Literaturwissenschaftlerin am Forschungsinstitut für fremdsprachige Literatur der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften (*Zhongguo Shehui Kexueyuan Waiguo Wenxue Yanjiusuo* 中国社会科学院外国文学研究所), Übersetzerin von *Die Klavierspielerin (Gangqin jiaoshi* 钢琴教师), Gespräch geführt im Sept. 2009, Beijing.

Pfeiffer, Hermine, Assistentin am Österreichischen Kulturforum Peking, Gespräch geführt im Sept. 2009, Beijing.

Schlager, Thomas, Auslandslektor des ÖAD an der Peking Universität (*Beijing Daxue* 北京大学), E-Mail-Korrespondenz geführt im Okt. bis Dez. 2009.

Shěn 沈, Xīliáng 锡良, technischer Übersetzer und Projektmanager bei Maglev Shanghai, Übersetzer von *Totenauberg (Tuotenaoshan* 托特瑙山), E-Mail-Korrespondenz geführt im Jan. 2010.

Sommerer, Elisa, Abteilung Lizenzen / Verträge des Rowohlt Verlages, E-Mail Korrespondenz geführt im Nov. 2009.

Wáng 王, Bīnbīn 滨滨, Professorin an der Fudan Universität (*Fudan Daxue* 复旦大学), Übersetzerin von *Der Tod und das Mädchen (Si yu shaonü* 死亡与少女), E-Mail-Korrespondenz geführt im Jan. 2010.

Yáng 杨, Lì 丽, Trainerin und Projektmanagerin bei UNICOM Wien, Übersetzerin von *Statt eines Vorwortes: Sinn egal. Körper zwecklos (Dai xu: Meiyou yiyi de yiyi, meiyou yongtu de guti* 代序: 没有意义的意义, 没有用途的躯体), Gespräch geführt im Jan. 2010, Wien.

Yè 叶, Jùn 隼, Literaturwissenschaftler am Forschungsinstitut für fremdsprachige Literatur der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften (*Zhongguo Shehui Kexueyuan Waiguo*

Wenxue Yanjiusuo 中国社会科学院外国文学研究所), Gespräch geführt im Sept. 2009, Beijing.

Zusammenfassung

Die Zuerkennung des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek im Herbst 2004 löste eine globale Rezeptionswelle aus. Mittlerweile sind die Texte der österreichischen Schriftstellerin in 37 Sprachen übersetzt – darunter auch das Chinesische. Obwohl teilweise schon seit Mitte der 1990er Jahre übersetzt, gehen alle tatsächlich erschienenen chinesischen Jelinek-Publikationen auf den „Türöffner“ Nobelpreis zurück. In der vorliegenden Arbeit werden die Rezeptions- und Übersetzungsbedingungen der Werke Elfriede Jelineks in der Volksrepublik China umfassend dokumentiert und analysiert. Jelinek dient dabei als Fallbeispiel, an dem die Rezeptions- und Übersetzungsmechanismen für österreichische Gegenwartsliteratur in der Volksrepublik China demonstriert werden.

Die interdisziplinäre Magisterarbeit baut auf der Rezeptionstheorie von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser sowie der historisch-deskriptiven Übersetzungswissenschaft und den Translation Studies auf. Erstmals wird durch den Einsatz sowohl literaturwissenschaftlicher als auch sozialwissenschaftlicher Methoden ein ganzheitliches Bild entworfen, in dem die aktuellsten Tendenzen und der Status Quo des österreichisch-chinesischen literarischen Austausches erfasst werden. Es kommen die ÜbersetzerInnen und weitere ExpertInnen zu Wort, genauso werden Daten und Statistiken, die Werke selbst sowie außerliterarische Ausgangsbedingungen und Determinationsfaktoren miteinbezogen und in Beziehung gesetzt. Zunächst werden daher die spezifischen Rahmenbedingungen, die der chinesische Buch- und Übersetzungsmarkt vorgibt, dargestellt. Es folgt die systematische Dokumentation der Entstehungs-, Auswahl- und Entscheidungsprozesse, die zur Veröffentlichung der Jelinek-Übersetzungen in China führten. Anschließend werden Einblicke in die Übersetzungen anhand von konkreten Beispielen eröffnet, die Vermarktungsstrategien sowie der Erfolg der Jelinek-Werke auf dem chinesischen Buchmarkt analysiert.

Anhand dieser Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte der Werke Elfriede Jelineks in China zeichnen sich inhärente Strukturen und signifikante Mechanismen im interkulturellen Dialog zwischen Österreich und China ab. Es werden die wichtigsten Akteure in diesem Prozess identifiziert, wobei vor allem der vermittelnden Literaturagentur eine entscheidende Rolle zukommt. Die Rekonstruktion der Abläufe soll in weiterer Folge zu einem tieferen Verständnis für die besondere Charakteristik der chinesischen Rezeption von zeitgenössischer österreichischer Literatur und letztlich zu einer Verbesserung der Rezeptionsbedingungen in der Zukunft beitragen.

Lebenslauf

Arnhilt Johanna Höfle, Bakk.phil.

Geburtsdatum: 11. Mai 1985

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

ab 03/2008	Magisterstudium Sinologie Institut für Ostasienwissenschaften, Universität Wien
10/2004 - 01/2008	Bakkalaureatsstudium Sinologie Institut für Ostasienwissenschaften, Universität Wien
ab 10/2003	Diplomstudium Deutsche Philologie Institut für Germanistik, Universität Wien
09/1995 - 06/2003	AHS-Matura Bundesgymnasium Gallusstraße, Bregenz / Vorarlberg

Auslandsaufenthalte zu Studien- und Forschungszwecken

08/2009 - 10/2009	Forschungsaufenthalt in der Volksrepublik China
09/2006 - 07/2007	Studienaufenthalt in der Volksrepublik China Renmin University of China (中国人民大学), Beijing

Ich danke...

Ao. Univ. Prof. Univ. Doz. Dr. Richard Trappl, meinem Betreuer von sinologischer Seite, und Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke, meiner Betreuerin von germanistischer Seite, die mich beide zu diesem interdisziplinären Unternehmen ermutigt haben. Besonderer Dank gilt auch den ExpertInnen und ÜbersetzerInnen, die mir wertvolle Einblicke in ihre Arbeit gewährten. Für die große Unterstützung aller Art möchte ich mich des Weiteren bei Thomas Schlager, Peter Clar, Elisabeth Gumpenberger, Stefan Truppe und meiner ganzen Familie herzlich bedanken.