SHUANGZHI LI

ZITIERTE ROMANTIK
MEHRSPRACHIGKEIT ALS POETISCHES VERFAHREN DER ALTERNATIVEN CHINESISCHEN MODERNE IN YU DAFUS *UMZUG GEN SÜDEN*

Spätestens seit Arjun Appadurais Monographie *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*[1] wird in der Forschung immer häufiger von der ›Moderne‹ beziehungsweise ›Modernisierung‹ in Pluralform (*modernities* auf Englisch) gesprochen und in der Folge von ›alternativen Modernen‹.[2] Diese Entwürfe ›alternativer Modernen‹ zielen darauf ab, das herkömmliche Konzept einer homogenen, eurozentrischen Moderne zu durchbrechen und die vielfältigen, eigenständigen Entwicklungen außerhalb Europas und der USA ebenfalls als gleichwertige Modernisierungsprozesse zu beschreiben. Allerdings bedeutet ›Alternative‹ hier keine von der europäischen beziehungsweise westlichen Moderne völlig abgetrennte endogene Entwicklung. Vielmehr stehen die alternativen Formen der Moderne stets in einer Beziehung zur westlichen Modernisierung:

> Alternative, or non-Western modernities emerge either by the development of hybridized cultural forms through the appropriation of those of Western modernity or by the introduction of innovative, and thus truly alternative forms of modernity. Yet neither of these forms has emerged out of thin air. They emerge out of a relation to other modernities and the processes of appropriation, adaptation, and transformation have been their characteristic features.[3]

1 Arjun Appadurai, Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, Minneapolis 1996.

2 Unter den unzähligen wissenschaftlichen Monographien und Sammelbänden seien nur zwei als repräsentative Beispiele genannt: Alternative Modernities, hg. von Dilip Parameshwar Gaonkar, Durham 2001 und Shmuel Noah Eisenstadt, Comparative Civilizations and Multiple Modernities, Leiden 2003. Zur Diskussion über die Pluralform der Moderne im Vergleich von Europa und China vgl. insb. Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese and Other Interpretations, hg. von Dominic Sachsenmaier, Jens Riedel und Shmuel Noah Eisenstadt, Leiden 2002.

3 Bill Ashcroft, Alternative Modernities: Globalization and the Post-Colonial, in: Ariel 40 (2009), H. 1, S. 81–105, hier S. 83 f.

© 2024 Shuangzhi Li, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535512-021 | CC BY-NC-SA 4.0

Blickt man auf die Entwicklungen in China seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind diese vor allem durch die Adaption und Transformation der westlichen Modernen gekennzeichnet. Schon in den letzten Jahrzehnten der letzten kaiserlichen Monarchie, der Manchu-Qing-Dynastie, begannen die politischen Eliten sich westliche Kenntnisse vor allem im militärischen und technisch-industriellen Bereich anzueignen – gerade im Hinblick auf die Dringlichkeit, dessen koloniale Invasion abzuwehren. 1898 kam es auch zu einer Reform des politischen Systems unter der Leitung des jungen Kaisers Guangxu, dessen Ambition zum Aufbau einer konstitutionellen Monarchie nach dem westlichen Vorbild von der konservativen alten Kaiserin, seiner Mutter, jedoch schnell und grausam vereitelt wurde. Der Sturz der Monarchie und die anschließende Gründung der Republik im Jahr 1912 markieren eine enorme politische Wende; dennoch blieben sowohl die aus der Kaiserzeit überkommenen gesellschaftlichen und gedanklichen Konventionen der Chinesen als auch die bedrohliche Expansion der westlichen Kolonialmächte fortwährend prägende Faktoren. Vor diesem Hintergrund bildete sich seit 1915 allmählich die Bewegung der Neuen Kultur (新文化运动) heraus,[4] die in den 1920er und 1930er Jahren ihre Blütezeit erlebte.[5]

Bei den chinesischen Bemühungen, zu einer modernen Gesellschaft und Kultur zu werden, lässt sich vor allem der Bruch mit eigenen Traditionen erkennen, der auch für die Moderne des Westens bezeichnend ist. Unter dem Motto »Nieder mit dem Konfuziusladen« zeigt sich die Abkehr von der Tradition in China allerdings in einer radikalen Form mit einem gewissen »ikonoklastischen Charakter«.[6] In der Literatur gestaltet sich dieser Modernisierungsprozess durch die intensive Auseinandersetzung mit europäischer und amerikanischer Literatur, die nun in größerem Maße übersetzt und gelesen wurde. Mit Fortschrittlichkeit und Innovation assoziiert, dient sie der chinesischen Literatur nicht nur als ästhetisches Vorbild, insofern Themen, Ideen, Modelle und poetische Tech-

4 Die Gründung der Zeitschrift *Jugend* (青年杂志) im September 1915 gilt als Initialereignis der revolutionären Bewegung in der Literatur. Ab der zweiten Folge wurde der Titel in *Neue Jugend* (新青年) verändert und mit dem französischen Untertitel *La Jeunesse* ergänzt. *Neue Jugend* wurde bis 1926 publiziert und spielte eine zentrale Rolle in der Entwicklung der modernen Literatur in China.

5 Die chinesische kulturelle Erneuerung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird auch häufig mit der sogenannten Vierten-Mai-Bewegung verbunden. Diese Bewegung lässt sich auf die Studentendemonstration am 4. Mai 1919 zurückführen, die sich ursprünglich gegen die vom Versailler Vertrag vorgesehene Übergabe der ehemaligen deutschen Kolonien in China an Japan richtete und sich später zum Aufruf zu einer durchgreifenden Umgestaltung der chinesischen Gesellschaft entwickelte.

6 Wolfgang Kubin, Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert, München 2005, S. 25 f.

niken übernommen werden, sondern ebenso in sittlichen Fragen. Die Übertragung der westlichen angesehenen Literatur ins Chinesische bedeutete deshalb weit mehr als einen bloßen Sprachwechsel; sie ist von den an der Bewegung der Neuen Kultur beteiligten Intellektuellen als integraler Baustein der Gestaltung eines völlig neuen, eines emphatisch modernen Weltbildes gedacht. Aufgrund dieser umfassenden Ambitionen, die sich an Übertragungen knüpfen, spricht Lydia H. Liu mit Recht von der chinesischen Moderne als »translated modernity«.[7]

Die kosmopolitische Offenheit der chinesischen Intellektuellen für die Einflüsse aus dem Westen ist allerdings stets verknüpft mit großem Nationalbewusstsein, genauer gesagt, von einem Unterlegenheitsgefühl und der beständigen Sorge um das Schicksal der chinesischen Nation in einem globalen Kolonialsystem getrieben. Sollte China den Anschluss an die Moderne verpassen, drohte der Verlust der eigenständigen Existenz in einer imperial geprägten Weltordnung. Deshalb geht auf schizophrene Weise der Wunsch, nach westlichem Vorbild modern zu werden, oftmals mit Gefühlen der Frustration und Wut über den kolonialen Westen sowie der Angst vor dem Verlust der eigenen Identität einher. Shu-mei Shih charakterisiert daher die Bewegung der Neuen Kultur folgendermaßen:

> I theorize semicolonialism as a social formation distinct from formal colonialism. […] [I]t involved the linkages of Chinese modernism to other modernisms (particularly Western und Japanese), its transnationalism expressed within multiple fields of discursive and political power. These are what I term the local and global contexts of Chinese modernism, whose interactions account for diachronically changing constitutions of meaning and agency.[8]

Die ambivalenten, spannungsvollen und heterogenen Verbindungen mit der westlichen Moderne, die der chinesischen Moderne ihre Eigenartigkeit in Gehalt und Gestalt verleihen, lassen sich bei zahlreichen chinesischen Autorinnen und Autoren in unterschiedlichen Ausprägungen beobachten. Äußerst bemerkenswert scheint insbesondere der Schriftsteller Yu Dafu (郁达夫, 1896–1945). In großer Plastizität zeigen sich die Ambivalenzen und Spannungen der chinesischen Moderne in seiner frühen Erzählung *Umzug gen Süden* (南迁), die er durch seinen außergewöhnlichen Einsatz von Mehrsprachigkeit gestaltet.

7 Lydia H. Liu, Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900–1937, Stanford 1995, passim.

8 Shu-mei Shih, The Lure of the Modern. Writing Modernism in Semicolonial China, 1917–1937, Berkeley 2001, S. x–xi.

Yu Dafu und seine mehrsprachigen Erzählungen

Yu Dafu, geboren am Ende der Qing-Dynastie in einer verarmten Familie von Intellektuellen in der Provinz Zhejiang, weist einen für die Generation moderner chinesischer Autorinnen und Autoren der Republik-Zeit (1912–1949) typischen Werdegang auf. Als Kind wurde er auf traditionelle Weise erzogen und besuchte anschließend verschiedene Schulen in seiner Heimatregion, die sich bereits der Moderne geöffnet hatten. 1913 bis 1922 studierte er in Japan zuerst unter anderem Medizin an der Achten Hochschule in Nagoya, danach Wirtschaftswissenschaft an der kaiserlichen Hochschule in Tokyo. Während seines Studiums in der japanischen Hauptstadt entdeckte er sein Interesse für Literatur und begann enthusiastisch westliche und japanische Gegenwartsliteratur zu lesen. 1921 gründete er mit anderen gleichgesinnten jungen chinesischen Studenten, von denen einige ebenfalls später berühmte Autoren in China werden sollten, die literarische Gesellschaft *Schöpfung* (创造社). Diese Gesellschaft verschrieb sich zu Beginn der vom europäischen Ästhetizismus übernommenen Maxime »Kunst um der Kunst willen« (为艺术而艺术) und nahm damit eine zentrale Stellung innerhalb des vielgestaltigen chinesischen Modernismus ein. Neben der ästhetizistischen Literatur des Symbolismus und der Neuromantik begeisterten sich die Mitglieder der *Schöpfung* vor allem für die Literatur der Romantik (die hier recht umfänglich die gesamte Dichtkunst der Epochenschwelle um 1800 bezeichnet). Yu Dafu gilt als einer der talentiertesten und kreativsten Autoren dieser Gruppe, sodass er sowohl für die zeitgenössische Literaturkritik als auch in der heutigen Forschung als eine zentrale Figur bei der Einführung, Etablierung und Verbreitung der Romantik und des Ästhetizismus in der chinesischen Moderne gilt.[9] Besonders sein erster Erzählband mit dem Titel *Versinken* (沉沦), der nur drei relativ kurze Texte (*Versinken*, *Umzug gen Süden* (南迁) und *Silbergrauer Tod* (银灰色的死)[10] enthält, gilt

9 Vgl dazu umfassend Zhixi Xie, Obsession mit der Schönheit: Eine Untersuchung zu Ästhetizismus und Dekadenz in der chinesischen Moderne (美的偏至: 中国现代唯美-颓废主义文学思潮研究), Shanghai 1997 sowie zur Rezeption dieser Literatur unter der pauschalen Bezeichnung ›Romantik‹ die ältere Studie von Leo Ou-fan Lee, The Romantic Generation of Modern Chinese Writers, Cambridge 1973. Lee und Xie heben beide Yu Dafus Status als repräsentativer chinesischer Romantiker bzw. Dekadenz-Autor hervor. Diese Bewertung wird auch von der weiteren Yu Dafu-Forschung aufgenommen. Shih bemerkt etwa: »Yu Dafu was the earliest and most influential figure to adopt the decadent style« (Shih, The Lure of the Modern, S. 115).

10 Für die deutsche Übersetzung der Buch- und Erzählungstitel sowie des Haupttexts von Yu Dafu verwende ich die Fassung: Yu Dafu, Meistererzählungen, übers. von Alexander Saechtig, Beijing 2014.

als bahnbrechend durch seine offene und gewagte Haltung in der Darstellung problematischer männlicher Sexualität.

Alle Protagonisten in den Erzählungen sind chinesische Studenten in Japan, die an unerfüllter sexueller Sehnsucht und damit verbundener Melancholie und *hypochondria* (letzterer Begriff erscheint im Vorwort und Haupttext direkt in Originalsprache und wird anschließend ins Chinesische übersetzt) leiden und letztlich daran zugrunde gehen. Unschwer ist hier die aus der romantischen und ästhetizistischen Literatur des Westens bekannte fatale Sentimentalität wiederzuerkennen. Wolfgang Kubin führt beispielsweise Yu Dafus Gestaltung der Leidensgeschichte junger Männer auf Goethes Werther zurück, dessen Liebeskummer und Selbstmord große Resonanzen bei den chinesischen Autoren der *Schöpfungs*-Gesellschaft fand.[11]

Der Einfluss westlicher Literatur auf das Schreiben Yu Dafus erschöpft sich jedoch nicht allein in thematischen Gemeinsamkeiten, sondern stellt intertextuelle Bezüge graphemisch auffällig aus. Er zitiert die Namen wichtiger Einflüsse, wie Ernest Dowson, William Wordsworth und Heinrich Heine, und auch Textpassagen in westlichen Lettern mitten in seinem chinesischen Text, manchmal mit, manchmal ohne Übersetzung.

In der Erzählung *Versinken* etwa liest der junge Protagonist auf seiner einsamen Zugreise von Tokyo zur Stadt N Gedichte Heinrich Heines. Dabei zitiert Yu Dafus Text eine ganze Strophe in deutscher Sprache und fügt eine Übersetzung ins Chinesische bei. Das Gefühl des Protagonisten beim Abschied von seinem entfremdeten Großstadtleben in ein neues Leben wird auf diese Weise sowohl intertextuell als auch graphemisch zusätzlich in Szene gesetzt.

Die in der Schriftform sichtbar werdende Mehrsprachigkeit in den Texten von Yu Dafu hat in der Forschung große Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Während kritische Positionen das unvermittelte und extensive Zitat der fremden Texte als Pose der Belesenheit und ausgestellter Kompetenz in mehreren Sprachen, mithin als Ausdruck der Überlegenheit eines europäisch gebildeten chinesischen Kosmopoliten deuten, neigen wohlwollendere Positionen dazu, dieses linguistisch-literarische Phänomen im Kontext der Modernisierung der chinesischen Kultur zu interpretieren.[12] Valerie Levan weist in ihrer Dissertation auf die

11 Wolfgang Kubin, Yu Dafu (1896–1945): Werther und das Ende der Innerlichkeit, in: Goethe und China – China und Goethe, hg. von Günther Debon und Adrian Hsia, Bern und New York 1985, S. 155–181. Kubin knüpft dabei an Lees Feststellung eines »Wertherian type of personality« (Lee, The Romantic Generation of Modern Chinese Writers, S. 280) in der chinesischen Moderne an.

12 Für eine bündige Erklärung der verschiedenen Deutungsweisen vgl. Valerie Levan, The Meaning of Foreign Text in Yu Dafu's »Sinking« Collection, in: Modern Chinese Literature and Culture 24 (2012), H. 1, S. 48–87.

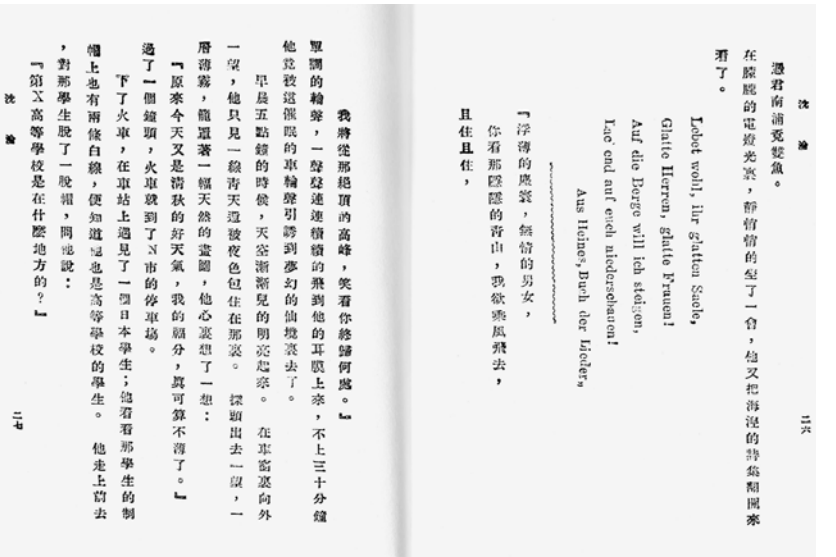

Abbildung 1: »Versinken«, S. 26 – aus dem Faksimiledruck der ersten originalen Fassung des Erzählbandes »Versinken« (1921): Yu Dafu, Versinken (沉沦), Shanghai 1921, Neudruck Tianjin 2021 (die Seitenzahl entspricht der abgebildeten Seite aus dem Buch, in dem die Seiten allerdings bei jeder Erzählung neu nummeriert werden)

umfangreiche Sprachreform in China in den 1910er und 1920er Jahren als entscheidende Bedingung hin: »[A] linguistic transition as competing language ideologies vied for supremacy in the creation of a national and poetic language for the new nation of China«.[13] Ihrer Auffassung nach steht die Einbeziehung europäischer Texte und Begriffe in eigene literarische Werke bei Yu Dafu für sein Streben nach einem kommunikativ-expressiven Ideal der modernen chinesischen Sprache, das als solches jedoch ein nicht realisierbares Ideal bleiben muss.[14] Jane

13 Valerie Levan, Forbidden Enlightenment: Self-Articulation and Self-Accusation in the Works of Yu Dafu (1896–1945), Dissertation, Chicago 2010, S. 5.

14 In ihrem Aufsatz wird dies noch deutlicher formuliert: »In Yu's early texts, foreign literature is so prevalent not because of its unquestioned success with expression and communication, but rather because it so accurately depicts expressive and communicative failure. Yu incorporates these Romantic texts into his own narratives not out of a naive faith in an ideal whose fragility he does not recognize; on the contrary, by including them, Yu offers an opportunity to reflect on his sense of disillusionment

Qian Liu teilt diese Kontextualisierung der Sonderform von Mehrsprachigkeit bei Yu Dafu, hebt aber die ausschlaggebende Rolle der japanischen Modernisierung der Literatur für seine Rezeption und Übertragung der westlichen Romantik und des Ästhetizismus hervor.[15] Japan durchlief in der Meiji-Zeit (1868–1912), früher als China, eine Modernisierung nach westlichem Vorbild. Von den 1880er Jahren an erlebte dementsprechend die japanische Literatur eine wesentliche Erneuerung durch die massive Übersetzung und Rezeption westlicher moderner Literatur, insbesondere romantisch-ästhetizistischer Strömungen. Die chinesische Rezeption der westlichen Literatur ist insofern als Fortführung der Entwicklungen in Japan zu sehen. Zu Recht konstatiert Jane Qian Liu:

> As a result of the ongoing language reform and the influence of the Japanese practice of quoting from Western languages, the Chinese tradition of quoting poetic lines or using the poetic form to express emotions underwent a significant transformation. […] Yu also turned to Western languages and literary texts when expressing powerful emotions, because classical poetry, at times at least, seemed unable to match the romantic ambiance or emotional intensity that Western texts were capable of achieving.[16]

Es besteht kein Zweifel, dass Yu Dafu in seinen ersten Erzählungen eine moderne Sprache und damit Ausdrucksmittel für eine moderne Gefühlskultur schaffen will, indem er auf die Vorbilder in der europäischen und japanischen Literatur zurückgreift. Aber es reicht so nicht aus, das Spezifische in Yu Dafus (Ab-)Schreiben zu bestimmen. Denn die Signifikanz der mehrsprachigen Textform bei Yu Dafu zeigt sich vielmehr darin, dass er die zitierten Textstellen in Originalsprache und in Übersetzung nebeneinander stehen lässt und absichtlich ein visuelles Zusammenstoßen der chinesischen und europäischen Schriftzeichen inszeniert, um dergestalt den Transformationsprozess der chinesischen Moderne durch die Auseinandersetzung mit der westlichen Moderne *pars pro toto* zu veranschaulichen.

with that ideal even as he holds onto it.« Levan, The Meaning of Foreign Text in Yu Dafu's »Sinking« Collection, S. 64.

15 Vgl. Jane Qian Liu, Transcultural Lyricism: Translation, Intertextuality, and the Rise of Emotion in Modern Chinese Love Fiction, 1899–1925, Leiden und Boston 2017, S. 165–200. Dass Yu Dafu auch direkt von der japanischen modernen Literatur Sujets, Stile und narrative Strategien abgeschaut hat, die er in seinen eigenen Texten umsetzt, ist gut untersucht. Vgl. dazu ausführlich Alexander Saechtig, Schreiben als Therapie: Die Selbstheilungsversuche des Yu Dafu nach dem Vorbild japanischer shishōsetsu-Autoren, Wiesbaden 2005.

16 Liu, Transcultural Lyricism, S. 178 f.

Wie das oben abgedruckte Beispiel (vgl. Abb. 1) zeigt, zitiert der Autor nicht einfach europäische romantisch-ästhetizistische Literatur in Übersetzung, sondern macht den Lese- und Übersetzungsakt des Protagonisten zum Teil der Handlung und lässt die Leserinnen und Leser diesen mitvollziehen. Das Auftreten der für chinesische Leserinnen und Leser fremden lateinischen Buchstaben aus Heines *Harzreise* auf der Textoberfläche verweist nachdrücklich auf die europäische Quelle des Zitats, die chinesische Übersetzung auf deren Aufnahme, Aneignung und Transformation.

In ihrem neuen Kontext verliert die Übersetzung von Heines Zeilen aus der *Harzreise* ihren ironischen Beiklang und vermag, in chinesische Lettern verwandelt, der inneren Aufbruchsstimmung des Protagonisten Ausdruck zu verleihen. Zugleich erscheint diese Stelle außerordentlich markiert. Das zweisprachige Gedichtzitat lässt deutlich erkennen, wie die Adaption der westlichen Moderne in der literarischen Konstruktion eines chinesischen modernen Ichs dessen psychologische Selbstwahrnehmung wesentlich bestimmt.

Dass die Mehrsprachigkeit bei Yu Dafu eine signifikante Bedeutung hat, ist auch auf einer anderen Ebene zu beobachten. Die Parallelisierung der chinesischen und europäischen Sprachen beziehungsweise Schriften markiert auch eine Spannung innerhalb des chinesischen modernen Ichs. Die aktive Aufnahme des westlichen Models der Moderne durch chinesische Autorinnen und Autoren ist von dem eingangs erläuterten kolonialen Unterlegenheitsgefühl getrübt und steht in Verbindung mit dem aufkommenden Nationalbewusstsein, dennoch weiterhin ›Chinese‹ bleiben zu wollen. In Yu Dafus Erzählband *Versinken* wird diese Spannung gestaltet als unterdrückte Sexualität, die in den Zusammenhang mit der kolonialistischen Ideologie einer Hierarchie der verschiedenen ›Rassen‹ einrückt.

Anders als später in China setzte in Japan eine Modernisierung nach westlichem Vorbild nicht nur früher ein, dort herrschte auch eine große Bereitwilligkeit, die kolonialistische Vorstellung einer Superiorität des Westens gegenüber den asiatischen Zivilisationen soweit zu übernehmen, dass der Wunsch nach einer ›europäischen‹ Identität als Ruf nach der gänzlichen Abkehr von Asien laut wurde (脱亚论, wörtlich: »Raus aus Asien«). Ursprünglich in den 1880er Jahren initiiert von dem berühmten Gelehrten Fukuzawa Yukichi (福泽谕吉), gewann diese Forderung großen Zuspruch.[17] Die erfolgreiche Verwestlichung des modernen Japans zeigte sich in den 1920er Jahren nicht nur an dessen Wirtschaftsleistung, sondern auch an seiner militärischen Stärke (den Siegen 1895 über

17 Vgl. Uemura Kunihiko, Fukuzawa Yukichi and Eurocentrism in modern Japan, in: Kansai University review of economics 14 (2012), H. 3, S. 1–16.

China und 1905 über Russland) wodurch es im Imperial-System Ostasiens eine hegemoniale Stellung einnehmen konnte. Aus dieser Position der Stärke heraus prägte die imperialistische ›Rassen‹-Ideologie wesentlich dessen Überlegenheitsanspruch gegenüber anderen asiatischen Ländern. So wurden Chinesen häufig wegen der rückständigen Entwicklung des Landes als ethnisch minderwertiger und unterlegen diskriminiert und mit der pejorativen rassistischen Bezeichnung »Zhinaren« (支那人) stigmatisiert.[18] In seinen Erzählungen setzt sich Yu Dafu intensiv mit der zeitgeschichtlichen Situation der Chinesen in Japan auseinander. Er überhöht das individuelle sexuelle Versagen junger chinesischer Männer zum Sinnbild der kollektiven Schwäche Chinas und dem Leiden daran. Der Protagonist in der Erzählung *Versinken* klagt zum Schluss, nachdem er sich von japanischen Prostituierten abgelehnt und gedemütigt fühlt, bezeichnenderweise:

> Vaterland, ach du mein Vaterland! Deinetwegen muss ich sterben!
> Du musst bald reich werden, stark werden!
> Du hast noch so viele Söhne und Töchter, die Qualen erdulden müssen![19]

Diese Selbstwahrnehmung, den eigenen Ort auf der unterdrückten, unterlegenen und diskriminierten Seite im globalen Kolonialsystem zu sehen, spielt eine zentrale Rolle bei Yu Dafus Gestaltung der von Melancholie und *hypochondria* geprägten männlichen Persönlichkeit. Die Sentimentalität und ihre fatale Wirkung sind zwar aus der westlichen modernen Literatur übernommen, werden aber nun mit der zeitspezifischen chinesischen Nationalfrage verknüpft. China ist nie völlig vom Westen oder von Japan kolonisiert worden, geriet aber in die Rolle der von kolonialistischen Mächten bedrohten und gedemütigten schwächeren Partie, wodurch junge chinesische Männer in Japan unter Gefühlen der Minderwertigkeit litten. Yu Dafus Verarbeitung dieser Erfahrung in seinen ersten drei Erzählungen markiert also die semikoloniale Modernität in seiner literarischen Konzeption, die zwar das Vorbild romantisch-ästhetizistischer Psychologie[20] aufnimmt, diese aber in grundlegend anderer Weise einsetzt als die europäischen Vorlagen. Die Koexistenz der europäischen und chinesischen Sprachen beziehungsweise Schriften auf der Textoberfläche lässt sich in dieser

18 Vgl. dazu Shih, The Lure of the Modern, S. 16–30. Die beleidigende Bezeichnung »Zhinaren« taucht in der Erzählung *Versinken* auf. Yu Dafu, Versinken, in: Ders., Versinken (沉沦), Shanghai 1921, Neudruck Tianjin 2021, S. 63 (die Seiten werden in dem Band bei jeder Erzählung neu nummeriert).

19 Yu, Meistererzählungen, S. 66 f.

20 Vgl. dazu Shih, The Lure of the Modern, S. 115–123. Shih bemerkt sogar: »The desire of the Chinese youth operates like the desire of the colonized« (S. 116).

Hinsicht neu deuten. Es gilt das Nebeneinanderstehen der europäischen und chinesischen Sprachen als Symptom eines Subjekts im Wandel zu interpretieren. Inszeniert Yu Dafu häufig die Transformation von der europäischen Originalsprache zu der chinesischen Übersetzung als Ausdrucksform der modernen Gefühle, so gibt er auch stets Hinweise auf die Daseinsform der Wanderer-Figur zwischen Sprachen, die ein unfertiges ›Projekt‹ der Identitätsbildung der chinesischen Moderne verkörpert:

> Es [d. i. das Ich in Yu Dafus Erzählung] beschwört gleichsam den Fall des modernen Menschen, der nicht anders denn als Flaneur zwischen zwei Welten unterwegs sein mag. Vielleicht ließe sich auch so die »Mehrsprachigkeit« (Englisch, Deutsch, Lateinisch) der Erzählung »Der Untergang« [= *Versinken*, S. L.] erklären. Der Text verkörpert mit seinem vielfach praktizierten sprachlichen Bruch das Leben des Helden in zwei Welten und Sprachen, in der Welt Chinas und in der Welt des Westens, im Reich der Natur und im Reich der Krankheit.[21]

Kubin ist in dieser Interpretation zuzustimmen, jedoch bleibt einzuwenden, dass die Sprachen nicht nur als Bruch nebeneinander gefügt, sondern erheblich verflochten sind, und erst dadurch, wie auch durch den Flaneur-Zustand des jungen modernen Chinesen, eine Verbindung mit seinem Nationalbewusstsein plausibel wird. Und die zweite Erzählung in demselben Band, *Umzug gen Süden*, ist meines Erachtens ein nicht minder interessantes Beispiel für diese Mehrsprachigkeit mit Signifikanz für die chinesische alternative Moderne, das eine genauere Analyse verdient.

Umzug gen Süden als eine Geschichte der Wanderung durch Sprachen

Die Erzählung *Umzug gen Süden,* die Yu Dafu im Juli 1921 abgeschlossen hat, deutet schon im Titel die Wanderungsbewegung als Thema an. Allerdings geht es nicht um eine physische Wanderung über die staatliche Grenze hinweg, sondern um die Konfrontation und Verflechtung verschiedener Kulturen, Nationalitäten, Sprachen- und Zeichensysteme.

Der Protagonist Yi Ren, ein chinesischer Student an der Universität Tokyo, unternimmt, dem Ratschlag eines britischen Freundes folgend, eine Kur-Reise auf die Awa-Halbinsel südlich von Tokyo. Dort findet er Unterkunft bei der

21 Kubin, Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert, S. 59.

frommen britischen Christin Frau C. Bei dem von Frau C organisierten Gebetstreffen lernt er zwei japanische Studenten K und B und ein japanisches Mädchen O kennen. Er fühlt sich von O angezogen, die ihn aber auch an seine Affäre mit einer Frau M erinnert. Die schon verheiratete Frau M hat ihn im letzten Sommer in Tokyo verführt, dann verraten und schließlich ausgestoßen. Yi Ren gerät später in Konflikte mit dem eifersüchtigen K, was ihn stark betrübt. Am Ende liegt er schwer erkrankt im Krankenhaus, unter Aufsicht von Frau C und dem britischen Freund vom Anfang. Der Ausgang der Erzählung deutet seinen baldigen Tod an.

Schon auf der ersten Seite des Erzähltexts sticht wieder seine Mehrsprachigkeit hervor. Der Text sieht eine Ähnlichkeit zwischen der Landschaft auf der Awa-Halbinsel und der südeuropäischen Küste und fällt bei seiner Beschreibung ins Englische: »hospitable, inviting dream-land of the romantic age«.[22] Die chinesische Übersetzung folgt in Klammern.

Die im ganzen Text eingestreuten englischen oder deutschen Kommentare von unterschiedlicher Länge, stammen teils als Zitate aus einem literarischen Text, sind aber teils auch vom Autor selbst in europäischer Sprache formuliert. Zusammen mit ihrer chinesischen Übersetzung stellen sie die hybride Identität des Protagonisten beziehungsweise Erzählers zur Schau. Die expressiv-kommunikative Funktion der Sprache wird zweigeteilt und jeweils einem Sprachen- und Zeichensystem zugeteilt. Die Erscheinung der europäischen Sprache verweist auf das Eintauchen des Chinesen in die meistens literarisch vermittelte europäische Natur und Kultur, die mit dem »romantic age« identifiziert wird. Das von der Sprache getragene Weltbild bildet ein Koordinationssystem, mit dem er die asiatische Landschaft vermessen und beschreiben kann. Die Wiederholung des gleichen Inhalts in der chinesischen Sprache zeigt jedoch die Bemühung, die europäischen Ideen im chinesischen Zeichensystem neu herzustellen und damit die chinesische Sprache zu erweitern und zu bereichern. Hierin lässt sich wieder eine Inszenierung der Transformation erkennen. Dabei wird der Erzähler zum eigenen Übersetzer, zum Medium zwischen zwei Welten und Mittel der Erneuerung der chinesischen Sprache und Kultur. Das entspricht der beanspruchten Rolle der chinesischen Autorinnen und Autoren bei der Modernisierung der chinesischen Literatur und Kultur.

Was jedoch in *Versinken* und der letzten der drei Erzählungen, *Silbergrauer Tod,* ganz fehlt, ist die zweisprachige Form des Kapiteltitels, die für *Umzug gen Süden* von konstitutiver Bedeutung ist. Während der chinesische Titel des ers-

22 Yu Dafu, Umzug gen Süden, in: Ders., Versinken, S. 1 (die Seiten werden in dem Band bei jeder Erzählung neu nummeriert).

ten Kapitels »南迁« nur den Erzählungstitel wiederholt, ist der deutsche Kapiteltitel »O Dahin! Dahin!« ein Zitat aus Goethes Mignon-Gedicht, das in dieser mehrsprachigen Erzählung den zentralen Intertext bildet. Auch wenn der deutsche Titel keine direkte wörtliche Übersetzung des chinesischen Titels ist, stehen die beiden, gerade im Hinblick auf das Gedicht, in dem der Aufruf »Dahin!« sich auf eine Reise nach dem südlichen Land bezieht, in einem Verweisungszusammenhang. Die Zweisprachigkeit und die intertextuelle Verbindung werden konsequent bei allen sieben Kapiteltiteln durchgeführt (vgl. Tabelle 1). Die Titel weisen den Gang der Handlung voraus, parallelisieren dadurch aber zugleich auch den chinesischen Protagonisten Yi Ren und Goethes Romanfigur Mignon. Besonders aussagekräftig ist der Titel des vierten Kapitels, wo das Mignon-Gedicht in deutscher Sprache eingeblendet wird und Yi Ren in Mignon ausdrücklich eine Identifikationsfigur für sich findet. Der Titel lautet: »Wahlverwandtschaft« (亲和力). In der semantischen Botschaft, dass zwischen beiden Figuren und auch beiden Texten eine Wahlverwandtschaft besteht, schwingt auch der Titel von Goethes Roman mit. Und beim letzten Kapitel nimmt der chinesisch-deutsche Titel das Motiv der Reise nach Süden wieder auf und schließt den Kreis der Parallelisierung von Sprachen, Figuren, Handlungen.

Kap.-Nr.	Chin. Titel	Deutscher Titel	Anmerkung
1	南迁	O Dahin! Dahin!	Keine wörtliche Übersetzung
2	出京	Flucht auf das Land	
3	浮萍	Die Entengrütze	
4	亲和力	Wahlverwandtschaft	Das Kapitel enthält das deutsche Mignon-Gedicht
5	月光	Mondschein	
6	崖上	Abgrund	
7	南行	Nach Süden!	

Tabelle 1: Die zweisprachigen Kapiteltitel in der Erzählung »Umzug gen Süden«

Anders als die Kapitelüberschriften auf Chinesisch und Deutsch, erscheint das Mignon-Gedicht zunächst gänzlich ohne Übersetzung – diese folgt erst im Anhang, im Anschluss an den Haupttext. Ein solcher Einsatz von Mehrsprachigkeit findet sich im gesamten Erzählband *Versinken* kein zweites Mal.

Die deutschsprachigen Strophen des Mignon-Gedichts sind daher einerseits ins chinesische Zeichengewebe eingebettet, andererseits wegen des Fehlens einer Übersetzung zunächst von jeglicher semantischen Verbindung mit dem chinesi-

『你這可憐的孩子呀，他們欺負了你麼，咦！』

他自家好像是變了迷娘（Mignon），無依無靠的一個人站在異鄉的日暮的海邊上的樣子。用了悲涼的聲調在那裏面唱曲的好像是從細浪裏湧出來的寧芙（Nymph）魅妹（Mermaid）。他忽然覺得「生的悶脫兒」（Sentimental）起來，兩顆同珍珠似的眼淚滾下他的頰際來了。

„Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich Dir, o mein beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und sein Wolkensteg?

Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,

In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,

Es stürzet der Fels und über ihn die Flut:

Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg, o Vater, laß uns ziehn!" 』

她唱到了這一句，重複的唱了兩遍。她那尾聲悠揚同遊絲似的哀寂的清音，與太陽的殘照，都在薄暮的空氣裏消散了。西天的落日正掛在遠遠的地平線上，反射出一天紅軟的浮雲，長空高冷的帶起銀灰的顏色來，平波如鏡的海面，也加了一層橙黃的色彩，與四圍的紫氣溶作了一團，她對他看了一眼，默默的走了幾步，就對他說：

『你確是一個「生的悶脫列斯脫！」（Sentimentalist）！』

他的感情脆弱的地方，怕咬他看破，就故意的矣着說：

Abbildung 2: »Umzug gen Süden«, S. 48 f. – aus dem Faksimiledruck der ersten originalen Fassung des Erzählbandes »Versinken« (1921): Yu Dafu, Versinken (沉沦), Shanghai 1921, Neudruck Tianjin 2021 (die Seitenzahl entspricht der abgebildeten Seite aus dem Buch, in dem die Seiten allerdings bei jeder Erzählung neu nummeriert werden)

schen Kontext abgelöst und isoliert. Sie stehen als Fremdkörper im chinesischen Fließtext (vgl. Abb. 2) und bleiben für die chinesischen Leserinnen und Leser ohne deutsche Sprachkompetenz unzugänglich und daher merkwürdig und mysteriös. Der Autor springt hier zwischen zwei Sprachen, Zeichenformen, Kulturen und Zeiten hin und her und zeigt die Effekte fehlender Vermittlung.

Die chinesische Leserschaft bekommt dennoch ohne jegliche Schwierigkeit mit, dass Yi Ren vom gesungenen deutschen Text tief bewegt ist. Er identifiziert sich mit Mignon, die im deutschen Gedicht über ihre Sehnsucht nach der Heimat im Süden und ihre Leiden in der Fremde spricht:

> Er selbst schien sich in *Mignon* verwandelt zu haben, wie ein Mensch ohne jeden Rückhalt stand er in fremden Landen im Zwielicht der Abendsonne an der Meeresküste. Und das, was sie dort leise mit wehmütiger Stimme vor

> sich hin sang, schien aus den feinen Wellen von den Nymphen (*Nymph*) und Meerjungfrauen (*Mermaid*) herangetragen worden zu sein. Plötzlich spürte er, wie er *sentimental* zu werden begann, zwei Tränen kullerten ihm wie Perlen über die Wangen.[23]

Die Ferne der Heimat, das Wandern als Existenzsituation und vor allem das Gefühl des Ausgeschlossenseins in der Fremde bilden den Kern der marginalisierten Identität, die Mignon und Yi Ren teilen. Die Parallele geht aber weiter: Mignon stirbt kurz nachdem sie von der Verlobung von Wilhelm und Therese erfahren hat und Yi Rens Einsamkeit führt zum Ausbruch seiner Tuberkulose. Das Scheitern einer Liebesbeziehung führt beide Figuren in die Isolation und letztlich zu ihrem Tod.

Die Forschung streitet, wie dieser Einsatz von Mehrsprachigkeit zu interpretieren ist: Valerie Levan bemerkt, dass das Mignon-Gedicht in Goethes Roman ebenfalls eine Übersetzung aus *Wilhelm Meister* sei, allerdings immer auf Deutsch erscheine und daher keine Störung für die deutsche Leserschaft bewirken könne. Ihrer Ansicht nach beweist die eingefügte deutsche Fassung des Gedichts das Scheitern des Autors bei der Suche nach einem idealen modernen Kommunikationsmittel in den fremden Sprachen und der fremden Literatur.[24] Dagegen glaubt Jane Qian Liu, dass den chinesischen Leserinnen und Leser durch den Kontext die Botschaft der fremden Lyrik eben durch die graphemische Doppelung durchaus vermittelt würde. Sie spricht von »a literariness and poetic feeling associated with semantic gaps«.[25] Zwischen beiden Positionen lässt sich vermitteln: Sicherlich entsteht hier ein gewisser Störungs- oder gar Verfremdungseffekt beim Lesen des Texts, aber dieser bedeutet keine völlige Unlesbarkeit. Vielmehr kann man hier eine Funktionalisierung der heterogenen Sprach-und Schriftformen für semiotische Bedeutungen sehen. Da Yu Dafu im Anhang eine vorzügliche chinesische Übersetzung vom Mignon-Gedicht präsentieren kann, ist die Behauptung nicht haltbar, dass er in der chinesischen Sprache kein Äquivalent für das deutschsprachige Gedicht und seinen Wortlaut finden kann. Es geht ihm offenbar darum, hier auf die Übersetzung und die Inszenierung des Autors als Medium in der chinesischen Moderne absichtlich zu verzichten. Stattdessen zielt er auf die Darstellung von Konfrontation und Friktion des Westlichen und Östlichen. Die Fremdsprache wird mithin zum Zeichen von Fremdheit und Fremderfahrung selbst.

23 Yu, Meistererzählungen, S. 93. Die Wörter in kursiver Schrift stehen im chinesischen Originaltext auch in europäischer Buchstabenschrift.
24 Vgl. Levan, Forbidden Enlightenment, S. 51–55.
25 Liu, Transcultural Lyricism, S. 189.

Es gibt eine andere Ebene der Mehrsprachigkeit in Verbindung mit Fremderfahrung. Kaum hat Yi Ren die zwei jungen japanischen Studenten kennengelernt, will der eine, K, mit ihm Englisch sprechen. Dieser Dialog wird im Text zweisprachig präsentiert, englische Aussagen mit anschließender chinesischer Übersetzung in Klammern, wobei Ks japanischer Akzent in seiner erbärmlichen englischen Aussprache durch orthographische Abweichungen sichtbar gemacht wird. Zum Beispiel fragt K Yi Ren, ob dieser sein Englisch verstehen kann. Eine Frage, die die Schwierigkeit des Verstehens an sich zum Thema macht: »Do you undastand my ingulish?« Auf Yi Rens Bejahung erwidert K mit einem noch miserabler ausgesprochenen englischen Satz: »Alright, alright, leto us speaku ingulish heea-aftar.«[26]

Ks Eifer, unbedingt Englisch sprechen zu wollen, verweist auf den Zwang zum Erlernen der fremden Sprache während der japanischen Modernisierung, markiert durch sein so karikaturartig geschildertes Kauderwelsch aber ein befremdliches beziehungsweise absurdes Moment dieser Transformation in den Augen von Yi Ren beziehungsweise Yu Dafu. Während japanische Männer in dem Erzählband *Versinken* sonst fast ausschließlich als überlegene Nebenbuhler im erotisch-sexuellen Bereich gezeichnet werden, bildet K eine Ausnahme und zeigt anfangs nur Schwäche gegenüber dem chinesischen Protagonisten, eben in seinem Sprachenlernen. Vor diesem Hintergrund können die deformierte Sprachenrepräsentation und die bizarre Kommunikationssituation als ein Zeichen für das Entfremdungsgefühl und Distanziertsein des chinesischen Studenten Yi Ren von der vermeintlichen japanischen Assimilation an die europäische Ideologie gelesen werden. Yi Rens Antwort in fließendem, fehlerfreiem Englisch wirkt demgegenüber wie Spott.

Der selbstbewusste Spott über den Japaner K schlägt aber im vorletzten Kapitel mit dem Titel »Abgrund« doch wieder in die Schmerzerfahrung des Unterlegenheitsgefühls von Yi Ren um, denn er wird von K indirekt angegriffen. K besucht den sonntäglichen Gottesdienst in der Kirche und spricht zur Gemeinde, unter der sich auch Yi Ren befindet. »Mit uns Asiaten wird das einfach nichts«, verkündet K:

> Wir Asiaten haben einen falschen Glauben, da gibt es manch einen, der meint, nur weil er ein paar Fremdsprachen lernt oder Kontakt zu einer unserer Schwestern hält, zum wahren Glauben gefunden zu haben. Deshalb sind wir Asiaten noch nicht so weit. Wenn wir wirklich zum Glauben finden wollen, müssen wir zur Lebensweise der urchristlichen Gemeinde zu-

26 Yu, Umzug gen Süden, S. 26.

> rückkehren. Es ist unnötig, Fremdsprachen zu sprechen oder den Kontakt zu unseren Schwestern zu suchen.[27]

K, der vorher mit Leidenschaft Englisch gelernt hat und damit auf komische Weise den japanischen Weg der Verwestlichung repräsentiert, behauptet nun für »uns Asiaten« eine falsche Art des Glaubens, des Sprachenlernens und des Kontakts mit Christinnen. Auch wenn er die Pluralform »wir« benutzt, gilt sein Vorwurf aber nur dem einen Asiaten, der eben Fremdsprachen beherrscht und Kontakt mit dem Mädchen O aufgenommen hat: Yi Ren. Da K sich sowohl im Sprachenlernen als auch im Umgang mit Frauen Yi Ren unterlegen fühlt, versucht er aus Frustration und Eifersucht beides als falschen Weg des Glaubens der schlechten »Asiaten« zu stigmatisieren. Interessant ist hier vor allem die Verbindung von Erotik, asiatischer Identität und Fremdsprachenkenntnissen, mit der die durch die Mehrsprachigkeit ausgedrückte zentrale Problematik der Existenz des jungen chinesischen Mannes charakterisiert ist. Yi Ren erkennt sofort sich als Ziel der Attacke, fühlt sich tief getroffen und reagiert beleidigt. Darin offenbart er auch, wie sehr die Identitätsfrage ihn beständig beschäftigt und dass er trotz seiner mehrsprachigen Kompetenzen kein Selbstbewusstsein aufbauen kann. Sein sprachliches Talent provoziert nur noch weitere Diskriminierung und den Ausschluss durch die Japaner:

> Yi Ren spürte, wie ihm das Blut augenblicklich ins Gesicht schoss, die Worte von K hatten zweifellos ihm gegolten. Warum sonst sollte er »Asiaten« statt »Japaner« gesagt haben, wo unter den Anwesenden außer ihm doch nur Japaner waren? Und was die Fremdsprachen und die Schwestern anbelangte, so traf auch das auf Yi Rens jüngste Vergangenheit zu.[28]

Fazit

Die Bewegung der Neuen Kultur in China zu Beginn des 20. Jahrhunderts markiert den Anfang einer spannungsvollen und facettenreichen Auseinandersetzung mit der westlichen Moderne im Bereich der Literatur, die bis heute immer noch die Entwicklung der chinesischen literarischen Schöpfungen prägt. Die fortwährende umfangreiche Übersetzung der europäischen Autorinnen und Autoren gibt weitere Impulse zur kreativen Rezeption der von ihnen prä-

27 Yu, Meistererzählungen, S. 109.
28 Ebd.

sentierten ästhetischen Innovationen. Die Inspiration trägt nicht selten zum Ausdruck der speziellen Identitätsfrage oder zur Verarbeitung der eigenen historischen Erfahrung bei. Der Nobelpreisträger Mo Yan, der sich durch einen eigenartigen kräftigen Stil in seinen Romanen auszeichnet, gesteht beispielsweise offen die Einflüsse von Franz Kafka für sein Schreiben ein.[29] Allerdings geht es hierin eher um eine gewisse Transplantation der Ästhetik der Absurdität und des Grotesken als um intertextuelle Bezüge auf konkrete Vorlagen.

Angesichts der hundertjährigen Geschichte der Rezeption und Transformation lässt sich die Einmaligkeit von Yu Dafus Erstlingswerk feststellen. Wie er durch die eigenartige Spielart der Mehrsprachigkeit die Spannung der chinesischen alternativen Moderne am Textkörper visuell sichtbar macht, findet man weder bei seinen Zeitgenossen noch bei den folgenden Generationen chinesischer Autorinnen und Autoren, die sich auf jeweils andere Art und Weise mit der westlichen Moderne beschäftigen. Yu Dafus Sensibilität für die trianguläre Beziehung zwischen Sprache, Identität und Moderne, die nicht zuletzt von seinen Erlebnissen und Empfindungen während der Studienzeit in Japan Anfang des 20. Jahrhunderts geprägt ist, führt zu ganz speziellen literarischen Momentaufnahmen eines kulturellen Umbruchs in Ostasien. Das auf Deutsch zitierte Mignon-Lied in seiner Erzählung *Umzug gen Süden* markiert also eine bemerkenswerte chinesisch-deutsche literarische Beziehung, die nicht nur von der semantischen Verbindung her, sondern auch durch die Präsenz der graphemischen Heterogenität große Bedeutung für die Vernetzung der westlichen und chinesischen Modernität aufweist.

29 Vgl. Yanbing Zeng, Franz Kafka and Chinese Culture, übers. von Yuan Li, London 2022, S. 163. Dazu lässt sich die Bemerkung machen, dass chinesische Autorinnen und Autoren seit den 1980er Jahren auch von der durch den magischen Realismus gekennzeichneten lateinamerikanischen Literatur stark beeinflusst werden. Dies ist ein großer Unterschied im globalen intertextuellen Netzwerk zur klassischen Moderne in den 1920er und 1930er Jahren.