

Masterarbeit über das Thema

Paratexte in Romanen von Mo Yan



Lena Krämer

Überarbeitet für die Publikation auf der
Veröffentlichungsplattform für chinawissen-
schaftliche Abschlussarbeiten der Deutschen
Vereinigung für Chinastudien 德國漢學協會

Dem Prüfungsamt der
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Fachbereich 06 Translations-, Sprach- und
Kulturwissenschaft
in Germersheim vorgelegt.
Betreuer: Dr. Huiru Liu
und Dr. Cornelia Schindelin
Sommersemester 2014

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	3
2.	Paratexte	5
2.1	Epitext.....	8
2.2	Peritext.....	11
2.2.1.	Umschlag und Schutzumschlag	12
2.2.2.	Titel	14
2.2.3.	Klappentext	17
2.2.4.	Widmung.....	18
2.2.5	Motto	21
2.2.6.	Vorwort	22
2.2.7.	Einleitung	24
2.2.8.	Kapitelüberschriften	24
2.2.9.	Illustrationen.....	25
2.2.10.	Nachwort	25
2.3	Die Rolle von Paratexten in der Translation	26
3.	Mo Yan.....	31
4.	生死疲劳 Shengsi pilao – Der Überdruss.....	34
5.	Analyse der Paratexte in 生死疲劳 <i>Shengsi pilao</i> und <i>Der Überdruss</i>	39
5.1	Umschlag und Schutzumschlag.....	39
5.2	Titel.....	47
5.3	Klappentext.....	48
5.4	Motto	52
5.5	Personenauflistung.....	53
5.6	Inhaltsverzeichnis	55
5.7	Buch- und Kapitelüberschriften.....	56
5.8	Illustrationen.....	64
5.9	Nachwort	68
6.	Vergleich	73
7.	Fazit.....	78
8.	Literaturverzeichnis.....	80

1. Einleitung

Der Erfolg eines Werkes hängt ohne Zweifel vom Können des Autors und der Qualität des Buchs ab. Aber diese Faktoren entscheiden nicht allein darüber, ob das Buch gekauft und gelesen wird oder nicht. Einen wichtigen Einfluss hierauf haben auch Paratexte, also all jene Teile oder Elemente eines Buches, die nicht dem eigentlichen Text zuzurechnen sind. Angefangen vom Titel über die Gestaltung des Umschlags bis hin zum Klappentext wirken diese Elemente auf den potenziellen Leser und beeinflussen diesen. Dies geschieht nicht erst wenn der Leser beginnt ein Buch zu lesen, sondern meist schon viel früher, wenn der Leser das Buch zum ersten Mal wahrnimmt, sei es beim Lesen einer Werbebeilage, beim Surfen im Internet oder beim Stöbern in einer Buchhandlung. Manchmal nimmt der Leser dies bewusst wahr, oftmals findet die Beeinflussung jedoch auf der Ebene des Unterbewusstseins statt. Paratexte bilden nicht nur einen Rahmen um den Text, sondern fungieren auch als eine Art Schwelle, die der Leser übertreten kann bzw. muss, bevor er ein Buch zu lesen beginnt.

Da die Rezeption eines Werkes, und somit auch sein Erfolg, entscheidend von paratextuellen Elementen abhängt, werden diese bewusst von Autoren, Übersetzern und Verlagen genutzt, um die (potenziellen) Leser zu beeinflussen. Mithilfe von bestimmten Worten, Bildern, Farben etc. sollen Assoziationen und Emotionen bei den Lesern geweckt werden, welche nicht zuletzt im Kauf des Buches resultieren. So kann ein unpassender Titel, ein langweiliger Klappentext oder eine falsche Farbwahl bei der Umschlaggestaltung dazu führen, dass sich ein Buch schlecht oder sogar gar nicht verkauft, auch wenn es eigentlich ein großartiges Werk ist. Ebenso können aber auch genau diese Elemente einem vielleicht nur durchschnittlichen Buch zu Ruhm und Erfolg verhelfen, indem z. B. der Titel viel Spannung, der Klappentext eine gut geschriebene Geschichte und die Covergestaltung ein interessantes Thema versprechen. Dass beide Fälle negative Folgen für die Rezeption haben können, nämlich, dass das Buch einmal nicht gelesen und das andere Mal gelesen aber enttäuscht beiseitegelegt wird, ist klar. Zweifellos gibt es für beide Fälle eine Unmenge an Beispielen.

In der vorliegenden Arbeit sollen Paratexte allgemein definiert und anschließend in Mo Yans Roman *生死疲劳 shengsi pilao* und dessen deutscher Übersetzung *Der Überdruss* analysiert und verglichen werden. Im ersten Teil der Arbeit soll zunächst der Begriff „Paratexte“ erklärt und der Unterschied zwischen Peritexten und Epitexten herausgearbeitet werden. Anschließend wird die Rolle der Paratexte in der Translation betrachtet, da hier noch ein weiterer Faktor, nämlich die kulturellen Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur hinzukommen. Da Paratexte stark abhängig von der jeweiligen Kultur sind, in der ein Buch

erscheint, können die paratextuellen Elemente des Originalwerkes nicht ohne Weiteres für die Übersetzung übernommen werden, sondern müssen an die jeweilige Zielkultur angepasst werden. Im Anschluss an diesen Teil sollen die wichtigsten paratextuellen Elemente definiert werden. Die Grundlage hierzu bildet Gérard Genettes Werk *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, welches 1987 erstmals auf Französisch unter dem Titel *Seuils* erschien. Jedoch sollen auch neuere Betrachtungen und Werke einfließen, um eine möglichst differenzierte Definition der Begriffe zu erhalten.

Im zweiten Teil der Arbeit soll zunächst der Autor und Nobelpreisträger Mo Yan vorgestellt sowie die positive und negative Kritik an ihm als Autor betrachtet werden. Anschließend wird das Werk an sich vorgestellt. Neben einer Zusammenfassung des Inhalts soll in diesem Kapitel auch die Struktur des Werkes und dessen paratextuelle Elemente analysiert und mit jener der deutschen Übersetzung verglichen werden. Hierbei zeigen sich vermutlich bereits erste Anpassungen an den deutschen Buchmarkt und somit auch an das deutsche Zielpublikum.

Im Anschluss sollen paratextuelle Elemente in Mo Yans Roman *生死疲劳 shengsi pilao* und dessen deutscher Übersetzung *Der Überdruss* analysiert und miteinander verglichen werden. Hierbei sollen vor allem die Unterschiede herausgearbeitet werden, die möglicherweise Rückschlüsse auf eine kulturelle Anpassung zulassen. Ebenso soll die Relevanz der einzelnen Elemente sowie deren (vermeintliche) Wirkung auf die Leser betrachtet werden. Über die Wirkung auf den Leser können in dieser Arbeit nur Vermutungen angestellt werden, da sich die tatsächliche Wirkung nur mit Hilfe einer Leserbefragung messen lässt. Diese würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit übersteigen. Der zweite Teil wird mit einem Vergleich abgeschlossen, der die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Versionen in Relation zueinander setzt. In diesem Kapitel sollen die Ergebnisse der Analyse zusammen getragen werden und gleichzeitig der Versuch einer Benennung von Gründen für diese Gemeinsamkeiten und Unterschiede unternommen werden.

In dieser Arbeit soll also nicht nur die grundlegende Theorie der Paratexte erläutert werden, sondern diese auch an einem konkreten Beispiel untersucht werden. Da lediglich ein chinesisches Werk und seine deutsche Übersetzung untersucht werden, kann aus den Untersuchungsergebnissen noch kein allgemeingültiges Schema abgeleitet werden. Hierfür müsste eine größere Anzahl von Büchern des gleichen Genres untersucht und deren Paratexte miteinander verglichen werden. Eine solche Untersuchung wäre jedoch viel zu umfangreich für diese Arbeit.

2. Paratexte

Bevor im folgenden Kapitel der Begriff Paratext definiert und erklärt wird, muss zunächst die wörtliche Bedeutung sowie die Herkunft des Wortes geklärt werden. Der Begriff Paratext ist eine Wortschöpfung des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette und setzt sich zum einen aus „pará“ (griechisch für „neben“ oder „gegen“) und „textus“ (lateinisch für „Gewebe“, „Geflecht“) zusammen. Der Paratext bezieht sich auf die Umgebung eines Textes, die aus unterschiedlichen Elementen besteht, aber nicht zum eigentlichen Text gehört. (Vgl. Moennighoff 2003:22) Dies bedeutet, dass ein Buch, sprich ein literarisches Werk, zwar vor allem oder ausschließlich aus einem Text besteht, es sich dem Leser aber nur selten völlig „nackt“ präsentiert. Zumeist wird es von verbalen oder non-verbalen paratextuellen Elementen begleitet. (Vgl. Genette 2001:9)

Paratexte lassen sich in zwei unterschiedliche Gruppen unterteilen: Peritexte und Epitexte, also jene Paratexte die sich entweder innerhalb oder außerhalb des „Gegenstandes Buch“ befinden. Zu Peritexten sind alle paratextuellen Elemente zu zählen, die sich direkt im oder auf dem Buch befinden, wie z. B. Umschlag, Titel oder Klappentext. Zu Epitexten gehören hingegen paratextuelle Elemente, die völlig außerhalb eines Buches existieren, wie z. B. ein Interview mit dem Autor. (Vgl. Keen 2003:130) Auf die genaue Definition von Peritexten und Epitexten wird in den Kapiteln 2.1. und 2.2. eingegangen. Neben dieser räumlichen Unterteilung des Paratextes spielt auch dessen zeitliche Situierung eine wichtige Rolle. Man kann hier in frühen, originalen, nachträglichen und späten sowie posthumen und anthumen Paratext unterscheiden. Betrachtet man das Erscheinungsdatum der Original- oder Erstausgabe als Bezugspunkt, so sind alle Elemente, die vor diesem Datum erschienen sind, zum frühen Paratext zu rechnen. Diese Elemente können Vorabdrucke in Zeitungen, Prospekte, Vorankündigungen usw. sein. Paratextuelle Elemente, die gleichzeitig mit dem Werk erscheinen, werden als originale Paratexte bezeichnet. Hierzu zählen selbstverständlich alle Elemente, die sich direkt im oder auf dem Buch befinden. Nachträgliche und späte Paratexte können zum Beispiel das Vorwort zu einer Neuauflage eines Buches sein. Erscheinen diese Elemente des Paratextes nach dem Tod des Autors, werden sie als posthumer Paratext bezeichnet, erscheinen sie noch zu dessen Lebzeiten, kann man sie als anthumen Paratext bezeichnen. (Vgl. Genette 2001:13)

Lane (2004:39-40) unterteilt die Charakteristika des Paratextes in fünf unterschiedliche Kategorien: räumlich, zeitlich, stofflich, pragmatisch und funktional. Durch die räumlichen Charakteristika lässt sich die Stellung des Paratextes bestimmen. Abhängig

von der Position des Paratextes weist dieser unterschiedliche spezifische Formen auf, welche bei einer Analyse in Betracht gezogen werden müssen. Die zeitlichen Charakteristika beschäftigen sich mit der Erscheinung und dem Verschwinden eines Paratextes. Oftmals haben Paratexte nur eine begrenzte Lebensdauer, da sie in einer Ausgabe eines Buches erscheinen und in der nächsten womöglich weggelassen werden. Auf die verbale oder nichtverbale Erscheinungsform der paratextuellen Elemente beziehen sich die stofflichen Charakteristika. Bei den pragmatischen und funktionalen Charakteristika geht es in erster Linie um die Frage nach der Kommunikationsinstanz, Adressat und Adressant sowie der Funktion, die hinter der Botschaft steckt. (Vgl. auch Stanitzek 2007:199) Kovala (1996:134) definiert diese Funktion des Paratextes genauer und unterteilt sie in:

nine micro-functions for paratexts: identification, metatextual function, placing, giving background information, illustration, reference to reader, advertising, and the artistic and legal/bibliographic function.

Einige Elemente des Paratextes, wie zum Beispiel Illustrationen, besitzen nur eine einzige Funktion, andere können hingegen auch mehrere der o. g. Funktionen gleichzeitig aufweisen.

Während Elemente wie Vorwort, Einleitung, Nachwort und Fuß- bzw. Endnoten die offensichtlichsten Formen des Paratextes sind, befinden sich in einem Werk auch weniger deutlich sichtbare paratextuelle Elemente. Die Tatsache, dass sie weniger deutlich erkennbar sind als bspw. ein Vorwort, bedeutet jedoch nicht, dass sie weniger Wirkung besitzen. Zu dieser Kategorie zählen neben dem Inhaltsverzeichnis und dem Index auch der Titel und die Untertitel eines Buchs, Kapitelzusammenfassungen und der Klappentext. Neben diesen verbalen Bestandteilen des Paratextes beinhalten die meisten Werke auch eine Reihe von nichtverbalen paratextuellen Elementen. Diese können zum einen unterschiedliche Formen von Illustrationen sein (z. B. Fotos, Zeichnungen etc.), zum anderen auch Tabellen und Diagramme sowie die Gestaltung des Schutzumschlags im Allgemeinen. Einen großen Einfluss haben auch jene Elemente, die einerseits kaum sichtbar sind und andererseits weniger offensichtlich erscheinen, als zum Beispiel der Buchtitel. Hierzu sind die Wahl von Art und Größe der Schrift, die Unterteilung des Textes in Paragraphen und das Layout zu zählen. (Vgl. Pellatt 2013b: 2)

In erster Linie dienen paratextuelle Elemente der Repräsentation des eigentlichen Werkes. Sie sollen die Leser ansprechen, das Werk vor ihnen präsent machen und letztendlich dafür sorgen, dass das Buch sich verkauft. (Vgl. Genette 2001:9) Sie fungieren dabei als Mediator zwischen Buch, Autor, Verleger und Leser. (Vgl. Kansu-Yetkiner 2012:14) Die meisten Elemente des Paratextes dienen dazu, implizit oder explizit für ein Buch zu werben,

während lediglich die ISBN und der Strichcode auf einem Buch rein informativen Charakter haben. (Vgl. Angele 2010b:289) Die unterschiedlichen Elemente des Paratexts legen sich wie einzelne Schichten um das eigentliche literarische Werk und müssen vom Leser nach und nach „entfernt“ werden, damit er zum eigentlichen Kern des Buches gelangen kann. Neben den bereits genannten Funktionen der Repräsentation und der Verkaufsförderung eines Werkes hat der Paratext jedoch noch weitere Aufgaben. Er soll erklären, definieren, instruieren und unterstützen. Zudem kann er Hintergrundinformationen liefern, relevante Meinungen und Ansichten von Experten, Übersetzern und Rezensenten zum Ausdruck bringen. (Vgl. Pellatt 2013b:1) Maclean (1991:274) fasst dies so zusammen: "A verbal frame, or paratext, may enhance the text, it may define it, it may contrast it, it may distance it, or it may be so disguised as to seem to form part of it." An diesem Zitat wird deutlich, dass der Paratext nicht losgelöst vom eigentlichen Text existiert, oder auch umgekehrt, sondern dass eine Beziehung zwischen Text und Paratext vorhanden ist. Würden diese paratextuellen Elemente fehlen, würde ein Leser den „nackten“ Text womöglich nicht einmal als solchen wahrnehmen. Der Paratext formt also den eigentlichen Text, den er umgibt, und gibt ihm dadurch eine Einheit, mit der die Leser umgehen können. (Vgl. Stanitzek 2007:198) Dembeck (2007:21) definiert die Paratextualität eines Textes als eine Struktur, die mittels der Zusammenstellung der einzelnen Texteinheiten erzeugt wird und führt weiter aus:

Die Komplexität des Phänomens „Paratext“ beruht damit auf der schlichten Tatsache, daß der Text nicht *aufgrund* seiner paratextuellen Struktur als Einheit erfaßt werden kann, sondern zunächst einmal *trotz* dieser Struktur, die ja die lineare Einheit des Textes zerstört. [Herv. i. O.] (Dembeck 2007:21)

Dembeck nennt also eine weitere Ebene der Paratextualität und erklärt weiter:

Die Unterbrechung des linearen Textes läßt die Auszeichnung einzelner Stellen des Textes als bevorzugten ersten Zugriffspunkt zu. Paratextualität ermöglicht die Emergenz von textuellen, d. h. fixierten Strukturen, die als solche dazu beitragen, den kommunikativen Anschluß an den Text wahrscheinlicher zu machen. (Dembeck 2007:21)

Es kann also zusammengefasst werden, dass die paratextuellen Elemente einerseits einen Text zum Text machen und den Leser führen, andererseits aber auch die lineare textuelle Einheit unterbrechen. Trotz der Tatsache, dass sie die Texteinheiten unterbrechen, können sie dennoch, oder gerade deshalb, als Einstiegspunkte für den Leser in den Text dienen.

Paratexte können, wie bereits z. B. von Maclean beschrieben, als eine Art Rahmen um den Text angesehen werden. Dabei stellt der Rahmen einen Text in seinen Kontext. Er kann

das Auge des Lesers nicht nur in das Bild, sondern auch in den Text lenken. Dabei spielen verbale Elemente eine große Rolle, aber auch die visuellen Elemente des Umschlages haben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss. (Vgl. Maclean 1991:274) Zheng (2011:53) betont, dass der Paratext nicht nur der Rahmen um den eigentlichen Text ist, sondern diesen auch erweitert, verbreitert und bereichert. Nicht ohne Grund bezeichnet Genette (2001:10) den Paratext auch als „jenes *Beiwerk*, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor den Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“ Jedoch betont er auch (2001:10), dass es sich hierbei nicht um eine Schranke oder Grenze handelt, sondern vielmehr um eine Schwelle, die es dem Leser ermöglicht einzutreten oder umzukehren. Zudem helfen die paratextuellen Elemente, die Rezeption eines Textes zu dirigieren und zu kontrollieren. (Vgl. Allen 2003:103) Paratexte sind aber nicht nur eine Schwelle zwischen Leser und Text, sondern gerade in Bezug auf Übersetzungen auch eine Schwelle zwischen eigenen und fremden Werten. (Vgl. Harvey 2003:68) Tahir-Gürçağlar (2002: 58-59) unterstreicht, dass paratextuelle Elemente helfen, die sozio-kulturellen Kräfte, die auf eine Übersetzung wirken, zu verstehen. Zudem geben sie wertvolle Hinweise darauf, unter welchen Umständen eine Übersetzung produziert und konsumiert wurde. Paratexte haben also durchaus eine lektüresteuernde Wirkung und damit eine funktionale Dimension. (Vgl. Stanitzek 2007:198) Maclean (1991:275-276) formuliert dies (besonders in Bezug auf den Titel) so:

[...] the title offers guidance, attempts to control the reader's approach to the text, and the reader's construction of that text.[...] It may deliberately obscure or mislead. It may be aimed at a general public or a small group[...]

Paratexte bieten also nicht nur einen Einstieg in das eigentliche Werk, sie steuern auch die Erwartungen der Leser an das Werk sowie deren Lektüre des Buches. Diese Steuerung und Beeinflussung des Lesers geschieht dabei nicht rein zufällig, sondern ist meist von Autoren, Übersetzern und Verlegern geplant und intendiert. Durch unterschiedliche Faktoren wie bspw. ein bestimmtes Design des Schutzumschlages, einen „reißerischen“ Titel und einen guten Klappentext kann die Präsenz des Buches vor dem Leser verbessert und somit auch der Verkauf des Werkes vorangetrieben werden.

2.1 Epitext

Wie bereits in Kapitel 2 angesprochen, handelt es sich bei Epitexten um jene Teile des Paratextes, die sich zwar noch in der Umgebung eines Werkes befinden, aber nicht mehr Teil des eigentlichen Buchs sind. Hierbei handelt es sich um Mitteilungen, die zum einen in Medien erscheinen können und zum anderen Teil der privaten Kommunikation sind. Beispiele

für diese zwei Sorten von Mitteilungen wären neben Interviews und Gesprächen auch Rezensionen und Kritiken in den Medien sowie Briefwechsel und Tagebucheinträge, die nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren. (Vgl. Genette 2001:12 und Gil-Baradají 2012:7) Stanitzek (2007:199) fasst diese als „alles, was in einer größeren oder kleineren Öffentlichkeit um ein Werk herum zirkuliert“ zusammen. Epitexte können also zum einen vom Autor oder Verleger gezielt geschaffene Dokumente, zum anderen aber auch private Schriftstücke aus dem Umfeld des Autors sein, die zum Zeitpunkt des Verfassens eines Werkes entstanden sind. (Vgl. Keen 2003:130)

Als wichtigstes Element des Epitextes nennt Angele (2010b:291) den Waschzettel, welcher meist identisch mit dem fact sheet ist. Dieses fact sheet ist der erste Text zu einem Buch und ist für die Verlagsvertreter bestimmt. Es bildet die Grundlage für den Klappentext des Buches sowie den Text in der Programmvorschau des Verlags. Der Waschzettel und das fact sheet zählen neben anderen Epitexten wie Anzeigen oder Plakaten zum verlegerischen Epitext, so Angele. Zudem gehören auch andere werbewirksame Maßnahmen, wie die Empfehlung, das gezielt verbreitete Gerücht, der Vorabdruck, Interviews und die nachträgliche Selbstinterpretation des Autors sowie die Verleihung eines Literaturpreises und Lesungen des Werkes zum Epitext eines Buches. Angele betont, dass die Rezension eines Buches nur zum Paratext zu rechnen sei, wenn sie nicht völlig unabhängig vom Einwirken des Autors oder Verlegers entstanden ist. Sogenannte Gefälligkeitsrezensionen, wie sie oftmals im Internet z. B. bei Amazon zu finden sind, können als extreme Form des werbenden Epitextes angesehen werden (ebd. 2010b:291).

Genette nimmt eine Unterteilung in allographen und auktorialen Epitext vor. Zum offizösen allographen Epitext zählt er alle Epitexte, die „durch irgendeine Zustimmung oder gar auktoriale Inspiration mehr oder weniger ‚autorisiert‘“ sind. Als Beispiel für Elemente dieser Kategorie nennt er einen kritischen Artikel. (Vgl. Genette 2001:332) Den auktorialen Epitext unterteilt Genette wiederum in öffentlich und privat. Öffentlicher auktorialer Epitext wendet sich stets an ein Publikum im Allgemeinen. Dies kann selbstständig und im Prinzip spontan geschehen, zum Beispiel wenn ein Autor einen Kommentar zu seinem Buch veröffentlicht. Dies kann er zum einen selbstständig tun, zum anderen aber auch auf Vermittlung eines Fragestellers oder Gesprächspartners hin, bspw. in einem Interview. Diese Mitteilungen, seien sie selbstständig oder vermittelt, können verschiedene Haltungen einnehmen oder unterschiedliche Funktionen erfüllen, abhängig davon, ob sie mit der Erstausgabe eines Werkes oder nachträglich erfolgen. (Vgl. ebd. 2001:335-336).

Genette stellt dies in einer Tabelle dar:

ZEITPUNKT EBENE	Original	Nachträglich	Spät
selb- ständig	1 Selbstbe- sprechung	2 öffentliche Antwort	5 Selbst- kommentar
vermittelt	3 Interview	4 Gespräche, Kolloquien	

(Quelle: Genette 2001:336)

Eher selten zu finden sind originale und selbstständige Epitexte, da es sich hierbei um eine Besprechung in einer Zeitung oder Zeitschrift handelt, die der Autor selbst verfasst hat. Laut Genette sind öffentliche Antworten auf Kritiken nicht nur eine heikle Angelegenheit, sondern aufgrund der Tatsache, dass die Kritik frei ist, eine nahezu verbotene Sache. Geduldet wird sie nur, wenn die Kritik entweder als verleumdend empfunden wurde oder diese auf mangelnde Lektüre des kritisierten Werks zurückzuführen ist. Nutzt der Autor die Medien für die Selbstbesprechung seines Werks, kommt es zu einem Dialog zwischen dem Autor und einem Mittelsmann, dessen Auftrag es ist, dem Autor Fragen zu stellen und dessen Antworten zu veröffentlichen. Es handelt sich bei Medienepitexten also meist um zweifach vermittelte Epitexte. Zum einen, da es sich um eine Sprechsituation handelt, bei der die Antworten mehr oder weniger von den Fragen bestimmt werden und zum anderen, da es sich um eine Übertragung handelt, bei der dem Mittelsmann und dem Medienapparat eine wichtige Rolle zukommen. Wenn der Autor auch keinen direkten Einfluss mehr auf die Formulierung seiner Antworten hat, ihm die Kontrolle quasi entzogen wird, ist er dennoch für den Epitext verantwortlich, da er sich zu dem Gespräch bereit erklärt hat. Kolloquien finden oftmals im Anschluss an eine Lesung statt und bieten dem Autor die Möglichkeit, nicht nur mit einer einzelnen Person, wie es im Interview oder Gespräch der Fall ist, in Kontakt zu treten. Ein Kolloquium und ein Gespräch teilen dabei aber eine paratextuelle Funktion: sie werden nur jenen Autoren zuteil, die bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben. Die letzte Kategorie des öffentlichen auktorialen Epitextes, auf die hier eingegangen werden soll, sind die späten Selbstkommentare. Genette versteht darunter ein Referat des Autors selbst, das auf einer Tagung über diesen gehalten wird. Er bezeichnet diese auch als späte selbstständige Epitexte. In diesen Selbstkommentaren geht es vor allem darum, dass der Autor die Entstehungsgeschichte seines Werkes kommentiert. (Vgl. Genette 2001:336-350)

Genette geht in seinem Werk *Paratexte* nicht auf den verlegerischen Paratext ein, zu dem er hauptsächlich werbende und verkaufsfördernde paratextuelle Elemente zählt. Als Beispiele werden Plakate oder Großanzeigen, PR-Veröffentlichungen und Prospekte genannt. Er begründet das Auslassen dieser Epitexte damit, dass der Autor auf diese Art des Epitextes keinen großen Einfluss hat und vor ihm regelrecht die Augen verschließt. Nach Genette beteiligen sich Autoren, wenn überhaupt, nur anonym und widerwillig an deren Produktion. (Vgl. Genette 2001:331) Dass auch diese Elemente des Paratextes für eine Analyse wichtig und für den Erfolg von großer Bedeutung sind, scheint für Genette keine Rolle zu spielen.

Zu den privaten Epitexten, die im Gegensatz zu den öffentlichen Epitexten nicht für die Veröffentlichung gedacht sind, gehören Briefe, Tagebucheinträge, mündliche Mitteilungen und Vortexte. Da auch ein Brief mit dem Bewusstsein, dass dieser später veröffentlicht wird, geschrieben werden kann, ist das entscheidende Kriterium für private Epitexte die Zwischenschaltung eines weiteren Adressaten zwischen Autor und Publikum. Dieser fungiert nicht als Mittelsmann, sondern ist ein vollwertiger Adressat, an den sich der Autor wendet. Das Publikum ist hier nur nachträglicher Zeuge dieser Aussprache zwischen dem Autor und der von ihm ins Vertrauen gezogenen Person. (Vgl. ebd. 2001:354)

Auch wenn der Epitext ursprünglich außerhalb des Buches existiert, ist es nicht unüblich, dass Teile des Epitextes später zum Peritext eines Werkes werden. Dies kann bspw. die Aufnahme eines Interviews in ein Buch sein, wo es entweder als zusätzliche Informationsquelle dient, oder auch ein Vorwort ersetzen kann. (Vgl. Genette 2001:328) Die meisten übersetzten literarischen Werke werden zunächst als Hardcover-Ausgabe publiziert, welche die Grundlage für Kritiken und Rezensionen sind. Diese können dann wiederum in die Umschlaggestaltung der späteren Taschenbuch-Ausgabe aufgenommen werden. Wird ein Buch jedoch gleich als Taschenbuch veröffentlicht, fehlen die ersten Rezensionen. In diesem Fall können die Verlage nur auf Rezensionen aus dem ausgangssprachlichen Kontext oder die Rezensionen aus einem anderen Land zurückgreifen. (Vgl. Sperschneider 2007:101) Es ist also durchaus üblich, dass einige paratextuelle Elemente die „Gattung“ wechseln, also Epitexte zu Peritexten werden.

2.2 Peritext

Während Epitexte paratextuelle Elemente außerhalb eines Buches beinhalten, handelt es sich bei Peritexten um Elemente, die sich im oder am eigentlichen Buch befinden. Diese lassen sich in verlegerische Peritexte und auktoriale Peritexte unterteilen. Genette (2001:22) definiert verlegerische Peritexte als all jene Elemente, „für die direkt und hauptsächlich (aber nicht

ausschließlich) der Verleger oder vielleicht abstrakter, aber exakter der *Verlag* [Herv. i. O.] verantwortlich ist [...]“ Zu den verlegerischen Peritexten zählen bspw. das Design des Umschlags, die Titelseite, die Informationen des Herausgebers, der Klappentext sowie der Satz. Zu den auktorialen Peritexten gehören der Autorenname, einschließlich Anonymus und Pseudonym, der Titel und die Zwischentitel (z. B. von Kapiteln oder Bänden), Epigraphe, Vorworte und Anmerkungen. (Vgl. Keen 2003:130) Nach Genette (2001:115ff.) sind zu den auktorialen Peritexten zusätzlich noch Widmungen und Motti zu zählen. Angele (2010b:290) erweitert den verlegerischen Peritext um das Format, die Wahl des Papiers, den Geruch der Tinte sowie um prestigeträchtige Elemente wie Schuber, Bauchbinde, Lesezeichen mit spezifischen Angaben und Stumme Klappe. Es wird von Angele also auch alles, was die Ausstattung des Buches betrifft, zu den Peritexten gezählt.

Die bedeutendsten Elemente des Peritextes sind das Vorwort, die Einleitung, die Fußnoten etc., da diese offenkundig bedeutungstragend sind. Vorwort und Einleitung scheinen für den Leser eine Erklärung und Rechtfertigung zu liefern. Wichtiger noch ist jedoch die Tatsache, dass diese zwei Teile des Paratextes den Leser auf die Lektüre vorbereiten. Dieser wird nach dem Lesen des Vorworts oder der Einleitung mit einer bestimmten Erwartung das erste Kapitel zu lesen beginnen. Diese Erwartungen werden kontrolliert, zumindest aber geleitet, vom Schreiber der Einleitung oder des Vorworts. Handelt es sich bei dem Werk um eine Übersetzung, so tragen Einleitung oder Vorwort entscheidend zur interkulturellen Lesart des Buches bei. (Vgl. Pellatt 2013b:2-3)

Elemente des Peritextes erlauben es dem Leser, auf einzelne Teile des Werkes selektiv zuzugreifen, bestimmte Teile auszulassen und schließlich auch Bücher selbst zur Lektüre oder Durchsicht auszuwählen. Hierbei ist vor allem der Titel, aber auch der Autorenname entscheidend. (Vgl. Bunia 2005:379)

2.2.1. Umschlag und Schutzumschlag

Das erste paratextuelle Element, auf das in dieser Arbeit eingegangen werden soll, ist der Schutzumschlag. Dieser verdeckt zumeist den Umschlag, mit dem sich zunächst befasst werden soll. Die Vorderseite des Buches, also die erste Seite des Umschlags, kann unterschiedliche Informationen enthalten, wobei in den meisten Fällen zumindest der Name des Autors (oder dessen Pseudonym), der Titel des Werkes und der Verlag enthalten sind. Es gibt aber noch eine Reihe weiterer Informationen oder Elemente, die auf der ersten Umschlagseite enthalten sein können. Hierzu gehören die Gattungsangabe, der Name des Übersetzers oder Vorwortverfassers, eine Widmung, ein Motto, das Porträt des Autors oder

der Person, von der das Buch handelt, die Faksimile der Unterschrift des Autors, spezifische Illustrationen, der Titel und/oder das Emblem der Reihe, der Name des oder der Verantwortlichen der Reihe, die Erwähnung der Originalausgabe (bei Neuauflagen), die Adresse des Verlags, die Auflagennummer, das Datum und der Verkaufspreis. Während die Seiten zwei und drei des Umschlags meistens stumm sind, ist die vierte Seite des Umschlags ein wichtiges paratextuelles Element. Hier können ebenfalls eine Reihe von Informationen oder Elementen abgedruckt sein, allen voran eine Zusammenfassung des Werkes bei Taschenbuchausgaben. Des Weiteren kann die letzte Umschlagseite Folgendes enthalten: die Wiederholung des Autorennamens und des Werkstitels („für diejenigen, die an schwerem Gedächtnisschwund leiden“, Genette 2001:31), einen biografischen oder bibliografischen Hinweis, einen Waschzettel¹, Auszüge aus der Presse, lobende Urteile, die Erwähnung anderer Werke aus dem Verlagsprogramm, eine Gattungseinteilung, das Programm der Reihe, das Druckdatum, die Zahl der Neuauflagen, die Erwähnung des Umschlagdruckers und Umschlagdesigners, einen Nachweis für die Illustrationen des Umschlags, den Preis, die ISBN und den Strichcode. (Vgl. Genette 2001:29-31)

Welche dieser Elemente letztendlich auf dem Umschlag enthalten sind, liegt in der Hand des Verlages und wird individuell auf das Werk, den Autor und die Zielgruppe abgestimmt. Schließlich enthält der Umschlag auch noch Klappen, die einen Teil der oben genannten Elemente enthalten können. Wie bereits erwähnt wird dieser Umschlag heutzutage in der Regel (bei gebundenen Ausgaben) von einem Schutzumschlag verdeckt. Dieser hat vor allem die Funktion, die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Buch zu lenken und hat hierfür Mittel zur Verfügung, die ein Umschlag nicht hat: auffallende Illustrationen, der Hinweis auf eine Verfilmung oder einen gewonnen Preis oder eine besonders vorteilhafte oder eigenwillige grafische Aufmachung sind nur einige Beispiele. (Vgl. Genette 2001:34)

Der Schutzumschlag ist zweifelsohne eines der wichtigsten Elemente des Paratextes, da er einen ersten Eindruck des Werkes vermittelt und darüber entscheidet, ob ein potenzieller Käufer sich das Buch genauer anschaut oder nicht. Nicht nur ergänzt er bestimmte Vorannahmen über den Inhalt des Buches und dessen Gattung, er ist oftmals auch kaufbestimmend, wenn der Leser zwischen verschiedenen Ausgaben oder Neuauflagen wählt. (Vgl. Fludernik 2008:30)

Wenn es um die Gestaltung des Schutzumschlages geht, genießen die Verleger alle Freiheiten. Allerdings müssen sie bedenken, dass bestimmte Stile auch bestimmte

¹ Vgl. Kapitel 2.2.3.

Assoziationen bei der potenziellen Leserschaft hervorrufen. Sieht ein Leser bspw. einen sog. Flughafen-Roman², hat er an dessen Inhalt bestimmte Erwartungen, unabhängig davon, ob er normalerweise Bücher dieses Genres liest. Bücher mit „seriöserer“ Aufmachung, die eine einheitliche und dezentere Farbwahl und Präsentation aufweisen, lassen den Leser eine qualitativ hochwertige Lektüre erwarten. Ein Buch also, das man gerne im heimischen Bücherregal aufbewahrt. Liefert ein Cover jedoch keinerlei Informationen, ist dies ein deutliches Zeichen, dass es sich bei dem Buch um verbotenes oder geheimes Material handelt. (Vgl. Pellatt 2013a) Dies sind nur einige Beispiele, welchen Einfluss das Design des Schutzumschlages auf die Erwartungen der Leser hat und dadurch nicht zuletzt ihr Kaufverhalten beeinflusst. Nicht nur bei der Veröffentlichung einer Originalausgabe, sondern auch bei Übersetzungen spielt die Gestaltung des Schutzumschlages eine wichtige Rolle. Verleger ändern diese nicht selten im Laufe der Jahre. Selbst bei Bestsellern ist dies der Fall, um durch die Neugestaltung neue Leser zu gewinnen. (Vgl. ebd. 2013a)

Ist die Umschlaggestaltung unpassend für den Inhalt des Buches, kann dies durchaus zu Irritationen führen, da die geweckten Erwartungen des Lesers kaum oder nicht erfüllt wurden. Vermittelt z. B. der Umschlag den Eindruck, es handle sich bei dem Werk um einen Liebesroman, während es eigentlich ein Thriller ist, kann dies dazu führen, dass die Leser das Werk zur Seite legen und nicht bis zum Ende lesen. Diese Erfahrungen des Lesers spiegeln sich dann womöglich in den Rezensionen (z. B. auf Internetplattformen wie Amazon), also in den Epitexten, wider, was wiederum die Kaufentscheidung anderer Leser beeinflusst. Auch wenn das Design des Umschlages ein wichtiger Paratext ist, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das Design zufällig gewählt sein kann, eine „Modeerscheinung“ widerspiegelt, aus ökonomischen Gründen so erarbeitet wurde oder einfach den Stil einer bestimmten Reihe hat, zu der das Buch gehört. Nichtsdestotrotz steht es außer Frage, dass der Umschlag den potenziellen Leser beeinflusst und auf die Vorstellungen und Stereotypen über bspw. den Autor oder den Inhalt abzielt. (Vgl. ebd. 2013a)

2.2.2. Titel

Entscheidend für den Erfolg eines Werkes ist ohne Zweifel der Titel. Der Titel ist im Prinzip der „Name“ eines Werkes und bleibt zumeist über dessen gesamten Lebenszyklus fest mit diesem verbunden. Er verleiht einem Werk eine Individualität, durch die es sich auf dem

² Von der engl. Bezeichnung *Airport Novel* abgeleitet. Dabei handelt es sich um Romane, die sich besonders gut an Flughäfen verkaufen, leicht und schnell zu lesen sind und vor allem den Leser fesseln, um ihn vom Warten abzulenken. Ein bekanntes Beispiel ist *The Da Vinci Code* von Dan Brown. (Vgl. Maak 2014)

Büchermarkt von anderen Büchern unterscheidet. Nicht nur sollte er einprägsam sein, sondern er sollte auch sorgfältig gewählt werden. Schließlich spielt er für das Marketing eines Buches eine bedeutende Rolle. Im Fall von literarischen Werken sollte der Titel nicht nur den Inhalt darstellen, sondern er sollte auch die Emotionen der potenziellen Käufer ansprechen. (Vgl. Schenkel 2010:347-348) Maclean (1991:276) formuliert dies sehr treffend: „no title [...] leaves the reader unaffected and fails to influence, whether positively or negatively.“ Ein Titel ist also nicht nur von semantischer Suggestion, sondern meist auch klanglich und rhythmisch einprägsam. Da er ein mehr oder weniger autonomer Mikrotext ist, unterhält er ein wechselseitiges Verhältnis zum eigentlichen Text. Daher wird er auch gerne als Schlüssel zum Text, dessen Fenster oder Rahmen bezeichnet. (Vgl. Sánchez 1999:250)

Ist der Titel gut gewählt, kann er selbst ein schwer verkäufliches Buch erfolgreich machen. Neben seiner Funktion, das Werk zu identifizieren, dient er auch dazu, dieses in ein günstiges Licht zu rücken. Er soll die potenziellen Leser zum Kauf verführen. Anders als beim Text, bei dem der Leser der Adressat ist, spricht der Titel eine breite Öffentlichkeit als potenzielle Käufer an. (Vgl. Angele 2010b:289-290) Ein schlechter oder irreführender Titel kann den Leser zum einen verwirren, seine Erwartungen unerfüllt lassen oder enttäuschen, zum anderen aber auch verlockend wirken und sogar die Aufmerksamkeit steigern. Zwar liefert ein Titel Vorinformationen zum eigentlichen Text, diese sind jedoch nicht verbindlich und werden durch den Text dementiert oder modifiziert. In jedem Fall fokussiert der Titel die Aufmerksamkeit der Rezipienten und steuert deren Textverständnis, sowohl vor als auch während und nach der Lektüre. (Vgl. Sánchez 1999:260)

Bei der Wahl des Titels spielen unterschiedliche Faktoren eine Rolle und der Prozess der Titelfindung ist sehr komplex. Er springt zwischen Intuition, Sachbezogenheit und ökonomischem Kalkül hin und her. Der Autor selbst ist in diesen Prozess nur wenig involviert und besitzt meist nur ein Mitsprache- oder Vetorecht. Dass sich der Arbeitstitel des Autors am Ende durchsetzt ist heute äußerst selten geworden. Erst nach Ablauf der urheberrechtlichen Schutzfrist (70 Jahre nach dem Tod des Autors) wird ein Werk gemeinfrei und kann unter einem beliebigen Titel vom Verlag veröffentlicht werden, ohne dass eine Einwilligung von Dritten eingeholt werden muss. Dies ermöglicht den Verlagen eigene Bearbeitungen, ohne für die Nutzung der Rechte des Werks Honorare zahlen zu müssen. (Vgl. Schenkel 2010:349-50) Bei Titeln spielt auch die Form oder gar eine Norm eine wichtige Rolle. Bei modernen Werken wird vor allem Wert auf Kürze und Prägnanz gelegt, wozu die Ellipse und der nominale Stil beitragen. Titel sind also zum einen meist Nominalsyntaxmen, also Wortverbindungen ohne Prädikat, und zum anderen wie Sprichwörter elliptisch. Diese zwei

Faktoren begünstigen den statischen und stereotypen Charakter von Titeln. (Vgl. Sánchez 1999:252)

Genette (2001:93) fasst die Funktionen des Titels wie folgt zusammen:

Die erste, in der Praxis und im Literaturbetrieb die einzige obligatorische ist die Bezeichnungs- oder Identifizierungsfunktion. Als einzige obligatorisch, aber von den anderen nicht zu trennen, da sich unter dem semantischen Druck der Umgebung eine bloße Opusnummer mit Sinn aufladen kann. Die zweite ist die deskriptive Funktion, die wieder thematisch, rhematisch, gemischt oder mehrdeutig ist[...]. Die dritte ist die vom Autor absichtlich oder unabsichtlich mit der zweiten verknüpften konnotative Funktion. [...] [J]eder Titel [besitzt], wie auch jede Aussage schlechthin, sein eigenes Auftreten oder, wenn man lieber will, seinen Stil. [...] Die vierte mit ihrer schwankenden Wirksamkeit ist die sogenannte Verführungsfunktion.[...] [Diese kann] sich aber als positiv, negativ oder nicht vorhanden erweisen [...] je nach Rezipienten, die sich nicht immer mit der Vorstellung decken, die sich der Adressat von seinem Adressanten macht.

Pellatt (2013a) bezeichnet den Titel gar als Vorhut des Textes: „The title on the front cover and spine, the title page and semi-title page, and sometimes also the back of the book, is the powerful vanguard of the text.“ Die Stellung des Titels ist in den meisten Werken die gleiche. Man findet ihn auf der Umschlagseite eins, dem Buchrücken, dem Titelblatt und dem Schmutztitel³. Gelegentlich findet man ihn auch noch einmal auf der Umschlagseite vier oder auch auf dem Kolummentitel⁴. Enthält das Buch zusätzlich einen Schutzumschlag, wird der Titel selbstverständlich auf diesem ebenfalls abgedruckt. (Vgl. Genette 2001:66-67)

Genette unterscheidet zwei Arten von Titeln: thematische und rhematische Titel. Unter thematischen Titeln sind all jene zu verstehen, die sich, vereinfacht gesagt, auf den Inhalt des Buches beziehen. Diese können aber verschiedene Gestalten annehmen. Es gibt zum Beispiel wörtliche Titel, die ohne Umschweife das Thema oder den zentralen Gegenstand des Werkes benennen. Dann gibt es wiederum Titel, die synekdochisch⁵ oder metonymisch⁶ mit einem wesentlich weniger zentralen, manchmal auch marginalen Objekt verknüpft sind. Andere Titel sind konstitutiv symbolisch oder metaphorisch, einige Titel zeichnen sich durch Ironie und Antiphrasis aus. Dies kann der Fall sein, wenn sich der Titel antithetisch zum Werk

³ Ein Schmutztitel ist ein der Titelseite vorgeschaltetes Blatt mit Verfasserangabe und Kurztitel. (Vgl. Moeninghoff 2003:22)

⁴ Der Kolummentitel ist der obere Seitenrand, hier findet man oft auch die Kapitelüberschriften eines Buches. Werden sowohl der Titel des Werkes als auch die Kapitelüberschrift angegeben, wird ersterer auf den linken und letzterer auf den rechten Seiten des Buchs abgedruckt.

⁵ Eine Synekdoche bezeichnet das Ersetzen eines Begriffs durch einen engeren oder weiteren. (Vgl. Duden online)

⁶ Eine Metonymie bezeichnet das Ersetzen eines Begriffs durch einen ihm sachlich nahestehenden. (Vgl. Duden online)

verhält oder weil der Titel auf provokante Weise thematisch irrelevant ist. (Vgl. Genette 2001:82-84)

Heute sind zwar thematische Titel am häufigsten zu finden, in der Vergangenheit (besonders in der Klassik) und in der Poesie wurden bzw. werden rhematische Titel bevorzugt. Diese können bspw. Gattungstitel sein: *Oden, Hymnen, Satiren* etc. Hinzu kommen Werke mit gattungsähnlichen Titeln, z. B. *Meditationen, Annäherungen, Abschweifungen* usw. Eine dritte Kategorie von rhematischen Titel sind jene, die ein Werk durch ein formales oder beiläufiges Merkmal bezeichnen, wie *Attische Nächte* oder *Die Handschrift von Saragossa*. Neben rein thematischen und rhematischen Titeln gibt es auch solche, die ein eindeutig thematisches und ein eindeutig rhematisches Element aufweisen. Hier sind als Beispiele Werke wie *Abhandlung über die menschliche Natur, Essay über den menschlichen Verstand* oder auch *Bildnis einer Dame* zu nennen. Diese Titel beginnen alle mit einer Gattungsbezeichnung und enthalten zudem eine Bezeichnung des Themas. Besonders häufig ist diese Art von Titeln bei theoretischen Werken zu finden. (Vgl. ebd. 2001:86-89) Egal ob ein Titel letztendlich thematisch oder rhematisch ist, er stellt die wichtigste Schwelle zum Text dar und gibt dem Leser den notwendigen Schlüssel für die Lektüre. (Vgl. Maclean 1991:275) Die herausragende Position des Titels im Vergleich zu anderen paratextuellen Elementen spiegelt sich auch in der Typologie wider. Der Titel wird größer und fett gedruckt. (Vgl. Sánchez 1999:250)

Besonders Übersetzer sehen sich oftmals mit dem Problem konfrontiert, dass Titel in der Ausgangssprache polysem, also mehrdeutig, sind. Diese Polysemie ist in der Zielsprache zumeist nicht wiederzugeben, weshalb Titel dadurch monosemiert werden, also nur noch eine der ursprünglichen Bedeutungen erhalten bleibt. Neben der schwer oder nicht zu erhaltenden Polysemie ist auch der Kontext schlecht übersetzbar, weil er für den Leser in der Zielkultur, die womöglich völlig andere gesellschaftspolitische Aktualitäten besitzt, unverständlich sein kann. (Vgl. ebd. 1999:251 und 254)

2.2.3. Klappentext

Der Klappentext ist eines der wichtigsten Elemente des Paratextes. Zumeist enthält er Informationen über den Autor des Werkes sowie eine Inhaltsangabe, in der die wichtigsten Themen und Motive genannt werden. Gelegentlich wird auch ein lobendes Zitat in den Klappentext mit aufgenommen. In manchen Varianten des Klappentextes wird auf die Inhaltsangabe und die Informationen über den Autor verzichtet, um für andere Werke des Autors werben zu können. Bei gebundenen Büchern befindet er sich meistens auf den

Umschlagsinnenseiten, während er bei Taschenbüchern zumeist auf der Umschlagrückseite abgedruckt ist. Die Aufgabe des Klappentextes ist es, den potenziellen Leser anzusprechen, Erwartungen zu wecken und als Kaufanreiz zu dienen. Geschrieben wird der Klappentext in der Regel vom Lektor, nicht selten in Zusammenarbeit mit dem Autor und der Werbeabteilung des Verlags. Er basiert auf den Informationen, die das fact sheet liefert⁷ (Vgl. Angele 2010a:172) Laut Fludernik (2008:27) ist die Kurzbeschreibung im Klappentext eine wichtige Werbemaßnahme, da sie dem Leser wichtige Informationen liefert, welche die Kaufentscheidung erleichtern. Dank des Klappentextes erhält der Leser einen schnellen Überblick über das Thema des Buches sowie die wichtigsten Schauplätze und Charaktere.

Der Klappentext kann aber auch ganz bewusst vom Verlag genutzt werden, um bspw. den Leser zu schocken oder um auf gravierend unterschiedliche Rezeptionen eines Werkes aufmerksam zu machen. Der Leser des Zieltextes soll also nicht nur den Skandal spüren, den ein Buch in der Ausgangskultur ausgelöst hat, sondern sich ebenso eine Meinung darüber bilden, ob dieser Skandal gerechtfertigt ist. Der Leser zum einen also über das Werk an sich, zum anderen aber auch über dessen Rezeption nachdenken. (Vgl. Harvey 2003:60)

Neben der Umschlaggestaltung und dem Titel ist der Klappentext zweifelsohne eines der wichtigsten paratextuellen Elemente. Denn ein ansprechendes Design des Schutzumschlages oder Covers und ein wohlklingender Titel reichen alleine meist nicht aus, um den Leser von einem Buch so zu überzeugen, dass er es kauft. Sie sind der „Einstieg“, aber der nächste Schritt vor dem Kauf ist die Information über den Inhalt des Werkes, was in der Regel über den Klappentext geschieht. Daher ist eine große Sorgfalt beim Erstellen dieses Textes notwendig, um den Leser ausreichend neugierig auf den Rest des Buches zu machen.

2.2.4. Widmung

Bei der Widmung, oder Zueignung, lassen sich zunächst zwei Arten unterscheiden. Zum einen die unikale, meist handschriftliche Widmung, die eine tatsächliche Schenkung eines Werkes signalisiert und zum anderen die gedruckte Widmung, die eine symbolische Zueignung eines Werkes ausdrückt. Sie können zudem drei unterschiedliche Charakteristika aufweisen: einen Widmungsspender, einen Widmungsgegenstand sowie einen Widmungsadressaten. Der Autor des Werkes, in dem die Widmung zu finden ist, ist für gewöhnlich der Widmungsspender. Aber auch der Drucker, Verleger, Übersetzer oder der Herausgeber kann der Widmungsspender sein. Zumeist ist der Widmungsgegenstand ein

⁷ Vgl. Kapitel 2.1.

Buch. Aber auch einzelne Teile eines Buches oder einer Zeitschrift, wie z. B. ein Gedicht oder Essay, können als Widmungsgegenstand fungieren. Widmungsadressaten können neben einer realen Person (was der häufigste Adressat einer Widmung ist) auch nicht-menschliche Wesen (z. B. der Tod), Personengruppen oder fiktive Figuren sein. (Vgl. Moennighoff 1996:353) Genette (2001:115) unterscheidet hier zwei Begriffe: „*zueignen* für die Widmung eines Werkes, *widmen* für die Widmung eines Exemplars [Herv. i. O.]“. Unter Zueignung ist im Allgemeinen eine Huldigung zu verstehen, die an private oder öffentliche Adressaten erfolgen kann. Unter privaten Adressaten sind generell Personen zu verstehen, die mit dem Zueigner auf freundschaftliche, familiäre oder andere Weise verbunden sind. Ein öffentlicher Zueignungsadressat ist hingegen eine mehr oder weniger bekannte Person, mit dem der Zueigner eine intellektuelle, künstlerische, politische o. ä. Beziehung pflegt. (Ebd. 2001:128-129) Eine Zueignung befindet sich zumeist auf der ersten rechten Seite nach dem Titelblatt, seltener am Ende eines Werkes. In der Regel erscheint eine Zueignung bereits in der Erstausgabe eines Werkes, da eine Zueignung, die erst in einer späteren Ausgabe erscheint „unweigerlich wie ein ungeschickter Versuch, etwas nachzuholen, wie eine nachträgliche und damit suspekta Zueignung [wirkt]“. (Ebd. 2001:125) Aus diesem Grund findet man recht selten späte Zueignungen. Häufiger ist hingegen die spätere Weglassung, bei der der Adressat aus späteren Ausgaben eines Werkes entfernt wird. Besonders selten findet man die Kombination aus Weglassung und nachträglicher Hinzufügung, bei der ein Adressat ersetzt wird. (Vgl. ebd. 125-126) Die wichtigste (und vielleicht einzige) Funktion einer Zueignung ist die öffentliche Zurschaustellung einer Beziehung zwischen dem Autor und einer anderen Person. Diese kann explizit erfolgen, indem in der Widmung ein Grund für diese angegeben wird, oder auch implizit, indem nur der Name der Person genannt wird. (Vgl. ebd. 2001:132-133)

Neben der Zueignung eines Werkes können einzelne Exemplare eines Werkes einer Person gewidmet werden. Es handelt sich hierbei also nicht um die eingedruckte Zueignung aller Exemplare eines Werkes, sondern um die zumeist handschriftliche Widmung eines dieser Exemplare. Platziert wird eine Widmung in der Regel auf dem Vorsatzblatt oder dem Schmutztitel. Der Zeitpunkt einer Widmung ist hauptsächlich beim Erscheinen der Erstauflage, zum Beispiel gewidmete Besprechungs- oder Autorenexemplare. Die Widmung kann mitunter aber auch später erfolgen, bspw. im Rahmen einer Lesung und anschließenden Signierung durch den Autor. Im Gegensatz zur Zueignung, deren Lebensdauer begrenzt ist, da sie in einer Neuauflage eines Buches einfach weggelassen werden kann, ist die Lebensdauer einer Widmung unendlich. Eine Widmung kann nicht nachträglich weggelassen werden und

existiert daher, Abnutzungserscheinungen und Unfälle außen vor gelassen, solange das Exemplar an sich existiert. Auch in Bezug auf den Adressanten und Adressaten besteht zwischen Zueignung und Widmung ein Unterschied. Bei der Zueignung kann, wie bereits erläutert, eine Ungewissheit über die Identität des Adressanten bestehen. Da eine Widmung in aller Regel eine Signatur enthält, ist die Identität des Widmungsadressanten eindeutig. Da eine Widmung den Namen des Adressaten enthält (z. B. „Für XY“), ist dessen Identität somit ebenfalls eindeutig. Würde diese direkte Nennung des Adressaten entfallen, würde es sich nicht mehr so sehr um eine Widmung, sondern vielmehr lediglich um ein Autogramm des Autors handeln. Im Gegensatz zu einer Zueignung, die an fast alles und jeden gerichtet sein kann, ist eine Widmung nur für einen lebendigen Menschen möglich. Es handelt sich hierbei nämlich nicht um einen symbolischen, sondern um einen tatsächlichen Akt, der entweder mit einer Schenkung des Exemplars oder einem vorangegangenen Kauf einhergeht. Die Widmung kann an unterschiedliche Personen zu unterschiedlichen Anlässen bzw. aus unterschiedlichen Gründen erfolgen. Zum einen natürlich aus kommerziellen Gründen, bspw. im Rahmen einer Signierstunde mit dem Autor, und zum anderen um die Beziehung zwischen Adressant und Adressat, zwischen Adressant und Werk oder beidem hervorzuheben. (Vgl. ebd. 2001:133-139)

Wagenknecht (zitiert in Moennighoff 1996:352-353) unterscheidet hingegen nach der Form bzw. dem Typ einer Widmung:

Es gibt Widmungen, die nach der Art von Inschriften dicht im Stil formuliert und oft auf Mittelachse gesetzt sind. Solche Widmungstafeln richten sich an Adressaten, die üblicherweise den Rang des Widmungsspenders weit übertreffen [...]. Andere Widmungen bedienen sich der Briefform [...]: mit Anrede, Datum und Unterschrift [...]. Ein dritter Widmungstyp, die Widmungsrede, lehnt sich an das rhetorische Zeremoniell der Ansprache an: im Stil prunkvoll und oft in Versen verfaßt [...].“

Die grundlegenden Unterschiede zwischen Zueignung und Widmung lassen sich kurz zusammenfassen: Die Zueignung erfolgt über ein ganzes Werk, während eine Widmung nur über ein einzelnes Exemplar erfolgt. Zueignen kann man Gruppen, einzelnen Personen aber auch nichtmenschlichen oder fiktiven Lebewesen, widmen kann man immer nur einer realen, lebenden Person. Der Adressant einer Zueignung kann unbekannt sein, während der Adressant einer Widmung, aufgrund seiner Signatur, immer bekannt ist.

2.2.5 Motto

Genette (2001:141) definiert ein Motto als „ein Zitat, das im Allgemeinen an den Beginn eines Werkes oder Werkabschnittes gesetzt wird.“ Das Motto eines Buches, sofern vorhanden, befindet sich meistens auf der rechten Seite nach der Zueignung, aber noch vor dem Vorwort. Früher war es üblich das Motto auf dem Titelblatt abzdrukken, ein Brauch, der bis heute noch nicht ganz aufgegeben wurde. Auch der Abdruck eines Mottos am Ende des Buches ist möglich. Allerdings ändert sich dadurch die Bedeutung für den Leser. Ein Motto am Anfang des Buches (Einleitungsmotto) ist für den Leser offen. Ein Motto am Ende eines Buches (Schlussmotto) besitzt, da es nach der Lektüre des Werkes gelesen wird, im Prinzip eine offenkundige Bedeutung. Es drängt sich dadurch förmlich als Schlussfolgerung auf. (Vgl. Genette 2001:145-146) Moennighoff (1996:354) bezeichnet das Motto auch als einen „Sinnspruch spezieller Natur“. Er betont zudem, dass ein Motto normalerweise ein Zitat ist, welches vollständig oder im Wortlaut leicht variiert wiedergegeben wird. Zudem werden die Herkunft und der Autor des Zitats angegeben. In der Regel handelt es sich bei einem Motto nicht um ein Zitat des Werkes, in dem es abgedruckt wird, sondern um ein Fremdzitat. Selbstzitate und erfundene Zitate sind äußerst selten als Motto zu finden. Die wichtigste Funktion von Motti ist die Kommentierung des darauf folgenden Textes, aber nicht immer wird durch ein Motto eine Verdeutlichung des Sinns erreicht. (Vgl. ebd. 1996:355) Genette (2001:152-156) unterteilt die Funktionen des Mottos genauer und unterscheidet vier verschiedene Funktionen. Er betont jedoch, dass keine dieser Funktionen explizit ist, da es sich bei einem Motto um eine stumme Geste handelt, welche die Leser selbst interpretieren müssen. Die erste von Genette genannte Funktion deckt sich in weiten Teilen mit der von Moennighoff genannten: Kommentierung und Verdeutlichung. Diese dient laut Genette nicht als Begründung für den Text, sondern als Begründung für den Titel. Die zweite Funktion des Mottos ist die Kommentierung des Textes, wodurch eine indirekte Präzisierung oder Hervorhebung von dessen Bedeutung erreicht werden soll. Die dritte Funktion bezeichnet Genette als die „verwinkeltste“ (2001:154). Grundlage für diese Bezeichnung ist die Tatsache, dass das Hauptaugenmerk oftmals nicht auf dem Gesagten liegt, sondern vielmehr auf dem Autor und dessen Wirkung, von dem das Motto, bzw. das als Motto verwendete Zitat, stammt. Man muss also nicht auf ein (möglicherweise) kostspieliges Vorwort eines Autors hoffen, sondern kann eine Zueignung erhalten, ohne die Erlaubnis einzuholen. Bei vielen Motti ist also nicht der Inhalt entscheidend, sondern vielmehr, von wem das Zitat stammt. Die vierte und letzte Funktion eines Mottos ist, durch bloße Anwesenheit oder Abwesenheit eine

Signatur für die Epoche, die Gattung oder die Tendenz des Werkes zu sein. Genette bezeichnet dies als „Motto-Effekt“ (Vgl. ebd. 2001:155).

Motti sind also eine Art Sinnspruch, die zumeist am Anfang eines Buches zu finden sind. Es werden häufig Zitate verwendet, bei denen es nicht immer auf den Inhalt ankommt, sondern auch darauf, von wem das Zitat stammt. Die Funktionen eines Mottos können unterschiedlich sein und reichen von Kommentierung und Verdeutlichung über die Nutzung der Wirkung des Autors bis hin zur Identifizierung von Epoche, Gattung oder Tendenz des Werkes.

2.2.6. Vorwort

Dem im folgenden Kapitel diskutierten Vorwort liegt die verallgemeinerte Definition Genettes (2001:157) zugrunde:

...[ich] bezeichne damit alle Arten von auktorialen oder allographen Texten (seien sie einleitend oder ausleitend), die aus einem Diskurs bestehen, der anlässlich des nachgestellten [...] Textes produziert wurde.

Genette (2001:157) sieht Nachworte als eine nachgestellte Variante des Vorwortes an und betrachtet diese im gleichen Kapitel näher, in dieser Arbeit soll das Nachwort jedoch gesondert vom Vorwort diskutiert werden⁸.

Ein Vorwort ist ebenso wie ein Prolog ein Werk in sich und spielt eine entscheidende Rolle in der Rezeption des nachfolgenden Textes. (Vgl. Nelson 1998:5) Es hat die Aufgabe, den Leser auf die Lektüre des nachfolgenden Textes vorzubereiten. Es fungiert dabei als ein Mediator zwischen der Welt des Werkes und jener des Lesers. (Vgl. ebd. 1998:1) Ein Vorwort bietet auch die Möglichkeit, den Leser über die Reihenfolge des Werkes zu unterrichten und ihm somit quasi das Inhaltsverzeichnis zu erläutern. Ebenso ist es möglich dem Leser anzuzeigen, welche Kapitel des Buches er eventuell überblättern kann oder genau dies zu verhindern, indem eine strikte Lesereihenfolge vorgegeben wird. (Vgl. Genette 2001:211) Während die Autorennamen und Titel eines Werkes heute praktisch unerlässlich sind, ist ein Vorwort keinesfalls obligatorisch. (Vgl. ebd. 2001:159) Sie werden normalerweise in expositorischer Prosa geschrieben und beziehen sich auf den Leser, das nachfolgende Werk oder den Autor des Vorwortes. Gelegentlich werden sie auch in szenisch-dialogischer oder metrisch gebundener Form verfasst. Nur selten findet man Vorworte, die ohne nachfolgendes Werk auftreten. Wenn der Autor eines Werkes für gewöhnlich auch der Verfasser des Vorwortes ist, kann dies ebenso der Herausgeber sein. Manche Autoren lassen

⁸ Siehe Kapitel 2.2.10.

auch fiktive Figuren als Verfasser des Vorwortes auftreten. (Vgl. Moennighoff 1996:351) Aber auch andere Personen, wie bekannte Schriftsteller oder Persönlichkeiten, kommen als Vorwortverfasser in Frage. Vorworte sind in der Regel deutlich kürzer als eine Einleitung und nicht selten lobend. Der Schreiber des Vorwortes nutzt dieses, um den Autor des Werkes, das Werk selbst oder auch die Leitung des Übersetzers zu loben. Zudem kann hier die Publikation eines bestimmten Werkes gerechtfertigt werden, z. B. im Hinblick auf die Zeit, die Mode, die Relevanz oder schlicht, weil es sich um ein herausragendes Werk handelt. (Vgl. Pellatt 2013a)

Da in dieser Arbeit zwischen Vor- und Nachwort unterschieden wird und nicht wie bei Genette zwischen Vorwort und nachgestelltem Vorwort, ist per Definition klar, dass das Vorwort dem eigentlichen Text vorangestellt wird. Genette (2001:168) betont jedoch, dass durchaus ein Platzwechsel stattfinden kann. Dieser kann im Laufe der Zeit, vor allem aber von Ausgabe zu Ausgabe, geschehen, was auch einen Statuswechsel mit sich bringen kann. Ein allographes oder auktoriales Vorwort kann bspw. nachträglich zu einem Kapitel in einem Essayband werden. Das Vorwort besitzt in diesem Fall also zwei Anbringungsorte: seinen ursprünglichen am Anfang eines Werkes und den im Sammelband. Genauso kann aber auch ein selbstständiger Essay nachträglich als Vorwort in ein Buch eingefügt werden.

Sowohl Vorwort als auch Nachwort werden in der Regel nach dem eigentlichen Werk geschrieben. Dies ist aber bei der Betrachtung der Vorwortfunktion und in diesem Zuge auch des Veröffentlichungszeitpunkts wenig relevant. Der Erscheinungszeitpunkt eines Vorwortes ist keinesfalls auf einen Zeitpunkt beschränkt, da es nach dem Erscheinen in der Erstausgabe in unzähligen anderen Momenten ebenfalls erscheinen kann. Dennoch definiert Genette (2001:169) drei typische und funktional bedeutende Zeitpunkte und unterscheidet daher zwischen Originalvorwort, nachträglichem Vorwort und spätem Vorwort. Während das Originalvorwort ohne Zweifel die häufigste Form des Vorwortes ist, ist auch das nachträgliche Vorwort nicht selten zu finden. Es tritt kanonisch in der zweiten Ausgabe eines Werkes auf. Das späte Vorwort kann anlässlich einer späten Neuauflage eines getrennten Werkes, einer späten Erstausgabe eines lange unveröffentlichten Werkes oder auch anlässlich einer späten Zusammenstellung gesammelter oder ausgewählter Werke erscheinen. (Vgl. Genette 2001 169-170)

Die Funktionen eines Vorwortes sollen am Beispiel des Originalvorwortes erläutert werden. Diese Funktionen unterscheiden sich nicht nur je nach Typ des Vorwortes, sondern auch je nach Ort, Zeitpunkt und Beschaffenheit des Adressanten.

Genette (2001:190) unterscheidet sechs grundlegende Typen, deren Funktionen sich aus den unterschiedlichen Parametern zusammensetzen:

1. Das *auktoriale* (fortan stillschweigend authentische und bejahende) *Originalvorwort*;
2. Das *auktoriale Originalnachwort*;
3. Das *nachträglich auktoriale Vorwort* (oder Nachwort: in diesem Stadium ist die Unterscheidung kaum mehr relevant);
4. Das *späte auktoriale Vor- oder Nachwort* [...]
5. das *authentisch allographe* (und *auktoriale*) *Vorwort* [...]
6. das *fiktionale Vorwort*. [Herv. i. O.] (Genette 2001:190)

Das auktoriale Originalvorwort (abgekürzt Originalvorwort) hat als wichtigste Funktion, eine gute Lektüre des Textes zu sichern. Hierzu muss jedoch zunächst einmal gesichert werden, dass der Leser das eigentliche Werk auch zu lesen beginnt. Die Funktion lässt sich also in zwei Aktionen unterteilen, zum einen muss es die Lektüre bewirken und zum anderen gewährleisten, dass diese gut verläuft. Da es sich um ein auktoriales Vorwort handelt und der Autor am stärksten daran interessiert ist, dass die Lektüre seines Werkes gut verläuft, können diese zwei Aktionen auch als Minimalziel (gelesen werden) und als Maximalziel (gut gelesen werden) bezeichnet werden. (Vgl. ebd. 2001:191)

2.2.7. Einleitung

Einleitungen sind ein wesentlicher Bestandteil vieler Werke. Besonders bei Übersetzungen, die besonders kurz, alt, schwer verständlich oder auf andere Weise unzugänglich sind, kann sie länger ausfallen, als der eigentliche Text. Die Einleitung gibt dem Leser wichtige historische oder biografische Informationen sowie relevanten politischen Hintergrund. Zudem kann sie eine Erklärung der Charakteristika eines Werkes beinhalten, die auf spezifische Aspekte der Ausgangskultur zurückzuführen sind. Auch die Diskussion von Stil, Diskurs, linguistischer Schwierigkeiten und Übersetzungsproblemen sind mögliche Bestandteile einer Einleitung. (Vgl. Pellatt 2013a)

2.2.8. Kapitelüberschriften

Kapitelüberschriften, oder Binnen- bzw. Zwischentitel, sind wichtige Bestandteile der Struktur und des Layouts eines Werkes und sind zudem Komponenten der visuellen Gestaltung eines Buches (Vgl. Pellatt 2013a). Hierarchisch betrachtet steht der Titel eines Werkes an der Spitze, darunter angeordnet sind die Titel der einzelnen Kapitel. Diese Kapitelüberschriften sollen den Leser durch den Text leiten, indem sie jeweils als eine Art Wegweiser des jeweiligen Kapitels fungieren. Die Funktionen dieser Überschriften sind, den Typ und den Charakter des nachfolgenden Textes zu identifizieren und zu bezeichnen,

zusammenzufassen und natürlich den Leser zu „fesseln“. (Vgl. Pellatt und Liu 2012:21) Um dies in einer Zeile zu erreichen, muss der Inhalt des gesamten Kapitels in nur wenigen Worten zusammengefasst werden.

Der wesentliche Unterschied zum Titel eines Buches liegt im Kreis der Adressaten. Während der Titel sich an ein breites Publikum richtet und auch außerhalb des Kreises der Leser zirkulieren kann, sind die Kapitelüberschriften für ein deutlich eingeschränkteres Publikum bestimmt. Sie sprechen nämlich nur all jene an, die zumindest das Buch durchblättern oder das Inhaltsverzeichnis lesen. Viele der Binnentitel ergeben auch nur für die Leser einen Sinn, die bereits in die Lektüre eingestiegen sind und diese Titel im Kontext des Werkes lesen. Ein zweiter Unterschied zum Titel besteht darin, dass der Titel für die Veröffentlichung und somit für die „Existenz“ eines Buches unabdingbar sind. Kapitelüberschriften sind hingegen keinesfalls notwendig und daher keine unbedingte Voraussetzung. (Vgl. Genette 2001:281-282)

2.2.9. Illustrationen

Ähnlich wie das Design des Umschlags, helfen auch die Illustrationen in einem Buch einen besseren Zugang zu den Protagonisten zu finden sowie deren Verortung in Zeit und Raum zu verstehen. Sie dienen des Weiteren dazu, dem Leser ein Hintergrundwissen zu vermitteln, welches das Verständnis erleichtert und Rückschlüsse erlaubt. (Vgl. Pellatt 2013a) Illustrationen können unterschiedlicher Art sein, z. B. Fotos, Skizzen oder Zeichnungen, sowohl in Farbe als auch in schwarz-weiß. Auch der Abdruck bspw. eines Briefs oder Tagebucheintrags ist möglich. Ein Werk kann eine beliebige Anzahl an Illustrationen beinhalten, die sich an unterschiedlichen Orten befinden können: am Anfang des Werkes, an jedem Kapitelanfang, in der Mitte des Buches oder sporadisch in nicht festgelegten Abständen. Die verwendeten Illustrationen können sowohl einen konkreten Bezug zur Geschichte des Buches haben, bspw. Personen oder Szenen abbilden, aber auch eher einen abstrakten Bezug, indem sie vielmehr Symbolcharakter haben.

2.2.10. Nachwort

Wie bereits in Kapitel 2.2.6. erwähnt, zählt Genette (2001:231) Nachworte zu den Vorworten, indem er es als nachträgliches Vorwort bezeichnet. Nachworte haben gegenüber Vorworten einen großen Vorteil: Der Leser des Nachwortes hat bereits das gesamte Werk gelesen und kann den Kommentar zum Text besser verstehen. Dennoch sind Originalvorworte deutlich häufiger zu finden als Originalnachworte. Und unter den vermeintlichen Originalnachworten

finden sich viele, die eigentlich versäumte Vorworte oder nachträgliche Nachworte sind. Gründe für ein versäumtes Vorwort können bspw. technische Hindernisse während des Drucks der Erstausgabe sein. Somit wird der als Vorwort für die Erstausgabe vorgesehene Text als nachträgliches Vorwort (und vermeintliches Nachwort) in einer späteren Ausgabe abgedruckt. Ein nachträgliches Nachwort kann hingegen ein Artikel sein, der dann als Nachwort Eingang in ein Werk hält. (Vgl. Genette 2001:228-229)

Genette gibt für das meistens fehlende Originalnachwort einen klaren Grund an. Das Nachwort richtet sich nicht wie das Vorwort an einen potenziellen Leser eines Werkes, sondern an den tatsächlichen. So gewährleistet es zwar sicherlich eine logischere und tiefer gehende Lektüre, hat aber aus der Sicht des Autors eine wesentlich geringere Wirksamkeit. Schließlich kann es die beiden Funktionstypen bzw. Aktionen des Vorwortes (den Leser zum Lesen bewegen und schließlich eine gute Lektüre gewährleisten) nicht mehr ausüben. Fehlt die erste Aktion, wird der Leser womöglich nie bis zum Lesen des Nachwortes kommen; fehlt die zweite, kann auch ein Nachwort nur schwer die schlechte Lektüre verbessern. Da das Nachwort der eigentlichen Lektüre nachgestellt ist, kann man damit nur schwer eine heilende oder korrigierende Funktion ausüben. Die meisten Autoren bevorzugen stattdessen ein Vorwort, um es erst gar nicht zu einer schlechten Lektüre kommen zu lassen und wollen dadurch lieber vorbeugen, als im Nachhinein zu heilen. (Vgl. ebd. 2001:229-230)

2.3 Die Rolle von Paratexten in der Translation

Während sich in der Literaturwissenschaft immer mehr Publikationen mit dem Thema Paratexte beschäftigen, sind sie in der Translationswissenschaft noch immer relativ rar. Erst mit der Vertiefung der Übersetzungsforschung und der Erweiterung des Forschungsinhalts hat man begonnen zu erkennen, welche Bedeutung Paratexte für die Übersetzung und die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft haben. Dadurch rückt auch die Paratextforschung schrittweise in das Blickfeld der Translationsforschung. (Vgl. Zheng 2011:53) Dies spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass Genette in seinem Werk nicht auf Übersetzungen eingeht, auch wenn er ihnen eine gewisse Relevanz zuspricht:

Mangels einer Untersuchung, die vielleicht ebenso viel Arbeit erfordern würde wie das hier behandelte Ganze, habe ich auch drei Gepflogenheiten beiseitegelassen, deren paratextuelle Relevanz mir nicht zu leugnen erscheint. Die erste ist die *Übersetzung*, insbesondere wenn sie vom Autor mehr oder weniger durchgesehen oder kontrolliert wird, wie Groethuysens deutsche Fassung der *Nourritures terrestres* von Gide, und erst recht, wenn sie vollständig von ihm besorgt wird, wie dies bei einem zweisprachigen Schriftsteller wie Beckett ständig der Fall ist, so daß hier jede Übersetzung

auf die eine oder andere Weise als Kommentar zum Originaltext fungieren muß. [Herv.i. O.] (2001:386)

Dass Genette die Übersetzung in seiner Betrachtung von Paratexten völlig außen vor lässt, wird vielfach kritisiert, wie z. B. von Tahir-Gürçağlar (2002:45-46):

[T]he omission of translation is telling, showing as it does Genette's reluctance to tackle the problematic aspects of elaborating translation as paratext. Considering translation as a derivative activity always based on another text that is chronologically anterior to it makes translation a commentary on the original text, i.e. a paratextual feature presenting the original.

Kovala (1996:120) schließt sich der Kritik an, indem er betont, dass Genette durch die Nichtbeachtung übersetzter Literatur die Tatsache ignoriert, dass diese eigene Charakteristika aufweist. Denn bei der Übersetzung von Literatur handelt es sich nicht nur um eine Übersetzung in eine andere Sprache, sondern auch um einen Transfer in einen anderen kulturellen Kontext. In diesem Übersetzungsprozess ist eine Mediation dementsprechend wesentlich notwendiger, als bei nicht übersetzter Literatur, da sich das zu übersetzende Werk in einem völlig anderen historischen und kulturellen Kontext bewegt als der Leser. Auch Watts (200:31) bemängelt Genettes fehlende Beachtung des kulturellen Kontexts des Lesers. Genette gehe laut Watts davon aus, dass es sich bei dem Leser um einen kulturell universellen Leser handle, der sich außerhalb von Zeit und Raum befände. Ebenso ziehe Genette nicht in Betracht, dass Werk und Leser einen unterschiedlichen kulturellen Kontext haben.

Vor allem im Bereich der Übersetzung ins oder aus dem Chinesischen sind bisher nur wenige Artikel oder gar Bücher veröffentlicht worden. Besonders sind zum einen der Artikel „Packaging the product: a case study of verbal and non-verbal paratext in Chinese-English translation“ sowie der Sammelband „Text, Extratext, Metatext and Paratext in translation“ von Valerie Pellatt hervorzuheben. Während sich ihr Artikel ausschließlich mit dem Sprachenpaar Chinesisch-Englisch beschäftigt, sind in dem von ihr herausgegebenen Sammelband auch Beiträge zu anderen Sprachenpaaren zu finden. Bisher sind jedoch noch keine Beiträge über Paratexte in der chinesisch-deutschen Translation publiziert worden. Zu der Rolle von Paratexten in der Translation stellt Pellatt (2013b:3) zwei Fragen. Zum einen, welches die Funktionen und Effekte des Paratextes des Ausgangstextes waren und zum anderen, in welchem Ausmaß diese Funktionen und Effekte notwendig, zu erhalten und von positivem Nutzen für die Translation sind.

Paratexte spielen in der Übersetzung von literarischen Werken eine wichtige Rolle. Zum einen sind Verlagshäuser heute multi-nationale Unternehmen und zum anderen macht

die Globalisierung eine Lokalisierung von Büchern unvermeidbar. Während die Translation an sich die primäre und offensichtlichste Lokalisierung ist, muss auch die „Verpackung“ eines Buches an das Zielpublikum angepasst werden. Für diesen Vorgang haben Wissenschaftler an der Universität Vigo den Begriff „Paratranslation“ kreiert. (Vgl. Pellatt 2013a) Das Konzept der Paratranslation wurde mit dem Ziel erfunden, „to analyse the time and space needed to translate paratext that surrounds, wraps, accompanies, extends, introduces and presents the translated text.“ (Frías 2012:118) Der Zweck der Paratranslation ist es, die Auswirkungen ästhetischer, politischer, ideologischer, kultureller und sozialer Manipulationen zu analysieren, die während der Produktion von paratextuellen Elementen zum Tragen kommen. Nicht zuletzt geben sie Auskunft über die Übersetzungsaktivitäten, die neben der Subjektivität auch das Wesen des Translats zum Ausdruck bringen. Dabei darf das Konzept der Paratranslation aber nicht nur auf den reinen Übersetzungsprozess beschränkt werden. Vielmehr ist es das Ziel der Paratranslation Ziel eine symbolische Referenz für den physischen oder virtuellen Raum zu werden, welcher die unterschiedlichen paratextuellen Elemente beinhaltet und eine Übersetzung umgibt, begleitet und repräsentiert. (Vgl. ebd. 2012:118-119) Hierzu sagt Pellatt (2013a):

Paratranslation is not restricted to linguistic translation of paratext, but affects all verbal and non-verbal elements of the core source text. It may consist of omission, re-ordering of elements, redesign of layout and the insertion of additional explicatory elements and illustrations. All verbal elements of paratext, such as introduction, preface, postscript, chapter headings, sub-headings, and chapter or section synopses require positioning and design, factors which may subtly alter the approach of a reader.

Während sich Genette in erster Linie auf die Paratexte von literarischen Werken bezog, erweitert das Konzept der Paratranslation den Fokus auch auf andere Medien, die heute mit gedruckten Büchern koexistieren. Dies beinhaltet demnach auch nicht-literarische Texte. (Vgl. Nord 2012:4) Die Paratranslation befasst sich nicht nur mit den ästhetischen, politischen, ideologischen und sozialen Einflüssen von Paratexten, die für die Interpretation des Ausgangstextes wichtig sind. Vielmehr wird auch das gesamte paratextuelle Umfeld jeder translatorischen Tätigkeit mit in Betracht gezogen. (Ebd. 2012:5) Nord fasst den Ansatz, der von Frías entwickelt wurde, wie folgt zusammen:

Paratranslation [ist] all das, was das Translat zum Translat macht und durch was es sich den Rezipienten als solches präsentiert, und zwar nicht nur in Form eines Buches, sondern auch in allen möglichen anderen Gestalten [...] (2012:5)

Nord kritisiert in ihrem Aufsatz, dass es sich bei der Paratranslation nicht so sehr um die Neuerfindung eines Konzeptes handelt, sondern vielmehr um eine Neubenennung. Sie weist darauf hin, dass in der vorhandenen Literatur zur Translationsforschung bereits viele Abhandlungen existieren, die sich mit genau diesem Thema befassen, es jedoch (noch) nicht als Paratranslation bezeichnen. (Vgl. Nord 2012:7-8)

In unterschiedlichen Forschungsbereichen der Übersetzungswissenschaft, wie z. B. in der Geschichte der Translation und in der Literaturübersetzung, spielen Paratexte eine Rolle und sollten in der Forschung mit in Betracht gezogen werden. (Vgl. Gil-Bardají 2012:7-8) Mögliche Ansätze für die Forschung im Bereich der Paratexte sind vor allem kontrastive Studien, z. B. der Vergleich von Paratexten in Originalwerk und Übersetzung, der Vergleich der Paratexte unterschiedlicher Übersetzungen eines Werkes oder die Betrachtung von Paratexten von Übersetzungen unterschiedlicher Werke. (Vgl. Xiao 2011:20) Bei Paratexten von Übersetzungen ist laut Kovala (1996:120) nicht die Position der wichtige oder interessante Faktor, denn diese entspricht meist den Konventionen der Zielkultur. Vielmehr nehmen Paratexte einer Übersetzung eine vermittelnde Rolle zwischen dem literarischen Werk und dem Leser in der Zielkultur ein. Somit haben sie, oder die Übersetzer und Verleger durch sie, die Möglichkeit, Einfluss auf den Leser und die Rezeption eines Buches zu nehmen. Watts (2000:31) bezeichnet den Paratext sogar als Instrument der kulturellen Translation und führt aus:

[E]ach edition of a work and, by extension, each paratext addresses a culturally-specific moment and a culturally specific readership, thereby projecting a singular version of the text through the lens of the chronoscope (time/place) of its publication. This implies, of course, that the text – which cannot be divorced from its frame – is subject to shifting interpretations as a result, to a greater or lesser degree, of the paratext that surrounds it. [...] [I]t is possible to refer to the paratext as an instrument of cultural translation.

Paratexte müssen nicht nur an den neuen kulturellen Kontext angepasst werden, sondern unter Umständen auch an ein anderes Zielpublikum in der Zielkultur. Dies verdeutlicht Wardle (2012:31) an dem Beispiel unterschiedlicher italienischer Übersetzungen von *Alice's Adventures in Wonderland* für verschiedene Zielgruppen. Während jene Ausgaben, die vor allem für Kinder publiziert wurden, sehr bunt und großformatig sind, erscheinen die Ausgaben für ein allgemeineres Publikum vor allem als Taschenbücher. Diese Versionen sind auch weniger farbenfroh gestaltet als jene, deren Zielpublikum in erster Linie Kinder sind. Wieder andere Ausgaben des Werkes wurden mit Einleitungen und Vorworten sowie Fußnoten, Biografien oder auch Endnoten herausgegeben, mit dem Ziel, ein akademisches

Publikum zu erreichen. Dies zeigt, dass es nicht nur notwendig ist, Paratexte in der Translation an die neue Zielkultur anzupassen, sondern dass sie auch verändert werden müssen, wenn sie ein anderes Zielpublikum ansprechen sollen.

Auch wenn es auf den ersten Blick erscheint, als hätten Übersetzer und Verleger gleiches Mitspracherecht bei der Gestaltung der Paratexte (z. B. der Auswahl des Titels), nehmen in der Realität aber, zumindest in Deutschland, die Vertriebsbeauftragten keinen geringen Einfluss auf die letztendliche Entscheidung. Zwar haben Übersetzer durchaus das Recht Vorschläge zu machen, sie werden aber nur selten in die eigentliche Entscheidungsfindung über den Titel und die Illustrationen eines Buches mit einbezogen. Dies ist auch der Fall, wenn diese sich deutlich vom Original unterscheiden. Die Vertriebsbeauftragten nehmen aber nicht nur Einfluss auf die Paratexte einer Übersetzung, sondern teilweise auch auf die Übersetzung an sich, da ihr Feedback an die Übersetzer weitergegeben wird und dadurch den weiteren Übersetzungsprozess (wie z. B. stilistische Entscheidungen) und damit das Endprodukt beeinflussen kann. (Vgl. Mälzer 2013:5) Frías (2012:131) fasst die Rolle des Übersetzers für den Erfolg einer Übersetzung wie folgt zusammen:

To ensure the success of a translation, translators must read and interpret each and every one of the textual and paratextual elements that conform the imagery of the work to be translated: the words, images, sounds, movements [...]

Paratexte spielen also in der Translation eine wichtige Rolle, da sie an die Zielkultur und auch an das Zielpublikum angepasst werden müssen, wenn eine Übersetzung erfolgreich sein soll. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Anpassung der verbalen paratextuellen Elemente, sondern auch der visuellen Teile des Paratextes. Forscher der Universität Vigo haben hierfür den Begriff Paratranslation geschaffen, einen Begriff, der nicht unbedingt neues beschreibt, sondern die einzelnen Prozesse vielmehr zusammenfassend neu benennt.

3. Mo Yan

Bevor das Buch *生死疲劳 shengsi pilao* und dessen deutsche Übersetzung *Der Überdruss* analysiert und verglichen werden, soll zunächst der Autor Mo Yan vorgestellt werden. Guan Moye 管谟业, besser bekannt unter seinem Pseudonym Mo Yan (Chin. 莫言 *Mo Yan*), wurde im Jahr 1955 geboren und wuchs in Gaomi in der Provinz Shandong auf. Mo Yans Pseudonym wird im Klappentext von *Der Überdruss* mit „der Sprachlose“ übersetzt, in vielen Quellen ist aber auch die englische Übersetzung „don't speak“ bzw. die deutsche Übersetzung „sprich nicht“ zu lesen. Mit 12 Jahren, also in der Anfangsphase der Kulturrevolution⁹, verließ Mo Yan die Schule, um zunächst in der Landwirtschaft und später in einer Fabrik zu arbeiten. Im Alter von 20 Jahren trat er in die Volksbefreiungsarmee ein, begann sein Literaturstudium und mit dem Schreiben erster Erzählungen. Der internationale Durchbruch gelang Mo Yan mit seiner Erzählung *红高粱家族 hong gaoliang jiazu*, das in Deutschland unter dem Titel *Das Rote Kornfeld* erschienen ist. Nicht zuletzt trug die Verfilmung des Werkes durch Zhang Yimou zum Erfolg des Werkes bei. (Vgl. Svenska Akademien 2012)

Im Jahr 2012 erhielt Mo Yan den Nobelpreis für Literatur. Dies führte neben einer Vielzahl von lobenden Worten jedoch auch zu einiger Kritik, die in erster Linie von Gegnern des chinesischen Regimes, allen voran Liao Yiwu und Ai Weiwei, kommt. So wird Ai Weiwei in der Zeitung *Die Welt* wie folgt zitiert:

Ich akzeptiere das politische Verhalten von Mo Yan in der Realität nicht. Er ist möglicherweise ein guter Schriftsteller. Aber er ist kein Intellektueller, der die heutige chinesische Zeit vertreten kann. [...] Einen Nobelpreis an jemanden zu geben, der von der Realität abgehoben lebt, ist eine rückständige und unsensible Verfahrensweise. Dennoch gratuliere ich ihm dazu. (Vgl. *Die Welt* 2012)

Ähnlich äußert sich auch Liao Yiwu über die Auszeichnung Mo Yans in einem Interview mit dem Spiegel:

Ich bin fassungslos. Ich habe es wie eine Ohrfeige erlebt. [...] Mo Yan ist ein Staatsdichter. [...] Er ist ein Beispiel dafür, wie ein Regime Schriftsteller beeinflussen kann. [...] Wenn es darauf ankommt, zieht sich Mo Yan in seine Welt der Kunstfertigkeit zurück. Damit erhebt er sich über die Wahrheit. Mir gefällt das nicht. Um ganz bei der Wahrheit bleiben zu können, braucht man Abstand zur chinesischen Regierung, überhaupt zu jeder Form von Politik, auch zur Politik demokratischer Staaten. Als vor drei Jahren China das Gastland auf der Buchmesse in Deutschland war,

⁹ Die große proletarische Kulturrevolution (无产阶级文化大革命 *wuchan jieji da geming*) in China dauerte von 1966 bis 1976

gehörte Mo Yan zur offiziellen Delegation. Er war hier als das Symbol der Kultur der KP. Er hält keinen Abstand. (Der Spiegel 42/2012:144)

Es gibt jedoch auch viele positive Stimmen zu Mo Yan als Autor und seiner Auszeichnung mit dem Nobelpreis. Im Feuilleton der FAZ wird Martin Walser zitiert: „Ich halte ihn für den wichtigsten Schriftsteller unseres Zeitalters und platziere ihn gleich neben Faulkner.“ (Vgl. <http://www.faz.net/-gqz-73j00>) Diese Aussage findet jedoch nicht nur Zustimmung. In einem Interview mit der Zeit sagte Wolfgang Kubin, selbsterklärter schärfster Kritiker Mo Yans:

Dass Martin Walser behauptet, er sei der größte lebende Erzähler, kann ich allerdings nicht nachvollziehen. Mo Yan ist ein Traditionalist und nutzt Erzählformen, die bis zur Revolution von 1911 gängig waren, lässt sich aber auch von Gabriel García Márquez inspirieren, aus dessen chinesischer Übersetzung von *Hundert Jahre Einsamkeit* er sogar einmal abgeschrieben hat. Aber das sieht ihm heute jeder nach. (Die Zeit 43/2012)

Mo Yans Werke sind stark vom magischen Realismus¹⁰ beeinflusst, was nicht zuletzt an Mo Yans Verehrung für Gabriel García Márquez liegen mag. In der bibliografischen Notiz der Schwedischen Akademie wird Mo Yans literarischer Stil wie folgt beschrieben:

Mit einer Mischung aus Phantasie und Wirklichkeit, aus historischen und sozialen Perspektiven, hat Mo Yan eine Welt erschaffen, die in ihrer Komplexität an William Faulkner und Gabriel García Márquez erinnert. Zugleich fußt sie auf der älteren chinesischen Literatur und mündlichen Erzähltraditionen des Volkes. Neben den Romanen veröffentlichte er zahlreiche Novellen und Essays zu unterschiedlichen Themen. In seinem Heimatland wird er trotz seiner gesellschaftskritischen Haltung als einer der führenden zeitgenössischen Schriftsteller betrachtet.

Mo Yans Erzählweise wird von Kubin noch weiter definiert, als eine, die aus dem Realismus des 19. Jahrhunderts stammt und vom magischen Realismus aus Lateinamerika beeinflusst wurde. Bevor Márquez' Buch *Hundert Jahre Einsamkeit* in China erschien, sei Mo Yan ein Avantgardist gewesen und schrieb in den 1980er Jahren seine besten Erzählungen, so Kubin weiter. Auch auf die Frage, ob Mo Yan nun ein Kritiker der chinesischen Gesellschaft ist oder nicht, geht Kubin ein und sagt:

Mo Yan ist ja nicht unkritisch, aber er wagt es nicht, die Dinge beim Namen zu nennen, deswegen verpackt er alles: Tiere treten auf und dürfen dann äußern, was die Menschen nicht sagen dürfen. Die Kritik, die Mo Yan an China übt, ist allerdings bereits von Lu Xun vorformuliert worden, dem großen Modernisten der zwanziger Jahre. Von ihm hat er viele Motive übernommen. (Die Zeit 43/2012)

¹⁰ Der magische Realismus tauchte als literarische Form in den 1920er Jahren zunächst in Europa auf und fand über Spanien den Weg nach Südamerika, wo er ab den späten 1940er Jahren die Literatur beeinflusste. Bezeichnend für den Stil ist das Verschwimmen der Grenze zwischen Realität und Fantasie.

In diesem Interview zeichnet Kubin ein sehr ausdifferenziertes Bild von Mo Yan, das weder in den Lobgesang à la Walser einstimmt, noch sich der scharfen Kritik anschließt, wie sie z. B. Liao Yiwu oder Ai Weiwei äußern. Diese Beispiele zeigen, dass Mo Yan nicht nur ein gefeierter Nobelpreisträger ist, sondern es auch kritische Stimmen gibt, die seine Nähe zur Kommunistischen Partei und daher auch seine Auszeichnung kritisieren.

4. 生死疲劳 *shengsi pilao* – *Der Überdruss*

Bevor nun im folgenden Kapitel die Struktur des Werkes analysiert und verglichen wird, soll zunächst eine Inhaltsangabe folgen. Zudem soll auf einige Rezensionen, die ebenfalls zu den Paratexten, oder genauer zu den Epitexten, zu zählen sind, eingegangen werden.

Im Klappentext der deutschen Übersetzung von Mo Yans Roman ist eine Inhaltsangabe zu finden, auf die hier Bezug genommen wird. *Der Überdruss* beginnt am 1. Januar 1950 in der Hölle, kurz nachdem die traditionelle Ordnung des ländlichen Lebens durch Maos Landreformbewegung abgeschafft wurde. In der Hölle wurde der Grundbesitzer Ximen Nao zwei Jahre lang von Yama, dem Herrscher der Unterwelt, gefoltert. Ximen Nao wurde durch die Kleinbauern hingerichtet und soll nun die Anklagepunkte gegen sich akzeptieren. Trotz der Folter beteuert der Grundbesitzer aber weiterhin seine Unschuld. Yama erlaubt Ximen Nao schließlich widerwillig auf die Erde in seine Heimatregion zurückzukehren. Allerdings muss Ximen Nao enttäuscht feststellen, dass er nicht als Mann, sondern als Esel wiedergeboren wurde. Er muss nun mit den Augen eines Tieres das Schicksal seiner Familie, Freunde und Rivalen verfolgen. Ximen Nao durchläuft noch weitere Wiedergeburten, die ihn zu einem Schwein, einem Hund, einem Affen und schließlich zu einem Jungen mit großem Kopf, dafür aber verblüffendem Gedächtnis und Sprachtalent, werden lassen. Mithilfe dieser unterschiedlichen Existenzen durchleben Ximen Nao und der Leser die letzten 50 Jahre der chinesischen Geschichte. Nun soll die Struktur der chinesischen Originalversion sowie die Struktur der deutschen Übersetzung analysiert werden, um mögliche Gemeinsamkeiten oder Unterschiede herauszuarbeiten.

Die Struktur der zwei Versionen ist wie folgt:

生死疲劳 <i>shengsi pilao</i>	<i>Der Überdruss</i>
Motto	Motto
Liste der wichtigsten Personen 主要人物表 <i>zhuyao renwu biao</i>	Die wichtigsten Personen
Inhaltsverzeichnis 目录 <i>mulu</i>	
Text	Text
	Nachwort „Romane sind Handarbeit“
	Verlagswerbung

Anhand der Tabelle lässt sich erkennen, dass beide Versionen weder eine Einleitung noch ein Vorwort haben und sich ansonsten in ihrer Struktur leicht unterscheiden. Beide Bücher beginnen mit dem Motto, auf welches eine Auflistung der wichtigsten Personen folgt. In der chinesischen Originalversion findet man nun ein Inhaltsverzeichnis, welches die Orientierung in dem umfassenden und in viele Kapitel unterteilten Werk erleichtert. In der deutschen Version findet man hingegen kein Inhaltsverzeichnis. Dies, und die Tatsache, dass Kapitel nicht auf einer neuen Seite beginnen, machen eine Orientierung in der deutschen Übersetzung relativ schwierig. Die chinesische Version ist hier klarer gegliedert. Neue Bücher und Kapitel beginnen immer auf einer neuen Seite. Das chinesische Werk hilft dem Leser zudem auch durch die Angabe des Buchs und des Kapitels am Rand einer jeden Seite. In chinesischen Romanen ist die Angabe von Kapiteln am seitlichen oder oberen Rand der Seite durchaus üblich, in deutschen Romanen findet man solche Angaben nur selten, was das Fehlen dieser Angaben in der deutschen Übersetzung erklärt und durchaus auch rechtfertigt.

Im Gegensatz zur chinesischen Ausgabe enthält die deutsche ein Nachwort des Autors selbst, welches den Titel „Romane sind Handarbeit“ trägt. Es handelt von der Entstehungsgeschichte des Romans, dem Schreibprozess sowie den Gründen für das Verfassen dieses Romans in Handschrift und die qualitativen Vorteile dadurch. Er betont hier immer wieder, dass er zum einen nur 43 Tage gebraucht hat, um diesen Roman zu verfassen, und zum anderen wie wichtig für ihn die Abkehr vom PC und das Hinwenden zum Schreiben auf Papier bei diesem Roman war. (Vgl. Mo Yan 2009:809-812) Neuere Auflagen des chinesischen Romans scheinen ebenfalls dieses Nachwort zu enthalten, auch im Internet ist die chinesische Ausgangsversion dieses Textes zu finden.¹¹ Ob nun die Aufnahme des Nachworts in die chinesische oder in die deutsche Version zuerst geschah, lässt sich ohne eine Rücksprache mit der Übersetzerin und der Auskunft, welche chinesische Version als Grundlage für die deutsche Übersetzung verwendet wurde, nur vermuten.

Nach das Nachwort folgen in der deutschen Übersetzung des Romans zwei Seiten Werbung für Romane aus dem Verlagsprogramm. Alle beworbenen Werke stammen von chinesischen Autoren oder haben direkten Chinabezug. Die Werbung wurde den Lesern des Romans angepasst, vermutlich in der Hoffnung, dass Mo Yans Roman das Interesse für chinesische Literatur oder Literatur mit Chinabezug wecken oder stärken konnte.

Auch wenn es geringe Unterschiede in der Struktur der zwei Versionen gibt, lässt sich feststellen, dass keine gravierenden Umstrukturierungen in der Übersetzung vorgenommen

¹¹ Vgl. z. B. <http://www.china.com.cn/chinese/RS/1108151.htm>

wurden. Vielmehr wurde z. B. durch das Weglassen des Inhaltsverzeichnisses die Struktur an die in Deutschland üblichen Textsortenkonventionen angepasst.

Zu Mo Yans Roman *Der Überdross* existieren eine Reihe von Rezensionen, oftmals zusammengefasst mit der Rezension eines weiteren Romans des Autors: *Die Sandelholzstrafe*. Der Grund für das Zusammenfassen von zwei Rezensionen ist einleuchtend, sind die zwei Übersetzungen doch zeitgleich auf dem deutschen Markt erschienen. Zunächst soll nun auf die Rezension von Michael Müller eingegangen werden, welche am 13. Januar 2010 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienen ist. Während Müller zunächst den Inhalt des Werkes kurz zusammenfasst, geht er anschließend auf die literarische Form des Romans ein: den magischen Realismus. Dieser wird zumeist mit der lateinamerikanischen Literatur in Zusammenhang gebracht. Mo Yan ist ein großer Verehrer von Gabriel García Márquez, dessen Werke vermutlich der Grund oder die Inspiration waren, sich dieser literarischen Form zu bedienen. Hierzu sagt Müller:

Yans Schilderungen durchbrechen die realistischen Darstellungen: Da haben Menschen Sex in Baumkronen, der als Schwein wiedergeborene Großgrundbesitzer turnt mühelos durch die Dorflandschaft, und die Hunde feiern einmal im Monat eine wilde Party auf dem Marktplatz der Stadt.

Was an diesem Zitat als erstes auffällt, ist die irrtümliche Verwendung von Mo Yans (vermeintlichen)¹² Vornamen als Nachname. Da in China der Nachname vor dem Vornamen genannt wird, hätte Müller hier „Mos Schilderungen...“ schreiben müssen.

Anschließend sind kritischere Worte über den Roman zu lesen. So heißt es: „Der Überdross“ ist ein Mammutwerk gleich in mehrfacher Hinsicht: Schon der pure Umfang ist erdrückend.“ Diese Anmerkung ist durchaus gerechtfertigt, umfasst der Roman immerhin ganze 812 Seiten. Weiter schreibt Müller:

[...] die Handlung wird zu einem Parforceritt durch stürmische Zeiten. Vor allem gegen Ende scheint es, als habe der Autor den Umfang selbst unterschätzt. Die Schilderungen werden kürzer, die jüngeren Entwicklungen oberflächlicher behandelt, und die Erzählstruktur wirkt gedrängt.

Eine solche Kritik kann für den Verkauf eines Werkes durchaus negative Folgen nach sich ziehen. Die Leser müssen sich ohnehin erst einmal an ein so umfangreiches Werk „rantrauen“, und dies werden sicherlich weniger tun, wenn sie ein zähes Ende mit nachlassender erzählerischer Qualität erwartet. Und „gegen Ende“ kann bei einem Werk von 812 Seiten

¹² Da es sich bei Mo Yan um ein Synonym handelt, ist die Unterteilung in Vor- und Nachname schwierig. Daher müsste entweder der gesamte Name (Mo Yan) oder gemäß den chinesischen Gewohnheiten das erste Zeichen des Namens (was in diesem Fall einem Nachnamen am nächsten kommt) angegeben werden.

durchaus 100 Seiten oder mehr umfassen. Da überlegen viele Leser zweifellos zweimal, ob sie den Roman überhaupt anfangen sollten. Auch die weitere Rezension könnte wenig förderlich für eine Entscheidung für das Buch sein. So heißt es besonders in Hinblick auf das Anprangern Mo Yans von Missständen in China:

Dennoch wirkt die Kritik subtil. Sie beschränkt sich auf individuelle Schicksale. Sie ins große Ganze einzuordnen bleibt dem Leser überlassen. Wer daher auf direkte, offen vorgetragene Kritik an der Staatsführung hofft, wartet vergeblich.

Man kann zusammenfassen, dass diese Rezension sicherlich keine Verwendung als Peritext in das Werk an sich findet, sei es als Vorwort, als Zitat auf dem Schutzumschlag oder im Klappentext.

Eine weitere Rezension bzw. Besprechung stammt von Alex Rühle und ist in der Süddeutschen Zeitung am 14.10.2009 erschienen. Auch hierbei handelt es sich um eine Rezension, die sich sowohl mit *Der Überdruss* als auch mit *Der Sandelholzstrafe* beschäftigt. Rühle scheint nach ein paar Absätzen des wenn auch kurzen Titels *Der Überdruss* überdrüssig geworden zu sein und nennt den Roman einfach nur „Überdruss“. Viel bemerkenswertere Elemente sind in dieser Besprechung nicht zu finden, die in erster Linie Mo Yans Biografie darstellt und den Inhalt der Werke zusammenfasst. Wirklich besprochen oder rezensiert werden die Werke von Rühle nicht. Am Ende erwähnt Rühle noch, dass Mo Yan für *Der Überdruss* scharf in der Presse angegriffen wurde und ihm vorgeworfen wurde, sein Werk verfälsche die Geschichte und bestehe nur aus Lügen. Hierzu nimmt Rühle Stellung und zeigt sich fast verwundert über die Kritik:

Die schäumende Wut dieser Rezension zeigt, wie absurd es ist, Mo Yan vorzuwerfen er sei ja schon ein toller Romancier, aber bitte, warum flüchte er sich immer feige in die Geschichte, wo sei denn nun sein politischer, sein Tiananmen-Roman.

Anschließend schreibt er noch, Mo Yan nehme in seinem Roman die chinesische Geschichte auseinander wie kein anderer. Zurück bleibe „das Skelett eines bestialischen Jahrhunderts“.

Leider ist diese Rezension für die potenziellen Leser des Werkes nur bedingt hilfreich. Sie dient als Information über Autor und Inhalt, eine Wertung, sei sie positiv oder negativ, sucht man hingegen vergeblich. Und ob der Rezensent ausreichend viele chinesische Werke, die sich mit der chinesischen Geschichte befassen, gelesen hat, um zu sagen, dass Mo Yan die chinesische Geschichte auseinandernimmt wie kein anderer, sei dahin gestellt. Auch diese Rezension wird mit großer Wahrscheinlichkeit keine Verwendung als Peritext finden, da sie zwar nicht negativ ist, aber auch keinerlei werbenden Charakter hat.

Mo Yans Werk über die Wiedergeburten und Erlebnisse des Protagonisten Ximen Nao, die in die chinesische Geschichte der letzten Jahrzehnte eingebettet sind, unterscheidet sich in der deutschen Übersetzung strukturell nur gering von der chinesischen Ausgabe. Beide beinhalten ein Motto und eine Auflistung der wichtigsten Personen, gefolgt vom eigentlichen Text. Einziger Unterschied ist, dass in der deutschen Ausgabe ein Nachwort sowie Verlagswerbung zu finden sind. Die hier als Beispiel betrachteten Rezensionen des Werkes zeigen sich sehr unterschiedlich. Während die Rezension aus der FAZ einige Kritik übt, zeigt sich der Rezensent der Süddeutschen Zeitung deutlich neutraler. Er findet einige lobende Worte für den Autor Mo Yan und dessen Sezieren der chinesischen Geschichte, aber eine wirkliche Bewertung des Werkes an sich ist nicht zu finden.

5. Analyse der Paratexte in 生死疲劳 *shengsi pilao* und *Der Überdruss*

In diesem Kapitel sollen die Paratexte der vorliegenden Version des chinesischen Romans und der deutschen Übersetzung analysiert werden und erste Vergleiche angestellt werden. Hierbei dienen die Definitionen des Peritextes aus den vorangegangenen Kapiteln als Grundlage und es soll ebenso herausgearbeitet werden, welche Funktionen die paratextuellen Elemente in diesen zwei Versionen erfüllen. Insgesamt sollen neun unterschiedliche paratextuelle Elemente analysiert und verglichen werden. Es handelt sich bei den untersuchten Paratexten um Umschlag und Schutzumschlag, Titel, Klappentext, Motto, Personenauflistung, Inhaltsverzeichnis, Buch- und Kapitelüberschriften, Illustrationen sowie das Nachwort. Zu beachten ist, dass einige Elemente lediglich in einer der beiden untersuchten Versionen auftreten. Aber auch hier können Rückschlüsse über die Gründe für das Fehlen oder auch über das Aufnehmen in das Buch gezogen werden. Auf eine Analyse von Paratexten wie Impressum und Titelseite wird in dieser Arbeit verzichtet, da die hieraus zu gewinnenden Informationen relativ gering sind und sich diese vor allem an den rechtlichen Grundlagen des jeweiligen Landes orientieren, was eine Anpassung unabdingbar macht. Von einer gezielten Anpassung an das Zielpublikum (zum Zwecke der Beeinflussung) kann hier nicht ausgegangen werden.

5.1 Umschlag und Schutzumschlag

Der Umschlag der in dieser Arbeit untersuchten chinesischen Version ist auf der Vorderseite in schlichten Tönen gehalten. Die Basis bildet ein Abdruck eines Strick- und Häkelmusters in Beigetönen. Im oberen Drittel ist in rotbraunen Schriftzeichen der Autor in der Form 莫言/著 *Mo Yan / zhu* angegeben. 著 *zhu* bedeutet „Autor“ und ist hier die Kennzeichnung, dass es sich bei Mo Yan um den Autor handelt. Diese Angabe ist mittig platziert und die Zeichen sind untereinander geschrieben. Als Schriftart wurde eine sehr gerade Druckschrift gewählt, die keinerlei Schnörkel aufweist. Unter der Angabe des Autorennamens ist eine große Kalligrafie des Titels in schwarzen Schriftzeichen abgebildet. Hier sind jeweils zwei Zeichen in eine Zeile geschrieben (also 生死 *shengsi* und 疲劳 *pilao*). Die Position dieser Zeichen ist annähernd mittig, jedoch mit einem leichten Versatz nach unten. Mittig, unterhalb der Kalligrafie, auf einer Linie mit dem Autorennamen, ist die Verlagsangabe zu finden, ebenfalls in einer Reihe untereinander geschrieben. Diese wurde in Kursivschrift und ebenfalls in rotbraunen Zeichen abgedruckt. Sowohl die Verlagsangabe als auch die Kalligrafie bilden einen optischen Gegensatz zu der sehr schlichten und geraden Schriftart des Autorennamens.

Diese Angaben werden von einer Kette umrahmt, die aus vielen unterschiedlich großen, bunten und teilweise gemusterten Perlen besteht. Diese ist, ebenso wie die restliche Schrift auf der Vorderseite des Umschlags, erhaben gedruckt, ist also für den Leser nicht nur sichtbar, sondern auch ertastbar.

Der Buchrücken ist farblich zweigeteilt. Die obere Hälfte hat einen weißen Untergrund, die untere einen rotbraunen. Auf der oberen, weißen, Hälfte ist wie auf dem Titel die Kalligrafie des Buchtitels in Schwarz abgedruckt. Aufgrund des Platzmangels wurden jedoch alle vier Schriftzeichen untereinander gesetzt. Auf der unteren, rotbraunen, Hälfte findet man die Angabe des Autorennamens, ebenfalls in gleicher Schriftart wie auf dem Cover, jedoch in weißer Schrift, was ebenso wie die schwarze Schrift auf dem oberen Teil des Buchrückens einen deutlichen Kontrast bildet. Dies trägt zur Lesbarkeit bei. Im Gegensatz hierzu verschwindet die Verlagsangabe regelrecht, welche ganz unten auf dem rotbraunen Teil des Buchrückens zu finden ist. Auch diese wurde in der gleichen Schriftart wie auf dem Cover abgedruckt, jedoch in schwarz, was auf dem rotbraunen Untergrund nicht so gut lesbar ist wie die weiße Schrift des Autorennamens.

Die Rückseite des Umschlags ist rot, zeigt aber das gleiche Strick- und Häkelmuster wie die Vorderseite des Buchs. Ebenso ist auf der Rückseite die bunte Kette der Vorderseite wiederzufinden. Einziger Unterschied ist, dass diese nicht erhaben abgedruckt wurde und somit für den Leser nicht ertastbar ist. Die Kette umrahmt auf der Rückseite den Klappentext, welcher in beige Schrift gedruckt ist. Der Text ist in vier nummerierte Abschnitte unterteilt. Es handelt sich bei der Nummerierung um die chinesische Zahlen für eins, zwei, drei und vier (一 *yi*, 二 *er*, 三 *san* und 四 *si*). Diese sind mittig über dem jeweiligen Abschnitt platziert. Alle Abschnitte sind etwa gleich lang (vier bis fünf Zeilen) und bestehen aus nur ein bis zwei Sätzen. Besonders der vierte Abschnitt besteht bei fast fünf Zeilen aus einem langen Satz, der durch ein Semikolon und mehrere Kommata in mehrere Teile gegliedert ist. Auf einem deutschen Klappentext würde man einen solchen Satz wohl eher selten finden, aber da im Chinesischen eine generelle Affinität zu langen Sätzen besteht, ist ein solch langer Satz in einem Klappentext nichts Ungewöhnliches.

Im ersten Abschnitt wird Mo Yan für seine Darstellung des Landes gelobt und wie er es vor das Monument der Erinnerung platziert. Es erhalte auch im Zustand der Vernachlässigung wieder Würde, Verwurzelung und Schärfe:

莫言郑重地将土地放在记忆的丰碑前，看着它在历史中渐渐荒废并确认它在荒废中重新获得庄严、熔铸、锋利。

Mo Yan zhengzhong de jiang tudi fang zai jiyi de fengpei qian, kanzhe ta zai lishi zhong jianjian huangfei bing queren ta zai huangfei zhong chongxin huode zhuangyan, rongzhu, fengli.

[Mo Yan platziert feierlich das Land vor das Monument der Erinnerung, betrachtet es in seinem allmählichen Verfall in der Geschichte und bekräftigt, dass es auch in Zeiten der Vernachlässigung wieder Würde, Verwurzelung und Schärfe erhält.]

Im zweiten Abschnitt wird der vorliegende Roman positiv rezensiert. Dort ist z. B. zu lesen, dass *shengsi pilao* ein großes Werk ist, welches die großartige Tradition der klassischen chinesischen Romane und der Volksepik huldigt. Im Original heißt es:

《生四疲劳》是一部向中国古典小说和民间叙事的伟大传统致敬的大书。

《shengsi pilao》 shi yibu xiang zhongguo gudian xiaoshuo he minjian xushi de weida chuantong zhijing de da shu.

[*Der Überdruß* ist ein Buch, das die großartige Tradition der klassischen chinesischen Romane und der Volksepik huldigt.]

Auch der restliche Abschnitt ist eine sehr positive Bewertung des Werkes und vor allem dessen Stils.

Der dritte Abschnitt ist ein Lob an die Geschichte selbst. Es wird u. a. gesagt, die Geschichte von Ximen Nao und Lan Jiefang (einer der Protagonisten und Erzähler) strotze vor Paradoxie und Fanatismus, vor Seufzen und Unglücken.

地主西门闹一家和农民蓝解放一家的故事充满了吊诡和狂热，唏嘘和罹难。

Dizhu Ximen Nao yijia he nongmin Lan Jiefang yijia de gushi chongman le diaogui he kuangre, xixu he linan.

[Die Geschichte von Grundbesitzer Ximen Nao und Bauer Lan Jiefang strotzt vor Paradoxie und Fanatismus, vor Seufzen und Unglücken.]

Weiter heißt es „Wir sehen eine Fülle von Menschen und Land, Leben und Tod. Ein gewaltiger Strom von Leiden und Mitgefühl fließt in unsere Herzen“.

[...] 我们看到了一条生气沛然的人与土地、生与死，苦难与慈悲的大河，流进了我们的心田。

[...] *women kandao le yitiao shengqi peiran de ren yu tudi, sheng yu si, kuanan yu cibe de dahe, liujin women de xin tian.*

[... wir sehen eine Fülle an wütenden Menschen und Land, Leben und Tod. Ein großer Strom von Leiden und Mitgefühl fließt in unsere Herzen.]

Insgesamt ist der ganze Abschnitt überaus positiv geschrieben und erweckt beim Lesen ein Gefühl von Erhabenheit des Werkes. Es finden sich oft Wortgruppen, die aus zwei Nomen oder Adjektiven bestehen, die durch ein „und“ (和 *he* oder 与 *yu*) verbunden sind. Dies verleiht dem Abschnitt einen gewissen Rhythmus beim Lesen.

Auch der vierte Absatz äußert sich sehr positiv über das Werk. Es wird gesagt, Mo Yan verschmelze die Leidenserfahrungen der chaotischen Zeit zu einem reinen, schönen Gedicht. Sein Werk sei zudem im 章回体 *zhang hui ti*- Stil geschrieben, einem klassischen Schreibstil, bei dem jedes Kapitel eine eigene Überschrift besitzt.

Man kann also sagen, dass in diesen vier Abschnitten in erster Linie der Autor und das Werk gelobt und dessen positiven Eigenschaften herausgestellt werden. Auf den ersten Blick wirken diese Bewertungen nicht allzu differenziert und vermitteln durch Wortwahl, Rhythmus und Stil einen Eindruck von Erhabenheit oder gar Heroik. Die Funktion dieser Texte ist eindeutig: Sie sollen den Leser davon überzeugen, dass es sich hierbei um ein großartiges Buch handelt und den Leser zum Kauf anregen. Auch wenn alle vier Abschnitte immer wieder auf den Inhalt oder die Protagonisten anspielen, enthält keiner der Abschnitte eine konkrete Inhaltsangabe mit der Darstellung der wichtigsten Handlungsstränge. Da auch in den Klappen des Buches keine Inhaltsangabe zu finden ist, muss sich der Leser auf andere Weise einen Eindruck vom Roman verschaffen.¹³ Der Verlag setzt also bei der Auswahl der Texte nicht auf großen Informationsgehalt über den Inhalt des Werkes, seine Protagonisten oder Hintergründe, sondern vielmehr auf überaus positive Bewertungen des Romans und des Autors. Ob dies alleine reicht, um einen potenziellen Leser dazu zu bewegen, das Buch letztendlich auch zu kaufen, kann nur durch eine Leserbefragung geklärt werden.

Der Text auf der Rückseite des Buches ist schwer in eine Kategorie einzuordnen, da das Buch das für China typische „Hybridformat“ aufweist, da es zwar biegsam ist wie ein Paperback, trotzdem aber Klappen besitzt. Der Text kann also sowohl als ein Klappentext,

¹³ Vgl. Kapitel 5.3.

wie er bei Taschenbüchern üblich ist, angesehen werden, aber auch als ein Element des Umschlags.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Umschlag der chinesischen Version alles in allem sehr ansprechend wirkt. Obwohl für das Cover eine eher unauffällige Farbe als Untergrund gewählt wurde, sticht sowohl die Kalligrafie als auch die bunte Kette ins Auge. Besonders die Tatsache, dass diese Elemente glänzender als der restliche Umschlag sind und zudem noch erhaben, tragen dazu bei, dass das Buch von potenziellen Lesern gut wahrgenommen werden kann.

Ganz anders als der chinesische Umschlag präsentiert sich der Schutzumschlag und Umschlag der deutschen Übersetzung. Zunächst soll auf den Schutzumschlag eingegangen werden. Dieser ist nicht wie der Umschlag der chinesischen Version in gedeckten Tönen gehalten, sondern hat eine Signalfarbe: Rot. Dies ist keineswegs verwunderlich, werden Bücher aus oder über China gerne in einen roten (Schutz-) Umschlag gehüllt. Der Grund hierfür ist relativ simpel, da Rot die Farbe ist, mit der für gewöhnlich der Kommunismus assoziiert wird. Da China seit 1949 kommunistisch regiert wird, wird Rot gerne als Signalfarbe für Bücher gewählt. Durch die Verwendung dieser Farbe soll beim Leser eine direkte Assoziation mit China bewirkt werden. Daher sollte diese Farbe wenn möglich auch nur für Bücher gewählt werden, die sich direkt oder indirekt mit dem Thema Kommunismus befassen. Handelt das Buch zum Beispiel vom Leben Konfuzius‘ wäre ein roter Einband weniger passend, denn die Herausgeber liefen Gefahr, dass der Leser am Ende enttäuscht ist, da seine Erwartungen an den Inhalt nicht erfüllt wurden. Da Mo Yans Werk bereits in der kommunistischen Zeit verortet ist, ist die Verwendung eines roten Schutzumschlags verständlich und durchaus berechtigt. Der Schutzumschlag ist jedoch nicht einfarbig Rot, sondern weist eine Art Hintergrundmuster auf. Dies besteht aus dunkelgrauen und gelben, unregelmäßigen Tupfen.

Neben der roten Farbe des Schutzumschlags fällt auch die gelbe Schrift des Autorennamens, des Titels und der Gattungsangabe („Roman“) ins Auge. Auch hier ist die Wahl der Farbe zum einen offensichtlich und zum anderen auch verständlich. Neben Rot ist Gelb sicherlich die am zweithäufigsten mit China assoziierte Farbe. Zum einen wahrscheinlich durch die Bezeichnung Chinas als „Gelbe Gefahr“ oder der oftmals (abfälligerweise) als gelb bezeichneten Hautfarbe der Chinesen. Zum anderen aber schon allein durch die chinesische Flagge, die gelbe Sterne auf rotem Grund zeigt. Der Verlag entschied sich also bei der Gestaltung des Schutzumschlags auf die zwei Farben „zu setzen“, die bei den meisten Lesern unbewusst oder bewusst eine Assoziation mit China und/oder dem

Kommunismus hervorrufen. Alle drei genannten Angaben (Autorenname, Titel und Gattungsangabe) befinden sich in der oberen Hälfte des Covers und sind linksbündig gesetzt. Während der Name des Autors und der Titel des Buches in gleicher, recht großer Schriftgröße abgedruckt sind, wurde für die Angabe der Gattung eine wesentlich kleinere Schriftgröße gewählt. Die Schrift an sich ist schlicht, serifen- und schnörkellos. Der Verlagsname befindet sich am unteren Rand des Covers. Er ist nicht wie die restlichen Angaben in gelben, sondern in weißen Großbuchstaben gedruckt. Hierfür wurde eine Schriftart mit Serifen gewählt. Optisch setzt sich die Verlagsangabe also deutlich von Autorennamen, Titel und Gattungsangabe ab, wirkt aber dennoch vor allem aufgrund der kleinen Schriftgröße unauffällig.

Neben diesen Angaben sind auf dem Cover auch einige Illustrationen zu finden. Als Erstes ist hier die chinesische Kalligrafie des Titels zu nennen, welche auch auf dem Cover der chinesischen Ausgabe verwendet wurde. Diese ist in einem dunklen, graustichigen Rot gedruckt und ist im Gegensatz zum Untergrund und der deutschen Schrift hochglänzend. Die Kalligrafie befindet sich auf der unteren Hälfte des Covers, mittig zwischen Autorennamen, Titel und Gattungsangabe sowie der Verlagsangabe.

Am linken Rand des Covers befinden sich sechs kleine Illustrationen, ebenfalls hochglänzend und bunt gedruckt. Sie sind untereinander angeordnet und zeigen ein Baby, einen sitzenden Affen, einen Hund, ein Schwein, einen Stier und einen Esel. Diese Illustrationen sind aus Bildern entnommen, die auch in der hier untersuchten chinesischen Ausgabe zu finden sind. Da diese zum Teil auch an den Anfängen der fünf Bücher im Roman zu finden sind, wird auf die Illustrationen in Kapitel 5.8. näher eingegangen. Lediglich das Bild des Babys ist nur auf dem Schutzumschlag zu finden. Dieses stammt aus der Illustration, die sich in der chinesischen Version zwischen den Seiten 520 und 521 befindet. Anzumerken ist auch, dass hier die Darstellung des Schweins gespiegelt wurde.¹⁴

Auf dem Buchrücken sind ebenfalls der Name des Autors und der Titel des Buches sowie der Verlag zu finden. Auch hier ist die Farbgebung gelb für die ersten beiden Angaben und weiß für den Verlagsnamen. Als Illustration wurde hier die chinesische Kalligrafie aufgegriffen, die auch auf dem Cover abgedruckt wurde. Ohne Vorkenntnisse über Autor oder Buch erkennt auch ein Laie, der des Chinesischen nicht mächtig ist, sofort, dass es sich um ein Buch aus Ostasien handelt. Viele Leser werden anhand der Schrift vielleicht nicht sofort erkennen können, ob es sich dabei um Chinesisch oder Japanisch handelt. Hier hilft die

¹⁴ Vgl. auch Kapitel 5.8.

bereits angesprochene Farbgebung dem Leser weiter. Es ist wahrscheinlich, dass der rote Einband und die gelbe Schrift in Kombination mit den Schriftzeichen, den Leser vermuten lassen, dass es sich hier um ein Buch aus oder über China handelt.

Die Rückseite der deutschen Übersetzung ist relativ schlicht. Auch hier sind die sechs kleinen Bilder abgedruckt, in gleicher Reihenfolge und Ausrichtung wie auf dem Cover. Allerdings sind die auf der Rückseite am rechten Rand zu finden. Neben diesen Illustrationen und dem obligatorischen Barcode in der linken unteren Ecke sowie der Verlagsangabe mittig am unteren Rand (auch hier wieder in weißen Großbuchstaben), sind auch zwei kurze Meinungen bzw. Rezensionen zu finden. Diese sind in der oberen Hälfte mittig zwischen Illustrationen und linkem Rand platziert. Es handelt sich zum einen um eine kurze Rezension von Kenzaburo Oe, welche wie folgt lautet: „Wenn ich einen Nobelpreis verleihen dürfte, ginge er an Mo Yan.“ Diese Aussage von Oe, der selbst den Nobelpreis für Literatur erhielt, wurde eindeutig auf den Umschlag gedruckt, bevor Mo Yan tatsächlich den Nobelpreis für Literatur erhielt. Vor diesem Hintergrund wirkt diese Aussage ein bisschen „überholt“. Der Verlag sollte für eine Neuauflage, sofern es eine gibt, in Betracht ziehen, diese Meinung durch eine aktuellere zu ersetzen. Aber abgesehen davon, dass diese Aussage heute nicht mehr ganz aktuell ist, nimmt sie keinen Bezug auf das vorliegende Werk, sondern vielmehr auf den Schriftsteller Mo Yan und sein Gesamtwerk. So kann ein potenzieller Leser zwar erahnen, dass es sich bei Mo Yan vermutlich um einen guten Schriftsteller handelt, weiß aber noch nichts über die Qualität des Buches, das er in den Händen hält. Da viele Leser Oe möglicherweise nicht kennen, können sie auch nicht beurteilen, wie aussagekräftig dessen Meinung ist. Würde genau diese Aussage von einem bekannten deutschen Autor stammen, hätte sie sicherlich mehr Gewicht. Die zweite Meinung stammt von Ruth Keen von der Neuen Züricher Zeitung: „Mo Yan ist einer der bedeutendsten Autoren der chinesischen Gegenwartsliteratur.“ Auch hier bezieht sich die Rezension nur auf den Autoren Mo Yan, nicht aber auf *Der Überdruss*. Der Leser muss also auch nach dem Lesen dieser zweiten Aussage darauf vertrauen, dass ein so geschätzter Autor ausschließlich gute und interessante Romane schreibt. Es wäre interessant herauszufinden, was potenzielle Leser nach den Lesen dieser zwei Zitate für Erwartungen an das Buch stellen. Erwarten sie ein hervorragendes Buch, nur weil der Autor so herausragend zu sein scheint? Vermuten sie vielleicht aber auch, dass das Buch möglicherweise nicht so gut ist, wie es bei einem so geschätzten Autor zu erwarten wäre, da keine Rezensionen über das Buch an sich auf dem Schutzumschlag zu finden sind? Um diese Fragen zu beantworten, müsste eine Befragung von (potenziellen) Lesern durchgeführt werden.

Über den Schutzumschlag der deutschen Übersetzung lässt sich also sagen, dass er zum einen die mit China und dem Kommunismus assoziierten Farben Rot und Gelb enthält, zum anderen aber durch die verwendeten Zeichnungen und die Kalligrafie der erste Eindruck eines „kommunistischen“ Werkes abgemildert wird. Durch diese visuellen Elemente werden also die Erwartungen des Lesers, die er aufgrund der roten Farbe und der gelben Schrift des Buches haben könnte, verändert. Mithilfe der Zeichnungen wird eine Verbindung zwischen Schutzumschlag, Illustrationen im Buch und dem Inhalt des Textes hergestellt, auch wenn einem potenziellen Leser diese Verbindung noch nicht gleich ersichtlich ist. Liest der Leser den Klappentext aufmerksam, kann er diese möglicherweise bereits erahnen. Aber spätestens nach einigen Kapiteln des ersten Buches sollten die Leser diesen Zusammenhang erkennen können. Die Zeichnungen fungieren demnach nicht nur als optisches Element, sondern auch als eine Art Bindeglied zwischen den unterschiedlichen paratextuellen Elementen und dem eigentlichen Text.

Entfernt man den Schutzumschlag der deutschen Version kommt ein wesentlich schlichteres Buch zum Vorschein. Zwar ist auch der Umschlag rot, diesmal jedoch einfarbig ohne das grau-gelbe Punktemuster, aber sämtliche Schrift ist weiß, so auch der Titel und der Autorennamen, welche auf dem Schutzumschlag gelb sind. Die Anordnung der Titel-, Autoren- und Verlagsangaben auf dem Umschlag entsprechen exakt der Schriftart und -größe sowie Position auf dem Schutzumschlag. Auch die chinesische Kalligrafie des chinesischen Titels ist in gleicher Position zu finden, jedoch ist auch diese auf dem Umschlag weiß. Ein Unterschied zeigt sich hier auf dem Buchrücken: der Verlag verzichtete hier darauf, die Kalligrafie abzudrucken. Hier sind nur Titel, Autor und Verlag zu finden. Auch fehlen auf der Vorderseite des Umschlags die Zeichnungen. Die Rückseite ist mit Ausnahme der Verlagsangabe leer. Man kann also zusammenfassen, dass das Design des Umschlags an jenes des Schutzumschlags angelehnt ist, aber deutlich schlichter ausfällt und einige paratextuellen Elemente fehlen.

Im direkten Vergleich zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen den zwei Versionen. Der Umschlag der chinesischen Version ist relativ schlicht gehalten, außer der bunten Kette gibt es keine Farben oder anderen Elemente, die sofort ins Auge springen. Besonders der Buchrücken ist durch die Farbwahl von Braun und Weiß äußerst dezent. Im Gegensatz dazu wurde für die deutsche Übersetzung des Romans die am häufigsten mit China und dem Kommunismus assoziierte Farbe gewählt: Rot. Allein durch die Farbe wird das Buch von potenziellen Lesern wahrgenommen. Abgesehen von der Signalfarbe des Umschlags ist die restliche Gestaltung weniger auffällig. Die chinesische Kalligrafie des Titels ist sowohl

auf dem Cover als auch auf dem Buchrücken zu finden, wodurch die Leser sofort erkennen können, dass es sich um ein Buch aus oder über China handelt. Dies kann zum einen Interesse wecken, aber auch Leser davon abhalten, das Buch in die Hand zu nehmen, da sie kein besonderes Interesse an China und seiner Literatur haben. Es wird also deutlich, dass es sich bei der Verwendung solcher Elemente, die eine eindeutige Themen- oder Regionszuordnung auf den ersten Blick erlauben, um ein zweiseitiges Schwert handelt. Dieser deutliche Chinabezug kann Leser animieren das Buch in die Hand zu nehmen, kann sie aber genauso auch abschrecken. Hier muss der Verlag entscheiden, welche Gruppe der potenziellen Leser größer ist, zumal jemand, der kein Interesse an China hat, das Buch womöglich nicht lesen würde, wenn die Identifizierung mit China nicht auf den ersten, sondern erst auf den zweiten Blick erkennbar wäre.

Vergleicht man die Buchrückseiten der beiden Versionen zeigen sich sehr große Unterschiede. Auf der Rückseite der chinesischen Version findet man einen langen Text, welcher in vier Teile unterteilt ist und durchaus auch als Klappentext verwendet werden könnte. Auf der Rückseite der deutschen Version sind hingegen lediglich zwei lobende Zitate über den Autor Mo Yan zu finden. Sie wirkt also im Gegensatz zur chinesischen Version deutlich leerer. Für den Leser bedeutet dies, dass er bei der chinesischen Version für die ersten Informationen das Buch nicht öffnen muss, während der Leser der deutschen Version durch das Fehlen von z. B. einer Inhaltsangabe und die Zitate gerade dazu bewegt werden soll, das Buch zu öffnen, um bspw. den Klappentext zu lesen. Die Funktionen sind also hier unterschiedlich: Die Umschlagrückseite des chinesischen Originals soll den Leser über Autor und vor allem Werk informieren und dadurch zum Kauf anregen. Die Rückseite des Schutzumschlags der deutschen Übersetzung soll nicht informieren, sondern durch die lobenden Worte die Qualität des Autors (und dadurch auch indirekt des Werkes) unterstreichen bzw. belegen und dadurch den Leser neugierig auf den Inhalt machen.

5.2 Titel

Im folgenden Kapitel werden nun die Titel der chinesischen Version und der deutschen Übersetzung betrachtet. Das chinesische Original trägt den Titel 生死疲劳 *shengsi pilao*, was auf Deutsch übersetzt etwa „Die Anstrengungen im Leben und im Tod“ bedeutet. Die englische Übersetzung des Romans trägt den Titel *Life and death are wearing me out*. Die vier chinesischen Zeichen sind dem *Sutra der Acht Erleuchtungen* entnommen. Die

entsprechende Textstelle dient gleichzeitig auch als Motto des Werks. Auf die Bedeutung des Zitats als Motto, dessen Herkunft und Bedeutung wird in Kapitel 5.4. näher eingegangen.

Betrachtet man nun den Titel der deutschen Übersetzung fällt zunächst auf, dass sich dieser sowohl vom Titel des Originals als auch von dem der englischen Übersetzung (welcher sehr nah am Ausgangstext übersetzt wurde) unterscheidet. Der deutsche Titel *Der Überdruss* entspricht vom Bedeutungsinhalt nur teilweise dem Original. Generell ist die Übersetzung nicht grundlegend falsch, aber das Wort Überdruss bezeichnet eher einen Widerwillen und eine Abneigung gegen etwas, während das chinesische Wort 疲勞 *pilao* eher Erschöpfungszustand oder Ermüdung bedeutet. Vertretbar ist die Entscheidung für die deutsche Übersetzung dennoch, da der Protagonist durch die Nichtakzeptanz seiner Strafen und die immer wieder eintretenden Wiedergeburten dieses Lebens, oder dieses Zustands, durchaus überdrüssig ist. Einen Unterschied zwischen bspw. der englischen und der deutschen Übersetzung des Titels gibt es dennoch. Der potenzielle Leser der deutschen Übersetzung wird zunächst im Unklaren darüber gelassen, woher der Überdruss rührt. Dies kann aber auch einen positiven Effekt haben, da es die Neugier der Leser wecken und zur näheren Betrachtung des Werkes führen kann.

In beiden Fällen handelt es sich nach der Definition von Genette (2001:82-84) sowohl bei dem chinesischen als auch bei dem deutschen Titel des Werks um thematische Titel. Beide beziehen sich auf den Inhalt des Werkes und nicht auf dessen Gattung. Allerdings besitzt der deutsche Titel, oder genauer der Schutzumschlag, den Zusatz „Roman“, was bedingt als rhematisches Element angesehen werden kann. Bedingt dadurch, dass es kein vollwertiger Bestandteil des Titels ist, sondern es sich vielmehr um einen Zusatz handelt. So sind sowohl der deutsche, als auch der englische und chinesische Titel thematisch, nur der deutsche Titel besitzt dank der Gattungsangabe ein rhematisches Element.

5.3 Klappentext

Nach der Analyse des Titels soll nun auf die Klappentexte der beiden Werke eingegangen werden. Die chinesische Version hat keinen nennenswerten Klappentext. Während die hintere Klappe völlig leer ist, findet man auf der vorderen Klappe zumindest zwei Informationen. Bei diesen handelt es sich um die Angaben über die Urheber der Titelkalligrafie und der Illustrationen im Buch, diese sehen wie folgt aus:

封面题字: 曾来德 *Fengmian tizi: Ceng Laide* (Zeichen auf dem Cover: Ceng Laide)

内文插图: 宋 琳 *Neiwen chatu: Song Lin* (Illustrationen im Text: Song Lin)

Außer diesen zwei Angaben ist kein weiterer Klappentext, wie z. B. eine Biografie des Autors, Hinweise auf weitere Werke des Autors o. Ä. zu finden. Über die Gründe für das Fehlen weiterer (oder im Prinzip fast aller) Klappentexte kann nur spekuliert werden. Vielleicht hat der Verlag aufgrund der Bekanntheit Mo Yans auf Informationen zum Autor bewusst verzichtet. Dass keine Zusammenfassung des Buches auf den Klappen zu finden ist, ist durchaus verwunderlich, da sich auch auf der Rückseite des Buches keine konkreten Informationen zu Inhalt, Protagonisten oder Handlungssträngen befinden. Dort findet man lediglich Andeutungen, aber keine konkrete Inhaltsangabe.¹⁵ Der Leser kann sich also anhand der Paratexte keinen richtigen Eindruck von dem Roman verschaffen. Er kann nur erahnen, worum es sich handelt und kennt den Namen des Autors. Für den potenziellen Leser bedeutet dies, dass er entweder schon in der Buchhandlung das Buch anlesen muss, sich vorher eine Inhaltsangabe im Internet durchlesen sollte oder aber das Buch einfach kaufen und darauf vertrauen muss, dass es sich aufgrund der Bekanntheit des Autors um ein gutes und interessantes Buch handelt. Die von Fludernik (2008:27) genannte werbende Funktion erfüllt dieser Klappentext nicht. Diese Funktion übernimmt in dieser Version der Text auf dem Umschlag, wenn auch nur bedingt.

Der Klappentext der deutschen Übersetzung gliedert sich in zwei Teile: den vorderen Klappentext und den hinteren Klappentext. Der vordere Klappentext enthält einen kurzen Überblick über den Inhalt, die wichtigsten Personen, Handlungen und Orte. Er ist in drei Absätze gegliedert, jeweils getrennt von einer Leerzeile. Es wurde eine Schriftart mit Serifen, Fettdruck und die Schriftfarbe Weiß gewählt. Der Text ist linksbündig, was den Text etwas unruhig wirken lässt. Blocksatz hätte hier für ein einheitlicheres und optisch ansprechenderes Schriftbild gesorgt.

Der erste Abschnitt ist sehr kurz und besteht nur aus sechs Zeilen. Er ist als eine Einleitung anzusehen, da er zum einen das Datum nennt, an dem der Roman beginnt (1. Januar 1950), den Ort (die Hölle) und die historischen bzw. sozialen Hintergründe in die der Roman eingebettet ist, nämlich kurz nach der Landreformbewegung durch Mao Zedong, welche die traditionelle Ordnung des ländlichen Chinas abgeschafft hat. Der zweite Abschnitt ist etwas länger als der erste und besteht aus insgesamt neun Zeilen. Hervorzuheben ist auch, dass dieser Abschnitt aus nur zwei Sätzen besteht. Während der zweite Satz sehr kurz ist, besteht der erste Satz aus vielen Satzteilen, die durch Kommata getrennt sind. Dies trägt nicht zur Lesbarkeit des Klappentextes bei, da dieser Satz beim ersten Lesen nur schwer komplett

¹⁵ Vgl. Kapitel 5.1.

zu erfassen ist. Besonders im Klappentext ist die Lesbarkeit ein wichtiger Faktor, da der Klappentext die Kaufentscheidung des Lesers stark beeinflusst. Enthält der Klappentext viele komplexe und schwer verständliche Sätze, kann beim Leser der Eindruck entstehen, dass auch das restliche Werk in diesem Stil geschrieben wurde. Dies mag den ein oder anderen Leser abschrecken und dazu führen, dass er sich gegen einen Kauf entscheidet. Dieser zweite Abschnitt gibt dem Leser den ersten Einblick in die Handlung. Er handelt davon, dass der Protagonist Ximen Nao vom Herrscher der Hölle, Yama, zwei Jahre gefoltert wurde. Grund für die Folter ist, dass der Protagonist die Anklagepunkte akzeptieren soll, die zu seiner Hinrichtung geführt haben. Ximen Nao beteuert jedoch seine Unschuld. Diese Informationen können als eine Art Grundlagenwissen angesehen werden, da die restliche Handlung hierauf aufbaut und für den Leser entscheidend sind, um die Geschichte zu verstehen. Der dritte Abschnitt ist mit 27 Zeilen mit Abstand am längsten. In diesem Abschnitt bekommt der Leser einen tieferen Einblick in die Handlung des Werkes. Der (potenzielle) Leser erfährt, dass Ximen Nao in Form unterschiedlicher Tiere wiedergeboren wird und durch deren Augen das Schicksal seiner früheren Familie, Freunde und Rivalen verfolgt. Auch seine letzte Wiedergeburt als Junge mit großem Kopf und verblüffendem Gedächtnis wird im Klappentext genannt. Der Abschnitt, und damit auch der vordere Klappentext, schließt mit einer Bewertung des Romans. Diese lautet:

Aus der derben und außerordentlich unterhaltsamen Perspektive eines jeden Charakters – sowie Mo Yan selbst, der immer wieder unterbricht, um Ereignisse zu kommentieren – erzählt dieser Roman die letzten 50 Jahre der stürmischen Geschichte Chinas.

Diese selbstverständlich äußerst positive Bewertung des Romans soll all die Leser, die den Klappentext bis zu dieser Stelle gelesen haben, endgültig überzeugen, den Roman zu kaufen. Besonders die Erzählweise des Autors und die Sprache des Romans (derb und unterhaltsam) werden betont. Die explizite Erwähnung, dass auch der Autor selbst in dem Werk auftaucht und Ereignisse kommentiert lassen den Roman persönlicher erscheinen. Auch wenn der Leser darüber im Unklaren gelassen wird, ob dieser Roman wirklich autobiografische Elemente enthält, vermittelt der Klappentext genau diesen Eindruck. Der letzte Teilsatz dieser Bewertung, dass der Roman die letzten 50 Jahre der stürmischen Geschichte Chinas erzählt, appelliert eindeutig an die Emotionen des Lesers. Er soll den Eindruck bekommen, dass es sich nicht nur um eine „einfache“ Geschichte handelt, sondern dass diese die Geschichte Chinas wiedergibt. Der Zusatz „stürmisch“ soll dem Leser ein Gefühl von Spannung,

Veränderung und Bewegung vermitteln, was sich nicht zuletzt auch in den Erwartungen des Lesers an das Werk widerspiegelt.

Auf der hinteren Klappe der deutschen Übersetzung ist neben einem Foto des Autors auch eine kurze Biografie zu finden. Das Foto ist quadratisch und wie die Zeichnungen auf dem Cover hochglänzend und in Farbe. Der Text darunter ist wie der Text auf der vorderen Klappe formatiert: Serifenschrift, linksbündig und weiße Schriftfarbe. Einem sehr kurzen Abriss über seine Schulzeit und den Eintritt in die Volksbefreiungsarmee folgt eine kurze Darstellung seines literarischen Schaffens. Anschließend wird Mo Yan als Schriftsteller und sein literarischer Stil vorgestellt bzw. eine grobe Gattungseinordnung vorgenommen. Es heißt:

Mo Yan kann als Schriftsteller der ungeschminkten Darstellung des ländlichen Lebens in China betrachtet werden, der schon früh die Zwänge des offiziell sanktionierten Realismus hinter sich ließ und dessen literarisches Schaffen unverkennbar und zunehmend von der Strömung des magischen Realismus beeinflusst ist.

In den letzten zwei Zeilen wird kurz erwähnt, dass es sich bei dem Namen Mo Yan um ein Pseudonym handelt, und dies sinngemäß „der Sprachlose“ bedeutet. Was in diesem Klappentext nicht erwähnt wird, ist die Tatsache, dass Mo Yan oftmals als zu partei- und staats-treu kritisiert wurde. Aus der Sicht des Verlages ist die Entscheidung, diese Information wegzulassen, mehr als verständlich. Schließlich sollen die Leser das Buch kaufen und nicht das Gefühl haben, dass sie einen Autor unterstützen, der wiederum das chinesische Regime unterstützt. Dies könnte sicherlich einige Leser vom Kauf des Buches abhalten.

Da die vorliegende Ausgabe aus dem Jahr 2009 stammt, sind verständlicherweise keine Informationen zur Verleihung des Nobelpreises für Literatur enthalten. Es wäre interessant zu sehen, in wieweit sich die Paratexte in der neueren Auflage aus dem Jahr 2012 (dem Jahr als Mo Yan den Nobelpreis erhielt) verändert haben.

Zusammenfassend lässt sich über den deutschen Klappentext sagen, dass er hinsichtlich Inhalt und Stil der für Romane üblichen Form entspricht. Der vordere Teil beinhaltet eine Inhaltsangabe und eine kurze Bewertung des Romans, der hintere Teil zeigt ein Foto und eine kurze Biografie des Autors. Auch wenn der linksbündige Druck die Lesbarkeit nicht beeinträchtigt wären die Klappentexte durch die Verwendung von Blocksatz optisch ansprechender geworden. Beide Klappentexte erfüllen eindeutig ihre Funktion: sie informieren den Leser, machen ihn neugierig und werben durch positive Konnotationen sowohl für das Werk als auch für den Autor.

5.4 Motto

Sowohl im chinesischen Ausgangswerk, als auch in seiner deutschen Übersetzung findet man ein Motto. Im chinesischen Original lautet das Motto:

佛说
生死疲劳，从贪欲起。少欲无为，身心自在。
Fo shuo
*Shengsi pilao, cong tan yu qi. Shao yu wuwei, shen xin zi zai.*¹⁶

Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus dem *Sutra der acht Erleuchtungen*¹⁷ (Chin. 八大人覺經 *ba daren juejing*), einem buddhistischen Sutra, welches in der späten Han-Dynastie¹⁸ durch den Mönch An Shi Gao ins Chinesische übersetzt wurde. Im Werk selbst findet man keine Angabe über die Quelle des Zitats, wie es z. B. in deutschen Werken üblich ist. Dies lässt vermuten, dass der Autor und der Verleger der Ansicht sind, dass die Leser dieses Zitat erkennen, verstehen und einordnen können, ohne dass die Herkunft des Zitats angegeben wird. Die Wahl dieses Mottos ist durchaus verständlich. Nicht nur handelt das Buch von dem Kreislauf der Wiedergeburt, einem wichtigen Element der buddhistischen Lehre. Zudem besteht der chinesische Titel aus den ersten vier Zeichen dieses Zitats: 生死疲劳 *shengsi pilao*. Es erfüllt also dadurch die erste von Genette genannte Funktion eines Mottos: die Verdeutlichung und Kommentierung des Titels (Vgl. Genette 2001:152).

Das Motto ist, abgesehen von 佛说 *fo shuo* (Buddha spricht), in zwei Sätze unterteilt, die wiederum aus je zwei mal vier Schriftzeichen bestehen, die mit einem Komma abgetrennt werden. Es entspricht somit der für klassische chinesische Texte üblichen Form.

In der deutschen Übersetzung findet man eine Übersetzung des chinesischen Zitats aus der Originalversion:

Der Buddha spricht:

Der Überdruß im Leben wie im Tod
Entspringt aus den Begierden.
Weniger Gier und mehr Stille
Machen den Körper leicht und frei.
(Sutra der acht Erleuchtungen, 八大人覺經)

Dass das Motto aus dem chinesischen Original übernommen wurde ist durchaus verständlich. Zum einen enthält es in dieser Übersetzung, ebenso wie das Original, den Titel (*Der*

¹⁶ Übersetzung siehe nächste Seite.

¹⁷ Engl. *Sutra on the eight Realizations of Great Beings*

¹⁸ Auch Östliche Han-Dynastie genannt, dauerte von ca. 25-220 n.Chr.

Überdruss). Auch hier besteht dieser aus den ersten Worten des Zitats. Zum anderen ist auch den meisten deutschen Lesern bekannt, dass der Kreislauf der Wiedergeburt Bestandteil des Buddhismus ist, weshalb sie dieses Zitat nicht verwundern dürfte. Zudem trägt dieses Motto dazu bei, eine gewisse Exotik zu erhalten und weckt beim deutschen Leser sicherlich bestimmte Emotionen und Erwartungen auf den eigentlichen Text.

Was die äußere Form des Mottos in der deutschen Übersetzung betrifft, fallen zunächst zwei Dinge auf. Erstens entspricht eine Zeile jeweils vier Schriftzeichen. Die Struktur aus dem Original wird also nicht erhalten, sondern das Zitat erscheint strukturell vielmehr wie ein deutsches Gedicht. Zweitens wird in Klammern unter dem Zitat die Quelle angegeben, sowohl auf Deutsch, als auch in chinesischen Langzeichen. Auch wenn die meisten deutschen Leser die Quelle nicht kennen werden, zumal keine deutsche Übersetzung zu existieren scheint, wird dem Leser aber dennoch eine gewisse Einordnung ermöglicht. Zudem ist es im deutschen Sprachraum üblich, wenn nicht gar notwendig, die Quelle eines Zitats anzugeben, schon alleine um Plagiatsvorwürfe zu vermeiden. Dies ist auch bei Moennighoff (1996:355) zu finden, indem er sagt, dass die Herkunft und Autor des als Motto verwendeten Zitats stets angegeben werden.

Das Motto ist in den zwei Werken an unterschiedlicher Stelle positioniert. Im chinesischen Original stellt die Seite mit dem Motto die erste bedruckte Seite dar. Sie folgt auf eine schwarze unbedruckte Seite und befindet sich noch vor der Titelseite. In der deutschen Übersetzung des Romans steht das Motto hinter dem Impressum und wird von einer Auflistung der wichtigsten Personen gefolgt.

Auch in der deutschen Übersetzung wird in gewisser Weise die erste von Genette genannte Funktion eines Mottos erfüllt. Allerdings nicht so deutlich wie im Original, da der Sinn und die Bedeutung für viele deutsche Leser nicht so leicht verständlich sein dürfte, wie es vermutlich bei den chinesischen Lesern der Fall ist. Das Motto ermöglicht dem Leser jedoch, eine Verbindung zwischen Titel und Text herzustellen und kann somit als eine Art Überleitung angesehen werden.

5.5 Personenaufstellung

Sowohl in der chinesischen als auch in der deutschen Version ist dem eigentlichen Text, und im Fall der chinesischen Version auch dem Inhaltsverzeichnis, eine Auflistung der wichtigsten Personen des Romans vorangestellt. Die zwei Auflistungen unterscheiden sich allerdings in einigen Punkten. Zunächst fällt auf, dass der deutschen Version eine Erklärung beigelegt ist, die den Leser darauf hinweist, dass die Namen der Personen deren

dominierenden Charaktereigenschaften benennen und deshalb bedeutungstragend für die Handlung sind. In der chinesischen Version fällt diese Erklärung selbstverständlich weg. Bei chinesischen Muttersprachlern kann diese Tatsache als bekannt vorausgesetzt werden. Des Weiteren wird in der deutschen Übersetzung des Buchs auch Mo Yan aufgelistet, mit dem Hinweis, dass dieser im Werk nichts sagt. In der chinesischen Originalausgabe ist er nicht zu finden, man scheint diese Tatsache als dem Leser bekannt vorauszusetzen bzw. davon auszugehen, dass Mo Yan so hinreichend bekannt ist, dass er keiner weiteren Erklärung bedarf.

Ein weiterer Unterschied der zwei Versionen besteht darin, dass in der deutschen Version die Namen der Personen, die, wie in der vorangestellten Erklärung bereits erwähnt, deren wichtigste Charaktereigenschaften benennen, ins Deutsche übersetzt wurden. Diese Übersetzung erfolgt zum einen wörtlich, es wird also nicht versucht im Deutschen eine wohlklingende Übersetzung zu finden, und zum anderen bleiben die Nachnamen der Personen teilweise unübersetzt. Nach welchem Schema Nachnamen übersetzt oder in Umschrift wiedergegeben werden ist auch bei genauerer Betrachtung nicht ersichtlich. Die erste Vermutung, dass Nachnamen mit konkreter (und daher übersetzbarer) Bedeutung übersetzt werden und solche, die keine deutsche Entsprechung haben, erhalten bleiben, bestätigt sich bei einer genauen Analyse der Namen nicht. So wird beispielsweise 吴秋香 *Wu Qiuxiang* zu Wu Herbstduft, 蓝开放 *Lan Kaifang* zu Blau Frei und 马良才 *Ma Liangcai* zu Ma Begabt. 蓝 *lan* wird in diesem Fall übersetzt (blau), 马 *ma*, was auf Deutsch „Pferd“ bedeutet, bleibt hingegen unübersetzt. Leider wird anhand dieser Übersetzungen ins Deutsche zudem der Zusammenhang zwischen Namen und Charaktereigenschaft nicht deutlich. Duftet Wu Qiuxiang also nach Herbst? Und kann dies als Charaktereigenschaft bezeichnet werden? Dies ist ebenso fraglich wie der Mehrwert, der durch diese Namensübersetzungen in Verbindung mit dem Einleitungssatz erreicht wird. Da die den Namen folgenden Personenbeschreibungen Übersetzungen aus der chinesischen Ausgabe sind und ihr keine weiteren Informationen hinzugefügt wurden, ist auch aus ihnen nicht zu entnehmen, welche Verbindung Name und Charakter haben (sollen). Dass chinesische Namen oftmals sprechend sind und eine gewisse Auskunft über den Träger geben, ist bekannt. Hierbei muss es sich aber nicht zwingend um eine Charaktereigenschaft handeln, der Name kann auch auf das Aussehen der Person oder deren Persönlichkeit anspielen. Der einleitende Satz vor der Personenaufzählung hätte also anders formuliert werden müssen, damit er für den deutschen Leser in Verbindung mit den übersetzten Namen einen Sinn ergibt. Eine Möglichkeit wäre bspw. gewesen: „Die Namen

benennen wichtige Eigenschaften einer Person und sind daher bedeutend für die Handlung.“ Somit wäre offengelassen, um welche Eigenschaft einer Person es sich handelt (Aussehen, Charakter, Persönlichkeit etc.).

Neben diesen Unterschieden fällt ebenso auf, dass die Personenauflistung nicht in gleicher Reihenfolge ist. Da in dieser Arbeit jedoch nur eine chinesische Version betrachtet wird, kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Personenauflistung in einer anderen chinesischen Ausgabe jener der deutschen Übersetzung entspricht.

5.6 Inhaltsverzeichnis

Die Funktionen eines Inhaltsverzeichnisses sind, unabhängig vom Genre des Buches, dem Leser einen Überblick über den Inhalt zu bieten sowie einen schnellen und selektiven Einstieg ins Werk zu ermöglichen. In der chinesischen Version des Werks ist hinter der Auflistung der wichtigsten Personen und dem Beginn des ersten Buches ein Inhaltsverzeichnis eingefügt. In der deutschen Version wird hingegen auf ein Inhaltsverzeichnis verzichtet. Dies mag sicherlich mit der Tatsache zusammenhängen, dass in Romanen, die in Deutschland verlegt werden, selten Inhaltsverzeichnisse zu finden sind. Gelegentlich bleiben diese auch in Übersetzungen von Romanen erhalten, aber in der Regel findet man Inhaltsverzeichnisse in Büchern anderer Genres, wie bspw. Sachbüchern. Auch in Genettes Werk *Paratexte* findet man kein Kapitel zu Inhaltsverzeichnissen.

Das Inhaltsverzeichnis des chinesischen Werks erstreckt sich über sechs Seiten und ist in die fünf Büchern unterteilt. Es wird jeweils die Nummer des Buchs, der Titel des Buchs und nachfolgend die Kapitel mit Angabe der Kapitelnummer und –überschrift angegeben. Im Gegensatz zum Text an sich werden die Kapitelüberschriften hier nicht zweizeilig abgedruckt¹⁹, sondern die zwei Zeilen werden hintereinander gestellt. Auch hier werden keine Satzzeichen verwendet, lediglich eine größere Lücke zeigt die Trennung der Zeilen an. Optisch sticht ins Auge, dass die Buch- und Kapitelnummern in der gleichen Schriftart fett gedruckt sind und die Buch- und Kapitelüberschriften in der gleichen Schriftart abgedruckt sind. Hier wurde jedoch nur die Buchüberschrift fett gedruckt. Diese Wahl unterschiedlicher Schriftarten stellt eine optische Abgrenzung zwischen der Nummerierung und der Betitelung dar.

Aufgrund der komplexen Struktur und der starken Untergliederung in einzelne Bücher und Kapitel bietet das chinesische Werk dem Leser mit dem Inhaltsverzeichnis einen

¹⁹ Vgl. hierzu Kapitel 5.7.

Leitfaden zur leichteren Orientierung im Werk. Es ermöglicht zudem einen Vorabeblick in den Inhalt des Buches, da der Leser durch die Kapitelüberschriften einen ersten Einblick in den Inhalt der einzelnen Bücher und Kapitel erhält. Es kann durchaus auch Einfluss auf die Kaufentscheidung eines potenziellen Lesers ausüben, da er bereits einen ersten Eindruck des Werkes bekommt und dadurch seine Neugier geschürt werden kann. Diese Funktionen fallen bei der deutschen Übersetzung komplett weg, da diese kein Inhaltsverzeichnis enthält. Der Leser kann den ersten Eindruck also nur durch Durchblättern gewinnen. Dies wird jedoch dadurch erschwert, dass in der deutschen Version die Bücher und Kapitel nicht auf einer neuen Seite, sondern im Fließtext beginnen.²⁰

Das Weglassen des Inhaltsverzeichnisses ist ein Beispiel für die oftmals begrenzte Lebensdauer eines paratextuellen Elements, wie es z. B. von Lane (2004:39-40) beschrieben wurde. Auch wenn sich dessen Beschreibungen in erster Linie auf unterschiedliche Ausgaben in einer Sprache beziehen, lässt sich dieses zeitliche Charakteristikum auch auf die zeitliche Lebensdauer eines Paratextes in Original und Übersetzung anwenden.

5.7 Buch- und Kapitelüberschriften

Im folgenden Kapitel sollen eine Analyse und ein Vergleich der Buch- und Kapitelüberschriften erfolgen. Diese sind nicht nur ein wichtiger Teil der Struktur und des Layouts des Werkes, sondern auch ein wichtiges Element der visuellen Gestaltung. (Vgl. Pellatt 2013a)

Das Werk gliedert sich in insgesamt fünf Bücher und 58 Kapitel. Die Bücher enthalten jeweils eine unterschiedliche Anzahl von Kapiteln. Diese sind bis einschließlich der Kapitel im vierten Buch fortlaufend nummeriert (von 1 bis 53), lediglich die Kapitel im fünften Buch sind unnummeriert. Dies haben beide Versionen gemein. Nachfolgend eine Übersicht über die Buchüberschriften der beiden Versionen:

Buchnummer	生死疲劳 <i>shengsi pilao</i>	<i>Der Überdruß</i>
1	驴折腾 <i>Lü zheteng</i>	Die Bürden des Esels
2	牛犟劲 <i>Niu jiangjin</i>	Die Kraft des Stiers
3	猪撒欢 <i>Zhu sahuan</i>	Der Frohsinn des Schweins
4	狗精神 <i>Gou jingshen</i>	Die Geistesschärfe des Hundes
5	结局与开端 <i>Jieju yu kaiduan</i>	Ende und Anfang

²⁰ Vgl. hierzu Kapitel 5.7.

Die chinesischen Buchüberschriften der Bücher eins bis vier bestehen jeweils aus 3 Schriftzeichen, wobei das erste Schriftzeichen jeweils das Tier angibt, als welches der Protagonist wiedergeboren wird, und die zwei hinteren Schriftzeichen geben jeweils eine Eigenschaft des Tieres an. Das letzte Buch besteht im Chinesischen aus einer Kombination aus zwei Nomen, verbunden durch 与 *yu* (und). Die Überschrift des fünften Buchs der deutschen Version entspricht also strukturell exakt dem Original. Die Struktur der ersten vier Bücher wird strukturell ähnlich ins Deutsche übertragen, hier bestehen die Überschriften aus jeweils vier Wörtern, die immer folgende Struktur aufweisen: Artikel – Nomen – Artikel (Genitiv) – Nomen (Tier). In beiden Fällen wirken die Überschriften regelrecht kanonisch, da sich die Struktur und der Rhythmus gleichen.

In der deutschen Version beginnt jedes Buch auf einer neuen Seite. Auf dieser ist die Nummer des Buches angegeben, dessen Titel sowie eine kleine Illustration. Dies sind die einzigen Informationen auf dieser ersten Seite des jeweiligen Buchs. Dieser Seite folgt stets eine leere Seite, das erste Kapitel des Buchs beginnt ebenfalls auf einer neuen Seite. Auch in der chinesischen Version werden der Buchnummer und –überschrift eine ganze Seite gewidmet. Zwischen Buchnummer und Buchüberschrift befindet sich, wie auch zwischen Kapitelnummer und –überschrift, eine rankenähnliche Trennlinie. Unterhalb des Buchtitels ist eine grau-weiße Illustration abgebildet. Diese ist in allen Büchern identisch.

Die von Pellatt und Liu (2011:21) genannten Funktionen dieser Art von Überschriften, nämlich Typ und Charakter des nachfolgenden Textes zu charakterisieren und zu identifizieren und nicht zuletzt diesen zusammenzufassen, werden durch die Buchüberschriften nur bedingt erfüllt. Schließlich sind die Überschriften der ersten vier Bücher eher eine Beschreibung der Eigenschaften der einzelnen Tiere, als ein konkreter Hinweis oder gar eine Zusammenfassung des folgenden Textes. Eine andere Funktion können diese Überschriften jedoch durchaus erfüllen: das Fesseln des Lesers und das Schüren der Neugier, auf das was folgt. Die nachfolgende Analyse der Kapitelüberschriften zeigt, dass die Funktionen, welche die Buchüberschriften nicht erfüllen, zum großen Teil von den Kapitelüberschriften übernommen werden.

Nachfolgend soll eine Übersicht über die Kapitelüberschriften der beiden Versionen gegeben werden.

Kapitel	生死疲劳 <i>shengsi pilao</i>	<i>Der Überdruss</i>
1	受酷刑喊冤阎罗殿 遭欺瞒转世白蹄驴	In der Hölle schmorend beschwert sich Ximen Nao über die ungerechte Behandlung. Betrogen wird er als

		Esel wiedergeboren.
2	西门闹行善救蓝脸 白迎春多情抚驴孤	Ximen Nao tut eine gute Tat und rettet Lan Lian. Yingchun nimmt sich zärtlich des Esels an.
3	洪泰岳动怒斥倔户 西门驴闯祸啃树皮	Ximen Esel knabbert am Baum und zieht Unglück auf sich. Der Dorfvorsteher Hong Taiyue erniedrigt die Familie.
4	锣鼓喧天群众入社 四蹄踏雪毛驴挂掌	Becken und Trommel erschallen, alles drängt in die Kommune zum Fest. Man sieht vier Hufe im Schnee, als Ximen Esel beschlagen wird.
5	掘财宝白氏受审 闹厅堂公驴跳墙	Bai Shi wird ihres Besitzes beraubt und verhaftet. Der Esel wird wild und springt über die Mauer.
6	柔情缱绻成佳偶 智勇双全斗恶狼	Eng umschlungen in zärtlicher Liebe werden die beiden Esel ein Paar. Mit Klugheit und Mut kämpfen sie gegen die bösen Wölfe.
7	花花畏难背誓约 闹闹发威咬猪户	Fleckchen bricht aus Angst ihr Versprechen. Ximen Esel zeigt Größe und beißt einen Jäger.
8	西门驴痛失一卵 庞英雄光临大院	Ximen Esel wird unter Schmerzen gelegt, Pang Hu besucht den Hof des Ximen Nao.
9	西门驴梦中遇白氏 众民兵奉命擒蓝脸	Ximen Esel begegnet Bai Shi im Traum, die roten Milizen gehorchen und führen Lan Lian ab.
10	受宠受光荣驮县长 遇不测悲惨折前蹄	Der Kreisvorsteher liebt Ximen Esel, ehrt ihn und nimmt ihn als sein Reittier. Unerwartet bricht der Esel sich dabei den Vorderhuf.
11	英雄相助装义蹄 饥民残杀分驴尸	Der Held hilft und passt eine Hufprothese an, die hungernden Leute töten und essen den Esel.
12	大头儿说破轮回事 西门牛落户蓝脸家	Das Großkopfkind setzt sich gegen das Gesetz der Wiedergeburt durch, Ximen Nao Stier wird in die Familie Lan Lians geboren.
13	劝人社说客盈门 闹单干贵人相助	Man wird genötigt, der Kommune beizutreten, das ganze Haus ist voller Gäste. Alles schreit durcheinander, die reichen Grundherren stecken mit

		den Privatwirtschaftlern unter einer Decke.
14	西门牛怒顶吴秋香 洪泰岳喜夸蓝金龙	Ximen Stier geht wutentbrannt auf Wu Qiuxiang los. Dorfvorsteher Hong Taiyue gefällt sich darin, Lan Jinlong zu loben.
15	河滩牧牛兄弟大斗 尘缘未断左右为难	Am Fluss geraten die Kuhhirten schwer aneinander. Wenn im Erdenleben der Groll von einer zur nächsten Existenz fortbesteht, nehmen die Schwierigkeiten kein Ende.
16	妙龄女思春芳心动 西门牛耕田显威风	Ein junges hübsches Ding denkt an den Frühling und sein Herz gerät in Wallung, Ximen Stier beeindruckt beim Pflügen des Ackers.
17	雁落人亡牛疯狂 狂言妄语即文章	Es regnet Wildgänse, die Menschen trampeln sich tot, der Stier rastet aus. Die Lügen und Gerüchte nehmen kein Ende.
18	巧手整衣互助示爱 大雪封村金龙称王	Geschickte Hände bringen die Kleider in Ordnung, Huzhu verliebt sich. Das Dorf versinkt im Schnee, Jinlong reißt das Ruder an sich.
19	金龙排戏迎新年 蓝脸宁死守旧志	Jinlong organisiert eine Opernvorstellung, um das Neujahr zu begrüßen. Lan Lian hält an seinen alten Überzeugungen fest, und wenn es sein Leben kostet.
20	蓝解放叛爹人社 西门牛杀身成仁	Lan Jiefang verrät seinen Vater und tritt in die Kommune ein. Ximen Stier stirbt für Recht und Menschlichkeit.
21	再鸣冤重登阎罗殿 又受瞒降生母猪窝	Ximen Nao klagt erneut gegen das ihm widerfahrene Unrecht im Palast Yama, wird wieder betrogen und kommt in einem Wurf Ferkel als Schwein auf die Welt.
22	猪十六独占母猪乳 白杏儿荣任饲养员	Schwein Sechzehn ergattert eine Zitze am Bauch der Sau, Bai Shi wird auserwählt, für die Schweine zu sorgen.
23	猪十六乔迁安乐窝 刁小三误食酒馒头	Schwein Sechzehn zieht um in ein behagliches Heim, Schwein Halunke frisst schnapsgetränkte Dampfnudeln.

24	庆喜讯社员燃篝火 偷学问猪王听美文	Die Kommunenmitglieder feiern die politischen Neuigkeiten mit einer Konferenz und entzünden Bambuslaternen. Heimlich horcht der Stammeber und lernt viel über Amerika.
25	现场会高官发宏论 杏树梢奇猪炫异能	Auf der Bühnenveranstaltung gibt es von den hohen Kadern bemerkenswerte Beiträge. In schwindelnder Höhe baumelt das Schwein im Aprikosenbaum und glänzt mit seltenen Kunststücken.
26	刁小三因妒拆猪舍 蓝金龙巧计度严冬	Vor Neid rastet Halunke Drei im Schweinestall aus. Lan Jinlong weiß sich gewitzt über den strengen Winter zu helfen.
27	醋海翻腾兄弟发疯 油嘴滑舌莫言遭忌	Im wogenden Meer der Eifersucht drehen die Brüder durch. Den glattzüngigen Mo Yan packt der Neid.
28	合作违心嫁解放 互助遂意配金龙	Hezuo heiratet gegen ihren Willen Jiefang. Huzhu folgt ihrem Herzen und wird Jinlongs Frau.
29	猪十六大战刁小三 草帽歌伴奏忠字舞	Schwein Sechzehn trägt mit Halunke einen erbitterten Kampf aus. Das neckische Strohhutlied wird zum Tanz von den Samen der Treue gespielt.
30	神发救治小三活命 丹毒袭击群猪死亡	Haare mit Zauberkraft retten Halunke das Leben. Die Schweine sterben alle am Schweinerotlauf.
31	附骥尾莫言巴结常团长 抒愤懑蓝脸痛哭毛主席	Mo Yan nutzt die Gunst der Stunde und macht sich beim Gruppenleiter lieb Kind. Lan Lian, der voller Ingrimm ist, beweint den Tod des Vorsitzenden Mao.
32	老许宝贪心丧命 猪十六追月成王	Xu Bao kostet seine Gier das Leben. Schwein Sechzehn folgt die ganze Nacht dem Mond und wird Gebieter über die Wildschweine.
33	猪十六思旧探故里 洪泰岳大醉闹酒场	Schwein Sechzehn hat Heimweh und besucht sein altes Dorf. Hong Taiyue pöbelt sturzbetrunken bei einem Trinkgelage.
34	洪泰岳使性失男体 破耳朵乘乱夺王位	Hong Taiyue vergisst sich und büßt seine Männlichkeit ein. Zottelohr erringt die Königswürde.
35	火焰喷射破耳朵丧命	Ein Gewehrschuss trifft Zottelohr tödlich. In

	飞身上船猪十六复仇	Windeseile kommt Schwein Sechzehn an Bord des Schiffes und rächt die Tat.
36	乳想联翩忆往事 奋不顾身救儿童	Die Erinnerung an die Vergangenheit drängt sich Schwein Sechzehn übermächtig auf, all seine Kindeskindern kann er retten, sich selbst aber nicht mehr.
37	老冤魂轮回为狗 小娇儿随母进城	Der alte, zu Unrecht Gestorbene wird als Hund wiedergeboren. Eine kleine Süße fährt mit ihrer Mutter in die Stadt.
38	金龙狂言说壮志 合作无语记旧仇	Jinlong redet sich in Rage und verfolgt große Ziele. Hezuo schweigt und kann das alte Unrecht nicht vergessen.
39	蓝开放喜看新居 狗小四怀念老室	Lan Kaifang freut sich an seinem neuen Haus. Hund Vier vermisst seine Kinderstube.
40	庞春苗挥酒珍珠泪 蓝解放初吻樱桃唇	Pang Chunmiao vergießt Tränen. Lan Jiefang kostet erstmals einen Kirschmund.
41	蓝解放虚情戏发妻 狗小四保镖送学童	Jiefang betrügt seine rechtmäßige Frau. Hund Vier wird Bodyguard und bringt Kaifang zur Schule.
42	蓝解放做爱办公室 黄合作簸豆东厢房	Lan Jiefang macht Liebe im Büro. Huang Hezuo verliert im Osthaus Mungbohnen.
43	黄合作烙饼泄愤怒 狗小四饮酒抒惆怅	Huang Hezuo macht ihrer Wut beim Pfannkuchenbacken Luft. Hund Vier mildert mit Schnapstrinken Missmut und Trauer.
44	金龙欲建旅游村 解放寄情望远镜	Jinlong will einen Gedenkpark für die Kulturrevolution in Gaomi erbauen. Jiefang vertraut sich dem Fernglas an.
45	狗小四循味追春苗 黄合作咬指写血书	Hund Vier ist Chunmiao auf der Fährte. Huang Hezuo beißt sich in den Finger und schreibt eine blutige Botschaft.
46	黄合作发誓惊愚夫 洪泰岳聚众闹县府	Hezuo schwört sich, ihrem dummen Mann das Staunen zu lehren. Hong Taiyue trommelt die Leute zusammen und randaliert vor dem Kreisamt.

47	逞英雄宠儿击名表 换残局弃妇还故乡	Die verlassene Ehefrau fährt nach Hause aufs Land, um Schlimmes zu verhindern. Das verwöhnte Kind zerstört eine teure Importuhr, weil es ein Held sein will.
48	惹众怒三堂会审 说私情兄弟反目	Die wütende Großfamilie macht Jiefang den Prozess. Die Brüder überwerfen sich wegen Liebesangelegenheiten.
49	冒暴雨合作清顾所 受毒打解放作换择	Im strömenden Regen putzt Hezuo das Klo. Brutal zusammengeschlagen entscheidet sich Jiefang.
50	蓝开放污泥糊老爷 庞凤凰油漆泼小姨	Kaifang bewirft seinen Vater mit Dreck. Pang Fenghuang bespritzt ihre Tante mit Ölfarbe.
51	西门欢县城称霸 蓝开放切指试发	Ximen Huan wird in die Kreisstadt Bandenführer. Kaifang hackt sich in den Finger und testet die Zauberhaare.
52	解放春苗假戏唱真 泰岳金龙同归于尽	Jiefang und Chunmiao spielen im Fernsehen ihr wirkliches Leben. Jinlong und Taiyue finden gemeinsam den Tod.
53	人将死恩仇并混 狗虽亡难脱轮回	Wenn die Menschen sterben, erlöschen die guten Taten und der Hass mit ihnen. Obwohl der Hund stirbt, entkommt er dem Kreislauf der Wiedergeburten nicht.
	太阳颜色	Sonnenfarben
	做爱姿势	Stellung beim Liebesakt
	广场猴戏	Affentheater auf dem Markt
	切肤之痛	Der Schmerz des Einschnitts in die Haut.
	世纪婴儿	Das Millenniumkind

Was bei Betrachtung der Kapitelüberschriften der ersten 53 Kapitel in der chinesischen Version auffällt ist, dass jede aus zwei Zeilen und diese zwei Zeilen jeweils aus der gleichen Anzahl von Schriftzeichen besteht. Die genaue Anzahl der Schriftzeichen variiert unter den einzelnen Kapiteln zwischen sieben, acht und neun Schriftzeichen pro Zeile. Zudem werden in den chinesischen Überschriften keinerlei Satzzeichen verwendet.

In der deutschen Übersetzung ist keine derartige Struktur zu erkennen, wie bspw. die identische Anzahl von Wörtern je Kapitelüberschrift. Dies ist sicherlich der unterschiedlichen Sprachstruktur geschuldet und wäre vermutlich kaum mit einem zufriedenstellenden Ergebnis im Deutschen zu erreichen. Allerdings bestehen die Überschriften der meisten Kapitel aus zwei Sätzen, die jeweils eine Zeile des Originals wiedergeben. Aber auch diese Struktur wird nicht konsequent beibehalten, es gibt auch einige Überschriften, die aus lediglich einem Satz bestehen.

Die Kapitelüberschriften dienen in diesem Werk nicht nur dazu, dieses zu strukturieren, sondern geben dem Leser auch einen ersten Hinweis auf den Inhalt des folgenden Kapitels. Allerdings geschieht dies nicht immer offensichtlich, wie bspw. in Kapitel 53, dessen Überschrift eher wie eine buddhistische Weisheit klingt, als dass sie Hinweise auf den Inhalt des folgenden Kapitels geben würde:

人将死恩仇并泯 *ren jiang si enchou bing min*

狗虽亡难脱轮回 *gou sui wang nan tuo lunhui*

Wenn die Menschen sterben, erlöschen die guten Taten und der Hass mit ihnen. Obwohl der Hund stirbt, entkommt er dem Kreislauf der Wiedergeburten nicht.

Dies ist auch der Fall bei den 5 unnummerierten Kapiteln, deren Titel relativ abstrakt wirken und den Leser im Unklaren über das lassen, was inhaltlich folgt. In der chinesischen Originalversion sind diese Kapitel in der für klassische Texte und Redewendungen üblichen Vier-Zeichen-Form geschrieben. In der deutschen Übersetzung ist keine solche Einheitlichkeit gewählt worden, hier variiert sowohl die Wortanzahl als auch die syntaktische Struktur der Überschriften. Beim genauen Vergleich der chinesischen und deutschen Kapitelüberschriften ist auch festzustellen, dass die Reihenfolge der Aussagen im Deutschen teilweise verdreht ist.

So z. B. in Kapitel 47:

逞英雄宠儿击名表 *cheng yingxiong chong'er ji mingbiao*

换残局弃妇还故乡 *huan canju qifu huan guxiang*

Die verlassene Ehefrau fährt nach Hause aufs Land, um Schlimmes zu verhindern. Das verwöhnte Kind zerstört eine teure Importuhr, weil es ein Held sein will.

Warum in der Übersetzung die Reihenfolge verändert wurde ist nicht ersichtlich. Auch wenn dies nur in wenigen Kapiteln geschieht, muss die Intention, sofern es kein Versehen der Übersetzerin war, hinterfragt werden. Im Idealfall sollten die Kapitelüberschriften den Inhalt des Kapitels in wenigen Worten zusammenfassen. Verändert man also die Reihenfolge der Aussagen der Kapitelüberschrift, kann es durchaus passieren, dass diese nicht mehr der thematischen Abfolge im Kapitel an sich entspricht. Dies kann beim Leser zu Verwirrung führen. Dadurch würde die Überschrift ihre Funktion, nämlich den Leser durch den Text zu leiten und als Wegweiser durch diesen zu fungieren, nicht mehr voll erfüllen (Vgl. Pellatt und Liu 2012:21).

Sowohl im Original als auch in der deutschen Übersetzung sind die Kapitelüberschriften zentriert positioniert und die Angabe der Kapitelnummer (im chinesischen immer in der Form „第。。。章“ *di... zhang* und im deutschen „Kapitel...“) fett gedruckt. In der chinesischen Originalausgabe erfolgt jedoch eine deutlichere Trennung zwischen der Angabe der Kapitelnummer und der Kapitelüberschrift, in dem eine rankenähnliche Trennlinie und Leerzeilen eingefügt wurden. In der deutschen Übersetzung erfolgt die optische Abgrenzung lediglich durch den Fettdruck der Kapitelnummernangabe und dem Einfügen einer Leerzeile. Wie bereits in Kapitel 4 beschrieben, beginnen die Kapitel in der deutschen Version nicht automatisch auf einer neuen Seite, sondern zumeist im Fließtext, während die Kapitel in der chinesischen Version stets auf einer neuen Seite beginnen. Die Kapitelüberschriften sind ebenfalls unterschiedlich ausgerichtet. Die deutsche Version druckt diese mehrzeilig zentriert ab, während die chinesischen Kapitelüberschriften in zwei Zeilen gedruckt sind. Die Position der einzelnen Zeichen ist aufgrund der gleichen Zeichenanzahl der einzelnen Zeilen immer direkt untereinander.

5.8 Illustrationen

Beide Versionen enthalten Illustrationen, allerdings unterscheiden sich diese stark. In der deutschen Version sind nur sehr wenige Illustrationen zu finden. Lediglich am Anfang der Bücher ist unter der Angabe der Buchnummer und –überschrift eine kleine schwarz-weiße Illustration des jeweiligen Tieres bzw. dem Kind, von dem dieses Buch handelt, abgebildet. Es handelt sich hierbei um die gleichen Zeichnungen wie die, die auf der Rückseite des Schutzumschlags abgebildet sind. Durch den Abdruck in Schwarz-weiß statt in Farbe wirken die Illustrationen fast wie chinesische Tuschemalerei, sind aber aufgrund fehlender Schärfe und Kontraste nur sehr schlecht und schemenhaft erkennbar. Die Intention der Bildauswahl

war sicherlich, die Überschrift des Buches zu betonen und den Leser auch visuell auf das Thema der folgenden Kapitel einzustimmen. Ob dies mit den schlecht erkennbaren Zeichnungen erreicht wird, kann nur durch eine Befragung der Leser herausgefunden werden. Aber allein aus ästhetischen Gründen wäre eine bessere Bildauswahl oder zumindest eine bessere Bildqualität wünschenswert gewesen.

In der chinesischen Version ist ebenfalls am Anfang eines jeden Buches eine Illustration abgebildet, allerdings unterscheiden sich diese nicht von Kapitel zu Kapitel, sondern es ist immer die gleiche Illustration abgebildet. Diese ist relativ blass, in grau und weiß und zeigt eine maskenähnliche Darstellung. Da in dem Buch selbst keinerlei Angaben über die Herkunft der Illustration gemacht werden, kann nur vermutet werden, dass es sich hierbei um eine Abbildung buddhistischer Herkunft handelt. Mit einer ähnlichen Illustration ist auch jede Seitenzahl des Buches unterlegt. Diese ist ebenfalls in grau-weiß gehalten, viereckig nach unten zulaufend mit einer Wölbung an der Unterseite. Aufgrund der Größe und des geringen Kontrasts lässt sich das Motiv der Illustration nicht genau erkennen. Es scheint sich um ein Muster zu handeln, welches stilistisch zu der an jedem Buchanfang abgebildeten Maske passt. Anzumerken ist ebenfalls, dass sich die Motive auf den rechten und linken Seiten unterscheiden. Optisch sind diese Illustrationen durchaus ansprechend, sie erschweren allerdings das Lesen der Seitenzahlen mit einem Blick und verlangen vom Leser ein genaues, vielleicht auch zweites, Hinschauen. Zusätzlich zu diesen Illustrationen beinhaltet die chinesische Version auch zehn ganzseitige Illustrationen. Diese befinden sich an keiner festen Stelle im Buch, wie z. B. an einem Buch- oder Kapitelanfang. Im Gegensatz zum restlichen Buch sind diese Illustrationen sehr farbenfroh und auf Hochglanzpapier gedruckt. Jeweils zwei Bilder sind auf einem Blatt (Vorder- und Rückseite) abgedruckt. Diese werden bei der Seitenzählung jedoch nicht berücksichtigt und sind somit zwischen die Seiten eingefügt. Sie befinden sich zwischen den Seiten 8 und 9, 152 und 153, 312 und 313, 472 und 473 sowie 520 und 521. Es handelt sich bei den Illustrationen um Malereien bzw. Zeichnungen, die Szenen aus dem Buch darstellen. Teilweise sind handschriftliche Texte bzw. Schriftzeichen hinzugefügt worden. Die Darstellungen sind nicht besonders realistisch, sondern teilweise relativ abstrakt bis kindlich-naiv. Da sie sowohl Elemente enthalten, die mit einem Pinsel gemalt wurden, als auch Elemente die gezeichnet wurden, ist es schwierig, diese eindeutig als Malerei oder Zeichnung einzuordnen. Nur das jeweils zweite Bild zwischen den Seiten 472 und 473 sowie 520 und 521 sind reine Malereien. Beim Vergleich der beiden in dieser Arbeit untersuchten Versionen fällt auf, dass die Zeichnungen der Tiere in der deutschen Version den ganzseitigen Illustrationen, die in der chinesischen Version abgedruckt

wurden, entnommen sind. Hierzu wurden diese aus der ursprünglichen Illustration ausgeschnitten und in schwarz-weiß abgedruckt. In einem Fall wurde die Tierzeichnung gespiegelt abgedruckt. Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Illustrationen in den zwei Versionen:

Position	生死疲劳 <i>shengsi pilao</i>	<i>Der Überdross</i>	Anmerkungen
Beginn erstes Buch	Maske	Zeichnung eines Esels	Entnommen aus der Illustration der chinesischen Version zwischen Seite 8 und 9
Beginn zweites Buch	Maske	Zeichnung eines Stiers	Entnommen aus der Illustration der chinesischen Version zwischen Seite 152 und 153
Beginn drittes Buch	Maske	Zeichnung eines Schweins	Entnommen aus der Illustration der chinesischen Version zwischen Seite 312 und 313, jedoch in der deutschen Ausgabe gespiegelte Darstellung
Beginn viertes Buch	Maske	Zeichnung eines Hundes	Entnommen aus der Illustration der chinesischen Version zwischen Seite 8 und 9
Beginn fünftes Buch	Maske	Zeichnung eines Affen	Entnommen aus der Illustration der chinesischen Version zwischen Seite 520 und 521
Zwischen Seite 8 und 9	Zeichnung einer Frau und eines Manns in traditioneller		

	chinesischer Kleidung.		
	Zeichnung eines Esels und eines Hundes		
Zwischen Seite 152 und 153	Zeichnung eines Stiers und eines Manns		
	Zeichnung eines Manns in der Hocke		
Zwischen Seite 312 und 313	Zeichnung mehrerer Schweine, angedeutete Blumen, Getreidebündel und Gatter		
	Zeichnung von angedeuteten Flammen und drei Schweinen, eines davon in menschlicher Kleidung		
Zwischen Seite 472 und 473	Zeichnung von Feldern, einem Baum und zwei Menschen, einer in der Ferne stehend, einer im Vordergrund hockend		
	Nur schemenhafte Darstellung, möglicherweise von Feldern		
Zwischen 520 und 521	Zeichnung eines stehenden nackten Babys (Junge), eines angeleinten sitzenden Affen mit einem Hut vor ihm auf dem Boden sowie der Köpfe zweier Personen		
	Malerei eines Dorfes im Wald, umringt von einem Weg		

Beim Betrachten der Tabelle fallen zwei Dinge auf. Zunächst ist die chinesische Version mit wesentlich mehr Illustrationen ausgestattet, zudem sind diese bunt und auf Glanzpapier gedruckt. Ihre Funktion ist eindeutig, sie sollen die Geschichte unterstützen und dem Leser einen besseren Eindruck der Geschehnisse ermöglichen. Zudem erfüllen sie ebenfalls die von Pellatt (2013a) genannte Funktion, dem Leser die Verortung der Geschehnisse in Zeit und Raum zu erleichtern oder zu ermöglichen.

Auf der vorderen Umschlagklappe der chinesischen Originalversion wird Song Lin 宋琳 als Künstler der Illustrationen angegeben. In der deutschen Version findet man hingegen den Hinweis, dass Umschlag und Satz, welcher ebenfalls die an den Buchanfängen abgedruckten Tierzeichnungen enthält, unter Verwendung der Zeichnungen des Autors gestaltet wurden. Unter der Voraussetzung, dass die Angaben in der chinesischen Version korrekt sind, handelt es sich in der deutschen Version um eine klare Fehlinformation. Da laut der chinesischen Version auch die Kalligrafie des Umschlags, die ebenfalls in der deutschen Version auf der Titelseite verwendet wird, nicht von Mo Yan selbst stammt, sondern vom Kalligrafen Ceng Laide 曾来德, ist die Angabe in der deutschen Übersetzung des Werkes schlichtweg falsch. Hier hätten die Herausgeber besser recherchieren müssen, zumal sich diese Informationen schon mithilfe von Google, sofern man des Chinesischen mächtig ist, herausfinden lassen. Auch wenn in der chinesischen Version, die der Übersetzung zugrunde liegt, keinerlei Angaben über die Herkunft der Illustrationen und Kalligrafie zu finden gewesen sein sollten, wovon nicht auszugehen ist, da es sich zumindest bei Ceng Laide um einen bekannten Kalligrafen handelt und dessen Name somit sicherlich angegeben wurde, hätte der deutsche Verlag beim chinesischen Verlag die Herkunft der Illustrationen und der Kalligrafie erfragen müssen.

Vergleicht man also die zwei Versionen miteinander, fällt auf, dass die chinesische Version wesentlich mehr Illustrationen, also nonverbale Paratexte enthält. Deren Funktion ist es, den Leser durch die Geschichte zu leiten und die Verortung in Zeit und Raum zu erleichtern. Diese Funktionen erfüllen die wenigen Illustrationen in der deutschen Übersetzung nur bedingt, da sie zum einen durch ihre mangelnde Druckqualität schlecht zu erkennen sind und zum anderen jeweils nur ein Tier bzw. das Kind abbilden.

5.9 Nachwort

Im Gegensatz zur untersuchten chinesischen Originalversion beinhaltet die deutsche Übersetzung ein Nachwort mit dem Titel *Romane sind Handarbeit*. Das Nachwort bietet, wie

von Genette (2001:228) erklärt, den großen Vorteil, dass der Leser bereits den gesamten Text gelesen hat, wenn er mit dem Lesen des Nachworts beginnt. Wie bereits in Kapitel 4 kurz erläutert, handelt das Nachwort, welches sich über dreieinhalb Seiten erstreckt, vor allem davon, dass Mo Yan das gesamte Werk in kurzer Zeit (innerhalb von 43 Tagen) geschrieben hat und dafür keinen PC, sondern Papier und Stift verwendet hat. Auch die Bedeutung und die Auswirkung des Verfassens dieses Romans mit der Hand werden detailliert beschrieben.

Das Nachwort gliedert sich in insgesamt sieben Absätze und in jedem Absatz werden unterschiedliche Dinge besprochen. Der erste Absatz handelt davon, dass Mo Yan den Roman innerhalb von 43 Tagen geschrieben hat, auch wenn er mit der Thematik bereits 43 Jahre zugebracht hat. Auch die genaue Zeichenanzahl in den unterschiedlichen Entwicklungsstufen des Romans (von der Rohschrift bis zu den Druckfahnen) wird genau genannt. Aus dem Absatz geht hervor, dass sich Mo Yan durchaus der Kritik bewusst ist, dass viele Autoren nur auf den schnellen Erfolg aus sind und stellt am Ende des Absatzes die Frage: „Wie kam es dazu, dass das Schreiben so schnell ging?“ (Mo 2009:809). Diese Frage beantwortet Mo Yan gleich zu Beginn des zweiten Absatzes: Indem er dem PC einen Laufpass gab und mit dem Stift schrieb. Im Rest des Absatzes beschreibt er die Eigenschaften der von ihm verwendeten Stifte und das Schriftbild seiner mit diesen Stiften geschriebenen Zeichen. Auch die Anzahl der Zeichen, die mit einem Stift geschrieben werden konnten, der Preis eines Stifts und die gesamte Anzahl der verwendeten Stifte werden genannt. Mo Yan beschreibt all dies äußerst detailliert.

Der dritte Abschnitt beginnt damit, dass Mo Yan die Vorteile von Computern erläutert und sagt, dass Computer das Leben der Menschen verändert haben. Er beschreibt anschließend sehr genau wie er lernte mit einem PC umzugehen (und welche Schwierigkeiten es ihm bereitete), welche Eigenschaften sein erster PC besaß und wie viel er gekostet hat. Auch die Anschaffung eines Notebooks wird erwähnt. Es folgt eine Aufzählung jener Romane und Theaterstücke, die Mo Yan auf dem PC geschrieben hat. Auch dieser Abschnitt beinhaltet sehr genaue Beschreibungen. Teilweise so genau, dass man beginnt zu überfliegen, auf der Suche nach der nächsten wichtigen Information. Im vierten Abschnitt erläutert Mo Yan seine Gedanken und Empfindungen, die mit der Abkehr vom PC und dem Hinwenden zu Papier und Stift einhergingen. Er sagt, es sei wie ein Ritual gewesen, gar wie ein Protestschrei und eine Auflehnung gegen seine eigene Zeit. Er beschreibt dieses Gefühl als fantastisch. Bis hierher schreibt Mo Yan in der Ich-Perspektive, was sich plötzlich ändert. Er beginnt die folgenden sechs Sätze alle mit „man“, was einen Perspektivenwechsel sehr deutlich macht. Für den Leser ist dies zunächst leicht irritierend. Wieso plötzlich diese Verallgemeinerung,

wo es doch eigentlich um Mo Yans Gedanken geht? Hier hilft ein Blick in den chinesischen Ausgangstext. Dieser lautet:

不必再去想那些拼音字母，不必再眼花缭乱地去选字，不必再为字库里找不到的字而用别的字代替而遗憾，只想着小说，只想着小说中的人和物，只想着那些连绵不断地出现的句子，不必去想单个的字儿。²¹

Bu bi zai qu xiang naxie pinyin zimu, bu bi zai yanhua jingluan de qu xuan zi, bu bi zai wie ziku li zhao bu dao de zi er yong biede zi daiti er yihan, zhi xiang zhe xiaoshuo, zhi xiang zhe xiaoshuo de ren he wu, zhi xiang zhe na xie lianmian bu duan de chuxian de juzi, bu bi qu xiang dan ge de zi'er.

[Es war nicht nötig, dass ich über die Pinyin-Umschrift nachdenke, dass ich die richtigen Schriftzeichen auswählte. Ich musste nicht mehr bedauern, dass ich Schriftzeichen aus dem Wortschatz als Ersatz für jene benutzen musste, die nicht vorhanden waren. Ich musste nur an den Roman denken, nur an die Personen und Dinge im Roman. Ich musste nur noch ununterbrochen an formulierten Sätze denken und nicht mehr an einzelne Schriftzeichen.]

Im chinesischen Original fallen mehrere Dinge auf. Zum einen handelt es sich um einen langen Satz, der durch Kommata in sieben Teile untergliedert ist. In der deutschen Übersetzung wurde jeder Satzteil als ein Satz übersetzt. Diese Entscheidung ist keineswegs zu kritisieren, da im Chinesischen ein Komma oftmals die Funktion eines Punktes übernimmt. Zum anderen werden zwei unterschiedliche Satz(teil)anfänge verwendet: 不必 *bu bi* (nicht müssen) und 只想着 *zhi xiang zhe* (nur denken an). In beiden Fällen wird auf ein Subjekt verzichtet und auch im Chinesischen wirkt diese Struktur weniger persönlich als die vorangegangenen und nachfolgenden Sätze, die alle 我 *wo* (ich) als Subjekt enthalten. Dennoch geht aus dem Kontext hervor, dass es sich hierbei auch um Mo Yan als Subjekt und nicht um eine allgemeine Beschreibung handelt. Im Chinesischen gibt es kein Wort für „man“ und an Satzanfängen wird das Subjekt auch schon mal weggelassen, wenn es ersichtlich ist, wer das Subjekt ist. Daher wird deutlich, dass es sich hier um die Entscheidung der Übersetzerin handelt, die deutschen Sätze in einer unpersönlichen „man“-Perspektive zu schreiben. Auch wenn die Entscheidung der Übersetzerin aufgrund der oben genannten Gründe zu rechtfertigen ist, führen sie beim Leser des Nachworts sicherlich zu einer Irritation, was nicht zuletzt den Lesefluss behindert. Es wäre demnach der Lesbarkeit dienlich gewesen, wenn auch diese Sätze in der Ich-Form geschrieben worden wären.

²¹ Vgl. <http://www.china.com.cn/chinese/RS/1108151.htm>

Am Anfang des fünften Absatzes wird erneut erwähnt, dass der Roman in nur 43 Tagen geschrieben wurde und welche Freude es dem Autor bereitet hat, dies mit Papier und Stift zu tun. Es entsteht beim Lesen ein deutliches Gefühl von Redundanz. Es wird erneut ausgeführt, was das Schreiben mit dem Stift bedeutet, in Kursivschrift ist zu lesen, es sei ein „gegen den Strom Anschwimmen.“ (Mo Yan 2009:811) Anschließend wird ein neuer Aspekt genannt, nämlich dass es sich dabei um eine Art Rückzug handelt, dieser aber nur inkonsequent erfolgte. Wäre er konsequent erfolgt, hätte Mo Yan den Roman in einen Schildkrötenpanzer einritzen müssen, so der Autor selbst. Diesen Grundgedanken führt Mo Yan im sechsten Absatz weiter aus und erklärt, dass viele aus Sehnsucht nach einem einfachen und unverdorbenen Leben aufs Land gehen und dort ein Haus bauen, für welches traditionelle Materialien wie Lehm verwendet werden. Da aber auch dieser Rückzug aufs Land nicht gründlich erfolgt, werden in diese Häuser allerlei moderne Elektrogeräte gestellt. Daraufhin schlägt Mo Yan wieder den Bogen zu sich selbst, da er zwar mit Papier und Stift schrieb, dies aber bei Heizungswärme und elektrischem Licht tat. Er ließ sein handschriftliches Manuskript abtippen, führte die Überarbeitung ebenfalls am PC durch und schickte die Rohschrift per Email an den Verlag. Also war auch sein Schreiben nach seiner eigenen Definition ein inkonsequenter Rückzug in die Vergangenheit.

Im letzten Abschnitt sagt Mo Yan, dass sein Verhalten lediglich ein Rumsprechen war, er aber dennoch findet, dass es sich positiv auf die Qualität seines Romans ausgewirkt habe. Der Abschnitt und damit auch das Nachwort schließt mit einem nicht ganz nachvollziehbaren Vergleich. Er sagt:

Wenn ein guter Autor bei guter Verfassung vor seinem PC sitzt und laut sprechen soll, kann seinem Mund das Feinste entweichen. Wenn ein schlechter Autor bei schlechter Verfassung einen geschliffenen Diamanten in der Hand hält und ihn zum Ritzen auf einem rein goldenen Tablett verwendet, wird er trotzdem keinen guten Aufsatz zustande bringen. (Mo 2009:812)

Es stellt sich nun für den Leser die Frage, wo Mo Yan nun einzuordnen ist. Ist er eigentlich der gute Autor vor dem Computer oder der schlechte mit dem Diamanten? Das wird, auch aufgrund der Tatsache, dass das Nachwort hin und wieder widersprüchlich erscheint, nicht deutlich.

Was beim Lesen des Nachworts als erstes auffällt, sind die detaillierten Beschreibungen Mo Yans. So werden bspw. die Anzahl der Schriftzeichen genauestens genannt, wie viele Zeichen die Rohschrift umfasste und wie viele die Druckfahnen, aber auch das von Mo Yan verwendete Schreibgerät wird auf das Genaueste beschrieben. Diese genauen

Beschreibungen der unterschiedlichsten Dinge sind im ganzen Nachwort zu finden. Die zweite Tatsache, die beim Lesen auffällt ist, dass das Nachwort in einem sehr persönlichen Stil geschrieben ist. Man fühlt sich als Leser mit einbezogen und sogar angesprochen, da Mo Yan z. B. von „uns“ spricht. Dem Leser wird das Gefühl gegeben, er befände sich auf Augenhöhe mit dem Autor. Genette (2001:228) drückte dies so aus: „[...] ein Nachwort vorlegt, in dem der Autor in beidseitiger Kenntnis der Sache epilogieren könnte: ‚Jetzt wissen Sie genauso viel wie ich, also unterhalten wir uns‘“. Dies beschreibt den Eindruck vom Nachwort in Mo Yans Roman sehr gut.

Es kann zusammengefasst werden, dass das Nachwort oftmals zu detaillierte Beschreibungen aufweist, der Perspektivenwechsel in der deutschen Übersetzung irritiert und ein ständiges Gefühl von Redundanz und Widersprüchlichkeit vorherrscht. Für den Leser stellen sich am Ende mehr Fragen, als dass Fragen beantwortet wurden, z. B. „War es nun eine Revolution mit dem Stift zu schreiben oder doch nur Spinnerei?“, „Ist es nun ein guter Roman, weil er mit der Hand geschrieben wurde oder genau deshalb nicht?“ usw. Der Leser hat zwar das Gefühl, auf Augenhöhe mit dem Autor zu sein, aber für das Verstehen des Romans oder seiner Hintergründe ist das Nachwort nicht hilfreich. Aufgrund des oben angesprochenen Stils ist es anstrengend zu lesen und es ist zu vermuten, dass viele Leser es nicht bis zum Ende lesen werden.

6. Vergleich

Die vorangegangene Analyse hat gezeigt, dass Mo Yans Roman *生死疲劳 shengsi pilao* und seine deutsche Übersetzung *Der Überdruss* sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede im Bereich der Struktur und der Paratexte aufweisen. Im folgenden Kapitel sollen diese zusammengefasst und bewertet werden.

Strukturell beginnen beide Versionen zunächst gleich: Beide beinhalten ein Motto und eine Auflistung der wichtigsten Personen. Dieser Auflistung folgt im chinesischen Werk ein Inhaltsverzeichnis, welches in der deutschen Übersetzung jedoch weggelassen wurde. Dies entspricht zwar sicherlich den Erwartungen der deutschen Leser, da Inhaltsverzeichnisse in erster Linie mit Fach- oder Sachbüchern in Verbindung gebracht werden, erschwert jedoch die Orientierung in diesem umfangreichen Buch erheblich. In der chinesischen Originalversion bildet der eigentliche Text des Buches auch dessen Schluss. In der deutschen Version folgt dem Text jedoch noch ein Nachwort des Autors mit dem Titel *Romane sind Handarbeit* und einige Seiten Verlagswerbung. Ob in neueren chinesischen Ausgaben ebenfalls das erwähnte Nachwort zu finden ist, lässt sich in dieser Arbeit nicht abschließend beantworten. Trotz dieser Unterschiede wurde keine grundlegende Umstrukturierung des Werkes vorgenommen.

Deutliche Unterschiede sind hingegen in der Gestaltung des jeweiligen Umschlags bzw. Schutzumschlags zu finden. Die chinesische Version ist relativ schlicht, für das Cover wurde beige als Grundfarbe gewählt. Da die Schrift in rotbraun und schwarz abgedruckt ist, ist das einzig wirklich auffällige Element die bunte Perlenkette, die Titel und Autorennamen umringt. Auch der Buchrücken ist mit der farblichen Zweiteilung in Weiß und Rotbraun eher dezent. Lediglich die Rückseite ist rot und damit in einer sehr auffälligen Farbe gestaltet. Allerdings ist die Rückseite vermutlich die letzte Seite des Umschlags, die ein potenzieller Leser anschaut, wenn also das Cover und der Buchrücken es nicht geschafft haben, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, wird dies auch der Buchrückseite nicht gelingen, egal wie bunt diese gestaltet ist. Auf der Rückseite des Buches findet man den Klappentext, welcher sich in vier Abschnitte gliedert und weniger einen detaillierten Einblick in den Inhalt des Buches gibt, sondern vielmehr ein Lobgesang auf Mo Yan und sein Werk ist.

Ein gänzlich anderes Bild zeigt sich bei der Umschlaggestaltung der deutschen Übersetzung. Sowohl für den Umschlag als auch für den Schutzumschlag wurde die Signalfarbe rot gewählt, die zudem noch Assoziationen mit China und dem Kommunismus hervorruft (oder hervorrufen soll). Zusätzlich wurden Titel und Autorennamen in Gelb

gedruckt, einer weiteren Farbe, die oft mit China assoziiert wird. Hierdurch wird es dem Leser ermöglicht, ohne das Buch genauer zu betrachten, eine erste Idee von Region und Thematik zu bekommen. Sicherlich wurde auch zu diesem Zweck die gleiche Kalligrafie des Titels abgebildet, die auch schon auf der chinesischen Version zu finden ist. Auch wenn die meisten Leser diese sicherlich nicht lesen bzw. verstehen können, wird durch die Kalligrafie für den Leser noch einmal deutlicher, dass es sich um ein Buch aus China handeln muss, oder zumindest um eins, welches von China handelt. Auch die Bilder bzw. Zeichnungen auf dem Cover sollen sicherlich dazu dienen, einen ersten Eindruck des Inhalts zu vermitteln, dies geschieht spätestens nachdem der Leser den Klappentext gelesen hat und eine Verbindung zwischen diesem und den Zeichnungen herstellen kann. Auf der Rückseite des Buches sind lediglich zwei Zitate zu finden, welche Mo Yan als großartigen Autor loben. Leider beziehen sich diese nicht auf das vorliegende Werk, sodass es den Lesern bei der Entscheidung für das Werk sicherlich nur bedingt hilft.

Vergleicht man also die Umschlaggestaltung der chinesischen Version mit der deutschen Übersetzung, wird deutlich, dass eine starke Anpassung an die Kultur des Zielpublikums vorgenommen wurde und gleichzeitig dieses paratextuelle Element dazu genutzt wurde, um die Aufmerksamkeit der potenziellen Leser zu wecken und sie neugierig auf den Inhalt zu machen. Es wurden bewusst bestimmte Farben und Elemente verwendet, um die potenziellen Leser zu beeinflussen oder gar zu manipulieren. Hierbei handelt es sich um eine deutliche Anpassung der Paratexte an das Zielpublikum sowie deren Erwartungen und Vorstellungen.

Der Titel des chinesischen Werkes 生死疲劳 *shengsi pilao* stammt aus dem *Sutra der Acht Erleuchtungen* und besteht aus den ersten vier Zeichen des Zitats, welches als Motto verwendet wurde. Der deutsche Titel *Der Überdruß* ist relativ frei übersetzt und orientiert sich nicht so stark am Titel des Originals, wie es bspw. die englische Übersetzung tut (*Life and death are wearing me out*). Es ist zu bemerken, dass der deutsche Titel nicht grundsätzlich falsch übersetzt ist, den Leser jedoch etwas im Unklaren lässt und auch nicht die gesamte Bedeutung des chinesischen Titels wiedergibt. Auch der deutsche Titel besteht aus den ersten Wörtern des als Motto verwendeten (aus dem Chinesischen übersetzten) Zitats.

Bei den Klappentexten zeigen sich zunächst einmal strukturelle Unterschiede. Während die Klappen des chinesischen Buchumschlags bis auf die Angabe von Illustrator und Kalligraf leer sind, werden die Klappen der deutschen Übersetzung für eine Inhaltsangabe (vordere Klappe) und eine Biografie des Autors (hintere Klappe) verwendet. Der Klappentext der chinesischen Version befindet sich auf der Rückseite des Umschlags. Über den deutschen

Klappentext lässt sich zusammenfassend sagen, dass er die Erwartungen der Leser erfüllt. Er informiert zum einen über die wichtigsten Personen, Orte und Handlungsstränge, findet lobende Worte für den Autor und bietet dem Leser zudem die Möglichkeit, sich über den Autor und dessen Werdegang zu informieren.

In beiden Versionen ist ein Zitat aus einem buddhistischen Sutra als Motto zu finden, die deutsche Version ist eine Übersetzung des chinesischen Originals. Hier zeigt sich auch gleich ein Unterschied: Während das Motto in der chinesischen Version ohne Quellenangabe da steht, wurde diese in der deutschen Version hinzugefügt. Zum einen, um dem Leser die Einordnung zu ermöglichen und zum anderen, um Plagiatsvorwürfe zu umgehen. Schließlich stammt dieses Zitat nicht aus der Feder Mo Yans oder gar jener der Übersetzerin. Eine wichtige Funktion des Mottos ist in beiden Fällen eine Verbindung zwischen Titel und Text herzustellen, da einerseits der Titel des Werkes aus den ersten Wörtern des Mottos entstammt und es sich hierbei andererseits um ein buddhistisches Zitat handelt, was den Bezug zum Text dadurch herstellt, dass dieser vom Kreis der Wiedergeburt handelt. In der deutschen Übersetzung kommt noch eine weitere Funktion hinzu: die Exotisierung. Für die meisten deutschen Leser wird der Buddhismus relativ fremd und das Zitat nicht sofort und vollständig verständlich sein. Dadurch wird ein Gefühl von Exotik hervorgerufen, das durchaus auch die Neugier auf den Inhalt schüren kann. Nicht zuletzt soll das Motto auf das Buch und seinen Inhalt einstimmen.

Die Personenaufzählung, die in beiden Versionen zu finden ist, soll den Lesern einen Überblick über die auftretenden Personen, deren Beziehung zueinander, Eigenschaften und Funktionen geben. Dies ist bei der Fülle an Personen auch durchaus sinnvoll. Weniger sinnvoll ist hingegen die Anmerkung zu den Namen in der deutschen Version. Diese besagt, dass die Namen die dominierenden Charaktereigenschaften benennen und daher bedeutungstragend für die Handlung sind. Diese Charaktereigenschaften lassen sich in den Namen allerdings nur selten erkennen, wie in Kapitel 5.5. erläutert. Auch erfolgt die Übersetzung der Namen ins Deutsche inkonsequent und auch bei genauer Betrachtung nicht logisch. Der Mehrwert für den Leser, welcher sich aus der Übersetzung der Namen in Kombination mit der Anmerkung ergibt, ist äußerst gering.

Das Inhaltsverzeichnis in der chinesischen Version hat für den Leser einen großen Vorteil: Er kann hierdurch einen besseren Überblick über den Inhalt des Buches gewinnen oder behalten. Diese Möglichkeit bietet sich dem deutschen Leser nicht, da hier das Inhaltsverzeichnis weggelassen wurde. Dies ist ein gutes Beispiel für die zeitliche Begrenztheit von Paratexten. Der deutsche Verlag passt sich hiermit sicherlich den

Gewohnheiten der deutschen Leser an, da in deutschen Romanen Inhaltsverzeichnisse eher unüblich sind. Aufgrund des enormen Umfangs des Buchs und der Tatsache, dass die Kapitel irgendwo im Fließtext anstatt auf einer neuen Seite beginnen, wäre der eine oder andere Leser für ein Inhaltsverzeichnis wahrscheinlich dankbar gewesen.

Die Buchüberschriften der beiden untersuchten Versionen weisen strukturelle Ähnlichkeiten auf. Während die chinesischen Überschriften immer aus drei Schriftzeichen bestehen, weisen die deutschen Buchüberschriften eine Vier-Wort-Struktur auf. Eine Ausnahme bildet in beiden Fällen die Überschrift von Buch Nummer fünf, welches sowohl in der chinesischen als auch in der deutschen Version aus drei Wörtern besteht. Ebenso ist in beiden Versionen festzustellen, dass die Überschriften durch die immer gleiche Struktur fast schon kanonartig wirken. Auch beginnen die Bücher in beiden Fällen auf einer neuen Seite, auf der außer der Buchnummer, dessen Titel und einer Illustration keine weiteren Elemente zu finden sind.

Während die Buchüberschriften nur bedingt die Funktion erfüllen, Typ und Charakter des nachfolgenden Textes widerzuspiegeln und diesen zusammenzufassen, erfüllen die Kapitelüberschriften diese Funktionen durchaus. Diese geben den Inhalt des Kapitels in zwei chinesischen Zeilen, die jeweils die gleiche Anzahl von Schriftzeichen aufweisen, wieder. Im Deutschen wurde versucht eine ähnliche strukturelle Einheitlichkeit zu erreichen, indem die deutschen Kapitelüberschriften meistens aus zwei Sätzen bestehen, die mit einem Punkt getrennt sind. Es fällt auf, dass gelegentlich die Reihenfolge der Sätze vertauscht wurde, wobei nicht ersichtlich ist, ob es sich hierbei um eine bewusste Entscheidung der Übersetzerin handelt oder es vielmehr ein Versehen war. Wie schon bei den Buchüberschriften fallen auch die letzten fünf Kapitelüberschriften aus dem Rahmen, da sie aus nur einer chinesischen Zeile bestehen und die o. g. Funktionen einer Kapitelüberschrift nicht mehr voll erfüllen. Sie wirken regelrecht kryptisch und lassen nicht direkt auf den Inhalt des nachfolgenden Kapitels schließen. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Buch- und Kapitelüberschriften ein wichtiges strukturelles Element in diesem Werk sind und dem Leser bereits vor dem Lesen des entsprechenden Kapitels erste Informationen über dessen Inhalt geben.

Bei den Illustrationen zeigen sich zwischen den beiden Versionen deutliche Unterschiede. Zwar weisen beide zu Beginn eines jeden Buches neben der Angabe über Nummer und Titel des Buches eine Illustration auf, diese sind jedoch nicht identisch. In der chinesischen Version ist immer die gleiche maskenähnliche Darstellung zu finden, in der deutschen Übersetzung ist immer das jeweilige Tier bzw. das Kind mit dem großen Kopf zu sehen, von denen das jeweilige Buch handelt. Aufgrund des schwarz-weißen Drucks und der

eher schlechten Qualität der Darstellungen sind die Bilder teilweise nur schwer zu erkennen. Weitere Illustrationen sind in der deutschen Version nicht zu finden. In der chinesischen Version des Werkes sind zusätzlich noch zehn ganzseitige Illustrationen vorhanden, welche sich an augenscheinlich beliebiger Stelle befinden. Diese sind gemalte bzw. gezeichnete Bilder, welche Szenen aus dem Werk abbilden. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die in der deutschen Version an den Buchanfängen abgedruckten Illustrationen aus diesen Bildern entnommen und teilweise gespiegelt abgedruckt wurden.

An dieser Stelle muss noch einmal auf einen Fauxpas in der deutschen Ausgabe eingegangen werden, welcher bei der Quellenangabe der Illustrationen und der Kalligrafie begangen wurde. Ihre Herkunft ist eindeutig und gut erkennbar in der vorderen Klappe der chinesischen Version zu finden. In der deutschen Ausgabe steht jedoch der Hinweis, dass die Kalligrafie und die Zeichnungen vom Autor (also Mo Yan) stammen. Dies ist schlichtweg falsch. Ein solcher Fehler ist durchaus vermeidbar und sollte einem Verlag nicht unterlaufen.

7. Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden die unterschiedlichen Typen von Paratexten dargestellt und die einzelnen paratextuellen Elemente genauer definiert. Paratexte sollen vor allem ein Werk präsent machen, Leser zum Kauf animieren und deren Lektüre steuern. Sie können in Epitexte und Peritexte unterteilt werden, welche sich wiederum in viele Unterkategorien einteilen lassen. Dabei spielt neben der Art des Paratextes auch dessen Funktion, Erscheinungszeit, Ort etc. eine Rolle. So können Epitexte in Neuauflagen eines Werkes zu Peritexten werden und sich Funktion und Wirkung auf den Leser verändern, wenn ein paratextuelles Element an einer anderen Stelle des Buches erscheint. Auch sind Paratexte nur in den seltensten Fällen von unendlicher Dauer, oftmals ist ihre Lebensdauer begrenzt, da sie bspw. in einer Ausgabe eines Werkes erscheinen und in der nächsten weggelassen werden. Dieses Phänomen ist auch bei Übersetzungen zu beobachten, bei denen Paratexte an die Zielkultur angepasst, ausgetauscht oder auch weggelassen werden.

Es hat sich gezeigt, dass diese Elemente großen Einfluss auf potenzielle und tatsächliche Leser haben, in dem sie bestimmte Assoziationen, Emotionen oder Erwartungen hervorrufen und dadurch nicht nur die Entscheidung für oder gegen ein Buch beeinflussen, sondern auch die Lektüre selbst. Dabei haben die unterschiedlichen Teile des Paratextes unterschiedlich großen Einfluss. Nicht immer hat ein deutlich sichtbares Element auch den größten Einfluss.

Eine besondere Rolle haben Paratexte in der Translation, da diese hier nicht nur an ein neues Publikum, sondern auch an eine neue Zielkultur angepasst werden müssen. Paratextuelle Elemente, die in der Ausgangskultur eine positive Beeinflussung des Lesers bewirkt haben, können einfach übernommen bei den Lesern in der Zielkultur eine gegenteilige Wirkung haben. Es müssen also nicht nur die verbalen, sondern auch die nonverbalen paratextuellen Elemente angepasst werden. Geschieht dies nicht, kann es im schlimmsten Fall dazu führen, dass sich die Übersetzung nicht verkauft. Auch wenn Paratexte in der Translation eine wichtige Rolle spielen, lässt Genette diese in seinem Werk *Paratexte* außen vor, obwohl er die Wichtigkeit erkannt hat. Dafür wurde er nicht selten kritisiert.

Die Analyse der Paratexte des Romans *生死疲劳 shengsi pilao* von Mo Yan und dessen deutscher Übersetzung *Der Überdruss* hat gezeigt, dass es notwendig ist, Paratexte an das Zielpublikum und dessen Kultur anzupassen. Am deutlichsten war dies an der Gestaltung der Schutzumschläge bzw. der Umschläge zu beobachten. Hier wurde nicht nur das Design, sondern vor allem die Farbwahl geändert. In der deutschen Übersetzung setzt man auf

Signalfarben und Elemente wie Schriftzeichen, die vom Leser bewusst oder unbewusst mit China in Verbindung gebracht werden. Auch wurde der in der chinesischen Ausgabe mehr oder weniger fehlende, bzw. über Inhalt und Autor nicht aussagekräftige, Klappentext ersetzt. So findet man in der deutschen Übersetzung sowohl eine Inhaltsangabe als eine Kurzbiografie des Autors Mo Yan. In Deutschland würde sich ein Buch ohne Klappentext sicherlich nur schwer vermarkten und verkaufen lassen. Neben diesen offensichtlichen Veränderungen wurden auch weniger deutlich sichtbare Anpassungen vorgenommen. So wurde der Personenaufzählung eine Erklärung beigefügt, die dem Leser ein besseres Verständnis chinesischer Namen ermöglichen soll. Die Analyse hat jedoch gezeigt, dass dieses Ziel nur sehr bedingt erreicht wurde. Bei den Illustrationen zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen den beiden Versionen. Während die chinesische bunt bebildert ist, zeigt sich die deutsche Version sehr schlicht. Die Frage, ob dies in Anpassung an den deutschen Leserkreis geschah oder andere Gründe ausschlaggebend für das Weglassen der Illustrationen waren, wie z. B. zu hohe Druckkosten, kann nur der Verlag beantworten.

Auch strukturell wurde das Werk an den deutschen Buchmarkt und die Lesegewohnheiten der deutschen Leser angepasst. Das in der chinesischen Version vorhandene Inhaltsverzeichnis wurde in der deutschen Übersetzung weggelassen. Zudem wurde dem Buch ein Nachwort, welches aber keinen allzu großen Mehrwert für den Leser haben dürfte, sowie Verlagswerbung angehängt. Die Werbung ist durchaus verständlich, sind Bücher aus oder über China noch lange nicht so populär und leicht verkäuflich wie Romane bspw. aus Europa oder Amerika.

Es lässt sich also zusammenfassen, dass Paratexte einen großen Einfluss auf den Leser haben und oftmals bewusst von Autoren, Übersetzern und Verlagen genutzt werden, um den Leser zu beeinflussen oder gar ihn zu manipulieren. Dies kann zum einen sehr deutlich passieren, zum anderen aber auch sehr subtil und vom Leser womöglich unbemerkt. Um eine ähnliche Wirkung auf den Leser einer Übersetzung zu erreichen, wie es das Werk auf den Leser des Originals hatte, ist eine kulturelle Anpassung an das Zielpublikum unabdingbar. Dies hat sich auch im Vergleich der zwei Versionen von Mo Yans Roman *Der Überdruss* gezeigt. Um die Wirkung auf den Leser noch genauer zu analysieren, müsste eine Leserbefragung durchgeführt werden. Diese würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch übersteigen.

8. Literaturverzeichnis

- 'Ai Weiwei kritisiert Vergabe des Nobelpreises an Mo Yan', (2012) *Die Welt*, [Online]. Available at: <http://www.welt.de/newsticker/news3/article109782560/Ai-Weiwei-kritisiert-Vergabe-des-Nobelpreises-an-Mo-Yan.html> (Accessed: 01.07.2014).
- Allen, G. (2003) *Intertextuality*. London: Routledge.
- Angele, M. (2010a) 'Klappentext', in Schütz, E. and Bittkow, S. (eds.) *Das BuchMarktBuch*. 2nd edn. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl, pp. 172–173.
- Angele, M. (2010b) 'Paratext', in Schütz, E. and Bittkow, S. (eds.) *Das BuchMarktBuch*. 2nd edn. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl, pp. 289–292.
- Beyer, S. (2012) 'Zuerst die Wahrheit!: Liao Yiwu kritisiert Mo Yan', *Der Spiegel*, (42), p. 144.
- Bunia, R. (2005) 'Die Stimme der Typographie. Überlegungen zu den Begriffen 'Erzähler' und 'Paratext', angestoßen durch die Lebens-Ansichten des Katers Murr von E. T. A. Hoffmann', *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, (37), pp. 373–392.
- Dembeck, T. (2007) *Texte rahmen: Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*. Berlin: de Gruyter.
- 'Duden online'. Berlin. Available at: www.duden.de.
- Fludernik, M. (2008) *Erzähltheorie: Eine Einführung*. 2nd edn. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Frías, J.Y. (2012) 'Paratranslating titles in children's literature', in Gil-Bardaji, A., Orero, P. and Rovira-Esteva, S. (eds.) *Translation Peripheries*. Bern: Peter Lang pp. 117–134.
- Genette, G. (2001) *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. 1st edn. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gil-Bardaji, A., Orero, P. and Rovira-Esteva, S. (2012) 'Introduction: Translation peripheries. The paratextual elements in translation', in Gil-Bardaji, A., Orero, P. and Rovira-Esteva, S. (eds.) *Translation Peripheries*. Bern: Peter Lang, pp. 7–11.
- Harvey, K. (2003) 'Events' and 'Horizons': Reading ideology in the 'Bindings' of translations', in Calzada Pérez, M. (ed.) *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome Pub, pp. 43–69.
- Kansu-Yetkiner, N. and Oktar, L. (2012) 'Hayri Potur vs. Harry Potter: A paratextual analysis of glocalization in Turkish', in Gil-Bardaji, A., Orero, P. and Rovira-Esteva, S. (eds.) *Translation peripheries: Paratextual elements in translation*. Bern: Lang Peter AG Internationaler Verlag der Wissenschaften, pp. 13–25.
- Keen, S. (2003) *Narrative form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kovala, U. (1996) 'Translations, paratextual mediation and ideological closure', *Target*, 8(1), pp. 119–147.

- Lane, P. (2004) 'Rethinking paratext: a linguistic and textual approach', in Dauven, C. (ed.) *Paratext: The fuzzy edges of literature*. Amsterdam: Institute of Culture and History, University of Amsterdam, pp. 39–45.
- Maak, P. (2014) 'Cliffhanger und Flughafen-Romane', *Autorwerden*, [Online]. Available at: <http://autorwerden.net/cliffhanger-und-flughafen-romane/> (Accessed: 13.07.2014).
- Maclean, M. (1991) 'Pretexts and paratexts: The art of the peripheral', *New Literary History*, 22(2), pp. 273–279.
- Mälzer, N. (2013) 'Head or legs? Shifts in texts and paratexts brought about by agents of the publishing industry', in Jansen, H. and Wegener, A. (eds.) *Authorial and editorial voices in translation*.
- Mo, Y. (2006a) '小说是手工活儿 Xiaoshuo shi shougong huo' er [Romane sind Handarbeit]', *中国网 Zhongguowang*, [Online]. Available at: <http://www.china.com.cn/chinese/RS/1108151.htm> (Accessed: 06.07.2014).
- Mo, Y. (2006b) *生死疲劳 shengsi pilao [Der Überdruss]*. Beijing: Zuoja chubanshe.
- Mo, Y. and Hasse, M. (2009) *Der Überdruss*. Bad Honnef: Horlemann.
- Moennighoff, B. (2003) 'Paratext', in Müller, J.-D. (ed.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3rd edn. Berlin: de Gruyter, pp. 22–23.
- Müller, M. (2010) 'Streitgespräch in der Hölle', *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10, p. 28.
- Nelson, K. (1998) 'A pretext for writing: Prologues, epilogues, and the notion of paratext'.
- Nord, C. (2012) 'Translation und "Paratranslation": Wie man das Fahrrad immer wieder mal neu erfinden kann', *Lebende Sprachen*, 57(1), pp. 1–8.
- Pellatt, V. (2013a) 'Packaging the product: A case study of verbal and non-verbal paratext in Chinese-English translation', *JoSTrans - The Journal of Specialised Translation*, (20).
- Pellatt, V. (2013b) 'Introduction', in Pellatt, V. (ed.) *Text, extratext, metatext and paratext in translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 1–6.
- Pellatt, V. and Liu, E. (2010) *Thinking Chinese translation: A course in translation method: Chinese to English*. 1st edn. Milton Park; Abingdon, NY: Routledge.
- Rühle, A. (2009) 'Wie sich die Leute niedermachen. Der chinesische Autor Mo Yan seziert in seinen Romanen das bestialische Jahrhundert aus Krieg, Gewalt und Elend', *Süddeutsche Zeitung*, 236, p. 14.
- Sánchez, Y. (1999) 'Titel als Mittel. Poetologie eines Paratexts', *Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, 34, pp. 244–261.
- Schenkel, H. (2010) 'Titel', in Schütz, E. and Bittkow, S. (eds.) *Das BuchMarktBuch*. 2nd edn. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, pp. 347–350.

Schmidt, T.E. (2012) 'Starke Bilder.: Ein Gespräch mit dem Sinologen Wolfgang Kubin über den Literaturnobelpreisträger Mo Yan und seine Bedeutung für China', *Die Zeit* (43 edn).

Sperschneider, A. (2007) 'Rezeptionsverlauf und Fremdwahrnehmung anhand von Paratext und Rezensionen in der Presse', in Römer, D.v. (ed.) *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 91–112.

Stanitzek, G. (2007) 'Paratextanalyse', in Anz, T. (ed.) *Handbuch Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, pp. 198–203.

Svenska Akademien 'Bibliographische Notiz', [Online]. Available at: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/bio-bibl_ty.html (Accessed: 25.06.2014).

Tahir-Gürcaglar, S. (2002) 'What texts don't tell: The uses of paratexts in translation research', in Hermans, T. (ed.) *Crosscultural transgressions*. Manchester: St. Jerome, pp. 44–60.

'Walser: Mo Yan „wichtigster Schriftsteller unseres Zeitalters"', [Online]. Available at: <http://www.faz.net/-gqz-73j00> (Accessed: 25.06.2014).

Wardle, M.L. (2012) 'Alice in Busi-Land: The reciprocal relation between text and paratext', in Gil-Bardaji, A., Orero, P. and Rovira-Esteva, S. (eds.) *Translation Peripheries*. Bern: Lang Peter AG Internationaler Verlag der Wissenschaften, pp. 27–41.

Watts, R. (2000) 'Translating culture: Reading the paratexts to Aimé Césaire's Cahier d'un retour au pays natal', *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 13(2), pp. 29–45.

Xiao, L. (2011) '副文本之于翻译研究的意义', *Shanghai Journal of Translators*, (4), pp. 17 – 21.

Zheng, W. (2011) '副文本研究: 翻译研究中不可忽视的一环', *Journal of Hangzhou Dianzi University (Social Sciences)*, 7(2), pp. 50–53.

Ich versichere hiermit, dass ich zur Anfertigung vorliegender Arbeit keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und keine fremde Hilfe in Anspruch genommen habe.

Lena Krämer

Germersheim, den 18.07.2014