

# ORIENTIERUNGEN

## Zeitschrift zur Kultur Asiens

27 (2015)

Herausgegeben von  
Berthold Damshäuser,  
Ralph Kauz,  
Li Xuetao,  
Dorothee Schaab-Hanke

Möglichkeiten und Grenzen  
des Übersetzens

# ORIENTIERUNGEN

**Zeitschrift zur Kultur Asiens**

Herausgegeben von  
Berthold Damshäuser,  
Ralph Kauz,  
Li Xuetao,  
Dorothee Schaab-Hanke

**27 (2015)**

**Möglichkeiten  
und Grenzen  
des Übersetzens**

## **ORIENTIERUNGEN: Zeitschrift zur Kultur Asiens**

Herausgeber: Berthold Damshäuser, Ralph Kauz, Li Xuetao und Dorothee Schaab-Hanke

Herausgeberbeirat:

CAI Jianfeng und ZHANG Weiwei (Foreign Language Teaching and Research Press, Beijing)

Christoph ANTWEILER, Stephan CONERMANN, Manfred HUTTER, Konrad KLAUS,

Harald MEYER und Peter SCHWIEGER (Universität Bonn)

LI Xuetao (Beijing Foreign Studies University)

William NIENHAUSER (University of Wisconsin, Madison)

Agus R. SARJONO (The Intercultural Institute, Jakarta)

Wir bedanken uns bei dem Verlag der Fakultät für Fremdsprachendidaktik und Forschung der Pekinger Fremdsprachen-Universität für die Förderung von Druck und Redaktion dieser Zeitschrift.

Gedruckt mit Unterstützung des Instituts für Orient- und Asienwissenschaften der Universität Bonn

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliographie;

Detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 0936-4099

ISBN 978-3-946114-32-1

© 2016. OSTASIEN Verlag

[www.ostasien-verlag.de](http://www.ostasien-verlag.de)

in Zusammenarbeit mit Foreign Language Teaching and Research Press, Beijing

Anschrift der Redaktion:

OSTASIEN Verlag, Wohlbacher Straße 4, 96269 Großheirath, OT Gossenberg

Tel. 09569/188057, Fax: 03222-1360347, email: [redaktion@ostasien-verlag.de](mailto:redaktion@ostasien-verlag.de)

sowie

Abteilung für Sinologie, Institut für Orient- und Asienwissenschaften,

Universität Bonn, Regina-Pacis-Weg 7, 53113 Bonn

Tel.: 0228/735849, Fax: 0228/737255, E-Mail: [redaktion-msor@uni-bonn.de](mailto:redaktion-msor@uni-bonn.de)

Redaktion und Satz:

Martin HANKE, Philipp Cornelius David IMMEL und Dorothee SCHAAB-HANKE

Umschlaggestaltung: Martin HANKE

Herstellung: Rosch-Buch, Scheßlitz

# Inhalt

Editorial	v
Möglichkeiten und Grenzen des Übersetzens: Eine Einführung ( <i>Dorothee SCHAAB-HANKE</i> )	vii
<b><i>Übersetzen im Sinne der Völkerverständigung?</i></b>	
<i>Christoph HARBSMEIER</i> : Globalisation and Conceptual Biodiversity	1
<i>Wolfgang KUBIN</i> : Übersetzen und Öffentlichkeit	15
<i>Ulrich KAUTZ</i> : Chinesische Gegenwartsliteratur in deutscher Übersetzung: Wer übersetzt was, wo, wann, warum – und wie?	29
<i>Dorothee SCHAAB-HANKE</i> : Unter Beschwörung der „Geister der Lieder“: Annäherungen an Friedrich Rückerts <i>Shijing</i> -Übertragung	43
<b><i>Grenzen und Möglichkeiten des Übersetzens</i></b>	
<i>Volker KLÖPSCH</i> : Einfach nur Schwamm drüber!? Überlegungen zu einer Kultur der Übersetzungskritik in der deutschen Sinologie	77
<i>Rainer SCHWARZ</i> : Martin Woesler, der Traum der Roten Kammer und die Naturgesetze	99
<i>Edeltrud KIM</i> : Übersetzen im Tandem: Probleme und Möglichkeiten einer Notlösung	107
<i>CUI Peiling</i> : Die Übersetzbarkeit der Textsorte Witz: am Beispiel des Sprachenpaars Chinesisch-Deutsch	119

### ***Wie viel Freiheit braucht ein Text? Zur Crux des Literaturübersetzens***

- Marc HERMANN*: Der Übersetzer als Lektor: 133  
Zur stilistischen und inhaltlichen Redaktion chinesischer Literatur  
am Beispiel von Zhang Lings Roman *Der Goldene Berg*
- Heike LEE*: Sätze, die dem Leser, ja selbst dem Autor Mühsal bereiten ...: 155  
Kim Yeon-su erstmals in deutscher Übersetzung
- Martina HEINSCHKE*: Vom „Was“ und „Wie“ des Erzählten: 169  
Gedanken nach der Übersetzung von Eka Kurniawans *Tigermann*
- Monika MOTSCH*: Erfahrungen bei der Übersetzung 191  
von Qian Zhongshu *Die Umzingelte Festung* und Yang Jiangs *Wir Drei*
- Sabine WEBER*: Von Paris über Peking nach Tokyo: 211  
Zur Übersetzungsproblematik textexterner Faktoren  
anhand der exemplarischen Betrachtung  
des Gedichts „Sichtung eines Fesselballons“ von Zhang Sigui

### ***Übersetzer als Kulturvermittler***

- Thomas CRONE*: Vom Hass der Geister und Götter: 245  
Einige Thesen zum Bedeutungswandel des Wortes *jiu* 咎  
in Texten der Shang- und Zhou-Zeit
- LIU Yanyan*: Der Umgang des He Qiaoyuan (1558–1631) 267  
mit Giulio Aleni (1582–1649): Annotierte Übersetzung  
eines Vorworts, eines Gedichts und eines Nachrufs
- Ralph KAUZ und LI Wen*: Muslime in Shandong im 17. Jahrhundert: 279  
Die Biographien von Chang Zhimei 常之美 und Li Yanling 李延齡  
im *Jingxue xi chuanpu* 經學系傳譜, Teil A
- Frieder STAPPENBECK*: „Kulturübersetzung“ am Beispiel von Yi Inhwass 289  
Roman *Yöngwönhan cheguk* 영원한 제국 (Das ewige Reich) und seiner  
französischen, englischen, spanischen und deutschen Übersetzung

## Vom „Wie“ und „Was“ des Erzählten: Gedanken nach der Übersetzung von Eka Kurniawans *Tigermann*

Martina Heinschke

Der Gastlandauftritt Indonesiens bei der Frankfurter Buchmesse 2015 ermöglichte mir eine neue und bereichernde Erfahrung. Nach der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der indonesischen Literatur und mehr als drei Jahrzehnten Praxis als Dolmetscherin und Übersetzerin für Fachtexte eröffnete sich mir die Gelegenheit, zwei sehr unterschiedliche Romane ins Deutsche zu übertragen: Laksmi Pamuntjaks *Amba* (2012, dt. *Alle Farben Rot*, Berlin: Ullstein 2015) ist ein Roman epischen Ausmaßes, in dessen Zentrum eine tragische Liebesgeschichte und die Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte stehen. Demgegenüber ist der Roman *Lelaki Harimau* von Eka Kurniawan (2004, dt. *Tigermann*, Gossenberg: Ostasien Verlag 2015) nach Thema und Umfang begrenzt. Ausgehend von einem Mord in einer Kleinstadt im Süden Javas erzählt er von Wut, Enttäuschung und Groll in einer schwierigen Familienkonstellation und verflucht die psychologisch präzise Beschreibung mit mythischen Vorstellungen von Schutz- und Wertigern, wie sie vielerorts in Südostasien überliefert und in der westjavanischen Heimat des Autors besonders lebendig sind. Von diesem relativ überschaubaren Roman (in der Erstausgabe 192 Seiten) habe ich im Sommer 2014 eine zehnsseitige Probeübersetzung für den indonesischen Verlag Gramedia angefertigt, danach aber nichts mehr von dem Projekt gehört. Da ich von dem Roman begeistert war, konnte ich im Frühjahr 2015 den Ostasien Verlag dafür gewinnen, das Buch in sein Programm aufzunehmen. Nach dem Erwerb der Rechte habe ich unter großem Zeitdruck ab Juli 2015 den Rest des Romans übersetzt, so dass er Ende September und damit rechtzeitig zur Buchmesse in deutscher Sprache vorlag. Für die Ausgabe des ANDEREN LITERATURCLUBS habe ich ein gutes halbes Jahr später die Übersetzung nochmals durchgesehen. Die erneute Beschäftigung mit dem Text nehme ich zum Anlass, einige Gedanken zu dem Roman und den Herausforderungen seiner Übersetzung aufzuschreiben.<sup>1</sup>

---

1 Meine Übersetzungen gewannen durch aufmerksame Vorableserinnen. Ich danke Bettina David, Hedwig Geiser, Dorothee Schaab-Hanke und meinem Bruder Christian Heinschke für ihre hilfreichen Hinweise.

## Das „Was“ und „Wie“ des Mitgeteilten

Bei der Übersetzung von Urkunden, Dokumenten und Fachtexten steht die denotative Äquivalenz (Vollständigkeit und Richtigkeit der Inhaltsübertragung) im Vordergrund. Begrifflich und stilistisch leitend sind die Konventionen der entsprechenden Textsorte in der Zielsprache. Konnotate und Doppeldeutigkeiten werden nur insoweit erfasst, als sie für die Botschaft aufschlussreich und aussagekräftig sind, deren Neueinführung in den zielsprachlichen Text ist möglichst zu vermeiden. Idiosynkrasien, die auch in Verwaltungs- und Fachtexten vorkommen, werden in der Übersetzung tendenziell eingeebnet. Der zielsprachliche Leser soll einen sprachlich und begrifflich möglichst eindeutigen Text vor sich haben, dessen Inhalt, Herkunft und Zweck sich schnell und klar erfassen lassen. Im Fall von literarischen Texten liegen die Dinge anders. An eine Romanübersetzung darf man zwar sicherlich auch den Anspruch stellen, dass sie den Inhalt möglichst unverändert wiedergibt. Doch haben hier die sprachliche und formale Gestalt wie auch die Idiosynkrasien des Ausgangstextes großes Gewicht. Mehrdeutigkeiten, Interpretierbarkeit sind gewollt. Die literarästhetische Gestaltung ist konstitutiver und wertbestimmender Bestandteil des Texts: In ihrer unauflösbaren Verbindung begründen das „Wie“ und „Was“ des Erzählten die Zuordnung des Texts zum Feld der Literatur und dessen qualitative Position (Wertschätzung – Nichtwertschätzung) hierin. Auch wenn beim Transfer in eine Fremdsprache allerhand verändert wird und sicherlich auch verloren geht, muss beides, das „Was“ und „Wie“, in irgendeiner Form erhalten bleiben und nacherschaffen werden, damit das übersetzte Produkt auch in der Zielsprache als Literatur wertgeschätzt wird.

Literaturwissenschaft und Rhetorik fassen das „Wie“ des Erzählens mit dem Begriff des Stils. Gegenüber diesem auf die Analyse von Formen, Konventionen und Ausdrucksmitteln ausgerichteten Begriff greifen Übersetzer in ihren Selbstauskünften häufiger auf Vokabular aus der Musik zurück und sprechen von Ton, Tonlage, Sound, Beat oder Rhythmus eines Textes, die sie in der Übersetzung nachzubilden suchen, wobei viele auch erklären, beim Übersetzen murmelnd oder auch laut vor sich hin zu sprechen. Wird die Suche nach einem Pendant für das „Wie“ des Ausgangstexts damit oftmals als die Suche nach dem richtigen Klang beschrieben, so möchte Heibert (2015: 221) das „Wie“ des Erzählten mit dem Begriff „Haltung“ für den Übersetzer besser handhabbar machen und versteht unter diesem Begriff „sowohl die Position

zum Erzählten als auch die innere Haltung, aus der heraus erzählt wird und die in die Textgestalt eingeht“.<sup>2</sup>

In Eka Kurniawans *Tigermann* geht es um einen grausigen Mord.<sup>3</sup> Dabei werden Täter, Opfer und die Art der Tötung den Lesern gleich auf den Anfangsseiten eröffnet. Das erzählerische Geschick des Autors zeigt sich darin, wie er in einer mäandernden Bewegung ineinander geschachtelter Rückblicke die Leser an Hintergründe und Motiv der Tat heranführt, immer spannend und dicht erzählt, wobei selbst noch die letzten Zeilen des Buches überraschen. Die gewählte Erzählsituation ist auktorial: Ein nicht näher definierter fast allwissender Erzähler, der außerhalb der Geschichte steht, kennt die Gedanken und Gefühlswelt aller Figuren, von denen er immer wieder andere in den Fokus rückt. Die Erzählung besticht dabei auch durch die feinfühlig Beschreibungen weiblicher Innenwelten. Der Erzählstil ist lakonisch, die Perspektive berichtend; die Geschichte kommt fast ohne Dialoge aus. Auch wenn der Erzähler in dem Text spürbar ist, werden Wertungen selten und zumeist konnotativ über Wortwahl und Sprachbilder vorgenommen, teils auch mit feiner Ironie oder an anderen Stellen mit einem grotesken Humor. An drei oder vier Stellen des Romans meldet sich der Erzähler direkt zu Wort und wendet sich an die Leser – beispielsweise mit dem Imperativ *percayalah* („glaubt [mir]“ LH 11) oder *Lihatlah mereka itu* („Seht sie [nur] an“ LH 20). Diese Leseransprachen, die an mündliche Erzähltraditionen Indonesiens erinnern, sind derart selten und knapp, dass Angehörige einer seit Jahrhunderten etablierten Print-Kultur sie als störende Fremdkörper empfinden würden. Daher habe ich sie nicht übernommen.<sup>4</sup> Ihren Sog gewinnt die Erzählung durch Erzählstil, eine geschickte, aber nie erzwungen wirkende Handlungskonstruktion und durch die Modifizierung von Komplexität und Rhythmus. So ist nach zwei verzweigten Anfangskapiteln das dritte, mittlere Kapitel einfacher strukturiert, im Wesentlichen bestehend aus zwei jeweils linear entfaltenen und breitgeschilderten Rückblenden, während danach die Erzählung wieder an Komplexität und Tempo gewinnt. Charakteristisch für den Text sind lange Sätze, immer auch

- 
- 2 Heibert demonstriert, wie dieser Ansatz für die Übersetzung von Wortspielen fruchtbar gemacht werden kann. Der Ansatz lässt sich aber auch auf größere Texteinheiten beziehen.
  - 3 Für eine knappe Beschreibung des Texts vgl. auch Heinschke 2015.
  - 4 Alle LH-Seitenangaben beziehen sich auf die 1. Auflage des indonesischen Originals. Spätere Auflagen weichen in Satz und Seitenzählung ab. – Die italienische und die englische Übersetzung streichen die Leseransreden ebenfalls.

voller Details, die zum nächsten Satz oder zur nächsten Episode überleiten. Das Lexikon ist umfangreich und enthält neben kolloquialen Wörtern andere, die kaum noch in Gebrauch sind, beispielsweise *depa* (Maß von der Länge der ausgebreiteten Arme), für das sich im Deutschen das ähnlich seltene „Klaffter“ anbot. Insgesamt gesehen ist das Register überwiegend schriftsprachlich, erfüllt aber nicht immer die Normen des „gepflegten Indonesisch“ (*bahasa Indonesia yang baik dan benar*), wie es während der Suharto-Zeit von Sprachplanern propagiert wurde.<sup>5</sup>

Eka Kurniawan ist ein begeisterter Leser, der sich nicht nur für die erzählten Geschichten, sondern immer auch für deren Machart interessiert.<sup>6</sup> Zu seinen Lektüren gehört ein breites Spektrum von Autoren der Weltliteratur. Er verhehlt aber auch nicht seine frühe Prägung durch populäre Groschenromane in der bibliotheks- und buchladenfernen Welt seiner Kindheit und Jugendzeit. So sind im *Tigermann* Einflüsse der Lektüre von Gabriel García Márquez' *Chronik eines angekündigten Todes* erkennbar. Ausdrücklich nennt Eka Kurniawan (2013, 2015) aber die Populärliteratur, hier insbesondere SB Chandras *Manusia Harimau* („Tigermensch“) und Motinggo Busyets *Tujuh Manusia Harimau* („Sieben Tigermenschen“) als Inspirationsquellen für seinen Roman. Dies gilt nicht nur hinsichtlich Thema und Titel. Auch in Vergleichen und Metaphern klingt mancherorts der Erzählstil von Kungfu-, *Sex and Crime*- sowie Horrorromanen an. Damit nimmt der Roman die postmoderne Ironisierung der Grenze zwischen hoher und populärer Literatur auf.

Die Arbeit an der Übersetzung habe ich nach der ersten Lektüre des Romans und ohne vorangehende gründliche Analyse begonnen. Das Verständnis für die besonderen Merkmale des Textes hat sich damit im Übersetzungsprozess weiter geformt.<sup>7</sup> Hilfreich war die digitale Version des Textes, die in ein-

---

5 Nicht-Standard-Indonesisch sind beispielsweise kausative Verben mit dem umgangssprachlichen *bikin* („machen“): „[...] *namun jelas hampir bikin patah hati para pemilik kolam.*“ (LH 2) „[...]“, aber das trotzdem den Teichbesitzern fast das Herz gebrochen hatte.“ (Tm 2) wörtlich: „gebrochen gemacht hatte“.

6 Was ihn an seinen Lektüren bewegt, kommentiert er regelmäßig in den Beiträgen zu seinem Blog: [ekakurniawan.com](http://ekakurniawan.com). Speziell zu seinem Verhältnis zur indonesischen Literatur, vgl. Eka Kurniawan (2013).

7 Während des Übersetzungsprozesses lag mir die italienische Übersetzung vor. Die englischsprachige Übersetzung ist erst im September 2015, also zu ähnlicher Zeit wie die deutsche, erschienen. Die italienische Übersetzung orientiert sich ziemlich nah am Aus-

zelen Fällen eine rasche Überprüfung des Wortgebrauchs im Text ermöglichte. Satzstil und Metaphern zählten zu den Herausforderungen bei der Übersetzung. Sie sind individuell geprägt, aber auch Teil des kulturell Fremden im Text, zu dem auch kulturelle Realia und Intertexte aus dem indonesischen Sprachraum gehören.

### **Satzstil und sprachtypologische Distanz**

Das Indonesische ist eine agglutinierende Sprache, die mittels Affixen Ableitungen von in der Regel zweisilbigen Grundmorphemen bildet, aber so gut wie keine Flexion kennt. An Zeitformen wird zwischen einer sich vollziehenden, abgeschlossenen und zukünftigen Handlung unterschieden; diese Markierung wird mittels Adverbien und Hilfsverben vorgenommen. Ihr Einsatz ist dabei ebenso wenig obligatorisch wie die Kennzeichnung des Numerus, dessen Markierung (bei Nomen, Adjektiv oder auch Verb) durch Reduplikation, Attribute und Adverbien möglich ist, vielfach jedoch unterbleibt. Leerstellen, Flexibilität und Offenheit sind geradezu ein Merkmal der indonesischen Sprache.

Muttersprachler bestätigen im Gespräch die Sogkraft von Eka Kurniawans Roman, empfinden seine Sprachverwendung allerdings teilweise als eigenwillig, wenn nicht gar absonderlich. Neben einzelnen Fällen der Wortwahl werden hier die nicht enden wollenden Sätze angeführt. Die Satzlänge scheint mir dabei weniger das Problem zu sein als vielmehr der sparsame Einsatz von Konjunktionen. Eka Kurniawan nutzt gezielt die Flexibilität des Indonesischen für einen knappen, auf das grammatikalisch Notwendigste reduzierten Stil. Typisch für den Text sind parataktische Satzreihen, Einschübe und uneingeleitete Nebensätze, wobei die deutsche Übersetzung oftmals zu wortreicheren und deutlicher markierten Satzstrukturen greifen muss. Den Unterschied in der Syntax kann die Konjunktion „dass“ andeuten: Gegenüber *bahwa* im Ausgangstext taucht „dass“ im zielsprachlichen Text fast zehnmals häufiger auf.

Aufgrund des sparsamen Einsatzes von Konjunktionen und der vielen Reihungen hatte ich während des Übersetzungsprozesses den Eindruck eines fast durchgängig parataktischen Satzstils, sieht man von attributiven Ergänzungen

---

gangstext, während die englische Übersetzung in manchen Abschnitten aufgrund der Interpretation der Szene kleinere Textveränderungen vornimmt.

und Relativsätzen innerhalb der aneinandergereihten Satzteile einmal ab.<sup>8</sup> Die Überprüfung im Zusammenhang mit diesem Artikel ergab jedoch, dass der Eindruck trügerisch war. Zum Lexikon des Textes gehören durchaus auch Konjunktionen mit subordinierender Funktion. Folglich treten neben die Parataxen in geringerer Anzahl einfache hypotaktische Satzgefüge, wobei auch hier Einschübe, Wiederholungen und Reihungen zu finden sind. Komplexe hypotaktische Konstruktionen sind hingegen tatsächlich selten.<sup>9</sup> Diese Syntax gibt dem Erzählen einen getriebenen Rhythmus.

Drei Beispiele können illustrieren, wie ich mit parataktischen Passagen des Originals umgegangen bin. Die Übersetzung nimmt sich jeweils Freiheiten in der Formulierung, insbesondere bei Wortwiederholungen, die im Indonesischen stilistisch nicht als störend empfunden werden. Parataktische Satzfolgen eignen sich insbesondere für das Aktionserzählen und sind in dem Roman vielfach zur Darstellung von sukzessiven oder auch gleichzeitigen Handlungsabläufen eingesetzt. Ein Beispiel hierfür ist die Beschreibung des Montagsmarkts am ersten Wohnort der Familie des Protagonisten. Hier ist in der Übersetzung die parataktische Struktur erhalten und lediglich der erste Satz durch einen Strichpunkt unterteilt. Der angedeutete Relativsatz ist im Deutschen vermieden.

Mereka menjual kelapa dan pisang dan pepaya dan singkong, beberapa menggelar baju-baju cantik di kerangka kayu yang dipajang di sepeda mereka, seorang nenek tua menjual bunga-bunga di tempayah, dan ada pula orang menyeret sapi dan kerbau dan domba untuk menjualnya, dan ayam-ayam diikat kakinya bersama bebek, dan bember-ember ikan dijual bersama lele. Perempuan-perempuan datang untuk membeli, juga truk-truk kecil yang akan mengangkut kelapa dan pisang dan singkong dan pepaya hampir tanpa sisa. (LH 79)

- 
- 8 Attribute und Relativsätze sind teils mit und ohne das relative *yang* angeschlossen (für die Nichtnutzung von *yang* s.u. im ersten Zitat: *ada pula orang menyeret...*). In beiden Fällen haben Relativsätze eine höhere Fließgeschwindigkeit als deutsche Relativsätze, die immer durch Pronomen, Kommata und Satzklammer markiert sind. *Yang*-Konstruktionen werden oft nicht als untergeordneter Nebensatz empfunden.
- 9 Ich habe über 20 verschiedene Konjunktionen gezählt, von denen manche sehr selten (unter 5-mal), andere aber zig-mal und das kausative *sebab* über 190-mal (also durchschnittlich einmal pro Seite) eingesetzt sind. Das finale „um ... zu“ (*untuk*) taucht sogar um die 300-mal auf. Hinsichtlich der temporalen Konjunktionen ist allerdings anzumerken, dass das mit Abstand vorherrschende *sebelum* – „bevor“ (92-mal) in der Regel einen nachgestellten Nebensatz einleitet und damit so eingesetzt ist, dass die Handlungsfolge ikonisch abgebildet ist.

\*\*\*

Sie verkauften Kokosnüsse, Bananen, Papayas und Maniok, stellten an einem ans Fahrrad montierten Holzgestänge schöne Kleider aus, und eine alte Frau bot in einer irdenen Schale Blüten an; Männer zerrten eine Kuh, einen Wasserbüffel oder ein Schaf herbei, anderswo hingen, mit zusammengebundenen Beinen, lebende Hühner und Enten, in Eimern tummelten sich Seefische und Welse. Frauen kamen um einzukaufen, und Kleinlaster nahmen fast das gesamte Angebot an Kokosnüssen, Bananen, Papayas und Maniok auf. (Tm 90)

Von den Lesern verlangt ein parataktischer Stil, die Konstellation zwischen den einzelnen Hauptsätzen oder Satzteilen zu erkennen und gedanklich zu ergänzen. In der Übersetzung fühlte ich mich manchmal gedrängt, diese Leerstellen durch Konjunktionen zu ergänzen und einen stärker hypotaktischen Stil zu wählen. Die Eröffnungspassage des Romans besteht aus einer Mischung von hypotaktisch und parataktisch gestalteten Sätzen. Mich hieran orientierend, habe ich in den folgenden Zeilen verschiedentlich subordinierende Konjunktionen eingefügt, wie die beiden nachstehenden Beispiele (*Kyai* Jahros landwirtschaftliche Versuche und die Beschreibung von Major Sadrach) zeigen. Die Vorzeitigkeit ergibt sich im indonesischen Text aus dem Kontext, im Deutschen ist sie durch anfängliches Plusquamperfekt markiert. Ein Beispiel für eine mögliche Leerstelle in indonesischen Sätzen, für die es in schriftdeutschen erzählenden Sätzen kein Pendant gibt, ist der letzte Satz des Textauszugs. Er besteht aus mehreren Teilsätzen. Die ersten Teilsätze haben kein grammatisches Subjekt – hinzuzudenken ist Mayor Sadrach aus dem vorangehenden Satz –, während im darauffolgenden Satz, eingeleitet durch *dan* („und“), ein anderes Subjekt auftaucht (*pemerintah kota* – „die Stadtverwaltung“). In der deutschen Übersetzung habe ich in diesem Satzteil eine weitere Umstrukturierung vorgenommen, indem ich das Adverb *konon* („wie allgemein gehört, wie jedermann bekannt“) zum Hauptsatz („und jeder wusste“) gemacht habe.

Senja ketika Margio membunuh Anwar Sadat, Kyai Jahro tengah masyuk dengan ikan-ikan di kolamnya, ditemani aroma asin yang terbang di antara batang kelapa, dan bunyi falso laut, dan badai jinak merangkak di antara ganggang, dadap, dan semak lantana. [...] Orang-orang datang, selang berapa lama selepas perkebunan dinyatakan bangkrut tumbang, untuk memberi patok-patok dan menanam padi di rawa-rawa itu, mengusir eceng gondok dan rimba raya kangkung. Kyai Jahro datang bersama mereka, menanam padi untuk satu musim, terlalu banyak minta diurus dan menggerogoti waktu. Kyai Jahro yang bahkan tak mengenal apa makna bintang waluku mengganti padi dengan kacang yang lebih tangguh, tak minta banyak urus,

namun dua karung kacang tanah di musim panen tak alang membuatnya bertanya-tanya, dengan cara apa ia mesti memahaminya. (LH 1)

[...]

Kini umurnya lewat delapan puluh, Mayor Sadrah itu, dengan tubuh tetap bugar. Bertahun lampau berhenti dari dinas militer, pensiun dan berdiri di hari Kemerdekaan pada rombongan para veteran, dan pemerintah kota konon telah memberinya sepetak tanah di taman makam pahlawan sebagai balasan atas pengabdianya, yang sering disebutnya sebagai undangan untuk segera mati. (LH 2)

\*\*\*

Zur Stunde der Abenddämmerung, als Margio den Anwar Sadat tötete, saß *Kyai* Jahro voller Sorge an seinem Fischteich, lediglich begleitet von der Falsettstimme des Meers, von dessen zwischen den Stämmen der Kokospalmen waberndem, salzigem Geruch und dem mittlerweile zahmen Sturm, der durch die angeschwemmten Algen, Korallenbäume und Eisenkrautsträucher strich. [...] Einige Zeit, nachdem das Plantagenunternehmen Bankrott gemacht hatte, waren die Leute hierhergekommen, hatten Reisfelder im Sumpf angelegt und so den Urwald aus wuchernden Wasserhyazinthen und Wasserspinat vertrieben. *Kyai* Jahro war einer von ihnen, er hatte eine Saison lang Reis angebaut, dies dann aber aufgegeben, da dessen Pflege ihm zu mühsam und zeitaufwändig war. Er, der anders als alle erfahrenen Reisbauern nicht einmal das Sternbild des Orion zu deuten wusste, hatte den Reis daraufhin durch die widerstandsfähigeren, pflegeleichteren Erdnüsse ersetzt; als er nach der Ernte vor zwei gefüllten Säcken stand, war er jedoch ratlos, wie er die alle füttern sollte. (Tm 1)<sup>10</sup>

[...]

Auch wenn Major Sadrach mittlerweile die Achtzig überschritten hatte, war er noch von kräftiger Statur. Seit vielen Jahren aus dem Militärdienst ausgeschieden, stand er als Pensionär am Unabhängigkeitstag in der Gruppe der Veteranen, und jeder wusste, dass die Stadtverwaltung ihm aufgrund seiner Verdienste einen Platz auf dem Heldenfriedhof reserviert hatte, was er gerne als Aufforderung zum sofortigen Ableben abtat. (Tm 2)

Bei der Übersetzung war ich immer wieder verleitet, grammatische oder inhaltliche Leerstellen wie im obigen Beispiel auszufüllen. In späteren Kapiteln habe ich versucht, soweit Verständnis und Satzfluss dies zuließen, möglichst nahe am Text zu bleiben. Der parataktische Satzstil schien mir zunehmend erhaltenswert als Reminiszenz an eine orale Kultur, wie Eka Kurniawan sie während seiner Kindheit im Dorf der Großeltern erlebt hat und die auf der Handlungsebene des Romans trotz genereller Alphabetisierung die soziale Welt der Pro-

---

10 *Memamah* („kauen, zerbeißen“) habe ich in der ersten Druckversion als übertragen gebrauchten Begriff für „dreschen“ verstanden. Laut Auskunft des Autors steht das Wort hier hyperbolisch für „essen“.

tagonisten prägt.<sup>11</sup> Diese Anklänge an Mündlichkeit sind jedoch auf schriftkulturelle Weise literarisch stilisiert und entstehen insbesondere durch die Reihungen, die Einschübe von Details und das Mittel der Verknappung.<sup>12</sup> Zum anderen deutete ich den Satzstil als Ausdruckselement für die Verletzungen und verborgenen Emotionen, die im Lauf der Erzählung freigelegt werden. Insbesondere im Schlussteil des Romans trägt der Satzstil meiner Auffassung nach dazu bei, die Traumatisierung des Protagonisten zu vermitteln, ebenso wie seine Wahrnehmung der Ereignisse als Unheil, das sich ohne Alternative immer weiter vollzieht. Daher war ich zunehmend bemüht, auch abrupte Übergänge innerhalb eines Satzes zu belassen oder gar noch wie im folgenden Beispiel durch Streichung des „und“ zuzuspitzen.<sup>13</sup>

Tapi bayi tersebut mati tak lama kemudian, hanya berselang jam-jam yang lewat dengan lesat, dan ayam bangkok yang dipotong Margio dengan penuh dendam serta dimasak Mameh bahkan belum habis pula disantap. Bayi itu mati tanpa bilang-bilang, redup begitu saja seperti senja yang menjadi gelap. (LH 183)

\*\*\*

Aber das Baby war kurz darauf gestorben, nur wenige Stunden später, die wie im Flug vergangen waren, der Kampfhahn, den Margio voller Zorn geschlachtet und Mameh dann gekocht hatte, war noch nicht fertig verspeist. Das Baby war ohne jede Ankündigung gestorben, einfach verloschen wie das Abendlicht, wenn die Dunkelheit eintritt.<sup>14</sup> (Tm 205)

- 
- 11 Parataktische Reihung ist, wie die Forschung zur oral überlieferten Literatur gezeigt hat, der gängige Satztypus mündlichen Erzählens. Wie Sweeney (1987) darlegt, überwiegt Parataxe auch in der schriftlich fixierten, aber vornehmlich aural rezipierten Handschriftenliteratur der malaiischen Höfe und prägt mit Abwandlungen – er nennt ausdrücklich den Einsatz temporaler Konjunktionen in ikonischer Handlungsabfolge – bis in die Gegenwart mündliches Erzählen und schriftliche Texte literalisierter Malaien.
  - 12 Man kann im Satzstil von *Lelaki Harimau* einen Einfluss William Faulkners erkennen, dessen Werk Eka Kurniawan sehr schätzt und der mit einer ganzen Reihe stilistischer Mittel den Eindruck von Mündlichkeit schafft, vgl. hierzu Frohriep (1999) und Müller (2005: 191ff.).
  - 13 Die Junktion „und“ steht im Ausgangstext häufiger an Stellen, wo wir sie nach dem deutschen Satzrhythmus nicht setzen würden. In solchen Fällen habe ich sie verschoben oder weggelassen.
  - 14 Der letzte Relativsatz des Textauschnitts ist umgewandelt. Durch eine Nominalfügung („bei Eintritt der Dunkelheit“) wäre es hier möglich gewesen, noch deutlicher am parataktischen Stil festzuhalten. Demgegenüber habe ich mich intuitiv für den mehr der gesprochenen Sprache zuzuordnenden temporalen Nebensatz entschieden.

Die erneute Befassung mit dem Text lässt mich den Satzstil des Ausgangstextes zudem im Licht der Sogkraft von Eka Kurniawans Erzählen sehen. Der überwiegend parataktische Satzbau und das Stilmittel der Verknappung fordert in hohem Maße die Mitarbeit der Leser, um die Fülle inhaltlicher Informationen zu verarbeiten, die Nahtstellen von Rückblenden zu erkennen sowie die Leerstellen gedanklich zu ergänzen. Auch wenn der Satzstil auf manche Leser aufgrund dieser Anforderungen anfänglich irritierend wirken mag, treibt er den Leseprozess voran und gibt im Verbund mit Wortwahl und mäandernder Handlungskonstruktion Eka Kurniawans Text eine sehr eigene Handschrift und eine Eleganz, die durch die umgangssprachlichen Einsprengsel zugleich relativiert wird.

### Sprachbilder und ihre Übersetzung

*Lelaki Harimau* ist sehr direkt und flüssig erzählt, ohne besondere Sprachspiele, doch sorgen einzelne Metaphern für Lebendigkeit und Verdichtung oder drücken eine gewisse Distanzierung des Erzählers vom Erzählten aus. Ein Beispiel hierfür ist „kauen“ bzw. im Deutschen „futtern“ aus dem ersten der obigen Zitate. Nun durchfluten Metaphern auch die Alltagssprache, und den Sprechern ist der metaphorische Charakter der Ausdrucksweise oft nicht bewusst. Im Fall des Indonesischen, dessen Sprecher oft mehrsprachig sind und ihre erste Sozialisation in einer der regionalen Sprachen erfahren haben, kann es zudem sein, dass den Sprechern das einer Alltagsmetapher zugrundeliegende Wort nicht bekannt ist. Ein Beispiel hierfür ist *teronggok* („dastehen, vorhanden sein“), das im Text neunmal auftaucht, wobei konnotativ zumeist die Immobilität im Vordergrund steht. Insbesondere an einer dieser Stellen fragte ich mich, ob ich nicht doch an das zugrundeliegende Wort *onggok* („Stapel, Haufen“) anknüpfen sollte. Schließlich habe ich mich aus zwei Gründen für eine unspezifische Übersetzung entschieden:

Di rumah, lelaki itu ternyata telah teronggok di atas kursi, mengisap rokok kreteknya, [...] (LH 179)

\*\*\*

Zuhause aber hatte der Mann eine Nelkenzigarette paffend auf einem Stuhl gesessen, [...] (Tm 201)

Zum einen war das Grundwort nicht allen der von mir befragten Mutter- bzw. Zweitsprachler bekannt, und sie verwendeten das Wort nur im Sinne von

„vorhanden sein, dastehen“. Zum anderen fehlte mir im Kontext des Satzes ein Anhaltspunkt, ob ich von „Stapel, Haufen“ herkommend meine Assoziation in die Richtung „er hatte sich auf dem Stuhl aufgebaut“ lenken sollte, was zu Margios Ärger passen konnte, da er seinen Vater vergeblich im Ort gesucht und ihn dann zuhause angetroffen hatte, oder aber ob der Vater in seinem familiären Unglück eher wie ein Häufchen Elend in sich zusammengesackt auf dem Stuhl klebte. Somit habe ich eine neutrale Übersetzung gewählt und es den Leserinnen und Lesern überlassen, sich die Szenerie auszumalen.<sup>15</sup>

Bei Metaphern ohne gängiges deutsches Pendant stand ich vor der Frage, ob ich sie wörtlich übersetzen, ändern oder nicht-metaphorisch ausdrücken sollte. Nachdem Margio den Anwar Sadat durch einen Biss in den Hals tödlich verletzt hat, wird durch eine unkonventionelle – sich an den Bewegungen orientierende - Metapher beschrieben, wie das Opfer das Bewusstsein verliert. Die Metaphern erschienen mir direkt nachvollziehbar, und so habe ich eine wörtliche Übersetzung gewählt:

[...] Anwar Sadat mulai terbang, kerongkongannya bunyi sendiri, wajah Margio mandi darah memancar dari sana. [...] Anwar Sadat telah mengepakkan sayap dan terseret arus badai ketidaksadaran. [...] (LH 33)

\*\*\*

[...] Anwar Sadat begann zu fliegen, aus seiner Kehle kamen nur noch undefinierbare Geräusche, und Margios Gesicht badete in Wellen von Blut. [...] Anwar Sadat schlug mit den Flügeln und wurde vom Strom der Bewusstlosigkeit mitgerissen. [...] (Tm 38)<sup>16</sup>

An anderer Stelle fand ich keine Lösung, um die Metapher des Ausgangstextes nachzubilden. Mit den folgenden Sätzen verlässt die Erzählung *Kyai* Jahro und Major Sadrach, mit denen die Handlung begonnen hatte, und wechselt in das Haus Anwar Sadats, dessen Tötung den beiden Figuren zuvor mitgeteilt worden war.

---

15 Labodalih Sembiring, der Übersetzer ins Englische, hat sich hier für *slumped in a chair* („auf einem Stuhl in sich zusammengesackt“) entschieden (MT 161), die Italienisch-Übersetzerin Monia Martignoni für *accasciato* („zusammengesackt, zusammengeklappt“ – LT 154).

16 Die englische Übersetzung (MT 30) behält beide Bilder bei, die italienische löst beide Bilder auf und wählt *iniziò a perdere i sensi* („Bewusstsein verlieren“) und später *stava annaspando* („taumeln“) (LT 34).

Anwar Sadat sendiri kini mengambang kaku di lantai ruang tengah rumahnya yang benderang namun murung oleh duka tanpa ampun, penuh senggukan isak perempuan-perempuan cengeng, tenggelam di balik kain batik cokelat. Kain batik itu bergelombang mengikuti bentuk tubuhnya, digenangi kuyup warna merah, dan darah itu masih juga mengapung di lantai. Beku dan gelap. (LH 12)

\*\*\*

Anwar Sadat selbst lag in diesen Augenblicken starr auf dem Fußboden mitten in seinem Haus, das zwar hell erleuchtet, gleichzeitig aber durch die grenzenlose Trauer und das hicksende Schluchzen jammernder Frauen trist und trostlos war. Er war hinter einem braunen Batik-Tuch versunken, das sich entsprechend seiner Körperkonturen wellte, rot durchtränkt, eins mit dem Blut, das als große Lache noch immer auf dem Fußboden stand. Erstarrt und dunkel. [...] (Tm 14)

Die Wortwahl *mengambang* („treiben, schweben“) im Hinblick auf den unter dem *Batik*-Tuch liegenden Toten beziehungsweise *mengapung* („auf dem Wasser treiben, auf der Wasseroberfläche schwimmen“) im Hinblick auf die Blutlache auf dem – wie man später erfährt – gefliesten Fußboden fügte sich für mich in das Bild einer im Wasser treibenden Leiche, wobei man bei „dahintreiben“ möglicherweise auch an die unsichtbare Sphäre denken mag, in der die Geister der Toten mindestens bis zu ihrer Bestattung vermutet werden. In der knappen Ausdrucksweise der Erzählung war es mir nicht möglich, ein Bild unterzubringen, das derartige Assoziationen wecken würde, zumal der Leser mit der erzählten Situation noch nicht vertraut ist, da der Satz zu einem Handlungsabschnitt an einem neuen Handlungsort überleitet. Daher habe ich an dieser Stelle zugunsten des Stilmerkmals der Knappheit auf bildsprachliche Genauigkeit verzichtet.<sup>17</sup>

In einem anderen Fall eröffnet die metaphorische Wortwahl des Ausgangstextes einen Interpretationsspielraum, wo ich eine von der italienischen und englischen Übersetzung abweichende Lösung vorgezogen habe. Das vom Grundwort *pagut* abgeleitete *memagut* (1. „picken“ {Vogel}, „beißen“ {Schlange}; 2. „ergreifen“, „umarmen“) kommt einmal im Zusammenhang mit der Bewegung des Mundes beim Küssen (Kap. 4, LH 141, Tm 159) und schließlich dreimal zu Beginn des fünften Kapitels vor. Margios Freundin Maharani ist hier direktes oder indirektes Subjekt des Verbs: In einem Fall beschreibt das

---

17 Die englische und italienische Übersetzung (MT 11, LT 17f.) bieten hier ebenfalls keine dem Ausgangstext nähere Lösung, nehmen aber die Bewegung des *mengapung* auf (MT 11: *blood still flowed across the floor* bzw. LT 18: *il sangue continuava a scorrere sul pavimento*) und geben das dem entgegengesetzt *beku* („erstarrt“) mit „klumpig“ wieder.

Verb *memagut* die Bewegung ihrer Lippen beim Sprechen (LH 155, Tm 184), während es an den folgenden beiden Stellen heißt, dass Maharani Margios Hand ergreift und *memagutnya manja* bzw. *terus memagut tangannya* (beides: LH 156). Während die englische und italienische Übersetzung hier ebenfalls auf die Vorstellung „küssen“ rekurrieren<sup>18</sup>, habe ich mich dafür entschieden, *memagut* an diesen beiden Stellen als lockendes Zwicken und Halten der Hand aufzufassen (Tm 175). Die Grundbedeutung des Wortes und der Kontext bestimmten meine Wahl.

Die Metaphorik für sexuelle Beziehungen warf bei der Übersetzung ebenfalls Fragen auf. Internetkommentare indonesischer Leser gehen immer wieder auf die Tabubrüche in Eka Kurniawans Texten ein: offen angesprochene Sexualität und ein derb-vulgäres Vokabular.<sup>19</sup> Letzteres trifft auf *Lelaki Harimau* nur bedingt zu. Der Roman verwendet keine schmutzige Sprache zur Bezeichnung der Körperteile. So wird für Genitalien (beider Geschlechter) das im Indonesischen gängige gehobene Wort *kemaluan* („Scham“) verwendet.<sup>20</sup> Da der Text im Hinblick auf Sex verschiedentlich von Vergewaltigungen in der Ehe erzählt, erscheinen hier Wörter, die unzulässige Aneignung (*merampok*, „rauben, in seine Gewalt bringen“) und rabiate Penetration (*menusuk*, *menyodok*, *menembus*, „stechen“, „aufprallen, bumsen“, „durchdringen, eindringen“) ausdrücken. Diese Wörter stehen im Kontext von Szenen häuslicher Gewalt und lassen sich ziemlich textnah übersetzen.<sup>21</sup> Demgegenüber wird im vierten Kapitel von einer sich über viele Tage hinziehenden Verführung erzählt, an

18 Das Mädchen platziert einen Kuss auf Margios Hand. Vgl. MT 141f, LT 136. Die englische Übersetzung greift hier zu einer ausmalenden Beschreibung und entfernt sich etwas von den Sätzen des Ausgangstexts.

19 Vgl. z. B. [bacaanbzee.wordpress.com/2016/04/20/lelaki-harimau/](http://bacaanbzee.wordpress.com/2016/04/20/lelaki-harimau/) [letzter Zugriff: 18.06.2015]. Die Rezeption der Übersetzung seines Romans *Cantik itu Luka* (*Beauty is a wound*) im englischen Sprachraum ließ Eka Kurniawan (2015b) zu der Einschätzung kommen, dass dort Sexualität thematisierende Passagen nicht so rasch als vulgärsprachlich eingeordnet werden, wie dies in Indonesien geschehe.

20 Diese Wortwahl erlaubt an einer Stelle eine in der Übersetzung (Tm 167) nicht enthaltene Assoziation. Komar wird sich schmerzlich bewusst, dass das von seiner Frau erwartete Kind *tidak datang dari kemaluan Komar bin Syueb* (LH 149, wörtlich: „nicht aus der Scham Komar bin Syuebs kam“), für Komar aber ein Grund zu immer neuer Wut, Eifersucht und Scham war (vgl. Tm 167 und die Wahrnehmung Komars durch die Angehörigen: Tm 169). Siehe auch unten zu Peinlichkeit und Scham.

21 Vgl. LH 72, Tm 80; LH 112–144, LH 116, Tm 126–129, 131. *menyodok* ist ein auch in Wörterbüchern verzeichneter Vulgärbegriff für „Geschlechtsverkehr ausüben“.

deren Ende einvernehmliche und beglückende sexuelle Begegnungen stehen. Erwartungsgemäß findet sich hier ein anderes Vokabular, mit Ausnahme von einer Stelle, in der die Begierde des Verführers beschrieben wird, als er sich an der noch bekleideten Brust Nuraenis zu schaffen macht:

Ingin sekali Anwar Sadat merampok daging itu, menggilasnya [...] (LH 138)

\*\*\*

Anwar Sadat drängte es, in diese Fleischeswelt vorzudringen, sie drückend und reibend für sich zu erobern, [...] (Tm 155f.)

Ich habe hier eine umschreibende Übersetzung gewählt, die den Gedanken der Aneignung (*merampok*, „rauben“) erhält, die Brutalität des *menggilas*, das die Wörterbücher mit „pulverisieren, zermalmen, flachpressen“ wiedergeben, jedoch abschwächt. Hintergrund meiner Entscheidung war die Einschätzung, dass umgangssprachliche und vulgäre Ausdrücke selbst für einvernehmlichen Sex im Indonesischen stärker als im Deutschen auf Kampfes- und Gewaltmetaphern zurückgreifen.<sup>22</sup> Meine Übersetzung berücksichtigt damit mehr den Aspekt des Willens zur Aneignung als das zerstörerische Potential, das hier männlicher Lust zugeschrieben wird. Im Kontext des Familiendramas ist diese Entscheidung voll und ganz zu rechtfertigen. Will man die Stelle noch für weitergehende Überlegungen offenhalten, so wäre „drücken“ vielleicht durch „zerquetschen“ zu ersetzen.

### **Realia – was tun mit fremden Kulturtatsachen?**

Auch wenn im Zentrum ein Familiendrama steht, so steckt der Roman voller lebens echter Details. Wörter, die fremde Kulturtatsachen bezeichnen, stellen die Übersetzer vor die Wahl, sie entweder „einzubürgern“ oder aber als Fremdwort in den zielsprachlichen Text aufzunehmen. Soweit möglich, habe ich sie auf Deutsch wiederzugeben versucht, andernfalls – wie im obigen Zitat den Ehrentitel *Kyai* für islamische Geistliche – aus dem indonesischen Original übernommen, kursiv gesetzt und im Glossar erläutert. Da sich bei übersetzba-

---

22 Dazu gehören in *Lelaki Harimau* Ausdrücke wie *bergumul* („ringen, kämpfen“ – einvernehmlich: LH 189, nicht einvernehmlicher, „schwieriger“ Sex: LH 72, 114) oder *saling menghabis* („sich gegenseitig zerstören, fertigmachen“, LH 17), wobei ich einvernehmliches *bergumul* mit „im Liebespiel“ (Tm 212) und *saling menghabis* mit „übereinander herfallen“ (Tm 19) wiedergegeben habe. Zu Kampfes- und Eroberungsmetaphern in der etwas älteren javanischen Literatur, vgl. Florida (1966).

ren Begriffen in der Zielsprache die beabsichtigte Assoziation nicht immer einstellt, habe ich im obigen Zitat bei der Erwähnung des Orion eine kurze Erklärung („anders als alle erfahrenen Reisbauern“) eingefügt. Derartige Einschübe habe ich an wenigen Stellen in den übersetzten Text aufgenommen, damit die Leser ohne Unterbrechung des Leseflusses sich die Situation bildlich vor Augen führen können.

Problematisch ist das erläuternde Verfahren im Kontext der direkten Rede. In einem wortkargen Gespräch kurz vor der Bluttat taucht der für die javanische Kultur zentrale Begriff *malu* auf. Adjektivisch, nominal und in Ableitungen gebraucht, verweist er auf Scham, Peinlichkeit, Schande, die man durch geziemendes, zurückhaltendes und ehrerbietiges Verhalten von sich und den Seinen fernhalten soll beziehungsweise, nach erfolgreicher Sozialisation, fernhalten möchte. Margio nun sagt zu seinem Freund: „*Aku ada pikiran memalukan.*“ (LH 25), und für den Freund ist dieser Satz so ernst, dass er nach Margios Weggang darüber nachdenkt. Die naheliegende Übersetzung wäre: „Ich hab eine peinliche Idee“. „Peinlich“ erschien mir aber zu flach für den Stellenwert des Konzepts in der javanischen Kultur; aus Sicht deutscher Leser hielt ich es außerdem für nicht glaubhaft, dass ein Gesprächspartner nach dem Weggang des Protagonisten noch über diesen Satz nachdenken würde. „Beschämend“ würde die Aufmerksamkeit der Leser mehr auf sich ziehen, schien mir aber von der gesprochenen Sprache zu weit entfernt. Da starke Missbilligung der Gesellschaft zu dem Wort gehört, habe ich in der ersten Fassung „abscheuliche Idee“ gewählt, dies aber später als unglücklich empfunden, da es im Hinblick auf die folgende Mordtat zu eindeutig ist. Für die Ausgabe im ANDEREN LITERATURKLUB war also eine neue Lösung zu finden. Im Gespräch mit Dorothee Schaab-Hanke haben wir uns für „Mir kommt ein unmöglicher Gedanke.“ (Tm 28) entschieden, wobei „unmöglich“ indirekt auf Scham, Peinlichkeit und Missbilligung verweist, zugleich in der Richtung unbestimmt genug ist, während uns „Gedanke“ gegenüber „Idee“ eine Nuance der Eigen-dynamik des Denkens zu enthalten schien.

Das Motiv des Tigers im Mann ist durch den Roman selbst erläutert. Im Nachwort habe ich hierzu bewusst keine Interpretation vorgelegt, sondern lediglich aus einer ethnologischen Perspektive auf Bedeutung und Verbreitung von Tigermythen in Südostasien hingewiesen. Ein Nachwort exotisiert ein Werk. Nachdem hierzulande aber so wenig über Indonesien und seine Litera-

tur bekannt ist, schien es mir wichtig, den Autor vorzustellen und eine mögliche Einordnung des Romans anzudeuten.

### Intertexte

Eka Kurniawans Phantasie und der witzige, teils groteske Humor ließen mich bei der Übersetzung immer wieder staunen. Befremdlich muten einige Stellen mit etwas „schrägen“ Vergleichen aus der Alltagswelt an. Beispielsweise wird ein kreisendes Streicheln noch bedeckter Brüste mit dem Öffnen einer Bonbonniere verglichen (LH 138, Tm 155) oder die nackt daliegenden Brüste mit einem gestürzten Pudding (LH 142, Tm 160). In der italienischen Übersetzung tauchen diese beiden extremen Stilblüten nicht auf.<sup>23</sup> Ich habe mich für die Beibehaltung entschieden, da ich sie als Parodie der Sprache und Machart von Groschenromanen verstehe, was auch das folgende Zitat, die Beschreibung von Maesa Dewis Schrecken beim Anblick der Bluttat in ihrem Haus, illustrieren kann:

Ada hawa aneh berputar di kepala Maesa Dewi, semacam bau bawang putih pekat mengapung menciptakan awan kelabu menggenang di antara rambutnya yang meriap jatuh ke bahu, begitu berat dan mengajaknya melayang. Rasa campur aduk yang lain bergejolak di perutnya, rasa asam yang basi, terkocok oleh keributan serangga yang masuk entah dengan cara apa, berdengung dan mengaduk-aduk ususnya. (LH 34)

\*\*\*

Ein absonderlicher Luftzug kreiste um Maesa Dewis Kopf, als würde intensiver Knoblauchgeruch sich zu einer grauen Wolke sammeln, die sich schwer an ihr schulterlanges Haar hängte und ihre Wahrnehmung eintrübte. Ein anderes konfuse Gefühl brodelte in ihrem Bauch, Gärungssäure, aufgeschäumt durch das brummende Gewimmel eines Insektenschwarms, der auf unerklärliche Weise in sie eingedrungen war und nun in ihren Gedärmen rumorte. (Tm 39f.)<sup>24</sup>

Auch auf andere Weise klingen Mittel (Gewalt, Horror, Spannung, Voyeurismus) und Sprache der Trivalliteratur an, deren Horrorsparte die Volksüberlieferung von Wertigern als erste aufgegriffen hatte. So erinnern die Szenen häuslicher Gewalt an Kampfbeschreibungen der *silat*- bzw. Kung-Fu-Romane. Im Gegensatz zur billigen Heftchenliteratur bietet der Text aber eine

23 In der englischen Übersetzung ist der erste Vergleich erhalten, der zweite gestrichen (MT 125, 128).

24 Bei *mengajaknya melayang* (wörtlich: „sie zum Fliegen/Abdriften verleitete“) habe ich das Bild aufgelöst und dafür an die „Wolke“ angeknüpft.

andere Lösung im Verhältnis von Violenz und Entspannung, wenn in den Prügelzenen „Genuss“ nicht aus dem Sieg des Guten, sondern aus dem Staunen über Hartnäckigkeit und Widerstandskraft der gekränkten Frau oder auch ihres Sohnes entsteht.<sup>25</sup> Vor dem Hintergrund der produktiven Abwandlung des Grundmusters des Kriminalromans (von Beginn an Offenlegung von Täter, Opfer und Tat) und der Leistung, trotzdem spannend und unterhaltend zu erzählen, schien mir die ironische Hommage an die Trivilliteratur in all ihren Spielarten begründet und auch Lesern zumutbar, die die indonesischen Ausprägungen dieses Genres nicht kennen.

Die Umkehrung des Plots des Kriminalromans hat schon García Márquez in der *Chronik eines angekündigten Todes* erprobt. Besonders an Eka Kurniawans Konstruktion ist die absolute Nicht-Vorhersehbarkeit der Tat. Im Gegensatz zu García Márquez' Roman, wo sich der Zufall mit dem Schweigen verbindet, da der ganze Ort von der bevorstehenden Bluttat weiß, das Opfer jedoch nicht warnt, gibt es bei Eka Kurniawan verschiedene Hinweise, die jedoch für keine der Figuren eindeutig sind, und in der Spannung von Ankündigung, Hintergründen und Zufall überrascht der Roman noch in seinen Schlusssätzen die Leser, wenn sie ihnen hier der Auslöser der grausigen Tat erschließt.

Ein Intertext im weiteren Sinne ist die Referenz auf den Maler Raden Saleh (1811–1880), der dem Gros der hiesigen Leser mit Sicherheit unbekannt ist. Im Nachwort wäre vielleicht eine Bemerkung zur Historizität dieses ersten indonesischen Malers mit einer europäischen Ausbildung und einem modernen Selbstverständnis als Künstler angebracht gewesen, der im Stil der Spätromantiker mit Vorliebe energiegeladene Tierkampf- und Jagdbilder – jeweils auf dem entscheidenden Höhepunkt des Angriffs – auf die Leinwand bannte und tatsächlich in Indonesien bis heute viele Nachahmer gefunden hat. Ein aufmerksamer Leser wird die Parallele zwischen Margios Bluttat und des zuvor (LH 14, Tm 16) erwähnten Gemäldes *Der Kampf der Tiger mit dem Büffel* sehen, zumal der Erzähler nach der Bluttat über Margio sagt:

---

25 Vgl. hierfür insbesondere Tm 133 (LH 118), Tm 163f. (LH 145f.). In die Welt der *silat*-Romane gehört beispielsweise auch das javanische *kelebat* zur Bezeichnung einer vorbeihuschenden Bewegung (LH 30, 37, 72), das in den 1980er Jahren aus der *silat*-Literatur ins moderne Indonesisch Eingang gefunden hat.

[...] betapa dirinya terpesona oleh mahakarya tersebut, lebih menggetarkan jiwa daripada reproduksi murahan lukisan Raden Saleh yang tergantung di atas televisi. (LH 35)

\*\*\*

[...] aber er konnte nicht anders, als von seinem Werk fasziniert zu sein, und zwar weit mehr als von der billigen Kopie des Gemäldes von Raden Saleh, das über dem Fernseher prangte. (Tm 40f.)

Als ich die Stelle übersetzte, begnügte ich mich mit der thematischen Parallele, die den Text verdichtet und darüber hinaus das visuelle, oft filmische Element in Eka Kurniawans Erzählen unterstützt. Was ich primär als ein Element der kulturellen Realia begriff, erhält im fünften Kapitel aber eine zusätzliche Komponente, als Margio auf das Liebeswerben seiner Angebeteten nicht eingeht und der Erzähler kommentiert, dass der Junge nicht glauben wollte, „dass es an ihm lag, hieraus [gemeint ist: aus dieser makellosen Schönen] ein großes Werk zu gestalten“ (Tm 181) – ein Hinweis auf die Frauwerdung als kreativer Wandlungsprozess, der das Missglücken der Mannwerdung des Protagonisten unterstreicht. Es sind derlei unauffällig eingeschobene Elemente, die Eka Kurniawans Text entgegen dem scheinbar unpräzisen, unterhaltenden Erzählen zu einem psychologisch und kulturell vielschichtigen Roman machen. Ich habe hier und im Hinblick auf Raden Saleh das Wort „Meisterwerk“ für *mahakarya* vermieden. Im Nachhinein scheint mir eine Übersetzung, die mehr aufmerken lässt, an dieser Stelle überlegenswert, um den Blick des Lesers noch stärker auf diese Verbindung zu lenken.<sup>26</sup>

## Schlussbemerkung

Eka Kurniawan erzählt, um zu beunruhigen und zum Nachdenken anzuregen.<sup>27</sup> Eine Übersetzung, selbst wenn sie als gelungen gilt, ist ein unabgeschlos-

---

26 Möglicherweise hat mich der unterschiedliche Stellenwert Raden Salehs in der europäischen – er hatte zwei Jahrzehnte an europäischen Höfen gewirkt – und der indonesischen Kunstgeschichte von dem Begriff „Meisterwerk“ Abstand nehmen lassen. Die englische Übersetzung nutzt „masterpiece“, übersieht aber im Hinblick auf Maharani, dass diese nicht als solches bezeichnet wird, sondern dass es dem Text zufolge Margios Aufgabe gewesen wäre, aus ihr für sich ein „Meisterwerk“ zu gestalten. Stattdessen treibt das Leben den Protagonisten zu einer anderen Tat, deren Ergebnis (sein „Meisterwerk“) ihn stärker als das nachgeahmte „Meisterwerk“ Raden Salehs berührt (s. Zitat).

27 Vgl. Müller (2016).

sener Prozess, und mit jedem Nachdenken über den Text lassen sich neue Verbesserungen finden. Der Zeitdruck, unter dem ich den Roman ins Deutsche übertragen habe, schloss eine gründliche Voranalyse aus, doch arbeiten die meisten Übersetzer aufgrund finanzieller und zeitlicher Zwänge unter ähnlichen Bedingungen. Bei der Übersetzung fühlte ich mich primär dem Ausgangstext verpflichtet und ließ mich von Ton und Haltung des Erzählers leiten. Von den Lesern hatte ich kein klares Bild, mit Ausnahme meiner beiden Verleger, die ich für diesen Roman gewonnen hatte. Umberto Eco (2006) beschreibt das Übersetzen als Verhandeln und Kompromiss. Die Beispiele in diesem Aufsatz zeigen, dass auch ich mich immer wieder fragte, was den ziel-sprachlichen Lesern zumutbar ist. Die Position des Textes kann in diesen Verhandlungen der auch von Eco (2006: 295ff.) herangezogene philologische Grundsatz der *lectio difficilior* übernehmen. Bei der Arbeit am Text hatte ich noch nicht darüber nachgedacht, aber jetzt erscheint er mir ein zu beherzigendes Prinzip, da das, worüber man stolpert, für den Text als Ganzes oft von besonderem Belang ist und zudem das Individuelle im Fremden den Lesern nahebringen kann.

## Verwendete Literatur

### Primärtexte

- LH = Kurniawan, Eka: *Lelaki Harimau*. 193 S. Jakarta: Gramedia, <sup>1</sup>2004.  
 LT = Kurniawan, Eka: *L'uomo tigre. Traduzione di Manica martignoni*. 165 S. Mailand: Metropoli d'Asia, 2015.  
 MT = Kurniawan, Eka: *Man Tiger. Translated by Labodalih Sembiring*. xiii + 173 S. London: Verso, 2015.  
 Tm = Kurniawan, Eka: *Tigermann. Aus dem Indonesischen von Martina Heinschke*. 227 S. Gossenberg: Ostasien Verlag, <sup>1</sup>2016 [Hardcover-Ausgabe].

### Sekundärliteratur:

- Buschmann, Albrecht (Hrsg.): *Gutes Übersetzen: neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*. E-Book, ix + 399 S. Berlin: De Gruyter, 2015.

- Eco, Umberto: *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. Aus dem Italiensichen von Burkhart Kroeber. 462 S. München: Carl Hanser, 2006.
- Florida, Nancy: „Sex Wars: Writing Gender Relations in Nineteenth-Century Java“, in: Sears 1996, 207–224.
- Sears, Laurie J. (Hrsg.): *Fantasizing the Feminine in Indonesia*. xvi + 349 S. Durham: Duke University, 1996.
- Frohrip, Susanne: *Innovation und Tradition. Stilistische Kreativität in der Erzählkunst William Faulkners*. 199 S. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999
- Heibert, Frank: „Wortspiele übersetzen: Wie die Theorie der Praxis helfen kann“, in: Buschmann 2015, 217–240.
- Heinschke, Martina: „Eka Kurniawan: Tigermann“, in: *Kindlers Literatur-Lexikon*, hg. von Heinz Ludwig Arnold. 3., völlig neu bearb. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2015 [KLL-Online seit: Sept. 2015].
- Kurniawan, Eka: „Harta karun kesusasteraan Indonesia“, in: [ekakurniawan.com/journal/harta-karun-kesusastraan-indonesia-3884.php](http://ekakurniawan.com/journal/harta-karun-kesusastraan-indonesia-3884.php), 28.01.2013 (letzter Zugriff: 09.04.2016). [Kurniawan 2013]
- : „Manusia Harimau“, in: [ekakurniawan.com/tag/motinggo-busye](http://ekakurniawan.com/tag/motinggo-busye), 02.02.2015 (letzter Zugriff: 17.06.2016). [Kurniawan 2015a]
- : Interview: Eka Kurniawan on “Beauty Is a Wound”, in: [indonesiaatmelbourne.unimelb.edu.au/interview-eka-kurniawan-beauty-wound](http://indonesiaatmelbourne.unimelb.edu.au/interview-eka-kurniawan-beauty-wound), 31.08.2015 (letzter Zugriff: 19.03.2016). [Kurniawan 2015b]
- Müller, Sabine: “Eka Kurniawan [Indonesien]. Über den Tiger in uns“, in: *LiteraturNachrichten* 124 (2016), 18f.
- Müller, Ute: *William Faulkner und die deutsche Nachkriegsliteratur*. 336 S. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.
- Sweeney, Amin: *A Full Hearing: Orality and Literacy in the Malay World*. ix + 338 S. Berkeley: Univ. of California Press, 1987.

Wolfgang Kubin, der die *ORIENTIERUNGEN* im Jahr 1989 ins Leben gerufen und über 25 Jahre zusammen mit Berthold Damschäuser herausgegeben hat, hat sich von Anfang an zum Ziel gesetzt, einen Beitrag zum Verständnis der unterschiedlichen, teilweise auch gegensätzlichen Entwicklungen innerhalb der asiatischen Kulturen zu leisten. Diese Leitlinie in ihrer ganzen geographischen Vielfalt verfolgen auch die jetzigen Herausgeber, wobei ihnen kulturwissenschaftliche Aufsätze und reflektierende Übersetzungen zum vormodernen China ebenso willkommen sind wie zum modernen China.

Der vorliegende Jahresband versammelt siebzehn Studien, die allesamt über das Übersetzen reflektieren. Mehrere erfahrene Übersetzer haben sich bereit erklärt, aus ihrer Praxis zu berichten, Mitarbeiter und Studierende des Bonner Instituts nutzten dieses Forum, um über ihre Erfahrungen mit dem Übersetzen aus Qualifikations- und anderen Arbeiten zu berichten. Zeitlich umspannen die hier besprochenen Übersetzungen Texte vom Altertum bis zur unmittelbaren Gegenwart.

OSTASIEN Verlag  
www.ostasien-verlag.de

ISBN 978-3-946114-32-1

ISSN 0936-5419

