



Irmela Hijiya-Kirschner

# Was vom Japaner übrig blieb

Transkultur – Übersetzung – Selbstbehauptung



Essays

IRMELA HIJIIYA-KIRSCHNEREIT

Was vom Japaner übrig blieb  
Transkultur, Übersetzung, Selbstbehauptung  
Essays

IAPONIA INSULA

STUDIEN ZU KULTUR UND GESELLSCHAFT JAPANS

Herausgegeben von  
IRMELA HIJIIYA-KIRSCHNEREIT

BAND 26



2013

IUDICIUM VERLAG · MÜNCHEN

IRMELA HIJIYA-KIRSCHNEREIT

# Was vom Japaner übrig blieb

## Transkultur Übersetzung Selbstbehauptung

Essays



Umschlagbild: Mathias Waske: Der japanische Sammler, 1990  
(108 x 87 cm)

[www.mathias-waske-art.com](http://www.mathias-waske-art.com)

**Bibliografische Information  
der Deutschen Nationalbibliothek**

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

ISBN 978-3-86205-916-4 (E-Book)

ISSN 0947-1200

© IUDICIUM Verlag GmbH München 2013  
Alle Rechte vorbehalten

<http://www.iudicium.de>

# INHALTSVERZEICHNIS

„Der japanische Sammler“ – Eine Einführung .....	7
I. ÜBERSETZUNG, ÜBER-SETZUNG	
Von der Übersetzbarkeit japanischer Literatur .....	18
Warum Haiku? Zum unterschiedlichen Verständnis der Haiku-Dichtung in Japan und im Westen .....	29
Was heißt „japanische Literatur“ und wer liest sie eigent- lich? Eine vorläufige Bilanz zu einem beherzten Versuch .....	50
T-Shirt-Texte und andere Inschriften .....	63
II. LITERATUR – TRANSKULTURELL	
Erzählte Erfahrung und literarischer Markt .....	97
Ein Traum von Fernstenliebe? Der literarische Verkehr zwischen Deutschland und Japan .....	108
Helldunkle Horizonte: Narrative Ausgriffe auf Berlin in der japanischen Belletristik .....	114
Lost in Translation oder: Was vom Japaner übrig blieb – Kulturkontakte, Übersetzungsprozesse und transkultu- relle Perspektiven.....	129
III. ÄSTHETIK UND NATION	
Die Ästhetik literarischer Landschaftsdarstellung: Zum Beispiel Weltuntergangsszenarien bei Mishima Yukio .....	153
Der patriotische Gaumen – Kulinarik und nationale Selbst- behauptung in Japan.....	173
Die vergessene Erinnerung – Nationale Identifikationsan- gebote in Kunst, Werbung und Straßenmode im Japan der Gegenwart.....	211
Schönheit und nationale Identität – Eine Skizze .....	236
IV. JAPAN IN ASIEN	
„Kriegsschuld, Nachkriegsschuld“: Vergangenheitsbewäl- tigung in Japan .....	248

„Nanking“ in der japanischen Literatur . . . . .	279
Polaritäten, Obsessionen und das „Projekt Ostasien“: Die Globalisierung und ihre Vorgeschichte in Japan . . . . .	283
NACHWEISE DER ERSTVERÖFFENTLICHUNGEN . . . . .	300

## „DER JAPANISCHE SAMMLER“ – EINE EINFÜHRUNG

There's so much interest in Japan but not for the right reasons.

Michael Woodford, 2012

Zugegeben, dieses Buch ist eine Provokation, und das gleich in mehrfacher Hinsicht. Es beginnt beim Titel und endet keinesfalls mit dem Umschlagbild. Scheint es nicht merkwürdig aus der Zeit gefallen? Von welchem Japan ist eigentlich die Rede? Nähern wir uns den Provokationen in kreisenden Bewegungen und beginnen wir beim Titelbild, das uns erlaubt, die Hauptthemen des Buches herauszuschälen.

Auf dem Gebiet der Kunst hat Japan, nachdem es Mitte des 19. Jahrhunderts unabweisbar im Lichtkegel der euroamerikanischen Welt auftauchte, schon überraschend früh eine nachhaltige Ausstrahlung entwickelt. Und so sollten wir Mathias Waskes Gemälde von 1990 mit dem Titel „Der japanische Sammler“ als Beispiel einer mitteleuropäischen Perspektive auf das Land lesen, nicht zuletzt in Anknüpfung an die ersten, im wahrhaftigen Sinn durchschlagenden Eindrücke aus dem späten 19. Jahrhundert, als europäische Maler im Japonismus ihre Sicht- und Darstellungsweisen revolutionierten. Das Bild zitiert nicht nur ironisch diese Geschichte, sondern kommentiert auch den aktuellen, inzwischen allerdings längst überholten ‚Skandal‘ – um die komplexen europäischen Emotionen in eine schlichte Begriffsschablone zu bringen –, dass japanische Geschäftsleute und Banken die Gemäldepreise in bis dahin ungekannte Höhen trieben und sich ausgerechnet jene Werke der frühen europäischen Moderne ersteigerten, die unter dem Impakt japanischer

Kunst entstanden waren. Das seinerzeit teuerste Gemälde der Kunstgeschichte, eine Version von Van Goghs zahlreichen Sonnenblumensträußen, das bekanntlich in einem japanischen Safe landete,<sup>1</sup> wird auf dem Bild persifliert, denn der Strauß steckt hier in einer chinesischen Vase auf einem kolonialbarock verzierten Ständer mit Fuß aus Elefantenfiguren. Der japanische Sammler selbst, ein entspannt auf einem Prunksessel im (pseudo-?)chinesischen Stil sitzender distinguiert Herr im eleganten Anzug mit dezenter, perfekt gebundener Krawatte, schaut dem Betrachter leicht lächelnd entgegen. Der Rauch seiner Pfeife geht in die Struktur des über ihm an der Wand hängenden Van Goghschen Selbstporträts über, das den Maler mit verbundenem Kopf und Pfeife im Mund zeigt – kontrapunktisch zum selbstbewusst lächelnden japanischen Raucher im Sessel der leicht gequälte Gesichtsausdruck des europäischen Malers. Wie eine Trophäe oder auch eine Reliquie hält die links neben dem Sammler stehende junge Japanerin im festlich-bunten Kimono ein Glas mit dem abgeschnittenen Ohr auf einem Tablett. Ihre prächtige Gewandung und ihre Geishafrisur-Perücke bedienen exotistisch-orientalistische Vorstellungen von japanischer Weiblichkeit, die nur durch den Ersatz einiger Haar-Schmucknadeln (*kanzashi*) durch Malerpinsel witzig durchbrochen werden. So hält dieses Gag-Bild dem Betrachter gleich mehrere Spiegel vor – es beschreibt exotisierende und de-exotisierende Blicke sowie den historischen Moment größten Triumphes japanischer Finanzkraft in der Bezwingung und Domestizierung europäischer Kulturgüter in einem Akt, der den just zu jener Zeit, als Van Gogh seine Bilder malte, einsetzenden abendländischen Aufkauf japanischer Kunst in umgekehrter Richtung nachvollzieht. Dem japanischen Sammler stehen nunmehr alle Mittel zu Gebote, seinen Europa-Exotismus zu befriedigen, der – die Möbel zeigen es – mit kolonialen Gesten gegenüber Asien einhergeht. Selbst noch Van Goghs Ohr vermag er seiner Sammlung einzuverleiben.

Wollten wir den Deutungszwang noch ein wenig weiter treiben, so wäre das Ohr als Reliquie im Glas das Verlorene, das sich in japanischer Hand findet. Noch konkreter, auf der Ebene der Kunst selber, verortet, begegnet uns das Ohr als Thema der vitalen japani-

---

<sup>1</sup> Inzwischen wird das Bild im Seiji Togo Memorial Sompo Japan Museum of Art in Tokyo gezeigt.

schen Kunst der 1950er und 60er Jahre, der „neuen Avantgarde“, die auf Kriegsniederlage und Überflutung durch fremde Kultureinflüsse den Körper als Austragungsort kritischer Explorationen entdeckt. Der früh verstorbene Bildhauer Miki Tomio (1938–1978) hat in seiner allzu kurzen Künstlerkarriere in geradezu obsessiver Manier dieses menschliche Organ in unterschiedlichsten Materialien und Größen gestaltet und geht damit weit über den Ohr-Fetischismus hinaus, den wir aus den Romanen des japanischen Globalliteraten Murakami Haruki (Jg. 1947) kennen. Wir könnten all dies auch als Spiel im Hin und Her der transkulturellen Ströme der Moderne und Postmoderne lesen.

Stellen wir neben das deutsche Gemälde als ironische Deutung des japanischen Aufschwungs in der Moderne, die vorerst im „japanischen Sammler“ gipfelt, eine japanische Sicht im Medium der Literatur, in sich ebenfalls mehrfach gebrochen und in der Chronologie ca. ein Jahrzehnt später. Dazwischen liegt der historische Einbruch, das Platzen der sogenannten „Seifenblasen“-Wirtschaft oder *bubble economy* zu Beginn der 1990er Jahre mit einer das japanische Selbstbewusstsein auf der Weltbühne entsprechend dämpfenden Ernüchterung. Im Jahre 1998 veröffentlichte die seit 1960 in den USA lebende Autorin Kometani Fumiko (Jg. 1930) ihre Erzählung „Famirī bijinesu“ („Familiäre Geschäfte“)<sup>2</sup>. Der Text handelt vom Heimatbesuch einer in Kalifornien ansässigen japanischen Ich-Erzählerin, die mit einem ständig wieder neu aufkommenden Fremdheitsgefühl ringt: „Es nervt mich, dass ich zwar die Sprache dieses Landes beherrsche, aber gleichzeitig hier der Ort auf der Welt ist, an dem ich am ehesten durcheinander gerate.“ Bei einer Reise mit dem Shinkansen-Superexpress in den Süden des Landes hat sie Gelegenheit, die vor dem Zugfenster vorbeifliegende Landschaft zu betrachten. Dabei erlebt sie den Fuji als ästhetische Überwältigung, weit stärker, als jedes Kunstwerk es vermöchte. Umso stärker trifft sie gleichzeitig der Anblick der Landschaftszerstörung bis hin zum Weinen über den Verlust, als sie nämlich im Vorüberfliegen auf einem kastenartigen Gebäude die Aufschrift „Tago no ura Lagergesellschaft“ ent-

---

<sup>2</sup> Ins Deutsche übersetzt unter dem Titel Kometani Fumiko: *Wasabi zum Frühstück: Erzählungen*. Deutsche Übersetzung von Elena Giannoulis. Berlin: Be.Bra Verlag 2011.

deckt und sich spontan angesichts des Schlüsselworts Tago-Bucht (Tago no ura), was zugleich altherwürdiger *meisho* („berühmter Ort“) und poetischer Topos ist, an ein kanonisches Gedicht aus der ältesten japanischen Gedichtanthologie aus dem 8. Jahrhundert, dem *Man'yōshū* („Sammlung der zehntausend Blätter“) erinnert und sinniert:

„Wie sollen wir unseren Kindern noch die traditionelle Kultur, mündliche Überlieferungen, alte japanische Gedichte wie dieses oder das bezaubernde Märchen *Hagoromo* näherbringen? Als ich hörte, dass ein gewisser Firmenchef, dessen Unternehmen die Umwelt verschmutzte und das Meer zu Schlamm machte, von seinem Profit van Goghs „Sonnenblumen“ kaufte, war ich wirklich außer mir. Seine Ästhetik ist mir gänzlich fremd. Sein ästhetisches Bewusstsein ist höchst zweifelhaft. Nur, weil ‚van Gogh‘ draufsteht, egal um was es sich handelt. Er wollte bloß investieren.“<sup>3</sup>

Hier also wird die moderne Entwicklung Japans, übrigens ausgerechnet im Shinkansen, der technologischen Gipfelleistung, als Geschichte von Traditions- und Kulturverlust, von Umweltzerstörung und Raffgier betrauert. Und die Distanzierung vom Typus des „japanischen Sammlers“ ist so radikal, wie sie nur sein kann. Wobei die traurig-zornige Ich-Erzählerin den Käufer des europäischen Gemäldes hier offenbar mit einem Unternehmer in eins setzt, der mit dem Erwerb dieses Bildes nichts zu tun hat. Dachte sie dabei womöglich an ein Unternehmen wie Chisso, das seit den 1950er Jahren für die Quecksilberverseuchung der Gegend von Minamata auf Kyūshū verantwortlich ist? In ihrer zornigen Trauer scheinen sich so die symbolträchtigen Bilder des Umwelt-Skandals und des Auftrumpfens japanischen Kapitals auf internationaler Bühne übereinanderzuschieben. Wie dem auch sei, wir finden viele der Themen dieses Buches im Bild des „japanischen Sammlers“ und seiner möglichen Lesarten gebündelt, Themen, die ganz offenkundig einen inneren Zusammenhang besitzen, so dass sie hier nur zu Darstellungszwecken in einzelne Stränge auseinandergekämmt werden. Es geht um Geschichte und Gegenwart, um das Verhältnis Japans zur Welt und den europäischen Blick auf das Land, um Traditionsbewusstsein, Identitätsfragen, um Literatur, Kultur und Politik, und dies alles

---

<sup>3</sup> Die zitierten Textstellen finden sich auf den Seiten 57, 58, und 60 im o.g. Band.

gebündelt unter den in sich verflochtenen Rubriken Übersetzung, Transkulturalität und nationaler Selbstbehauptung. Dass zum Einstieg in diese Thematik nun ausgerechnet jener plakative Moment des japanischen Triumphes im Moment seiner größten internationalen Strahlkraft zu Beginn des letzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts gewählt wurde, mag einerseits befremden. Doch erinnert die Distanz, die wir unwillkürlich zu diesem nun schon vergangenen Moment und seiner Attitüde empfinden, daran, dass alle Bilder, die wir uns von Japan und seiner Kultur machen, nicht mehr als Momentaufnahmen sein können. Und als Momentaufnahmen, zu unterschiedlichen Zeiten und Anlässen über gut zwei Jahrzehnte hinweg entstanden, sind die Beiträge dieses Bandes zu lesen. Dennoch sind die früheren Beiträge, die bewusst nur in wenigen Fällen behutsam ergänzt oder aktualisiert wurden, nicht einfach überholt. Denn gerade angesichts mancher rasanter Entwicklungen, vor allem, was den Medienwandel und die Globalisierung betrifft, ist es wichtig, genau hinzuschauen und Unterschiede nicht einfach im Ungefähren verlaufen zu lassen. Was hat sich denn wirklich verändert, und wie tiefgreifend ist der Wandel? Und wo zeigt sich Konstanz, überraschend oder nicht, bei den beschriebenen Phänomenen und Tendenzen, bei Einstellungen, Moden und kulturellen Ausdrucksformen? Viele der Beiträge, die ursprünglich als Vortrag, als Aufsatz oder als Buchkapitel konzipiert wurden und nun als selbständige Kapitel zu lesen sind – so dass natürlich auch die Reihenfolge der Lektüre dem Leser und der Leserin überlassen bleibt – verweisen schon wegen der sie durchziehenden gemeinsamen Themen und Fragestellungen aufeinander. In einem kurzen Überblick treten die Argumentationslinien zum Vorschein, und so seien die Kapitel hier knapp umrissen:

Das Thema der *Übersetzung*, verstanden als *Über-Setzung* im sprachlichen wie im kulturellen Sinn, und zwar in beiden Richtungen, bildet den roten Faden für die ersten vier Kapitel. *Von der Übersetzbarkeit japanischer Literatur* begegnet der grundsätzlichen Skepsis gegenüber den Möglichkeiten, zwischen so entfernten Sprachen und Kulturen überhaupt zu vermitteln. Geht dabei nicht unweigerlich Entscheidendes verloren? Wie vieldeutig ist überhaupt ein japanischer Text? Es geht um fremde Realien und falsche Wörtlichkeit, um kleinstmütige Übersetzer und misstrauische Leser sowie um die Übersetzung als Spiegel unserer Wünsche.

Das zweite Kapitel *Warum Haiku?* stellt sich der Tatsache, dass das japanische Kurzgedicht Haiku neben dem Ukiyo-e, dem Farbholzschnitt, seit dem späten 19. Jahrhundert das international bekannteste kulturelle „Exportgut“ ist, und es hat, nicht zuletzt durch Nachdichtungen bedeutender europäischer Literaten wie Claudel, Rilke und Pound das Bild Japans in der Welt geprägt. In vielen Ländern, so auch in Deutschland, bemühen sich Haiku-Zirkel um die Akkulturation dieses Genres. Was macht das Besondere am Haiku aus und was lässt sich davon überhaupt in anderen Sprachen reproduzieren? – Im dritten Kapitel geht es um den Versuch, die japanische Belletristik im Bewusstsein der hiesigen Leserschaft zu verankern. *Was heißt „japanische Literatur“ und wer liest sie eigentlich? Eine vorläufige Bilanz zu einem beherzten Versuch* beschreibt eine für die Vermittlung besonders wichtige Phase, nämlich jene Jahre, als im Zuge von Japans überragender Stellung in der globalen Ökonomie auch das Interesse an seiner Kultur blühte und in der von 1990 bis 2000 erschienenen „Japanischen Bibliothek“ augenfälligen Ausdruck fand. Hat das Unterfangen, mit 32 Titeln das Bild der japanischen Literatur zu erweitern und ihr neue Leser zu gewinnen, eigentlich Wirkung gezeitigt? Wie und woran könnte sich diese überhaupt messen lassen?

Mit *T-Shirt-Texte und andere Inschriften* betreten wir den Bereich der Alltagskultur. Im Japan der 1990er Jahre sind Gegenstände des Alltags wie Tragetaschen und Jacken, Autos und Papierkörbe, Thermoskannen und Kochtöpfe mit lyrischen Botschaften oder geheimnisvoll klingenden Losungen versehen. Und das Verblüffendste daran ist, dass diese in der Regel in englischer Sprache verfasst sind, obwohl sie sich an japanische Verbraucher richten. Was hat es mit diesen Inschriften auf sich?

Wie sehr wir beim Blick auf Japan das kulturelle Beziehungsgeflecht, die transkontinentalen Wissensströme in Rechnung zu stellen haben und dabei ständig auf verspiegeltes Eigenes verwiesen werden, ist Thema der Kapitel unter dem Rubrum *Literatur – transkulturell*. Das wird schon bei der kurzweilig zu lesenden Schilderung der Mechanismen im literarischen Kommunikationssystem Japans am Beispiel der beliebten Gattung des *shishōsetsu*, der „Ich-Erzählung“, unter dem Titel *Erzählte Erfahrung und literarischer Markt* deutlich. Es geht um das Ineinandergreifen von Autobiographischem, Selbstvermarktung des Autors oder der Autorin, die gegenseitige Abhängig-

keit von Autor und Leserschaft und die verblüffenden Spiegeleffekte, vergleichbar den durchlässigen Ebenen in Woody Allens Film „The Purple Rose of Cairo“. – Vom literarischen Verkehr zwischen Deutschland und Japan handelt *Ein Traum von Fernstenliebe?* Was bestimmt eigentlich das gegenseitige literarische Interesse zwischen den Ländern? Was erfahren wir aus der „translatorischen Bilateralasymmetrie“ über das Verhältnis zwischen Europa und der nicht-europäischen Welt? Und schließlich: Wo stehen wir jetzt?

Eine Betrachtung japanischer Literatur mit Berlin als Schauplatz – *Helldunkle Horizonte: Narrative Ausgriffe auf Berlin in der japanischen Belletristik* – stimmt nachdenklich. Bisweilen scheinen sich die Verhältnisse zwischen den Kulturen nicht in erwartete Schemata zu fügen. Oder was hat es damit auf sich, dass Deutschland und Berlin japanische Autoren womöglich weit weniger inspirieren, als etwa umgekehrt Japan die Phantasie deutschsprachiger Schreiber anregt? Im vierten Kapitel dieses Teils, *Lost in Translation oder: Was vom Japaner übrig blieb*, bilden Sophia Coppolas Film und Kazuo Ishiguros Japanroman „Der Maler der fließenden Welt“ Beispiele für paradoxe Grenzverwischungen in kulturellen Selbst- und Fremdbildern, für Hindernisse und Spielräume im Umgang mit kulturellen Differenzen.

Wie sehr japanisches Selbstverständnis sich durch Ästhetisches definiert, schien bereits in den eingangs diskutierten Beispielen auf. Diesem Thema ist der dritte Teil dieses Bandes gewidmet: *Ästhetik und Nation* wird zunächst anhand eines marginal erscheinenden Aspekts beleuchtet. Doch bereits der Beitrag *Die Ästhetik literarischer Landschaftsdarstellung: Zum Beispiel Weltuntergangsszenarien bei Mishima Yukio* erlaubt grundlegende Betrachtungen:

Landschaft in der Literatur hat Funktionen, die bis ins Politische reichen können. Oftmals ist gerade das Unpolitische das Politische. Welche Rolle Landschaft und Natur in der modernen Literatur bis hin zur Berichterstattung über Naturkatastrophen und Krieg zuge-dacht werden kann, wird gleichfalls angerissen.

Mit *Der patriotische Gaumen – Kulinarik und nationale Selbstbehauptung in Japan* finden wir uns auf der Alltagsebene wieder. Ohne Frage bilden Essen und Trinken auch für jede andere Kultur und Gesellschaft ein zentrales Thema, doch anhand zahlreicher bebildeter Befunde kommt dieser Beitrag zu dem Schluss, dass sich Essen

im modernen Japan besonders innig mit nationaler Identität zu verknüpfen scheint. – Anhand japanischer Straßenmode, zeitgenössischer Kunst und ästhetisierter Werbekampagnen, die auf traditionelle und zum Teil ideologisch stark belastete Motive zurückgreifen, erkunden wir im Kapitel *Die vergessene Erinnerung* Elemente eines spielerischen neuen Nationalismus und einer transnationalen Identitätslandschaft. Abgeschlossen wird dieser Teil mit einer Skizze über *Schönheit und nationale Identität*. Die Vorstellung von Japan als dem Reich des Schönen steckt tief in unseren Köpfen, japanischen Köpfen wie europäischen. Für viele Japanologen war das Bild vom schönen Japan ein entscheidendes Motiv, sich mit diesem Land und seiner Kultur zu befassen. Wie kam es zu diesem Bild, und wie gehen wir mit diesem mächtigen Topos um?

Mit *Japan in Asien* beschäftigen sich die Beiträge im vierten Teil des Bandes. „*Kriegsschuld, Nachkriegsschuld*“: *Vergangenheitsbewältigung in Japan* thematisiert den Umgang mit der Vergangenheit in Japan, seine Modi und die Anlässe und Themen, bei denen die Kriegsvorgänge in der Öffentlichkeit ins Bewusstsein tritt. Literatur ist ein wichtiges Medium der Auseinandersetzung, doch das wahre Trauma liegt in einem anderen Bereich: es ist das Trauma der „Schwarzen Schiffe“. – Eine Erzählung von Mishima Yukio aus dem Jahre 1955, in der das Nanking-Massaker einen selbstverständlichen Hintergrund bildet, macht im Kapitel *„Nanking“ in der japanischen Literatur* deutlich, wie man in Japan mit den später verdrängten Ereignissen seinerzeit umging. – Im Schlusskapitel wird noch einmal tiefer in die Historie zurückgegriffen, um zu zeigen: Europa und Japan – das ist eine wahrhaft ungewöhnliche Geschichte, vergleicht man sie mit fast allen anderen interkontinentalen Beziehungen, deren Vergangenheit getrübt ist durch Krieg und Eroberung, durch Kolonisation und einseitige Ausbeutung oder durch das Verhältnis von machtvolltem Zentrum und unterlegener Peripherie. *Polaritäten, Obsessionen und das „Projekt Ostasien“: Die Globalisierung und ihre Vorgeschichte in Japan* umreißt Stellung und Selbstverständnis der Nation in mehreren welthistorischen Augenblicken und endet mit einem Ausblick auf die im Wandel befindliche geopolitische und soziokulturelle Konstellation in Ostasien.

Es reizt, die einzelnen Kapitel zu kommentieren, nicht nur, wo sich ein größerer zeitlicher Abstand zu den geschilderten Verhältnis-

sen auftut. Sowohl in Japan als auch hierzulande hat sich das kulturelle Umfeld bisweilen rasant gewandelt. Das gilt beispielsweise für die Literatenwelt und die Arbeitsbedingungen der Schriftsteller, die in „Erzählte Erfahrung und literarischer Markt“ exemplarisch ausgebreitet werden. Heutzutage sind es wohl nur noch die älteren Semester unter den japanischen Autoren, die ihre Texte auf dem typischen normierten Manuskriptpapier per Hand niederschreiben. Aber auch die Umwelt selbst ist nicht mehr dieselbe: Das berühmte Akasaka Prince Hotel, kurz Akapuri genannt, aus dem im selben Kapitel vorgestellten Text der Autorin Hayashi Mariko, Treffpunkt der politischen und kulturellen Elite, dessen erst 1982 nach Plänen des Star-Architekten Tange Kenzō errichtetes Hauptgebäude zum Orientierungspunkt und optischen Wahrzeichen des Stadtviertels in Tokyo wurde, steht nicht etwa unter Denkmalschutz, sondern wurde inzwischen wieder abgerissen. – Was bedeutet es denn, um ein weiteres beliebiges Beispiel herauszugreifen, dass wir die Mode der T-Shirt-Texte mit den kryptischen Beschriftungen wie so vieles andere erst mit einigem zeitlichen Verzug auch bei uns beobachten? Mit typischen dekontextualisierten Zeilen wie „Rallye Club 1987“ oder „Bicycle Race 1967“? Ein deutscher Publizist hat diese neulich als „klassenübergreifende Shapeshifter“ zu deuten versucht, doch er fragt sich auch, ob es sich womöglich um „Zeichen ohne Zweck, gleichsam um Kommerz-Dada für die Massen“ handele.<sup>4</sup> Überhaupt die Straßenmode und die Populärkultur. Wer hätte vor zwanzig Jahren den Siegeszug der rosage tränkten japanischen Marke Hello Kitty oder der Manga in Europa vorhergesagt? Doch mag dies alles, betrachtet man es denn als Signal für Globalisierungsströme, die im Fernen Osten ihren Ausgang nehmen, zu den kommerzgestützten Oberflächenphänomenen zählen. – Aber was ist, um ein anderes Thema aufzugreifen, mit dem japanischen Naturverständnis? Nach wie vor gelten Natur und Landschaft, man denke an die Kapitel zum Haiku, zum Landschaftsbegriff und zu Schönheit und nationaler Identität, als nationale Identifikationsfiguren, was selbst noch in der

---

<sup>4</sup> Aram Lintzel: Ach, du arme ausgebeutete Mittelschicht, Kolumne, in: Die Tageszeitung, 13.11.2012. <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2012%2F11%2F13%2Fa0093&cHash=acdca814db0613f1b0dbb08cc6de570d> (eingesehen am 13.11.2012)

nicht so sentimental Reise der Auslandsjapanerin Kometani augenfällig ist. Bei ihr wird zugleich deutlich, dass es die sekundäre Natur, die Repräsentation von Natur in den Künsten, ist, die japanisches Naturverständnis bestimmt, ein Moment, auf das neuerdings mit großer Materialfülle der amerikanische Japanologe Haruo Shirane aufmerksam machte.<sup>5</sup> Keinesfalls darf, so Shirane, die geradezu verblüffende Verbreitung der sekundären Natur in Japan als besondere Nähe zur oder als Harmonie mit der primären Natur missverstanden werden. Im Lichte einer solchen Klarstellung gewinnen viele der Betrachtungen in diesem Band noch schärfere Konturen.

Wie sehr die Dinge im Fluss sind und zugleich Kontinuitäten bergen, zeigt nicht zuletzt ein Faktum wie die Wiederwahl des Ministerpräsidenten Abe Shinzō, der bereits von 2006 bis 2007 Japans Geschicke mitbestimmte und der im Dezember 2012 erneut ein Kabinett zusammenstellte. Vielleicht sollten wir sein damaliges Regierungsprogramm, das er in einem Bestseller unter dem Titel *Utsukushii kuni e* („Unterwegs in ein schönes Land“) bekanntmachte und das den Einstieg in das Kapitel über „Schönheit und nationale Identität“ bildet, noch einmal, und genauer, lesen. Wenn er darin beispielsweise einen Kamikaze-Piloten im Kampf um Okinawa idealisiert, der seine Zweifel am Sinn seines Einsatzes zurückstellt, um sich für sein Land zu opfern, so dient diese sinnlos-tragische Attitüde dem Ministerpräsidenten als leuchtendes Beispiel für die Nachgeborenen, auf deren heroischer Selbstaufgabe die heutige „Freiheit und Demokratie“ aufgebaut worden seien. Die eigenen Werte und Ideale zu verteidigen, bedeute, die Heimat zu beschützen, was wiederum gleichbedeutend sei mit dem Schutz der geliebten Familie.<sup>6</sup> Wieder finden wir vielfache Anknüpfungspunkte, etwa an die Frage nach dem Umgang mit der jüngeren Nationalgeschichte, oder auch zur Frage, was eine solch große Leserschaft für dieses vordergründig an einen nationalen Schönheitswillen appellierende Buch einnimmt.

---

<sup>5</sup> Haruo Shirane: *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*. New York: Columbia University Press 2012.

<sup>6</sup> Abe Shinzō: *Utsukushii kuni e*. Tōkyō: Bungei shunjū 2006, S. 108. Das Buch ist übrigens mit bisher über 600.000 verkauften Exemplaren der erfolgreichste Titel der Taschenbuchreihe des Verlags.

Dergestalt unmittelbar in der Gegenwart angekommen, breche ich die punktuellen Kommentierungen ab, zumal auch dies nichts als eine Momentaufnahme sein kann.

Die vorliegenden Essays erschließen einen transkulturellen Raum immer dichter werdender Verflechtungen zwischen Ostasien und Ameroeuropa. Dabei entpuppt sich Japan als vielfach verspiegelte Fremde, in der uns Eigenes in multipler Brechung entgegentritt. Vor dem Hintergrund eines neuen Interesses an der kulturellen Repräsentation des Politischen und Gesellschaftlichen sind die Essays dieses Bandes als gleichsam trans-japanologische Beiträge zu lesen – sie wollen unterhalten, Einsichten vermitteln und zu Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen kulturellen Übersetzens und der Universalisierbarkeit der Kategorien anregen. *There's so much interest in Japan but not for the right reasons.* So hofft die Verfasserin, einige mögliche und vor allem triftige Gründe für die Beschäftigung mit Japan geliefert zu haben.

Berlin, im Januar 2013

## VON DER ÜBERSETZBARKEIT JAPANISCHER LITERATUR

Wer bis vor nicht allzu langer Zeit hierzulande das Studium der japanischen Philologie aufnahm, durfte damit rechnen, von seinen Lehrern recht bald in das im übrigen offenliegende Geheimnis der Disziplin eingeweiht zu werden – die fundamentale und angeblich auch durch die größten Anstrengungen nicht wirklich zu überwindende Unzugänglichkeit der Texte, die es uns Nicht-Japanern ein für allemal verwehrt, die – unzweifelhaft vorhandenen – Tiefen japanischen Geistes und japanischer Seele, wie sie sich darin manifestierten, zu ergründen. Nun hätte es einer solchen Einschüchterung, welche die Zaghaften früher oder später in die Arme anderer, leichter zugänglicher Disziplinen trieb, während sie die Entschlossenen in ihrem verzweifelten Mut zu bestärken pflegte, kaum bedurft, denn dem durchschnittlichen Anfänger stellte sich das Objekt seines Studiums ohnehin als gleichermaßen ehrfurcht- und furchteinflößendes Korpus mit sieben Siegeln dar. Immerhin bewirkte diese von einer japanologischen Schule gepflegte Konditionierung eine Stärkung des Bewusstseins, zur kleinen Gruppe der Auserwählten zu gehören, die sich einer so wertvollen wie hoffnungslosen Mission verschrieben hatten. Sie waren es nämlich, die einerseits die tief geahnte Überzeugung vertraten, das Japanische sei unübersetzbar, Literatur dieser Provenienz sei „übersetzungsresistent“, doch in heroischem Widerstand gegen dieses Schicksal – so schien es – waren zugleich sie es, die die Mauer immer wieder durchbrachen und mit Übersetzungen – oder sollten wir sie bloße Versuche nennen? – ans Licht der deutschsprachigen Öffentlichkeit traten. Mittlerweile ist das Fach wie das allgemeine Interesse an japanischen Gegenständen gewachsen, so dass es der alten Legitimation nicht mehr bedarf, und

dennoch wird der Gedanke der „Übersetzungsresistenz“ auf anderer Ebene, nämlich von japanischen Muttersprachlern, oftmals auch Gelehrten, also Instanzen, die besonders dazu berufen scheinen, immer wieder bekräftigt, indem sie verkünden, die Feinheiten, das eigentlich Wertvolle, Literarische, die Essenz des japanischen Texts gehe unweigerlich in der Übersetzung verloren. Zuweilen wird sogar mit *kotodama*, der nur dem Japanischen eigenen „Wortseele“ argumentiert, die sich ausschließlich Landsleuten offenbare, doch erscheint dieses Propagandarelikt aus den Zeiten des militaristischen Spiritualismus inzwischen auch vielen Japanern obsolet.

Dennoch, die große Entfernung zur japanischen Literatur ist unbestreitbar, denken wir nur an die verschwindend geringe Zahl von Lesern, die potentiell in der Lage wären, die Übersetzung mit dem Original zu vergleichen. Die Ausgangslage ist eindeutig eine ganz andere als bei, sagen wir, englisch-amerikanischer, französischsprachiger oder südamerikanischer Literatur. Das umgibt den Übersetzer wie das Original unweigerlich mit einem Hauch Geheimnis; zugleich hat der Übersetzer aber auch mit verstärktem Misstrauen zu rechnen, auf das wir noch zurückkommen werden. – Immerhin besagt eine andere Grundregel, die in unserer polyglotten Kultur aufgestellt wurde, jedoch, dass Übersetzbarkeit ein primäres Kennzeichen von Sprachen ist, so dass nichts uns zu der Annahme berechtigt, das Japanische sei diesem Prozess unzugänglicher als andere Idiome. Dass literarisches Übersetzen, bei dem es um mehr geht als den bloßen Transfer eines semantischen Bedeutungsgehalts, darüber hinausgehende Probleme aufwirft, ist andererseits ebenfalls eine Binsenweisheit, zumal dies ja genauso für eng benachbarte Sprachen gilt. Die Probleme sind hier nicht etwa geringer, sie sind nur schwieriger zu entdecken. Der große Abstand zwischen dem Japanischen und europäischen Sprachen dagegen bedeutet, dass der Spielraum der Umsetzung, etwa die Wahl der stilistischen Mittel, entsprechend größer ausfällt als bei der Umsetzung zwischen eng verwandten Sprachen, die über ähnliche stilistische Möglichkeiten verfügen. Mit Lautmalerei etwa arbeiten viele Literaturen, und es liegt zumindest nahe, dieses stilistische Mittel der Ausgangssprache auch in der Übersetzung anzuwenden, vorausgesetzt, dass sich damit eine vergleichbare Wirkung erzielen lässt. Wo die verwendeten Stilmittel jedoch auf völlig anderen Ebenen liegen, ergeben sich mehr Optio-

nen, zumindest liegen die Lösungen nicht mehr auf der Hand. Wählt ein japanischer Autor etwa zum Zwecke der Verfremdung sehr seltene Schriftzeichen oder ungewöhnliche Lesungen, so kann die Übersetzung in eine Sprache mit einem ganz anderen, phonetisch orientierten Notationssystem eine entsprechende Verfremdungswirkung nur mit andersgearteten stilistischen Mitteln erreichen, über die wiederum das Japanische vielleicht nicht verfügt. Der japanische Leser der Übersetzung wird dann womöglich nur enttäuscht registrieren, dass der Wirkungsreichtum des so auffällig gewählten Schriftbilds wieder einmal nicht in die Übersetzung hineingerettet werden konnte, während ihm entgeht, mit welchen Mitteln der Zielsprache hier eine vergleichbare Arbeit geleistet wird.

Doch natürlich müssen wir zugeben, dass dies nur in seltenen Fällen glücken mag und dass in weniger angemessenen, weniger kongenialen Übersetzungen der Verlust um so größer ist, je zahlreicher die sprachlichen und poetischen Figuren sind, für die sich keine annähernd direkte Entsprechung finden lässt. Sehen wir uns daher die Schwierigkeiten beim Übersetzen aus dem Japanischen, die realen wie die vorgeschobenen, ein wenig genauer an.

#### FREMDE REALIEN UND FALSCHHEIT WÖRTLICHKEIT

Japanische Literatur spielt in den meisten Fällen – wie sollte es auch anders sein? – in Japan, mithin in einer uns fernen, fremden Welt mit vielen uns nicht bekannten Details, für die es in unserer Sprache keine Wörter gibt. Schon immer verfahren die Übersetzer in solchen Fällen recht unterschiedlich, sei es durch Übernahme von Ausdrücken aus der Ausgangssprache, die sich mittlerweile vielleicht auch schon einbürgern konnten – man denke nur an Kimono, Samurai, Bonsai oder Karate, durch Bedeutungsanpassung oder Lehnübersetzung, wobei die Sturmläden *amado* zu „Regentüren“ werden, oder durch Schaffung von neuen Ausdrücken und Bedeutungen mit einheimischen Mitteln. Im Übrigen aber können wir die interessante Beobachtung machen, dass immer mehr im Deutschen ursprünglich fremde Einzelheiten verstanden werden, denn mit der internationalen Verbreitung japanischen Designs und japanischer Küche etwa wächst die Gelegenheit, auch bei uns mit Futon und Tatami oder mit Sushi, Tofu und Sashimi in Berührung zu kommen, so dass auch

mancher missglückte Versuch der Umschreibung wegfallen kann. Wer erinnert sich nicht ohne geheime Belustigung der vielfältigen Wiedergabevariationen von Sushi auf deutsch, die hier lieber nicht aufgezählt werden sollen.

Andererseits überrascht es, in älteren Übersetzungen oft auf eine Häufung von Exotismen zu stoßen, die im freundlichsten Fall in einem Glossar am Ende des Buches erläutert werden, vorausgesetzt, man hat dieses durch versehentliches Aufschlagen von hinten überhaupt entdeckt. Es kann aber durchaus sein, dass der Übersetzer es dem Leser überlässt, die Bedeutung von Engawa oder Uchiwa aus dem Zusammenhang zu erschließen, was durchaus nicht immer leichtfallen dürfte. Ob er dabei einen erzieherischen Effekt im Auge hatte oder nur zu träge war, sich zwischen „Veranda“, „Hausumgang“ oder anderen Alternativen und zwischen „Fächer“ oder „Blattfächer“ zu entscheiden, ist schwer auszumachen. Vielleicht war ihm womöglich gar an einem exotischen Klang gelegen, denn wirkliche Übersetzungsschwierigkeiten bieten diese Wörter nicht.

Hinter der Neigung von Übersetzern zu falscher Wörtlichkeit verbirgt sich ebenfalls oft das (vielleicht nur unbewusste) Bestreben, den Text fremder erscheinen zu lassen, als er ist. Wer mit dem Englischen vertraut ist, wird „hot potato“ im übertragenen Sinne sicher nicht mit „heiße Kartoffel“, sondern mit „heißes Eisen“ wiedergeben, und genauso wird man japanisch *oyayubi* nicht als „Elternfinger“, sondern als „Daumen“ und *kusuriyubi* als „Ringfinger“, nicht etwa als „Medizinfinger“ eindeutschen. Dennoch gehen nicht wenige Übersetzer nach diesem Muster vor und sprechen etwa von einem „Band oben“, wenn der „erste“ und einem „Band unten“, wenn der letzte Band einer zwei- oder dreiteiligen Buchserie gemeint ist. (Die Reihenfolge wird im Japanischen hier optisch vertikal gedacht.) Übrigens ist auch die *nonsense*-hafte Häufigkeit, mit der in deutschen Übersetzungen davon die Rede ist, dass jemand „einen Tee trinken geht“, mit falscher Wörtlichkeit zu erklären, denn die Redensart besagt nichts anderes, als dass man sich zum gemeinsamen Plaudern in ein Café oder eine vergleichbare Örtlichkeit begibt, wo man in den meisten Fällen übrigens gar keinen grünen Tee bestellen kann.

## WIE VIELDEUTIG IST EIN JAPANISCHER TEXT?

Eine bei uns verbreitete Vorstellung besagt, das Japanische sei in hohem Maße vieldeutig und daher so schwer zu übersetzen. Übrigens begründet manch ein Verlag die immer noch geübte Praxis, ein japanisches Werk aus der englischsprachigen Übersetzung übertragen zu lassen, mit der angeblichen Ambiguität des Originals. Da sei eine autorisierte englischsprachige Fassung doch schon ein wesentlicher Markstein, an dem nun – wenn auch in Wirklichkeit aus praktischeren Gründen – offenbar kein Weg mehr vorbeiführt.

Weshalb sollte denn die englische Version die gültigere sein? Sehen wir die Dinge einmal andersherum, aus japanischer Perspektive, so liegt die Folgerung auf der Hand, dass sich Autoren wie Agenturen eher ein Urteil zur englischsprachigen Fassung zutrauen, denn das Englische liegt ihnen eben näher (aber wie nahe?) als das Deutsche, und in tolldreister Unterschätzung der Differenzen zwischen dem Englischen und dem Deutschen hält man diese zweite Transformation für einen kleinen, überschaubaren Schritt. So müsste es deutschen Übersetzern aus dem Japanischen die Zornesröte ins Gesicht treiben, wenn sie im Impressum einer Sammlung von Erzählungen des Autos Mishima Yukio lesen: „Auf Wunsch des Autors aus dem Amerikanischen übersetzt.“ Offenbar traut er ihnen nicht, und er traut ihnen nichts zu, so dass er es immer noch für besser hält, seinem deutschen Publikum sozusagen aufgewärmte Kost vorsetzen zu lassen.

Doch wie vieldeutig ist japanische Literatur denn nun wirklich? Das Japanische gehört bekanntlich einem ganz anderen Sprachtypus an. Beschreiben wir es von der europäischen Sprachstruktur her, so müssten wir zum Beispiel feststellen, dass es kein Genus und keinen Numerus, keinen Artikel und keine Kasusflexion kennt und dass die Person unbezeichnet bleibt, das Satzsubjekt im allgemeinen also nicht genannt wird. Die Übersetzung in eine europäische Sprache erfordert jedoch alle diese Festlegungen, für die der einzelne japanische Satz uns kaum Anhaltspunkte bietet. Der Übersetzer eines einfachen Aussagesatzes hat also in der Tat eine Fülle an divergierenden Realisierungsmöglichkeiten, wobei die stilistische Ebene noch gar nicht betroffen ist: „Ich/er/sie/es, wir/sie (pl) gehe/gehen/gingen in ein/mehrere Buchgeschäft/e, um ein/das/die Buch/Bücher

zu kaufen.“ Nun ergibt sich in den meisten Fällen aus dem Zusammenhang recht leicht die Möglichkeit zur Vereindeutigung, so dass man auch im Deutschen problemlos wiedergeben kann, wer sich wann wohin begab und wie viele Bücher denn erworben wurden. Natürlich kann ein japanischer Sprecher (und Schreiber) die Aussage von sich aus auch stärker vereindeutigen, um den Interpretationsspielraum weiter einzugrenzen, doch täte er dies nur, wenn es ihm aus einem bestimmten Grund auf Eindeutigkeit und Exaktheit besonders ankäme. Ist dies jedoch nicht der Fall, weil der Aussage keine besondere Wichtigkeit zukommt, so wird er den Satz in seiner relativen Vieldeutigkeit belassen, denn seine Sprache verlangt diese Präzisierung nicht, und ein japanischer Hörer (oder Leser) wird ihn als wohlgeformt und vollständig empfinden. Das Dilemma des Übersetzers besteht in solchen Fällen darin, dass die Struktur der Zielsprache ihn zu ständigen Präzisierungen zwingt und dass es deshalb oft in sein Ermessen gelegt wird zu entscheiden, ob etwa eine Frau „ihr Kind“ oder „ihre Kinder“ auf der Flucht verlor, oder ob ein Kämpfer in einem Samurairoman einen oder mehrere Krieger tötete. In diesem Punkte kann das Japanische dem Übersetzer in der Tat so manche Kopfschmerzen bereiten, obwohl sich, wie gesagt, vieles vom Kontext her verstehen und vereindeutigen lässt. Außerdem existiert ein vergleichbares Problem auch in umgekehrter Richtung, etwa, wenn die japanischen Übersetzer des Nibelungenlieds gezwungen sind festzulegen, welche Altershierarchie sie den Geschwistern Kriemhild, Gunther, Gernot und Giselher unterstellen sollen. Im Deutschen ist nur von Bruder oder Schwester die Rede, das Japanische präzisiert aber jeweils nach jüngerem und älterem Bruder bzw. Schwester, so dass die Kenntnis der Reihenfolge der Geburt (bzw. ihre hypothetische Konstruktion) eine Voraussetzung für die Übersetzung darstellt.

#### VON KLEINMÜTIGEN ÜBERSETZERN UND MISSTRAUISCHEN LESERN

Neben jenen bereits erwähnten Übersetzern, die den Text durch nicht übersetzte originalsprachliche Einsprengsel und falsch verstandene Wörtlichkeit fremder und rätselhafter erscheinen lassen, als er ist, gibt es aber auch jene, die den Leser der Übersetzung vor zu viel Fremdheit schützen wollen, indem sie zu vergessen scheinen,

dass ja nur das Gesagte, nur die Sprache selbst, nicht aber die außersprachlichen Realitäten übersetzt werden sollten. So besteht keine Notwendigkeit, die ersten Schreibversuche eines japanischen Kindes mit der Silbenschrift in ein ABC zu transponieren oder eine Notiz auf einem Zettel in Blockbuchstaben zu visualisieren, die eine japanische Ehefrau ihrem Mann aufzeichnet. Japanische Schiebetüren können auch nicht „aufgestoßen“ werden, und dass jemand im Lande des Yen „keinen Cent mehr in der Tasche“ hat, verrät allenfalls eine ungeschickte Über-Eck-Eindeutschung aus der amerikanischen Version, die das Original durch traurige Überanpassung an die Alltagswelt des Zielpublikums verhunzt. Ganz offensichtlich schaden solche Assimilationen mehr, als dass sie nützen, denn die Angleichung erfolgt ja nur in einzelnen Details. Der Rest der beschriebenen Welt bleibt jedoch in seiner Fremdheit erhalten, so dass es eher noch zu zusätzlichen Irritationen des Lesers kommt, der sich darauf eingestellt hat, dass Japaner japanisch schreiben, und der sich nun fragen muss, weshalb sie Blockbuchstaben verwenden.

Während diese Form der falschen Anbiederung vom Leser der deutschen Übersetzung zu erkennen ist, entgeht seinen Blicken jedoch eine noch viel gravierendere Verstümmelung, die nur im Vergleich mit dem Original aufgedeckt werden kann. Es handelt sich um die eigenmächtige Adaption, häufiger noch um ein Weglassen oder Zusammenstreichen von Stellen, mit denen der Übersetzer offenbar nichts anfangen konnte, sei es, weil er sie nicht verstand oder weil ihm ihre Bedeutung nicht einleuchten wollte. Mit solchen Eingriffen aber überschreitet der Übersetzer ganz eindeutig seine Kompetenz! Er verschiebt Gewichtungen und, was vielleicht das Schlimmste ist, er verrät das Original wie auch den Leser gleichermaßen, dem er nichts von seiner Kürzung oder Modifikation andeutet.

Den Lesern der jahrzehntelang einzigen Übersetzung einer berühmten Erzählung von Shiga Naoya mag vielleicht nicht so recht begreifbar gewesen sein, weshalb sie in Japan solche Hochschätzung genießt, denn wichtige bedeutungstragende Partien (und in einem wohlkonstruierten Kunstwerk wie diesem sind alle Teile bedeutungstragend!) wurden stillschweigend unterschlagen. Das kurze Werk besteht aus einer Folge detailhafter Naturbeobachtungen, die mit Kontemplationen über Leben und Tod verwoben sind. So be-

obachtet der Erzähler ein Blatt, das sich im Windhauch nicht bewegt, dann aber bei Windstille zittert – ein Moment, der das Mysterium vertieft, vom Übersetzer aber stillschweigend unterschlagen wird, vielleicht, weil ihm selbst die Stelle zu rätselhaft vorkam. Die Freiheit des Übersetzers aus dem Japanischen mag, wie wir sahen, aufgrund der großen Distanz zwischen den Sprachen und Kulturen zwar relativ groß sein, doch so weit geht sie nicht! Offenbar empfanden sich Übersetzer früherer Generationen aber auch als souveräner gegenüber dem Text, und sie waren auch allein auf weiter Flur. Texteingriffe dieser Art sind bei Übertragungen jüngerer Datums jedenfalls weit seltener zu beklagen.

Doch wäre es falsch, alle Mängel dem geplagten Übersetzer zuzuschreiben. Sein Produkt spiegelt schließlich nur die Erwartungen der Leserschaft, mehr noch, es spiegelt auch die Tabus der Zielkultur. Konventionelle Erwartungen westlicher Leser besagten etwa, japanische Literatur habe poetisch-zart und ästhetisch zu sein, um unser Bild von Japan zu bestätigen. Danach richtete sich im wesentlichen auch die Auswahl der übersetzten Autoren. Umgekehrt wird nun aber auch das Image dieser Autoren wieder an unsere Erwartungen angepasst, was ein teilweise recht verkürztes Bild ergibt. Tanizaki Junichirō zum Beispiel erscheint in vielen englischsprachigen Übertragungen als Ästhetizist, doch eine sehr wesentliche Seite seines Schaffens, die Ironie, erzeugt durch die ständige Konfrontation und Balance zwischen Ästhetisierung und Realismus, bleibt unerkannt, und zwar deshalb, weil die Übersetzer dazu tendieren, die Momente des Hässlichen und Grotesken einfach auszublenden. In ganz ähnlicher Weise verfährt bzw. verfuhr man hierzulande früher übrigens mit Kawabata. Und um noch ein drittes Beispiel zu nennen: Die amerikanischen Versionen der Werke von Enchi Fumiko sind um offene erotische Anspielungen, die darüber hinaus noch eine lesbische Komponente enthalten können, weitgehend „bereinigt“. Entsprechende Bilder und Metaphern wurden fortgelassen oder durch „harmlose“, ästhetisierte ersetzt. Hätte man diese Autoren aus dem Amerikanischen übersetzen lassen, so spiegelte sich darin folgerichtig amerikanische Prüderie – ein weiteres Exempel dafür, wie unsinnig und dem Vermittlungsdenken abträglich Sekundärübersetzungen literarischer Werke sind!

## DER ÜBERSETZER IN SEINEM ELEMENT

Nachdem bisher so viel von Gefahren und Fehlern in Übersetzungen die Rede war, darf jedoch zumindest ein Hinweis auf die Möglichkeiten und Vielfalt der Lösungen nicht fehlen. Wenn es denn lohnen soll, deutsche Übersetzungen japanischer Gedichte, Erzählungen, Kurzgeschichten, Romane und Essays zu lesen, dann doch deshalb, weil wir vermuten, die Originale seien lesenswert, und deren Reiz sollte sich uns irgendwie mitteilen. Irgendwie – nämlich mit allen Mitteln, die unsere Sprache und unsere literarische Tradition bereithält. Um ein zu Beginn eingeführtes Beispiel weiterzuverfolgen – die auffällige Schreibung von Kernbegriffen mit weniger gebräuchlichen Schriftzeichen, wodurch diese symbolisch angereichert werden, lässt sich im Deutschen natürlich nicht direkt nachbilden, doch eine Verfremdung zumindest lässt sich auch anders erreichen. Nosaka Akiyuki etwa schreibt das Wort *hotaru* („Glühwürmchen“) im Titel seiner Erzählung, die Kriegsfeuer und Glühwürmchenlichter auf poetisch intensive Weise motivisch verknüpft, mit Hilfe einer Zeichenverbindung, die „vom Himmel fallendes Feuer“ und damit nächtliche Fliegerangriffe assoziiert, während der Erzählungstext selbst durchgängig nur die allgemein übliche Schreibung verwendet. Nun entfällt für das Deutsche die Möglichkeit alternativer Schreibung, doch verfügen wir im Unterschied zum Japanischen über zwei geläufige Lexeme, so dass mit „Leuchtkäfer“ im Titel die Unterscheidung zu „Glühwürmchen“ mitsamt teilweise divergierender Konnotationen deutlich gemacht werden kann.

Gewiss verliert ein Text durch den Transfer in eine andere Sprache sehr häufig an poetischer Potenz, doch kann der Verlust durch erfahrene und geschickte Übersetzer durchaus aufgefangen, ja der Text vielleicht sogar in gleichem Maße wieder mit Poetizität angereichert werden. Dies im Einzelnen zu zeigen würde jedoch zu viel Raum beanspruchen, und so kann es nur anhand eines winzigen Details angedeutet werden. Nehmen wir ein Beispiel aus einem Roman Mishima Yukios, eines geradezu barocken, metaphernfreudigen Erzählers, wie er eine Küstenlandschaft beschreibt. Am Himmel darüber wölben sich *iwashigumo*, zu deutsch „Schäfchenwolken“. Der Übersetzer hat sich in diesem Fall jedoch für eine bewusst wörtliche Übertragung des konventionalisierten sprachlichen Bildes, der ver-

blassten Metapher aus dem Japanischen entschieden und spricht folglich von „Sardinenwolken“. Das Bild würde einem japanischen Leser nicht auffallen, uns aber sehr wohl, denn für uns ist es ungewohnt und präsentiert einen frischen optischen Eindruck – sozusagen die Projektion der Meereslandschaft auf den Himmel. Da das Werk vom Autor jedoch mit einem ganzen Netz von symbolischen Verweisen auf das Meer überzogen wurde, fügt sich dieses Bild überraschend gut in das Gesamtkonzept ein und reichert es in diesem Detail durch eine stimmige Bildlichkeit an, die es im Original allenfalls ansatzweise besitzt – sozusagen als Kompensation für Stellen, an denen Poetizität verlorengeht. Die Sache der Übersetzung aus dem Japanischen ist also nicht aussichtslos, auch wenn sie, zugegeben, ein mehr als mühsames, tückenreiches und vielfach nicht sehr dankbares Geschäft ist. Doch auch das gilt wohl für alle Literaturen.

#### DIE ÜBERSETZUNG ALS SPIEGEL UNSERER WÜNSCHE

So, wie nun also japanische Literatur oftmals zur Projektionsfläche unserer Vorstellung von Japan degeneriert, so spiegelt die Übersetzung auch die Lesererwartung in einer bestimmten Zeit wider. Am sinnfälligsten lässt sich dies vielleicht an Gedichtübertragungen zeigen, die den Zeitgeschmack in besonderer Konzentration reflektieren. Frühe Übersetzungen japanischer Lyrik sind wesentlich „kulinarischer“, sie tendieren dazu, in Pathos und Sentimentalität zu schwelgen. „Duftige Kirschblüten! Liebliche Mitwisser meiner Qual! / Zeigt doch ein wenig Mitleid mit diesem Herzen –/ denn nur ihr kennt ja mein großes Weh; / den anderen allen muss ich's verschweigen, / dass ich elend bin.“ Und so liest sich eine neue Version desselben Gedichts, die nur halb so wortreich ist, doch damit dem Original eher entspricht: „Freu dich über mich / wie ich mich freue über dich / wilde Kirsche, du / Denn was Einsamkeit, das wissen / nur mein Herz und deine Blüten.“ Der Kontrast ist verblüffend – das Gedicht wird inniger, weniger pathetisch als die reich ausgeschmückte erste Übersetzungsvariante.

Betrachten wir noch ein letztes Beispiel. Im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert übersetzte man: „Nicht meiner, die ich / Vergessen bin, gedenk ich; / Doch ach! das Leben / Des Mannes bleibt mir theuer, / Der einst mir Treu' geschworen.“ Manfred Hausmann

dichtete: „Er hat mich verlassen. / Aber ich denke nicht an meine Qualen, / ich denke nur an ihn, / der seinen Schwur gebrochen hat. / O straft ihn nicht dafür, ihr Götter!“ Und in der neuesten Version lesen wir: „Lass nur, ich verwind's / dass du mich vergessen hast / Dein Los beklag ich / denn den Liebesschwur brachst du / und wirst es mit dem Leben büßen.“ Erst diese Übersetzung erschließt uns die psychologische Raffinesse der Hofdame Ukon aus dem 10. Jahrhundert, die uns weniger weiblich-masochistisch und dafür um so „moderner“ entgegentritt.

Jede Zeit hat also ihre eigene Übersetzung, und eine endgültige Übersetzung gibt es nicht. Insgesamt betrachtet, sind die neueren Versionen japanischer Poesie und Prosa im Deutschen weniger dekorativ und geschmäckerlich, philologisch genauer und letztlich wahrhaftiger, was sicher gleichermaßen mit der Entwicklung des Übersetzens wie auch mit geänderten, sensibilisierten Leserwartungen zusammenhängt. Inzwischen darf japanische Literatur auch spröde klingen, und mit der Erschließung neuer Autorinnen und Autoren für den deutschen Sprachraum wächst hoffentlich auch das Gespür für die Vielfalt und Breite des Spektrums literarischer Themen und Redeweisen in Japan.

## WARUM HAIKU? ZUM UNTERSCHIEDLICHEN VERSTÄNDNIS DER HAIKU-DICHTUNG IN JAPAN UND IM WESTEN

„Die Frage sollte nicht sein, ob es möglich ist, von der Poesie zu leben. Die Frage sollte sein, ob es möglich ist, ohne Poesie zu leben.“ Jan Wagner

Wenn es neben Kameras und Transistoren, Automobilen und Spielkonsolen etwas gibt, das in weiten Teilen der Welt untrennbar mit dem Land Japan assoziiert wird, so ist es die japanische Gedichtform Haiku. Das Haiku ist, mit anderen Worten, vielleicht vergleichbar nur noch den ebenfalls seit dem späten 19. Jahrhundert im westlichen Ausland begeistert rezipierten Holzschnitten, das bedeutendste japanische Exportgut im Bereich der Kultur – bedeutend in dem Sinne, dass es in vielen Ländern das bekannteste, im allgemeinen Bildungsschatz verankerte, japanische Kulturgenre darstellt und damit auch das Bild Japans entscheidend mitbestimmt. Auch wenn in jüngster Zeit die japanische Populärkultur mit Manga und Anime diesen Eindruck zu überlagern scheint, behauptet sich das Haiku allem Anschein nach auch weiterhin als im Alltag vieler Kulturen verankerte japanische Kunstform.

„Haiku ist eine der ‚japanischsten‘ Erscheinungen der so komplexen japanischen Kultur“, lesen wir beispielsweise bei Dietrich Krusche, der als Deutschlektor einige Jahre in Japan verbracht hat und dessen Haiku-Anthologie<sup>1</sup>, die erstmals 1970 und seither in zahlrei-

---

<sup>1</sup> Vgl. Dietrich Krusche: *Haiku – Bedingungen einer lyrischen Gattung. Übersetzungen und ein Essay*. Tübingen: Edition Erdmann 4. Aufl. 1982 (1970), S. 145. 1994 erschien das Buch in unveränderter Form, ergänzt nur durch ein Nachwort und einige Literaturangaben im Deutschen Taschenbuch-Verlag, 2008 in der 11. Auflage.