

PRO LITTERIS IAPONICIS  
ODER  
VOM SCHADEN SCHLECHTEN ÜBERSETZENS

Jürgen STALPH

1

Die vielbeklagte Indifferenz des europäischen oder sagen wir: des deutschen Lesers gegenüber „der japanischen Literatur“, eine Indifferenz, die, das liegt auf der Hand, in aller Regel in Übersetzung vorliegende Literatur meint, beruht weniger auf irgendwelchen dieser Literatur „inhärenten Eigenschaften“, die man leichtfertig (und törichterweise) anzunehmen bereit ist – eine gewisse Exotizität beispielsweise oder die immer wieder aus dem Hut gezauberte „Ambiguität“ –, sondern, neben dem Problem der Auswahl, auf einem Übertragungsfehler: Viele Übersetzungen sind schlecht.

Wie alle Kunst ist auch das Sprachkunstwerk im Ganzen Kunst. Erbaut aus Wörtern, führt es über das Wort hinaus. Immer ist es eher Form denn Botschaft, Rhythmus denn Mitteilung, Struktur denn Kommunikation. Übersetzungen, denen mithin die Aufgabe zukommt, Kunst in Kunst zu transponieren, können nur gelingen oder scheitern, können nur gut sein oder schlecht, können nur, mit einem Wort, Kunst sein oder nicht.

Wer Kunst übersetzen will, ob spanische, englische, russische, japanische, hat das Wort zu achten, sich zu richten aber nach der Kunst, dem Ganzen also. Denn nicht das Wort, der Text ist der Text. Nicht die bloße Botschaft zählt, um diesen einzig wichtigen Punkt zu wiederholen, nicht die Kommunikation, sondern die Komposition, der Pinselstrich, das Bild, jener „Austausch geheimer Werte“ (NABOKOV 1984: 421), den Wörter im gestalteten Gefüge treiben (und der Wörter zu Gefügen macht). „Kommunikationspläne“, „kommunikative Werte“ und andere Chimären, vor allem der taube „(Durchschnitts-)Leser“ (KAUTZ 1990: 103; 1994: 107), den keine Klammersetzung klüger macht, spielen in der Wortkunst keine Rolle, in der Prosa nicht und schon gar nicht in der Poesie, weder beim Schöpfen noch beim Nachschöpfen, das im übrigen in beiden Bereichen keineswegs verschiedene „Techniken“ verlangt. Das Übersetzen von Poesie ist allein deshalb schwieriger, weil dem Übersetzer weniger Spielraum bleibt, im Ganzen gutzumachen, was er im einzelnen nicht vermag.

Schlechte Übersetzungen japanischer Literatur gehen oft unmittelbar zurück auf eine – bisweilen skandalöse – Unfertigkeit des Übersetzers in der japanischen Sprache, meist gepaart dann mit entsprechend oberflächlichem Wissen um kulturelle Realien. Sprachliches Rüstzeug, wie es etwa die universitäre Japanischausbildung mitgibt – die in der Regel in Studiengänge eingebunden ist, deren vornehmliches Ziel ja gerade nicht in der Vermittlung umfassender Fremdsprachenkenntnisse besteht (und nicht bestehen kann), sondern lediglich in der Errichtung eines möglichst soliden Fundamentes –, reicht im besten Falle aus, sich der japanischen Literatur zu *nähern*. Wer sich mit solchem Rüstzeug an die Lektüre von, sagen wir: Akutagawa macht, verdient Respekt. Wer mit solchem Rüstzeug, den Daumen im Wörterbuch, den Zeigefinger im Zeichenlexikon, versucht, Akutagawa zu übersetzen und in Übersetzung öffentlich zu machen, steht nicht nur auf verlorenem Posten, sondern vergeht sich. Nichts weniger.

Fingerübungen, erste und zweite, sollen gefördert werden; gedruckt werden müssen sie nicht. Wer fördert, muß auch bremsen können. Ich will an dieser Stelle gestehen, mich selbst zweimal vergangen zu haben, glücklicherweise, wie ich behaupten darf, an mittelmäßigen Texten. Gleichwohl hätte man natürlich bremsen müssen. Offenbar sind aber gerade im Falle „Japan“ Herausgeber, Redakteure, Lektoren, ja selbst „Kenner des Japanischen“ geneigt, offenkundige Schwächen – schlecht verkaschte Übergänge, schiefe Bilder, kindische oder den falschen Personen in den Mund gelegte Dialogpartien, Kraut-und-Rüben-Rhythmen, logische Brüche und andere Merkwürdigkeiten aller Art – nicht nur zu tolerieren, sondern als charmante Charakteristika der japanischen Literatur aufzufassen, die eben so sei. Nein, eben so ist die japanische Literatur nicht.

Um einige Beispiele zu geben, auch wenn es schmerzt: Man kann nicht, man darf nicht einen Poeten wie Nishiwaki Junzaburō als einen der „bedeutendsten Shi-Dichter seiner Zeit“, ja als einen „der hervorragendsten Vertreter der japanischen Literatur zwischen 1930 und 1980“ (PIPER *et al.* 1991: 121;118) feiern und ihn dann mit „Übertragungen“ vorstellen, die in jeder Zeile beweisen, daß man nicht einmal den „sens brutal des mots“ (BONNEAU 1938) erfaßt hat, von der Poetik zu schweigen. „Juli, weiße Wellen, die über dem Kopf zusammenschlagen / eine hübsche Stadt im Süden. / Ein stiller Garten, dem Wanderer scheint als schliefe er. / Wasser, im Sand und auf den Rosen [...]“ Abgesehen von den pseudopoetisierten Eingangszeilen, denen im Japanischen etwas ganz anderes entgegensteht, nämlich ein syntaktisch urgewöhnlicher Satz (*Shiroi nami ga atama e tobikakatte-kuru shūchigatsu ni / nampō no kirei na machi o suguru.*), scheint bei Nishiwaki dem Wanderer nichts: der Garten schläft „*tabibito no tame ni*“,

und die letzte zitierte Zeile ist eine schlichte Aufzählung: „Rosen, Sand, Wasser“ (*bara ni suna ni mizu*). Im Gedicht „Auberginen“ heißt es: „Raum und Zeit / spiegeln sich nur auf den Auberginen“; das wesentliche, alles verwandelnde *weiß* – sie spiegeln sich weiß – des Originals fehlt; auch unmittelbar davor eine großartige Blüte: „Das menschliche Leben [...] geht [...] nur über von einer Aubergine zur anderen“. Natürlich steht nichts davon im Original; bei Nishiwaki geht, wenn wir das Verbum „übergehen“ übernehmen wollen, *aller Wandel* (*subete no henka*) über.

Solche Fehler, ein jeder tödlich, finden sich bei Piper *et alii* im Schock. Die weitergehende Lektüre zeigt, daß es sich leider nicht um „bloße“ Fingerübungen, sondern, was schwerer wiegt, um fehlerhaft *angeleitete* Fingerübungen handelt. 1955 läßt Annelotte Piper ein Gedicht von Hagiwara Sakutarō folgendermaßen beginnen:

Die diebische Hündin  
 Bellt den Mond über der vorkommenden [sic] Werft an.  
 Gespannt horcht die Seele –  
 Da erhebt sich eine dumpf riechende Stimme;  
 Gespenstisch blasse Mädchen stimmen ein,  
 Stimmen ein  
 An der schwarzen Steinmauer der Werft.

Hier (PIPER 1955: 12) stimmt nichts. Die „Hündin“ ist ein Köter (*inu-me*; nicht: *mesu-inu*), die „Werft“ eine Mole und nicht „schwarz“, sondern dunkel (*kurai*, nicht *kuroi*), die Stimme, die sich im übrigen nirgendwo erhebt, „riecht“ nicht (*inki kusai*) (!), sondern ist eher traurig, und die Mädchen sind nicht „gespenstisch blaß“, sondern: *gelb* (*kiroi*). Selbst die einfachsten syntaktischen Strukturen verlieren sich in übersetzerischem Nebel: Im Gedicht *Ao neko* (Piper 1955: 16) wird ein alltäglich fragendes *de wa nai ka* (*gairo ni sōte tatsu sakura no namiki / soko ni mo musū no suzume ga sae-zutte iru de wa nai ka* („... zwischern denn nicht ...?“)) wiedergegeben mit „Ob nicht in Kirschbaumreihen, die die Straßen säumen / Spatzen zwischern ohne Zahl“.

Übersetzen setzt Verstehen im Ganzen voraus. Nur solches Verstehen ermöglicht, im Prozeß des Übersetzens, der ein kontinuierlicher Prozeß von Entscheidungen für oder wider ein Wort, einen Satz, einen Laut, ein Gefüge ist, falsche Entscheidungen zu vermeiden. Die oben zitierten Übertragungen tappen in apriorischem Dunkel; ins Helle hätte sie nur der Zufall retten können oder, genauer, *eine Kette* von Zufällen. Denn natürlich reiht auch Nishiwaki – der in seinen frühen Gedichten, wie mir scheint, oft kaum mehr bietet als hölzerne Professorenlyrik, die mit europäisch-*exotischer* Bildungslast Einsamkeitspathos beschwört – nicht nur Wort an Wort: im Auberginengedicht (in dem die Übersetzerin zudem

eine Zeile ausgelassen hat) wäre beispielsweise auf das parallele *utsuru dake da – utsuru dake da* („sich spiegeln“; „übergehen“) zu verweisen. Und das sogenannte „freie Gedicht“ ist durchaus so frei, sich harmonisch klingender Sequenzen zu bedienen; sie können so deutlich sein – wie etwa in den folgenden Verszeilen Hagiwaras (aus dem Gedicht *Neko* „Katzen“) –, daß sie sich selbst dem des Japanischen Unkundigen sofort erschließen:

Makkurokke no neko ga nihiki  
nayamashii yoru no yane no ue de  
pinto tateta shippo no saki kara

Falsche Voraussetzungen – am verheerendsten die Annahme, im Japanischen gäbe es keinen Rhythmus – haben auch auf anderen Gebieten zu übersetzerischen Debakeln geführt. Besonders gelitten hat das Minimalgedicht, das Haiku: Als *außersprachlich* poetische Form hat man es zu einer „geistigen Haltung“ (WALZOCK 1992) verklärt, zu einer Dichtung, die nicht gemacht werde, sondern der man begegnen müsse (Imma von Bodmersdorf; nach GRUNSKY 1992: 32), und damit eine in West und Ost täglich tonnenweise begangene Produktion süßer Bonbonmasse lizenziert, die auch in silbischer Portionsverpackung meist nur klebt.

„Die Öffentlichkeit lebt vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht. Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht. Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht.“ Diese Bennische Wahrheit (zitiert nach HÖLLERER 1966: 197) gilt auch für das Haiku: *Da ist ein Vollmond, ein Kirschbaum, ein Teich, und nun entsteht ein Haiku. Nein, so entsteht kein Haiku. Ein Haiku entsteht überhaupt sehr selten – ein Haiku wird gemacht. Wenn Sie von der Silbenzahl das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Haiku.*

Kleine Formen, wir wollen es nicht vergessen, sind auch im Japanischen klein; siebzehn Silben, besser: Moren (plus Zäsuren, Pausen) sind auch im Japanischen kein Roman. Wenn sie schweben – und einige schweben in der Tat –, schweben sie *mit und über ihrer Sprache*. Denn auch „das Haiku spielt mit Assonanzen und Alliterationen, hat einen ausgeprägten inneren Rhythmus und eine aus den Intonationsmöglichkeiten der japanischen Sprache gewonnene Melodik“ (KRUSCHE 1970: 113). Übersetzungen, in welche Sprache auch immer, haben dies zu beachten, oder sie haben zu unterbleiben.

Georges Bonneau hat schon vor sechzig Jahren überzeugend dargelegt, worauf es beim Übersetzen speziell des japanischen Kurzgedichtes (und also beim Kurzgedicht selbst) ankommt; sein Aufsatz – „Le Problème de la Poésie japonaise: Technique et Traduction“ – mag nebenbei den Haikusten-Hundertschaften, die sich unbeirrt an Rehkitz, Mond und Blütenpracht versingen, als Handreichung dienen. Fürs Englische deutet beispielsweise Henderson mit seiner Übertragung von Bashōs berühmtem *Tabi ni yande yume wa kareno o kakemeguru* gangbare Wege an; die deutschen Versionen von DOMBRADY (1994: 44) etwa, der einer gewissen Poesiealbenpoesie entgegenholpert („Erkrankt auf der Reise / flattert mein Schmetterlingstraum / über die öde Heide“), oder HAMMITZSCH (1992: 41), der mit Doppelpunkt *staut* und dann in eher peinlichem *h*-Gehauche verfließt („Krank auf der Reise: / Mein Traum, auf dürrer Heide / huscht er umher“), läßt Henderson weit hinter sich (zitiert nach ARAKI 1992: 9):

On a journey, ill,  
and over fields all withered, dreams  
go wandering still

Was im Deutschen möglich ist, auch auf gedrängtem Raum, zeigen viele. Peter GAN zum Beispiel, der in seiner *Eisblume* („Winter wurde. Glas auf Glas / blüh' ich greisenalt“) „sogar“ streng sieben- und fünfsilbig bleibt. Natürlich kann man auch Goethe lesen. Oder Brecht. Damit sind wir beim zweiten wesentlichen Punkt, der gutes Übersetzen verhindert: schlechtes Deutsch. Betrachten wir die folgenden Sätze:

Dazai wurde am Ende der Meiji-Ära geboren, zu deren Beginn 1868 die fast 250 Jahre dauernde Isolation Japans aufgehoben wurde, und Japan nun der Schauplatz von sich gegenseitig bekämpfenden Ideen, von Liberalismus und dem autoritären Regierungssystem, wurde.

Die nur fünfzehnjährige schriftstellerische Tätigkeit von Dazai kann man in drei Perioden einteilen. Seine Frühwerke sind in der Zeit von 1933 bis 1937 entstanden, die mittlere Periode dauerte von 1938 bis 1945, und sein Spätwerk sind die Geschichten nach dem Krieg bis zu seinem Tod im Jahre 1948.

Doch trotz der pessimistischen Stimmung in seinen Geschichten, muß man annehmen, daß der Autor nicht unbedingt mit den Personen in seinen Werken immer identisch sein mußte.

Dazai war ein Schriftsteller, der von Werken anderer Autoren oder auf seine eigene Erfahrung als Grundlage für einen Roman angewiesen war und sich also weniger auf seine Phantasie verlassen konnte.

Sie stammen aus dem Nachwort zu Osamu Dazai: *Das Gemeine und andere Erzählungen*, aus dem Japanischen übersetzt von Stefan Wundt und Fumiya Hirataka, und spiegeln getreulich die Kunst ihrer Urheber – der Übersetzer –, einen Autor zu verraten. Wir befinden uns hier auf einer Ebene, die Kritik *des Ganzen* überflüssig macht und Kritik im einzelnen nicht sinnvoll erscheinen läßt. Wundt und Fumiya, die nicht einmal in der Lage sind, simple idiomatische Ausdrücke wie *ashi o arau* („die Füße waschen“ → „sich aus einer Sache zurückziehen“) halbwegs korrekt wiederzugeben („wollte er auch von seinen Füßen die Spuren des Schwarzhandels abwischen“; S. 258), fälschen allüberall. Gleichwohl – indem sie ihre Katastrophe im Nachwort als Katastrophe plakatieren, hält sich der angerichtete Schaden in Grenzen: Der Leser hat eine solide Handhabe, den vorgestellten Text als *schlechte Übersetzung* einzuschätzen.

3

Großer Schaden entsteht dann, wenn ohne Rückgriff auf das Original kein Mittel mehr gegeben ist, zwischen guten Übersetzungen schlechter Texte und schlechten Übersetzungen guter oder schlechter Texte zu unterscheiden und die Instanz, die einzig in der Lage wäre, einen solchen Rückgriff zu leisten, die der japanischen Sprache kundige Literaturwissenschaft und -kritik nämlich, schweigt. (Oder sich, was immerhin gelegentlich vorkommt, schon im Ansatz die Luft abdreht: *Wie übersetzt man einen Stillisten?* Kritik, die unter so ungenauem Titel (SCHÖNBEIN 1995) antritt – Schönbein meint nur *einen* Stilisten, Izumi Kyōka, beantwortet aber die also selbstgestellte Frage: *Wie übersetzt man Izumi Kyōka?* nicht – verrät eine merkwürdige Kunstauffassung. Denn „jeder Autor von einem gewissen Wert überschreitet den ‚schönen [allgemein anerkannten] Stil‘, und in dieser Überschreitung liegt die Originalität (und, davon ausgehend, die Daseinsberechtigung) seiner Kunst“ (KUNDERA 1994: 107). So verwundert nicht, daß SCHÖNBEIN als „Ergebnis“ ihrer Untersuchung nur festzuhalten weiß (1995: 189), „daß eine Übersetzung, die Kyōkas Stil zu großen Teilen bewahrt und zu vermitteln vermag, jedenfalls für die Erzählung *Kōya hijiri*, möglichst erscheint.“)

Großer, um nicht zu sagen: unendlicher Schaden entsteht ferner, wenn in grotesker Verwechslung von Original und schlechter Übersetzung *aufgrund der Übersetzung* gefällte Urteile dem Original zur Last gelegt werden. Hier gibt es zweierlei: zum einen vom Übersetzer selbst gefällte Urteile (die im strengen Sinne keine Verwechslungen sind, sondern Fortschreibungen von Unfähigkeit), zum anderen Urteile aus dritter Hand. Ein Beispiel sind die „fast krankhaften Halluzinationen“, die Annelotte

Piper in der Poesie Hagiwaras zu entdecken vermeint (PIPER 1955: 12) – jede Blüte muß mit in den interpretatorischen Strauß; ein Dritthandbeispiel sind Karl Maurers Ausführungen zu Akutagawas „Theorie der Prosa“ (MAY und MAURER 1971), die den sprachlich geschliffenen und inhaltlich durchaus nicht naiven Texten (*Chōkōdō zakkī; Bungeiteki na, amari ni bungeiteki na*) des Autors Akutagawa die Primitivität seiner (von Ekkehard May besorgten) Übersetzung bescheinigen (MAY und MAURER 1971: 266): „Wir sind da von den scharfgeschliffenen Argumentationen eines Valéry und eines Brecht etwas verwöhnt. Aber auch die sich mühsam aus Eigenem und Fremdem emporingenden Argumentationen Ryūnosuke Akutagawas haben ihren eigenen Reiz.“ Akutagawa ringt nicht empor. Er ist schlecht übersetzt.

So werden interpretatorische Phantome fabriziert, die sich in der Wiederholung zu Mythen verdichten. Die Folgen – zumeist in der Form eines stereotypen Japanbildes – sind allgegenwärtig. Sie zeigen sich in der Zuckerzeilenindustrie des deutschen Kurzgedichtes, das in seinem implizit immer mitgesetzten Bezug auf „japanische Tradition“ keineswegs so harmlos ist, wie es scheint. Sie zeigen sich in schlichten Dummheiten: „Die japanische Sprache ist wenig präzise und dient auch dazu, Stimmungsbilder wiederzugeben“ (MECKEL 1996: 14). Sie zeigen sich zuletzt und am gefährlichsten in Übersichten, die Klischees und ästhetische Vorurteile nicht demontieren, sondern *atmen* und unter dem Etikett profunder Kenner-schaft zu Wahrheiten erklären. Das jüngste Beispiel liefert Manfred OSTEN, dessen Romantizismen uns in tiefste Blütenmondexotik zurückführen (1996: 59): „Der Toyota windet sich durch die engen Gassen des Tōkyōter Sakura-Wohnviertels, dessen poetischer Name (*sakura* = Kirschblüte) sich für den Japaner beziehungsreich verschränkt mit der Poesie des Inoue-Namens (*i no ue* = über dem Brunnen).“ *Ahh, Iaponia, insula felix!* „Das Land der aufgehenden Sonne! Wer immer diesen Satz langsam spricht, wird sofort die große Musikalität seiner Bedeutung heraushören. Japan ist ein einziges blaugoldenes Gedicht und die Luft in Nippon ein einziges Vogellied“ (ANGERMAYER 1923/24: 14).

Welch ein Umfeld: Übersetzer, die nur die Anfangsgründe des Japanischen beherrschen und das Deutsche wie eine Fremdsprache handhaben; Romane, die auf deutsch *Der stumme Schrei* heißen (*Ōes Mannen gannen no futtobōru*); „Japankenner“, die der Meinung sind, *Miira tori ryōkitan* (so der Titel eines Romans von Kōno Taeko) hieße „Mumien suchen eine Gespenstergeschichte“ (OSTEN 1996: 70) statt, wie die deutsche Version richtig sagt: *Riskante Begierden* (*ryōki(tan)* = (somasochistisch-)erotische/bizarre Geschichten; *miira tori* = Rumpfsprichwort der Wörterbuchbedeutung: ‚ausziehen, Wolle zu suchen und dabei selbst geschoren werden‘, ‚bei der Mumienjagd den Tod finden‘); Narren, die sich öffentlich zu der dreisten Be-

hauptung versteigen, ein Satz wie „Glück und Melancholie vertragen sich“ (Tanikawa Shuntarō in OSTEN 1996: 147) könne „als Motto über der gesamten Literatur Japans im 20. Jahrhunderts [sic] stehen“ (WOLF 1996: 30), über Tanizaki Jun'ichirō also, über dem ganzen Kawabata, über Dazai, über Abe Kōbō, über, bittesehr, Iwanari Tatsuya – warum nicht gleich über der Weltliteratur? Welch ein Umfeld: Es lädt den Leser geradezu zur Gleichgültigkeit ein.

4

Japan ist kein Vogellied, kehren wir um. Nur wenig ist zu beherzigen. Erstens: Das Japanische ist eine Sprache wie jede andere auch; man kann sie lernen, verstehen, übersetzen. Zweitens: Im Übersetzen dürfen wir erst dann mutig sein wollen, wenn wir zwischen Japanisch und *faszinierend gesetztem* Japanisch unterscheiden können und die Sprache, in die übersetzt werden soll, beherrschen. Das ist der Anfang der Kunst, so trocknen Mythen aus. Der Rest ist Detail.

LITERATURVERZEICHNIS

Neben den zitierten Quellen haben wesentlichen Anteil an der Entstehung des Textes BENJAMIN 1972, BERGER 1987, COSERIU 1981, DEDECIUS 1986, RÜHMKORF 1989 und 1995. Barbara Yoshida-Krafft verdanke ich Hinweise auf KUNDERA 1994 und NABOKOV 1984.

AKUTAGAWA, Ryūnosuke (1971): Essays zur Literaturtheorie. Ausgewählt und übersetzt von Ekkehard May. In: *Poetica* 4, 2, S. 244–250.

*Akutagawa Ryūnosuke-shū* [A. R.-Anthologie]. Tōkyō: Kadokawa shoten (Shōwa bungaku zenshū; 20), 1953.

ANGERMAYER, Fred A. (1923/24): Ein japanisches Geschwisterpaar. In: *Die Literatur*, S. 14–17.

ARAKI, Tadao (1992): Deutsch-japanische Begegnung in Kurzgedichten. Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium, S. 7–10.

BENJAMIN, Walter (1972): Die Aufgabe des Übersetzers. In: Tillman REXROTH (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften IV*, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9–21.

BERGER, Wilhelm Richard (1987): Zur Übersetzung. In: Charles BAUDELAIRE: *Die Blumen des Bösen*. Auswahl, Übertragung und Nachwort von



- Wilhelm Richard Berger. Mit Zeichnungen von Horst Janssen. 3. Auflage. Göttingen: Steidl, S. 190–192.
- BONNEAU, Georges (1938): Le Problème de la Poésie japonaise: Technique et Traduction. In: *Monumenta Nipponica* 1, S. 20–41.
- COSERIU, Eugenio (1981): Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie. In: Wolfram WILSS (Hg.): *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung; 535), S. 27–47. Zuerst 1978.
- DAZAI, Osamu (1972): *Guddo-bai*. Tōkyō: Shinchōsha (Shinchō bunko).
- DAZAI, Osamu (1992): *Das Gemeine und andere Erzählungen*. Aus dem Japanischen übersetzt von Stefan Wundt und Fumiya Hirataka. München: Iudicium.
- DEDECIUS, Karl (1986): *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch; 1258).
- DOMBRADY, G. S. siehe Matsuo, Bashō.
- GAN, Peter (1995): Eisblume. In: Marcel REICH-RANICKI (Hg.): *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. Siebter Band: Von Bertolt Brecht bis Marie Luise Kaschnitz. Frankfurt am Main: Insel, S. 115. Zweite Auflage.
- GRUNSKY, Ingrid (1992): Einbruch der Haiku-Welt in mein Leben. In: Tadao ARAKI (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium, S. 30–33.
- HAGIWARA, Sakutarō siehe TAKAMURA, Kōtarō.
- HAMMITZSCH, Horst (1992): Matsuo Bashō – ein Wanderer unterm Mond. In: Tadao ARAKI (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium, S. 34–41.
- HÖLLERER, Walter (Hg.) (1966): *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (rowohlts deutsche enzyklopädie). 14.–20. Tausend.
- KAUTZ, Ulrich (1990): „Das Verwandlungsbilderbuch“ von Wang Meng. Gedanken des deutschen Übersetzers. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 10, S. 101–109.
- KAUTZ, Ulrich (1994): Zu Jürgen Stalph, Fürst Durchschnittsleser. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 17, S. 107–108.
- KRUSCHE, Dietrich (1970): *Haiku. Bedingungen einer lyrischen Gattung*. Übersetzungen und ein Essay. Tübingen: Erdmann.
- KUNDERA, Milan (1994): *Verratene Vermächtnisse*. Essay. Aus dem Französischen von Susanna Roth. München: Hanser.
- MATSUO, Bashō (1994): *Sarumino – Das Affenmäntelchen*. Herausgegeben und aus dem Japanischen übertragen von G. S. Dombrady. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.

- MAY, Ekkehard und Karl MAURER (1971): Eine japanische ‚Theorie der Prosa‘? In: *Poetica* 4, 2, S. 251–266.
- MECKEL, Andreas (1996): Das „Kimochi“ bei Verhandlungen (Japanische Geschäftsmentalität, Teil 7). In: *Japan magazin* 7, 6, S. 13–14.
- NABOKOV, Vladimir (1984): Die Kunst des Übersetzens. In: Ders.: *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der russischen Literatur*. Aus dem Amerikanischen von Karl A. Klewer. Frankfurt am Main: Fischer, S. 413–421.
- Nishiwaki Junzaburō* (Gendaishi tokuhon; 9). Tōkyō: Shichōsha, 1979.
- NISHIWAKI, Junzaburō siehe auch *Shōwa shishū*.
- OSTEN, Manfred (1996): *Die Erotik des Pfirsichs. 12 Porträts japanischer Schriftsteller*. Mit Fotografien von Mario Ambrosius. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch; 2515).
- PIPER, Annelotte (1955): Das Shi als Ausdruck des japanischen Lebensgefühls in der Taishōzeit. Hagiwara Sakutarō und Takamura Kōtarō. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 77, S. 8–21.
- PIPER, Annelotte (1991): Nishiwaki Junzaburōs Dichtung und Poetik. Mit Übersetzungsbeiträgen von Mirjam Dannheimer, Katja Esau, Birgit Griesecke, Inga Heine und Ingeborg Vogelsang. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 147–148 (1990), S. 118–144.
- RÜHMKORF, Peter (1989): *Einmalig wie wir alle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- RÜHMKORF, Peter (1995): *Tabu I. Tagebücher 1989–1991*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- SCHÖNBEIN, Martina (1995): Wie übersetzt man einen Stilisten? Ein Übersetzungsvergleich anhand der Erzählung *Kōya hijiri* von Izumi Kyōka. In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung* 18 (1994), S. 189–226.
- Shōwa shishū* [Gedichte aus der Shōwa-Zeit]. Tōkyō: Kadokawa shoten (Shōwa bungaku zenshū; 47), 1954.
- STALPH, Jürgen (1993): Fürst Durchschnittsleser. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 15, S. 147–149.
- Takamura Kōtarō – Hagiwara Sakutarō-shū* [T. K.- und H. S.-Anthologie]. Tōkyō: Kadokawa shoten (Shōwa bungaku zenshū; 22), 1953.
- WALZOCK, Karlheinz (1992): Die Dinge und das schauende Ich. Haiku als geistige Haltung. In: Tadao ARAKI (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium, S. 92–101.
- WOLF, Jürgen (1996) [Rez.]: Manfred Osten: Die Erotik des Pfirsichs. In: *Japan magazin* 5, S. 30.