Monographien
Herausgegeben vom Deutschen Institut für Japanstudien
Band 68, 2025

Carolin Fleischer-Heininger,
Kevin Schumacher-Shoji (Hg.)

„Schwarze Löcher im Gewebe der Sprachen“

Kulturelles Übersetzen in der japanischen Literatur



Monographien aus dem
Deutschen Institut für Japanstudien

Band 68
2025

Monographien Band 68
Herausgegeben vom Deutschen Institut für Japanstudien
der Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche
Institute im Ausland

Direktor: Prof. Dr. Franz Waldenberger

Anschrift:
Jochi Kioizaka Bldg. 2F
7-1, Kioicho
Chiyoda-ku
Tokyo 102-0094, Japan
Tel.: (03) 3222-5077
Fax: (03) 3222-5420
E-Mail: dijtokyo@dijtokyo.org
Homepage: http://www.dijtokyo.org

Umschlagbild:
[Muster], angeschnitten, aus dem Werk:
Furuya Kōrin 古谷紅麟 (1875–1910)
Shinbijutsukai 18 [„Neue Gewässer der Kunst 18“] 新美術海　十八
Kyōto: Yamada Naosaburō, Unsōdō
Farbholzschnitt, 16,6 × 24,2 cm *(hanshibon)*, 1903
© BSB/L.jap. K 110

Gefördert durch die JaDe-Stiftung.

**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 978-3-86205-057-4

© IUDICIUM Verlag GmbH München 2025
Dauthendeystr. 2, 81377 München
E-Mail: info@iudicium.de
Alle Rechte vorbehalten
Druck: Totem, Inowrocław
ISBN 978-3-86205-057-4
www.iudicium.de

Inhalt

Einleitung: Kulturelles Übersetzen in der japanischen Literatur und literaturwissenschaftlichen Japanforschung
Carolin Fleischer-Heininger (Tōkyō) und
Kevin Schumacher-Shoji (München) 7

Teil 1 – Werkübersetzungen und Übersetzungen als Werk

1 Poetik der Exophonie, Politik der Übersetzung: Tawada Yōko und Yomota Inuhiko lesen Walter Benjamin
Yu Uwagawa (Nishinomiya) 23

2 Japanische Lyrik in der Zielsprache Deutsch: Interkulturelle Beziehungsmuster und transkulturelles Potenzial
Michaela Manke (Fukuoka) 47

3 Exploring Culturally Distinct Aspects of Heinrich Heine's Poem „Lorelei" (1823) in Five Japanese Translations
Michaela Oberwinkler (Düsseldorf) 70

4 Japans Verlagspluralismus und seine Auswirkungen auf Praktiken der Retranslation – am Beispiel von Thomas Manns *Tonio Kröger*
Nicole M. Mueller (Tōkyō) 110

Teil 2 – Perspektiven aus der Übersetzungspraxis

5 Kultur im Sprechblasenformat: Aus dem Nähkästchen einer Manga-Übersetzerin
Verena Maser (Nürnberg) 141

6 Neuübersetzungen aus dem Japanischen in Zeiten translatorischen Anspruchswandels: Ein Plädoyer
Ursula Gräfe (Frankfurt a. M.) 155

Teil 3 – Konzepte in/als Übersetzung

7 Die Leere als Monster der Stadt, der Tokyo Tower als Grabstein der Erinnerungen – Entnetzungsversuche ins „Nichts“ („mu“「無」)
Elena Giannoulis (Berlin) 167

8 Von Kompromiss zu *dakyō*: Zur Kulturellen Übersetzung eines Konzepts in der Meiji- und Taishō-Zeit
Julia Mariko Jacoby (Tōkyō) 179

9 Kulturelles Erleben, Verstehen und Übersetzen: Okakura Kakuzō und seine Europareise im Jahr 1887
Christoph Völker (München) 221

Die Herausgeber:innen und Autor:innen 245

Einleitung: Kulturelles Übersetzen in der japanischen Literatur und literaturwissenschaftlichen Japanforschung

Carolin Fleischer-Heininger (Tōkyō) und
Kevin Schumacher-Shoji (München)

Abstract

This edited volume titled „*Schwarze Löcher im Gewebe der Sprachen": Kulturelles Übersetzen in der japanischen Literatur* [Black holes in the fabric of languages: Cultural translation in Japanese literature] acknowledges translations as never being mere translations of words but including horizons of cultural reference. Contributing to the formation, demarcation and consolidation of cultural and social identities (e. g., as throughout Japan's process of modernization), cultural translation offers various thematic, theoretical, and methodological approaches for literary and text-immanent research as well as encourages a reflection on disciplinary boundaries.

Given these circumstances and a new relevance of cultural translation by current crises, in June 2023, scholars and literary translators met to discuss „Processes of cultural translation in Japanese literature" at the Japan Center of Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU). This publication aims both at disseminating our findings and stimulating further methodological and interdisciplinary debates in literary Japanese studies research and beyond.

After outlining origin and stimulus for the current volume and briefly mapping the emergence, conceptualization and recent topicality of cultural translation, this introduction gives an overview of the nine chapters of the volume organized in three parts examining literary translations through a lense of translational and philosophical theory, contributing literary translators' insights, and exploring the cultural translation and translatability of concepts.

1 Entstehung des Bandes und Danksagung

Dieser Sammelband geht zu weiten Teilen hervor aus Beiträgen, die im Rahmen des 8. Forums für literaturwissenschaftliche Japanforschung, das vom 16.–17. Juni 2023 am Japan-Zentrum der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) abgehalten wurde. Wir, die Herausgeber:innen dieses Bandes, agierten als Organisator:innen und griffen das Format nach gut vier Jahren der pandemiebedingten Pause wieder auf. Zum Schwerpunktthema *Kulturelle Übersetzungsprozesse in der japanischen Lite-*

ratur: Dimensionen, Perspektiven, Texte bot das Münchner Forumstreffen zehn Vorträge in vier thematischen Blöcken. Ein Anliegen war es uns, Prozesse des Kulturellen Übersetzens in der Literatur nicht nur zu erforschen, sondern diese zudem in einer Diskussionsrunde aus der Perspektive von Berufsübersetzerinnen und -dolmetscherinnen zu betrachten und damit den Dialog von Wissenschaftler:innen aller Qualifizierungsstufen mit Praktiker:innen anzuregen. Eine weitere Diskussionsrunde nahm Übersetzen und KI unter besonderer Berücksichtigung der universitären Lehre in den Blick; sie trug dabei den rasanten Entwicklungen der sogenannten Generative Pretrained Transformer (GPT) und Large Language Model (LLM) Rechnung, welche sich auf alle textbezogenen und -erzeugenden Professionen auswirken. Zwar auch Chancen in sich bergend, so stellen diese Veränderungen zunächst einige Herausforderungen an die Lehre, so etwa hinsichtlich zu vermittelnder Inhalte und Fähigkeiten, aber auch bezüglich Formen und Kriterien der Leistungsüberprüfung dar.

Unser herzlicher Dank gilt Frau Professorin Dr. Evelyn Schulz. Sie hat unser Vorhaben, am Münchner Japan-Zentrum eine wissenschaftliche Veranstaltung zum Themenfeld des Kulturellen Übersetzens in der Literatur durchzuführen, von den ersten konzeptionell-planerischen Schritten bis hin zur Umsetzung leidenschaftlich, mit konstruktivem Rat sowie nicht zuletzt auch zupackend unterstützt und damit entscheidend zur erfolgreichen Realisierung beigetragen. Ebenso gilt unser Dank Herrn Professor Dr. Klaus Vollmer, der unser Forum wohlwollend begleitete und aus Lehrstuhlmitteln unterstützte. Ferner in Dank verbunden sind wir Carola Peñas und Tanja Eberl, die die Veranstaltung administrativ, in ihrer Online-Präsenz sowie nicht zuletzt mit hilfreichen Hinweisen und ungezählten ‚kleinen' Handgriffen begleiteten. Neben diesen haben Jörg Schmellenberg sowie als studentische Hilfskräfte Ziyi Guo, Anian Pfeiffer und David Runggaldier durch ihre Mitarbeit dazu beigetragen, das Forumstreffen zu einer für alle Beteiligten und Besucher:innen angenehmen, während der Pausen stets wohlversorgten Veranstaltung zu machen.

Ein besonderer Dank gilt der JaDe-Stiftung e. V. für die großzügige finanzielle Förderung des 8. Forums für literaturwissenschaftliche Japanforschung (inklusive eines Druckkostenzuschusses für diesen Band). Durch diese war es uns möglich, zu Fragen des Kulturellen Übersetzens in der literaturwissenschaftlichen Japanforschung einen Austausch mit Praktikerinnen zu führen. Somit konnten wir deren Wissensbestände und Erfahrungen, die im Wissenschaftskontext noch zu selten einbezogen sind, aus den Perspektiven einer Dolmetscherin, einer Literatur- und einer Mangaübersetzerin einfließen lassen. Nicht zuletzt gilt unser herzlichster Dank auch dem Deutschen Institut für Japanstudien und seinem

Direktor Herrn Professor Dr. Franz Waldenberger und der stellvertretenden Direktorin Frau Dr. Dr. Barbara Holthus für die Aufnahme des Sammelbandes in die Monographienreihe des Instituts.

2 Kulturelles Übersetzen

Die Literatin und promovierte Germanistin Tawada Yōko 多和田葉子 (geb. 1960) führt im Jahr 1996 in einem Interview das Bild der „schwarzen Löcher im Gewebe der Sprachen" an, um damit auf die Herausforderungen und Potenziale ihres bilingualen Schreibens zu verweisen:

> Für mich ist es wichtig, daß ich in der Muttersprache und gleichzeitig in einer anderen Sprache schreibe. Dadurch, daß ich in zwei Sprachen schreibe, entdecke ich ständig schwarze Löcher im Gewebe der Sprachen. Aus diesen sprachlosen Löchern entsteht Literatur.[1]

Unmissverständlich versprachlicht das Bild der „schwarzen Löcher" die Bedingungen und Spezifika ihrer Literatur: Durch das bilinguale Schreiben werden Räume in der Sprache literarisch erschlossen, die zuvor weder einsehbar noch vertraut waren und die als herausfordernd, gar bedrohend erscheinen können. „Schwarze Löcher" absorbieren – die Sprache, die Sprachfähigkeit, das Selbstverständliche an Bezeichnetem und Bezeichnendem. Aber niemals schlucken sie nur; sie spucken aus, bringen Neues hervor. Wo sie Sprache aufs Neue in die Welt treten lassen, ist kreatives Potenzial, kann Literatur entstehen. „Schwarze Löcher" verändern also Sprache, lassen sie fremd werden, die Muttersprache ebenso wie Fremdsprachen.[2] Sie initiieren damit nicht lediglich eine Übertragung von Worten, sondern umfassende Prozesse des Verstehens und des Verstehbar-Machens. Kurzum: Sie sind die privilegierten Räume des *Kulturellen Übersetzens*.

Das Kulturelle Übersetzen stellt eine fachwissenschaftlich-handwerkliche, zugleich aber immer auch epistemologische und theoretische Grundanforderung der seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend kulturwissenschaftlich geprägten literaturwissenschaftlichen Japanforschung dar. Denn Worte etwa bezeichnen nicht ‚lediglich' Bezeichnetes,

[1] Tawada zitiert nach Hermann 2011: 211.

[2] Dabei ist Fremdheit, wie Michiko Mae (2010: 35) herausstellt, bei Tawada stets im Sinne der Entwicklung einer literarischen Strategie zu denken, die nicht nur das kulturell Andere als fremd erscheinen lässt, sondern auch das kulturell Eigene. Damit werden der Unterschied und die Grenze zwischen beiden aufgehoben und es bleiben der Prozess sowie die ästhetische Methode der Verfremdung.

sondern sind, da sie Deutungen transportieren und Perspektiven auf die Dinge und auf Sachverhalte, auf Personen und auf Personengruppen, auf Gesellschaften und auf Kulturen konstituieren, bedeutsam. Zugleich sind Begriffe und Konzepte in ihrem Verständnis zeitlich und kulturell bedingt. Entsprechend können sie ohne eine Kontextualisierung weder hinreichend aussagekräftig noch präzise sein und erfordern vor ihrer Diskussion, Operationalisierung für Analysezwecke oder Übertragung auf andere Zusammenhänge stets einer definitorischen Schärfung. In diesem Sinne trägt ein komplexes Geflecht kultureller Übersetzungsprozesse zur Herausbildung, Abgrenzung und Festigung, aber ebenso auch zur Redefinierung, Subvertierung und Korrektur kultureller Identitäten bei. Sie reichen damit hinaus über ein Artikulieren – in Anlehnung an den gleichnamigen von Peter Schrijver (geb. 1963) und Peter-Arnold Mumm (geb. 1959) herausgegebenen Konferenzband – *Desselben mit anderen Worten* (2014).[3]

Das Konzept des Kulturellen Übersetzens ist längst nicht mehr nur ein Paradigma. Es ist ein theoretischer Zugriff und eine Methode. Verstanden als ein wanderndes Konzept wird das Kulturelle Übersetzen allgemein als „Übertragung von Vorstellungsinhalten, Werten, Denkmustern, Verhaltensmustern und Praktiken eines kulturellen Kontexts in einen anderen" definiert.[4] In insbesondere den europäisch-amerikanischen Philologien wird es eng mit dem Wirken der Literaturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick (geb. 1952) in Verbindung gebracht. Es ist durch diese bereits in den 1990er Jahren maßgeblich geprägt und wiederholt aktualisiert worden. Es steht für eine „Erweiterung des philologischen Übersetzungsverständnisses" – von einer ‚bloßen' Sprachübertragung hin zur Übersetzung, die immer bereits „als eine Form der Repräsentation fremder Kulturen und kultureller Unterschiede" gelten muss.[5]

Seit einigen Jahren erfährt das Kulturelle Übersetzen sowohl in literatur- und kulturwissenschaftlichen als auch in sozialwissenschaftlichen Kontexten eine erneute Konjunktur. Diese erscheint durch ein verstärkt auf intrakulturelle Kontexte und gesellschaftliche Prozesse bezogenes Interesse begründet zu sein. Denn das Potenzial des Kulturellen Übersetzens erschöpft sich dezidiert nicht im Dialog mit dem kulturell ‚Anderen'. Dies illustriert als ein frühes Beispiel bereits der Roman *Satanic Verses* (1988) von Salman Rushdie (geb. 1947). Dieser sei – wie vielfach diskutiert – durch antagonistische säkulare und religiöse Gruppierungen, die jeweils systemische Diskurse führen, die die anderen nur zum Teil verstehen, höchst verschieden rezipiert worden und habe gezeigt, dass

[3] Schrijver/Mumm 2014.
[4] Wagner 2009.
[5] Bachmann-Medick 1997: 1.

Übersetzung nicht nur über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg, sondern mit Blick auf verschiedene, auch konkurrierende Positionen, Interessengruppen und Diskurse unentbehrlich sei.[6]

Dass Fragen des Kulturellen Übersetzens und damit auch des Verstehens sich heute in neuer Aktualität stellen, wird zudem maßgeblich dadurch begünstigt, dass sie mit Zeitbeschreibungen zu resonieren scheinen. Angesichts einer rasanten Zunahme an Komplexitäten und Wissensbeständen, sich verfestigender Partikularisierungen und Polarisierungen sowie multipler Krisenphänomene und -artikulationen erscheinen das Vermögen und der Wille dazu, Befunde und Erkenntnisse, aber auch Befindlichkeiten, Erfahrungen und Ängste zu vermitteln sowie zu ergründen, begrenzt. So resultierte auch unsere Idee, eine wissenschaftliche Veranstaltung durchzuführen, die durch Schlaglichter untersucht, wie, durch wen, unter welchen Bedingungen und mit welchen Motivationen Kulturelles Übersetzen im Allgemeinen und insbesondere im Medium Literatur erfolgt, aus einem Unbehagen gegenüber den in ihrer Quantität und Qualität als ungenügend zu qualifizierenden gegenwärtigen Prozessen des Verstehens und Verstehbarmachens.

Ebenso kann es wenig erstaunen, dass Bachmann-Medick gerade ihre Konzeption des Kulturellen Übersetzens fundamental überarbeitet. In einem Vortrag mit dem Titel *Kulturelle Übersetzung: eine Dreierbeziehung?*, den sie am 8. November 2021 am IFK Wien hielt, betont sie, dass die Covid-19-Pandemie die Bedeutung der Übersetzungsleistung von Wissenschaft hervorgehoben und insbesondere eine fehlende und fehlerhafte Vermittlung deutlich gemacht habe. Sie verweist auf den durch die WHO geprägten Begriff einer „Infodemie“[7] und auf den Wissenschaftshistoriker Jürgen Renn (geb. 1956), der in einem Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ) einen sich „entfaltenden Wandel sowohl in der Praxis als auch im Selbstverständnis“ von Wissenschaftler:innen antizipiert und die Notwendigkeit einer fächerübergreifenden Verknüpfung von Wissensbeständen sowie einer funktionierenden, institutionalisierten Wissenskommunikation an Politik und Öffentlichkeit anmahnt.[8] Ferner verwies Bachmann-Medick in ihrem Vortrag auf den Soziologen Armin Nassehi (geb. 1960).

[6] Bachmann-Medick 1997: 4; Fischer/Abedi 1990: 108.

[7] World Health Organization (WHO) 2021: o. S.

[8] Renn 2021: o. S. Hier führt Renn ferner aus, dass der durch ihn beobachtete Wandel sich vor dem Hintergrund der Covid-19-Lage, in deren Verlauf „Teile der wissenschaftlichen Gemeinschaft in einen Modus der Wissenschaft als Krisenprävention und -management für das öffentliche Wohl gedrängt“ worden seien, sowie zudem angesichts sich in einer „komplexen, globalisierten Welt“ verstärkender ökologischer und sozialer Krisen und schrumpfender „Zeitfenster für notwendige wissenschaftsbasierte Prävention und Reaktionen“ ergeben habe.

Dieser spricht sich wiederum aus systemtheoretischer Perspektive für Übersetzung als Strategie des Umgangs mit zunehmend manifesteren Tendenzen der Politikabwehr (d. h. Protest gegen Politik und Politikverdrossenheit) aus; er argumentiert vor dem Hintergrund einer derzeitig erfolgenden Neuordnung im „Verhältnis zwischen gesellschaftlicher Komplexität und politischen Entscheidungsformen" – sowohl auf der Ebene der sachlichen Entscheidungen als auch der der politischen Ordnung selbst – für mehr Übersetzungsarbeit.[9] Dem Kulturellen oder auch sozialen Übersetzen kommt in diesem Sinne die Hoffnung zu, Distanzen und Widersprüche zu überbrücken und damit ein gegenseitiges Verständigen und Verstehen restituieren zu können. Auch wenn hier einerseits zu fragen wäre, ob nicht die Annahme vermeintlich undurchdringlicher, überfordernder Komplexität – wie sie etwa Nassehi vertritt – eine zu einfache, politisch konservative, gar mit Blick auf die Wahlerfolge radikaler Parteien und deren Wähler:innen zu berichtigende Perspektive darstellt. Oder andererseits, ob es die bei Bachmann-Medick als dritte Größe notwendigen und mitgedachten Referenzbezüge tatsächlich geben kann, ohne dass diese selbst einer Aushandlung bzw. Übersetzung bedürfen. Ungeachtet dessen, erscheint das Übersetzen als objektivierende Position in gesellschaftlichen Diskursen und in ihren literarischen Repräsentation als produktiv. Es bietet etwa marginal(isiert)en Positionen oder chronisch abwesenden Anderen (so Angehörigen vulnerabler Gruppen), die Möglichkeit, sich zu artikulieren und Gehör zu finden. Es kann somit als ein Weg fruchtbar gemacht werden, um normative Vorstellungen sowie dominante Narrative zu hinterfragen, zu korrigieren oder diversifizieren.

Japan kann als ein Fallbeispiel auf Kulturelle Übersetzungen hin untersucht werden, lässt es sich in seinen hegemonialen Narrativen als maßgeblich um Kulturelle Übersetzungen – und dies auch als Selbstübersetzung – ringend lesen. So erscheinen etwa Japans Weg in die Moderne als durch selektive Übersetzungsprozesse, vornehmlich, jedoch nicht ausschließlich aus dem so genannten Westen, begleitet. Zugleich blickt es auf eine lange und mannigfaltige Geschichte vergleichbarer Prozesse zurück, insbesondere im intra-ostasiatischen Kontext.

Japan gilt als ein Übersetzungsland par excellence. Die seit der Meiji-Zeit (1868–1912) unvermittelt rege japanische Übersetzungstätigkeit[10]

[9] Nassehi 2016: 14.

[10] Diese bezeugt bereits das sehr differenzierte semantische Feld des „Übersetzens" im Japanischen. Dieses umfasse die Tätigkeit *hon'yaku* 翻訳, das Produkt *yakubun* 訳文, Spezifizierungen für beispielsweise Übersetzungen ins Japanische (*wayaku* 和訳), ins Englische (*eiyaku* 英訳) oder Deutsche (*dokuyaku* 独訳), für Qualitäten des Übersetzens – so Standardübersetzung (*teiyaku* 定訳), freie

(vgl. hierzu insbesondere die Beiträge von Nicole M. Mueller und Ursula Gräfe in diesem Band) sowie die große Zahl an Übersetzungen aus dem Japanischen, die wiederum maßgeblich dazu beitragen, dass die japanische Sprache zwischenzeitlich die zweithäufigste Ausgangssprache für Übersetzungen ins Deutsche ist (vgl. den Beitrag von Verena Maser), zeugen wiederum von der besonderen Relevanz von Literatur und von Literaturübersetzungen als Ort des Kulturellen Übersetzens in Japan.

Exemplarisch sei hier auf die Darstellungen von Ritterfiguren in Natsume Sōsekis 夏目漱石 (1867–1916) Artussage *Kairokō* 薤露行 („Das Klagelied“) und in *Maboroshi no tate* 幻影盾 („Das Schild der Illusionen“) verwiesen, beide im Sammelband *Yōkyoshū* 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“, 1906) publiziert. Diese Werke sind einerseits angesichts ihrer begleitenden Illustrationen hinsichtlich der Frage der Übertragbarkeit sprachlicher Methoden des Kulturellen Übersetzens auf andere Ausdrucksformen – so etwa ins Visuelle – spannend. Andererseits sind sie als Versuch des Übersetzens von Kultur aufzufassen. Dies lässt Sōseki selbst anklingen, wenn er in seinem Vorwort zu *Kairokō* schreibt: „Um die Wahrheit zu sagen, habe ich das Gefühl, dass der von Malory skizzierte Lancelot in gewissen Punkten wie ein Rikschaführer und Ginover wie die Geliebte eines Rikschaführers ist.“[11] Der Ritter Lancelot in *Kairokō* ist entsprechend als ein Versuch zu würdigen, ausgehend von verschiedenen textlichen Vorlagen, allen voran Thomas Malorys (um 1416–1471) bei J. M. Dent erschienen *Le Morte Darthur* (1893–1894) kulturell zu übersetzen bzw. durch Verortung eine Brücke zu schlagen.

Ungeachtet der großen Relevanz, der mit dem Kulturellen Übersetzen verbundenen Fragen und Themen für die literaturwissenschaftliche bzw. textimmanent arbeitende Japanforschung liegen bislang kaum Studien vor, die Kulturelle Übersetzungen in der Literatur selbst, aber auch in wissenschaftshistorischen Zusammenhängen untersuchen. Mit dem Fokus auf Kulturelle Übersetzungsprozesse in der japanischen Literatur möchten wir mit dem vorliegenden Band eine Schließung dieses Desiderats für die literaturwissenschaftliche Japanforschung anregen. Ein besonderer Blick gilt den Dimensionen, Perspektiven und relevanten Autor:innen und Werken der modernen und zeitgenössischen Literatur Japans bzw. exemplarischen Übersetzungen ins Japanische. Ferner diskutieren wir die Übersetzung von Konzepten in der Literaturwissenschaft bzw. benachbarten, textimmanent arbeitenden Disziplinen. Hierbei liegt der Fokuas auf den folgenden Fragestellungen und Perspektiven:

Übersetzung (*iyaku* 意訳), direkte Übersetzung (*chokuyaku* 直訳) sowie schließlich auch das Dolmetschen (*tsuyaku* 通訳; Döll 2015: 47).

[11] Natsume 2016–2020 [Bd. 2, 2017]: 145.

- Wie werden kulturelle Selbst- und Fremdrepräsentationen narrativ konstruiert, variiert, gespiegelt, gebrochen, überlagert, verzerrt, übersetzt und transformiert? Wie haben sich diese historisch gewandelt, und wie ist es um die Übersetzungsgeschichte bestellt?
- Welche Übersetzungskonventionen und -strategien sind etabliert? Wie stabilisieren bzw. entwickeln sich diese und welche Kontextualisierungen sind nötig? Wie steht es um emanzipatorische, subversive, manipulative Übersetzungen, etwa aus transkultureller, postkolonialer oder Gender-Perspektive?
- Welche Vorübersetzungen – auch im Sinne von Stereotypisierungen – und Fehlübersetzungen sind zu berücksichtigen? Wie haben kulturelle Übersetzungsprozesse zur Herausbildung, Festigung, aber auch Verschiebung oder gar Korrektur von Japanbildern beigetragen?
- Inwieweit gilt es ein zweipoliges Konzept von Original und Übertragung zu überdenken? Wie ließen sich *übersetzende Texte* (*translating texts*), d. h. Texte, denen Übersetzungen wortwörtlich oder im übertragenen Sinne bereits inhärent sind, berücksichtigen? Und wie plurilinguale Texte?
- Welche Herausforderungen und Potenziale ergeben sich durch KI und maschinell gestützte Verfahren? Wie wirken diese auf Prozesse des Übersetzens von Kultur in literarischen Werken sowie in deren Übersetzungen?
- Erfordern aktuelle Erschütterungen und Krisen – so etwa der anthropogene Klimawandel oder Prozesse der Partikularisierung und gesellschaftlichen Spaltung – neue Formen und Strategien des Übersetzens?
- Können sprachliche Übersetzungsmethoden im Bereich des Übersetzens von Kultur auf andere Ausdrucksformen transferiert werden – visuell, materiell, auditiv etc.?

3 Struktur und Inhalte des Bandes

Der vorliegende Sammelband untersucht Prozesse des Kulturellen Übersetzens in der japanischen Literatur, ihrer Übersetzung und ihrer wissenschaftlichen Erforschung sowie überdies in benachbarten textimmanent arbeitenden japanologischen Forschungskontexten. Dabei bündeln drei Teile Analysen von „Werkübersetzungen und Übersetzungen als Werk“ (Teil 1), „Perspektiven aus der Übersetzungspraxis“ (Teil 2) und „Konzepte in/als Übersetzung“ (Teil 3). Die folgenden Ausführungen sollen die Struktur des Bandes im Detail vorstellen und dabei insbesondere die inhaltlich-thematischen wie theoretisch-methodischen Zugriffe der einzelnen Beiträge greifbar machen sowie zudem Bezüge zwischen diesen

herausarbeiten. Damit zeigen wir schließlich die begrifflich-konzeptionelle Weite des Kulturellen Übersetzens auf und machen deutlich, wie produktiv dieses als ein Zugriff der Wissensproduktion zu unterschiedlichsten Untersuchungsgegenständen und Forschungsfeldern sowie zu inter- und intrakulturellen pragmatischen Zusammenhängen herstellen kann.

Teil 1 bündelt unter dem Titel „Werkübersetzungen und Übersetzungen als Werk" Beiträge, die grundlegende Überlegungen zu Aufgabe, Wesen und Funktion von Übersetzungen aus übersetzungstheoretischer bzw. -philosophischer Perspektive anstellen sowie Analysen von Werkübersetzungen aus der japanischen bzw. in die japanische Sprache vorlegen. Diese Schwerpunktsetzung verkennt keinesfalls, dass literarische Artefakte bereits als ‚Originale' bzw. ‚Ausgangstexte' durch interne Übersetzungsvorgänge gekennzeichnet sind. Denn für diese gilt:

> Schon hier [in den Originalen] prägen sie [die internen Übersetzungsvorgänge] die literarische Beschreibung selbst (etwa in Reiseberichten) und weisen diese als ‚Übersetzung' fremder Wahrnehmungseindrücke im Kulturenkontakt aus. Noch bevor von Sprachübersetzung die Rede ist, gilt es, die Texte auf solche Momente ‚interner' Übersetzung hin auszuleuchten, die für die Beziehung zwischen verschiedenen Kulturen wichtige Horizonte eröffnen oder aber von vornherein verschließen.[12]

Vielmehr gilt es hier, den literarischen Werken inhärenten Übersetzungen durch die Linse von Werkübersetzungen hinsichtlich der Strategien ihrer Übersetzung sowie damit ihrer Bedeutungen zwischen und in den jeweiligen kulturellen Kontexten zu betrachten.

Den Anfang macht Uwagawa Yu mit seinem Beitrag „Poetik der Exophonie, Politik der Übersetzung: Tawada Yōko und Yomota Inuhiko lesen Walter Benjamin". Dieser wählt Walter Benjamins (1892–1940) „Die Aufgabe des Übersetzers", ein Schlüsselwerk der Übersetzungstheorie des 20. Jahrhunderts, das seit den 1970er Jahren von Philosoph:innen und Literaturkritiker:innen immer wieder diskutiert wird, aber – wie der Beitrag von Ursula Gräfe in diesem Band zeigt – auch unter Übersetzer:innen Beachtung findet, als Ausgangspunkt für eine Politik des Übersetzens. Uwagawa untersucht anhand einschlägiger Werke von Tawada Yōko und Yomota Inuhiko 四方田犬彦 (geb. 1953) die Tragfähigkeit von Benjamins Übersetzungstheorie im Kontext des Postkolonialismus und weist am Beispiel von Kim Si-jon 金時鐘/김시종 (geb. 1929), der in den 2000er Jahren koreanische Gedichte aus der japanischen Kolonialzeit neu

[12] Bachmann-Medick 1997: 2.

ins Japanische übersetzte und damit die Bedeutung einer verfremdenden Strategie im Kulturellen Übersetzen prüfte, enge, teils untrennbare Verflechtungen zwischen Tawadas und Yomotas Überlegungen zum Übersetzen nach. Damit leistet er exemplarisch anhand postkolonialer Gefüge eine überfällige Aktualisierung der Übersetzungstheorien von Benjamin, die auch mit Blick auf weitere Formen der Asymmetrie und die Erprobung an anderen Fallbeispielen anregend erscheint.

Michaela Manke legt mit „Japanische Lyrik in der Zielsprache Deutsch: Interkulturelle Beziehungsmuster und transkulturelles Potenzial" eine Untersuchung zu Übersetzungen japanischer Lyrik mit und ohne Ausgangstext vor, die der kultur- und japaninteressierte, jedoch nicht Japanisch lesende Autor Manfred Hausmann (1898–1986) und der japanische Germanist und Poet Takayasu Kuniyo 高安國世 (1913–1984) ins Deutsche anfertigten. Translationswissenschaftlich fundiert betrachtet der Beitrag die Entstehungszusammenhänge der Übersetzungen, die Prozesse ihrer Entstehung und die Vermittlung von kulturellem Wissen über japanische Lyrik an ein zeitgenössisches deutschsprachiges Lesepublikum.

Auch Michaela Oberwinkler befasst sich in ihrem englischsprachigen Beitrag „Exploring Culturally Distinct Aspects of Heinrich Heine's Poem ‚Lorelei' (1823) in Five Japanese Translations" mit Lyrikübersetzungen. Ausgehend von einführenden Bemerkungen zu Heines weltberühmtem Gedicht, zu dessen Entstehungskontexten sowie seiner Rezeption in Deutschland und Japan, stellt sie fünf japanische Übersetzungen dieses Lyrikwerkes und deren Urheber vor. Ein Übersetzungsvergleich hinsichtlich formaler Kennzeichen, Vokalgebrauch, Semantik, lyrischem Ich und letzter Zeile arbeitet nicht nur die unterschiedlichen übersetzerischen Strategien und Absichten (etwa Singbarkeit, Nähe zu stilistischen bzw. strukturellen Charakteristika des ‚Originals') der fünf japanischen Fassungen heraus, sondern zeigt zugleich die linguistischen, kulturellen und ästhetischen Herausforderungen der Übertragungen dieses Gedichts ins Japanische, den Einsatz kultureller Übersetzungsstrategien (so etwa das Inkorporieren japanischer Ästhetik) sowie die transformative Stärke von Übersetzungen im interkulturellen Kontext auf.

Nicole M. Mueller behandelt „Japans Verlagspluralismus und seine Auswirkungen auf Praktiken der Retranslation – am Beispiel von Thomas Manns *Tonio Kröger*". Die Fallstudie zeigt die Bedeutung japanischer Verlagshäuser für die Übersetzung auf. Im Gegensatz zur US-amerikanischen Thomas Mann-Übersetzung, die durch eine intensive und durch den Autor autorisierte Dominanz einer Übersetzerin und eines Verlages geprägt war, stand die japanische im Zeichen von Pluralität – sowohl mit Blick auf die insgesamt 15 Retranslations als auch auf die Verlage. Der Beitrag arbeitet zeitspezifische soziokulturelle Kontexte – schließlich er-

schienen die untersuchten japanischen *Tonio Kröger*-Übersetzungen zwischen 1927 und 2018 –, aber auch Publikationsformate (so Taschenbuchausgaben und Weltliteraturanthologien) als ausschlaggebend für unterschiedliche Übersetzungen heraus.

Teil 2 umfasst zwei essayistische Beiträge, die „Perspektiven aus der Übersetzungspraxis" einbringen. Die Manga-Übersetzerin und promovierte Japanologin Verena Maser beleuchtet in ihrem Beitrag „Kultur im Sprechblasenformat: Aus dem Nähkästchen einer Manga-Übersetzerin" ausgehend von ihrer Arbeit an aktuellen Werken drei beispielhafte Problemfelder, mit denen sie beim Manga-Übersetzen stetig konfrontiert ist. Dies sind: Wort- und Sprachspiele, Verweise auf Buddhismus sowie (pop-)kulturelle Anspielungen. Zugleich leistet sie dringend überfällige Pionierarbeit, denn Manga-Übersetzungen ins Deutsche sind bislang noch kaum (wissenschaftlich) untersucht worden. Masers Beitrag zeigt auf, wie umfassend beim Übersetzen immer auch Kulturelles Übersetzen geleistet werden muss. Entsprechend unterstreicht sie einerseits, dass ein exzellentes Beherrschen der Zielsprache mindestens genauso wichtig ist, wie ein fundiertes und breites Wissen der japanischen Sprache und Kultur (im weitesten Sinne des Begriffs), betont aber auch, dass die potentiellen Leser:innen sowie auch verlagsseitige Erwartungen immer mitzudenken sind.

Auch die Literaturübersetzerin Ursula Gräfe lässt erkennen, dass das Übersetzen stets mehr als lediglich eine Sprachübertragung ist und gerade hinsichtlich zielsprachiger sowie kultureller Kompetenzen hohe Anforderungen an die Übersetzer:innen stellt. Ihr Beitrag trägt den Titel „Neuübersetzungen aus dem Japanischen in Zeiten translatorischen Anspruchswandels: Ein Plädoyer" und spricht sich für das Anfertigen von Neuübersetzungen aus – und dies wohlwissend, dass eine große Zahl literarischer Werke bislang noch überhaupt nicht aus dem Japanischen ins Deutsche übertragen worden ist. Am Beispiel dreier Werke, die von ihr neu übersetzt und/oder bereits zuvor aus der englischen Sprache zweitübersetzt worden waren, demonstriert sie, welche Rahmenbedingungen das Zustandekommen von Werkübertragungen bedingen und welche Potenziale Neuübersetzungen bieten.

Teil 3, überschrieben mit dem Titel „Konzepte in/als Übersetzung", widmet sich mit drei Beiträgen Konzepten, die jeweils konkret eingeführt, vorgestellt und analysiert bzw. mit Blick auf ihre Kulturelle Übersetzung und Übersetzbarkeit hin betrachtet werden. Im ersten Beitrag dieses Teils leistet Elena Giannoulis dies für das gesellschaftliche Phänomen der Entnetzung (*zetsuen*). Ihre literaturwissenschaftliche Fallstudie „Die Leere als Monster der Stadt, der Tokyo Tower als Grabstein der Erinnerungen – Entnetzungsversuche ins ‚Nichts' (‚Mu'「無」)" nimmt ausgehend vom Close Reading einer Kurzgeschichte von Murata Sayaka 村

田沙耶香 (geb. 1979), einer der bemerkenswertesten, (auch in Übersetzung) auflagenstärksten und besterforschten japanischen Gegenwartsautorinnen, Artikulationen dieses Phänomens in der japanischen Kultur und Literatur in ihrer historischen Tiefe sowie ontologischen Diversität in den Fokus. Damit wird der literaturwissenschaftlichen Japanforschung, in Ergänzung zu Untersuchungen mit begrifflich-konzeptionellem Zugriff über Alleinsein (*solitude*), Einsamkeit (*loneliness*) und soziale Isolation, eine erweiterte Perspektive erschlossen.

Die Historikerin Julia Mariko Jacoby stellt umfassende Überlegung zur Kulturellen Übersetzung des Konzepts *dakyō* (Kompromiss) an und nimmt dabei insbesondere begriffsgeschichtliche Aspekte in den Blick. Ihr Beitrag „Von Kompromiss zu *dakyō*: Zur Kulturellen Übersetzung eines Konzepts in der Meiji- und Taishō-Zeit" ist im Zusammenhang mit dem Forschungsverbund „Kulturen des Kompromisses" der Universitäten Duisburg-Essen, Münster und Bochum entstanden. Der Beitrag untersucht die für die Begriffsverwendung ausschlaggebenden politischen und sozialen Bedingungen sowie Verflechtungen mit konkreten Übersetzungspraktiken. Er weist für *dakyō* Wandlungen im Begriffsgebrauch und -verständnis nach und exemplifiziert die mit dem auf kulturelle Fragestellungen geweiteten Übersetzungsbegriff auch für die geschichtswissenschaftliche Forschung gegebenen Potenziale – etwa für die Erforschung kultureller Transfer- und Adaptionsprozesse oder deren Klassifizierung in Phasen.

Im letzten Beitrag „Kulturelles Erleben, Verstehen und Übersetzen: Okakura Kakuzō und seine Europareise im Jahr 1887" befasst sich Christoph Völker am Beispiel eines prominenten Meiji-zeitlichen Intellektuellen auf Fragen des Kultur- und Wissensaustauschs. Der Beitrag untersucht anhand von Reisetagebucheinträgen und Briefen systematisch dessen Auseinandersetzung mit Aspekten der europäischen Kultur, die er im Jahr 1887 während seiner Reise erfahren hat. Er zeigt auf (ebenso wie Oberwinkler in ihrer Analyse japanischer „Lorelei"-Übertragungen), wie notwendig kulturelle Übersetzungsstrategien, so etwa Analogien zur japanischen Kultur oder Übersetzungen von Gefühlen und Emotionen in ihm vertraute literarische Formen der japanischen Kultur, Prozesse des Kulturellen Übersetzen das Verstehen und Verstehbarmachen von Kultur bedingen.

Die kurz eingeführten Beiträge des Sammelbandes verdeutlichen die Vielschichtigkeit des Kulturellen Übersetzens in der japanischen Literatur und literaturwissenschaftlichen Japanforschung und versprechen ein Potenzial zur Anschlussfähigkeit weiterer Forschung sowie zum Austausch zwischen Theorie und Praxis. Schließlich erzeugen die „schwarzen Löcher" im Gewebe der Sprache neue Strukturen und Ordnungen, die es zu untersuchen und stets zu re-evaluieren gilt.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Natsume, Sōseki 夏目漱石 (2016–2020 [–1916]): *Teihon Sōseki zenshū* [Sōseki Gesamtausgabe – Standardtexte] 定本漱石全集. Herausgegeben von Okamoto Atsushi, 29 Bd. Tōkyō: Iwanami shoten.

Sekundärquellen

Bachmann-Medick, Doris (Hg.) (1997): *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin: Schmidt.

Bachmann-Medick, Doris et al. (Hg.): *The Trans/National Study of Culture: A Translational Perspective*. Berlin (u. a.): De Gruyter.

Döll, Steffen (2014): „Dasselbe mit denselben Worten? Aspekte der japanischen Lesung, Schreibung und Übersetzung chinesischer Texte". In: Schrijver, Peter, Peter-Arnold Mumm (Hg.): (2014): *Dasselbe mit anderen Worten? Sprache, Übersetzung und Sprachwissenschaft*. Bremen: Hempen: 45–71.

Fischer, Michael M. J., Abedi Mehdi (1990): „Bombay Talkies, the Word and the World: Salman Rushdie's Satanic Verses". In: *Cultural Anthropology* 5 (2), 107–159.

Hermann, Britta (2011): „‚Da kommt ein Wort aus dem Text heraus wie ein Stein und erschlägt mich': Yoko Tawadas Erzählprosa". In: Baßler, Moritz et al. (Hg.): *(Be-)richten und Erzählen: Literatur als gewaltfreier Diskurs?* Paderborn: Fink: 211–230.

Mae, Michiko (2010): „Tawada Yokos Literatur als kulturelles Übersetzen durch Transformation". In: Yamamoto, Hiroshi, Christine Ivanovic (Hg.): *Übersetzung – Transformation: Umformungsprozesse in/von Texten, Medien, Kulturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Nassehi, Armin (2016): *Die Wiedergewinnung des Politischen: Eine Auseinandersetzung mit Wahlverweigerung und kompromisslosem Protest.* Sankt Augustin/Berlin: Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

Schrijver, Peter, Peter-Arnold Mumm (Hg.) (2014): *Dasselbe mit anderen Worten? Sprache, Übersetzung und Sprachwissenschaft*. Bremen: Hempen.

Internetquellen

Renn, Jürgen (2021, 18. 1.): „Training für weitere Krisen." *FAZ.net*. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/corona-pandemie-wissenschaften-muessen-sich-besser-vernetzen-17150666.html?premium (Zuletzt: 16. 6. 2022).

Wagner, Birgit (2009): „Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept". *Kakanien Revisited*. http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/BWagner2.pdf (Zuletzt: 25. 1. 2025).

World Health Organization (WHO) (2021): *WHO Competency Framework: Building a Response Workforce to Manage Infodemics*. https://www.who.int/publications/i/item/9789240035287 (Zuletzt: 16. 6. 2022).

Teil 1 – Werkübersetzungen und Übersetzungen als Werk

1
Poetik der Exophonie, Politik der Übersetzung: Tawada Yōko und Yomota Inuhiko lesen Walter Benjamin

Yu Uwagawa (Nishinomiya)

Abstract

Walter Benjamin (1892–1940) explains in his essay *The Task of the Translator* (1923) that a true translation respects the spirit of the original and that faithfulness to the word is important. According to Benjamin, translation is not merely a copy of the original; rather, the language grows in translation. Benjamin's idea of true translation has received new attention from multilingual authors and scholars in the field of postcolonial studies, particularly since the 1990s. In this article, I examine the actuality of Benjamin's translation theory in the context of postcolonialism using the works of Tawada Yōko 多和田葉子 (b. 1960) and Yomota Inuhiko 四方田犬彦 (b. 1953).

For Tawada, the authors' task is to expand their own language, question the concept of elegant Japanese, and create new literary expressions. To fulfill this task, in her novel *Moji ishoku* 文字移植 (*Transplantation of Alphabets*, 1993), she chooses the word-for-word translation method, which Benjamin considered as the ideal of translation. Since the 2000s, she has used exophony as a keyword in her work, and defines this term in her essay collection, *Ekusofonī* エクソフォニー (*Exophony*, 2003), as a journey out of the mother tongue. However, Tawada also mentions that this journey was often forced by war and colonial rule. For example, she cites the history of Korea under Japanese colonial rule (1910–1945) and points out that it is irresponsible to ignore the history of forced exophony and emphasize only the joys of exophonic authors.

In *Hon'yaku to Zasshin* 翻訳と雑神 (*Translation and Fairies*, 2007), Yomota emphasizes the importance of analyzing the politics of translation, referring to the translation theories of Benjamin and Lawrence Venuti (b. 1953). For example, Yomota mentions Kim Si-jon 金時鐘/김시종 (b. 1929), who translated Korean poems from the Japanese colonial period into Japanese in the 2000s. When translating Korean poems, he chose literal, alienating translations that respected the spirit of the original. Yomota appreciates this strategy and points out that Kim Si-jon's translation was an attempt to deconstruct elegant Japanese and create a new Japanese expression to expand the Japanese language through Korean. In his work, Yomota explains not only the politics of translation but also its poetics, as Tawada calls it. This article aims to make the hidden connection between politics and the poetics of translation visible.

1 Einleitung

Walter Benjamins (1892–1940) Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ wurde 1923 als Vorwort seiner Übersetzung der *Tableaux Parisiens* (1861) von Charles Baudelaire (1821–1867) veröffentlicht. Benjamin erklärt in seinem Aufsatz, dass eine „wahre Übersetzung“[1] eine Übersetzung sei, die den Geist des Originals respektiere, und dass Worttreue dabei wichtig sei. Laut Benjamin können Übersetzer:innen ihre eigene Sprache durch die Übersetzung erweitern.[2] Die wahre Übersetzung sei also keine bloße Kopie des Originals, sondern in ihr wachse die Sprache in einen „reineren Luftkreis der Sprache“[3] hinauf. Seit den 1970er Jahren wird seine Übersetzungstheorie weltweit in viele Sprachen übersetzt und von Philosoph:innen und Literaturkritiker:innen wie George Steiner (1929–2020), Paul de Man (1919–1983), Jacques Derrida (1930–2004), Antoine Berman (1942–1991) und Caroline Sauter (geb. 1984) immer wieder als „zentraler Text der Übersetzungstheorie des 20. Jahrhunderts“[4] diskutiert.[5] Vor allem seit den 1990er Jahren hat seine Idee der wahren Übersetzung bei mehrsprachigen Autor:innen und Wissenschaftler:innen im Bereich der *postcolonial studies* neue Beachtung gefunden. In diesem Beitrag werde ich die Aktualität der Übersetzungstheorie von Benjamin im Kontext des Postkolonialismus anhand der Werke von Tawada Yōko 多和田葉子 (geb. 1960) und Yomota Inuhiko 四方田犬彦 (geb. 1953) untersuchen.

Es ist bekannt, dass Benjamins Idee der wahren Übersetzung eine große Rolle in Tawadas frühem Werk spielt und dass sie diese Idee als Grundlage für ihre Poetik der Exophonie verwendet.[6] Seit den 2000er Jahren verwendet sie *Exophonie* als Schlüsselwort in ihrem Werk und definiert diesen Begriff in ihrer Essaysammlung *Ekusofonī* エクソフォニー (*Exophonie*, 2003) als eine „Reise aus der Muttersprache heraus“ („bogo no soto ni deru tabi“ 母語の外に出る旅)[7] . Dabei erwähnt Tawada aber auch, dass diese Reise oft durch Krieg und Kolonialherrschaft erzwungen worden war. Als Beispiel führt sie die Geschichte Koreas unter japanischer Kolonialherrschaft (1910–1945) an und weist darauf hin, dass es unverantwortlich sei, die Geschichte „erzwungener Exophonie“ („oshitsu-

[1] Benjamin 2017 [1923]: 21.
[2] Benjamin 2017 [1923]: 23.
[3] Benjamin 2017 [1923]: 17.
[4] Berman 2018: 27.
[5] Vgl. Steiner 1975, De Man 1986, Derrida 1985, Berman 2018, Sauter 2014, Klein et al. 2018.
[6] Vgl. Matsunaga 2002; Prammer 2009; Ivanovic 2010; Masumoto 2019; Hayashi 2021.
[7] „Bogo no soto ni deru tabi“ lautet der Untertitel von Tawadas Ekusofonī.

kerareta ekusofonī“ 押し付けられたエクソフォニー)[8] zu ignorieren und nur die „Freude“ („yorokobi“ 喜び)[9] der exophonen Autor:innen in den Vordergrund zu stellen, die diesen Schritt freiwillig gemacht haben.

Die erzwungene Exophonie bzw. die Politik der Sprache unter Fremdherrschaft ist heute einer der Schwerpunkte der *postcolonial studies*. Besonders hier findet Benjamins Idee der wahren Übersetzung neue Beachtung. Yomota betont in seinem Werk *Hon'yaku to zasshin* 翻訳と雑神 (*Übersetzung und Feen*, 2007) unter Bezugnahme auf die Übersetzungstheorien von Benjamin und Lawrence Venuti (geb. 1953) die Bedeutung der Analyse der „Politik der Übersetzung“.[10] Als Beispiel erwähnt Yomota Kim Si-jon 金時鐘/김시종 (geb. 1929), der in den 2000er Jahren koreanische Gedichte aus der japanischen Kolonialzeit neu ins Japanische übersetzt hat. Dabei schätzt Yomota Kim Si-jons Strategie der wortwörtlichen, verfremdenden Übersetzung, die den Geist des Originals respektiert.

Benjamins Aufsatz zur Übersetzungstheorie wurde in Japan seit den 1970er Jahren mehrfach übersetzt und interpretiert. In der Geschichte der Rezeption von Benjamins Übersetzungstheorie in Japan sind die Interpretationen von Tawada und Yomota insofern bemerkenswert, als sie Benjamins Übersetzungstheorie im Rückblick auf die Geschichte Koreas unter japanischer Kolonialherrschaft neu lesen. Das Ziel dieses Beitrags besteht darin, die verborgene Verbindung zwischen den beiden Interpretationen, zwischen der Poetik und der Politik der Übersetzung, sichtbar zu machen.

2 Zur Übersetzungstheorie von Walter Benjamin

Zunächst betrachten wir den Entstehungshintergrund der Übersetzungstheorie von Benjamin. Dessen Überlegungen zum Übersetzen wurden durch seine Arbeit an der Übersetzung der Gedichte von Baudelaire ausgelöst. Diese Arbeit weckte sein Interesse für Friedrich Hölderlin (1770–1843), der um 1800 griechische Literatur ins Deutsche übersetzt hat. Hölderlins Übersetzungen blieben lange Zeit unbeachtet, da sie als eine „ganz wörtliche ohne das Original fast unverständliche Übertragung“[11] qualifiziert wurden, die höchstens Grundlage einer besseren Übersetzung sein konnten. Erst in den 1910er Jahren gab es einen Anstoß zu einer Neubewertung. Diesen gab Norbert von Hellingraths (1888–1916) Disser-

[8] Tawada 2012b [2003]: 69.
[9] Tawada 2012b [2003]: 71.
[10] Yomota 2007a: 5–48.
[11] Schwab 2003 [1846]: 56.

tation *Pindarübertragungen von Hölderlin* (1911). Die Schrift lobt Hölderlins Übersetzung als Versuch, den Stil der griechischen Sprache in der deutschen Sprache wiederzugeben.[12] Benjamin, der diese Dissertation gelesen hatte, schrieb in einem Brief von 1917 über eine große Übersetzung folgendes:

> Es wäre nun prinzipiell nicht unmöglich[,] daß zwei Sprachen in eine Sphäre eingehen: im Gegenteil das konstituiert alle große Übersetzung und bildet die Grundlage der ganz wenigen großen Übersetzungswerke[,] die wir haben. Im Geiste Pindars erschloß sich Hölderlin die gleiche Sphäre der deutschen und der griechischen Sprache: seine Liebe zu beiden wurde *eine*.[13]

Benjamin führte diese Überlegungen weiter und fasste sie 1921 in einem Aufsatz zusammen, den er 1923 als Vorwort zu seiner Übersetzung von Baudelaires *Tableaux Parisiens* veröffentlichte. Es handelt sich dabei um „Die Aufgabe des Übersetzers".

In diesem Aufsatz betont Benjamin immer wieder, dass die Übersetzung keine bloße Kopie des Originals sei, sondern in ihr die Sprache wachse. „[D]ie größte Übersetzung [ist] bestimmt in das Wachstum ihrer Sprache ein-, in der erneuten unterzugehen. So weit ist sie entfernt, von zwei erstorbenen Sprachen die taube Gleichung zu sein, daß gerade unter allen Formen ihr als Eigenstes es zufällt, auf jene Nachreife des fremden Wortes, auf die Wehen des eigenen zu merken."[14]

Wie also wächst die Sprache in der Übersetzung? Um dies zu erklären, zitiert er die Übersetzungstheorie von Rudolf Pannwitz (1881–1969):

> [U]nsere übertragungen, auch die besten, gehn von einem falschen grundsatz aus, sie wollen das indische, griechische, englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen, vergriechischen, verenglischen. sie haben eine viel bedeutendere ehrfurcht vor den eigenen sprachgebräuchen als vor dem geiste des fremden werks … den grundsätzliche irrtum des übertragenden ist, daß er den zufälligen stand der eigenen sprache festhält, anstatt sie durch die fremde gewaltig bewegen zu lassen. er muß, zumal wenn er aus einer sehr fernen sprache überträgt, auf die letzten elemente der sprache selbst, wo wort, bild, ton in eins geht, zurückdringen; er muß seine sprache durch die fremde erweitern und vertiefen […].[15]

---

[12] Hellingrath 1911: 22f.

[13] Benjamin in einem Brief vom 17. 7. 1917 an Gershom Scholem (1897–1982), in: GB1: 370f.

[14] Benjamin 2017 [1923]: 15f.

[15] Benjamin 2017 [1923]: 23; Pannwitz 1917: 240, 242.

Als Beispiel für die Erweiterung der eigenen Sprache durch die fremde Sprache führt Benjamin Hölderlins Sophokles-Übersetzung an. Laut Benjamin ist deren Besonderheit ihre radikale Worttreue.[16] Betrachten wir ein berühmtes Beispiel dafür: im ersten Akt von *Antigone* (um 442 v. Chr.) gibt es eine Zeile, in der Ismene zu ihrer Schwester Antigone spricht.[17] Diese Zeile wird von Kurt Steinmann (geb. 1945) heute mit „Tief wühlt dich sichtlich auf die neue Kunde"[18] übersetzt, Hölderlin hingegen übersetzt: „Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben"[19]. Man wird diese Übersetzung unverständlich finden, aber Benjamin war der Meinung, dass das eine wahre Übersetzung sei, die den Geist des Originals so weit wie möglich respektiere.[20]

Hölderlins Versuche, das Deutsche zu vergriechischen, wurden von George Steiner als die Suche nach einer „mid-zone between […] Greek and German"[21] bzw. die Suche nach einem „German-Greek"[22] bezeichnet. Darüber schrieb Benjamin in dem bereits zitierten Brief von 1917, dass in Hölderlins Übersetzungen „zwei Sprachen in eine Sphäre eingehen"[23]. Diese Sphäre bezeichnete Benjamin 1923 in seinem Aufsatz als einen „reineren Luftkreis der Sprache"[24]. Sowohl das Deutsche als auch das

---

[16] Benjamin 2017 [1923]: 21. Dieser legt überdies dar: „Dem neunzehnten Jahrhundert standen Hölderlins Sophokles-Übersetzungen als monströse Beispiele solcher Wörtlichkeit vor Augen" (ebd.).

[17] Benjamin nennt in seiner Übersetzungstheorie keine konkreten Beispiele für Hölderlins wortwörtliche Übersetzung, aber George Steiner und Antoine Berman führen diese Zeile in Antigone als Beispiel an, um die Besonderheit von Hölderlins Übersetzung zu erörtern. Vgl. Steiner 1975: 328; Berman 1984: 244–246.

[18] Sophokles 2022: 7.

[19] Hölderlin 1992: 861.

[20] Benjamin 2017 [1923]: 21. Benjamins Meinung entspricht derjenigen von Hellingrath. Hellingrath weist in seiner Dissertation darauf hin, dass Hölderlins wortwörtliche Übersetzung das Ergebnis eines Versuchs war, dem Stil der Originalsprache so weit wie möglich treu zu bleiben. „Man wird dieser sprache ihre dunkelheit zum vorwurf machen. sie ist so dunkel / weil sie dem ausdruck der wortstellung und wortverschlingung des Pindar mit groszer treue folgt / was / wie ich oben zu zeigen suchte / unumgänglich ist wenn man den kunstcharakter der vorlage wiedergeben will / und darauf allein kommt es Hölderlin an" (Hellingrath 1911: 22f.).

[21] Steiner 1975: 323.

[22] Steiner 1975: 325.

[23] Benjamin in einem Brief vom 17. 7. 1917 an Scholem, GB1: 371.

[24] Benjamin 2017 [1923]: 17. Benjamin hält ferner fest: „Übersetzung […] verleugnet nicht ihre Richtung auf ein letztes, endgültiges und entscheidendes Stadium aller Sprachfügung. In ihr wächst das Original in einen gleichsam höheren und reineren Luftkreis der Sprache hinauf, in welchem es freilich nicht auf die

Griechische, so Benjamin, wachsen in der Übersetzung in einen „reineren Luftkreis der Sprache", ja sogar in eine reine Sprache hinauf. Und das bedeutet wiederum, dass die reine Sprache in der Übersetzung teilweise reproduziert wird.[25] „Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen."[26] Genau darin sieht er die Aufgabe des Übersetzers:

> Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers. Um ihretwillen bricht er morsche Schranken der eigenen Sprache: Luther, Voß, Hölderlin, George haben die Grenzen des Deutschen erweitert.[27]

Seine Übersetzungstheorie lässt sich somit in den folgenden drei Punkten zusammenfassen:

1.) Eine wahre Übersetzung ist eine solche, die den Geist des Originals respektiert, und Worttreue ist dabei wichtig.
2.) Ein wahrer Übersetzer erweitert die eigene Sprache durch die fremde.
3.) Sein Ziel ist das „Wachstum der Sprachen"[28] bzw. die Erlösung der reinen Sprache in der eigenen.

Seit den 1970er Jahren wird seine Übersetzungstheorie von Philosoph:innen und Literaturkritiker:innen immer wieder als „zentraler Text der

Dauer zu leben vermag, wie es ihn auch bei weitem nicht in allen Teilen seiner Gestalt erreicht, auf den es aber dennoch in einer wunderbar eindringlichen Weise wenigstens hindeutet als auf den vorbestimmten, versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen" (ebd.).

[25] Laut Benjamin besteht „die Aufgabe des Übersetzers" darin, „in der Übersetzung den Samen reiner Sprache zur Reife zu bringen", und sie ist „niemals lösbar" (Benjamin 2017 [1923]: 20). Zu dieser Aufgabe erläutert Steiner, dass sie nur teilweise erfüllt werden kann. „[T]he long tradition of linguistic Kabbalism and illumination […] underlies the subtle exaltation in Walter Benjamin's view of the translator as one who elicits, who conjures up by virtue of unplanned echo a language nearer to the primal unity of speech than is either the original text or the tongue into which he is translating. This is ‚the more final realm of language', the active adumbration of that lost, more integral discourse which, as it were, waits between and behind the lines of the text. Only translation access to it. Until the undoing of babel such access can only be partial" (Steiner 1975: 244).

[26] Benjamin 2017 [1923]: 21.

[27] Benjamin 2017 [1923]: 23.

[28] Benjamin 2017 [1923]: 14.

Übersetzungstheorie des 20. Jahrhunderts“[29] diskutiert.[30] Die Auseinandersetzung mit diesem Text weist zwei dominante Positionen auf.

Einerseits wurde seine Idee der wahren Übersetzung oft als undurchführbar angesehen.[31] Der Grund dafür ist, dass die wahre Übersetzung bzw. die Wort-für-Wort-Übersetzung die Wiedergabe des Sinns vernachlässigt und die Übersetzung unverständlich macht.[32] Benjamin selbst war sich dessen sehr wohl bewusst und schrieb in seinem Aufsatz, dass in der wahren Übersetzung eine „ungeheure […] Gefahr“[33] wohne. In einem Brief von 1924 gab er zu, dass er wegen dieser Gefahr bei seiner Übersetzung von Baudelaires Gedichten nicht in der Lage gewesen sei, die Aufgabe des Übersetzers zu erfüllen.[34] Daraus

---

[29] Berman 2018: 27.

[30] Vgl. Steiner 1975, De Man 1986, Derrida 1985, Berman 2018, Sauter 2014, Klein et al. 2018.

[31] Laut Steiner verstand Benjamin, dass die Wort-für-Wort-Übersetzung die Totalität des Verstehens, die völlige Transparenz zwischen den Sprachen verkörpern kann. Steiner weist aber auch darauf hin, dass diese Übersetzung am wenigstens erreichbar ist. „The point at issue is this: far from being the most obvious, rudimentary mode of translation, ‚literalism‘ or as Dryden called it, metaphrase, is in fact the least attainable. The true interlinear is the final, unrealizable goal of the hermeneutic act. Historically, practically, the interlinear and mot-à-mot may indeed be a crude device“ (Steiner 1975: 308).

[32] Benjamin 2017 [1923]: 20f. Zur Beurteilung von worttreuen Übersetzungen stellt Benjamin fest: „Gar die Wörtlichkeit hinsichtlich der Syntax wirft jede Sinneswiedergabe vollends über den Haufen und droht geradenwegs ins Unverständliche zu führen. Dem neunzehnten Jahrhundert standen Hölderlins Sophokles-Übersetzungen als monströse Beispiele solcher Wörtlichkeit vor Augen. Wie sehr endlich Treue in der Wiedergabe der Form die des Sinnes erschwert, versteht sich von selbst“ (ebd.).

[33] Benjamin 2017 [1923]: 24. „Hölderlins Übersetzungen sind Urbilder ihrer Form […]. Eben darum wohnt in ihnen vor andern die ungeheure und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzung: daß die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schließen. Die Sophokles-Übersetzungen waren Hölderlins letztes Werk. In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren“ (ebd.).

[34] Benjamin in einem Brief vom 13.1.1924 an Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), in: GB2: 410f. „Von meinen ersten Versuchen einer Übersetzung aus den Fleurs du mal (1861) bis zur Drucklegung des Buches sind neun Jahre verflossen, eine Zeit, die mir die Möglichkeit gab, Vieles zu bessern, in ihrem letzten Ablauf aber auch die Einsicht in dasjenige, was, unzureichend, dennoch keiner ‚Besserung‘ zugänglich war. Ich habe dabei das ebenso einfache wie gewichtige Faktum im Sinne, daß die Übersetzung metrisch naiv ist. Damit meine ich nicht sowohl die metrische Haltung der Übertragungen als die Tatsache, daß sie mir nicht im selben Sinne zum Problem geworden war, wie die Vorrede dies von

ergibt sich natürlich die Frage, ob Benjamins Übersetzungstheorie, die als sprachphilosophische Überlegung durchaus faszinierend ist, etwa nur eine praxisferne Theorie ist.[35]

Andererseits gilt sein Aufsatz als Pionierwerk, das die Übersetzung als einen kreativen Akt und nicht als eine bloße Kopie des Originals darstellt. Seine Idee, dass die Übersetzung ein Mittel zur Überschreitung von Sprachgrenzen sei und dabei die Sprache in ihr wachse, wird oft zitiert, wenn es um das Werk mehrsprachiger Autor:innen geht. George Steiner versteht z. B. Vladimir Nabokov Владимир Набоков (1899–1977) als „wanderer[] across language"[36] und somit als Vertreter von Benjamins Übersetzungstheorie.[37] Wie setzen nun mehrsprachige Autor:innen diese in ihrem Werk um? Betrachten wir zuerst das Werk von Tawada.

3 Poetik der Exophonie – Tawada Yōko

Tawada ist eine japanische Schriftstellerin, die seit 1982 in Deutschland lebt und sowohl auf Japanisch als auch auf Deutsch schreibt. Wie oft betont wird, spielt der Begriff der Übersetzung in ihrem Frühwerk eine große Rolle.[38] Besonders bedeutsam für ihr Werk ist Hölderlins Übersetzung, deren Reiz sie in ihrem Essay „Hon'yaku to iu nettairyokō" 翻訳という熱帯旅行 („Das Übersetzen als tropische Reise", 1993) wie folgt beschreibt:

---

der Wörtlichkeit ausspricht" (ebd.). Hierzu auch die Ausführungen bei Berman 2018: 36–39.

[35] Berman weist darauf hin, dass Benjamins Theorie der Übersetzung von der Praxis der Übersetzung abweicht. „[H]is thinking on translation is not in the least grounded in his experience as a translator. There is a gulf between Benjamin's translating self and Benjamin the philosopher of translation" (Berman 2018: 38). Hierzu erläutert auch Sauter: „Walter Benjamins so genannte Übersetzungstheorie ist […] nicht als eine Sammlung von Anweisungen zur Anfertigung von Übersetzungen, d. h. übersetzten Texten, zu verstehen, und auch nicht als Rechtfertigung oder Formulierung eines bestimmten Übersetzungsprojekts […], sondern vielmehr als sprachphilosophischer Entwurf" (Sauter 2014: 29, vgl. hierzu auch Kuhn 2007: 160).

[36] Steiner 1971: 27.

[37] Vgl. Steiner 1971: xi. In seinem Vorwort zu Extraterritorial verweist Steiner auf Benjamins Sprachphilosophie als wichtigen Hinweis für die Betrachtung des „linguistischen Pluralismus" (ebd.: viii) von Nabokov, Borges, Beckett und anderen Schriftstellern.

[38] Vgl. hierzu Matsunaga 2002; Prammer 2009; Mae: 2010; Ivanovic 2010: bes. 351–468; Masumoto 2019; Hayashi 2021.

> ヘルダーリンのギリシャ語からドイツ語に翻訳した〈アンティゴネー〉を読んだ時には胸がどきどきした。よく意味の分からないところがある。[…] 翻訳の過程で、ばらばらになった言葉が、これまでに持っていなかった力を得て、反乱を起こし、もう文章という行列は作らないぞと暴れ回る現場を覗き込んだことのある人の目には、いわゆる上手な翻訳などというものは、大根畑のように退屈だ。
>
> Ich war begeistert, als ich Hölderlins Übersetzung von *Antigone* aus dem Griechischen ins Deutsche las. Es gibt Passagen, die nicht verständlich sind. […] Die Worte, im Prozess der Übersetzung auseinander gerissen, gewinnen eine Kraft, die sie vorher nicht hatten, sie revoltieren, toben, und wollen sich nicht mehr zu einem Satz fügen. Für diejenigen, die diese Szene gesehen haben, ist eine so genannte gute Übersetzung so langweilig wie ein Rettichfeld.[39]

Tawada besuchte in den späten 1980er Jahren das Seminar von Sigrid Weigel (geb. 1950), die damals an der Universität Hamburg zu Benjamin forschte.[40] Unter ihrem Einfluss begann sich Tawada für Benjamins Schriften und Hölderlins Übersetzungen zu interessieren.[41] 1993 veröffentlichte sie in Japan einen Roman, dessen Protagonistin eine japanische Übersetzerin ist, die sich wie Hölderlin mit wortwörtlichen Übersetzungen beschäftigt. Der Titel der Taschenbuchausgabe *Moji ishoku* 文字移植 wird auf Deutsch mit *Transplantation von Buchstaben* wiedergegeben.[42] Der Roman beginnt mit einem ins Japanische übersetzten Zitat aus einem zeitgenössischen Roman:

> において、約、九割、犠牲者の、ほとんど、いつも、地面に、横たわる者、としての、必死で持ち上げる、頭、見せ物にされて、である、攻撃の武器、あるいは、その先端、喉に刺さったまま、あるいは……
>
> Ni oite, yaku, kyūwari, giseisha no, hotondo, itsumo, jimen ni, yokotawaru mono, toshiteno, hisshi de mochiageru, atama, misemono ni sarete, dearu, kogeki no buki, aruiha, sono sentan, nodo ni sasatta mama, aruiha…[43]

---

[39] Tawada 2007b [1993]: 23. Übersetzt aus dem Japanischen vom Autor.

[40] Tawada 2004: 253f.

[41] Tawada 2004: 253f.

[42] Vgl. Tawada 1993; Tawada 1999a. Dieser Roman wurde zuerst unter dem Titel *Arufabetto no kizuguchi* アルファベットの傷口 (Der wunde Punkt im Alphabet, 1993) als Hardcoverausgabe publiziert. Die unveränderte Taschenbuchausgabe wurde neu betitelt.

[43] Tawada 1999a: 7.

Das ist ein unverständlicher japanischer Text. Die durch die Protagonistin hier übersetzten Zeilen stehen am Anfang eines deutschsprachigen Romans von Anne Duden (geb. 1942). Dieser trägt den Titel *Der wunde Punkt im Alphabet* (1989).[44] Im deutschsprachigen Original lauten die Zeilen wie folgt:

> Bei etwa neunzig Prozent der Opfer, die fast immer als am Boden Liegende, mit noch mühsam hochgerecktem Kopf, vorgeführt werden, ist die Angriffswaffe oder deren Spitze in der Kehle steckengeblieben oder […].[45]

Die Übersetzerin überträgt hier diesen deutschen Textauszug wortwörtlich ins Japanische, wobei sie die Wortfolge des Originals unverändert beibehält und die Wiedergabe des Sinnes völlig ignoriert. Sie ist sich sehr wohl bewusst, dass sie eine „schlechte Übersetzerin" („heta na hon'yakuka" 下手な翻訳家)[46] ist. Trotzdem beharrt sie darauf, wortwörtlich zu übersetzen. Denn sie ist überzeugt, dass es beim Übersetzen wichtiger sei, die „ungewohnten Nuancen" („najiminikui tezawari" 馴染みにくい手触り)[47] der fremden Wörter wiederzugeben als den „Sinn" („imi" 意味)[48] eines Satzes.

Dieses sowie weitere unverständliche übersetzte Zitate brechen den sprachlichen Still des in flüssigem Japanisch verfassten Romans. Eine Dialektik zwischen flüssigem und unverständlichem Japanisch, sozusagen eine Dialektik zwischen Harmonie und Dissonanz in der japanischen Sprache, sind das Thema dieses Romans.

In dem Essay „‚Oitachi' to iu kyokō" 〈生い立ち〉という虚構 („‚Das Leben' als Fiktion", 1993), der im selben Jahr wie *Moji ishoku* geschrieben wurde, betont Tawada die Notwendigkeit, als Autorin, deren Muttersprache Japanisch ist, die japanische Sprache zu dekonstruieren.

> わたしは、〈美しい日本語〉などというものは、〈上手な文章〉とか〈成功した短篇小説〉などというものと同じくらい当てにならない観念だと思っている。だから、そういう日本語が一度崩れていく場所というのが、小説を書くためには必要だと思うのだが、わたしの場合はそれがドイツだった。

[44] Die Hardcovererstausgabe erhielt ihren Titel wohl in Anlehnung an den zitierten Roman von Duden.
[45] Duden 1995: 77.
[46] Tawada 1999a: 31.
[47] Tawada 1999a: 30.
[48] Tawada 1999a: 76.

> Ich glaube, dass ‚elegantes Japanisch' (‚utsukushī nihongo' 美しい日本語) eine ebenso unzuverlässige Idee ist wie ‚gutes Schreiben' oder ‚erfolgreiche Novelle'. Deshalb denke ich, dass zur Abfassung eines Romans ein Ort notwendig ist, wo sich die japanische Sprache dekonstruiert. In meinem Fall war dies Deutschland.[49]

Für sie besteht die Aufgabe von Autor:innen darin, die japanische Sprache zu erweitern, d. h. den Begriff des sogenannten eleganten Japanisch zu hinterfragen, ihn zu dekonstruieren und einen neuen japanischen Ausdruck zu schaffen. Um diese Aufgabe zu erfüllen, wählt sie in ihrem Roman *Moji ishoku* die Methode der Wort-für-Wort-Übersetzung, die Benjamin als das Ideal der Übersetzung bezeichnet hat.

Allerdings betrachtet Tawada die Übersetzung nicht als das einzige Mittel zur Dekonstruktion und Transformation der japanischen Sprache. Sie zeigt an zahlreichen Stellen, dass Übersetzung ein wichtiges Konzept in ihrer Literatur ist; sie führt aus:

> 小説を書くということは今もわたしにとっては、広い意味で、原文のない翻訳文学を訳している、原文はないけれども、訳している。そういう感じで小説を書いているような気がします。
>
> Beim Schreiben eines Romans habe ich immer noch das Gefühl, dass ich Übersetzungsliteratur ohne Originaltext schreibe, dass ich übersetze, ohne dass ein Original vorhanden wäre.[50]

Zugleich meint sie, dass sie Übersetzungsarbeit nicht mag und nur selten Lust dazu hat.[51] Tatsächlich arbeitet sie nur selten als Übersetzerin.

Dann verwendet sie seit den 2000er Jahren den Begriff Exophonie anstelle von Übersetzung als Schlüsselwort in ihrem Werk. Diesen von Robert Stockhammer (geb. 1960) vorgeschlagenen Begriff[52] definiert Tawada in ihrer Essaysammlung *Ekusofonī* (2003) als eine „Reise aus der Muttersprache heraus"[53]:

> エクソフォニーという言葉は新鮮で、シンフォニーの一種のようにも思えるので気に入った。この世界にはいろいろな音楽が鳴っているが、自分を包んでいる母語の響きから、ちょっと外に出てみると、どんな音楽が聞こえはじめるのか。それは冒険でもある。[…]「自分を包んでいる（縛っている）母語の外にどうやって出るか？　出

[49] Tawada 2007c [1993]: 34. Übersetzt aus dem Japanischen vom Autor.
[50] Tawada 1999b: 74. Übersetzt aus dem Japanischen vom Autor.
[51] Tawada 2007b [1993]: 23.
[52] Vgl. Tawada 2012a [2003]: 3. Zum Begriff Exophonie siehe Arendt et al. 2007: 8.
[53] „Reise aus der Muttersprache heraus" („bogo no soto ni deru tabi" 母語の外に出る旅) lautet der Untertitel von *Ekusofonī*.

> たらどうなるか？」という創作の場からの好奇心に溢れた冒険的な発想が「エクソフォン文学」だと私は解釈した。
>
> Ich hatte das Wort Exophonie noch nie gehört, aber es gefiel mir, weil es eine Art Symphonie zu sein scheint. In der Welt erklingt viel Musik. Was für eine Musik hört man also, wenn man aus den Klängen seiner Muttersprache herauskommt, die einen umgeben? Es ist ein Abenteuer. […] ‚Wie komme ich aus der Muttersprache heraus, die mich umgibt (einschränkt)? Was passiert, wenn ich aus ihr herauskomme?' Ich verstand ‚exophone Literatur' als die aus solchen neugierigen und abenteuerlustigen Ideen hervorgegangene Literatur.[54]

Bemerkenswert sind die Worte „umgeben" und „einschränken". Tawada betrachtet hier die Muttersprache als etwas, das sie sowohl umgibt als auch einschränkt. Mit anderen Worten, die Muttersprache ist das Fundament, das zwar ihre kreative Tätigkeit unterstützt, aber gleichzeitig begrenzend wirkt, weil zunächst außerhalb dessen nichts aufgebaut werden kann. Das Heraustreten aus der Muttersprache erscheint ihr deshalb als ein Abenteuer, um den Bedingungen der Muttersprache zu entkommen und einen neuen literarischen Ausdruck zu schaffen. Nicht nur das Übersetzen, sondern ebenso das Schreiben in einer fremden Sprache, dem Deutschen, betrachtet sie als eine spontane „Reise aus der Muttersprache heraus":

> ある言語で小説を書くということは、その言語が現在多くの人にとって使われている姿をなるべく真似するということではない。同時代の人たちが美しいと信じている姿をなぞってみせるということでもない。むしろ、その言語の中に潜在しながらまだ誰も見たことのない姿を引き出して見せることの方が重要だろう。そのことによって言語表現の可能性と不可能性という問題に迫るためには、母語の外に出ることが一つの有力な戦略になる。
>
> Einen Roman in einer bestimmten Sprache zu schreiben, bedeutet nicht, den gegenwärtig Sprachgebrauch der Mehrheit so genau wie möglich nachzuahmen, und auch nicht, das zu kopieren, was die Zeitgenossen für schön halten. Viel wichtiger ist es, das in der Sprache Verborgene aber noch von niemandem Entdeckte herauszuarbeiten. Dabei ist das Heraustreten aus der Muttersprache eine wirksame Strategie, sich den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des literarischen Ausdrucks zu nähern.[55]

[54] Tawada 2012a [2003]: 7. Übersetzt aus dem Japanischen vom Autor.
[55] Tawada 2012a [2003]: 10. Übersetzt aus dem Japanischen vom Autor.

In ihrem Essay weist sie ferner darauf hin, dass es eine Reise in die „poetische Schlucht“ („shiteki na kyōkoku“ 詩的な峡谷)[56] zwischen dem Japanischen und dem Deutschen, oder eine Reise auf der Suche nach einer „in der Welt nicht existierenden Sprache“ („konoyo ni nai gengo“ この世にない言語)[57] ist.

In *Ekusofonī* erwähnt Tawada aber auch, dass diese Reise nicht immer freiwillig ist, sondern oft durch Krieg und Kolonialherrschaft erzwungen wird.[58] Als Beispiel führt sie die Geschichte Koreas unter japanischer Herrschaft an.[59] Während Japans Fremdherrschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden Koreaner:innen gezwungen, Japanisch zu lernen und im öffentlichen Alltag zu sprechen. Sie wurden also ihrer Muttersprache beraubt und zur Exophonie gezwungen. Tawada weist darauf hin, dass es „unverantwortlich“[60] sei, dieses Leid erzwungener Exophonie zu ignorieren und nur die „Freude“[61] der exophonen Autor:innen, die diesen Schritt freiwillig gemacht haben, in den Vordergrund zu stellen.

Die „erzwungene Exophonie“[62] unter der Kolonialherrschaft ist heute einer der Schwerpunkte der *postcolonial studies*.[63] In ihr findet Benjamins Idee der wahren Übersetzung neue Beachtung. Im Folgenden wird sie anhand von Yomotas Übersetzungstheorie betrachtet.

---

[56] Tawada 2012a [2003]: 36. „わたしはたくさんの言語を学習するということ自体にはそれほど興味がない。言葉そのものよりも二ヶ国語の間の狭間そのものが大切であるような気がする。わたしはA言語でもB言語でも書く作家になりたいのではなく、むしろA言語とB言語の間に、詩的な峡谷を見つけて落ちて行きたいのかもしれない。Ich bin nicht so sehr daran interessiert, viele Sprachen zu lernen. Ich finde, dass die Schlucht der beiden Sprachen wichtiger ist als die Sprachen selbst. Ich möchte keine Schriftstellerin sein, die sowohl in Sprache A als auch in Sprache B schreibt, sondern ich möchte vielleicht die poetische Schlucht zwischen den Sprachen A und B finden und in sie hineinfallen.“ Übersetzt aus dem Japanischen vom Autor. Siehe auch Tawada 2007c [1993]: 32.

[57] Tawada et al. 2007: 139.

[58] Tawada 2012a [2003]: 7f.

[59] Vgl. Tawada 2012b [2003]. Tawada erwähnt in ihren Werken wiederholt die „erzwungene Exophonie“ in Korea in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Vgl. Tawada/So 2008: 119–120; Tawada 2007d: 225.

[60] Tawada 2012b [2003]: 74.

[61] Tawada 2012b [2003]: 71.

[62] Tawada 2012b [2003]: 69.

[63] Vgl. Isomae et al. 2022.

4 Politik der Übersetzung – Yomota Inuhiko

Yomota ist ein japanischer Kritiker, Übersetzer und Filmhistoriker, der 1953 geboren wurde. Sein 2007 erschienenes Buch *Hon'yaku to zasshin* ist sein Hauptwerk zur Übersetzungstheorie. Im Vorwort dieses Bandes betont Yomota die Bedeutung der Analyse der „Politik der Übersetzung".[64]

Was ist nun die Politik der Übersetzung? Um dies zu erklären, rekonstruiert er in seinem Buch die Debatten, die von den 1960er bis zu den 1990er Jahren geführt worden waren.[65] Dabei konzentriert er sich insbesondere auf die Übersetzungstheorie von Lawrence Venuti. Die Schlüsselbegriffe in Venutis Übersetzungstheorie sind *domesticating* und *foreignizing*.[66] Nach Venuti verdeckt die domestizierende Übersetzung die linguistischen und kulturellen Unterschiede zwischen den Sprachen, um die Übersetzung flüssiger zu gestalten, während die verfremdende Übersetzung solche Unterschiede aufdeckt. Mit anderen Worten: Die domestizierende Übersetzung macht die Heterogenität einer Fremdsprache unsichtbar, die verfremdende Übersetzung sichtbar. Diese Auffassung betont die Notwendigkeit der verfremdenden Übersetzung im Gegensatz zur domestizierenden Übersetzung.[67]

Die Bedeutung der Verfremdung bei der Übersetzung, zeigt sich etwa, wenn ein Text, der in der Sprache eines kolonisierten Landes verfasst wurde, in die eines kolonialisierenden übersetzt wird. In diesem Fall ist laut Venuti eine domestizierende Übersetzung, die die Heterogenität des Originals unsichtbar macht, ethisch inakzeptabel.[68] Yomota fasst Venutis Übersetzungstheorie wie folgt zusammen:

---

[64] Yomota 2007a: 5–48.

[65] Yomota bezieht sich hier auf: Hermans 1985; Bassnet/Lefevre 1999; Venuti 1992.

[66] Venuti stellte diese Begriffe in *The Translator's Invisibility* (1995) vor, aber die Grundlage dafür schuf er bereits in Rethinking Translation (1992) (vgl. Venuti 1995; 1992: 1–17).

[67] Hierzu weist Venuti z. B. in *The Scandals of Translation* (1998) die Bedeutung der verfremdenden bzw. minorisierenden Übersetzung hin: „And the very function of translating is assimilation, the inscription of a foreign text with domestic intelligibilities and interests. I follow Berman […] in suspecting any literary translation the mystifies this inevitable domestication as an untroubled communicative act. Good translation is demystifying: it manifests in its own language the foreignness of the foreign text. […] Good translation is minoritizing: it releases the remainder by cultivating a heterogeneous discourse, opening up the standard dialect and literary canons to what is foreign to themselves, to the substandard and the marginal" (Venuti 1998: 11).

[68] Venuti 1998: 11. Er führt ferner aus: „My preference for minoritizing translation also issues from an ethical stance that recognizes the asymmetrical relations in any translation project. Translating can never simply be communication be-

> ヴェヌーティが強調したのは、いかなるテクストも本来的に不均衡にして異質であるheterogeneousという事実である。翻訳者はしばしばこなれた[同化的]翻訳の文体を誇示するが、そのとき生じているのは原著のもつ異質性の隠蔽であり、それが本来的に湛えていた政治性の軽減である。それに対抗して、異質性を前提とし、むしろそれに焦点を当てるような[異化的]翻訳こそが現下では必要なのだ。翻訳者は匿名の見えない黒子であることをやめ、同化主義的な保守的傾向に抗して、より積極的に翻訳テクストをその言語のなかで異言たらしめる努力をしなければならない。
>
> Venuti betont, dass jeder Text grundsätzlich heterogen ist. Die Übersetzer:innen prahlen oft mit ihrer flüssigen [domestizierenden] Übersetzung, aber sie machen damit die Heterogenität des Originals unsichtbar und mindern dessen inhärenten politischen Charakter. Im Gegensatz dazu ist jetzt eine [verfremdende] Übersetzung erforderlich, die die Heterogenität des Originals berücksichtigt und in den Vordergrund stellt. Übersetzer:innen müssen aufhören, anonyme, unsichtbare Vermittler zu sein, und sich bemühen, gegen eine domestizierende und konservative Übersetzung, um die Heterogenität des Originals in ihrer eigenen Sprache darzustellen.[69]

Bemerkenswert ist, dass Venuti seine Übersetzungstheorie ausgehend von Benjamins Übersetzungstheorie entwickelt. In *Rethinking Translation* (1992) erörtert er Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers", um die Strategien seiner eigenen Übersetzungstheorie zu erklären.[70] Beide Theorien betonen die Wortwörtlichkeit der Übersetzung, um die Strategie der assimilativen Übersetzung abzulehnen und die Heterogenität des Originals in der eigenen Sprache darzustellen. Mit anderen Worten: Venutis Idee der verfremdenden Übersetzung entspricht in hohem Maße Benjamins Idee der wahren Übersetzung. Die Ziele der beiden sind jedoch unterschiedlich. Für Benjamin ist das Ziel der Übersetzung das „Wachstum der Sprachen"[71] bzw. die Erlösung der reinen Sprache in der eigenen. Für Venuti besteht das Ziel der Übersetzung darin, ethnozentrische Strategien des Übersetzers zu begrenzen.[72] Das bedeu-

tween equals because it is fundamentally ethnocentric" (ebd.). In The Scandals of Translation analysiert Venuti weitere Beispiele für Übersetzungen in der Kolonial- und Postkolonialzeit (vgl. Venuti 1998: 158–189).

[69] Yomota 2007a: 36. Übersetzt aus dem Japanischen vom Autor.

[70] Venuti 1992: 7–9.

[71] Benjamin 2017 [1923]: 14.

[72] Venuti 1998: 81. Venuti definiert „good translation" anhand der Übersetzungstheorie von Antoine Berman wie folgt: „Good translation aims to limit this ethnocentric negation [of the strangeness of the foreign work]: it stages ‚an

tet wiederum, laut David Damrosch (geb. 1953), die „ethnic identity“[73] des Originals zu bewahren.

Übrigens weist Benjamin in seinem Aufsatz auf die „ungeheure […] Gefahr“[74] hin, dass die wortwörtliche Übersetzung die Wiedergabe des Sinns vernachlässigen und die Übersetzung unverständlich machen könne. Dazu schreibt Venuti in *The Scandals of Translation* (1998) wie folgt:

> Fluency is assimilationist, presenting to domestic readers a realistic representation inflected with their own codes and ideologies as if it were an immediate encounter with a foreign text and culture.
>
> The heterogeneous discourse of minoritizing translation resists this assimilationist ethic by signifying the linguistic and cultural differences of the text – within the major language. The heterogeneity needn't be so alienating as to frustrate a popular approach completely; if the reminder is released at significant points in a translation that is generally readable, the reader's participation will be disrupted only momentarily. Moreover, a strategic use of minority elements can remain intelligible to a wide range of readers and so increase the possibility that the translation will cross the boundaries between different groups.[75]

Venuti fordert, dass eine Übersetzung grundsätzlich lesbar sein sollte, auch wenn eine verfremdende Übersetzungsstrategie gewählt wird.[76]

---

opening, a dialogue, a cross-breeding, a decentering' and thereby forces the domestic language and culture to register the foreignness of the foreign text“ (ebd.).

[73] Damrosch 2003: 168. Damrosch fasst zusammen: „Translation theorists from Steiner in the mid-seventies to Lawrence Venuti today have called for ‚foreignizing' translations, versions that resist assimilation and point up the work's difference, its translated quality. […] Of course, one may or may not share this preference for ‚minoritizing' or ‚foreignizing' translations. Their popularity today clearly accords with the rise of multiculturalism and our new attention to ethnic difference, so too assimilative translation is increasingly disfavored. ‚Foreignizing' efforts are the translational correlate of the contemporary championing of ethnic identity“ (ebd.).

[74] Benjamin 2017 [1923]: 24.

[75] Venuti 1998: 12.

[76] Als Beispiel für eine gelungene verfremdende Übersetzung führt Venuti Megan Backus' Übersetzung von Yoshimoto Bananas (geb. 1964) Kitchen (1988) an (Venuti 1998: 85). Er konstatiert hierzu: „This version is highly readable, but it is also foreignizing in its translation strategy. Instead of cultivating a seamless fluency that invisibly inscribes American values in the text, Backus developed an extremely heterogeneous language that communicates the Americanization of Japan, but simultaneously foregrounds the differences between American and Japanese culture for an english-language reader“ (ebd.).

Wie analysiert nun Yomota selbst die Politik der Übersetzung anhand von Venutis Übersetzungstheorie? In seinem Buch kritisiert er zunächst, dass das Übersetzen zwischen dem Japanischen und den Sprachen der ehemaligen Kolonien Japans bisher nicht diskutiert worden ist,[77] und behandelt dann zwei Beispiele von Übersetzungen aus dem Koreanischen ins Japanische.

Als erstes Beispiel führt er die japanische Übersetzung einer Sammlung koreanischer Gedichte an, die von Kim So-un 金素雲/김소운 (1907–1981) im Jahr 1940 veröffentlicht wurde.[78] Kim So-un war ein koreanischer Dichter, der 1907 in Pusan geboren wurde und sowohl auf Koreanisch wie auch auf Japanisch schrieb. In den 1930er Jahren, als sein Land unter japanischer Kolonialherrschaft stand, sammelte er in Tōkyō koreanische Gedichte aus dieser Zeit und übersetzte sie ins Japanische.[79] Der Titel der Gedichtsammlung, die 1998 ins Japanische übersetzte Gedichte repräsentativer koreanischsprachiger Dichter:innen aus den 1920er und 1930er Jahren enthält, lautet *Chichiiro no kumo. Chōsen shishū* 乳色の雲:朝鮮詩集 (*Milchweiße Wolke. Koreanische Gedichte*, 1940).[80] Er wählte dabei die Strategie der domestizierenden Übersetzung.[81] Yomota weist darauf hin, dass die Übersetzung der koreanischen Gedichte in fließendes Japanisch und die Reduzierung der Heterogenität des Originals damals eine notwendige Strategie gewesen sei; diese habe sichergestellt, dass die Übersetzung von der japanischen Leserschaft akzeptiert werden konnte.[82]

---

[77] Vgl. Yomota 2007a: 22f.

[78] Vgl. Yomota 2007b.

[79] Vgl. Kim 1940. Kim So-un sammelte in den 1930er Jahren auch koreanische Kindermärchen und Volkslieder und übersetzte ins Japanische (vgl. Kim 1933a; Kim 1933b). Hierzu auch die Ausführungen bei Im 2000.

[80] Kim So-un veröffentlichte 1954 eine erweiterte Ausgabe dieser Gedichtsammlung unter dem Titel *Chōsen shishū* 朝鮮詩集 (Koreanische Gedichte) (vgl. Kim 1954).

[81] Vgl. Yomota 2007a: 116. „金素雲は、[…] 訳詩からは[望郷の悲嘆を示す]寓意的表現を外し、より清冽な抒情を前面に押し出すことで、詩にある意味での非政治化を施した。[…] 言語的な正確さに拘泥するよりも、むしろ自在に原詩の枝葉を刈り取り、韻律と形式に由来する詩の感情的な側面を重視するという方法が、ここでは意図的に採用されている。Kim So-un entpolitisierte die Gedichte, indem er die allegorischen Ausdrücke [nostalgischen Wehklagens] in der Übersetzung entfernte und die schöne Lyrik in den Vordergrund stellte. […] Hier wählte er ganz bewusst die Strategie, die Äste und Blätter des Originalgedichts frei zu beschneiden und den emotionalen Aspekt der Gedichte in Bezug auf Reim und Form zu betonen, anstatt sich um sprachliche Genauigkeit zu bemühen." Übersetzt aus dem Japanischen vom Autor.

[82] Vgl. Yomota 2007a: 86–87, 116–118.

Sein zweites Beispiel ist die japanische Neuübersetzung der oben erwähnten koreanischen Gedichte durch Kim Si-jon in den 2000er Jahren.[83] Kim Si-jon wurde 1929 in Korea unter japanischer Herrschaft geboren, lernte Koreanisch und Japanisch und schrieb nach dem Zweiten Weltkrieg weiter hauptsächlich auf Japanisch.[84] Zwischen 2003 und 2007 beschäftigte Kim Si-jon sich mit der Übersetzung der koreanischen Gedichte, die Kim So-un in den 1930er Jahren gesammelt und ins Japanische übersetzt hatte. Seine Neuübersetzung wurde 2007 unter dem Titel *Saiyaku. Chōsen shishū* 再訳：朝鮮詩集 (*Neuübersetzung. Koreanischen Gedichte*) veröffentlicht. Dabei wählte Kim Si-jon eine andere Strategie als Kim So-un. Im Vorwort dieses Bandes erklärt Kim Si-jon, dass er versucht habe, wortwörtlich zu übersetzen, um das Original getreu wiederzugeben.[85] Über seine Strategie der wortwörtlichen, verfremdenden Übersetzung schreibt Yomota:

> [金時鐘の翻訳においては]金素雲がいかにも優雅な韻律のもとに日本語に移植してみせた抒情詩の数々が、日本人の読者には思いもよらなかった剥き出しの他者性のもとにその本来の姿を現し、抒情の本質において朝鮮と日本とが異質のものを抱いていたことが少しずつ露とされてゆく。自明と信じられていた抒情の裏側には、実は[日本統治時代の]歴史が隠されている。その隠蔽の記号の痕跡を丁寧に辿ることで、原詩が発生したその瞬間に遡行し、返す刀で金素雲の時代に朝鮮的なるものが宗主国日本にあって、同化と馴化を受け入れなければならなかったという文化の構造を浮き彫りにする。
>
> [In Kim Si-jons Übersetzung] offenbaren die lyrischen Gedichte, die Kim So-un in einem eleganten Reim ins Japanische übertrug, ihre ursprünglichen heterogenen Formen, die japanische Leser nicht erwartet hätten, und damit werden die wesentlichen Unterschiede zwischen der koreanischen und japanischen Lyrik allmählich deutlich. Hinter der koreanischen Lyrik, die in Japan damals akzeptiert wurde, verbirgt sich in Wirklichkeit die Geschichte [der japanischen Kolonialherrschaft]. Kim Si-jon geht sorgfältig den Spuren dieser Verbergung nach und rekonstruiert die Zeit, in der die originalen Gedichte entstanden. Damit deckt er eine kulturelle Struktur auf, in der die koreanische Lyrik in Japan in jener Zeit assimiliert und domestiziert werden musste.[86]

[83] Vgl. Yomota 2007c.
[84] Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei Hosomi 1999.
[85] Kim 2007: ix.
[86] Yomota 2007c: 142f. Übersetzt aus dem Japanischen vom Autor.

Yomota sieht hier Kim Si-jons Strategie der verfremdenden Übersetzung als neuen Versuch, den Stil der koreanischen Lyrik zu rekonstruieren, der in Kim So-uns assimilierenden bzw. domestizierenden Übersetzung verloren gegangen war. Er stellt zudem fest, dass die Übersetzung von Kim Si-jon ein Versuch war, das „elegante Japanisch" („rentatsu na nihongo" 練達な日本語) zu dekonstruieren und ein neues „ungeschicktes Japanisch" („totsutotsu shī nihongo" 訥々しい日本語) zu schaffen, d. h. die „Grenze der japanischen Sprache" („nihongo no maguchi" 日本語の間口) durch die koreanische Sprache zu erweitern.[87]

Genau hier liegt der Schnittpunkt von Yomotas und Tawadas Überlegungen zum Übersetzen. Denn die Möglichkeit, die japanische Sprache durch die wortwörtliche, verfremdende Übersetzung zu erweitern, hat Tawada in ihrem Roman *Moji ishoku* aufgezeigt. Yomota erläutert also in seinem Buch nicht nur die Politik der Übersetzung, sondern auch die Poetik der Übersetzung, wie Tawada sie bezeichnet. Und in der Tat zitiert er wiederholt Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers* als Pionierarbeit zur Poetik der Übersetzung.[88]

5 Fazit: Zur Aktualität von Benjamins Übersetzungstheorie für das *Kulturelle Übersetzen*

Zu der Zeit, als *Die Aufgabe des Übersetzers* entstand, befasste sich Benjamin nicht mit der kolonialistischen Sprachpolitik in Asien oder Afrika. Er dachte vielmehr an Übersetzungen zwischen dem Deutschen und dem Griechischen oder dem Deutschen und dem Französischen, nicht aber zwischen der Sprache eines herrschenden Staates und der Sprache eines durch diesen kolonisierten Territoriums.

Der vorliegende Beitrag untersuchte anhand der Werke von Tawada und Yomota, inwiefern Benjamins Übersetzungstheorie im Kontext des Postkolonialismus anhaltend aktuell ist. Im ersten Kapitel wurde der Entstehungshintergrund und die Rezeptionsgeschichte seiner Übersetzungstheorie zusammengefasst, im zweiten Kapitel wurden am Beispiel von Tawadas *Moji ishoku* und *Ekusofonī* die Potenziale von Benjamins Idee der wahren Übersetzung bzw. der verfremdend-wortwörtlichen Übersetzung für literarische Werke herausarbeitet, im dritten Kapitel wurde am Beispiel von Yomotas *Hon'yaku to zasshin* aufgezeigt, wie die Strategie der verfremdend-wortwörtlichen Übersetzung aus postkolonialer Perspektive bewertet und praktiziert wird. Und schließlich wies dieser Beitrag am

[87] Yomota 2007c: 147.
[88] Vgl. Yomota 1996: 150; Yomota 2007d: 69–73.

Beispiel von Kim Si-jons *Saiyaku. Chōsen shisyū* darauf hin, dass Tawadas und Yomotas Überlegungen zum Übersetzen, d. h. zur Poetik der Übersetzung und zur Politik der Übersetzung, teilweise untrennbar und eng miteinander verbunden sind.

Als Kim Si-jon in den 2000er Jahren koreanische Gedichte aus der japanischen Kolonialzeit ins Japanische neu übersetzte, wählte er eine verfremdend-wortwörtliche Übersetzung, um einerseits die Heterogenität des Originals in der japanischen Sprache darzustellen und andererseits die „Grenzen der japanischen Sprache“[89] zu erweitern. Übersetzer:innen und Autor:innen können wie Kim Si-jon durch die verfremdend-wortwörtliche Übersetzung sprachliche und kulturelle Unterschiede zwischen den Sprachen aufdecken, in ihrer eigenen Sprache darstellen und die Grenzen ihrer eigenen Sprache erweitern. Ihre „ethics of difference“ kann laut Venuti sogar, eine „domestic culture“ verändern.[90] Kim Si-jons Übersetzung lässt sich also als ein Prüfstein für die Bedeutung einer verfremdenden Strategie im Kulturellen Übersetzen – und für die Aktualität von Benjamins Idee der wahren Übersetzung – betrachten.

[89] Yomota 2007c: 147.

[90] Venuti 1998: 82. „[A] translator can choose to redirect the ethnocentric movement of translation so as to decenter the domestic terms that a translation project must inescapably utilize. This is an ethics of difference that can change the domestic culture“ (ebd.). Als Beispiel erwähnt Venuti eine Untersuchung von John Jones (1924–2016) zu Aristoteles und der griechischen Tragödie (On Aristotle and Greek Tragedy, 1962). Jones kritisierte darin Ingram Bywaters (1840–1914) Aristoteles-Übersetzung (1909) als eine Übersetzung, die den griechischen Text an ein „modern cultural concept“ assimiliert (ebd.: 70). „Jones's translations of Aristotle truly decentered the reigning academic versions because his project was open to foreign cultural values that were not located in the English-language academy […]. A translation project motivated by an ethics of difference thus alters the reproduction of dominant domestic ideologies and institutions that provide a partial representation of foreign cultures and marginalize other domestic constituencies“ (ebd.: 83).
Ich danke Andreas Rusterholz für seine freundschaftliche Unterstützung und wertvollen Hinweise, die er mir bei der Übersetzung der japanischen Werke von Tawada und Yomota ins Deutsche gegeben hat.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

Sigle	Auflösung
GB	Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe. Bd. 1–6. Herausgegeben von Christoph Gödde, Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995–2000.

Primärquellen

Benjamin, Walter (2017 [1923]): „Die Aufgabe des Übersetzers“. In: Ders.: *Werke und Nachlaß.* Bd. 7. Herausgegeben von Antonia Birnbaum, Michel Métayer. Berlin: Suhrkamp: 11–25.

Hölderlin, Friedrich (1992): Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker.

Tawada, Yōko 多和田葉子 (1993): *Arufabetto no kizuguchi* [Der wunde Punkt im Alphabet] アルファベットの傷口. Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

— (1999a): *Moji ishoku* [Die Transplantation von Buchstaben] 文字移植. Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

— (1999b): „Gengo no hazama [Schlucht zwischen den Sprachen] 言語の狭間“. In: Waseda bungaku早稲田文學. Bd. 24–2: 66–74.

— (2004): „Tawada Yōko jihitsu nenpu [Tawada Yōkos Lebenslauf] 多和田葉子自筆年譜“. In: *Yuriika* ユリイカ. Bd. 36–14: 251–271.

— (2007a): *Katakoto no uwagoto* [Gebrochenes Gerede im Traum] カタコトのうわごと. Tōkyō: Seido-sha.

— (2007b [1993]): „Hon'yaku toiu nettairyokō [Das Übersetzen als tropische Reise] 翻訳という熱帯旅行“. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto* [Gebrochenes Gerede im Traum] カタコトのうわごと. Tōkyō: Seido-sha: 21–23.

— (2007c [1993]): „‚Oitachi' to iu kyokō [‚Das Leben' als Fiktion] 〈生い立ち〉という虚構“. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto* [Gebrochenes Gerede im Traum] カタコトのうわごと. Tōkyō: Seido-sha: 27–37.

— (2007d): „Metamorphosen der Personennamen“. In: Arendt, Susan et al. (Hg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur.* Berlin: Kulturverlag Kadmos: 221–228.

— (2012a [2003]): *Ekusofonī. Bogo no soto ni deru tabi* [Exophonie. Reisen aus der Muttersprache heraus] エクソフォニー：母語の外に出る旅. Tōkyō: Iwanami shoten.

— (2012b [2003]): „Souru. Oshitsuke rareta Ekusofonī [Seoul. Die erzwungene Exophonie] ソウル：押し付けられたエクソフォニー“. In: Dies.: *Ekusofonī. Bogo no soto ni deru tabi* [Exophonie. Reisen aus der Muttersprache heraus] エクソフォニー：母語の外に出る旅. Tōkyō: Iwanami shoten: 69–76.

Tawada, Yōko 多和田葉子 et al. (2007): „Hon'yaku no shigaku. ‚Ekusofonī' wo motomete [Die Poetik der Übersetzung. Suche nach ‚Exophonie'] 翻訳の詩学——〈エクソフォニー〉を求めて“. In: *Gunzō* 群像. Tōkyō: Kōdan sha: 116–139.

Tawada, Yōko 多和田葉子, So Kyong-sik 除京植 (2008): *Souru: Berurin tamatsuki shokan. Kyōkaisenjō no taiwa* [Dominobriefwechsel zwischen Seoul und Berlin.

Ein Dialog auf der Grenzlinie] ソウル-ベルリン玉突き書簡：境界線上の対話. Tōkyō: Iwanami shoten.

Yomota, Inuhiko 四方田犬彦 (1996): „Baberu no fusai [Schuld von Babel] バベルの負債". In: Ders.: *Odyusseusu no kikan* [Die Rückkehr des Odysseus] オデュッセウスの帰還. Tōkyō: Jiyūkokumin-sha: 149–153.

— (2007a): *Hon'yaku to zasshin* [Übersetzung und Feen] 翻訳と雑神. Kyōto: Jinbun shoin.

— (2007b): „Kim So-un no chōsen minyō hon'yaku [Kim So-uns Übersetzung von koreanischen Volksliedern] 金素雲による朝鮮民謡翻訳". In: Ders.: *Hon'yaku to zasshin* [Übersetzung und Feen] 翻訳と雑神. Kyōto: Jinbun shoin: 77–106.

— (2007c): „Kim Si-jon ni yoru Kim So-un ‚chōsen shisyū' saiyaku [Kim Si-jons Neuübersetzung von Kim So-uns „Koreanische Gedichte"] 金時鐘による金素雲『朝鮮詩集』再訳". in: Ders.: *Hon'yaku to zasshin* [Übersetzung und Feen] 翻訳と雑神. Kyōto: Jinbun shoin: 107–154.

— (2007d): „Nishiwaki Junzaburō to kanzen gengo no yume [Nishiwaki Junzaburō und der Traum von einer perfekten Sprache] 西脇順三郎と完全言語の夢". In: Ders.: *Hon'yaku to zasshin* [Übersetzung und Feen] 翻訳と雑神. Kyōto: Jinbun shoin: 49–76.

Sekundärquellen

Arendt, Susan et al. (Hg.) (2007): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Bassnet, Susan, André Lefevere (Hg.) (1990): *Translation, History and Culture*. London u. a.: Pinter.

Berman, Antoine (1984): *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris: Gallimard.

— (2018): *The Age of Translation. A commentary on Walter Benjamin's ‚The Task of the Translator'*. Translated and with an introduction by Chantal Wright. London/New York: Routledge.

Damrosch, David (2003): *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.

De Man, Paul (1986): „Conclusion. Walter Benjamin's „The Task of the Translator"". In: Ders.: *The Resistance to Theory.* Minneapolis: University of Minnesota Press: 73–105.

Derrida, Jacques (1985): „Des Tours de Babel". In: Graham, Joseph F.: *Difference in Translation.* Ithaca u. a.: Cornell University Press: 209–248.

Duden, Anne (1995): „Der wunde Punkt im Alphabet". In: Dies: *Der wunde Punkt im Alphabet*. Hamburg: Rotbuch: 77–84.

Hayashi, Hideya (2021): „Das ‚Ereignis' und die Übersetzung. Die ‚Körperlichkeit' bei Hölderlin und Tawada". In: Ders.: *„Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre". Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses'*. Dortmund: readbox unipress: 149–181.

Hellingrath, Norbert von (1911): *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Jena: Diederich.

HERMANS, Theo (Hg.) (1985): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.

HOSOMI, Kazuyuki 細見和之 (1999): *Aidentiti/Tashasei* [Identität/Fremdheit] アイデンティティ／他者性. Tōkyō: Iwanami shoten.

IM, Yong-taek 林容澤 (2000): *Kim so-un „chōsen shishū" no sekai. Sokoku sōshitsusha no shigaku* [Die Welt von Kim So-uns „Koreanischen Gedichten". Poetik eines aus dem Vaterland Vertriebenen] 金素雲『朝鮮詩集』の世界：祖国喪失者の詩学. Tōkyō: Chūō kōron shinsha.

ISOMAE, Junichi 磯前順一 et al. (Hg.) (2022): *Posuto koroniaru kenkyū no isan. Hon'yaku fukanō na mono wo hon'yaku suru* [Über das Erbe der Postkolonialen Studien. Die Übersetzung des Unübersetzbaren] ポストコロニアル研究の遺産：翻訳不可能なものを翻訳する. Kyōto: Jinbun shoin.

IVANOVIC, Christine (Hg.) (2010): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg.

KIM, So-un 金素雲 (1933a): *Chōsen Dōyōsen* [Ausgewählte koreanische Kindermärchen] 朝鮮童謡選. Tōkyō: Iwanami shoten.

— (1933b): *Chōsen kuden minyōshū* [Koreanische mündlich tradierte Volkslieder] 朝鮮口伝民謡集. Tōkyō: Daiichi shobō.

— (1940): *Chichiiro no Kumo. Chōsen shishū* [Milchweiße Wolke. Koreanische Gedichte] 乳色の雲：朝鮮詩集. Tōkyō: Kawade shobō.

— (1954): *Chōsen shishū* [Koreanische Gedichte] 朝鮮詩集. Tōkyō: Iwanami shoten.

KIM, Si-jon 金時鐘 (2007): *Saiyaku. Chōsen shishū* [Neuübersetzung. Koreanische Gedichte] 再訳：朝鮮詩集. Tōkyō: Iwanami shoten.

KLEIN, Sonja et al. (Hg.) (2018): *Übersetzungen. Translation*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

KUHN, Irène (2007): *Antoine Bermans „produktive" Übersetzungskritik. Entwurf und Erprobung einer Methode*. Tübingen: Narr.

MAE, Michiko (2010): „Tawada Yokos Literatur als kulturelles Übersetzen durch Transformation". In: YAMAMOTO, Hiroshi, Christine IVANOVIC (Hg.) (2010): *Übersetzung – Transformation. Umformungsprozesse in/von Texten, Medien, Kulturen.* Würzburg: Könighausen & Neumann.

MASUMOTO, Hiroko (2019): „Der Übersetzungsbegriff in Yōko Tawadas Frühwerk". In: *Doitsubungaku-ronkō* [Forschungsberichte zur Germanistik] ドイツ文学論攷. Bd. 61: 53–71.

MATSUNAGA, Miho 松永美穂 (2002): „Tawada Yōko no bungaku ni okeru shinka suru ‚hon'yaku' [Die Entwicklung der ‚Übersetzung' in der Literatur von Yōko Tawada] 多和田葉子の文学における進化する「翻訳」". In: *Waseda daigaku daigakuin bungaku kenkyūka kiyō* 2. 早稲田大学文学研究科紀要 2. Bd. 48: 77–89.

PANNWITZ, Rodolf (1917): *Die Krisis der europaeischen Kultur*. Nürnberg: Hans Carl.

PRAMMER, Theresia (2009): „Gedichte wie Tore: Yoko Tawada". In: Dies.: *Übersetzen Überschreiben Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede*. Wien: Klever: 123–130.

SAUTER, Caroline (2014): *Die virtuelle Interlinearversion. Walter Benjamins Übersetzungstheorie und -praxis*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

SCHWAB, Christoph Theodor (2003 [1846]): *Hölderlins Leben*. München: Triptychon.

SOPHOKLES (2022): *Antigone.* Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt STEINMANN. Ditzingen: Reclam.

STEINER, George (1971): *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution.* New York: Atheneum.
— (1975): *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press.
VENUTI, Lawrence (Hg.) (1992): *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology.* London/New York: Routledge.
— (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London u. a.: Routledge.

2
Japanische Lyrik in der Zielsprache Deutsch: Interkulturelle Beziehungsmuster und transkulturelles Potenzial

Michaela Manke (Fukuoka)

Abstract

This chapter analyzes publications of Japanese poems in Germany from the 1950s to the 1960s, translated by the poets Manfred Hausmann and Takayasu Kuniyo. Firstly, the chapter presents the conditions under which the translations were produced, which was marked by only mediated access to language resources, and in one case even without a source text. Concerning the translation process, the focus is then on the form-conscious handling of the poetry by the translators and the reception by the readers. Finally, it is shown that the target texts indeed had the transcultural potential to transcend the disparities with regard to language, culture, and gender affiliation on grounds of the transcultural concept of poetry itself.

1 Einleitung

Als Fachdisziplin erforscht die Japanologie Japan, die Germanistik dagegen die deutsche Sprache und Literatur.[1] Gemeinhin ist Praxis, dass Übersetzungen japanischer Gedichte ins Deutsche der deutschen Japanologie und Übersetzungen deutscher Gedichte ins Japanische der japanischen Germanistik zugeordnet werden, obwohl Übersetzungen in beiden Richtungen des Sprachenpaars Japanisch-Deutsch jeweils beide Disziplinen berühren. Dieser Beitrag verfolgt einen komparatistischen Ansatz. Untersucht wird durch zwei publizierende Dichter ins Deutsche übersetzte Lyrik – sie waren weder Japanologen noch professionell geschulte Übersetzer: Takayasu Kuniyo 高安國世 (1913–1984), in Japan bekannt für seine *tanka* 短歌 (Kurzgedichte mit 5–7–5–7–7 Moren), war Germanist.[2] Der

[1] Zur Japanologie vgl. Kracht/Ruttermann (2001), zur Germanistik vgl. Fohrmann (2022: 33–49).

[2] Als Germanist der Universität Kyōto arbeitete Takayasu über Thomas Mann (1875–1955), Rainer Maria Rilke (1875–1926), Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Georg Trakl (1887–1914) u. a.; als Lyriker brachte er 5411 *tanka* in 13 Sammlungen heraus. 1934 der Kansai-Gruppe von Araragi アララギ (Ei-

Autor Manfred Hausmann (1898–1986) veröffentlichte auch Gedichte; zudem interessierte er sich intensiv für japanischsprachige Lyrik, doch konnte er sie nicht im Original lesen.[3]

Betrachtet werden vier Gedichtsammlungen: Die erste von 1951 enthielt in Eigenarbeit erstellte Nachdichtungen Hausmanns, die auf vorliegenden Übersetzungen beruhten; 1959 und 1961 folgten zwei von beiden Dichtern in Kooperation übertragene Gedichtsammlungen; als letztes erschien 1964 noch ein Gedichtband, der von Hausmann allein verfasst wurde – erst postum wurde bekannt, dass japanische Ausgangstexte für diese „Übersetzung" nicht existierten.

Zunächst richtet sich der Fokus der Untersuchung auf die Entstehungsbedingungen der Translationen und nimmt dabei den Hintergrund und die Funktionsteilung der beiden Dichter in den Blick, die am Verfassen der auf Deutsch veröffentlichten Gedichte beteiligt waren: sichtbar wird ein Miteinander eines sich kulturnormierte Sprachressourcen aneignenden Praktizierens von Lyrik. Sodann rückt konkret der Umgang mit den Ausgangstexten in den Vordergrund, der im translatorischen Prozess bewusst auf die Formtraditionen sowohl der japanischen als auch der deutschen Sprache rekurrierte. Schließlich wird der Frage nachgegangen, wie die deutschsprachigen Zieltexte – die meisten mit, aber einer ohne Ausgangstext – von ihren kulturellen Beziehungsmustern her einzuordnen sind und ungeachtet ihrer begrenzten Informationsressourcen kulturelle Abstände ohne marktkonforme Stereotypisierungen durch das Konzept der Lyrik transkulturell zu überschreiten der damaligen Leserschaft zu einem bis dahin nicht erreichten Ausmaß die Rezeption japanischer Lyrik von ihren Anfängen bis in die Gegenwart ermöglichten.

---

benbaum, *tanka*-Zeitschrift in der Nachfolge von Masaoka Shiki 正岡子規 (1867–1902) beigetreten, wurde er 1954 Initiator und Herausgeber der als Ableger dieser Gruppe gegründeten *tanka*-Zeitschrift *Tō* 塔 (*Turm*), die damals um die 300 Mitglieder zählte, vgl. Takayasu 1959: 11f.

[3] Hausmanns umfangreiches Werk wird nur fragmentarisch erinnert: Bei Martini 1955 wird er mit Vorkriegsromanen sowie Dramen und Gedichten der Nachkriegszeit als „lyrischer Romantiker, der stille Deuter der verhangenen Atmosphäre der norddeutschen Tiefebene" vorgestellt (Martini 1955: 574f.) und Kindlers Neues Literatur Lexikon führt zwei Romane der 1920er und 1930er Jahre an (KNLL 7 2009: 421f.), doch wird er bei Beutin 2001 nur noch als einer von den „Autoren, die ihren Hang zu Naturidyllik und Geschichtsmythologemen schon im Dritten Reich hinlänglich unter Beweis gestellt hatten" sowie als einer der „westlichen" Autoren, die kurz nach dem Krieg noch in der Zeitschrift *Aufbau* im „Osten" ein Forum fanden, erwähnt (Beutin 2001: 486, 503).

2 Die Entstehungsbedingungen der deutschen Versionen der japanischen Gedichte

Hausmanns Fokus lag nicht auf Japan, sondern auf dem „Sagen des Ungesagten", d. h. Poesie an sich, unabhängig von nationalliterarischer Zugehörigkeit. Er übertrug Lyrik nicht nur aus dem Japanischen und Chinesischen, sondern zuvor bereits aus dem Altgriechischen und -hebräischen, später über das Dänische auch aus der Eskimo-Sprache Inuit; zeitgleich publizierte er eigene Werke in deutscher Sprache.

Es war sein Interesse an neuen Begegnungen, das ihn immer wieder zur Auseinandersetzung mit fremdsprachiger Lyrik führte. Hausmanns Biografie zeigt, dass sich geografisch der Radius seiner Begegnungen mit Menschen und Regionen stetig erweiterte. Mit der Jugendbewegung Wandervogel hatte er sich früh die deutsche ‚Fremde' erwandert; ein ganzes Jahr lang zog er ab Ende 1925, bereits Familienvater, alleine durch Deutschland und sammelte Erlebnisse. 1929 fuhr er nach Kuba und in die USA, wo der Besuch eines chinesischen Theaters ein erstes Interesse an Fernost geweckt haben mag.[4] 1933–1938 lagen seine Ziele am Mittelmeer (Griechenland, Türkei, Palästina, Ägypten) und in Nordeuropa (Dänemark, Island und Spitzbergen). 1950 resümiert er:

> Auch das Kennenlernen fremder Länder und Völker, die Begegnung mit großen Menschen und geistigen Welten, mit Kunst, Wissenschaft und Religion wollen nicht viel besagen. Es kommt ja immer darauf an, was ein Mensch aus seinen Erlebnissen und Begegnungen macht.[5]

Interessant für seine Übersetzungstätigkeit ist seine Überlegung, was von ihm übrig bliebe ohne das hybride Zusammenspiel aller durch Aneignen historisch situierter sozialer und national- oder regionalkultureller Ressourcen entwickelten Teilidentitäten, aus dem das Eigene jeweils diskursiv konstruiert wird:

> […] wenn ich einmal alles abstreife, was ich ererbt, gelernt, nachempfunden oder mir sonstwie angeeignet habe, alles, was ich nicht mir, sondern den Menschen meiner Umgebung, der Umgebung selbst und dem sogenannten Zeitgeist verdanke.[6]

Was er als seine ursprünglich von Gott erschaffene Grundidentität verstand, deutet in eine Richtung, dass sie in Bezug auf die Voraussetzung,

[4] Schauder 1979: 64f.
[5] Schauder 1979: 32, Hausmann 1953: 63.
[6] Schauder 1979: 32, Hausmann 1953: 64.

dass Identität in Oberflächliches und Tiefergehendes unterschieden werden kann, durchaus vergleichbar scheint mit dem, was unter anderen weltanschaulichen Voraussetzungen z. B. als eine die kulturell ausdifferenzierte Menschheit von der Basis her verbindende Grundidentität (im Inselmodell von Kulturen als Meeresgrund) beschrieben wurde,[7] oder in Bezug auf den Aspekt, dass Identität nicht nur als eine durch angeeignete Zugehörigkeitsressourcen geschaffene Größe gedacht werden muss, teilweise kompatibel zu einer als hybrid zu denkenden, in den Individuen die einzelnen Nationalkulturen Überschreitendes, einander Durchdringendes umfassenden transkulturellen Identität (Transkulturalitätsmodell).[8]

Wie Hausmann in seinen literarischen Verarbeitungen vielfältiger interkultureller *Reise*begegnungen sich der Aufgabe gestellt hatte, Fremderfahrung in Texte zu übersetzen, so forderten ihn seine Lektürebegegnungen mit fremdsprachiger Lyrik dazu heraus, diese *sprachliche* Fremderfahrung in Texte hinüberzuretten, die nicht als exotisierende oder stereotypisierende Texte mit rein sprachtechnischer Brückenfunktion, sondern als Lyrik an sich zu lesen sein könnten: 1954 spricht er vom Wagnis des Übersetzens als Vermittler, der trotz seines Wissens um die Unmöglichkeit dennoch das Unmögliche wage, „keine Übersetzungen, sondern Gedichte entstehen“ zu lassen.[9]

Hausmann war nicht der erste Autor, der sich als philologischer Laie um die Übertragung fernöstlicher Lyrik bemühte; nicht anders als vor ihm etwa die Dichter Friedrich Rückert (1788–1866), Hans Bethge (1876–1946) und Klabund (1890–1928) hatte er Fachliteratur zur Recherche genutzt.[10] Insgesamt drei Publikationen liegen von ihm vor:

- *Liebe, Tod und Vollmondnächte. Japanische Gedichte* (Zweitübersetzung, 1951);
- *Ruf der Regenpfeifer. Japanische Lyrik aus zwei Jahrtausenden* (mit Takayasu, 1961);
- *Gelöstes Haar. Japanische Gedichte von Toyotama Tsuno* (ohne Ausgangstext, 1964).[11]

[7] Eagle/Carter 1998.

[8] Welsch 1994.

[9] Hausmann 1985: 69–74.

[10] Rückert 1830, Bethge 1907 und 1909, Klabund 1915 und 2001. Hausmanns Quellen: Florenz 1906, Kurth 1909, Hauser 1911, Gundert 1929 und Rottauscher 1939 (Schlarb 1995a), davon „vor allem herangezogen“: Florenz 1906, Kurth 1909, Rottauscher 1939 und Li 1949 (Schlarb 1995b).

[11] Hausmann 1951, Takayasu/Hausmann 1961, Hausmann 1964. Vgl. Wittbrodt 1999: 26, 28.

Im ersten Band mit 160 Kurzgedichten führt das Vorwort kurz ein in die Problematik der Translation der Kurzgedicht-Genres *tanka* und *haiku* 俳句 mit 5–7–5 Moren; im Inhaltsverzeichnis sind Namen und Lebensdaten der Dichter vermerkt, teilweise fehlerhaft. Der zweite Band, übertragen mit Takayasu Kuniyo und mit einer Einleitung von ihm, umfasst auf 117 Seiten in großer Formenvielfalt Lyrik vom Altertum bis in die moderne Zeit mit einem Verzeichnis der Dichter mit kurzer Vita. Der dritte Band schließlich enthält 164 *tanka* und *haiku* und ein kurzes Nachwort zur Autorin Toyotama Tsuno, deren Fiktivität erst nach Hausmanns Tod bekannt wird.

1957 machte Hausmann Bekanntschaft mit Takayasu Kuniyo: Der deutsche Gegenwartsautor empfing den Germanisten als Gast in seinem Haus in Bremen-Rönnebeck. Er war beeindruckt, wie Professor Takayasu spontan ein *tanka* dichtete, es mit dem Pinsel festhielt, feierlich deklamierte, übersetzte und die entstandene Kalligrafierolle galant der Frau des Hauses schenkte.[12]

Takayasu hatte seit 1949 bereits fünf *tanka*-Bände herausgegeben und sich seit 1954 als Herausgeber der *tanka*-Zeitschrift *Tō*[13] profiliert; dennoch war er sich seiner Grenzen bewusst und zog radikal den Schluss: „In einer anderen als der eigenen Muttersprache kann man echte Lyrik nicht schreiben." (*Bokokugo de nakereba hontō no shi wa kakenai* 母国語でなければ本当の詩は書けない).[14] Da Hausmann seinerseits seit 1924 eigene Gedichtsammlungen veröffentlicht sowie mit *Liebe, Tod und Vollmondnächte* schon 1951 ein auf intensiver Fachlektüre basierendes aktives Interesse an japanischer Lyrik gezeigt hatte, waren beidseitig, bis auf Hausmanns fehlende Japanischkenntnisse, fast ideale Voraussetzungen zur Kooperation gegeben.[15] Die Zusammenarbeit eröffnete ihnen neue Möglichkeiten: So konnte Takayasu neben seinen germanistischen Forschungsarbeiten, mit denen er in Japan Interessierten die deutsche Literatur erschloss, nun seinen deutschen Zeitgenossen eine fundierte Grundlage zur interkulturellen Begegnung mit Japans Lyrik in deutscher Sprache schaffen:[16]

[12] Irmgard Hausmann, geb. Schmidt (1898–1990). Hausmann 1990: 129f. Im Gästebuch der Familie bedankt Takayasu sich für die Gastfreundschaft. Hausmann 1990: 7. Noch vor der Liberalisierung von Auslandsreisen 1964 konnte er durch ein Forschungsprogramm der UNESCO 1957 als Wissenschaftler der Universität Kyōto an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität zu deutscher Lyrik forschen. Takayasu/Hausmann 1990: 141, Misuzawa 2005: 120, Matsumura 2013: 297.

[13] Matsumura 2013.

[14] Mizusawa 2005: 147.

[15] Schauder 1979: 115–128.

[16] Anmerkung 2 oben.

– *Herbstmond. Japanische Gedichte* (unterstützt u. a. auch von Hausmann, 1959);
– *Ruf der Regenpfeifer. Japanische Lyrik aus zwei Jahrtausenden* (mit Hausmann, 1961).

In *Herbstmond* präsentierte Takayasu eigene, ins Deutsche übertragene *tanka*,[17] in *Ruf der Regenpfeifer* fand sich seine Auswahl lesenswerter Gedichte aus allen Epochen. Begeistert von Takayasus *tanka*, schrieb Hausmann 1959 das Nachwort für *Herbstmond*, von ihm „dichterisch überarbeitet“,[18] und nahm auch 1961 an dem Übersetzungsprojekt *Ruf der Regenpfeifer* teil. Die Biografie des Kritikers Karlheinz Schauder (1931–2021) spricht ebenso objektivierend von Takayasus Funktion als Herausgeber und Ersteller der Rohübersetzung einerseits wie parteiisch von Hausmanns maßgeblicher Rolle als Poet andererseits: „Er hatte […] den japanischen Herausgeber beraten und seine wörtlichen Übersetzungen in eine neue dichterische Form gebracht.“[19] Takayasu selbst betont ihre Freundschaft:

> Bei der Übersetzung standen mir, wie vor einigen Jahren bei der deutschen Ausgabe meines Tanka-Werkes ‚Herbstmond‘ wieder Dr. Manfred Hausmann und Fräulein Erika Papsdorf freundschaftlich zur Seite.[20]

Er drückt tiefe Freude und Dankbarkeit über ihre erfolgreiche Arbeit aus:

> Manfred Hausmann hat meine Auswahl geprüft und die Übertragung dichterisch überarbeitet und geformt; ihm ist es zu danken, wenn der deutsche Leser die poetische Kraft und den Glanz der vorgelegten Lyrik meines Landes nachzuempfinden und zu erleben vermag.[21]

Es war eine damals gängige Vorgehensweise, bei der Übersetzungsarbeit das Prinzip der Funktionsteilung im Arbeitsprozess anzuwenden. Beide Namen erschienen auf dem Einband der Erstausgabe 1961 als Ausdruck

[17] Takayasu 2009. Im ersten Teil spätere *tanka* aus z. B. *Der Tisch auf dem Sand* (*Suna no ue no tēburu* 砂の上の卓, 1957), entstanden 1955–1957, im zweiten Teil frühe *tanka* von 1923–1927 aus *Vorfrühling* (1951).

[18] Die ausgangssprachlich orientierte Erstfassung Takayasus wurde von Hausmann sprachlich und formal zielsprachlichen wirkungsästhetischen Anforderungen entsprechend geändert. Bei *Herbstmond* half ihm auch ein Germanist der LMU, Hans Heinrich Borcherdt (1887–1964). Takayasu 1959: 12.

[19] Schauder 1979: 127.

[20] Takayasu/Hausmann 1961: 13, 1990: 141.

[21] Takayasu/Hausmann 1961: 13, 1990: 141.

interkultureller Kooperation zweier Individuen, weitere Helfer wurden im Vorwort genannt; bei der Neuauflage 1990 stehen nur im Innern des Buches ihre Namen: ihre Arbeit diente nun exemplarisch für die Translationspraxis von Japans Nationalliteratur.

In *Ruf der Regenpfeifer* finden sich neben *waka*, *haiku* und *tanka* im Abschnitt „Lyrik des Altertums" auch ältere längere Formen und unter „Lyrik der modernen Zeit" Beispiele für die neue Form des *shi* 詩, das sich in Abgrenzung von älteren festgesetzten Versformen an westliche Gedichtformen anlehnend entwickelte Genre:

> […] zuerst Shimazaki Tōson, Yosano Akiko und Kambara Ariake, [die] neue Formen mit bestimmter Strophen- und Silbenzahl [erfanden, dann aber auch die Dichter Kitahara Hakushū und Takamura Kōtarō] aus der Gruppe ‚Shin-shisha' des Yosano Tekkan, des Ehemanns der Akiko, [die] freie Rhythmen vor[zogen].[22]

Die abwechslungsreiche Gedichtauswahl zeigte, dass Japans Poesie nicht allein durch *tanka* oder *haiku* repräsentiert werden kann, deren Normen wie die Morenanzahl allgemein oder das „Motiv mit Bezug auf die vier Jahreszeiten" (*kidai* 季題)[23] beim *haiku* speziell ent-historisiert etwa als unhintergehbare Formalia imaginiert werden könnten. In solchem Sinne ent-exotisierend lud der Band 1961 dazu ein, sich auf das weite Spektrum des hybriden Formenreichtums japanischer Lyrik einzulassen.

3 Prozess und Resultat formbewusster Übertragung der Gedichte ins Deutsche

Was für den Alexandriner und das Distichon gilt: dass „das strikte Beibehalten der Versform nicht zwingend zur bestmöglichen im Sinne der adäquatesten Übersetzung führt"[24], trifft auch auf die Adaption der fünf oder sieben Moren langen Metren zu. Bahnbrechend für die Entwicklung einer Entsprechung für Japans morenzählende Metren war daher, was der Ostasienwissenschaftler Wilhelm Gundert (1880–1971) in *Die japanische Literatur* 1929 vorgemacht hatte und in der Folge Standard wurde: man nutzte für die Abbildung der Form von *waka* bzw. *tanka* nicht mehr das eurozentrisch zuvor durch Linguisten wie Johann Joseph Hoffmann (1805–1878) 1878 oder Rudolf Lange (1850–1933) 1884 erprobte ebenfalls 31-silbige Distichon, sondern nur die reine Zählung zwar nicht von Mo-

[22] Takayasu/Hausmann 1961: 12, 1990: 141.
[23] Einleitung zu *Ruf der Regenpfeifer*, Takayasu/Hausmann 1961: 11, 1990: 140.
[24] Criegern 2021: 336.

ren, doch von Silben, durch Zeilenform visualisiert und an das Lyrikverständnis der Zielkultur angepasst.

Ein translatorisches Problem war dabei die differierende Textlänge des Sprachenpaars.[25] Takayasu machte die Erfahrung, dass er seinen *tanka* meist, „um 31 Silben zu erreichen, einige Wörter hinzufügen muss, sonst werden sie am Ende zu kurz" und schloss daraus: „Bei gleicher Silbenzahl kann das Deutsche mehr sagen als das Japanische."[26] Der deutsche Zieltext tendierte bei ihm dazu, im Schnitt kürzer zu werden als der japanische Ausgangstext.

Dies entspricht dem Ergebnis von Untersuchungen zur Wortlängenverteilung im Deutschen und Japanischen: Während im Deutschen in allen Textsorten einsilbige Wörter grundsätzlich am häufigsten sind und als nächsthäufige zweisilbige, dann dreisilbige Wörter usw. folgen, ist im Japanischen umgekehrt die Zahl der Moren pro Wort grundsätzlich höher: Wörter mit vier Moren sind sehr häufig, mit drei oder zwei Moren weniger häufig und mit einer More noch seltener.[27] Dass die Übersetzung im selben Umfang aufgrund der disparaten Häufigkeitsverteilung schwerfallen muss, scheint schlüssig.

Die Textlängennorm diskutiert Hausmann bereits 1951 in *Liebe, Tod und Vollmondnächte*, noch bevor er Takayasu traf. Auch er spricht davon, dass deutsche Wörter je nachdem länger oder kürzer sein können als ihr japanisches Pendant: „Immer wieder merkt man, daß hier oder dort der ‚richtige' Ausdruck, der sich von selbst anbot, nicht genommen werden konnte, weil er zu viel oder zu wenig Silben hatte."[28] Doch im Gegensatz zu Takayasu tendierten bei Hausmann umgekehrt im Allgemeinen seine Zieltexte dazu, zu lang zu werden. Er klagt: „Es hat den Anschein, als sei die deutsche Sprache nicht imstande, mit einunddreißig oder gar mit siebzehn Silben das gleiche auszusagen wie die japanische in ihrer bündigen Gedrungenheit."[29]

Reduziert man die Formfrage im Zieltext auf die Zählung der Moren bzw. Silben, fällt vor allem, wie oben dargelegt, die sprachtypologische

[25] Criegern 2021: 339. Dass eine Prosa-Übersetzung „im Schnitt mehr Wörter umfasst" als der japanische Ausgangstext, zeigt Stalph 1994: 485–497: Für Romane des 20. Jahrhunderts liegt das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung zwischen 379 und 698 japanischen Zeichen für 1000 Anschläge bzw. zwischen 1,80 bis 2,82 Anschlägen im deutschen Zieltext pro japanischem Zeichen des Ausgangstextes; Zahlen von unter 1,95 qualifiziert er als „sehr minimal", über 2,45 als „sehr maximal".

[26] Mizusawa 2005: 122.

[27] Sanada 2008: 96.

[28] Hausmann 1951: 9, 1985: 11.

[29] Hausmann 1951: 9, 1985: 11.

Differenz der durchschnittlichen Wortlängenverteilung ins Gewicht. Mit dem Anspruch Hausmanns, die Textlänge des Ausgangstexts ins Deutsche hinüberzuretten, da „beides, die Form, die ein Teil des Inhalts, und der Inhalt, der ein Teil der Form ist“,[30] geht eine weitere Schwierigkeit einher: die Textlänge ist aufgrund der normativen Bindung an die Morenzahl der Gedichte insofern außerdem ein semantisches Problem, als die sprachhistorisch anders vernetzt gebildete Semantik der deutschen Sprache es unmöglich macht, denselben Inhalt in derselben Textkürze umzusetzen. Dass Hausmann es „eine Frage von untergeordneter Bedeutung“ nennt, ob die Übersetzung sich „an die vorgeschriebene Silbenzahl hält“,[31] mag von daher kaum auf Kenntnismangel oder ethnozentrisches Missachten japanischer Lyriknormen zurückzuführen sein.[32] Vielmehr muss dies als Ergebnis seines intensiven Ringens um Prioritätensetzung gewertet werden, um das sprachästhetische Niveau im Zieltext nicht einzwängendem Formalismus opfern zu müssen.

Ein drittes Problem betrifft die Phonetik. Einer „Zeile für Zeile unter Beachtung der Silbenzahl“ vorgenommene Übertragung hafte „in der Regel etwas Gezwungenes“ an, mahnt Hausmann an – wohl als sein Leseeindruck zu verstehen von Übersetzungen auch aus der Japanologie.[33] Das, was Hausmann „etwas Gezwungenes“ nennt, ist aber keineswegs nur interkulturell beim Übersetzen dichter Texte wie *tanka* oder *haiku* zu beobachten. Intrakulturell zeigte bereits 1946 der Germanist Wolfgang Kayser (1906–1960) für autochthone Metren in der deutschen Lyrik auf, dass, „wenn der Rhythmus eines Gedichtes möglichst nah beim Metrum bleibt“, „der Gesamteindruck […] einer hölzernen Starre“ entstehe. Der Grund hierfür sei: „Dem Gedicht fehlt innere Spannung, fehlt Bewegtheit, fehlt eben der Rhythmus.“ Für das Verfassen deutscher Gedichte gelte daher zu beachten: „lebendiger Rhythmus ist da, […] wo die Betonungen in ihrer Schwere dauernd abgestuft werden.“[34] Ist bereits innerhalb der deutschen Sprachkultur die Beziehung zwischen natürlichem Sprachrhythmus und formgebendem Metrum derart komplex, um wie viel mehr gilt dies, wenn versucht wird, den natürlichen Sprachrhythmus des Deutschen mit lyrischen Versformen des Japanischen in Bezug zu setzen. Allein, dass die Verslänge im Japanischen in Moren, bei der Übertragung aber in Silben gezählt wird, hat zwangsläufig ein Ungleichgewicht zur Folge: während Japans Lyrik alle Moren als gleichmäßige metrische Maßeinheiten behan-

[30] Vorwort zu Hausmann 1951: 6, auch in Hausmann 1985: 8.
[31] Vorwort zu Hausmann 1951: 9, auch in Hausmann 1985: 11.
[32] Besonders bei Schlarb, vgl. Aichinger-Fankhauser 2020: 111.
[33] Vorwort zu Hausmann 1951: 9. Vgl. Florenz 1906, Gundert 1929.
[34] Kayser 1946: 104f.

delt, können deutsche Silben lang oder kurz sein. Zudem lassen im Deutschen kaum durchgängig vermeidbare Konsonantenhäufung oder Vokallängung den deutschen Zieltext im Umfang grundsätzlich „massiver und gewichtiger" als den japanischen Ausgangstext erscheinen.[35] Erschwerend wirkt, dass der Unterschied zwischen markiertem und unmarkiertem Akzent in Japans morenzählender Lyrik traditionell nicht als notwendiges Mittel zur Prosodierung genutzt wird, während in deutscher Dichtung die Unterscheidung zwischen betonten und unbetonten Silben metrumskonstituierend als unaufgebbar gilt.

Die hier nur an den drei Aspekten Linguistik, Semantik und Phonetik aufgezeigte Heterogenität der an die benutzte Sprache gebundenen lyrischen Formgebung im Japanischen und Deutschen macht nachvollziehbar, dass Hausmann die Konsequenz zog, formal „bei aller behutsamen Ehrfurcht […] mit einiger Freiheit und Kühnheit" zu verfahren.[36] Takayasu seinerseits bedauerte in *Herbstmond* 1959 sein bisweilen philologisch bedingtes Abweichen der deutschen Silbenzahl von der japanischen Morenzahl noch als Kompromiss: „bei meinen Übersetzungen mußte ich manchmal mehr, manchmal weniger Silben verwenden als in den Originalen […]. Auf die strenge Form von 31 Silben mußte ich also verzichten."[37] In *Ruf der Regenpfeifer* bezog er 1961 jedoch auch semantische und phonetisch-rhythmische Fragestellungen mit ein: „Würde man nun im Deutschen streng an diesem Schema festhalten, so ergäbe sich dennoch ein ganz anderer Rhythmus […], eine formgerechte Übersetzung verlöre allzu leicht den poetischen Gehalt."[38] Neben dem quantitativ auf Zählung der Moren beruhenden Formschema gestand er inzwischen der qualitativen Berücksichtigung von Semantik und Sprachrhythmus ein größeres Gewicht zu.

Die beiden Dichter Takayasu und Hausmann rangen gemeinsam um eine angemessene Form der Lyrik. Doch nicht nur das verband sie, sondern auch persönliche Einstellungen; beide hatten, trotz aller Anpassung an den sprachlichen Zeitgeist, den Krieg in einer Haltung der inneren Emigration verbracht.[39] Inneres gibt ihnen unabhängig von Zeitströmungen Halt: Beiden ist Wahrheit ein hoher Wert; beide setzen sich mit Weltliteratur, auch

[35] Neben Takayasu/Hausmann 1961: 6, 1990: 135 siehe auch Matsumura 1968: 62. Sie schlägt zur Wiedergabe der fünf oder sieben Moren statt derselben Silbenanzahl um ein bis drei Silben verkürzte Einheiten unter Nutzung der Hebungen und Senkungen vor.

[36] Hausmann 1951: 10, 1985: 12.

[37] Takayasu 1959: 11, Takayasu/Hausmann 1990: 127.

[38] Takayasu/Hausmann 1961: 6, 1990: 135.

[39] Zu Hausmann im Abschnitt „Öffentliche Verantwortung" bei Schauder 1979: 145–160 und bei Wittbrodt 2005: 232. Zu Takayasu Noma 1988: 312.

der Bibel, auseinander.[40] Ausdrücklich verwahrt sich Takayasu davor, in japanischer Lyrik sei „eine geistige Stütze" zu finden,[41] schließt aber nicht aus, dass die *tanka*-Form „vielleicht nicht nur eine Form, in der man dichtet, sondern auch gewissermaßen eine Anschauungsform" sei,[42] die mit der eigenen Lebensart eng zusammenhänge. Der bekennende Christ Hausmann spürt in Takayasus *tanka* in diesem ganzheitlichen Sinne „die ganze Tiefe eines religiösen Gefühls",[43] doch gelangt er zum Schluss, dass dieses religiöse Gefühl, das er noch 1951 stereotyp bei japanischer Lyrik als auf die „buddhistische Mahayana-Lehre" und „Zen-Philosophie" gründend vorausgesetzt hatte,[44] als rein auf die Poesie bezogen gedacht werden müsse. Sich als Vertreter einer Generation ohne Glauben verstehend, spricht Takayasu humanistisch von „dem Glauben an das Überindividuelle des menschlichen Gefühls",[45] das ihn das Wagnis der Übersetzungen auf sich nehmen ließ, und die daraus entstandene „Hoffnung […], das Sichverstehen so ferner Völker sei nicht unmöglich".[46]

Wenn das *tanka* nach Takayasu nicht ein „Nebeneinander von Bildern", sondern wie im Titel von 1961 ein *Ruf* oder gar ein Schrei ist, haben darin Erklärungen keinen Platz, denn es solle „ein Ding unmittelbar beim Namen" genannt und der „Kernpunkt *eines* Gefühls" herausgegriffen werden. Er fordert für das deutsche *tanka*, „Bilder und Emotionen in den Lesern wachzurufen",[47] als eine Möglichkeit, sich dem anzunähern, was ein *tanka* ausmacht.

Wie Takayasu gesteht Hausmann der Ratio für die Lyrik nur eine untergeordnete Rolle zu, da diese die „tiefe und urtümliche Bedeutung" eines Wortes „nie ganz erfassen" könne. Da aber die ganz anders historisch gewachsenen semantischen „Verdichtungen" der japanischen Sprache in der deutschen Kultur unverständlich seien, gelte es, entsprechende Semantikvernetzungen „neu entstehen" zu lassen. Was sich bei einem *tanka* ereigne, das als Gedicht über den Natur- und Denkgesetzen stehe, nennt

---

[40] Takayasus erster *tanka*-Band 1947 trägt den Titel *Wahrheit* (*Shinjitsu* 真実).

[41] Takayasu 1959: 5, Takayasu/Hausmann 1990: 123.

[42] Takayasu 1959: 7, Takayasu/Hausmann 1990: 124.

[43] „Gesagte Unsagbarkeit", Takayasu 1959: 43–48, Takayasu/Hausmann 1990: 129–133. Dass Takayasu von Rilke, Hausmann von Kierkegaard beeinflusst wurde, mag die übersetzerische Angleichung eines *tanka* an den Unsagbarkeitstopos erklären: wo japanisch „schwer sagbar" („iigataki" 言い難き) stand, wird im *Herbstmond* daraus „unsagbar", Takayasu 1959: 13.

[44] Hausmann 1951: 7, 1985: 9.

[45] Takayasu 1959: 7, Takayasu/Hausmann 1990: 136.

[46] Takayasu 1959: 13, Takayasu/Hausmann 1990: 142.

[47] Takayasu 1961: 5–13, Takayasu/Hausmann 1990: 134–142. In seiner Formulierung mit Anklängen an den französischen Symbolismus und Rilke.

er im Nachwort zu *Herbstmond* 1959 ein „Wunder". In *Ruf der Regenpfeifer* und *Gelöstes Haar* legte Hausmann keine theoretischen Überlegungen mehr dar: Die Gedichte sollten für sich selbst sprechen, Lyrik an sich sein.

Für Hausmanns Gedichtsammlung *Liebe, Tod und Vollmondnächte* von 1951 fanden Zeitgenoss:innen Worte harscher Kritik wie höchsten Lobes. Der renommierte Verlag S. Fischer pries Hausmanns Gedichte als „getreue Übertragungen" zum Verkauf an: „Fünfzeiler und Dreizeiler – die typischen Formen des japanischen Gedichts – aus den letzten tausend Jahren zeigen in Hausmanns getreuen Übertragungen die Unwandelbarkeit des japanischen Weltgefühls und seiner lyrischen Aussage."[48] Damals wurden bei außereuropäischen Sprachen Übersetzungen aus zweiter Hand von Verlagen als qualitätssichernd eingestuft. Der Werbetext spiegelt diesen kommerziellen Pragmatismus wider.

Verklärend dagegen spricht der Japanologe Horst Hammitzsch (1909–1991) in seiner Rezension von den japanischen Ausgangstexten als „Urbild", dessen Wortbedeutungen Hausmann „oft genug verfehlt, oft nicht einmal geahnt" habe. Das Deutsch in den Zieltexten Hausmanns tut er als „gepflegte Sprache" ab, durch die ein essentialistisch als „Herzschlag japanischen Wesens" Bezeichnetes „kaum spürbar" sei. Er zeigt Fehler auf und für Gedicht Nr. 27 aus dem *Kokinshū* 古今集 von Henjō 遍照 (816–890) bringt er eine Alternativversion „nach dem Original":

> Seine lichtgrünen
> Zweige fadengleich spielen
> Und der Tautropfen
> Perlen hat er draufgereiht
> – Der Weidenbaum im Frühling![49]

Die Silbenzahl stimmt exakt, aber um den Preis abstruser Wortfolge und platter Umgangssprache (draufgereiht), Einfügungen sowie Veränderungen der Wortarten und Stilmittel, für die es im Ausgangstext kein Pendant gibt. Hausmanns Übertragung lautete:

> Was für ein Märchenbild,
> die Weide im Frühlingsmorgen!
> Auf den seidenen Fäden ihrer Zweige
> hat sie den rinnenden Tau
> zu Perlenketten gereiht.

[48] Die Zeit Nr. 46/1951, 15.11.1951.

[49] Hammitzsch 1952. *Asamidori / ito yori kakete / shiratsuyu wo / tama ni mo nukeru / haru no yanagi ka* 浅緑糸縒りかけて白露を珠にも貫ける春の柳か aus dem *Kokinshū* Band 1, Frühlingslieder 1, 27.

In der Tat hält sich Hausmann hier mit 6–8–11–7–7 Silben nicht an die Norm, zudem wird die Satzendpartikel *ka* zum Ausdruck der Ergriffenheit unpassend stark zu dem Ausruf „Was für ein Märchenbild" erweitert. Dies mag Grund genug sein, dass Hammitzsch Hausmanns Translationen nur als „Nach-Dichtungen" unter dem Niveau von „Übertragungen" einstuft; doch scheint wenig überzeugend, dass seine eigene Version den von ihm gesetzten Standard nur metrisch erreicht, semantisch weniger und klanglich kaum.[50]

Gerade auf das Klangliche dagegen geht der Kritiker Heinrich Mersmann ein. Während Hammitzsch „das Hinführen zum Nachklang (Yoin)" bei Hausmann vermisst, betont Mersmann umgekehrt, dass die Verse „sich hier in einem still ausschwingenden Tonfall zusammenfinden" und der „echte Ton, der hier das Ferne und schwebend Geheimnisvolle gegenwärtig macht, überzeugt".[51] Siegfried Hajek (1913–?) schließt sich 1953 diesem Urteil an, sieht aber Hausmanns Affinität zu japanischer Lyrik eher in einer Mischung aus Exotistischem und Menschlichem.[52]

Stärker sogar noch als Takayasus erste Gedichtsammlung von 1959 war die zweite von 1961 das Ergebnis engster Zusammenarbeit.[53] Im Vorwort der Neuauflage von 1990 drückt der Herausgeber Eduard Klopfenstein (geb. 1938) seine Hochschätzung für die Auswahl als „eine Blütenlese japanischer Gedichte von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert"[54] aus und erkennt „das Genauigkeitsstreben und die profunden Kenntnisse des Japaners" an ebenso wie das „Sprach-

---

[50] Hausmann 1951: 14, 1985: 15. Hammitzsch 1952. Überzeugender z. B. Lange 1884: 21, doch im Distichon, oder neuer: Ackermann 2000: 26, doch mit 6–5–3–8–7 Silben. Nach Karl Dedecius (1921–2016) wurde damals unterschieden zwischen einer „Übertragung" als künstlerisch und zuverlässig im Gegensatz zur „Nachdichtung" als künstlerisch, aber unzuverlässig. Koller 2011: 49.

[51] Vgl. Mersmann 1952: 88f. Hajek schreibt die Rezension des Zeitungsredakteurs Heinrich Mersmann (1916–1985) fälschlicherweise dem Musikwissenschaftler Hans Mersmann (1891–1971) zu, vgl. Hajek 1953: 67.

[52] Hajek 1953: 66. Das dort in Hausmanns Übersetzung zitierte Gedicht von Ki no Tsurayuki 紀貫之 (um 872–945) aus dem *Kokinshū* Bd. 12, Nr. 574 gibt erstaunlich wortgetreu den Kommentar von Motoori Norinaga 本居宣長 (1730–1801) wieder: Hausmann muss von der Forschung bisher nicht eruierte Fachliteratur zur Verfügung gestanden haben. Motoori/Imanishi 2008: 44.

[53] Dass sie unter demselben Titel, um Takayasus *Herbstmond* erweitert, 1990 neu aufgelegt wurde, zeugt von einer positiven Rezeption; inzwischen ist sie leider vergriffen.

[54] Takayasu/Hausmann 1990: 7.

vermögen des Deutschen“. Er nennt ihre Gemeinschaftsarbeit „das Idealbild einer echten Kommunikation über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg“, ohne sich allerdings zur Übersetzungsleistung zu äußern.[55]

4 Zieltexte mit und ohne Ausgangstext und deren interkulturelle Beziehungsmuster

Der erste Band Hausmanns von 1951 sowie die von ihm 1959 und 1961 mit Takayasu Kuniyo gemeinsam erarbeiteten Gedichtbände erfüllte alle drei Postulate, die nach dem Übersetzungswissenschaftler Gideon Toury (1942–2016) einen Text als „Übersetzung“ ausweisen: das Ausgangstext-Postulat, das Transfer-Postulat und das Beziehungspostulat. Das heißt, es existiert für die Translation ein Ausgangstext, es gibt eine Bewegung über die Grenzen von Sprache und Kultur hinweg und es besteht eine bestimmte Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext.[56] Auf die Gedichtsammlung *Gelöstes Haar*, die Hausmann 1964 veröffentlichte, traf dies nur bedingt zu: Es gab keinen Ausgangstext für die Gedichte, d. h. der Zieltext nahm weder direkt noch singulär Bezug auf ein japanisches „Original“. Man könnte von einer Pseudotranslation sprechen, doch: Auch wenn Hausmann vom Verlag als Übersetzer genannt wurde, war dem Lektor bekannt, dass Lyrik und Dichterin fiktiv waren; er hatte nur versprochen, dieses Geheimnis bis zu seinem Tod zu wahren.[57] Folgt man Gideon Toury, ist das Ausgangstext-Postulat nicht zwingend notwendig, sofern es sich um einen als Übersetzung sowohl präsentierten als auch rezipierten Text handelte. In diesem Sinne wäre *Gelöstes Haar* als Übersetzungsliteratur zu verstehen.[58]

Indem Hausmann die Gedichtsammlung unter dem Namen einer fiktiven Dichterin herausgab, entging er einem Dilemma, vor das ihn seine gesellschaftliche Stellung als seit 1933 gläubiger Christ und Autor stellte.[59] Aufgrund des vorherrschenden Glaubens- und Literaturverständnisses musste er davon ausgehen, dass in der Rezeption aufgrund impli-

[55] Takayasu/Hausmann 1990: 8.

[56] Toury 1995: 33–35.

[57] Vgl. Wenzel 2005.

[58] Toury 1995: 32, Koller 2011: 209–212.

[59] Hausmann lässt in der Erzählung *Der Überfall* zwei Figuren erfolglos den Widerspruch diskutieren: „‚Wer vor Gott ist, kann doch kein Gedicht mehr machen‘. […] ‚Die Kunst ist eine Erfindung des Teufels.‘ […] ‚Aber […] es gibt doch noch die Möglichkeit, dass der Teufel in Gottes Willen wäre. […] Wissen die Theologen keine Antwort darauf?‘ ‚Nein.‘“ Hausmann 1952: 7–36.

ziter Faktualitätsannahme mittels Gleichsetzung des artikulierten Ich im Text mit dem Autor seine Literatur stets als Spiegel seines christlichen Glaubens gelesen und gewertet würde.[60] In der Festrede zum 80. Geburtstag von Hausmann 1978 beschrieb etwa der Pfarrer und Lyriker Detlev Block (1934–2022) stellvertretend für die Leserschaft seine Lesart der Werke als funktionell nicht-fiktiv und wesentlich faktual: „Bei Manfred Hausmann ist jedes Werk, offen oder insgeheim, ein Stück Selbstbiographie."[61] Doch dass Hausmann bis zu seinem Tode die Fiktivität der Figur Toyotama Tsuno nicht aufdeckte, mag ein Anzeichen dafür sein, dass er bis zu seinem Lebensende eben keine Antwort auf die Kierkegaardsche Frage gefunden hatte, wie man „zugleich eine ethische und ästhetische Existenz führen könne", d. h. konkret „zugleich Christ und Schriftsteller sein" könne[62] – auch wenn er weiterhin seinen Glauben lebte und Literatur verfasste.

Auf den Sonderfall *Gelöstes Haar* lässt sich in Bezug auf seine Stellung zwischen Fiktionalität und Faktualität, keiner der vier Referenzialisierbarkeitstypen von Rüdiger Zymner (geb. 1961) anwenden.[63] Unter modifizierter Nutzung der Begrifflichkeit wäre davon zu sprechen, *Gelöstes Haar* stelle einen Fall von nur performativ autorfaktualer Autor/Personafiktionalität dar, wobei der tatsächliche Autor eine fiktive Autorin erfindet, die er erdichtetes Tatsächliches mitteilen lässt; die Texte dieser fiktiven Dichterin wiederum schreiben von einem von ihr fiktiv gesetzten Lyrischen Ich.[64] Es sind Gedichte, denen somit mehrschichtige Fiktionalität eingeschrieben ist, obwohl deren Performativität bis nach dem Tode des Autors als faktual gehandhabt wurde. Dabei jedoch bleibt bei näherer Betrachtung das in den Kurzgedichten Thematisierte als ein nicht tatsächlich Mögliches entlarvbar, wie Peter Aichinger-Fankhauser (geb. 1991) in Analysebeispielen aufzeigt.[65] Angesichts der vieldimensionalen Fiktionalisierungsstrategie liegt es nahe, dass die logische Unstimmigkeit von Hausmann sogar intendiert war, um dem aufmerksamen Lesepublikum ein Mittel zur Auflösung der

[60] Vgl. Lampart 2021: 177–195, dort 181.

[61] Schauder 1979: 213.

[62] Ob fiktive Literatur nicht ein „Verfälschen der Wahrheit, der Wirklichkeit, der Existenz vor Gott" sei, blieb als Grundfrage ungelöst. Vgl. Wittbrodt 2005: 233 mit Bezug auf Hausmann 1959: 89.

[63] Lampart 2019: 105–123. Zu den Begriffen Fiktivität und Fiktionalität vgl. auch Müller 2009.

[64] Aichinger-Fankhauser 2020: 105.

[65] Aichinger-Fankhauser 2020: 97–119, zu Widersprüchen im Plot besonders 104–105.

hochgradig komplexen Struktur als nicht-faktual an die Hand zu geben.[66]

„Um […] vorherrschende literarische Normen und Konventionen zu untergraben, stülpen Autoren ihren Originalen einfach die Tarnkappe der ‚Übersetzung' über."[67] Unter den ethisch-moralischen Konventionen der zeitgenössischen Rezeption würde nicht nur das Schreiben unter anderem Namen und Geschlecht als Betrug gewertet, sondern auch das Nutzen einer japanischen Lyrikform durch einen deutschsprachigen Schriftsteller; anstößig wäre das Thematisieren nicht nur der Intellektualität, sondern auch der Sensualität einer Frau durch einen männlichen Vertreter der christlichen Kirche.[68] Dass Hausmann hier Konventionen und Kanonisierung in Frage stellen kann, setzt Hybridität ermöglichende Kompatibilität von nicht kulturell standardisierter Universalität und somit Transkulturalität voraus – zwischen den hybrid verfassten Weltanschauungen von Sensualität und Religiosität sowie zwischen den hybrid verfassten Sprachkulturen von japanischer und deutscher Lyrik, aber auch zwischen den hybrid verfassten Kulturen der Sozialkategorien Mann und Frau.

Der Genderaspekt spielte für Hausmann eine nicht unwichtige Rolle. In Hausmanns erster Sammlung mit Übertragungen japanischer Gedichte präsentiert er in der Einleitung als erstes „eines der bewegendsten japanischen Gedichte"[69] mit dem besonderen Hinweis, dass es von einer

---

[66] Die Faktualisierung der fiktiven Autorin fordert zur Wertung heraus: Schlarb 1995b spricht von „Tarnung", um „fachlicher Kritik" zu entgehen. Wittbrodt 2005 sieht darin „Pseudo-Übersetzungen" mit einem „japonistischen Charakter" in einem „erotisch-exotistischen Übersetzungsdiskurs". Beide rekurrieren auch auf Saupe 1969, der 71 Autoren bis zur Unkenntlichkeit parodierte. Wenzel 2005 achtet die Autorinnenfaktualisierung als legitimen „Kunstgriff […] fingierter Autorenschaft" und Aichinger-Fankhauser spricht zwar von „Täuschung" und „Maskerade" (2020: 99), aber auch, treffend, „von einem langsamen Sich-Entfernen von den alten Exotismen" (2000: 117). Sein Hinweis auf das Disparate zwischen typisch Japanischem und der Allgemeingültigkeit in *Gelöstes Haar* kongruiert zur Einschätzung von *Liebe, Tod und Vollmondnächte* durch Hajek (1953: 66).

[67] Prunč 2019: 243.

[68] Bis 1960 gehörten ohnehin nur fünf Prozent der Erwachsenen in Deutschland zu den regelmäßigen Käufer:innnen von Büchern und im Grundgesetz von 1949 war das Verbot der Vorzensur zwar verankert, aber „Tugendwächter, kirchliche Heilsfunktionäre und beflissene Politiker strebten dennoch eine Art von informeller Zensur an." Vgl. Wehler 2008: 388f.

[69] Hausmann (1951 und 1985) zitiert dieses *haiku* von 1763 nach Florenz (1906: 462) in der dort als wörtlich bezeichneten Übersetzung. Der Lyriker Hagiwara Sakutarō 萩原朔太郎 (1968–1942) führt es in *Über das Übersetzen von Lyrik* (*Shi*

Frau verfasst sei, von Kaga no Chiyojo 加賀千代女 (1703–1775). Mit *Gelöstes Haar* verfasst er dann gar Gedichte einer mit Namen und Biographie von ihm geschaffenen Frau. Zur Identität dieser Frau von Udo Wenzel (geb. 1957, Mitglied der deutschen Haiku-Gesellschaft) 2005 brieflich befragt, äußerte sich Hausmanns Tochter Bettina (geb. 1930) abschlägig, ging aber auf vergleichbare Perspektivierungen in anderen Werken ein: „Mein Vater hat zeit seines Lebens immer wieder auch Gedichte geschrieben, die er von einer Frau gesagt sein läßt." Sie nennt Beispiele aus dem Gedichtband *Jahre des Lebens* von 1938, die aber meist in den 1920er Jahren entstanden seien. Vor seiner Hinwendung zum christlichen Glauben 1933 entstanden, ist es nicht undenkbar, dass weltanschaulich eine Perspektivierung aus Sicht einer Frau ihm als Christ nicht mehr ohne weiteres möglich war. Das nächste frauenperspektivierte Gedicht führt sie für 1969 an, doch wie die fiktive Lyrik von *Gelöstes Haar* 1964 über das Japanische faktualisiert wurde, ist auch dieses Gedicht über das Griechische kulturell ausgelagert.[70]

Angefangen allein von der Ähnlichkeit mit dem Titel der bekannten *tanka*-Sammlung *Wirres Haar* (*Midaregami* みだれ髪) her lässt sich ein literarisches Vorbild für Toyotama Tsuno in der Autorin Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878–1942) finden.[71] Aber auch Kasamori Osen 笠森お仙 (1741–1773), wie sie der Lyrikband von Julius Kurth vorstellt, mag als ein Vorbild gelten, findet sich dort doch der Begriff *midaregami* als „gelöstes Haar" übersetzt.[72]

In *Gelöstes Haar* erinnert Vieles an Gedichte von früheren Übertragungen wie in *Liebe, Tod und Vollmondnächte* oder auch in *Hinter dem Perlenvorhang*. In der Frage nach Licht, Wahrheit, Sünde, dem Glück und dem Unsagbaren, in den Motiven Mutter, Brüste oder Kind hört man zudem deutlich den freien, in die *tanka*-Tradition kritisch den Geist der neuen Zeit verwebenden Ton Takayasus und seinem Werk *Herbstmond* heraus.

---

no hon'yaku ni tsuite 詩の翻訳について, in Hagiwara 1976) als eines der Beispiele dafür an, dass *haiku* nicht immer unübersetzbar sind. Auch der Japanologe Ekkehard May (geb. 1937) leitet seinen Essay in Wübbena (2003: 9–21) mit diesem *haiku* ein, in der Übersetzung von Coudenhove (1955).

[70] Wenzel 2005. Sie nennt ihren Vater auch „einfühlsam in eine andere Zeit und in eine andere Kultur".

[71] Yosano 2023.

[72] Vgl. das als Gedicht des Kabuki-Schauspielers Segawa Kikunojō II Rokō (瀬川菊之丞（ニ代目）路考, 1741–1773) übertragene *haiku*: „Der grünen Weide / Im Wind ist ihr gelöstes / Kammfreies Haar gleich" in Kurth 1909: 100. Ausgangstext ist das *haiku Midaregami no Osen* auf einem Bild des Schauspielers, 1751 von Torii Kiyosato 鳥居清里 (?–?): あおやなぎや風に櫛せぬみだれ髪 *aoyanagi ya / kaze ni kushi senu / midaregami*.

Auf diese Gedichtsammlung, aber auch die anderen hier betrachteten, lässt sich in all den genannten Aspekten der mit Fortschreiten der Globalisierung in den 1990er Jahren eingeführte Transkulturalitätsbegriff anwenden, denn der Versuch, das transkulturell eine Kultur mit einer anderen Kultur deren Grenzen übersteigend Verbindende zu verknüpfen, ließe sich zugleich als Kulturelle Übersetzung bzw. Transformation fassen: Historisch gesetzte Situativität wird universell als im Jetzt nachempfindbar vorausgesetzt; indem durch Hausmann, eine in männlicher Sozialkultur sozialisierte und agierende Person, in die Fiktion einer als weiblich gesetzten Figur übersetzt wird – lange Zeit, ohne die Autorenschaft anzuzweifeln, kann die Sozialkategorie Frau unkonventionell aufgebrochen werden; ihre Sensualität, nach Moralvorstellungen christlicher Religionskulturen Europas als unheilig konnotiert, wird hier durch den von der Kirche ordinierten Ältestenprediger Hausmann thematisiert bzw. übersetzt, ohne seinen Namen und somit sowohl kirchliche Autorität als auch Kritisierbarkeit ins Spiel zu bringen; und es werden Lyrikformen, die kanonisch für die Nationalkultur Japans stehen, in eine europäische Sprache transformiert bzw. übersetzt. Letzteres könnte, da die Translation kommerziell dem deutschen Buchmarkt zugeführt wurde, insofern als kulturelle Aneignung japanischer Lyrik kritisiert werden, als „die Kultur des Anderen als Konsumobjekt dient" und „er als Anderer in der Stereotypisierung assimiliert und durch marktkonforme Stereotype ersetzt" wird.[73] Am Text wäre konkret zu prüfen, inwieweit damit verbundene Verletzungen festzustellen sind: „Die Stereotypisierung durch Konsum […] reduziert die komplexen Persönlichkeiten und Geschichten von Menschen auf eindimensionale warenförmige Repräsentationen kultureller Allgemeinplätze."[74] Eindimensionalität ist der von Hausmann entworfenen vielschichtig hybriden Figur Toyotama Tsuno wohl nicht vorzuwerfen, doch wäre eine genauere Analyse nötig. Für andere Verletzungen wie Genderdiskriminierung gäbe es Verdachtsmomente: Takayasus Einfangen des Bildes stillender Mütter am Strand in *Herbstmond* und Hausmanns Versprachlichung der Empfindungen einer Frau bei der Berührung durch den Geliebten in *Gelöstes Haar* etwa nutzen beide die weibliche Brust als literarisches Motiv, ein sekundäres Geschlechtsorgan. Der Voyeurismus des *male gaze* der Dichter und die sprachliche Entblößung der Frauen wird zwar verdeckt: nicht nur durch das Setzen einer weiblichen Autorenschaft bei Hausmann, sondern durch Einbindung des Motivs in jeweils die Diskurse von Mutterschaft und Liebe mit ihrer hohen kulturellen Akzeptanz. Weniger schmerzhaft ist die Beraubung des

[73] Distelhorst 2021.
[74] Ebd.

Rechts der Frauen auf Scham dadurch allerdings nicht; vermieden wird die mit der skopophilen Objektivisierung des weiblichen Körpers eingehende Verletzung des Rechts der Frauen auf Privat- und Intimsphäre durch das Nutzen ihrer Nacktheit zur Anregung der Phantasie des Lesepublikums dadurch ebenso wenig.

Vor „Differenzen und dem durch sie konstituierten Verhältnis der sprachlich divergierenden Ordnungen“[75] zwischen Ausgangs- und Zieltexten verschlossen Hausmann und Takayasu nicht die Augen. Im Gegenteil wurde in ihren deutschen Texten das Disparate zwischen Sprache, Kultur, historischem Hintergrund, Moral und Genderzugehörigkeit bewusst zu überschreiten versucht. Unanfechtbar waren ihre linguistischen, semantischen und phonetischen Entscheidungen in Bezug auf Produktion und Translation ihrer Lyrik zwar nicht, doch, auf diese Weise erstmals ohne Vorkenntnisse rezipierbar und literaturästhetisch ansprechend, zeigen die wiederholten Wiederauflagen, dass sie im Nachkriegsdeutschland zu einem erstaunlich frühen Zeitpunkt breitere Schichten der Leserschaft erreichen und den Weg für weitere Rezeption japanischer Lyrik bereiten konnten.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

Sigle	**Auflösung**
KNLL	*Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München: Kindler 1988–1992.

Primärquellen

Hausmann, Manfred (1951): *Liebe, Tod und Vollmondnächte. Japanische Gedichte. Übertragen von Manfred Hausmann.* Frankfurt a. M.: S. Fischer.

— (1954): *Hinter dem Perlenvorhang. Gedichte nach dem Chinesischen von Manfred Hausmann.* Frankfurt a. M.: S. Fischer.

— (1960): [von Ariwara no Narihira und Ki no Tsurayuki je zwei *waka*, von Matsuo Basho zwei *haiku* sowie von Mutsuhito ein Gedicht und ein *tanka*], in: Jaspert, Reinhard (Hg.): *Lyrik der Welt: Lyrik und Weisheit des Auslandes*. Berlin: Safari: 139–141, 144.

— (1964): *Gelöstes Haar. Japanische Gedichte von Toyotama Tsuno.* Frankfurt a. M.: S. Fischer.

— ([1974] 1984): *Gelöstes Haar. Japanische Gedichte von Toyotama Tsuno.* Neue erweiterte Ausgabe. Zürich: Die Arche.

[75] Hirsch 2011: 624.

— (1985): *Los des Lebens. Nachdichtungen nach dem Japanischen und Chinesischen.* Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Takayasu, Kuniyo (1959): *Herbstmond. Japanische Gedichte. Mit einem Nachwort von Manfred Hausmann.* Esslingen: Bechtle.

Takayasu, Kuniyo, Manfred Hausmann (1961): *Ruf der Regenpfeifer. Japanische Lyrik aus zwei Jahrtausenden.* Esslingen, München: Bechtle.

— (1990): *Ruf der Regenpfeifer. Takayasu Kuniyo Herbstmond und Ruf der Regenpfeifer. Japanische Lyrik aus zwei Jahrtausenden.* Zürich/München: Theseus.

Sekundärquellen

Ackermann, Peter, Angelika Kretschmer (2000): *Die vier Jahreszeiten. Gedichte aus dem Kokin Wakashū*. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel.

Aichinger-Fankhauser, Peter (2020): „Unter der Maske des Fremden. Die Konstruktion ‚Japans' durch die Augen Toyotama Tsunos in Manfred Hausmanns Gedichtband *Gelöstes Haar*". In: Hein, Ina, Christine Ivanovic (Hg.): *Schnittstelle Japan.* München: Iudicium: 97–119.

Azuma, Seiko 東聖子, Fujiwara Mariko 藤原マリコ (Hg.) (2012): *Kokusai saijiki ni okeru hikaku kenkyū – fuyū suru shiki no kotoba* 国際歳時記における比較研究－浮遊する四季のことば *Comparative Studies on Season Words (Kigo) and Poetic Almanacs (Saijiki) in International Haiku*. Tōkyō: Kasama Shoin 笠間書院.

Bethge, Hans (1909): *Japanischer Frühling. Nachdichtungen aus der Frühzeit bis zum 19. Jahrhundert.* Leipzig: Insel.

Beutin, Wolfgang (2001): *Deutsche Literaturgeschichte.* 6. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Coudenhove, Gerolf (1955): *Vollmond und Zikadenklänge.* Gütersloh: C. Bertelsmann.

Criegern, Friederike von (2021): „Was bleibt: Lyrik und Übersetzung". In: Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner (Hg.): *Grundlagen der Lyrikologie. Band 2.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter: 333–356.

Distelhorst, Lars (2021): *Kulturelle Aneignung*. Hamburg: Edition Nautilus.

Eagle, Sonia, Jeffrey Carter (1998): „Icebergs and Islands". In: *Ibunka komyunikēshon kenkyū* 異文化コミュニケーション研究 10: 97–118.

Florenz, Karl (1906): *Geschichte der japanischen Litteratur.* Leipzig: C. F. Amelang.

Fohrmann, Jürgen (2022): „Proteus und Adaptivität". In: *Tagungsband der ‚Asiatischen Germanistentagung 2016 in Seoul' – Band 1.* Bern: Peter Lang.

Gilbert, Richard (2006): *Kigo und Jahreszeiten.* Erstveröffentlichung in: *Kumamoto Studies in English Language and Literature* 49/3, Kumamoto: Kumamoto University: 29–46.

Gundert, Wilhelm (1929): *Die japanische Literatur.* Wildpark-Potsdam.

Hagiwara, Sakutarō 萩原朔太郎 (1976): *Hagiwara Sakutarō zenshū* [Gesamtausgabe Hagiwara Sakutarō] 萩原朔太郎全集 Band 9. Tōkyō: Chikuma shobō 筑摩書房.

Hajek, Siegfried (1953): *Manfred Hausmann*. Wuppertal-Barmen: Emil Müller Verlag.

Hammitzsch, Horst (1952): „Manfred Hausmann: Liebe, Tod und Vollmondnächte". [Rezension] In: *Deutsche Universitäts-Zeitung* Heft Ⅶ/3: 18.

Hauser, Otto (1911): *Japanische Utas*. Berlin: Alexander Duncker.

Hausmann, Manfred (1952): *Der Überfall*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

— (1953): *Die Begegnung/Vor der Weser*. Stuttgart: Reclam.
— (1959): „Ein Pfahl im Fleische. Begegnung mit Kierkegaard“. In: *Tröstliche Zeichen. Reden und Betrachtungen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer: 89–95.
— (1968): „Warum ich reise. Begegnung mit dem Unerwarteten“. In: *DIE ZEIT* NR. 09/1968.
Hirsch, Alfred (2011): „‚Die Aufgabe des Übersetzers‘“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch.* Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler: 609–625.
Hoshino, Shin'ichi 星野慎一 (1995): *Haiku no kokusaisei* [Internationalität des Haiku] 俳句の国際性. Tōkyō: Hakubunkan shinsha 博文館新社.
Kayser, Wolfgang (1946): *Kleine deutsche Versschule*. Bern: Francke.
Klabund (2001): *Klabund. Sämtliche Werke. Band V. Nachdichtungen und Übersetzungen. Erster Teil*. Amsterdam/Atlanta, GA: Editions Rodopi B. V.
Klopfenstein, Eduard, Ono-Feller Masami (2017, 2022): *Haiku. Gedichte aus fünf Jahrhunderten. Japanisch/Deutsch*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
Koller, Werner (2011): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 8. Auflage.* Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
Kracht, Klaus, Markus Ruttermann (Hg.) (2001): *Grundriß der Japanologie*. Wiesbaden: Harrassowitz.
Kurth, Julius (²1909): *Japanische Lyrik aus vierzehn Jahrhunderten*. München und Leipzig: R. Piper&Co.
Lampart, Fabian (2019): „Plädoyer für die Skalierung. Vorüberlegungen und Fallbeispiele zum Problem autorfaktualer Lyrik“. In: Hillebrandt, Claudia et al. (Hg.): *Grundlagen der Lyrikologie, Band 1.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter: 105–123.
— (2021): „Anmerkungen zum Konzept der Funktionslosigkeit in Lyrikdebatten der 1950er und 1960er Jahren“. In: Hillebrandt, Claudia et al. (Hg.): *Grundlagen der Lyrikologie. Band 2.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter: 177–195.
Lange, Rudolf (1884/2010): *Altjapanische Frühlingslieder aus der Sammlung Kokinwakashu*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung/LaVergne: Kessinger Publishing.
Li, Mirok (1949): *Japanische Dichtung*. Bergen (Oberbayern): Müller & Kiepenheuer.
Martini, Fritz (1955): *Deutsche Literaturgeschichte.* Siebte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner.
Matsumura, Keiko (1968): „Zur Formfrage beim Übersetzen von Lyrik“. In: *Doitsu bungaku*ドイツ文學 (41).
Matsumura, Masanao 松村正直 (2013): *Takayasu Kuniyo no tegami* [Briefe von Takayasu Kuniyo] 高安国世の手紙. Tōkyō: Rikka shorin 六花書林.
Mersmann, Heinrich (1952): „Aus dem Japanischen“. In: *Westermanns Monatshefte 1951/52*(9): 88–89.
Minami, Michiko 南道子 (1976): *„Doitsugo ni hon'yaku sareta gendai nihon bungaku*. Einige Gedanken zu deutschen Übersetzungen aus dem modernen japanischen Schrifttum ドイツ語に翻訳された現代日本文学“. In: *Kenkyū kiyō* 研究紀要1: 73–95.
Misuzawa, Yōko 水沢瑤子 (2005): *Takayasu Kuniyo nōto* [Bemerkungen zu Takayasu Kuniyo] 高安国世ノート. Tōkyō: Fushiki shoin 不識書院.
Motoori, Norinaga 本居宣長, Imanishi, Yūichirō 今西祐一郎 (Komm.) (2008): *Kokinshū tōkagami* [Der *Kokinshū*-Fernspiegel] 古今集遠鏡. Tōkyō: Heibunsha平文社.

MÜLLER, Simone (2009): „Fiktivität und Fiktionalität im ‚Izumi Shikibu nikki'". In: *Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten*. Bern: Peter Lang: 515–552.

NOMA, Hiroshi 野間宏 (1988): *Noma Hiroshi sakuhin shū* 野間宏作品集 8 [Werkesammlung Noma Hiroshi Band 8]. Tōkyō: Iwanami shoten 岩波書店.

ODA, Shōkichi 小田正吉 (2000): *‚Kokin Wakashū' no nazo wo toku* [Die Rätsel des *Kokinwakashū* lösen] 『古今和歌集』の謎を解く. Tōkyō: Kōdansha 講談社.

OEHLKE, Waldemar (1940): *Kaiserliche Verse von Meiji Tenno*. Berlin: F. A. Herbig.

PRUNČ, Erich (2019): *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft*. 4. Auflage. Berlin: Frank & Timme.

ROTTAUSCHER, Anna von (1939): *Ihr gelben Chrysanthemen! Japanische Lebensweisheit. Haiku.* Wien, Leipzig: W. Scheuermann.

RÜCKERT, Friedrich (1830): *Menschenlos*. Stuttgart/Tübingen: Cotta.

SANADA, Haruko (2008): *Investigations in Japanese Historical Lexicology* (Revised Edition). Göttingen: Peust & Gutschmidt.

SAUPE, Dieter (1969): *Autorenbeschimpfung und andere Parodien*. Bern/München: Rütten und Loening.

SCHAUDER, Karlheinz (erw. Aufl. 1979): *Manfred Hausmann. Weg und Werk.* Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag.

SCHLARB, Hans-Michael (1995a): *„Yaku, jūyaku, soshite parodī* [Übersetzung, Übersetzung aus zweiter Hand und Parodie] 訳、重訳、そしてパロディー. In: *Kagawa daigaku kyōiku gakubu kenkyū hōkoku dai'ichibu* 香川大学教育学部研究報告第1部 (94): 19–39.

— (1995b): „‚Gelöstes Haar.' Ein Nachtrag zur Adaption japanischer Kurzgedichtformen". In: *Doitsu Bungakuronshū* ドイツ文学論集 (*Nihon Doitsubungakukai Chūgoku-Shikoku Shibu* 日本独文学会中国・四国支部) (28): 47–56.

STALPH, Jürgen (1994): „Quantität als Bewertungsmaßstab literarischer Übersetzungen". In: *Japanstudien* Bd. 5. München: Iudicium: 485–497.

TAKAYASU, Kuniyo 高安國世 (1982): *Shi no kindai: Doitsu bungaku essei* [Lyrik und Moderne: Essays zur deutschen Literatur] 詩の近代:ドイツ文学エッセイ. Tōkyō: Chūsekisha 沖積舎.

— (2009): *Takayasu Kuniyo Ansorojī* [Anthologie Takayasu Kuniyo] 高安国世アンソロジー. Tōkyō: Seijisha 青磁社.

TAKEDA, Arata (2007): „Überschwang durch Überschuss. Probleme beim Übersetzen einer Form – am Beispiel des Haiku". In: *Arcadia – International Journal for Literary Studies* 42(1): 20–44.

TAKEDA, Kenji 竹田 賢治, Monika MARUTSCHKE (Übs.) (2013): „Über die Haiku-Dichtung in Deutschland". In: *Sommergras* (100): 55–59.

THIEM, Rudolf (1993): „Möglichkeiten, Probleme und Grenzen beim Übertragen japanischer Haiku". In: *Sommergras* (6.1): 2–8.

TOURY, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins translation library.

WATANABE, Masaru 渡辺勝 (1997): *Hikaku haiku ron – Nihon to doitsu* [*Haiku im Vergleich – Japan und Deutschland]* 比較俳句論－日本とドイツ, Tōkyō: Kadokawa Shoten 角川書店.

WEHLER, Hans-Ulrich (2008): *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1949–1990*. München: Beck.

Welsch, Wolfgang (1994): „Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen“. In: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* (20).

Wenzel, Udo (2005): „Gelöstes Haar. Eine Enthüllung“. In: *Sommergras* (18/71): 9–11.

Wittbrodt, Andreas (1999): *Deutschsprachige Lyrik in traditionellen japanischen Gattungen.* Aachen: Shaker.

— (2005): „‚Im Ungesagten das Unsagbare sagen‘. Manfred Hausmann: „Gelöstes Haar““. In: *Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849–1999).* Göttingen: V&R Unipress: 232–259.

Wübbena, Erika (Hg.) (2003): *Haiku mit Köpfchen.* Norderstedt: Hamburger Haiku Verlag.

Yosano, Akiko (2023 [1901]): *Wirres Haar – 399 Tanka.* Übers. Eduard Klopfenstein. München: Manesse.

3
Exploring Culturally Distinct Aspects of Heinrich Heine's Poem „Lorelei" (1823) in Five Japanese Translations

Michaela Oberwinkler (Düsseldorf)

Abstract

Das Gedicht von Heinrich Heine, das unter dem Namen „Lorelei" weltberühmt wurde, erlangte auch in Japan zusammen mit der Vertonung von Friedrich Silcher große Beliebtheit. Seit seiner Entstehung wurden im Lauf der Jahre zahlreiche Übersetzungen ins Japanische angefertigt, die sich alle der Schwierigkeit stellen mussten, inwieweit Form und Inhalt des Gedichtes ins Japanische übertragen werden können. Diese Studie untersucht neben der anfänglichen Rezeptionsgeschichte von Heine in Japan hauptsächlich die Übersetzungsgeschichte der „Lorelei" ins Japanische. Beginnend mit der bekanntesten Übersetzung von Kondō Sakufū als singbarer Liedtext wird mit insgesamt fünf modernen japanischen Versionen der „Lorelei" ein Übersetzungsvergleich vorgenommen, um unterschiedliche Vorgehensweisen und Übersetzungsmethoden mit ihren Stärken und Schwächen aufzuzeigen. Dabei wird sowohl auf formale Charakteristika wie Reim und Metrik als auch auf semantische und grammatikalische Besonderheiten eingegangen. Die Analyse kann somit aufzeigen, welche Aspekte den Übersetzern in ihrer jeweiligen Interpretation des Gedichts wichtig waren.

1 Introduction

Heinrich Heine (1797–1856) is considered to be one of the most important German authors of the 19th century, one of the last representatives of Romanticism and at the same time a figure who went beyond it. Hardly any other German poet's work has been so frequently translated and set to music in the form of songs composed by Robert Schumann (1810–1856) and Franz Schubert (1797–1828), for example. Even though Heine's later verse is full of irony, sarcasm, and even radical political views that led to criticism and censorship by the German authorities at the time, his early lyric poetry lacks politically complicated expressions, but is full of touching emotions and sentimental descriptions of nature that fit into the concept of Romanticism. His poems were initially perceived as purely Romantic and were particularly appreciated in song form, but a closer look

at them will reveal the first signs of the Romantic phase being overcome, even in his early poems.

This is true of one of Heine's best-known poems, „Lorelei," which was later set to music by Friedrich Silcher (1789–1860). The catchy romantic melody he composed made the poem a hit and ensured its fame spread around the world, reaching countries as far away as Japan. The first translations of the poem into Japanese were made before it was set to music, though. Still, a new translation by Kondō Sakufū 近藤朔風 (1880–1915) was made especially for Silcher's setting, which greatly increased the popularity of Heine's poem in Japan and made it a popular song sung by countless children in Japanese schools. Despite the popularity of this translation, other versions were also produced over time, each with a different background and purpose. In fact, more than a dozen[1] translations have been produced to date (May 2024). I shall compare five particular versions of these in this study and look at the peculiarities of each translation technique in the process.

From a linguistic point of view, German and Japanese are completely different languages and belong to separate language families. German is one of the Indo-European languages, which indicate their relationships and functions within a sentence by the inflection of words, while Japanese is regarded as a primarily agglutinative language whose sentence structure is characterized by the fact that—unlike German—the predicate is only mentioned at the end of the sentence. This creates hurdles when translating between the two languages, which are not easy to overcome, especially in the case of poetry, where the flow of thought plays a role in addition to structural and semantic characteristics. I will include these aspects in a comparative analysis of the translations, showing which facets of the poem were particularly emphasized in Japanese and which were considered less important. That way, it will be possible to determine how the reception of the „Lorelei" developed in Japan and how the Japanese view of the poem may have changed over time. However, to understand the history of the poem's reception in Japan, we first need to look at the poem's origins in Germany. The next step is to show how Heine became known in Japan so the historical development can be discussed, based on a detailed analysis of the five translations.

[1] The precise number of translations is difficult to ascertain, as several unknown translations may have been published in minor academic journals that have not been indexed in large library catalogues (see Suzuki 1975: 33).

2 The origin of the Lorelei

In the first verse of his poem, Heine refers to an old fairy tale („ein Märchen aus alten Zeiten"), so one might assume that the „Lorelei" is a legend with a long tradition. As Wolfgang Mieder (b. 1944) has clearly argued, however, the fact that the Brothers Grimm did not record a „Lorelei" legend strongly suggests that it did not exist in this form in the past.[2] Accordingly, Rüdiger Diezemann uses the term „myth" in his title and explains that the figure of the *Lorelei* is artificial and represents a romantic fantasy.[3]

As it turns out, Clemens Brentano (1778–1842) is generally regarded as the inventor of this artistic legend,[4] although it has been repeatedly pointed out that the echo at the Lorelei Rock has been known for a long time (the formation is an imposing, 132-metre-high slate rock on the right bank of the Rhine River near Sankt Goarshausen halfway between Bingen and Koblenz).[5] The echo is also considered to be the original eponym for the *Lorelei*, as the German scholar Wilhelm Hertz determined etymologically as early as 1886[6]: „Lore" can be traced back to „Lure," which means „roar" or „call" and refers to an echo. Likewise, „Lei" can be interpreted as a term for slate, referring to the rock. The rock and its echo were mentioned in various travelogues, which became increasingly rapturous and romantic.[7] Brentano almost certainly built on this when he wrote his ballad „Zu Bacharach am Rheine" between 1799 and 1801, in which a beautiful woman named Lore Lay, who is said to be a sorceress with a broken heart who magically attracts men, throws herself into the Rhine from the rock, down to her presumed lover. The ballad ends with a triple „Lore Lay, Lore Lay, Lore Lay," reminiscent of the echo. Brentano continued to use the *Lorelei* motif in his work, such as in the „Märchen von dem Müller Radlauf" (1810), in which the beautiful enchantress „Lureley" and her seven daughters guard the treasure of the Nibelungs in the Rhine. The seven daughters respond to the boatsmen's calls with a sevenfold echo to warn them that Lureley is watching over the treasure.[8]

---

[2] Mieder 2021: 10.

[3] The original German wording reads: „eine Kunstfigur, eine romantische Phantasiegestalt"; Diezemann 2001: 307.

[4] Nakagawa 2003: 25.

[5] Nakagawa 2003: 28; Mieder 2021: 11.

[6] See Hertz 1886: 217–251.

[7] See Mieder 2021: 11–13.

[8] Mieder 2021: 14.

The *Lorelei* can easily be linked to the Nibelung saga this way, in which the hidden treasure was often believed to be in the deepest and most dangerous part of the Rhine, just like the area around the Lorelei Rock, where menacing rapids challenged the skills of boatsmen. An even older tradition can be found in the Siren motif in the adventures of Odysseus in Homer's *Iliad* (circa 8th century BC). Like the singing of the Sirens in Homer's work, the song of the *Lorelei* distracts the sailors on the Rhine in many versions of the story, causing them to crash their boats into the rocks and break up.

After Brentano invented the *Lorelei* legend and published it in 1801 in his novel „Godwi oder Das steinerne Bilde der Mutter," it was widely received and adapted. Mieder cites S. C. Braun's poem „Der Lurleyfelsen am Rhein" as the first adaptation to appear in 1814,[9] although it is no longer about a sorceress, but simply a woman. Just a year later, in 1815, Joseph von Eichendorff (1788–1857) presented a poem titled „Waldgespräch" about a witch called Lorelay, who lives on a high rock on the Rhine and wreaks havoc in the forest. The poem „Der Lurlyfels" (1823) by Otto Heinrich Graf von Loebens (1786–1825) is very close to Heine's later version, with the sorceress „Lore," who sits on the rock and sings, posing a danger to boatsmen.

Friedrich Wilhelm Krummacher (1796–1868) also used the material in poetic form in his poem „Am Lurleifelsen" (1823), but only in relation to the echo and without a magical woman living there. Mieder additionally mentions a prose text by Aloys Wilhelm Schreiber (1761–1841) from 1818, which he counts among the precursors of Heine's poem: a text from a travel guide called the „Handbuch für Reisende am Rhein von Schafhausen bis Holland, in die schönsten anliegenden Gegenden und an die dortigen Heilquellen."[10] Finally, Kazushige Nakagawa (?–?) also considers a text by Niklas Vogt (1756–1836), which presents the content of Brentano's ballad as an old legend that came to be an important inspiration for Heine's poem.[11]

Which of the poems and texts were actually known to Heine and which of them he used as a model remains a matter of controversy. Norbert Oellers (b. 1936), for example, considers Krummmacher's poem to be an important source for Heine, although the poems were published almost simultaneously.[12] Jaspersen, on the other hand, believes Heinrich von Otto von Loeben's poem must have been an essential reference for

[9] Mieder 2021: 37.
[10] Mieder 2021: 17.
[11] Nakagawa 2003: 29–30.
[12] Oellers 1982: 283–293.

Heine.[13] Kolbe and Mieder, however, regard Aloys Schreiber's text as an influential document for Heine.[14]

Thus, the question of Heine's sources remains controversial. Nonetheless, it can be said that the „old fairy tale" is not a true legend, but an artificial saga that had already gained some popularity by the time Heine wrote his own poem about it.

The popularity of the *Lorelei* story is not only reflected in the literary and musical adaptations, but in the many paintings depicting the *Lorelei* sitting on the rock.[15] Needless to say, music has contributed to the popularity of the *Lorelei* story. Just as the musical setting of Eichendorff's poem „Waldgespräch" by Robert Schumann increased its popularity, the setting of Heine's „Lorelei" by Friedrich Silcher in 1838 also greatly contributed to the worldwide fame of the poem.

3 The poem's structure

Before discussing the poem's reception, its composition and structure should be presented at least briefly so that the following attempts at interpretation are easier to understand. As is the case with the Japanese versions of the poem, which will be discussed in more detail below, there have been several very different English translations, which will not be the subject of further discussion here. For a better understanding of the German original, it has been supplemented by a recent English translation by Maria A. and Dennis F. Mahoney published in Mieder's recent article on the *Lorelei* motif.[16]

Heinrich Heine (1823)	**Translation** by Maria A. and Dennis F. Mahoney (2020)
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, Daß ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	I don't know what it can signify That I'm so sorrowful; A fairy tale from times gone by On me has cast its spell.
Die Luft ist kühl und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein.	The air is cool, and it grows dark, And quiet flows the Rhine; The peak of the mountain sparkles In evening's last sunshine.

[13] Jaspersen 1956: 129.
[14] Kolbe 1980: 207; Mieder 2021: 23.
[15] See Kramp/Schmandt 2004 with numerous illustrations.
[16] Mieder 2021: 241.

Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar, Ihr gold'nes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar.	The fairest maid is sitting Wonderfully up there; Her golden jewelry glittering, She combs her golden hair.
Sie kämmt es mit goldenem Kamme, Und singt ein Lied dabei; Das hat eine wundersame, Gewaltige Melodei.	She combs it with golden comb And sings a song thereby; It has a wondrously unknown, Powerful melody.
Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf in die Höh'.	The skipper in his little ship It seizes with savage ache; He doesn't see the river's cliffs, He only looks to the peak.
Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kahn; Und das hat mit ihrem Singen Die Lore-Ley getan.	I believe the waves devour In the end skipper and boat; And this with her song's power The Lorelei has wrought.

The poem consists of six stanzas of four lines each with three stresses and irregular fillings in continuous cross rhyme, maintaining a constant alternation between feminine and masculine rhyme. There are two imperfect (slant) rhymes in the poem in the first stanza („bedeuten" and „Zeiten") and in the fifth („Weh" and „Höh").

In the first two stanzas, Heine sets the mood and leads us into the fairy tale on the Rhine. In stanzas 3 and 4, he introduces the beautiful maiden who sings a wondrous melody on the mountain while combing her golden hair. In stanzas 5 and 6, this song leads to a skipper being distracted by the maiden, ignoring the rocky ledges in the river and finally being swallowed by the waves along with his ship. The pairs of stanzas form a climax through their word fields: The first and second stanzas convey a melancholy mood through their choice of words, such as „sorrowful" (line 2), „cool," and „dark" (line 5). The two following stanzas, three and four, mainly focus on the „maiden" (line 9), which contrasts the melancholy and changes the mood. The last two stanzas deal with the catastrophe that befalls the skipper, which is the climax of the plot.

The first and last stanzas frame the poem, which is indicated by the use of the personal pronoun in the first person, „I," followed by „don't know" at the beginning and „believe" at the end. The frame is also stylistically different from the central section: the fairy tale in the middle imitates simple, archaic language („sitzet" and „blitzet" and „Melodei"), while the frame uses a more complex sentence structure with subordinate clauses. From a stylistic point of view, it is also conspicuous that the maiden is described in the superlative using the word „schönste" („fairest"), and with a threefold „golden." Furthermore, the skipper's reaction to

Lorelei's song is emphasized by a prominent alliteration: „mit wildem Weh" („with savage ache"). Finally, it is also noteworthy that although the tale is said to be from „times gone by," it was written in the present tense throughout, with only one use of the German perfect tense at the end („Und das hat mit ihrem Singen / Die Lore-Ley getan").

4 The reception of Heine's poem

Even though a brief overview of the reception of Heine's „Lorelei" would be beyond the scope of this article due to the sheer volume of literature on the subject, I will at least present some approaches to different interpretations of the poem here to better contextualize the Japanese translations.

In the many decades since Heine's poem was first written, many different interpretations of the poem have been published, emphasizing very different aspects of it, such as its sentimentality, irony, references to Jewish religion, and its anti-Semitism. First of all, it should be noted that most interpretations in Western literature agree that Heine's poem should not be regarded as purely romantic, but that it reaches beyond Romanticism. Ursula Jaspersen (b. 1919) explains that the sad mood in the poem is an expression of Heine's longing for an earlier time, the Romantic period, in which an uncritical belief in beauty and love was easily attainable. Romantic convictions were no longer an option for Heine, however; he believed they were an „illusion."[17] In this sentimental interpretation of the poem, the lyric ego awakens from its dream at the end and imagines the dream's conclusion, which is why it can only be assumed („ich glaube").[18]

Dieter Arendt (1922–2015) argues that the sadness inherent in the poem is also due to the fact that love between a mermaid and a human being is unachievable and can no longer fit into the reality of Heine's life. Thus, the old fairy tale is not an accessible place of escape for Heine.[19] The focus of this reading is based on contradictions—between the past and the present, and between illusion and reality. Likewise, Ignace Feuerlicht (1907–1994) also emphasizes the *Lorelei* as a „symbol of the contrast between beauty (of nature, woman, and art) and everyday dreariness, between illusion (imagination, dream, fairy tale) and reality, between the permanence and power of art and the transience and weakness of life, between an upper, mysterious world of greatness, harmony, serenity,

[17] Jaspersen 1964: 133.
[18] Jaspersen 1964: 133.
[19] Arendt 1969: 9, 18.

strength, and clarity, and a lower, all-too-familiar world of smallness, restlessness, uncertainty, pain, helplessness, and death."[20]

In contrast to Feuerlicht's interpretation, there is another reading that seeks to examine the poem in the context of Heine's unhappy love for his cousin Amalie,[21] who, like the *Lorelei* described in his poem in golden terms, was simply beautiful in his eyes—a „human Lorelei," in fact.[22] According to this view, *Lorelei* becomes „the archetype of the eternally unreachable" woman.[23]

In the same naive manner, Heine's hostile critics maliciously call the poem a „lie." Karl Kraus's (1874–1936) essay „Heine und die Folgen" (1910) is interpreted by Mieder as satirical[24] since Kraus makes fun of the fact that the philistines mock Heine and yet sing the setting of his poem. Kolb, however, takes Kraus's criticism seriously—and literally.[25] In the epilogue to the reprint of his essay, Christian Wagenknecht (1935–2020) and Eva Willms (1934–2023) both call Kraus's verdict a scandal to this day.[26]

Theodor W. Adorno (1903–1969) criticizes Heine's poetry viciously by describing it as a „wound." The „anti-Heine" criticism is particularly strong in the case of the anti-Semite Adolf Bartels (1862–1945), who both denounces the alleged plagiarism of the *Lorelei* motif and attempts to demonstrate the negative influence on the German language caused by „Jewish" usage.[27]

It is also often said that hatred of Heine as a German-Jewish writer was so strong in the Nazi era that the „Lorelei" was printed in 1930s school textbooks along with the reference „author unknown." This is actually untrue. Interestingly, the rumor was circulated in 1935 by Walter A. Berendsohn (1884–1984), who was living in exile in Sweden at the time, although he stated he had not been able to find any concrete proof of it.[28] However, the belief still persists,[29] even though it has been stressed in various places that there is no evidence to support it.[30]

---

[20] Feuerlicht 1980: 90.
[21] Kolb 1995: 54; Oehler/Schmitter 2005: 199, 200.
[22] Feuerlicht 1980: 90.
[23] Arendt 1969: 9, 18.
[24] Mieder 2021: 32.
[25] Kolb 1995: 54; see also Kruse 2016: 20, 21.
[26] Kraus 2014: 451.
[27] See the discussion in Nakagawa 2003: 38–40.
[28] See Kolb 1995: 53.
[29] See Oehler/Schmitter 2005: 227.
[30] See Mieder 2021: 27.

In 1991, Helmut Heißenbüttel (1921–1996) responded to these negative anti-Semitic views by pointing out that Heine was an early representative of modernity.[31] The critic identified a connection to Karl Marx's (1818–1883) idea of a phantasmagorical form and assumed that Heine tried to present the commodity as a poetic object in this sense.[32]

Many literary critics and scholars think that Heine not only overcomes Romanticism with his poem, but that the „Lorelei" breaks with it in an atmospheric rupture. The poem is not read sentimentally in this reception, but a hint of an ironic meaning is recognized in many places: the superlative expression „most beautiful," for example, can be interpreted as an ironic exaggeration, as can the triple emphasis on „golden." Furthermore, Heinz Wetzel (?–2017) cites the archaisms („wundersam" and „Melodei") as ironic stylistic devices and describes the phrase „wildes Weh" as an „obtrusive alliteration."[33] Wetzel concludes that the atmosphere created at the beginning of the poem is clearly ironized by „disillusioning counterpoints" and thus nullified.[34]

Wolfgang Preisendanz (1920–2007) states that Heine acknowledged that he was a master of irony,[35] and Ulrike Brunotte (?–) also points out the ironic passages in the „Lorelei,"[36] as does Peter Lentwojt (b. 1963).[37] Kolb, however, argues against an ironic reading;[38] she emphasizes that in order to interpret the poem properly, one must consider its embedding in the entire cycle of „Die Heimkehr." According to Kolb's argumentation, the structure of the cycle resembles the structures of the poems in their principle of composition: the last stanza becomes the key to understanding the first stanza. This also applies to the cycle: the last poems, which all deal with religious aspects, allow conclusions to be drawn about the whole cycle. This leads to the interpretation that Heine is alluding to his situation as a Jew in Germany and that he does not want to give up his identity as a Jew to the *Lorelei*, who is seen as representing German culture.[39]

As we have now seen, the „Lorelei" has been received in very different ways over time and with all kinds of implications. Mieder summarizes

[31] See Kolb 1995: 54.
[32] Heißenbüttel 1991: 48, 49.
[33] Wetzel 1970: 47.
[34] Wetzel 1970: 47.
[35] Preisendanz 1991: 101.
[36] Brunotte 1985: 236–245.
[37] Lentwojt 1998: 218.
[38] Kolb 1995: 58, 59.
[39] Kolb 1995: 62, 63.

that the poem is felt to be melancholy and popular romanticism by those who are unaware of its irony and sing it as an emotional folk song on the Rhine steamer close to the Lorelei Rock.[40]

5 Heine's reception in Japan during the Meiji period (1868–1912)

There was some confusion about the first translation of a Heine poem into Japanese, which was caused by Heine himself. He mentions a Japanese translation of one of his poems in „Geständnisse" (Confessions), which he wrote from his „Matratzengruft" (his own dark term for his long years of bedriddenness) in 1854, two years before his death. Looking back on his life, Heine says that his friend Wöhrmann introduced him to a Dutchman he names „Dr. Bürger" 12 years earlier. Dr. Bürger had just returned from a thirty-year stay in Japan and was in the process of writing a major work on Japan together with a colleague called „Seybold" in Leiden. Heine describes how Dr. Bürger told him that he had taught German to a young Japanese man who then translated Heine's poems into Japanese. This translation, which was published, was the first European book in Japan, according to Heine's „Confessions."

As Kazuko Suzuki (?–) states, some of these details may not be correct, because Heine may not have been able to remember things exactly after more than ten years, or because Dr. Bürger may have deliberately exaggerated to impress the poet.[41] First of all, according to Suzuki, Dr. Bürger was not a Dutchman, but a German named Heinrich Bürger, who had worked as an assistant to Philipp Franz von Siebold (not Seybold) on the island of Dejima near Nagasaki (not Nangasaki). These different transcriptions can be explained by the fact that no uniform standard transcriptions were defined at that time, however.

The question of the poem's origin is much more difficult to solve, as the title is not quoted. Nevertheless, as Yukimi Ueda (?–) explains, it is now generally accepted that Matthias Claudius' (1740–1815) poem „Mailied" (1775), was the first German poem to be translated into Japanese.[42] The poem was translated into Japanese in 1823 by Nakajima Hirotari 中島広足 (1792–1864) with the title *yayoi no uta* やよひのうた („Mailied", or May Song). *Yayoi* refers to the third month of the year, but as Nakajima correctly points out, *yayoi* is also a symbolic expression for spring, similar to the month of May in German. Like Matthias Claudius, Heine also

[40] Mieder 2021: 19.
[41] Suzuki 1975: 3.
[42] Ueda 2006: 1.

wrote a poem about the beautiful month of May, so it is easy to confuse the two. Suzuki therefore assumes that Bürger mixed the two poems up.[43] It is now clear that it was not a poem by Heine that was the first German poem to be translated into Japanese, but probably Claudius' „Mailied."[44]

Heine's first poem was officially translated into Japanese in 1889 by Mori Ōgai 森鴎外 (1862–1922) for a poetry collection called *Omokage* 於母影. Although Mori Ōgai refers to the theme of the *Lorelei* in various other places in his works, and even quotes it directly, he did not choose the „Lorelei" for his translation, but picked the poem „Du schönes Fischermädchen" instead, which is eighth in the „Heimkehr" cycle in the „Buch der Lieder," that is, six poems after the „Lorelei", which comes second. Ōgai also translated a second poem by Heine over a decade later in 1902: the poem „Still ist die Nacht," known as the „Doppelgänger."[45]

Returning to the „Lorelei", one could argue, as Itoh does, that it was translated even before „Du schönes Fischermädchen," albeit not in verse, but only as a prose translation and without naming the translator.[46] As Mutō also mentions, the „Lorelei" was published by the Ministry of Education as a prose text in a hymnbook for elementary schools in 1882, together with other foreign songs. However, the information in the schoolbook is incorrect in some respects: the date of Heine's poem is given as 1822, which was a year too early, and the accompanying melody by Friedrich Silcher is given as 1827, ten years too early.[47]

In this first prosaic translation, the fairy tale from ancient times is called a *shōsetsu* 小説 (novel). At that time, however, *shōsetsu* did not have the meaning it has today, but was equivalent to *densetsu* 伝説 (legend), as Mutō explains.[48] Furthermore, Itō also criticizes the fact that „mit wildem Weh" is translated as *tsuyoki kutsū* 強キ苦痛, which refers more to physi-

[43] Suzuki 1975: 2.

[44] See also Ishimoto 1963.

[45] Suzuki also indicates that Ōgai at least indirectly translated Heine one more time in *Omokage*, namely Heine's translation of Lord Byron's English poem „Manfred" (see Suzuki 1975: 30), so it is actually a double translation, which is not uncommon for Mori Ōgai. Ōgai also retranslated another poem by Lord Byron in *Omokage* based on Heine's translation: „Adieu, Adieu! My Native Shore" from Childe Harold's Pilgrimage, Canto 1, Verse 13; translated by Heine as „Gut Nacht" (Al-Taie 2014: 46; Perraudin 1986: 246) and finally retitled by Mori Ōgai as *ineyokashi* いねよかし. Thus, Ōgai published several translations of Heine in *Omokage*.

[46] Itoh 1974: 24.

[47] Mutō 2009: 56.

[48] Mutō 2009: 20.

cal pain than to the irresistible psychological attraction that Heine originally described here. But apart from that, Itō says that the translation conveys the original meaning of Heine's poem.[49]

What is much more important in Japan than this first prosaic translation is the significance of Friedrich Silcher's musical setting, Itō believes. Irrespective of the underlying poem, Silcher's melody quickly gained great popularity in Japan. Completely different lyrics[50] were sung to the melody initially.[51] In the case of the first prose translation mentioned above, singing it was impossible; several attempts at translation were necessary before the number of syllables in the translation could be adjusted to fit Silcher's melody. This is why Itoh says that the music spread before the poem.[52]

Although the literature provides different accounts of the first translation of the „Lorelei" as a poem, Itō and Mutō agree that the first translation in verse form was done by Shūko Gyoshi 蠡湖漁史, who was originally named Yamagata Isoo 山縣五十雄 (1869–1959). This translation was written in 1890 and printed in issue 16 of the journal *Shōnen bunkō* 少年文庫.[53]

Shūko composed his translation of the „Lorelei" as „new-style poetry," or *shintaishi* 新体詩. This was a new style of verse composed in the Meiji period, „written in literary Japanese and in a flexible number of lines but employing the traditional seven–five or five–seven meter of classical waka poetry. It marked an attempt to create a new mode of poetic expression suitable to the times, and to a significant degree developed under the influence of Western poetry."[54] Consequently, Shūko used seven–five morae units in every line of his translation. He only deviated from this principle in three lines, using seven–six morae units instead.

The next two attempts at translation were also made in the *waka* style and appeared in December 1891 in issue 294 of the journal *Jogaku zasshi* 女

[49] Itō 1974: 2.

[50] Itō gives three examples with a German translation of the title: „Seefahrt im Februar" (*Nigatsu no kairo*, 二月の海路), „Flatterndes Tuch auf der Berghöhe" (*Hirefuru yama*, 領布麾嶺), and „Das Edelfräulein Tachibana" (*Tachibana hime*, 橘姫) (see Itō 1974: 2, 3 in Japanese; for the German version, see Itoh 1974: 24).

[51] See Itō 1974: 3.

[52] Itō 1974: 3.

[53] According to Suzuki, the first translation was not published until a year later, 1891, by 踏青軒主人 (pronunciation unclear) in the first volume of the journal *Kaichō* 海潮 (see Suzuki 1975: 32). Mutō assumes that this name might be a pseudonym of the writer Miyake Seiken 三宅青軒 (1864–1914) (Mutō 2009: 62). See also Itō 1974: 4.

[54] See Encyclopedia of Japan.

學雜誌 edited by Isogai Umpō (originally Isogai Yoshitarō 磯貝雲峰, or 磯貝由太郎, 1865–1897), who Itoh says was the first to refer to Heine's satirical style in his epilogue to the translation. This attempt was followed by a translation by Yuya Shion 湯谷紫苑 (or Shion-sanjin 紫苑山人, 1864–1941)[55] in issue 318 of the same journal in May 1892. Itoh considers this translation to be very free, but emphasizes the elegant verses and fine sound of the syllables.[56] Suzuki, on the other hand, criticizes the „overly free" translation, which she says reminds the Japanese reader more of a domestic landscape than of the Rhine Valley in Germany.[57]

This series of translations of the „Lorelei" was followed by a scholarly examination of Heine's life and work as a writer and poet. The English literature[58] of Sharp and Arnold was particularly used to provide a theoretical classification of Heine's works in Japan.[59] An essay by Kamata Tatsurō[60] 鎌田辰郎 that appeared in the journal *Rikugō zasshi* 六合雜誌 in May 1898 is particularly noteworthy among the many writings on Heine, as it deals explicitly with the „Lorelei". Although he does not provide a new translation, he offers several explanations for the „Lorelei's" popularity: He argues that the „Lorelei" is based on an ancient legend that would suit the „German mind" well. He also states that the landscape of the Rhine River creates a very picturesque atmosphere, especially in the setting at dusk. Finally, he suggests that the poem has a flowing structure that enhances a harmonious effect. According to Kamata, all these factors contribute to the poem's popularity.[61]

Itoh calls the period from 1900 onwards the second „Lorelei" translation period in Japan. He mentions seven new translations by name, but points out that there were certainly many more, like those produced by lesser-known scholars.[62] Among the seven translations known by name, one can also find a translation by Onoe Saishū (also Onoe Hachirō 尾上柴

[55] Itoh provides the name Yutani Saichirō for the translator and the pseudonym „Zion Yutani" or „Zion-Sanjin," for which he gives the meaning „dweller on Mount Zion," hence the adapted spelling, which corresponds to the meaning and not the pronunciation.

[56] Itoh 1974: 27.

[57] Suzuki 1975: 32, 33.

[58] Itoh mentions William Sharp's 1888 „Life of Heinrich Heine" and Matthew Arnold's 1865 essay (Itoh 1974: 30).

[59] Itoh 1974: 30.

[60] Itoh mistakenly calls him Tatsuo Kamata (see Itoh 1974: 31).

[61] See Itoh 1974: 31, 32.

[62] In this connection, he mentions a translation by a student that was published in a school magazine, but did not become widely known. Several more examples of this kind may well exist in Japan. See also Suzuki 1975: 33.

舟 or 尾上八郎, 1876–1957) in his large anthology on Heine (1901), in which he translated fifty of his poems and which was considered the standard work on Heine for twenty years.[63] Also worth mentioning is the joint translation by Miura Hakusui 三浦白水 (originally Miura Kichibē 三浦吉兵衛, 1877–1939) and Ishikura Kōchō 石倉後凋 (originally Ishikura Kosaburō 石倉小三郎, 1881–1965), which was published in 1903 in the most comprehensive biography of Heine's life in Japan during the Meiji period and was the first translation to attempt to adapt the translated verses to Silcher's melody.[64] This first attempt was not a great success, however, even though it made the „Lorelei" singable in Japanese for the first time.

It was Kondō Sakufū's translation, based primarily on Silcher's melody, that gave the „Lorelei" a breakthrough in Japan. Both Itoh and Suzuki regard Kondō Sakufū's translation as the best adaptation, which is still the most popular one today, as it has been and still is sung by numerous choirs in Japan.

Kondō Sakufū gained his first experience translating Western songs into Japanese in 1905 at the age of 26.[65] According to Sakamoto, he translated a total of forty Western songs into Japanese.[66] These included two songs by Heine, „Aus meinen Tränen sprießen" in the setting by Schumann and „Du bist wie eine Blume" in the setting by Liszt, both of which were completed in 1907.[67] Kondō Sakufū had already made a name for himself as a song translator when he translated the „Lorelei" in Silcher's setting in 1908. He translated other Heine songs over the following years, too, but it was the „Lorelei" that won him the most fame. Kondō's translation was published in the journal *Ongakukai* 音楽界 in February 1908, along with a commentary on the translation. In this commentary, Kondō apologizes for not being able to reproduce the content of the song exactly according to the original due to his efforts to adapt the translation to the song. However, Suzuki's assessment of his poem is full of praise: with his many years of experience in translating songs, Kondō created an impressive masterpiece that was easy to sing and memorize.[68]

[63] See Itō 1974: 16.
[64] Itoh 1974: 37.
[65] Sakamoto 1997: 14.
[66] Sakamoto 1997: 15.
[67] Sakamoto 1997: 15.
[68] Suzuki 1975: 33.

6 Translations selected for this comparative analysis

In this next section, the five selected translations are quoted in the original Japanese version with an interlinear translation to make the discussion that follows easier to understand.

Kondō Sakufū 近藤朔風 (1880–1915)

As shown above, from a Japanese point of view, the first attempts to translate the „Lorelei" during the Meiji period are only precursors to Kondō's version. This article will therefore not discuss the earlier translations, but will include Kondō's variant from 1908 as the earliest translation in the analysis.

なじかは知らねど心わびて
Najika wa shiranedo kokoro wabite
Why know NEG[69] but mind miserable

昔のはそぞろ身にしむ
Mukashi no tsutae wa sozoro mi ni shimu
Long ago GEN legend TOP somehow oneself IND OBJ soak into

寥しく暮れゆくラインの流
Sabishiku kureyuku rain no nagare
Lonely grow dark Rhine GEN flow

入日に山々あかく栄ゆる
Irihi ni yamayama akaku hayuru
Setting sun INST mountains red shine

美し1 少女(おとめ)の巌頭(いわお)に立ちて
Uruwashi otome no iwao ni tachite
Beautiful maiden SUB rock LOC stand

黄金の櫛とり髪のみだれを
Kogane no kushi tori kami no midare o
Golden comb take hair GEN disorder OBJ

梳きつつ口吟(くちずさ)ぶ歌の声の
Toki-tsutsu kuchizusabu uta no koe no
Combing-while hum song GEN voice GEN

神怪き魔力(ちから)に魂もまよう
Kusushiki chikara ni tama mo mayou
Mystical power INST soul even lose control

[69] The abbreviations are explained at the end of this article.

こぎゆく舟びと歌に憧れ
Kogiyuku funabito uta ni akogare
Row boatsman song IND OBJ admire

岩根も見為らず仰げばやがて
Iwane mo miyarazu aogeba yagate
Rock even look at NEG look up IF finally

浪間に沈むるひとも舟も
Namima ni shizumuru hito mo fune mo
Between waves LOC drown person also boat also

神怪き魔歌(まがうた)謡うロオレライ
Kusushiki magauta utau rōrerai
Mystical magic song sing Lorelei

Ikuta Shungetsu 生田春月 (1892–1930)

The second translation to be included in my analysis is by Ikuta Shungetsu 生田春月 (1892–1930), who made a name for himself as a poet in Japan, but is also famous for having accomplished the impressive task of translating the complete works of Heine. His translation of „Lorelei" is dated 1925. This version is the basis for the analysis. There is also a slightly modified version from 1933, however, which is also included in the discussion.

こんなに心が悲しいのは
Konna ni kokoro ga kanashii no wa
So soul SUB sorrowful NOM TOP

一たいどうしたわけかしら、
Ittai dōshita wake kashira,
In the first place why QUEST

昔むかしの物語が
Mukashi mukashi no monogatari ga
Long ago long ago GEN fairy tale SUB

いつも心をはなれずに。
Itsumo kokoro o hanarezu ni.
Always soul OBJ leave NEG

あたりは冷たく暗くなり
Atari wa tsumetaku kuraku nari
Surroundings TOP cold dark become

ラインはしづかに流れてゐる。
Rain wa shizuka ni nagarete iru.
Rhine TOP quiet flowing

岸邊の山のいただきは
Kishibe no yama no itadaki wa
Shore GEN mountain GEN summit TOP

夕日の光にかがやいて。
Yūhi no hikari ni kagayaite
Evening sun GEN light INST shine

山の上にはおどろくばかり
Yama no ue ni wa odoroku bakari
Mountain GEN above LOC TOP surprising just

きれいな娘がすわつてゐて、
Kirei na musume ga suwatte ite
Beautiful girl SUB sitting

黄金の飾りをかがやかせ
Kogane no kazari o kagayakase
Golden decoration OBJ shine CAUS

黄金の髪を梳(す)いてゐる。
Kogane no kami o suite iru
Golden hair OBJ combing

黄金の櫛で梳きながら
Kogane no kushi de sukinagara
Golden comb INST comb-while

娘はしづかに歌をうたふ、
Musume wa shizuka ni uta o utau
Girl TOP quiet song OBJ sing

心の底まで沁みこむやうな
Kokoro no soko made shimikomu yō na
Soul GEN ground until soak into just like

はげしい調(しらべ)の歌をうたふ。
Hageshii shirabe no uta o utau
Furious tone GEN song OBJ sing

小さな舟のふなのりは
Chiisana fune no funanori wa
Small boat GEN boatsman TOP

はげしい痛みにとらはれる、
Hageshii itami ni torawareru,
furious pain IND OBJ catch PASS

あぶない暗礁(いは)も目に附かず
Abunai iwa mo me ni tsukazu
Dangerous reef even eye catch NEG

山の上ばかりをながめやる。
Yama no ue bakari o nagameyaru.
Mountain GEN above only OBJ stare at

ああ、やがては舟も舟(ふね)のりも
Aa, yagate wa fune mo funenori mo
Aa, finally TOP boat also boatsman also

波に呑まれてしまふだらう、
Nami ni nomarete shimau darō
Wave AGENS engulf PASS FINISH SPEC

そしてこれはみなその歌で
Soshite kore wa mina sono uta de
And that TOP all this song INST

あのロオレライがしたことだ。
Ano rōrerai ga shita koto da.
That Lorelei SUB done thing be.

Manzoku Takashi 万足卓 (1910–1984)

The third translation to be selected is by Manzoku Takashi 万足卓 (1910–1984), who called himself Taku Mandzoku in German. Although a lesser-known scholar of German, he has been included in the analysis because his translation closes the time gap after the Second World War (it was composed in 1957) when significantly fewer translations of Heine were made. Moreover, as we shall see later, Manzoku Takashi used a unique translation technique that enriches the analysis in terms of its diversity.

なぜか知らぬが
Naze ka shiranu ga
Why QUEST know NEG but

こころ愁え、
Kokoro uree,
Soul grief

そぞろ身に泌む
Sozoro mi ni shimu
Somehow oneself IND OBJ submerge

むかしの伝え。
Mukashi no tsutae.
Past GEN legend.

たそがれ迫る
Tasogare semaru
Twilight draw near

ラインの流れ、
Rain no nagare,
Rhine GEN flow

入日に焼ける
Irihi ni yakeru
Setting sun INST glow red

山のはずれ。
Yama no hazure.
Mountain GEN verge.

乙女がひとり
Otome ga hitori
Maiden SUB alone

岩の上で、
Iwa no ue de,
Rock GEN above LOC

こがねの髪を
Kogane no kami o
Golden hair OBJ

こがねの櫛で
Kogane no kushi de
Golden comb INST

梳きつつ歌う
Sukitsutsu utau
Comb-while sing

歌はさながら
Uta wa sanagara
Song TOP (just) like

心をつかむ
Kokoro o tsukamu
Soul OBJ catch

妖しのちから。
Ayashi no chikara.
Wondrous power.

舟漕ぐ人は
Fune kogu hito wa
Boat paddle person TOP

櫂を忘れ、
Kai o wasure,
Paddle OBJ forget

岩かどを見ず
Iwa kado o mizu
Rock edge OBJ see NEG

乙女にみとれ、
Otome ni mitore,
Maiden IND OBJ gaze

見る間に船も
Miru ma ni fune mo
Instantly boat also

人もさらい、
Hito mo sarai
Person also sweep away

波に葬る
Nami ni hōmuru
Wave LOC entomb

ローレライ。
Rōrerai.
Lorelei.

Inoue Shōzō 井上正蔵 (1913–1989)

The fourth translation to be considered in this analysis is by Inoue Shōzō 井上正蔵 (1913–1989), who achieved renown as a scholar specializing in research on Heinrich Heine. Not only his countless new translations of Heine's work, but his theoretical background made him a well-known expert on Heine in Japan, particularly regarding the interpretation of

Heine's writings. During his lifetime, Inoue composed several very different versions of the „Lorelei". A later version will be examined here, which was published posthumously by the Ozawa Publishing House in 1996, seven years after his death, in a series presenting poetry from around the world:

どうしてこんなに悲しいのか
Dōshite konna ni kanashii no ka
Why so sorrowful QUEST

わたしはわけがわからない
Watashi wa wake ga wakaranai
I TOP reason SUB know NEG

遠いむかしの語りぐさ
Tōi mukashi no katarigusa
Far past GEN legend

胸からいつも離れない
Mune kara itsumo hanarenai
Heart from always leave NEG

風はつめたく暗くなり
Kaze wa tsumetaku kuraku nari
Wind TOP cold dark become

しずかに流れるライン河
Shizuka ni nagareru rain gawa
Quiet flow Rhine river

しずむ夕陽にあかあかと
Shizumu yūhi ni akaaka to
Set evening sun INST red

山のいただき照りはえて
Yama no itadaki terihaete
Mountain GEN summit shine glow

かなたの岩にえもいえぬ
Kanata no iwa ni e mo ienu
Beyond GEN rock LOC indescribable

きれいな乙女が腰おろし
Kirei na otome ga koshi oroshi
Beautiful maiden SUB sit

金のかざりをかがやかせ
Kin no kazari o kagayakase
Gold GEN decoration OBJ shine CAUS

黄金の髪を梳いている
Kogane no kami o suite iru
Golden hair OBJ combing

黄金の櫛で梳きながら
Kogane no kushi de sukinagara
Golden comb INST comb-while

乙女は歌をくちずさむ
Otome wa uta o kuchizusamu
Maiden TOP song OBJ hum

その旋律(メロディー)はすばらしい
Sono merodī wa subarashii
That melody TOP wonderful

ふしぎな力をただよわす
Fushigi na chikara o tadayowasu
Wondrous power OBJ set adrift

小舟をあやつる舟人は
Kobune o ayatsuru funabito wa
Small boat OBJ maneuver boatsman TOP

心をたちまち乱されて
Kokoro o tachimachi midasarete
Soul OBJ immediately disturb PASS

流れの暗礁(いわ)も目に入らず
Nagare no iwa mo me ni hairazu
Flow GEN reef even eye IND OBJ enter NEG

ただ上ばかり仰ぎみる
Tada ue bakari aogimiru
Merely above only look up

ついには舟も舟人も
Tsui ni wa fune mo funabito mo
Finally TOP boat also boatsman also

波に呑まれてしまうだろう
Nami ni nomarete shimau darō
Wave AGENS engulf PASS FINISH SPEC

それこそ妖しく歌うたう
Sorekoso ayashiku uta utau
Especially ominous song sing

ローレライの魔のしわざ
Rōrerai no ma no shiwaza
Lorelei GEN dreadful deed

Funatsu Hajime 船津建 [70]

The newest translation included in this analysis dates from 2016 and was carried out by the German-language scholar Funatsu Hajime 船津建. In keeping with modern times, he does not publish his profound knowledge of Heine in the form of books, but as blog posts on the Internet. He has also written a detailed blog post about his recent interpretation of „Lorelei“ with a commentary on his translation.

どういう訳か分からない
Dō iu wake ka wakaranai
Which reason QUEST know NEG

こんなに心が重いのは
Konna ni kokoro ga omoi no wa
So soul SUB depressed NOM TOP

遠いむかしのもの語り
Tōi mukashi no monogatari
Far past GEN fairy tale

それが胸をはなれない
Sore ga mune o hanarenai
That SUB heart OBJ leave NEG

風は涼しく日は暮れて
Kaze wa suzushiku hi wa kurete
Wind TOP cool sun grow dark

静かに流れるライン河
Shizuka ni nagareru rain gawa
Quiet flow Rhine river

かなたの山の頂きが
Kanata no yama no itadaki ga
Beyond mountain GEN summit SUB

[70] Date of birth unknown.

夕陽にきらり光ってる
Yūhi ni kirari hikatte ru
Evening sun INST sparkling shining

この上もなく美しい
Kono ue mo naku utsukushii
This above even NEG beautiful

娘がそこに腰おろし
Musume ga soko ni koshi oroshi
Girl SUB there LOC sit

金の飾りをきらめかし
Kin no kazari o kiramekashi
Gold GEN decoration OBJ shine CAUS

その金髪をすいている
Sono kinpatsu o suite iru
That blond hair OBJ combing

黄金のくしですきながら
Kogane no kushi de sukinagara
Golden comb INST comb-while

歌のひとつを口ずさむ
Uta no hitotsu o kuchizusamu
Song GEN one OBJ hum

それはふしぎな旋律で
Sore wa fushigi na senritsu de
That TOP wondrous melody INST

強い魔力を秘めている
Tsuyoi maryoku o shimete iru
Strong magical power OBJ hiding

小舟をあやつる舟人を
Kobune o ayatsuru funabito o
Small boat SUB maneuver boatsman OBJ

歌は切なく惹きつける
Uta wa setsunaku hikitsukeru
Song TOP painfully attract

迫る暗礁に目もやらず
Semaru anshō ni me mo yarazu
Draw near reef IND OBJ eye even look NEG

彼はひたすら仰ぎ見る
Kare wa hitasura aogimiru
He TOP solely look up

あげくは小舟もろともに
Ageku wa kobune morotomo ni
Finally TOP small boat altogether

波にのまれることだろう
Nami ni nomareru koto darō
Wave LOC engulf PASS NOM SPEC

不思議な歌の力を使い
Fushigi na uta no chikara o tsukai
Wondrous song GEN power OBJ use

それをしたのはローレライ
Sore o shita no wa rōrerai
That done NOM TOP Lorelei

In the following, I will compare these five modern translations of „Lorelei“ to shed light on the state of Heine's scholarship and the aspects of the poem that were important to each translator.

7 The five translations in comparison

Many aspects of the five translations lend themselves to a comparison. Let us take a look at the structural features first of all and then at the content itself.

Structural features

Heine's original poem contains six stanzas, which were translated separately by most of the translators, the exception being Kondō Sakufū, who combined two stanzas in each case, resulting in a total of just three stanzas in his rendering. This is because Kondō followed Silcher's arrangement of the stanzas, which also combines two stanzas of the text each time to form one stanza in the song.

As shown in section 3, Heine uses a cross rhyme with alternating masculine and feminine rhymes. However, rhyme is not a meaningful principle in Japanese—due to the agglutinative nature of the language, in which endings are often similar, and due to the Japanese syllable struc-

ture with mostly open syllables and only five different vowels.[71] Therefore, rhyme is not effective as a rhetorical device.

Nevertheless, Manzoku Takashi took the trouble to reproduce the rhyme at least partially. In his translation, lines two and four of each stanza always end in the same syllables: in stanza one in *-e*, in stanzas two and five in *-re*, in stanza three in the particle *de*, in stanza four in *-ra*,[72] and in stanza six even in two identical syllables, namely *-rai*.[73]

Despite this considerable linguistic effort, the extent to which it was effective is questionable. Many Japanese readers will not notice the rhyme when reading Manzoku's translation, because they are not used to paying attention to such a stylistic device; sadly, it is only natural for the rhyme to remain unnoticed.

Regarding the meter of the poem, Heine used three stresses with irregular fillings per line. In this way, he implemented the rhythm of iambs alternating with dactylic elements, which can be found in many German poems. This technique is possible in German because the language emphasizes individual syllables with a dynamic accent or stress, thus creating a flowing rhythm, as described for the poem „Lorelei". Unlike German, there is no dynamic accent (stress) in Japanese, only a musical accent (pitch). This is why the typical rhythm of a German poem cannot be imitated in Japanese. In addition, the Japanese language does not recognize syllables as poetic units, but rather morae.[74] Poetic forms in Japanese are characterized by the number of morae, as in the Japanese poem style *waka*, in which two units—five morae and seven of them—are combined in fixed alternation, depending on the *waka* type (for example *katauta* 片歌, the shortest type of *waka*, 5–7–7, or *tanka* 短歌, the most widely composed type, 5–7–5–7–7). Thus, mora units of five or seven are very important in Japanese and are easily recognized by Japanese readers.

This is probably why all the translators tried to use these units in their own translations except for Kondō, who focused on the melody and therefore strictly (and very successfully) matched the number of syllables to the song, making the Japanese version perfectly singable. The other translators, who were not concerned with singability, but only with pro-

---

[71] See SCHAARSCHMIDT 1998: 151.

[72] A proper rhyme is created when the penultimate syllable in this stanza is included as well: *(sana)-gara* and *(chi)-kara*.

[73] Funatsu also creates a rhyme, but only in the last two lines of the poem, using the words *tsukai* and *rōrerai*.

[74] This is a fact that is also reflected in the kana writing system, where each kana character usually corresponds to one mora.

viding a written version of the poem, based their translations on five and seven morae units. This is perhaps least obvious in Ikuta's case. In his version, he nevertheless implemented the combination of five and seven morae precisely in seven lines. One could also add the first line of the last stanza if the first two morae of the interjection „aa" are excluded. The rest of the line then follows the strict pattern of seven and five morae. But even in the lines where the first unit is a little too long—with eight morae, for example—the second unit is often correctly expressed by five morae (in a total of nine more lines). This results in a total of seventeen lines, with the second unit consisting of exactly five morae, representing about 71 percent of the whole poem (which has a total of twenty-four lines). It can therefore be confirmed that Ikuta made an effort to use the principle of seven and five morae. Inoue's statistics are even clearer: he adhered to the principle of seven and five morae exactly in fifteen lines, and he realized the second unit with five morae in nearly all the lines (twenty-two to be precise, i. e., with just two exceptions). Funatsu finally succeeded in implementing the principle of seven and five morae in nineteen lines, the penultimate line being the only one in which he forms the second unit with seven morae rather than five. His translation can therefore be regarded as the one that follows the Japanese lyrical forms of seven and five morae most closely.

Manzoku, on the other hand, is an exception in that he makes the lines much shorter in all the stanzas and does not realize two units of seven and five morae in one line like the other translators. Instead of that, he only realizes a single unit, which is exactly seven morae in almost all the lines. Manzoku only translates five lines irregularly in six morae, but a special exception can be found in the last line, which simply consists of *Lorelei's* name and contains exactly five morae. The last line thus effectively concludes the poem in Manzoku's translation.

Vowel usage

Heine knew how to create an intense mood in the „Lorelei" through the skilful use of vowels.[75] For example, the closed vowel „u" dominates the second stanza and is only replaced by an open „a" in the last line of the second stanza, which already hints at the maiden in the next stanza. In the third stanza, the open „a" is also used as the main rhyme in „wunderbar" and „Haar." The use of the closed vowel „u" first reinforces the image of the skipper navigating the dark river below and then raising his eyes to the wonderful maiden with an open „a."

[75] See Funatsu 2016.

Since Kondō translated the poem as a song text, the phonetic sound must have been particularly important to him. In this respect, it stands to reason that he also tried to imitate the sound that Heine evokes through his use of vowels as closely as possible. It is therefore not surprising that Kondō, like Heine, first uses the vowel „u" and then emphasizes the vowel „a" in the passage described above. Kondō's usage is indicated below by bold markings and underlining in the two lines corresponding to the above passage:

寥しく暮れゆくラインの流
*Sabishik**u** k**u**rey**u**k**u** rain no nagare*
Lonely grow dark Rhine GEN flow

入日に山々あかく栄ゆる
*Irihi ni y**a**m**a**y**a**m**a** **a**k**a**ku h**a**yuru*
Setting sun INST mountains red shine

In this way, Kondō creates a similar sound effect to Heine's original version in the song.

Semantic aspects

In the very first stanza, Heine establishes a melancholy mood, which he explicitly expresses with the adjective „traurig" (meaning „sad"). This sadness is reproduced very differently in the various translations. Ikuta and Inoue use the term *kanashii* 悲しい, which expresses mental pain. In the *Great Dictionary of the Japanese Language* (*Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典), *kanashii* is used to describe a strong and intense pain in one's heart that can be caused by death, separation, or the denial of a request, so it could be questioned whether one can feel *kanashii* without knowing the reason, as in the beginning of the poem. Still, *kanashii* is also basically the opposite of joy, so it can be used in many situations.

This is not the case with the expression *uree* 愁え, though, which is used by Manzoku. According to the *Great Dictionary of the Japanese Language*, *uree* has various meanings that only partially coincide with „traurig." On the one hand, *uree* can express „painfulness," and on the other the meaning is „discontent and suffering." It also has the connotation of „worry" and „anxiety." Moreover, *uree* is an old expression in Japanese, which is not the case for „traurig," but the antiquity of it certainly fits in with the „old fairy tale" Heine is referring to.

Funatsu, in contrast, chose the expression *kokoro ga omoi* 心が重い. There is no entry for this phrase in the *Great Dictionary of the Japanese Language*, but the section on *omoi* describes the word as a negative

emotion, namely, „depressed." Thus, Funatsu focuses more on the undefined general melancholy, which leads to a slightly gloomy mood.

Kondō opts for a different interpretation, choosing a phrase that fits in well with the Japanese idea of melancholy: *kokoro wabite* 心わびて, which means sad in the sense of lonely. Kondō refers to this solitude again in the third line of the first stanza by using the adjective *sabishii* 寥しい to describe the Rhine.[76] Thus, loneliness is transformed into solitude in which we can feel a romantic glimpse of beauty. By referring to *wabi* and *sabi*, Kondō succeeds in integrating a Japanese concept into his translation, so that the lyrics of the song evoke associations that are native to Japan.

In the second stanza, Heine develops the melancholy mood further by describing the atmosphere as „kühl" and saying „es dunkelt" („it is getting dark"). Kondō and Manzoku both omit the words for „cool." In Kondō's case, this is because he shortened the six stanzas of the poem to three for the song, and in Manzoku's case, the reason is similar, as he tried to use seven morae per line, indicating that the chill in the air was less important to him than the darkness. As for darkness, Kondō chooses the version *kureyuku* with three „u" vowels, as explained above, while Manzoku incorporates a special Japanese concept of dusk, *tasogare* たそがれ, in this case, which leads to native Japanese associations of a time when unusual things can happen. This way, Manzoku naturally appeals to Japanese readers and prepares them for the tragedy that follows in the poem.

Ikuta and Inoue use the same expression again: *tsumetaku kuraku* 冷たく暗く. However, *tsumetai* does not mean cool, but cold, and *kuraku* does not express the idea of it getting dark, but of it being dark. Unlike the original melancholy mood, this way of translating evokes a dangerous and ominous atmosphere, foreshadowing the skipper's later misfortune. Funatsu's option, *suzushiku hi wa kurete* 涼しく日は暮れて, most accurately reflects the original German meaning of „cool" and „darkening" without adding any additional connotations.

At the end of the second stanza, Heine describes the peak of the mountain sparkling in the evening sunlight. This sparkling alludes to the beautiful maiden who is described in the next two stanzas. As Suzuki explains, the sparkling could originate from *Lorelei* herself or from her golden comb, for example.[77] In any case, the sparkling certainly has a close association with gold. From a Japanese perspective, however, the image of a

[76] Although *wabi* and *sabi* originally had slightly different meanings, today the two words are often combined to express a style of Japanese aesthetics that finds beauty in the transience and impermanence of the human world.

[77] Suzuki 2002: 149.

mountain being bathed in red by the setting sun is much more common. In Japan, the mere mention of the sun setting is enough to evoke the notion of redness. Therefore, both Kondō and Inoue added an expression for „red" to their translations—in Inoue's case even a double version: *akaaka to* あかあかと. As for Manzoku, he does not explicitly mention the colour red, but his choice of the verb *yakeru* 焼ける („burn") reinforces the image of it. In using the words *yūhi no hikari ni kagayaite* 夕日の光にかがやいて, Ikuta chose a neutral variant in which the sparkling is evoked by the light without mentioning a specific colour. Funatsu is the only one to have used the onomatopoeic term *kirari* きらり to enhance the glitter in a lyrical way.

The third and fourth stanzas of Heine's poem deal with the maiden, who is described in the superlative as „most beautiful." She „is wonderful, sitting up there," he writes. None of the translators used a direct translation of the superlative: Kondō only employed the simple adjective „beautiful." Manzoku's seven morae do not allow enough space for that, let alone the superlative. Ikuta reinforces the adjective *kirei* きれい with *odoroku* おどろく („surprisingly"), and Inoue follows a similar approach by using the expression *e mo ienu* えもいえぬ („indescribable"). Finally, Funatsu comes closest to the superlative by paraphrasing it with *kono ue mo naku utsukushii* この上もなく美しい (literally, „nothing more beautiful").

There are only two variants for the maiden herself: Kondō, Manzoku, and Inoue chose the term *otome* 乙女, which originally just meant female, but can now stand for young women, unmarried women, or virgins, while Ikuta and Funatsu preferred the term *musume* 娘, which refers more to a young unmarried woman.

Kondō's translation is the only one in which the maiden is standing and not sitting. Suzuki wonders how this mistranslation could have occurred and concludes that Kondō may have wanted to write a self-creation.[78] Suzuki does not consider the fact that Kondō wanted to compose a singable song and therefore followed strict criteria regarding the number of syllables. The Japanese verb for „standing," *tatsu* 立つ, has one syllable less than the verb for „sitting," *suwaru* 座る,[79] so the lower number of syllables is a strong reason for the translation of „standing," even though it differs from the original wording. Contrary to Suzuki's claim that it is impossible to know Kondō's attitude toward his translation,[80] Mutō cor-

[78] Suzuki 2002: 149, 150.

[79] The expression *koshi oroshi* 腰おろし, which is used by Inoue and Funatsu, has even more syllables.

[80] Suzuki 2002: 151.

rectly refers to Kondō's postscript, in which the translator regrets that he could not always make his translation exactly like the original due to the requirements of the music.[81] Thus, Kondō was well aware that he was deviating from the original, albeit not to create his own work, but to meet the demands of a singable song. Unlike Kondō, however, Manzoku completely abbreviated the verb due to the brevity of his poem's lines, with only seven morae, leaving his readers to imagine *Lorelei's* posture themselves—either standing or sitting.

Heine does not elaborate on where the maiden is sitting; the poem only says „up there." In all the Japanese versions, „up there" is concretized by „on the rock," except for Funatsu's translation, which only uses the location indicator *soko* そこ („there"), referring to the mountain peak, without repeating the directional indicator, „up."

Kondō's translation should be highlighted at this point, as he very cleverly combines „up there" with „rock" by linking the two kanji for rock 巌 and head 頭 (meaning „up") with the ruby annotation (often referred to as *furigana*) *iwao* („rock"). This allows him to combine the specific location „on the rock" with the aspect of „up there." This technique of giving kanji a special ruby annotation and thus incorporating different aspects into the translation is a very skilful translation technique that Kondō uses in several situations.[82] Since he had to adapt his translation to the requirements of the song text, this effective method is of particular benefit to him.

In addition to the superlative, the maiden is described by Heine using the evocative adjective „golden" three times: golden jewellery, golden hair, and a golden comb. Since Kondō had to follow the syllable guidelines of the song, he only used „gold" once, namely, for the comb. Although Manzoku was just as limited by the constraints of short lines, he still used „gold" twice: once for the maiden's hair and once for her comb. Ikuta, Inoue, and Funatsu all used „gold" three times. Ikuta chose the same expression with *kogane* 黄金 in all three cases, and he placed the *kogane* prominently at the beginning of the line each time, conspicuously emphasizing the expression in Japanese. This is significant in that the repeated use of the same word is not considered to be bad style in Japanese, unlike in German. Funatsu certainly did not consider it necessary to use a different expression for „golden" each time for stylistic reasons, but rather to achieve a more appropriate number of morae in the lines: *kin no kazari* 金の飾り, *kinpatsu* 金髪, *kogane no kushi* 黄金の櫛.

[81] Mutō 2009: 72.
[82] See also Mutō 2009: 73.

The description of *Lorelei's* song probably proved to be a difficult part of the translation. Heine describes the song as a „wundersame, gewaltige Melodei" („wondrous, powerful melody"). „Wundersam" correlates with „wunderbar" in the previous stanza and can be regarded as synonymous, which is how Inoue interprets it using *subarashii* すばらしい. However, he adds another interpretation in the next line: one can also understand „wundersam" in the sense of „wunderlich" or „seltsam" (odd, strange), as Inoue did in the next line with *fushigi na* ふしぎな and as Funatsu also translated it. Despite the limited length, Kondō, Manzoku, and Ikuta did not use a single adjective, but a more detailed description that leads to the interpretation of the next stanza: the melody is described as one that „soaks into the soil of the soul" (*kokoro no soko made shimikomu yōna* 心の底まで沁みこむやうな [Ikuta]), or that „captures the soul" (*kokoro o tsukamu* 心をつかむ [Manzoku]),[83] or makes the soul lose control (*tama mo mayou* 魂もまよう [Kondō]).

The word „gewaltig" can also be interpreted in different ways: on the one hand, it can mean „strength," as Funatsu has translated it using the adjective *tsuyoi* 強い and Ikuta with the adjective *hageshii* はげしい. However, Feuerlicht understands it to mean „powerful," as in irresistible magic.[84] This is also the view of Kondō, who uses his translation technique with kanji and special ruby annotations again: the kanji 魔力 („magic")[85] is read as *chikara* („power").

It is noteworthy that Kondō attaches another adjective to „magical power": *kusushiki* 神怪き („mystical"), which has a slightly religious connotation. Remarkably, he even repeats *kusushiki* in the last line at the end of the song. This shows how important this aspect is to him and that *Lorelei's* song is not a ‚normal' one.

Inoue also adopts the same kanji plus ruby translation technique as Kondō for the description of the song: he combines the Japanese kanji *senritsu* 旋律 („melody") with the German (or English) pronunciation using the ruby annotation *merodī*, giving the word a foreign sound that enhances the magical character of the melody.

Finally, this translation method is also used for the reef in the fifth stanza. Ikuta and Inoue both use the kanji *anshō* 暗礁 („reef", „sunken rock") with the ruby annotation *iwa* („rock"), which fits better according to the rhythm of 7–5 morae.

---

[83] Mandzoku even adds another adjective in the next line to describe the power of the melody: *ayashi no* 妖しの („wondrous").

[84] Feuerlicht 1980: 87.

[85] Funatsu also combines the adjective *tsuyoi* 強い with the kanji *maryoku* 魔力 („magic").

The lyrical ego

As Funatsu notes in his commentary, it is curious that there is a lyrical ego in Heine's poem, because there is rarely one in traditional ballads. In Heine's poem, the lyrical ego dominates the first and last stanzas, „which constitute the frame of the story."[86] The narrator, who refers to himself as „I," is unsure of the reason for its sadness, and he is also unsure of the skipper's fate, i. e., whether he and his boat will really go down in the end. This ironic break with the sentimental atmosphere of the old fairy tale has often been discussed controversially in Germany, but what is a much bigger problem for the Japanese translator is the choice of the first-person pronoun „I," which is troublesome to translate into Japanese. Sociolinguist Takao Suzuki (1926–2021) points out that Japanese speakers generally tend to avoid using pronouns, but when they do, the Japanese language forces them to reveal their gender, age, and social status in relation to the interlocutor while also having to decide on the right level of politeness.[87] Consequently, most of the translators decided not to translate the „I" explicitly, except for Inoue, who put *watashi* わたし in the second line of the first stanza. By picking the word *watashi*, he chose the most neutral version of „I" in Japanese, but he only inserted the personal pronoun once, omitting it at the end of the poem.

Instead of employing a pronoun, Ikuta tried other methods to underline the frame of the poem: In the first stanza, he includes the question particle *kashira* かしら, which is often used to question oneself, making it clear that the first stanza is told from the first-person point of view. Similarly, in the last stanza, he inserts an interjection, a sighing *aa* ああ, apparently referring again to the first-person speaker. Ikuta creates an effect similar to the unusual lyrical ego this way, namely, by creating a stylistic distinction between the frame and the fairy tale.

The last line of the poem

The beginning and end of a poem are important sections that deserve special attention. This is also true of Heine's poem. In the „Lorelei", the first sentence in German is grammatically accentuated, because the verb's position in the subordinate clause has been shifted (conventionally, the verb „soll" should be placed at the end of the subordinate clause), and the same applies to the closing of the poem. The last sentence, which extends over two lines, is the only one in the poem in which the perfect tense is used. The sentence structure is reversed, i. e., the object is placed *before* the subject to

[86] Feuerlicht 1980: 85.
[87] Suzuki 1973: 148.

emphasize the name *Lorelei*. Because of the perfect tense of the predicate, the last word of the sentence (and the poem) is „getan" (meaning „done").

Accordingly, Inoue emphasized the deed (i. e., what *Lorelei* has done) and chose *shiwaza* しわざ (deed, action) as the final word in his translation. In contrast, Kondō, Manzoku, and Funatsu chose the name of the *Lorelei* as their last word. In Manzoku's case, the name *Lorelei* itself fills the entire last line, which is the only one in his translation that contains five morae (and not seven). Thus, his translation impressively ends with the same wording as the title of his poem.

Special mention must be made of Ikuta, who changed his last line in a later publication of his translations. In the 1925 version, he very accurately transfers the original German order of the words by inserting a nominalization with *koto* こと at the end so that the original German object, „das," can be placed at the beginning of the Japanese sentence as the topic *kore wa* これは:

そしてこれはみなその歌で
Soshite kore wa mina sono uta de
And that TOP all this song INST

あのロオレライがしたことだ。
Ano rōrerai ga shita koto da.
That Lorelei SUB done thing be.

In the 1933 version, however, Ikuta opts for a completely different last line. *Lorelei* is directly addressed as the perpetrator by using the personal pronoun *omae* おまへ („you"), and her name is added as the last word:

おまへがしたのだ、ロオレライ
Omae ga shita no da, rōrerai
You SUB done NOM be Lorelei

Ikuta may have been trying to emulate the German perfect tense by using an oral, speech-like style and addressing *Lorelei* directly. It is also possible (and even quite likely) that he was aware of the accentuating effect of making *Lorelei* the last word.

8 Conclusion

The Japanese translation of Heinrich Heine's famous poem „Lorelei" is representative of the complexities inherent in poetic translation, especially when bridging cultures as different as those of Germany and Japan. Through the analysis of various critical interpretations and five specially

selected translations, this study has explored the multifaceted nature of the linguistic, cultural, and aesthetic challenges encountered in rendering the essence of the poem „Lorelei" into Japanese.

All of the translators had different ways of translating and different priorities that were important to them. Kondō Sakufū conscientiously adhered to the musical structure established by Friedrich Silcher, aligning his translation with the melody as far as he could. In the process of doing this, he combined two stanzas of the original poem to form a single stanza in the song, necessitating the condensing of certain elements, such as *Lorelei's* adornments of golden jewellery. Despite these adjustments, he managed to incorporate Japanese aesthetic concepts into the translation, notably the idea of *wabi-sabi*, which makes it easier for Japanese readers and listeners to relate to the poem. In some places, however, he had to deviate from the original to match the syllables to the melody, as in the case of *Lorelei's* sitting or standing. He exhibited remarkable proficiency in the technique of translating with kanji in conjunction with special ruby annotations, a strategy that not only preserved the integrity of the text, but also compensated for any truncation necessitated by the musical constraints. Given his reliance on the lyrical content of the original song, Kondō's rendition remains the most renowned and widely disseminated translation of the poem in Japanese.

Ikuta Shungetsu translated the „Lorelei" with meticulous attention to detail, emphasizing the preservation of various rhetorical elements within the natural boundaries of the Japanese language. In particular, he skilfully rendered the repetition of the threefold „golden" into Japanese by strategically placing the adjective at the beginning of the three consecutive lines, thereby emphasizing the repetition for Japanese readers. The conclusion of the poem posed a significant challenge for Ikuta, as evidenced by his selection of an alternative concluding line in 1933, eight years after the initial publication of his translation in 1925. By inserting the exclamation *aa*, the final stanza already displays a vibrant linguistic flair, but Ikuta's decision to address *Lorelei* directly and employ the pronoun *omae* imbues the poem with an even greater sense of intensity and immediacy.

Manzoku Takashi's translation displays several distinctive characteristics, which are primarily rooted in his commitment to preserving the structural integrity of the original poem. His effort to create lines of seven morae each, except for the last line, which is emphasized by the freestanding name *Lorelei* containing five morae, is very impressive. In addition, his linguistic endeavour to reproduce the rhyme scheme in the second and fourth line of each stanza is noteworthy, too. In a similar way to Kondō, Manzoku also integrates a Japanese concept, specifically, the notion of *tasogare* (dusk), a motif that resonates naturally with Japanese readers,

evoking a sense of familiarity. Furthermore, he communicates a poetic mood to the Japanese readers through the use of archaic expressions such as *uree* (grief), contributing to the easily recognizable poetic form of his translation of „Lorelei".

Inoue Shōzō's translation bears a considerable resemblance to Ikuta's, with some lines even being identical (lines 12, 13, and 21). Despite this close correspondence to Ikuta's version, Inoue demonstrates a heightened commitment to adhering to the Japanese poetic pattern of seven and five morae. Whenever Inoue deviates slightly from Ikuta's model, it appears to be primarily motivated by the need to maintain the appropriate number of morae; in line 11, for example, Inoue chooses to translate the first occurrence of „golden" as *kin* rather than *kogane*, which was Ikuta's choice, in order to maintain the correct number of morae. Furthermore, Inoue uniquely employs the first-person singular pronoun *watashi* to explicitly translate the lyrical „I," reflecting his strict adherence to the German original.

Funatsu Hajime's translation reflects a combination of careful study of previous translations and a keen sensitivity to the subtle nuances of the German text. As his accompanying commentary makes clear, Funatsu demonstrates a deep understanding of the strengths and limitations of the previous versions, using them as sources of inspiration. However, he emphasizes the importance of achieving exact congruence with the German original, a principle that guides his approach to translation. For example, Funatsu distinguishes himself by opting for the most precise equivalence, translating the term „cool" as *suzushii*, or „funkeln," by adding the onomatopoeic term *kirari*. Despite his commitment to preserving the essence of the original, he surpasses his predecessors in his meticulous adherence to the Japanese rhythmic structure of 7–5 morae, achieving a level of precision even greater than Inoue's. Furthermore, by avoiding the archaic styles of earlier translators, Funatsu's translation is characterized by a sensitive selection of contemporary Japanese lexical and grammatical forms tailored to the linguistic conventions of modern Japanese.

As this study has demonstrated, Japanese translators of different periods attempted to translate Heine's poem „Lorelei" in accordance with their individual objectives, encountering distinct constraints according to their respective aims. Their divergent emphases yielded various effects, which contribute to a more nuanced understanding of Heine's poem and the idiosyncrasies of his linguistic expression as well as a better understanding of poetic translation techniques into Japanese.

In conclusion, the Japanese translation of „Lorelei" exemplifies the transformative power of translation in mediating cross-cultural exchange and enriching the tapestry of world literature. By skilfully navigating linguistic and cultural barriers, translators have brought Heine's timeless

poem to life in the Japanese imagination, ensuring its enduring resonance across borders and generations. As we reflect on the journey of „Lorelei" from the banks of the Rhine to the shores of Japan, we are reminded of the boundless possibilities inherent in the art of translation and its capacity to connect cultures through the universality of poetry.

Abbreviations

Sigle	**resolving**
CAUS	causative
GEN	genitive case
IND OBJ	indirect object
INST	instrumental case
LOC	local case
NEG	negation
NOM	nominalization particle
OBJ	object
PASS	passive
QUEST	question particle
SPEC	speculation
SUB	subject
TEMP	temporal case
TOP	topic

Primary sources

Funatsu, Hajime 船津建 (2016): *„Rōrerai" Haine no uta ni yoru* [Lorelei. On a poem by Heine] 「ローレライ」ハイネの詩による. http://heinrichfuna.jugem.jp/?eid=88 (last accessed on Feb. 29, 2024).

Ikuta, Shunsuke 生田春月 (1933): *Haine shishū* [Heine's Poetry Collection] ハイネ詩集. Tōkyō: Shinchōsha.

— (1981): *Ikuta Shungetsu zenshū, dai 11 maki, Haine uta no hon* [The Complete Works of Shungetsu Ikuta, Volume 11. „Heine's Book of Poems"] 生田春月全集第11巻「ハイネ詩の本」. Reprint of the original from 1925. Tōkyō: Iizuka shoten.

Inoue, Shōzō 井上正蔵 (1980): *Haine shishū* [Heine's Poetry Collection] ハイネ詩集. 6th reprint from 1966. Tōkyō: Hakuhōsha.

— (1996): *Haine shishū* [Heine's Poetry Collection] ハイネ詩集. Tōkyō: Ozawa shoten.

Mandzoku, Taku (1957): *Perlen aus Heines Lyrik*. Tōkyō: Daigaku shorin.

Secondary sources

Al-Taie, Yvonne (2014): „Georde Gordon Byron und August Wilhelm Schlegel – zwei Lehrer Heinrich Heines: Heines Byron-Übersetzungen und seine Entwicklung als Dichter." In: *German Life and Letters*, 67: 38–57.

Arendt, Dieter (1969): „Heinrich Heine … ein Märchen aus alten Zeiten … Dichtung zwischen Märchen und Wirklichkeit." In: *Heine Jahrbuch* 8: 3–20.

Brunotte, Ulrike (1985): „Zum Verhältnis von Schicksal und Ironie in der „Loreley" Heinrich Heines." In: *Heine Jahrbuch* 24: 236–245.

Diezemann, Rüdiger (2001): „Was soll es bedeuten? Mythos Loreley." In: Josef Zierden (ed.): *Literarischer Reiseführer Rheinland-Pfalz. Brandes und Apsel*: Frankfurt a. M.: 306–309.

Feuerlicht, Ignace (1980): „Heine's ‚Lorelei': Legend, Literature, Life." In: *German Quarterly* 53: 82–94.

Heißenbüttel, Helmut (1991): „Materialismus und Phantasmagorie im Gedicht. Anmerkungen zur Lyrik Heinrich Heines." In: Höhn, Gerhard (ed.): *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*. Suhrkamp: Frankfurt a. M.: 38–50.

Hertz, Wilhelm (1886): „Über den Namen Lorelei." In: *Sitzungsberichte der k.b. Akademie der Wissenschaften zu München*: 2217–2251.

Ishimoto, Iwane 石本岩根 (1963): „Nakajima Hirotari yaku ‚yayoi no uta' ni tsuite [About ‚Mailied' translated by Nakajima Hirotari] 中島広足訳「やよひの歌」について." In: *Hikaku bungaku 6*: 19–30.

Itō, Tsutomu 伊東勉 (1974): „Meiji-ki no rōrerai [Lorelei in the Meiji Period] 明治期のローレライ." In: *Nakanihon jidōsha tankidaigaku ronsō* 中日本自動車短期大学論叢 6: 1–28.

Itoh, Tsutomu 伊東勉 (1974): „Die Lorelei in Japan." In: *Ronsō* [Essay Collection] 論叢 6: 23–46.

Jaspersen, Ursula (1956): „Heinrich Heine. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten …" In: Wiese, Benno von (ed.): *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart*. Bd. August Bagel: Düsseldorf: 128–149.

Kolb, Jocelyne (1995): „Die Lorelei oder die Legende um Heine." In: Kortländer, Bernd (ed.): *Gedichte von Heinrich Heine. Reclams Universal-Bibliothek Interpretationen*. Reclam: Stuttgart: 51–71.

Kolbe, Jürgen (1980): „Das hat mit ihrem Singen die Loreley getan. Ein sagenhafter Einfall und einige Folgen." In: Walter Müller-Seidel (ed.): *Balladenforschung*. Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor: Hanstein, Königstein (Ts.): 204–215.

Kramp, Mario, Matthias Schmandt (eds.) (2004): *Die Loreley: ein Fels im Rhein – ein deutscher Traum*. Von Zabern: Mainz am Rhein.

Kraus, Karl (2014): *Heine und die Folgen: Schriften zur Literatur*. Christian Wagenknecht, Eva Willms (eds.). Wallstein Verlag: Göttingen.

Kruse, Joseph Anton (2016): *Heine und die Folgen*. J. B. Metzler Verlag: Stuttgart.

Lentwojt, Peter (1998): *Die Loreley in ihrer Landschaft: Romantische Dichtungsallegorie und Klischee; ein literarisches Sujet bei Brentano, Eichendorff, Heine und anderen*. Frankfurt a. M.: Lang.

MIEDER, Wolfgang (2021): *„Was soll es bedeuten.“ Das Lorelei-Motiv in Literatur, Sagen, Kunst, Medien und Karikaturen*. Praesens: Vienna.

MUTŌ, Yōko 武藤陽子 (2009): „‚Loreley‘ ga ‚rōrerai‘ ni naru made – Meiji-ki ni okeru Loreley-Lied no juyō [How ‚Loreley‘ Became ‚Lorelei‘: The Reception of the Loreley-Lied in the Meiji Period] ‚Loreley‘ が「ローレライ」になるまで—明治期におけるLoreley-Liedの受容.“ In: *Aspekt: Rikkyō daigaku doitsu bungaku ronshū* 立教大学ドイツ文学論集 43: 45–77.

NAKAGAWA, Kazushige 中川一成 (2003): „‚Rōrerai‘ to Haine – Haine juyō no mondaisei ni tsuite [Lorelei“ and the Problematic Nature of Heine Heine's Reception] 『ローレライ』とハイネーハイネ受容の問題性について.“ In: *Journal of Osaka Medical College, Studies in the Humanities* 34: 23–53.

OEHLER, Dolf, Elke SCHMITTER (2005): *Poesie und Politik*. Bundeszentrale für Politische Bildung: Bonn.

OELLERS, Norbert (1982): „Friedrich Wilhelm Krummachers Gedicht ‚Am Lurleifelsen‘ – Eine Quelle für Heine.“ In: Joachim Krause, Norbert Oellers, Karl Konrad Polheim (ed.): *Sammeln und Sichten. Festschrift für Oscar Fambach*. Bouvier, Bonn: 283–293.

PERRAUDIN, Michael (1986): „Heine, the German Byron.“ In: *Colloquia Germanica* 19 (3/4): 242–273.

PREISENDANZ, Wolfgang (1991): „Der Ironiker Heine. Ambivalenzerfahrung und kommunikative Ambiguität.“ In: Gerhard Höhn (ed.): *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*. Suhrkamp: Frankfurt a. M.: 101–116.

SAKAMOTO, Mamiko 坂本麻実子 (1996): „Kondō Sakufū to sono yakushikyoku saikō [Kondō Sakufū and the Foreign Songs He Translated into Japanese] 近藤朔風とその訳詞曲再考.“ In: *Toyama daigaku kyōikugakubu kiyō A* 富山大学教育学部紀要 A 50: 11–22.

SCHAARSCHMIDT, Siegfried, Otto PUTZ (eds.) (1998): *Aufschlussversuche: Wege zur modernen japanischen Literatur* (= Nihon kin-gendai bungaku e no kokoromi). Iudicium: Munich.

SCHMITTER, Elke (2005): „Und grüß mich nicht unter den Linden.“ In: *Heinrich Heine. Poesie und Politik*. Bundeszentrale für Politische Bildung: Bonn: 187–376.

SUZUKI, Hiroshi 鈴木博 (2002): *Nihongogaku sōkō* [Miscellaneous Studies in Japanese Linguistics] 日本語学叢考. Minato no hito: Tōkyō.

SUZUKI, Kazuko 鈴木和子 (1975): *Haine – Hikaku bungakuteki tankyū* [Heine—A Comparative Exploration] ハイネ—比較的探求. Azuma shobō: Tōkyō.

SUZUKI, Takao 鈴木孝夫 (1973): *Kotoba to bunka* [Words in Context] ことばと文化. Iwanami Shoten: Tōkyō.

UEDA, Yukimi 上田由紀美 (2006): „‚Yayoi no uta‘ Nakajima Hirotari jihitsu [‚Das Mailied‘ Autograph of Nakajima Hirotari]「やよひのうた」中島広足自筆.“ In: *Kokuritsu kokkai toshokan geppō* [National Diet Library Monthly Bulletin] 国立国会図書館月報 12 (549): 1.

VOGT, Niklas (1811): „Die Bildergalerie des Rheins.“ In: *Rheinisches Archiv für Geschichte und Litteratur* 5: 53–79.

WETZEL, Heinz (1970): „Heinrich Heines Lorelei: Stimmungszauber oder Bewusstseinsbildung?“ In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 51 (N. F. 20): 42–54.

Internet sources

Encyclopedia of Japan.
(JapanKnowledge (https://japanknowledge.com/library/), last accessed on Feb. 29, 2024).

Nihon kokugo daijiten [Great Dictionary of the Japanese Language] 日本国語大辞典. (JapanKnowledge (https://japanknowledge.com/library/), last accessed on Feb. 29, 2024).

4
Japans Verlagspluralismus und seine Auswirkungen auf Praktiken der Retranslation – am Beispiel von Thomas Manns *Tonio Kröger*

Nicole M. Mueller (Tōkyō)

Abstract

This paper explores the significance of publishing companies as a central hub for Japanese translation with a particular focus on 15 Japanese retranslations of Thomas Mann's novel *Tonio Kröger* (1903). Since these retranslations all share the same source text and the same target language but have been published between 1927 and 2018, their respective resonance is largely a result of different contexts. One example of this would be different publishing contexts, such as the 18 Japanese publishing companies involved in the retranslation of *Tonio Kröger* as well as competing publishing formats such as paperback (*bunkobon*) versus so-called *Collections of World Literature* (*sekai bungaku zenshū*). In the following chapter, these aspects as well as connections between the Japanese publishing landscape and the elitist idea of *kyōyōshugi* are taken into consideration. This includes a comparison with the US-American translation of Thomas Mann with special regard to the synergies between the publishing world and (re)translation that are characteristic to each country.

1 Hinleitung: Historischer Abriss und Grundlagen

Japan gilt als Übersetzernation[1], als aus spezifischen historischen Voraussetzungen hervorgegangenes Paradoxon zwischen „Übersetzungsparadies" („hon'yaku no tengoku" 翻訳の天国) und „Übersetzungshölle" („hon'yaku jigoku" 翻訳地獄)[2] . Dies gilt insbesondere für die auf die erzwungene Landesöffnung 1853 folgenden Modernisierungs- und Zivilisationsbestrebungen, im Zuge derer das Übersetzen zum „nationalen Projekt" („kokkateki jigyō" 国家的事業)[3] wurde. Vor diesem Hintergrund bezieht sich das Attribut des „Paradiesischen" auf den elitären An-

[1] Hijiya-Kirschnereit 2008: 25–26.
[2] Kamei 1994: 8, 11.
[3] Yanabu 2010: 8.

strich der als Innovationsträger[4] wahrgenommenen Übersetzungstexte sowie auf ihre quantitative Fülle; „höllisch" ist hingegen das Schreckensszenario einer drohenden Kolonialisierung durch die Westmächte. Dieses hat den Übersetzungsreichtum insofern ursächlich bedingt, als Übersetzungstexte als Medium und Modus von Japans an einem westlichen Zivilisationsbegriff orientierter Modernisierung galten, welche in Hinblick auf die Gefahr des Kolonialisiertwerdens defensiv motiviert war.[5] In der Folge galt das Anfertigen von Übersetzungstexten insbesondere in den japanischen Geisteswissenschaften als wichtiges Qualifikations- und Profilierungsinstrument, sodass „die gesellschaftliche Stellung eines japanischen Germanisten nicht von seiner Tätigkeit als Übersetzer getrennt denkbar" war.[6]

Hieraus resultierte eine Verflechtung der literarisch-geisteswissenschaftlichen Übersetzungsaktivitäten mit denjenigen der *kyōyōshugi* 教養主義-Bildungselite[7], die in Abgrenzung von den eher oberflächlichen Modernisierungsbestrebungen der Meiji-Zeit (1868–1912) die Wende „von der Zivilisation zur Kultur"[8] forderte. So entstand an den Oberschulen des vorkriegszeitlichen Bildungssystems (*kyūsei-kōkō* 旧制高校) und den kaiserlichen Universitäten (*teikoku daigaku* 帝國大學)[9] mit Beginn der Taishō-Zeit (1912) das „quasi institutionalisierte"[10] *kyōyōshugi*-Ideal einer literarischen Deutschland- und Europarezeption, von der man sich umfassende Charakterbildung versprach. Im Fokus standen zunächst Goethe (1749–1832)[11] sowie ab Anfang der 1930er Jahre auch zeitgenössische Autoren wie Thomas Mann (1875–1955) und Hermann Hesse (1877–1962)[12], wobei an den alten japanischen Oberschulen ein regelrechter „Thomas Mann-Kult" entstand.[13] Dessen – vielfach unausgesprochene – Voraussetzung waren allerdings weniger die deutschsprachigen Original- als die japanischen Übersetzungstexte. Entsprechend machten beim Iwanami-Verlag (Iwanami shoten 岩波書店), der als mediales Sprachrohr der *kyōyōshugi*-

[4] Ebd.: 32.
[5] Kamei 1994: 9.
[6] Ueda 2001: 129.
[7] Wörtlich lässt sich der Begriff kyōyōshugi als „Bildungs-Prinzip" übersetzen; gebräuchlicher ist jedoch die Übersetzung „Bildungshumanismus" (Maeda 2010: 142).
[8] Maeda 2010: 142–143.
[9] Matsui 2018: 26.
[10] Maeda 2010: 142.
[11] Ebd.: 115, 142, 155.
[12] Takada 2006: 19–21, 26.
[13] Maeda 2010: 278.

Bildungselite galt[14], Übersetzungen aus westlichen Sprachen zusammen mit fremdsprachlichen Publikationen zwischen 1927 und 1974 jeweils einen Anteil von 30 bis knapp 40 Prozent aller Veröffentlichungen aus.[15]

Letzteres impliziert, dass die Resonanz literarischer Übersetzungen nicht nur auf das jeweilige Renommee von Ausgangstext und Verfasser:in zurückzuführen ist, sondern insbesondere auch auf die „Übersetzungsdrehscheibe Verlag".[16] Hier werden Übersetzungstexte nicht nur lektoriert, veröffentlicht und anschließend vermarktet, sondern vielfach initiiert.[17] Dabei zeigt das im weiteren Verlauf dieses Beitrags ausführlich thematisierte Beispiel des Iwanami shoten, dass Verlage nicht nur für die logistischen Aspekte des Übersetzens eine wesentliche Rolle spielen, sondern als Publikationsrahmen auch die Wahrnehmung der Übersetzungstexte maßgeblich bedingen.

Im vorliegenden Beitrag wird die Bedeutung der „Übersetzungsdrehscheibe Verlag" am Beispiel der japanischen *Tonio Kröger*-Übersetzungen nachvollzogen. Die 1903 erstveröffentlichte Erzählung Thomas Manns eignet sich hierfür in besonderem Maße, da ein sogenanntes „*Tonio Kröger*-Erlebnis" („Tonio Kurēgeru taiken" トニオー・クレーゲル体験) routinemäßig mit dem *kyōyōshugi*-geprägten Oberschulbesuch in der Vorkriegszeit in Verbindung gebracht wird.[18] Darüber hinaus liegt die Erzählung nicht nur in insgesamt 15 japanischen Übersetzungsvarianten vor, sondern ist bei 18 unterschiedlichen Verlagsunternehmen erschienen (Tabelle 1). Im weiteren Verlauf dieses Beitrags wird dargelegt, inwiefern diese unterschiedlichen Publikationsrahmen die jeweilige Wahrnehmung der *Tonio Kröger*-Übersetzungen maßgeblich beeinflusst haben.

Jahr	Titel	Übersetzer:in	Verlag	Sammlung/Reihe
1927	*Tonio Kurēgeru*	Saneyoshi (Hino) Hayao 実吉(日野)捷郎 (1895–1962)	Iwanami shoten 岩波書店	1930: Iwanami bunko 岩波文庫
1928	*Tonio Kurēgeru*	Mukasa Takeo 六笠武生 (?–?)	Nanzandō shoten 南山堂書店 **1930:** Kaizōsha 改造社	

[14] Ebd.: 154–155, Mathias 1990: 367, 372.
[15] Takeuchi 2007: 163–165.
[16] Frank 1988: 203.
[17] Jones 2011: 155.
[18] Fukai 1975: 79, Yamamuro 2018: 225–226.

Jahr	Titel	Übersetzer:in	Verlag	Sammlung/Reihe
1940	*Ai no kodoku*	Toyonaga Yoshiyuki 豊永善之 (?–?)	Mikasa shobō 三笠書房	*Tōmasu Man zenshū 1* トーマス・マン全集1
1941	*Tonio Kurēgā*	Takeyama Michio 竹山道雄 (1903–1984)	Shinchōsha 新潮社	
1949	*Tonio Kurēgeru*	Takahashi Yoshitaka 高橋義孝 (1913–1995)	Kon'nichisha 今日社 **1953:** Kadokawa shoten 角川書店 **1953, 1956:** Shinchōsha 新潮社	**1953:** Kadokawa bunko 角川文庫 **1953:** *Shinchōsha gendai sekai bungaku zenshū* 新潮社現代世界文学全集 **1956:** Shinchō bunko 新潮文庫
1955	*Tōnio Kurēgā*	Asai Masao 浅井眞男 (1905–1987)	Hakusuisha 白水社 **1968:** Chikuma shobō 筑摩書房	**1955:** *Hakusuisha sekai meisakusen* 白水社世界名作選 **1968:** *Sekai bungaku zenshū* 世界文学全集
1963	*Tōnio Kurēgā*	Satō Kōichi 佐藤晃一 (1914–1967)	Kawade shobō shinsha 河出書房新社 **1966, 1973:** Shūeisha 集英社 **1971:** Shufu no Tomosha 主婦の友社	**1963:** *Sekai bungaku zenshū* 世界文学全集 **1966:** *20 Seiki no bungaku. Sekai bungaku zenshū 20* 二十世紀の文学．世界文学20 **1971:** *Nōberushō bungaku zenshū 6* ノーベル賞文学全集6 **1973:** *Sekai bungaku zenshū* 世界文学全集
1965	*Tonio Kurēgeru*	Fukuda Hirotoshi 福田宏年 (1927–1997)	Chūōkōronsha 中央公論社	**1965:** *Sekai no bungaku* 世界の文学/*A Treasury of World Literature* **1994:** *Sekai no bungaku korekushon 36* 世界の文学コレクション36

Jahr	Titel	Übersetzer:in	Verlag	Sammlung/Reihe
1966	*Tōnio Kurēgā*	Morikawa Toshio 森川俊夫 (1930–2018)	Sanshūsha 三修社	**1966:** *Doitsu bungaku 3* ドイツ文学3 **1969:** *Doitsu no meisaku* ドイツの名作
1968	*Tonio Kurēgā*	Nojima Masanari 野島正城 (1909–1997)	Kōdansha 講談社	**1968:** *Classics of All Ages 28* **1971:** *Sekai bungaku raiburarī* 世界文学ライブラリー **1974:** *Sekai bungaku zenshū 64* 世界文学全集64
1970	*Tōnio Kurēgā*	Ueda Toshirō 植田敏郎 (1908–1992)	Ōbunsha 旺文社	
1973	*Tōnio Kurēgeru*	Kataoka Keiji 片岡啓治 (1928–2004)	Rippū shobō 立風書房	*Sekai seishun bungakukan* 世界青春文学館/*A Museum of Literature for the World's Youth*
1990	*Tōnio Kurēgā*	Maruko Shūhei 円子(圓子)修平 (1931–2003)	Shūeisha 集英社	*Shūeisha gyararī sekai no bungaku* 集英社ギャラリー世界の文学
2011	*Tōnio Kurēgā*	Hirano Kyōko 平野卿子 (geb. 1945)	Kawade shobō shinsha 河出書房新社	Kawade bunko 河出文庫
2018	*Tonio Kurēgā*	Asai Shōko 浅井晶子 (geb. 1973)	Kōbunsha 光文社	Kōbunsha shin'yaku bunko 光文社新訳文庫

Entsprechende Mehrfachübersetzungen desselben Ausgangstextes in dieselbe Zielsprache werden nach Antoine Berman als Retranslation (*retraduction*)[19] bezeichnet. Da Ausgangstext und Zielsprache konstant bleiben, während die jeweiligen Entstehungskontexte der Retranslations historischem Wandel unterliegen, sind sie für Untersuchungen zu diesen Kontexten besonders ergiebig.

Ein solcher Betrachtungsschwerpunkt lässt sich auf Grundlage der deskriptiven Übersetzungsforschung, die Übersetzungstexte schwerpunktmäßig hinsichtlich ihrer Funktionsweise im Zielkontext untersucht, als äußere Übersetzungsgeschichte charakterisieren. Deren zentrale Parame-

[19] Vgl. Berman 1990.

ter sind, „welche Werke wann und wie oft von welchen Übersetzern unter welchen Umständen und in welchen institutionellen Zusammenhängen übersetzt“ wurden.[20] Damit grenzt sie sich von einer inneren Übersetzungsgeschichte ab, die Textcharakteristiken als solche vergleicht.

2 Bisherige Forschung und berücksichtigte Literatur

Die Bedeutung des Verlagswesens für die literarische Übersetzungspraxis ist zwar Gegenstand umfangreicher übersetzungswissenschaftlicher Forschung mit soziologischem Betrachtungsschwerpunkt,[21] in Bezug auf Retranslations jedoch bisher nur an wenigen konkreten Fallbeispielen untersucht worden. Sharon Deane-Cox[22] hat in ihrer Analyse von acht englischsprachigen Retranslations von Gustave Flauberts (1821–1880) Roman *Madame Bovary* (1856) und sieben Retranslations von George Sands (1804–1876) Roman *La mare au diable* (1846) verlagsgeschichtliche Aspekte in Anlehnung an Bourdieus Konzept des literarischen Feldes berücksichtigt und grenzt sich hierbei von Tourys[23] deskriptiv-übersetzungswissenschaftlichen Modell ab, das sich auf u. a. durch das Verlagswesen etablierte Übersetzungsnormen konzentriert. Auch Armin Paul Frank und Erika Hulpe gehen in ihrer Studie zu 31 deutschsprachigen Übersetzungen von Edgar Allan Poes (1809–1849) Gedicht *The Raven* (1845) auf den Publikationsrahmen einiger Retranslations ein.[24]

In Bezug auf Thomas Mann ist eine derartige äußere Übersetzungsgeschichte insbesondere hinsichtlich seiner exklusiven Assoziation mit dem US-amerikanischen Verlagshaus Alfred A. Knopf untersucht worden.[25] Dagegen existieren zur japanischsprachigen Thomas Mann-Übersetzung – mit Ausnahme der Dissertation der Verfasserin,[26] an die dieser Beitrag anknüpft – in deutscher Sprache nur kompakte Rezeptionschronologien[27], die nicht vertiefend auf verlags- und publikationsgeschichtliche Aspekte eingehen. In japanischer Sprache mit der äußeren Übersetzungsgeschichte Thomas Manns in Japan auseinandergesetzt haben sich hingegen Yamaguchi Tomozō (2018), Horiuchi Yasunori (1994), Murata Tsune-

[20] Frank 1988: 195.
[21] Z. B. Sapiro 2008, Buzelin 2005.
[22] Deane-Cox 2014: 23–34.
[23] Toury 2012: 172.
[24] Frank/Hulpke 1987.
[25] Boes 2019, 2015, 2014; Horton 2013, Kinkel 2001.
[26] Mueller 2024.
[27] Z. B. Oguro 2004, Murata 1977, 1960.

kazu (1991, 1982) und Kobayashi Kayoko (1976), wobei auch hier die Verlagsgeschichte allenfalls am Rande thematisiert wird. Als aufschlussreich erwiesen haben sich außerdem Maeda Ryōzōs deutschsprachige Monografie (2010) *Mythen, Medien, Mediokritäten* sowie Takada Riekos japanischsprachige Monografie *Bungakubu o meguru yamai* (2006). Beide Arbeiten behandeln zwar nicht die Übersetzungsgeschichte, aber die Rezeptionsgeschichte Thomas Manns in Japan mit besonderem Augenmerk auf die Verflechtung mit dem *kyōyōshugi*-Bildungsideal.

Ergänzend berücksichtigt werden japanischsprachige Darstellungen zur japanischen Verlagsgeschichte[28], Jubiläumspublikationen der Verlage[29], ein deutschsprachiger Aufsatz zur besonderen Stellung des Iwanami-Verlags[30], eine englischsprachige Monografie zur Geschichte des Kaizōsha-Verlags[31] sowie ferner die Übersetzungsdatenbank *Index Translationum* der Unesco. Einen Überblick über sämtliche japanische Übersetzungsausgaben bietet zudem Potempas 1997 publizierte Thomas Mann-Bibliografie.

3 Fragestellung und Aufbau des Beitrags

Im vorliegenden Beitrag wird untersucht, inwiefern sich die in Hinblick auf die japanische *Tonio Kröger*-Retranslation zu beobachtende Verlagspluralität auf Entstehung und Wahrnehmung der Übersetzungstexte ausgewirkt hat. Hierfür werden zunächst die die US-amerikanische Übersetzung Thomas Manns prägenden Publikationsarrangements nachvollzogen sowie anschließend die Verflechtung der Rezeptionsaktivitäten mit der japanischen *kyōyōshugi*-Bildungselite und ihrer historischen Entwicklung diskutiert. Hierauf folgt eine Darstellung zu den Publikationsrahmen und -formaten der zwischen 1927 und 2018 erschienenen *Tonio Kröger*-Übersetzungen sowie zur jeweils hierdurch bedingten Resonanz der Texte. Zugunsten der Übersichtlichkeit werden dabei unterschiedliche Verlage und Publikationsformate unter Themenschwerpunkten wie „nachkriegszeitlicher Weltliteratur-Boom“ geclustert. Durch Kontrastierung dieser Ergebnisse mit Manns Exklusivbindung an den US-amerikanischen Knopf-Verlag können die verlagsgeschichtlichen Besonderheiten der japanischen Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte klar identifiziert werden.

[28] Okuyama 1980, Shimizu 1990.
[29] Iwanami Bunko Henshūbu 2007, Kawamori 2005, Noma 1990.
[30] Mathias 1990.
[31] Keaveney 2013.

4 Mann in den USA: Exklusivarrangement zwischen Autor, Verlag und Übersetzerin

Wie erwähnt treten die verlagsgeschichtlichen Besonderheiten der japanischen Thomas Mann-Übersetzung im Abgleich mit der US-amerikanischen Rezeption umso deutlicher hervor, sodass im folgenden Teilkapitel zunächst auf die Übersetzung ins Englische eingegangen wird. In diese war Thomas Mann deutlich stärker involviert als in die japanischsprachige Übersetzung seiner Werke. Die Hauptgründe hierfür bestanden einerseits in Manns Sprachkenntnissen, die ihm ein aktives Mitgestalten der englischsprachigen Übersetzungstexte (s. u.) ermöglichten. Ein weiterer wichtiger Faktor war Manns Opposition gegenüber dem NS-Regime, durch die er sich ab 1938 ins US-amerikanische Exil gezwungen sah. Durch die kulturelle Gleichschaltung Nazideutschlands verlagerte sich der Hauptabsatzmarkt für seine Prosa bald gänzlich in die Vereinigten Staaten.[32]

Bereits in Folge der deutschen Kriegsniederlage des Ersten Weltkrieges im Jahr 1918 hatte Thomas Mann aktiv damit begonnen, den Grundstein für eine US-amerikanische Imagearbeit zu legen, indem er zwischen 1922 und 1928 für die New Yorker Zeitschrift The Dial ein bis zwei Mal jährlich die sogenannten German Letters zum kulturellen Geschehen in Deutschland verfasste.[33] Ebenso, wie der Autor in Deutschland bereits sehr früh einem exklusiven Arrangement mit dem S. Fischer-Verlag zugestimmt hatte[34], wählte er den US-amerikanischen Verlag Alfred A. Knopf als englischsprachigen Hausverlag[35], der Manns Erzählprosa als Ausdruck eines spezifischen Zivilisationsideals vermarktete.[36]

Mit dem 1925 erschienenen, von Helen Tracy Lowe-Porter übersetzten Roman *Buddenbrooks* gelang Thomas Mann 1927 der Durchbruch beim englischsprachigen Publikum. Infolgedessen setzte sich Alfred A. Knopf erfolgreich dafür ein, die Übersetzerin Lowe-Porter als inoffizielle Hausübersetzerin für Manns literarische Werke zu gewinnen.[37] Die Zusammenarbeit zwischen Mann und ihr gestaltete sich in der Folge derart intensiv, dass der Literaturnobelpreisträger seiner Übersetzerin unvollendete Werkmanuskripte sowie eine mit Blick auf den Verständnishorizont des US-amerikanischen Publikums gekürzte Fassung des Romanes *Dok-*

[32] Boes 2014: 429, Kinkel 2001: 97.
[33] Yamaguchi 2018: 144, Boes 2015: 142–143.
[34] Stach 1991: 40.
[35] Kinkel 2001: 89–90.
[36] Boes 2014: 435.
[37] Kinkel 2001: 84–85, Horton 2013: 24.

tor Faustus zur Verfügung stellte, woraufhin Ausgangstext und Übersetzung fast zeitgleich publiziert werden konnten.[38]

Parallel bemühte sich der Verlag Alfred A. Knopf darum, die Schriftstellerpersönlichkeit Thomas Mann in vergleichbarer Weise zu einem Hollywood-Schauspieler zu vermarkten.[39] Hierzu gehörte eine aktiv selektierende bzw. zensierende Publikationsstrategie: Insbesondere die Übersetzung der einen deutschen Triumph im Ersten Weltkrieg prophezeiende Essaysammlung *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) ins Englische wurde zu Manns Lebzeiten konsequent unterbunden, da Knopf eine Irritation des US-amerikanischen Publikums fürchtete.[40] Zu diesen Zensuranstrengungen leisteten ferner auch Lowe-Porters Übersetzungen insofern ihren Beitrag, als sie die insbesondere in Manns Spätwerk präsente homoerotische Sinnebene in Orientierung an der zeitgenössischen Sexualmoral bewusst neutralisierten.[41] Diese übersetzerische Regulation der US-amerikanischen Rezeption geschah zumindest im stillen Einvernehmen mit Mann: Obwohl dessen Englischkenntnisse für ein nuanciertes Verständnis von Lowe-Porters Arbeit nicht ausreichten, hatte er bereits vor Beginn der Zusammenarbeit fachkundige Einschätzungen hierzu eingeholt, welche eher durchwachsen ausfielen.[42] Dennoch priorisierte Mann den Publikumserfolg, den ihm Lowe-Porter 1927 bereits mit ihren Übersetzungen von *Buddenbrooks* (1924) und *Der Zauberberg* (1927) eingebracht hatte, und sah Lowe-Porters Reduzierung ironischer Ambivalenzen gerade auch im Zuge seiner Vortragstätigkeit als Möglichkeit, sich dem US-amerikanischen Publikum umso vertrauenswürdiger zu präsentieren.[43]

Durch Thomas Manns US-amerikanisches Exil verfestigte sich somit ein exklusives, vom Literaturnobelpreisträger höchstpersönlich affirmiertes Arrangement zwischen Autor, Hausverlag und Hausübersetzerin. Dies schränkte andere Verlage und Übersetzer:innen noch Jahrzehnte nach Manns Tod im Jahr 1955 in ihrem Handlungsspielraum bezüglich möglicher Thomas Mann-Publikationen ein, sodass erst in den 1980er Jahren eine Reihe englischsprachiger Neuübersetzungen entstand, die sich von Lowe-Porter distanzierten.[44]

[38] Kinkel 2001: 97, 113.
[39] Ebd.: 97.
[40] Boes 2019: 20.
[41] Lubich 1994: 122.
[42] Boes 2014: 436.
[43] Ebd.: 436, 443.
[44] Kinkel 2001: 86, Boes 2014: 430.

5 Der japanische Übersetzungspluralismus am Beispiel der Tonio Kröger-Retranslation

Selbst unter Einbezug späterer Neuübersetzungen war die US-amerikanische Übersetzungs- und Verlagssituation sehr viel einheitlicher als die Japanische. Auch Thomas Manns Zusammenarbeit mit den japanischen Übersetzern gestaltete sich deutlich weniger intensiv: Zwar ist für drei japanische Thomas Mann-Übersetzer, von denen zwei auch eine *Tonio Kröger*-Retranslation publiziert haben, ein direkter Briefkontakt zu Mann nachzuweisen; im Vergleich zur Lowe-Porter-Kooperation erfolgte dieser Austausch jedoch deutlich sporadischer und beschränkte sich auf die Beantwortung vereinzelter, nicht zwingend übersetzungsbezogener Fragen.[45] Bereits in Hinblick auf die Briefkontakte zeigen sich so Unterschiede zwischen dem US-amerikanischen Exklusivarrangement und dem japanischen *Tonio Kröger*-Übersetzungspluralismus. Im japanischen Fall wurden diese verstärkt durch die noch größere sprachliche und räumliche Distanz sowie durch kulturelle Spezifika, welche im Folgenden diskutiert werden.

Anfänge im Zeichen von *kyōyōshugi*

Saneyoshi Hayaos *Tonio Kröger*-Erstübersetzung wurde 1927 im 1913 gegründeten Iwanami-Verlag veröffentlicht, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits neben Shinchōsha (siehe Teilkapitel 5.4) als führende Vermittlungsinstanz der japanischen Europarezeption etabliert hatte.[46] Nachdem *Tonio Kröger* dort 1927 zunächst innerhalb eines Sammelbandes (Tōmasu Man tanpenshū トーマス・マン短編集) publiziert worden war, erschien der Text 1930 als Teil einer Erzählsammlung in der populären Iwanami bunko-Taschenbuchreihe.[47] Diese orientierte sich u. a. an der deutschen *Reclam Universal-Bibliothek*, mit der sie die Zielsetzung gemeinsam hatte, kanonisierte Hochliteratur zu erschwinglichen Preisen anzubieten.[48] Entsprechend galt Iwanami als Sprachrohr einer deutsch- und *kyōyōshugi*-affinen, bürgerlich-liberalen und idealistischen „Iwanami-Kultur" (Iwanami bunka 岩波文化)[49]. Die Konzentration auf Übersetzungstexte blieb dabei insofern bis in die Gegenwart erhalten, als Iwanami laut dem *Index Translationum* der

[45] Yamaguchi 2018: 379, 382, Takahashi 2010: 263.
[46] Yamaguchi 2018: 207, Mathias 1990: 368.
[47] Yamamuro 2018: 225.
[48] Mathias 1990: 361.
[49] Ebd.: 367, Maeda 2010: 154–155.

UNESCO unter allen japanischen Verlagshäusern die drittgrößte Anzahl an Übersetzungstexten publiziert hat.[50]

Infolgedessen war Saneyoshis *Tonio Kröger*-Erstübersetzung allein aufgrund ihres prestigeträchtigen Publikationsrahmens mit anderen Werken des westlichen Kanons assoziiert, was erheblich zur Kanonisierung der Erstübersetzung im Zielkontext beitrug. Hierfür konnte sich Saneyoshi wohl auch aufgrund seines akademischen Werdeganges qualifizieren: Nicht nur hatte der 1895 geborene Germanist seinen Abschluss am renommierten, als *kyōyōshugi*-Zentrum geltenden germanistischen Institut der Kaiserlichen Universität in Tōkyō (Tōkyō teikoku daigaku 東京帝國大學) erworben[51] ; als Oberschullehrer und Universitätsprofessor agierte er in einem dementsprechend geprägten akademischem Umfeld und veröffentlichte mehr als 30 Übersetzungen in der Iwanami bunko-Taschenbuchreihe.[52]

Das Prestige von Übersetzer und Verlag fügte sich so zu einem harmonischen Gesamtbild zusammen, das seine Wirkung nicht verfehlte. Erstmals in einer separaten Ausgabe publiziert wurde Saneyoshis *Tonio Kröger*-Übersetzung 1952; 1995 erreichte der Text die 59. Auflage[53] und erschien 2003 bei Iwanami in einer Neuauflage, welche im April 2023 die 16. Auflage erreichte.[54] Die Erstübersetzung blieb somit auf dem japanischen Buchmarkt verfügbar und konkurrierte mit den Folgetexten um dasselbe Publikum.

Die anhaltende Verfügbarkeit ist einer der Gründe, derentwegen Saneyoshis Erstübersetzung die übrigen Retranslations in Hinblick auf Absatz- und Auflagenzahlen[55] dominierte. Ein weiterer Grund sind die prominenten Fürsprecher dieser Textfassung, zu denen insbesondere die als Thomas Mann-Verehrer geltenden Schriftsteller Kita Morio (1927–2011) und Tsuji Kunio (1925–1999) gehörten. Nicht zuletzt deshalb, weil Saneyoshis *Tonio Kröger*-Erstübersetzung in den 1940er Jahren die gemein-

[50] Index Translationum: o. S.
[51] Hamakawa 2003: 141–142.
[52] Ebd.: 137, 141–142.
[53] Potempa 1997: 1133.
[54] Iwanami Bunko Henshūbu 2007: 116, 234, 366, Saneyoshi 2023.
[55] Wie viele Buchexemplare eine Auflage jeweils konkret umfasste, konnte im Rahmen dieses Beitrages nicht rekonstruiert werden. Da sich die Exemplarzahlen von Auflagen nach den jeweiligen Verkaufsprognosen der Verlage richten, die gerade bezüglich eines hochgradig kanonisierten Textes wie Tonio Kröger im selben Veröffentlichungszeitraum ähnlich ausgefallen sein dürften, ist eine quantitative Vergleichbarkeit von innerhalb derselben Zeiträume erschienenen (Neu-)Auflagen (bspw. der Saneyoshi- und der Takahashi-Übersetzung) anzunehmen.

same Oberschulzeit der beiden Autoren geprägt hatte,[56] attestierten sie diesem Text einen bis hin zur Gleichsetzung Saneyoshis mit Thomas Mann selbst[57] gehenden Sonderstatus innerhalb der japanischen Rezeption.[58] Als Gründe für die Prominenz und Popularität der Erstübersetzung können demzufolge das Verlags- und Übersetzerprofil, darauf basierende Zuschreibungen sowie die anhaltende Textverfügbarkeit identifiziert werden. Hieraus ergibt sich jedoch die Anschlussfrage, weswegen hiernach überhaupt noch 14 weitere Retranslations entstanden sind.

Mann zwischen Yen-Büchern und Linksintellektualismus

Obwohl die auf die Erstübersetzung folgende *Tonio Kröger*-Retranslation von Mukasa Takeo bereits im Folgejahr 1928 veröffentlicht wurde, war der Publikationsrahmen mit dem auf medizinische Fachliteratur spezialisierten Nanzandō-Verlag ein gänzlich anderer.[59] Während Saneyoshis Erstübersetzung exklusiv mit Iwanami shoten assoziiert blieb, erschien eine weitere Ausgabe von Mukasas Retranslation bereits 1930 beim Verlagsunternehmen Kaizōsha.[60] Dieses hatte 1926 mit den für einen Yen, also zur Hälfte des vorherigen Preisniveaus zu erwerbenden „Yen-Büchern" (*enpon* 円本) einen Paradigmenwechsel im japanischen Verlagswesen initiiert.[61] Trotzdem wurde keine der beiden Ausgaben der Mukasa-Retranslation neu aufgelegt. Ein Grund hierfür war, dass der Kaizōsha-Konkurrent Iwanami im selben Jahr, 1930, die bereits erwähnte Iwanami bunko-Taschenbuchreihe (*bunkobon* 文庫本) einführte (in der auch eine Ausgabe von Saneyoshis Erstübersetzung erschien), die den *enpon* bald den Rang ablief.[62]

Hinzu kam, dass Yamamoto Sanehiko, der Gründer des Kaizōsha-Verlags, als bedeutender linker Intellektueller galt und ab den 1920er Jahren das marxistisch-sozialistische Magazin *Kaizō* veröffentlichte.[63] Zur Verlagsauflösung kam es, herbeigeführt durch Japans kulturpolitische Annäherung an Nazideutschland, zwar erst im Jahr 1944[64] – dennoch ist es angesichts der ab 1925 mit dem Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit (Chian-iji-hō 治安維持法) legitimierten Sozialistenver-

[56] Sekikawa 2009: 18.
[57] Yamamuro 2018: 226–227.
[58] Kita/Tsuji 1980: 63.
[59] Nanzandō 2023.
[60] Mukasa 1930.
[61] Okuyama 1980: 122.
[62] Okuyama 1980: 122–123, Kawamori 2005: 45.
[63] Keaveney 2013: 33.
[64] Ōmura 2010: 4.

folgung[65] wahrscheinlich, dass sich das politisch linke Publikationsformat der Mukasa-Retranslation negativ auf deren Resonanz ausgewirkt hat.

Kulturelle Gleichschaltung im Verlagswesen

Vergleichbare politische Umstände waren 1940 bei der Veröffentlichung der *Tonio Kröger*-Retranslation Toyanaga Yoshiyukis im Verlag Mikasa shobō in verstärktem Maße wirksam, denn die in der frühen Shōwa- bzw. Vorkriegszeit durch Formate wie *enpon* und *bunkobon* bedingte Blüte des japanischen Verlagswesens mündete Anfang der 1940er Jahre in die politische Zensur.[66] In der Folge unterlagen die Verlagsaktivitäten bis zum Kriegsende der Kontrolle der kulturell mit NS-Deutschland gleichgeschalteten „Gesellschaft für japanische Verlagskultur" (Nihon shuppan-bunka kyōkai 日本出版文化協会).[67] Vor diesem historisch bewegten Hintergrund erschien Toyonagas *Tonio Kröger*-Retranslation unter dem eigenwilligen Titel *Ai no kodoku* bzw. *Die Einsamkeit der Liebe* als Bestandteil eines gleichnamigen Sammelbandes, der als Band 1 einer 19-bändigen japanischen Thomas Mann-Gesamtausgabe angelegt war. Allein schon die kreative, sich von allen übrigen Übersetzungen unterscheidende Titelwahl legt hierbei die Absicht nahe, sich von der 1940 bereits im oberschulischen *kyōyōshugi*-Umfeld kanonisierten Erstübersetzung Saneyoshi Hayaos abzugrenzen.

Hierfür bot Mikasa shobō zunächst einen geeigneten Rahmen: Obwohl der Verlag erst 1933 vom Übersetzer Takeuchi Michinosuke gegründet worden war, gehörten 1940 bereits eine vollständige Dostojewski-Gesamtausgabe sowie Teile einer Hesse-Gesamtausgabe zum Verlagsrepertoire.[68] Im Jahr 1936 erschien hier außerdem der erste Teil einer japanischsprachigen Übersetzung von Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*, die 1939 mit einem zweiten Band vervollständigt wurde.[69] Mikasa shobō spezialisierte sich somit als ambitioniertes junges Verlagshaus auf hochkarätige westliche Literaturklassiker. In der Folge wurde Toyonaga Yoshiyuki von Mikasa shobō nicht nur als Übersetzer für den Gesamtausgabenband zu Manns frühen Erzählungen, sondern auch für eine zweibändige Über-

[65] Mathias 2012: 340; 347
[66] Okuyama 1980: 123–124.
[67] Shimizu 1990: 95.
[68] Yamaguchi 2018: 403, Kobayashi 1976: 28.
[69] Yamaguchi 2018: 243–244. Potempa verzeichnet stattdessen die Publikation der ersten japanischen Zauberberg-Übersetzung ebenfalls bei Mikasa shobō, aber für 1938, vgl. Potempa 1997: 1128.

setzung des im Dezember 1939 erstveröffentlichten Romans *Lotte in Weimar* verpflichtet.[70]

Hierzu ist es jedoch nie gekommen, da sich Mikasa im auf die Veröffentlichung der Toyonaga-Retranslation folgenden Jahr 1941 dem aus der kulturpolitischen Annäherung an Nazideutschland resultierenden politischen Druck beugen und die erste japanischsprachige Thomas Mann-Gesamtausgabe abbrechen musste.[71] Anzunehmen ist, dass ein aus den politischen Rahmenbedingungen resultierender Initialschaden, der sich auf die Resonanz der Toyonaga-Retranslation von 1940 ebenso negativ auswirkte wie auf die der oben thematisierten Mukasa-Retranslation von 1930, auch nachträglich kaum kompensiert werden konnte. Dass Toyonagas Retranslation keine zweite Auflage erreicht und auch in der späteren Forschungsdiskussion keinerlei Erwähnung gefunden hat, könnte somit auf die langfristige Assoziation mit der gescheiterten Gesamtausgabe zurückzuführen sein.

Nachkriegszeitliches Verlags-Hopping mit dem „Ritter des Humanismus"

Neben den einflussreichen Verlagen Shūeisha und Kawade shobō shinsha, auf die im weiteren Verlauf ausführlicher eingegangen wird, ist Shinchōsha das einzige Verlagsunternehmen, das zeitversetzt *Tonio Kröger*-Retranslations zweier unterschiedlicher Übersetzer:innen im Programm geführt hat. Hierzu dürften der jeweilige Publikationszeitpunkt sowie die infolgedessen gewandelten soziopolitischen Umstände maßgeblich beigetragen haben: Während Takeyama Michios *Tonio Kröger*-Retranslation 1941 erschien und daher ebenso wie die im Vorjahr publizierte Toyonaga-Retranslation nur geringe Resonanz entfalten konnte, veröffentlichte Takahashi Yoshitaka ab 1946 diverse Thomas Mann-Übersetzungen, zu denen auch eine *Tonio Kröger*-Retranslation gehörte, bei mehreren Verlagen.[72] Ausschlaggebend für diese nicht zuletzt auch auf politische Rehabilitation abzielenden Aktivitäten Takahashis, der Thomas Mann noch 1941 in seiner NS-konformen Monografie *Nachisu no bungaku* (*Naziliteratur*) als „drittklassigen Literaten" abgewertet hatte,[73] war das inzwischen grundlegend gewandelte politische Umfeld: Während wissenschaftliche Arbeiten und Übersetzungen zu Mann in den Kriegsjahren aktiv unterbunden worden waren, beflügelte die Auseinandersetzung mit dem nunmehr zum „Ritter des Humanismus" (*hyūmanizumu no sen-*

[70] Yamaguchi 2018: 403.
[71] Keppler-Tasaki 2020: 116, Oguro 2004: 145, Yamaguchi 2018: 403–404.
[72] Potempa 1997: 1126.
[73] Yamaguchi 2018: 303, 408.

shi ヒューマニズムの戦士)[74] stilisierten Thomas Mann nach Kriegsende akademische Karrieren.

In Bezug auf letztere hatte Takahashi Yoshitaka bereits zuvor dahingehend einen *kyōyōshugi*-typischen Werdegang durchlaufen, dass er seinen Abschluss 1937 am germanistischen Institut der Kaiserlichen Universität Tōkyō mit einer Arbeit zu Manns Roman *Der Zauberberg* (1924) erworben hatte. Anschließend war er nach einem Studienaufenthalt in Deutschland als Oberschullehrer tätig und brachte es 1954 zur Professur an der Universität Kyūshū.[75] Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich durch eine Vielzahl von Übersetzungen der Erzählungen und Essays Thomas Manns bereits als Koryphäe positioniert. Hierzu trug auch seine erstmals 1949 im Verlag Kon'nichisha erschienene *Tonio Kröger*-Retranslation bei, welche er 1953 nicht nur nochmals bei Kadokawa shoten, sondern zeitgleich beim einflussreichen Shinchōsha-Verlag veröffentlichen konnte. Während insbesondere die Publikation bei Kon'nichisha keine zweite Auflage erreichte, erschien die Shinchōsha-Ausgabe von Takahashis *Tonio Kröger*-Retranslation im Thomas Mann-Band der Reihe *Shinchōsha-Sammlung zur gegenwärtigen Weltliteratur* (*Shinchōsha gendai sekai bungaku zenshū* 新潮社現代世界文学全集). Da dieser Band erstmalig in der Verlagsgeschichte mit einer großformatigen Anzeige in der Tageszeitung Asahi shinbun beworben wurde,[76] waren die Weichen für eine über das akademische Umfeld hinausgehende Wirkung früh gestellt.

Nur drei Jahre später, also 1956, erschien Takahashis Retranslation außerdem als Einzelband in der Shinchō bunko-Taschenbuchreihe[77]; 1967 wurde sie nochmals neu aufgelegt und erreichte bis 2014 die 61. Auflage.[78] Damit ist diese japanische *Tonio Kröger*-Ausgabe die einzige, die sich mit den Auflagenzahlen von Saneyoshi Hayaos Erstübersetzung messen kann. Dem entspricht es, dass die erst 1927 gegründete Iwanami bunko-Reihe als Konkurrenzformat zur bereits 1914 gegründeten, sich ebenfalls am deutschen Reclam-Verlag orientierenden *bunkobon*-Reihe des Shinchōsha-Verlags galt;[79] auch darüber hinaus definierte sich Shinchōsha in vergleichbarer Weise zu Iwanami shoten als Vermittlungsinstanz anspruchsvoller westlicher Literatur.[80] Somit war es Takahashi Yoshitaka gelungen, seine Retranslation in einem Publikationsumfeld zu positionieren, das als ähn-

[74] Murata 1977: 441, Yamaguchi 2018: 384.
[75] Takahashi 2010: 273–274.
[76] Kawamori 2005: 139–140.
[77] Potempa 1997: 1133.
[78] Takahashi 2014.
[79] Kawamori 2005: 45.
[80] Ebd.: 43–44, 46–47.

lich renommiert wie dasjenige der Erstübersetzung wahrgenommen wurde. Dieses aus dem Publikationsrahmen resultierende Prestige, welches Takahashis Retranslation zugeschrieben wurde, dürfte sich ferner in Hinblick auf spätere Auflagen nochmals dadurch verstärkt haben, dass auch die japanische Thomas Mann-Gesamtausgabe ab 1972 bei Shinchōsha erschien, wobei Takahashi als einer der Herausgeber fungierte.[81] Zudem ist Shinchōsha der einzige japanische Verlag, für den ein urheberrechtliches Abkommen mit Thomas Mann bzw. mit dessen als Interessensvertreter in Japan fungierenden Neffen Hans Erik Pringsheim explizit belegt ist.[82]

Damit bot Shinchōsha einen mehr als geeigneten Nährboden für die langfristige Resonanz von Takahashi Yoshitakas *Tonio Kröger*-Retranslation. Daher ist es erstaunlich, dass auch die ebenfalls 1953 publizierte Kadokawa-Ausgabe der Takahashi-Retranslation mehrere Auflagen erreichte und 1959 bereits in der siebten Auflage erschien; 1969 wurde sie außerdem von Kadokawa shoten neu aufgelegt.[83] Das Beispiel von Takahashi Yoshitakas *Tonio Kröger*-Retranslation zeigt demzufolge besonders eindrücklich, dass die japanische Thomas Mann-Übersetzung im Vergleich zur jahrzehntelang mit dem Knopf-Verlag assoziierten US-amerikanischen Rezeption deutlich weniger exklusiv war. Vor diesem Hintergrund betrieb Takahashi Yoshitaka nicht nur „Verlags-Hopping", bis er mit Shinchōsha eine gegenüber Iwanami shoten konkurrenzfähige Publikationsplattform fand, sondern ließ seinen Text sogar über Jahrzehnte parallel bei Shinchōsha und Kadokawa shoten publizieren. Dies verdeutlicht die enorme Nachfrage nach Thomas Mann-Übersetzungstexten im Japan der Nachkriegszeit: Nicht die Verlage suchten sich Übersetzer:innen aus, sondern akademisch profilierte Übersetzer:innen entschieden sich für Verlage, die ihren Ansprüchen genügten. Über ein erstarktes Thomas Mann-Interesse hinausgehende Gründe für diese aus Perspektive der Übersetzer:innen erneut (in Anlehnung an die historischen Umstände des Meiji-zeitlichen Übersetzens) „paradiesische" Entwicklung werden im Folgenden aufgeschlüsselt.

Weltliteratur-Boom und Massen-*kyōyōshugi*

Das *kyōyōshugi*-Bildungsideal, welches in der Vorkriegszeit als zentrale Triebkraft der japanischen Thomas Mann-Rezeption gewirkt hatte, büßte ab der Nachkriegszeit zwar zunehmend an Glanz ein,[84] erfuhr zugleich

[81] Oguro 2004: 146.
[82] Takahashi/Morikawa/Maruko 1961: 331, Keppler-Tasaki 2020: 226.
[83] Potempa 1997: 1124, 1133.
[84] Takada 2006: 19, 26–27.

aber im Rahmen einer allgemeinen Expansion des nachkriegszeitlichen Kultur- und Bildungswesens[85] eine Popularisierung, die Takeuchi als „Massen-*kyōyōshugi*" („taishū-kyōyōshugi" 大衆教養主義)[86] bezeichnet. Hierdurch entwickelte sich eine enorme Nachfrage nach „Sammlungen zur Weltliteratur" (*sekai bungaku zenshū* 世界文学全集)[87], die kanonisierte Literaturklassiker in japanischer Übersetzung enthielten und, da es sich nicht selten um repräsentativ ausgestattete Ausgaben[88] handelte, auch für ein außerakademisches Publikum attraktiv waren.

Für den japanischen Buchhandel erwies sich dieses Masseninteresse als äußerst lukrativ, sodass der Weltliteraturboom dort in den späten 1960er Jahren eine Umsatzsteigerung von 26,6 Prozent bewirkte.[89] Im Kontext dieser gesteigerten Nachfrage nach Übersetzungstexten, die in neu erscheinende Weltliteratursammlungen aufgenommen werden konnten, ist damit auch Takahashi Yoshitakas oben thematisierte *Tonio Kröger*-Retranslation einzuordnen: Nachdem der Text zuvor bereits bei zwei anderen Verlagen erschienen war, wurde er 1953 nicht einfach nur ins allgemeine Verlagsprogramm von Shinchōsha aufgenommen, sondern war Teil der „Shinchōsha-Sammlung zur gegenwärtigen Weltliteratur".[90] Folglich entsprach Takahashis Retranslation einem Bedarf von Verlagsseite nach einer in eine solche Sammlung passenden *Tonio Kröger*-Übersetzung. Vom Ergebnis profitierte Shinchōsha insofern, als das bereits seit seiner Gründung auf derartige Sammelausgaben spezialisierte Unternehmen im Zuge des nachkriegszeitlichen Weltliteratur-Booms sein Profil als renommierter Übersetzungsverlag nochmals schärfen konnte.[91] Für Übersetzer:innen wie Takahashi Yoshitaka wiederum lohn-

[85] Maeda 2010: 302.

[86] Takeuchi 2007: 202–203.

[87] Obwohl im Folgenden mehrere Weltliteratur-Sammlungen identisch als *sekai bungaku zenshū* betitelt sind, handelt es sich um voneinander unabhängige Publikationen. Die gleichbleibende Titelgebung impliziert kein Gemeinschaftsprojekt, sondern vielmehr eine Konkurrenzsituation zwischen den Verlagen in Hinblick auf die Veröffentlichung einer ‚definitiven' Weltliteratursammlung.

[88] Gemeint sind hier umfangreiche Hardcover-Ausgaben mit aufwendig gestalteten Pappschubern, goldgeprägten Titellettern, Lesebändchen sowie Farbseiten, auf denen Fotografien der Autor:innen, ihrer Herkunftsorte, assoziierter Kunstwerke etc. abgedruckt sind. Diese Ausstattung zielte auf die Zurschaustellung möglichst vollständiger Werkreihen im heimischen Bücherregal ab und unterschied sich dadurch erheblich von den meist schmalen, simpel ausgestatteten bunkobon.

[89] Noma 1990: 359.

[90] Kawamori 2005: 139–140, Potempa 1997: 1122.

[91] Okuyama 1980: 124–125.

te sich die Positionierung ihrer Texte in Weltliteratursammlungen nicht nur hinsichtlich ihrer Zugänglichkeit und Dissemination, denn die Wiederverwendung desselben Textes in unterschiedlichen Weltliteraturausgaben bot auf dem tantiemenbasierten japanischen Übersetzungsmarkt (*inzeisei* 印税制) den Übersetzenden beträchtliche finanzielle Anreize.[92]

Somit überrascht es wenig, dass die Mehrzahl der japanischen *Tonio Kröger*-Retranslations im Rahmen nachkriegszeitlicher Weltliteratursammlungen publiziert wurde. Im Kontrast zum US-amerikanischen Exklusivarrangement zwischen Thomas Mann, dem Knopf-Verlag und Lowe-Porter war eine möglichst definitive Übersetzungsausgabe zumindest aus Perspektive der japanischen Übersetzer:innen kein realistisches Primärziel, da sich jede Retranslation ohnehin mit Saneyoshi Hayaos längst kanonisierter Erstübersetzung messen musste.

Verständlich wird ein solches Zusammenwirken von Weltliteraturboom, breit gestreutem Publizieren und dem akademischen Renommee der Übersetzer:innen am Beispiel Satō Kōichis, der als einziger unter den hier betrachteten Übersetzenden ähnlich prominent wie Takahashi Yoshitaka war und von Zeitgenossen als „Nummer Eins in der japanischen Thomas Mann-Forschung" („wagakuni ni okeru Tōmasu Man kenkyū no daiichininsha de aru Satō-kyōju" 我が国におけるトーマス・マン研究の第一人者である佐藤教授) bezeichnet wurde.[93] Auch Satō hatte seinen Abschluss 1936 am *kyōyōshugi*-affinen germanistischen Institut der kaiserlichen Universität Tōkyō erworben, war hiernach als Oberschullehrer tätig und stieg 1948 bis zur Professur am germanistischen Institut der nach Kriegsende als Universität Tōkyō umstrukturierten kaiserlichen Universität auf.[94] Zudem wirkte Satō, nachdem er wie Takahashi Yoshitaka in der Nachkriegszeit zahlreiche Thomas Mann-Übersetzungen publiziert hatte, gemeinsam mit diesem als Herausgeber an der 1972 bei Shinchōsha verlegten Thomas Mann-Gesamtausgabe mit.[95] Ferner waren Satōs Thomas Mann-Übersetzungen im Kontext des zeitgenössischen Weltliteratur-Booms generell gefragt: Nachdem seine *Tonio Kröger*-Retranslation erstmals 1963 von Kawade shobō shinsha in einer *Sammlung der Weltliteratur* (*sekai bungaku zenshū* 世界文学全集) verlegt worden war,[96] erschien der Text bereits 1966 erneut bei Shūeisha in einer *Sammlung zur Weltliteratur des 20. Jahrhunderts* (*20 seiki no bungaku. Sekai bungaku zenshū* 二十世紀の文学—世界文学全集). Darauf folgten 1971 die

[92] Ebd.: 12.
[93] Matsuura 1963: 164.
[94] Satō 1948: 274.
[95] Letzteres geschah im Falle des bereits 1967 verstorbenen Satō posthum.
[96] Potempa 1997: 1123.

Veröffentlichung beim Verlag Shufu no Tomosha in der *Sammlung zur Nobelpreisliteratur* (*Nōberushō bungaku zenshū* ノーベル賞文学全集) sowie 1973 eine weitere Publikation bei Shūeisha in einer *Weltliteratur-Gesamtausgabe* (*sekai bungaku zenshū* 世界文学全集).[97] Auch das Beispiel von Satōs *Tonio Kröger*-Retranslation veranschaulicht demzufolge die Unterschiede zwischen der japanischen und der US-amerikanischen Publikationspraxis: Während letztere durch ein Exklusivarrangement zwischen Autor, Verlag und Übersetzerin die Entstehung von Retranslations bis in die 1980er Jahre weitgehend unterband, konnte Satōs *Tonio Kröger*-Retranslation vor dem Hintergrund des nachkriegszeitlichen Weltliteratur-Booms innerhalb eines Jahrzehnts in vier unterschiedlichen Sammlungen zur Weltliteratur erscheinen, die von drei verschiedenen Verlagen herausgegeben wurden.

Obwohl der Literaturverlag Kawade shobō shinsha sowie das einflussreiche Verlagshaus Shūeisha prinzipiell Gegenteiliges erwarten ließen, blieben die dortigen Publikationen der Satō-Retranslation jeweils auf die Erstauflage beschränkt. Ein entscheidender Unterschied zu Takahashi Yoshitakas deutlich höhere Absatz- und Auflagenzahlen erzielender Übersetzung besteht dabei im Format der Veröffentlichungen: Während Satōs Text ausnahmslos in Weltliteratur-Sammelausgaben erschien, wurde derjenige Takahashis sowohl bei Kadokawa[98] als auch bei Shinchōsha im deutlich kostengünstigeren *bunkobon*-Format publiziert.

Auch Nojima Masanaris Retranslation erschien zwischen 1968 und 1974 in drei verschiedenen Weltliteratur-Sammlungen sowie in einer weiteren Ausgabe; im Unterschied zum „Verlags-Hopping" Satōs und Takahashis wurden alle vier Ausgaben der Nojima-Retranslation jedoch von Kōdansha verlegt. Die Tatsache, dass dieser ausdrücklich auf Unterhaltung und Massentauglichkeit ausgelegte Verlag[99] Nojimas *Tonio Kröger*-Übersetzung innerhalb von sechs Jahren in drei verschiedenen Weltliteratur-Sammelausgaben auf den Markt brachte, verdeutlicht hierbei die diesbezügliche Prioritätenlage im japanischen Verlagswesen der 1960er und 1970er Jahre: Durch Streuung und Wiederauflage beabsichtigte man in erster Linie, ein Massenpublikum zu erreichen.

Das Interesse an eigenen, potenziell lukrativen Weltliteratursammlungen blieb ferner keineswegs auf die besonders großen und einflussreichen Verlagsunternehmen wie Shūeisha oder Kōdansha beschränkt, sondern eröffnete auch kleineren Verlagen die Möglichkeit, vom zeitgenössischen Massen-*kyōyōshugi* zu profitieren. Dies bot denjenigen Über-

[97] Ebd.: 1132–1133.
[98] Potempa 1997: 1133.
[99] Noma 1990: 2, 5.

setzer:innen eine Publikationsplattform, die eher am Rande der japanischen Thomas Mann-Forschung agierten. Ein Beispiel hierfür ist der auf Übersetzungen spezialisierte Verlag Hakusuisha,[100] in dessen *Hakusuisha-Auswahl von berühmten Werken der Weltliteratur* (*Hakusuisha sekai meisakusen* 白水社世界名作選) Asai Masao 1955 seine *Tonio Kröger*-Retranslation veröffentlichte. Ebenso publizierte der Lehrbuchverlag Rippū Shobō Kataoka Keijis (1970) *Tonio Kröger*-Retranslation im Rahmen einer Weltliteratur-Sammlung. Wie die in den größeren Verlagen erschienenen Weltliteratur-Ausgaben erreichten jedoch auch diese Formate keine zweite Auflage.

Sieben von insgesamt neun zwischen 1949 und 1990 publizierten *Tonio Kröger*-Retranslations erschienen folglich in Weltliteratur-Sammlungen (teils sogar in mehreren parallel). Dies grenzt sie von den vier bis 1941 veröffentlichten Texten sowie von den beiden 2011 und 2018 erschienenen neueren Retranslations ab. Damit konnten Verlags- und Publikumsinteressen, die im Kontext des nachkriegszeitlichen Massen-*kyōyōshugi* eine beträchtliche Nachfrage nach derartigen Übersetzungssammlungen generierten, als treibende Kraft hinter der japanischen *Tonio Kröger*-Retranslation bzw. dem diese charakterisierenden Übersetzungspluralismus identifiziert werden. Während der Weltliteratur-Boom so zahlreichen Übersetzenden eine Publikationsplattform bot, garantierte er jedoch keineswegs hohe Absatz- und insbesondere Auflagenzahlen. Stattdessen erzeugte er ein Überangebot an hochwertig-repräsentativ ausgestatteten und daher teuren Textausgaben. Als Modeerscheinung waren diese zeitweilig kulturell relevant, konnten sich langfristig aber nicht gegen die populären und preisgünstigen *bunkobon*-Reihen durchsetzen.

Neuere Retranslations ab 2011: Wiederbelebungsversuche des *kyōyōshugi*-Klassikers

Zur Übersättigung des japanischen Buchmarktes mit *Tonio Kröger*-Übersetzungsausgaben trug ab den 1980er Jahren ein schwindendes Interesse der japanischen Öffentlichkeit an Thomas Mann bei: Dieser wurde in der einen oder anderen Form mit dem *kyōyōshugi*-Bildungsideal assoziiert, sei es in Hinblick auf die akademische Elite insbesondere der Taishō-Zeit oder aber den nachkriegszeitlichen Massen-*kyōyōshugi*. Beide Varianten wurden spätestens mit Beginn der 1980er Jahre als überholtes Relikt aus der Vorkriegszeit kritisiert, sodass das

[100] Shimizu 1990: 51. Eine andere Ausgabe der Asai-Retranslation erschien 1968 in einer weiteren Weltliteratursammlung des Wissenschafts- und Literaturverlags Chikuma shobō, vgl. Potempa (1997: 1124).

Attribut *kyōyōshugiteki* 教養主義的[101] auch im gegenwärtigen Sprachgebrauch negativ konnotiert ist.[102] Vor diesem Hintergrund hatte die *kyōyōshugi*-Prägung der bisherigen japanischen Auseinandersetzung mit Mann zur Folge, dass der Schriftsteller und sein Werk *Tonio Kröger* nun ebenso wie die einstige Bildungselite als „veraltet" („furukusai" 古臭い) galten,[103] sodass zwischen 1990 und 2011 vorerst keine weiteren *Tonio Kröger*-Retranslations publiziert wurden.

Das Ende der 21 Jahre währenden Übersetzungspause markierte Hirano Kyōkos *Tonio Kröger*-Retranslation, welche vom Verlag Kawade shobō shinsha, der 1963 bereits die Satō-Retranslation veröffentlicht hatte, in dessen Taschenbuchreihe Kawade bunko aufgenommen wurde. Dabei zeichnete sich dieses bereits 1886 gegründete Verlagsunternehmen zwar durch einen ausgesprochenen Literaturfokus aus, konzentrierte sich hierbei aber im Unterschied zu Shinchōsha und insbesondere zu Iwanami shoten weniger auf westliche Literaturklassiker als auf japanische Gegenwartsliteratur.[104] Veranschaulichen lässt sich dies an der einflussreichen Literaturzeitschrift *Bungei* 文芸, die Kawade 1944 vom damals aufgelösten Kaizōsha-Verlag übernommen hatte: Aus ihr ging in den 1990er Jahren eine mit dem Begriff „J-Bungaku" bzw. „J-Literatur" verschlagwortete neue Generation japanischer Literaturschaffender hervor, zu der Murakami Haruki 村上春樹 (geb. 1949), Murakami Ryū 村上龍 (geb. 1952) und Yoshimoto Banana 吉本ばなな (geb. 1964) gehörten.[105] Dass Hirano Kyōkos *Tonio Kröger*-Retranslation damit in einem dezidiert literarischen, aber im Unterschied zu den älteren Weltliteratursammlungen nicht *kyōyōshugi*-affinen Publikationsumfeld erschien, markierte so bereits hinsichtlich des Publikationsrahmens einen Neuanfang. Dem entspricht, dass Hirano sowohl die erste Frau als auch die erste nicht mit der japanischen Fachgermanistik affiliierte Berufsübersetzerin ist, die Thomas Mann ins Japanische übersetzt hat.[106]

Während eine Distanzierung von der bisherigen *kyōyōshugi*-affinen Übersetzungstradition im Falle von Hiranos Retranslation durch den Publikationsrahmen nahegelegt wurde, grenzte sich die Retranslation Asai

[101] Eine wörtliche Übersetzung dieses Begriffs könnte in Anlehnung an Maeda 2010: 142 „bildungshumanistisch" lauten, vernachlässigt in dieser Form aber die spezifisch historischen Implikationen des japanischen Begriffs.

[102] Takada 2006: 26–27, Oguro 2004: 144.

[103] Murakami 2008: 83.

[104] Kawade 2023.

[105] Fukushima 2003.

[106] Die Zusammenhänge zwischen der Geschlechtsidentität der Übersetzer:innen und ihrer jeweiligen Übersetzungspraxis werden eingehender thematisiert in Mueller 2024.

Shōkos, die 2018 beim auf Literatur und Modezeitschriften spezialisierten Verlag Kōbunsha[107] erschien, demgegenüber noch ausdrücklicher von den Vorgängern ab: Der Text wurde in der Taschenbuchreihe *Kōbunshas Neuübersetzungen literarischer Klassiker* (*Kōbunsha koten shin'yaku bunko* 光文社古典新訳文庫) publiziert, die neben Asais *Tonio Kröger*-Retranslation auch mehrere Thomas Mann-Übersetzungen des Germanistikprofessors Kishi Yoshiharu sowie Neuübersetzungen der Werke Goethes, Hesses, Brechts, Kafkas, Schopenhauers, Nietzsches, Balzacs und Dostojewskis umfasst. Somit bezieht sich die exklusiv aus hochgradig kanonisierten Texten bestehende Reihe einerseits klar auf das *kyōyōshugi*-Bildungspantheon und versieht diese andererseits ausdrücklich mit dem Attribut der „Neuübersetzung" („shin'yaku" 新訳). Auch das Herausgebernachwort von *Kōbunsha koten shin'yaku bunko* stellt eine explizite Verbindung zu *kyōyōshugi* her: Da dessen autoritär-elitäre Tradition das Gegenwartspublikum von der Klassikerlektüre abschrecke, sei es das erklärte Ziel der Reihe, durch eine lebendige bzw. „atmende" Gegenwartssprache („iki o shite iru kotoba de" 息をしている言葉で) veraltete „Literaturklassiker" gleichsam „wiederzubeleben" („koten o gendai ni yomigaeraseru" 古典を現代に蘇らせる).[108] Von entsprechenden Absichten zeugen auch die im Nachwort ihrer Retranslation aufgeführten Aussagen Asais, Kōbunsha habe sie ausdrücklich dazu ermutigt, *Tonio Kröger* als „unterhaltsamen", dezidiert „japanischsprachigen" Roman („omoshiroi shōsetsu, nihongo no shōsetsu" 面白い小説、日本語の小説) mit zielsprachlichem Fokus („yakusha no nihongo no kankaku o taisetsu ni shite hoshii" 訳者の日本語の感覚を大切にしてほしい) zu konzipieren.[109] Am bereits durch den Reihentitel „Neuübersetzungen literarischer Klassiker" signalisierten Klassikerstatus hielt man derweil fest, da die Gründe für ein Interesse des japanischen Gegenwartspublikums an Thomas Mann und *Tonio Kröger* trotz aller Reformabsichten vorwiegend in der Vergangenheit bzw. in der untrennbar mit dem *kyōyōshugi*-Bildungsideal verflochtenen Übersetzungstradition liegen. Damit tritt im Falle der beiden neueren Retranslations von Hirano Kyōko und Asai Shōko eine Problematik in den Vordergrund, die die *Tonio Kröger*-Retranslation fast von Beginn an geprägt hat: Die Gratwanderung zwischen Tradition und Abgrenzung, welche, wie Asai Shōkos Aussagen belegen, keineswegs nur im individuellen Ermessen der Übersetzer:innen, sondern ebenso in dem der publizierenden Verlage lag.

---

[107] Kōbunsha 2023.
[108] Asai 2018: 194.
[109] Ebd.: 189–190.

6 Fazit: Der japanische Verlagspluralismus und seine Auswirkungen auf Praktiken der Retranslation

In diesem Beitrag konnte gezeigt werden, dass die japanischen Verlage ihrer eingangs erwähnten Rolle als „Übersetzungsdrehscheibe“[110], die Übersetzungen und insbesondere Retranslations initiiert oder akzeptiert, lektoriert, mitgestaltet, veröffentlicht und vermarktet, in Hinblick auf die *Tonio Kröger*-Rezeption des 20. und frühen 21. Jahrhunderts zweifelsohne gerecht werden. Profil, Einfluss und Reichweite der Verlagsunternehmen spielen dabei eine zentrale Rolle: Auf welche Art von Texten sich ein Verlag spezialisiert, welche kulturelle Bedeutung ihm vor diesem Hintergrund zugeschrieben wird und welche Mittel er zur Verbreitung und Vermarktung mobilisieren kann, bestimmt, welche Übersetzungen das japanische Thomas Mann-Verständnis schwerpunktmäßig prägen.

Gezeigt wurde in diesem Zusammenhang, dass Saneyoshi Hayaos 1927 bei Iwanami shoten erschienene *Tonio Kröger*-Erstübersetzung auch deshalb eine besonders nachhaltige Wirkung entfaltete, weil sie maßgeblich vom kulturellen Prestige des Iwanami-Verlags und von der Popularität der Iwanami bunko-Reihe profitieren konnte. Diese Einflussbeziehungen zwischen veröffentlichendem Verlag und Publikumsresonanz entfalteten sich jedoch nicht im historischen Vakuum. Verdeutlichen lässt sich dies am Beispiel des intellektuell einflussreichen Kaizōsha-Verlags, in dem 1930 eine Ausgabe von Mukasa Takeos *Tonio Kröger*-Retranslation erschien, sowie an der abgebrochenen Thomas Mann-Gesamtausgabe von Mikasa Shobō: Beide Verlage zeichneten sich durch ein klares Profil, kulturellen Einfluss und logistische Reichweite aus, scheiterten aber – gemeinsam mit den jeweiligen *Tonio Kröger*-Retranslations – an den politischen Rahmenbedingungen. Dies betraf im Falle von Kaizōsha die japanische Sozialistenverfolgung sowie im Falle von Mikasa Shobō die kulturelle Gleichschaltung des japanischen Wissenschafts- und Publikationswesens mit Nazideutschland.

Allgemein versprachen angesehenere und einflussreichere Verlage höhere Chancen auf Resonanz beim Publikum, sofern die historischen Umstände dies zuließen: Während sich Takahashi Yoshitaka mit seiner 1953 beim Iwanami-Konkurrenten Shinchōsha verlegten Retranslation langfristig als Thomas Mann-Koryphäe etablieren konnte, ist eine vergleichbare Wirkung im Falle der ebenfalls bei Shinchōsha, aber 1941 erschienenen Takeyama-Retranslation ausgeblieben. Verstärkt wurde dies nicht zuletzt auch durch das Publikationsformat, denn Takeyamas Text erschien im Unterschied zu Takahashis nie als *bunkobon*-Ausgabe.

[110] Frank 1988: 203.

Als wesentlicher Kontextfaktor wurde darüber hinaus der nachkriegszeitliche Boom von Weltliteratur-Sammelausgaben sowie die damit einhergehende hohe Nachfrage nach Retranslations identifiziert. So sind die Übersetzungen Takahashis (1953), Asais (1955), Fukudas (1965, 1994), Satōs (1963, 1966, 1971), Nojimas (1968, 1971, 1974), Kataokas (1973) und Marukos (1990) allesamt in Reihen bzw. Sammelbänden zur Weltliteratur erschienen. Darüber hinaus war Morikawas Retranslation (1966) Teil einer zwölfbändigen Reihe zur deutschen Literatur; auch Asais Retranslation wurde 2018 innerhalb einer Serie von Neuübersetzungen westlicher Literaturklassiker veröffentlicht. Derartige Sammlungen boten den Übersetzer:innen eine lukrative Publikationsplattform sowie die Option, ihre Texte in sehr kurzen zeitlichen Abständen oder sogar parallel bei unterschiedlichen Verlagshäusern bzw. in unterschiedlichen Publikationsformaten zu veröffentlichen. Möglich war dies nur, weil es im Japan der Nachkriegszeit deutlich mehr veröffentlichungswillige Verlage als Übersetzer:innen gab.

Insbesondere in Folge des Weltliteratur-Booms entstand derweil eine Kluft zwischen den tatsächlich vielfach gelesenen (oder zumindest vielfach gekauften) *Tonio Kröger-bunkobon*-Ausgaben, zu denen insbesondere Saneyoshis Erstübersetzung und die Takahashi-Retranslation gehören, und den Weltliteratur-Sammelausgaben, die in der Regel keine zweite Auflage erreichten. Dass die Übersetzungen Saneyoshi Hayaos und Takahashi Yoshitakas deutlich höhere Auflagenzahlen als alle übrigen Textfassungen erreichten, ist dabei auch auf das Kaufverhalten in Hinblick auf Übersetzungstexte zurückzuführen: Im Regelfall wird nicht mehr als eine Übersetzungsausgabe gekauft und als scheinbar äquivalenter Ersatz für den Ausgangstext rezipiert, wogegen ein Konsultieren unterschiedlicher Übersetzungsfassungen diese Äquivalenzillusion gefährden würde. Allein unter diesem Aspekt liegt es nahe, dass sich japanische Rezeptionsaktivitäten nicht etwa gleichmäßig auf 15 verschiedene *Tonio Kröger*-Fassungen verteilen, sondern sich auf zwei Texte konzentrieren, die in Hinblick auf Verfasser:in, Verlag, Format und Textgestaltung eine rezeptionsförderliche Verbindung mit den jeweiligen historischen Rahmenfaktoren eingehen konnten.

Diese Befunde veranschaulichen den Pluralismus, durch den sich japanische Übersetzungsaktivitäten insbesondere vom US-amerikanischen Exklusivarrangement zwischen Mann, Knopf und Lowe-Porter unterscheiden, ebenso wie seine Grenzen: Einerseits fungierten die Verlage in Japan im Sinne einer dynamischen Beschleunigung und Pluralisierung als „Übersetzungsdrehscheibe", sodass eine zweistellige Anzahl von Verlagen Anspruch auf Thomas Mann als einen Repräsentanten der Weltliteratur erheben konnte. Andererseits zeigt die klare Dominanz von nur

zwei von insgesamt fünfzehn japanischsprachigen Übersetzungstexten, dass selbst paradiesische Rahmenbedingungen wie diejenigen des nachkriegszeitlichen Weltliteraturbooms hinsichtlich der Rezeptionskapazitäten des Publikums zwangsläufig an Grenzen stoßen. Infolgedessen sind zahlreiche der untersuchten Übersetzungstexte aufgrund einer Flutung des Buchmarktes mit immer neuen Weltliteratur-Sammlungen kaum gekauft und vermutlich noch weniger gelesen worden.

Vor diesem Hintergrund eröffnet dieser Beitrag nicht nur übersetzungssoziologische Einblicke in den Verlauf und die Bedingungen der japanischen Thomas Mann-Rezeption, sondern wichtige Forschungsperspektiven hinsichtlich des Zusammenhanges zwischen Retranslation und Verlagswesen. Letztere könnten künftig mit Blick auf wissenschaftsgeschichtliche Aspekte der Institutionalisierung eingehender untersucht werden. Fest steht, dass die äußere Übersetzungsgeschichte, wie sie hier am Beispiel der japanischen *Tonio Kröger*-Retranslation untersucht worden ist, immer auch eine Geschichte der Verlage ist, welche die Wahrnehmung literarischer Werke im fremdkulturellen Kontext maßgeblich mitgestalten. Die Publikationsgeschichte ist damit ein integraler Bestandteil von Kulturellen Übersetzungsprozessen, die Japans Weg in die Moderne begleitet und dabei im akademischen *kyōyōshugi*-Umfeld der japanischen Geisteswissenschaften wesentlich zur Herausbildung einer sich an westlichen Vorbildern wie Thomas Mann abarbeitenden kulturellen Identität beigetragen haben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Asai, Shōko 浅井昌子 (2018): *Tonio Kurēgā* [Tonio Kröger]トニオ・クレーガー. Tōkyō: Kobunsha Classics (Kōbunsha koten shin'yaku bunko).

Mukasa, Takeo 六笠武夫 (Übers., 1930): *Yōfuku Tansu* [Der Kleiderschrank] 洋服箪笥. Tōkyō: Kaizō bunko.

Takahashi, Yoshitaka 高橋義孝 (2014): *Tōmasu Man ,Tonio Kurēgeru/Venisu ni shisu'* トーマス・マン『トニオ・クレーゲル，ベニスに死す』[Thomas Mann ,Tonio Kröger/Der Tod in Venedig']. 61. Auflage. Tōkyō: Shinchō bunko: 7–120.

Takahashi, Yoshitaka 高橋義孝 / Morikawa, Toshio 森川俊夫 / Maruko, Shūhei 圓子修平 (Übers., 1961): *Aru sagishi no kaisō* [Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull] ある詐欺師の回想. Tōkyō: Shinchōsha.

Sekundärliteratur

Berman, Antoine (1990): „La retraduction comme espace de la traduction". In: *Palimpsestes* 4. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle: 1–7.

Boes, Tobias (2014): „Aschenbach Crosses the Waters: Reading Death in Venice in America“. In: Bush, Christopher, Anne Fernald (Hg.): *Modernism/modernity* 21 (2). Baltimore: The Johns Hopkins University Press: 429–445.

— (2015): „Thomas Mann, World Author: Representation and Autonomy in the World Republic of Letters“. In: Braun, Rebecca, Andrew Piper (Hg.): *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 51 (2). Toronto: Toronto University Press: 132–147.

— (2019): *Thomas Mann's War. Literature, Politics and the World Republic of Letters*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Buzelin, Hélène (2005): „Unexpected Allies: How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies“. In: *The Translator* 11 (2): 193–218.

Deane-Cox, Sharon (2014): *Retranslation. Translation, Literature and Reinterpretation*. London, New York: Bloomsbury Academic.

Frank, Armin Paul (1988): „Rückblick und Ausblick“. In: Kittel, Harald (Hg.): *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung*. Bd. 2. Berlin: Erich Schmidt Verlag: 180–206.

Frank, Armin Paul, Erika Hulpke (1987): „Poes deutscher Rabenhorst: Erkundung eines übersetzungsgeschichtlichen Längsschnitts, Teil I (1853–1891)“. In: Schultze, Brigitte (Hg.): *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 1. Berlin: Erich Schmidt Verlag: 96–148.

Fukai, Hitoshi 深井均 (1975): „‚Tonio Kurēgeru' hōyaku bunken. Hon'yaku no yomarekata [Materialien zu den japanischen ‚Tonio Kröger'-Übersetzungen. Lesarten der Übersetzung] トニオ・クレーゲル邦訳文献：翻訳の読まれ方“. In: Dokuritsu daigaku toshokan kyōkai kaihō 64: 71–81.

Fukushima, Yoshiko (2003): „Japanese Literature, or J-Literature in the 1990's“. In: *World Literature Today* 77 (1): 40–44.

Hamakawa, Sakae 濱川祥枝 (2003): „Kaisetsu [Erläuterung] 解説“. In: Saneyoshi, Hayao 実吉捷郎 (Übers.): *Tonio Kurēgeru. Tōmasu Man Saku*. 16. Auflage. Tōkyō: Iwanami bunko: 133–145.

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (2008): *Ausgekochtes Wunderland. Japanische Literatur lesen*. München: Edition text+kritik.

Horton, David (2013): *Thomas Mann in English. A Study in Literary Translation*. London, New Delhi u. a.: Bloomsbury.

Iwanami Bunko Henshūbu (2007): *Iwanami shoten no 80-nen* [80 Jahre Iwanami shoten] 岩波書店の80年. Tōkyō: Iwanami shoten.

Jones, Francis R. (2011): „Literary Translation“. In: Baker, Mona, Gabriela Saldanha (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Taschenbuchausgabe basierend auf der Erstauflage (1998) und der zweiten Auflage (2009). Abingdon, New York: Routledge: 152–157.

Kamei, Shunsuke 亀井俊介 (1994): „Kindainihon no hon'yakubunka [Die Übersetzungskultur im modernen Japan] 近代日本の翻訳文化“. In: *Hikakubungaku Hikakubunka* 3 比較文学比較文化 3. Tōkyō: Chūōkōronsha.

Kawamori, Yoshizō 河盛好蔵 (2005): „Shinchōsha nanajū-nen [70 Jahre Shinchō-Verlag] 新潮社70年“. In: *Shinchōsha hyakunen* 新潮社百年. Tōkyō: Shinchōsha: 19–197.

Keaveney, Christopher T. (2013): *The Cultural Evolution of Postwar Japan. The Intellectual Contributions of Kaizō's Yamamoto Sanehiko*. New York: Palgrave Macmillan.

Keppler-Tasaki, Stefan (2020): *Wie Goethe Japaner wurde. Internationale Kulturdiplomatie und nationaler Identitätsdiskurs 1889–1989*. München: Iudicium.

Kita, Morio 北杜夫, Tsuji Kunio 辻邦夫 (1980): Kita Morio, Tsuji Kunio taidan. Wakaki hi to bungaku to [Kita Morio und Tsuji Kunio im Gespräch. Jugendtage und Literatur] 北杜夫、辻邦夫対談；若き日と文学と. 9. Auflage. Tōkyō: Chūōkōronsha.

Kobayashi, Kayoko 小林佳世子 (1976): „Nihon ni okeru Tōmasu Man 1930–1945 [Thomas Mann in Japan 1930–1945] 日本におけるトーマス・マン1930–1945". In: *Waimaru no tomo no kai kenkyū hōkoku* ワイマルの友の会研究報告 1 (Mai 1976). Tōkyō: Waseda daigaku: 3–37.

Lubich, Frederick A. (1994): „Thomas Mann's Sexual Politics. Lost in Translation". In: *Comparative Literature Studies* 31 (2): 107–127.

Maeda, Ryozo (2010): *Mythen, Medien, Mediokritäten. Zur Formation der Wissenschaftskultur der Germanistik in Japan*. München: Wilhelm Fink.

Kinkel, Elke (2001): *Thomas Mann in Amerika – interkultureller Dialog im Wandel? Eine rezeptions- und übersetzungskritische Analyse am Beispiel des Doktor Faustus*. In: Baumann, Uwe, Herwig Friedel (Hg.): Beiträge aus Anglistik und Amerikanistik 10. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.

Mathias, Regine (1990): „Reclams Universal-Bibliothek und die japanische Reihe Iwanami-bunko: Einflüsse auf das japanische Deutschlandbild in der Zwischenkriegszeit". In: Kreiner, Josef, Regine Mathias (Hg.): *Deutschland – Japan in der Zwischenkriegszeit*. Studium Universale. Bd. 12. Bonn: Bouvier: 361–384.

— (2012): „Das Entstehen einer modernen städtischen Gesellschaft und Kultur, 1990/1905–1932". In: Kreiner, Josef (Hg.): *Geschichte Japans*. Zweite, aktualisierte Auflage. Stuttgart: Reclam: 332–380.

Matsui, Kento 松井健人 (2018): „Taishō-kyōyōshugi to R. v. Kēber: Kēberu-kyōyōron to sono rekishiteki seikaku no kentō [Taisho Culturalism and Raphael von Koeber: Focusing on Historical Character of Koeber's Views on Culture] 大正教養主義とR. v. ケーベル:ケーベル教養論とその歴史的性格の検討". In: *Kantō kyōiku-gakkai kiyō (Annual report of the Kanto Educational Research Society)* 関東教育学会紀要 45: 25–36.

Matsuura, Kensaku 松浦 憲作 (1963): „Satō Kōichi-cho ‚Tōmasu Man no Sekai' [Satō Kōichis ‚Thomas Manns Welt'] 佐藤晃一著『トーマス・マンの世界』". In: *Nihon dokubun gakkai* 日本独文学会: Doitsu bungaku 31 (Neue Beiträge zur Germanistik 31) ドイツ文学 31: 164–166.

Mueller, Nicole M. (2004): *Japanische Thomas Mann-Übersetzung zwischen Kulturheteronomie und Emanzipation. Tonio Kröger-Retranslations im digitalen Topic Modeling*. In: Weitin, Thomas, Evelyn, Gius (Hg.): *Digitale Literaturwissenschaft*. Berlin u. a.: J. B. Metzler.

Murakami, Haruki 村上春樹 (2008 [1996]): *Uzumaki-neko no mitsukekata* [Vom Finden einer Aufziehkatze] うずまき猫のみつけかた. Überarbeitete Neuauflage. Tōkyō: Shinchōsha.

Murata, Tsunekazu (1977): „Thomas Mann in Japan". In: Bluda, Beatrix / Heftrich, Eckhard / Koopman, Helmut: *Thomas Mann 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck*. Frankfurt/Main: S. Fischer: 434–446.

— (1960): „Thomas Mann in Japan. Eine bibliographische Skizze“. In: *Die Deutsche Literatur* 24. Tōkyō: Japanische Gesellschaft für Germanistik: 48–56.

Noma, Sawako 野間佐和子 (1990): *Kōdansha no hachijū-nen* [80 Jahre Kōdansha-Verlag] 講談社の80年. Tōkyō: Kōdansha.

Oguro, Yasumasa 小黒康正 (2004): „Thomas Mann in Japan – Rezeption und neuere Forschung“. In: Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Neue Beiträge zur Germanistik* 3 (4). Internationale Ausgabe von ‚Doitsu bungaku‘. München: Iudicium: 143–277.

Okuyama, Masurō 奥山益郎 (1980 [1972]): *Shuppan bunka* 出版文化 [Verlagskultur]. 6. Auflage. Tōkyō: Tōkyōdō Shuppan.

Ōmura, Izumi 大村泉 (2010): „Futatsu no nihongohan ‚Marukusu-Engerusu-zenshū‘ no kikaku (1928-nen) [Der Plan zweier japanischen Marx-Engels-Gesamtausgaben] ２つの日本語版『マルクス=エンゲルス全集』の企画（1928年）“. In: *Ōhara shakaimondai kenkyūjo zasshi* 大原社会問題研究所雑誌 617 (März 2010): 1–24.

Potempa, Georg (Mitarbeit Gert Heine) (1997): *Thomas Mann-Bibliographie Bd. 2*. Übersetzungen, Interviews. Morsum/Sylt: Cicero Presse.

Sapiro, Gisèle (2008): „Translation and the Field of Publishing: A Commentary on Pierre Bourdieu's ‚A Conservative Revolution in Publishing‘“. In: *Translation Studies* 1 (2): 154–166.

Saneyoshi, Hayao 実吉捷郎 (2023): *Tonio Kurēgeru. Tōmasu Man saku* [‚Tonio Kröger‘ von Thomas Mann] トニオ・クレーゲル．トーマス・マン作. 16. Auflage (basierend auf der Erstauflage von 1952 sowie der Neuauflage von 2003). Tōkyō: Iwanami bunko.

Satō, Kōichi 佐藤晃一 (1948): *Tōmasu Man Ron* [Essays zu Thomas Mann] トーマス・マン論. Tōkyō: Kōronsha.

Sekikawa, Natsuo 関川 夏央 (2009): *Shinchō bunko nijū-seiki no hyaku-satsu* [100 Werke der Shinchō-Taschenbuchreihe für das 20. Jahrhundert] 新潮文庫二十世紀の百冊. Tōkyō: Shinchō shinsho.

Shimizu, Bunkichi 清水文吉 (1990): *Teramura Goichi to Hakusuisha* [Teramura Goichi und der Hakusuisha-Verlag] 寺村五一と白水社. Tōkyō: Nihon editā sukūru shuppanbu.

Stach, Reiner (1991): *100 Jahre S. Fischer Verlag 1886–1986. Kleine Verlagsgeschichte*. 2. Auflage. Frankfurt/Main: S. Fischer.

Takada, Rieko 高田理恵子 (2006): *Bungakubu o meguru yamai. kyōyōshūgi, nachisu, kyūseikōkō* [Die in der philosophischen Fakultät grassierenden Krankheiten. Bildungshumanismus, Nazismus, Oberschulen des alten Systems] 文学部を巡る病．教養主義、ナチス、旧制高校. Tōkyō: Chikuma shobō.

Takahashi, Yoshitaka 高橋義孝 (2010): *Nihonjin no chisei 13* [Der japanische Intellekt 13] 日本人の知性13. Tōkyō: Nihon gakujutsu shuppankai.

Takeuchi, Yō 竹内洋 (2007 [2003]): *Kyōyōshugi no botsuraku. Kawariyuku erīto gakuseibunka* [Verfall des kyōyōshugi. Studentische Elitenkultur im Wandel] 教養主義の没落．変わりゆくエリート学生文化. 9. Auflage. Tōkyō: Chūōkōron shinsha.

Toury, Gideon (2012): „The Nature and Role of Norms in Translation“. In: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. 3. Auflage. Abingdon, New York: Routledge.

Yamamuro, Nobutaka 山室信高 (2018): „Kyōyōshimin dearu koto no kon'nan – Tōmasu Man ‚Tōnio Kurēgā' saihō [Von der Schwierigkeit, ein Bildungsbürger zu sein – ein Überdenken von Thomas Manns ‚Tonio Kröger'] 教養市民であることの困難—トーマス・マン『トーニオ・クレーガー』再訪". In: *Tōyō daigaku gakujutsu ripojitori (Tōyō University Repository for Academic Resources* [sic]): Keizai ronshū 43 (2) 経済論集43巻2号 (März 2018): 225–244.

Yanabu, Akira 柳父章 (2010): „Nihon ni okeru hon'yaku – rekishiteki zentei [Übersetzen in Japan. Historische Prämissen] 日本における翻訳—歴史的全体". In: Ders. (Hg.): *Nihon no hon'yakuron. Ansorojī to kaidai* 日本の翻訳論. アンソロジーと解題. Tōkyō: Hōsei daigaku shuppan kyoku: 1–34.

Ueda, Kōji (2001): „Die Bedeutung des Übersetzens in der japanischen Germanistik". In: Hijiya-Kirschnereit, Irmela (Hg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*. Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Philipp Franz von Siebold Stiftung 28. München: Iudicium: 125–149.

Yamaguchi, Tomozō 山口知三 (2018): *Mitsu no kuni no monogatari. Tōmasu Man to nihonjin* [Eine Geschichte von drei Ländern. Thomas Mann und die Japaner] 三つの国の物語. トーマス・マンと日本人. Suwashi: Chōeisha.

Internetquellen

Index Translationum (Übersetzungsdatenbank der UNESCO): https://www.unesco.org/xtrans/bsstatlist.aspx?lg=0; die unter Fußnote 50 zitierten Daten sind zugänglich via: https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx (beide zuletzt aufgerufen: 19.01.2024)

Kawade, Iwao 河出岩夫 (Verlagsgeschichte/hizō toshokan 秘蔵図書館von Kawade Shobō, undatiert): https://www.kawade-shobo.com/library/ (zuletzt aufgerufen: 18.01.2023)

Kōbunsha (Verlagsgeschichte/enkaku, 沿革 o. Angabe zu Verf.): https://www.kobunsha.com/company/history/ (zuletzt aufgerufen: 18.01.2024)

Nanzandō (Verlagsgeschichte/enkaku 沿革, o. Angabe zu Verf.): https://www.nanzando.com/help/company (zuletzt aufgerufen: 18.01.2024)

Teil 2 – Perspektiven aus der Übersetzungspraxis

5
Kultur im Sprechblasenformat: Aus dem Nähkästchen einer Manga-Übersetzerin

Verena Maser (Nürnberg)

Abstract

This essay highlights some recent practical examples of challenges when translating manga from Japanese to German. These include wordplays, Buddhist vocabulary, and other (pop)cultural references. Translating manga is a balancing act between staying faithful to the original and being immediately comprehensible for the mostly teenage audience. Often, German lacks a historically rooted local vocabulary that could be adapted for these purposes, and existing cultural knowledge on part of the readers cannot readily be assumed.

1 Einleitung

Manga boomen im deutschsprachigen Raum. Seit 2018 verzeichnet der Markt jedes Jahr teils zweistellige Umsatzzuwächse.[1] 2022 erschienen rund 1.300 neue Bände.[2] Dank Manga hat sich Japanisch mittlerweile zu der Sprache gemausert, aus der am zweithäufigsten ins Deutsche übersetzt wird – nach Englisch und noch vor Französisch.[3]

Nichtsdestotrotz steht eine (wissenschaftlich) Betrachtung der beim Übersetzen von Manga ins Deutsche bestehenden Hürden und angewandten Strategien immer noch weitgehend aus. Erst in den letzten Jahren zeigt sich bei Verlagen wie auch den Übersetzenden selbst verstärkt der Wunsch, diese Arbeit sichtbar zu machen. Ich selbst habe in der Vergangenheit bereits Essays zu den Themen Übersetzen von Geschlechtslosigkeit und von Humor im Manga sowie einen Überblicksartikel zu praktischen Aspekten des Manga-Übersetzens veröffentlicht.[4]

Auch das vorliegende Essay kann als ein erster Ansatz lediglich relevante, in einer eingehenden Analyse zu vertiefende Themenfelder identifizieren und skizzieren. Ausgehend von meiner praktischen Arbeit an ak-

[1] Vgl. Hofmann 2023: 6.
[2] Vgl. Aya-Tan 2023.
[3] Vgl. Schulte 2023.
[4] Vgl. Maser 2019; Maser 2022; Maser 2023.

tuellen Werken habe ich drei beispielhafte Problemfelder ausgewählt, mit denen ich immer wieder konfrontiert bin: Wort- und Sprachspiele, Verweise auf Buddhismus, sowie (pop-)kulturelle Anspielungen. Ganz im Sinne des übersetzerischen „Tanzen in Ketten“[5] sind die jeweiligen Lösungen im Deutschen an die Gegebenheiten des Formats Manga geknüpft: Die Größe der Sprechblase(n) schränkt den Umfang des Texts ein, jede Sprechblase muss Text enthalten und der Lesefluss hat eine höhere Priorität als etwaige lexikalische Genauigkeit.

2 Sprachspiele

Sprach- und Wortspiele begegnen jede:r Übersetzer:in, egal welcher Ausgangssprache. Die besondere Schwierigkeit beim Übersetzen eines Manga (oder auch Films) liegt darin, dass diese sprachlichen Spielereien teils auch visuell korrespondierend umgesetzt werden. Damit wird es den Übersetzenden unmöglich, etwas völlig Neues zu erfinden – und wenn sie es doch tun, so geht die Verbindung zwischen Bild und Text verloren.

Ein Beispiel für eine solche Zwickmühle findet sich in Band elf des Manga *Oji-sama to neko* おじさまと猫 (*A Man and his Cat*, seit 2018) von Sakurai Umi 桜井海 (Lebensdaten unbekannt). In der Geschichte spielt ein Talisman mit dem Namen *hanamaru-neko-san*[6] はなまる猫 eine Rolle (vgl. Abb. 1). Es ist eine kleine Plüschkatze, die um den Hals einen Kragen in Form einer Blume trägt und auf deren Bauch eine Spirale gemalt ist.[7] Für das japanische Publikum braucht diese Darstellung keine Erklärung: die Katze wurde mit dem Korrekturzeichen *hanamaru* kombiniert, das unter sehr gute Schularbeiten gesetzt wird.

Beim deutschsprachigen Publikum sieht es anders aus. Das Symbol und seine Bedeutung müssen als unbekannt vorausgesetzt werden. Im deutschsprachigen Raum gibt es kein vergleichbares Symbol, das im schulischen Kontext so verbreitet allgemeingültig Anwendung findet. Bis Mitte des 20. Jahrhunderts kannte man noch Fleißkärtchen, in der ehemaligen DDR auch (Fleiß-)Bienchen. Das heutige durchschnittliche Manga-Publikum dürfte diese Zeiten aber längst nicht mehr miterlebt haben.[8]

[5] Vgl. Leupold/Raabe 2008.

[6] Das „-san“ ist nicht Teil des im Buch genannten Namens. Es war Wunsch des japanischen Verlages Square Enix, diese respektvolle Anrede zu nutzen.

[7] Vgl. Sakurai 2023: 87.

[8] Dies gilt, auch wenn *A Man and his Cat* ein Werk ist, der auch von einem älteren Publikum gelesen wird.



Abb. 1: Die Mutter schenkt ihrer Tochter den Talisman hanamaru neko-san. Zusammen mit einer Erklärung seiner Fähigkeiten ist dieser groß im ersten Panel auf der Seite abgebildet. Aus: Sakurai 2023: 160 (links), Sakurai 2024: 160 (rechts). ©Umi Sakurai/SQUARE ENIX. Mit freundlicher Genehmigung von Square Enix Japan (links) und Manga Cult (rechts).

Aus meiner eigenen Grundschulzeit kenne ich noch Fleißsternchen, es ist aber unklar, wie weit verbreitet diese waren bzw. sind.[9]

Um den Namen *hanamaru-neko-san* zu übersetzen, könnte ich natürlich trotzdem auf das existierende Vokabular zurückgreifen und zum Beispiel ein „Fleißkätzchen" erfinden. Damit wäre das Aussehen des Glücksbringers zwar nicht erklärt, aber ich hätte immerhin den eigentlichen sprachlichen Verweis ‚gerettet'. Oder ich könnte den umgekehrten Weg gehen und mich an das Bild halten. Dann entsteht zum Beispiel ein „Blumenkätzchen" oder ein „Wirbelkätzchen".[10] Alle drei Wortschöpfungen haben allerdings das Problem, dass sie nicht so recht zu dem passen,

[9] Bei Übersetzungen aus dem Bereich „Schule" stellt sich grundsätzlich immer das „Föderalismusproblem": vieles wird je nach Bundesland unterschiedlich bezeichnet oder ist gar nicht bekannt. Diese Problematik verschärft sich, wenn man bedenkt, dass deutschsprachige Manga auch in Österreich und der Schweiz gelesen werden, wo wieder andere Bezeichnungen verwendet werden.

[10] Das Wort „Spirale" verbietet sich aufgrund vielschichtiger Konnotationen, u. a. der medizinischen.

was den Glücksbringer textlich auszeichnet: „Er beschützt dich vor Dingen, die dir Angst machen und macht jeden deiner Tage *hanamaru*.“[11] Diese Aussage kommt von der Mutter eines kleinen Mädchens; sie sollte also in gewisser Weise auch kindgerecht formuliert sein.

Eine Möglichkeit, die in solchen Fällen bisweilen von Fans sogar gefordert wird, ist die wörtliche Übernahme des japanischen Begriffs. Der Glücksbringer hieße dann also „Hanamaru-Katze“, der Name würde beim ersten Auftauchen in einer kurzen Fußnote erklärt. Das bietet sich in diesem Fall aus zwei Gründen nicht an. Erstens, weil das *hanamaru*-Symbol beschrieben werden müsste, was recht viel Platz bräuchte. Und zweitens, weil Fußnoten im Manga generell nur in Ausnahmefällen zum Einsatz kommen sollten. Da sie den Lesefluss unterbrechen, gilt der Grundsatz, dass es nicht mehr als zwei oder drei pro Buch sein sollten. Im Falle dieses Bandes von *A Man and his Cat* musste ich bereits an anderen Stellen Fußnoten zur Erklärung verschiedener *mochi* 餅-Sorten verwenden, daher wollte ich mir eine weitere Fußnote sparen. Ferner stellt sich das Problem, dass selbst bei der Übernahme des Begriffs *hanamaru* für die zitierte Erklärung des Talismans immer noch eine passende Formulierung gefunden werden müsste. Insgesamt ist diese Lösung daher in diesem Fall nicht praktikabel.

Mein Ansatz bei der Suche nach einer Übersetzung war es daher, an das eigentliche Einsatzgebiet des *hanamaru*-Symbols anzuknüpfen: die Markierung hervorragender Schularbeiten. Was, so meine Überlegung, könnte man im deutschsprachigen Raum unter solche Arbeiten schreiben? Man könnte eine „eins mit drei Sternen“ vergeben, ein „ausgezeichnet“, ein „perfekt“, ein „glänzend gemacht“, ein „traumhaft“, ein „Chapeau“ oder zum Beispiel ein „Bravo“. Daraus entstehen dann eine „Katze mit drei Sternen“, eine „Auszeichnungskatze“, eine „Perfektionskatze“, eine „Glanzkatze“, eine „Traumkatze“, eine „Chapeau-Katz“ (wie Chapeau Claque) oder eine „Bravokatze“. Bliebe noch die Frage, was diese Katzen mit dem Tag des kleinen Mädchens machen.

Meine Wahl fiel letztlich auf „Bravo-Katze“. Zum einen, weil dies ein relativ kurzes Wort ist, was beim begrenzten Platzangebot in den Sprechblasen immer von Vorteil ist. Zum Zweiten, weil in *A Man and his Cat* Musik eine große Rolle spielt, denn der titelgebende ältere Herr ist Konzertpianist. „Bravo“ taucht bereits in den vorherigen Bänden bei tosendem Applaus auf, passt also zur Serie. Und somit ließ sich auch die Aussage der Mutter auf Deutsch formulieren: „[sie] spendet dir für jeden Tag deines Lebens donnernden Applaus.“

[11] Vgl. Sakurai 2023: 160. Soweit nicht anders angegeben handelt es sich bei den Zitaten stets um meine eigene Übersetzung.

Natürlich ist „Bravo-Katze" keine ideale Lösung. Immerhin muss man davon ausgehen, dass der Großteil des Publikums beim Lesen des Wortes „Bravo" sofort die gleichnamige Jugendzeitschrift im Kopf hat. Aber wie es beim Übersetzen eben immer ist: perfekte Lösungen gibt es nicht, vor allem nicht bei der Übertragung von japanischen Texten ins Deutsche. Immerhin, im Korrekturgang des Verlags bleibt die „Bravo-Katze" erhalten.[12] Die zugehörige Erklärung jedoch wird umformuliert, um sie für das hiesige Publikum leichter zugänglich zu machen: „Sie beschützt dich vor allem, wovor du Angst hast und zeigt dir jeden Tag: So, wie du bist, bist du ganz genau richtig."[13] Auch wenn es nicht das ist, was im Original steht, passt die Botschaft meiner Ansicht nach zum Rest der Geschichte: das Mädchen, das den Talisman erhält, berichtet an anderer Stelle, dass ihre Eltern sie auch bei schlechten Leistungen im Schulsport dafür lobten, ihr Bestes gegeben zu haben.[14] Aus diesem Grund war ich mit der Änderung einverstanden.

3 Buddhismus „durch die Hintertür"

Während Sprachspiele in erster Linie zu kreativen Lösungen herausfordern, sind (versteckte) kulturelle Anspielungen ein Feld, das eher Kopfzerbrechen bereitet. Gerne heißt es, dass beim Übersetzen immer etwas verloren gehe. Meiner Erfahrung nach gilt das im besonderen Maße für Anspielungen auf buddhistische Konzepte, die sich weit häufiger in Manga verstecken als man es vielleicht meinen würde. Dabei erweist es sich als problematisch, dass im deutschsprachigen Raum wenig Wissen über Buddhismus vorausgesetzt werden kann und ein einheitliches deutsches Vokabular für die zugehörigen Phänomene meist nicht existiert.

Ein Manga, bei dem mir das besondere Schwierigkeiten bereitet, ist *Hōseki no kuni* 宝石の国 (*Das Land der Juwelen*, 2012–2024) von Ichikawa Haruko 市川春子 (geb. 1980).[15] Er handelt von einem verödeten Planeten,

[12] Es ist übliche Praxis, dass Übersetzungsmanuskripte nach der Abgabe von der Redaktion des Verlags und / oder einem externen Lektorat durchgesehen und ggf. geändert werden. Zu diesen Änderungen ist dann noch einmal der:die Übersetzer:in zu konsultieren.

[13] Vgl. Sakurai 2024: 160.

[14] Vgl. Sakurai 2023: 80: 一生懸命走ったからすごいって！; Sakurai 2024: 80: „Sie finden es super, dass ich so schnell gerannt bin, wie ich konnte!".

[15] Auch abseits der buddhistischen Anspielungen ist *Das Land der Juwelen* eine übersetzerische Herausforderung, da fast alle Figuren kein Geschlecht haben. Siehe dazu Maser 2019.

auf dem nur noch Juwelen in Menschengestalt leben, die an einer Schule unterrichtet werden. Die Juwelen werden immer wieder vom sogenannten „Mondvolk" (*tsukijin* 月人) angegriffen, das die Juwelen entführt, um sie zu Schmuck zu verarbeiten. So jedenfalls scheint es bis Band fünf, doch dann nimmt die Geschichte eine unvermutete Wendung hin zu etwas, was ich als religiösen Erweckungsmythos beschreiben würde. Dieser trägt für das japanische Publikum klar erkennbare buddhistische Züge.

Allgemein zeigt sich dies schon bei der Grundidee der Serie. Wie Autorin Ichikawa in einem Interview ausführt, war sie auf einer buddhistischen Oberschule, auf der auch Sūtren (経; kanonische buddhistische Schriften) gelesen wurden. Laut diesen bestünde das reine Land (*jōdo* 浄土) aus Juwelen. Diese Idee habe sie nicht mehr losgelassen.[16]

Es überrascht wenig, dass sich Ichikawa bei der Gestaltung ihrer Figuren teilweise an die buddhistische Kunst anlehnt. Die Darstellung des angreifenden Mondvolks beispielsweise erinnert an Bilder des Amida-Buddha (*amida nyōrai* 阿弥陀如来), der in Begleitung von Musizierenden die Verstorbenen empfängt, um sie in das reine Land zu geleiten. In *Das Land der Juwelen* schwebt das Mondvolk auf einer Wolke nach unten. Auf dieser sitzt eine große, Buddha-ähnliche Gestalt, die umringt ist von Figuren mit Musikinstrumenten und Waffen.[17]

Ebenso ist die Lehrkraft, welche die Juwelen in Menschengestalt unterrichtet, im Aussehen klar an buddhistische Mönche oder Nonnen angelehnt, da mit einer *kesa* 袈裟, einer über der linken Schulter getragenen Robe, bekleidet.[18] So deutlich diese visuellen Anleihen auch sind, muss dennoch bezweifelt werden, dass sie vom deutschsprachigen Publikum verstanden werden. Als Übersetzerin kann und soll ich „nur" den Text übersetzen, bildliche Elemente bleiben in der Regel unerklärt. Eine Ausnahme kann ich nur dann machen, wenn das Verständnis der Handlung ohne Erklärung beeinträchtigt wäre, wenn zum Beispiel eine hierzulande ungebräuchliche Geste ohne begleitenden Kommentar zum Einsatz kommt.

Ähnlich sieht es bei sprechenden Namen aus – selbst wenn ich sie übersetze, ist selten Platz, um die genauen Hintergründe auszuführen. So lautet beispielsweise der Name der bereits erwähnten Lehrkraft im Original Kongō 金剛. Dieser Begriff bezeichnet im Japanischen laut Lexikon sowohl das härteste Metall, verweist aber auch zum Beispiel auf den bud-

[16] Vgl. Aō 2014.
[17] Vgl. z. B. Ichikawa 2013: 11.
[18] Vgl. z. B. Ichikawa 2013: 17. Die Figur ist wie die meisten anderen in der Geschichte geschlechtslos.

dhistischen „Donnerkeil" *vajra* (金剛杵). In meiner deutschen Version bekam die Figur den Namen „Magnifizenz Brillant". Da ich nur Bezug auf eine Bedeutungsebene nehmen konnte, habe ich mich für die entschieden, die für das deutsche Publikum sofort verständlich ist. Das war allerdings kein Muss: in der französischen Übersetzung von Anne-Sophie Thévenon beispielsweise heißt dieselbe Figur „Maître Vajra".[19] Was weder Thévenon noch ich beim Übersetzen von Band eins wissen konnten: Der genaue Ursprung des Namens wird im späteren Verlauf der Serie noch einmal aufgegriffen – eine Schwierigkeit, mit der bei der Übersetzung laufender Serien immer zu rechnen ist. In Band neun erklärt Kongō schließlich, mit vollem Namen Kongō Daijihishō Jizō-bosatsu 金剛大慈悲晶地蔵菩薩 zu heißen[20], also in etwa Bodhisattva Jizō Kongō, Kristall der grenzenlosen Barmherzigkeit Buddhas. Da Jizō als großer Lehrer und Beschützer der Kinder gilt, unterstreicht diese Stelle für das japanische Publikum noch einmal die Stellung der Figur Kongō (bis zu diesem Punkt) als Lehrkraft der Juwelen. Für das deutschsprachige hingegen handelt es sich eher um einen kuriosen Kommentar.

Bis etwa Band fünf von *Das Land der Juwelen* erschöpfen sich die Verweise auf Buddhismus in solch oberflächlichen Anspielungen, deren Unkenntnis das Verständnis der Handlung nicht schmälert. Dann jedoch zeigt sich, dass Teilaspekte der Handlung ebenfalls auf buddhistischen Ideen basieren. Die Geschichte bleibt zwar weiterhin auch ohne deren Kenntnis verständlich, wird mit ihr aber sinnhafter. So macht die Hauptfigur Phosphophyllit フォスフォフィライト eine Wandlung vom Juwel zum Menschen durch: immer mehr Körperteile müssen durch solche aus anderen Materialien ersetzt werden. Was nie explizit ausgesprochen wird: die Zusammensetzung entspricht praktisch genau der des siebenlagigen Juwels (*shippō* bzw. *shichihō* 七宝) aus dem Aparamitāyus- (*muryōju-kyō* 無量寿経) bzw. dem Lotos-Sūtra (*hoke-kyō* bzw. *hokke-kyō* 法華経). Zugegebenermaßen ist auch mir als Übersetzerin dieser Zusammenhang erst sehr spät aufgefallen, er erklärt aber die Metamorphose Phosphophyllits und macht den inhaltlichen Wandel zum religiösen Mythos weniger abrupt: schon in Band zwei werden die Beine des Juwels durch solche aus Muschelachat ersetzt, ein Material, das in beiden Sūtren Erwähnung findet.

Für solcherlei Hintergründe, die die durchgehende Handlung des Manga betreffen, bräuchte es eigentlich ein übersetzerisches Nachwort oder gar einen eigenen Anmerkungsband. Beides bleibt aber aus Geld-, Zeit- und Platzmangel im Buch meist Wunschdenken. Gelegentlich ver-

[19] Vgl. Ichikawa 2016.
[20] Vgl. Ichikawa 2018: 82.

suche ich, in Interviews[21] oder in Essays wie dem vorliegenden solche Hintergründe zu erklären, allerdings erreiche ich damit leider meist nicht das breite Publikum.

Während in *Das Land der Juwelen* die buddhistischen Ideen hauptsächlich Teil des zugrundeliegenden Konzepts sind, gibt es auch Titel, in denen sie textlich eine Rolle spielen und somit ganz direkt übersetzerische Probleme bereiten. Ein Beispiel dafür ist die Serie *Karāresu* カラーレス (*Colorless*, 2019–2022) von KENT (geb. 1995). Sie erzählt von einer Welt, die durch eine gewaltige Sonneneruption fast sämtliche Farbe und fortschrittlichen Technologien verloren hat. Die Hauptfigur Avidya アヴィディア bekämpft einen religiösen Kult, der die noch vorhandenen Reste an Farbe und Technologien für sich beansprucht. Was auf den ersten Blick wie ein klassischer Science-Fiction-Manga erscheint, entpuppt sich schnell als eine Geschichte gespickt mit buddhistischen Konzepten. Bereits im Nachwort zu Band eins erklärt KENT, die Grundidee der Serie seien die drei Geistesgifte (*sandoku* 三毒), d. h. Habgier (*don'yoku* 貪欲), Zorn (*shin'i* 瞋恚) und Ignoranz (*guchi* 愚痴).[22] In der Kunst werden diese als Hahn, Schlange und (Wild-)Schwein dargestellt. Diese Ikonographie findet sich in *Colorless* ebenfalls wieder.[23] Es steht weiterhin zu vermuten, dass der Name der Hauptfigur vom Sanskrit-Begriff für „Ignoranz" herstammt, verwendet KENT für das dritte Gift doch den Begriff *mumyō* 無明[24] , oder eben auf Sanskrit „avidyā".

Selbst wenn ich all diese Begriffe ‚korrekt', das heißt wie im Lexikon verzeichnet übersetze, ist zu bezweifeln, dass die religiösen Hintergründe für das Publikum komplett verständlich sind. Gleiches gilt für weitere Begriffe, die im Verlauf der Handlung fallen, wie zum Beispiel *dekaichō* 出開帳 (vgl. Abb. 2). Dies bezeichnet im regulären japanischen Sprachgebrauch das vorübergehende öffentliche Ausstellen von Statuen oder Schätzen in Tempeln. In *Colorless* steht der Begriff hingegen für die öffentliche Ausstellung eines gigantischen roten Kristalls.[25] So oder so kennt das Deutsche allerdings kein Wort, das all diese Hintergründe fasst. Zwar gibt es im Katholizismus zum Beispiel Prozessionen, bei denen Monstranzen und Heiligenfiguren der Öffentlichkeit präsentiert werden. Diese haben aber keinen einheitlichen Namen, den ich in meiner Übersetzung verwenden oder adaptieren könnte.

[21] Vgl. Comic-Cookies 2022.
[22] Vgl. KENT 2019: 175.
[23] Vgl. KENT 2023: 150ff.
[24] Vgl. KENT 2023: 152.
[25] Vgl. KENT 2021: 92.



Abb. 2: Avidya und seine Verbündeten diskutieren die Bedeutung der mysteriösen öffentlichen Ausstellung (出開帳). Aus: KENT 2021: 92 (links) und KENT 2024: 92 (rechts). ©KENT 2021. Mit freundlicher Genehmigung von LEED Publishing (links) und Manga Cult (rechts).

Ebenfalls weitgehend verborgen dürfte dem deutschsprachigen Publikum bleiben, dass der in *Colorless* agierende Iodopsie-Kult klar buddhistische Züge trägt, auch wenn die Gewänder eher an den Ku-Klux-Klan erinnern. Im Nachwort zu Band vier führt KENT aus, dass die Kultmitglieder versuchen, die „Erleuchtung" (*kaigan* 開眼) zu erlangen, indem sie sich „Verdienste erwerben" (*kudoku* 功徳) und ihren „Geist trainieren" (*tanren* 鍛錬), was unter anderem durch „Rezitationen" (*dokyō* oder *dokkyō* 読経) geschieht.[26] Während „Erleuchtung" als buddhistisches Konzept dem deutschsprachigen Publikum sicher bekannt ist, sind es die übrigen Begriffe höchstwahrscheinlich nicht, zumal auch hier wieder keine deutschen Entsprechungen existieren, die eine eindeutige Zuordnung ermöglichen würden. Da im japanischen Original sämtliche Begriffe als bekannt vorausgesetzt werden und keinerlei gesonderte Erklärung erfolgt, kann ich allein aus Platzgründen auch keine einfügen. Somit bleibt die Serie in der deutschen Übersetzung leider fast notwendigerweise auf ihre Science-Fiction-Elemente beschränkt.

[26] Vgl. KENT 2021: 151.

4 (Pop-)kulturelle Anspielungen

Wer Manga übersetzen will, muss ganz offensichtlich ein möglichst breites Wissen über die japanische Sprache und Kultur mitbringen, oder zumindest bereit sein, sich Selbiges möglichst schnell anzueignen. Die Erfahrung zeigt jedoch, dass sich das Anforderungsprofil nicht darin erschöpft. Wie man von einem Medium der Popkultur erwarten kann, enthalten viele Manga mannigfaltige Anspielungen auf andere (pop-)kulturelle Medien aus teils ganz unterschiedlichen historischen Epochen. Es kann sogar passieren, dass man der eigenen Sprache Deutsch in völlig unerwarteten Kontexten begegnet. Ein Beispiel hierfür ist die Serie *Watashi no yuri wa o-shigoto desu* 私の百合はお仕事です (*Café Liebe*, seit 2017) von Miman 未幡 (Lebensdaten unbekannt).

Schauplatz von *Café Liebe* ist das gleichnamige Themencafé, angesiedelt im heutigen Tōkyō. Die dortigen Bedienungen geben vor, Schülerinnen des Lyzeum Liebe リーベ女学園 zu sein. Bei diesem handelt es sich um eine deutsche Mädchenschule des 19. Jahrhunderts, die dem im Manga benannten, aber real nicht existierenden Roman *Otome no shinzō* 乙女の心臓 (*Das Herz des Mädchens*) entstammt. Die Hauptfigur Hime 陽芽 wird unfreiwillig Bedienung des Cafés und muss sich anschließend mit ihren Kolleginnen sowie ihren Gefühlen für diese auseinandersetzen.

Café Liebe gehört zum japanischen *yuri* 百合-Genre, in das Geschichten über (im weitesten Sinne) romantische Gefühle zwischen Mädchen gruppiert werden.[27] Dessen Wurzeln reichen bis in die japanische Mädchenliteratur des frühen 20. Jahrhunderts zurück. *Café Liebe* ist sich dieser Tradition sehr bewusst und spielt immer wieder auf bekannte Werke des Genres oder dessen Konzepte an. Allein die Tatsache, dass die Figuren Schülerinnen einer (fiktiven) Mädchenschule sind, knüpft bereits deutlich an die Konventionen des Genres an, dessen bekannteste Werke fast alle an Mädchenschulen spielen.[28] Band eins von *Café Liebe* zitiert gar wörtlich den *yuri*-Fortsetzungsromanklassiker *Maria-sama ga miteru* マリア様がみてる (*Rosen unter Marias Obhut*, 1998–2012, 37 Bände) von Konno Oyuki 今野緒雪 (geb. 1965): *Tai ga magatteite yo* タイが曲がっていてよ („Dein Halstuch ist verrutscht“).[29] Natürlich kann ich diesen Satz übersetzen, ich muss aber davon ausgehen, dass der intertextuelle Verweis für das deutsche Publikum völlig verloren geht. Zum einen hatte der

[27] Vgl. hierzu Maser 2013.

[28] Zu den modernen Klassikern zählen beispielsweise *Aoi hana* 青い花 (Blaue Blumen, 2004–2013) von Takako Shimura 志村貴子 (geb. 1973) und *Citrus* (seit 2012) von Saburouta サブロウタ (Lebensdaten unbekannt).

[29] Vgl. Miman 2017: 39; Miman 2018: 37; Konno 1998: 10.

deutschsprachige Raum nie ein (literarisches) Äquivalent zum *yuri*-Genre, das einen Austausch des Verweiszusammenhangs ermöglichen würde. Zum anderen sind viele in Japan bekannte Titel des Genres nicht oder nicht mehr auf Deutsch erhältlich. Die deutsche Übersetzung von *Rosen unter Marias Obhut* beispielsweise wurde seinerzeit nach Band fünf abgebrochen.

Kurios und gleichzeitig herausfordernd ist noch ein weiterer Aspekt von *Café Liebe*: da sich das Themencafé an einer deutschen Mädchenschule orientiert, tragen alle servierten Speisen auch im japanischen Original ihren deutschen Namen. So sind zum Beispiel Kartoffelsalat und Sachertorte im Angebot. Zusätzlich wird im Café eine Terminologie verwendet, die dem bereits erwähnten nicht existierenden Roman *Das Herz des Mädchens* entlehnt ist. Prominentestes Beispiel ist die Idee der „Schwestern" シュヴェスター: „Mit dem deutschen Wort *Schwestern* bezeichnen wir eine ältere und eine jüngere Schülerin, die einander eine schwesterliche, besonders innige Beziehung versprochen haben."[30] Auch dies ist ein Verweis auf *Rosen unter Marias Obhut*, wo dasselbe Konzept unter dem französischen Begriff für „Schwester", d. h. *sœur* スール firmiert.[31]

Meine erste Überlegung beim Übersetzen war daher, die fiktive Mädchenschule von Deutschland nach Frankreich zu verlegen. Aber warum sollte ein französisches Café Kartoffelsalat servieren? Außerdem hätte es gut sein können, dass der Aspekt „deutsche Kultur" noch einmal handlungsrelevant wird (ich hatte zunächst nur die erste drei Bände vorliegen). Somit musste Deutsch also bleiben. Es musste aber auch klar sein, dass die von den Figuren verwendeten deutschen Begriffe manchmal einen erweiterten Bedeutungsinhalt haben. Die Lösung war, sämtliche im Original enthaltenen deutschen Wörter in einer Fraktur-Schriftart zu setzen. Somit bleiben sie lesbar und verständlich, werden aber gleichzeitig historisch entrückt.

Zusätzlich sprechen in meiner übersetzten Fassung die Schülerinnen bei ihrer Arbeit im Café ein leicht altbackenes Deutsch im Stile eines Backfischromans, um den Schauplatz einer Mädchenschule um die Jahrhundertwende zu komplementieren. Dies soll den Gegensatz zwischen Themencafé und realem Leben noch einmal verstärken und so den Leser:innen dabei helfen, mit dem im deutschen Sprachraum praktisch unbekannten Konzept „Themencafé" vertraut zu werden.

---

[30] Vgl. Miman 2018: 44. Es sind hier tatsächliche Geschwister 姉妹 gemeint, nicht Mitglieder eines christlichen Ordens. Nichtsdestotrotz trifft man in *Café Liebe* und anderen Werken des *yuri*-Genres öfter auf christliche Symbolik (z. B. Kreuze), die allerdings aus rein ästhetischen Gründen zum Einsatz kommt.

[31] Vgl. Konno 1998: 16.

5 Fazit

Es gäbe noch viele Themen, die ich in diesem Essay behandeln könnte, beispielsweise den Umgang mit Soundwords (*giongo* 擬音語 und *gitaigo* 擬態語), die Frage nach der sprachlichen Darstellung von Geschlecht oder die (Nicht-)Übertragung von Dialekten. Auch die von mir hier behandelten Themen sind bei weitem nicht umfassend diskutiert und können nur einen ersten Einblick in das Feld geben.

Die diskutierten Beispiele unterstreichen meines Erachtens einige Grundweisheiten des Übersetzens. Erstens, wer übersetzen will, muss die Sprache, *in* die er:sie übersetzt noch weit besser beherrschen als die, aus der er:sie übersetzt. Zweitens, wer übersetzen will, darf sich nicht nur am Ausgangstext festhalten, sondern muss dessen kulturellen Gesamtkontext kennen(lernen). Und drittens, wer übersetzen will, muss wissen, *für wen* er:sie übersetzt und welches (kulturelle) Wissen er:sie bei diesem Publikum voraussetzen kann.

Manga bieten inhaltlich wie sprachlich eine große Bandbreite. Nicht in jedem Band wird man auf dieselben Schwierigkeiten stoßen, doch jeder Band hat seine eigenen Hürden. „Einfache" Manga gibt es meines Erachtens nicht, denn selbst sprachlich simpel geschriebene Texte lassen sich teils nur unter großen Schwierigkeiten in ein ebenso simples Deutsch übertragen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Manga nicht von anderen Literaturgattungen.

Manga sind ein integraler Bestandteil der japanischen (Pop-)Kultur. Wie dieses Essay gezeigt hat, sind ihre Inhalte oft sehr eng mit der japanischen Lebensrealität verknüpft, sodass ihre Übersetzung notwendigerweise auch immer eine Übersetzung von Kultur beinhaltet. Ob dies in Form von Auslassung, Umwandlung oder Exotisierung geschieht, ist dabei je nach Werk höchst unterschiedlich. Insofern bleibt zu hoffen, dass es in Zukunft eine verstärkte (literatur- und/oder translations-)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit übersetzten Manga geben wird, um die angewandten Strategien genauer aufzuschlüsseln und so gleichzeitig derzeitigen wie zukünftigen Übersetzenden neue Impulse für ihre Arbeit zu geben. Aufgrund des anhaltend großen Interesses für Manga bei den Studierenden bieten sich hier auch Perspektiven für die (japanologische) Lehre.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Ichikawa, Haruko 市川春子 (2013): *Hōseki no kuni 1* (*Das Land der Juwelen 1*) 宝石の国 1. Tōkyō: Kōdansha.
— (2016): *L'ère des cristaux 1* [Die Ära der Kristalle 1]. Übers. Anne-Sophie Thévenon. Grenoble: Glénat.
— (2018): *Hōseki no kuni 9* (*Das Land der Juwelen 9*) 宝石の国 9. Tōkyō: Kōdansha.
KENT (2019): *Karāresu 1* (*Colorless 1*) カラーレス 1. Tōkyō: Leed Publishing.
— (2021): *Karāresu 4* (*Colorless 4*) カラーレス 4. Tōkyō: Leed Publishing.
— (2023): *Karāresu 7* (*Colorless 7*) カラーレス 7. Tōkyō: Leed Publishing.
Konno, Oyuki 今野緒雪 (1998): *Maria-sama ga miteru* (*Rosen unter Marias Obhut*) マリア様がみてる. Tōkyō: Shūeisha.
Miman 未幡 (2017): *Watashi no yuri wa o-shigoto desu 1* (*Café Liebe 1*) 私の百合はお仕事です 1. Tōkyō: Ichijinsha.
— (2018): *Café Liebe 1*. Übers. Verena Maser. Hamburg: Tokyopop.
Sakurai, Umi 桜井海 (2023): *Oji-sama to neko 11* (*A Man and his Cat 11*) おじさまと猫 11. Tōkyō: Square Enix.
— (2024): *A Man and his Cat 11*. Übers. Verena Maser. Ludwigsburg: Manga Cult.

Sekundärquellen

Hofmann, Matthias (2023): „‚So stark wie nie!' Der deutschsprachige Mangamarkt 2022". In: *Alfonz. Der Comicreporter*, 3: 6–12.
Leupold, Gabriele, Katharina Raabe (2008): *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*. Göttingen: Wallstein.
Maser, Verena (2013): *Beautiful and Innocent. Female Same-Sex Intimacy in the Japanese* Yuri *Genre*. Universität Trier: Dissertation. In: OPUS Universitätsbibliothek Trier. https://ubt.opus.hbz-nrw.de/frontdoor/index/index/docId/695 (zuletzt aufgerufen: 18.12.2023).
— (2022): „*Manga: Übersetzen von rechts nach links*". In: Harlaß, Katrin (Hg.): *Handbuch Literarisches Übersetzen 2.0. Fit für das Digitalzeitalter*. Berlin: BDÜ Fachverlag: 131–137.

Internetquellen

Aō, Kozue 粟生こずえ 2014: „Intabyū: Ue wa shōnen, shita wa shōjo. Seibetsu no nai hōseki-tachi wa ‚iroppoi'! ‚Hōseki no kuni' Ichikawa Haruko (zenpen)." [Interview: Oben Junge, unten Mädchen. Die Juwelen ohne Geschlecht sind „verführerisch". „Hōseki no kuni" Ichikawa Haruko (Teil eins)] 【インタビュー】上は少年、下は少女。性別のない宝石たちは「色っぽい」！『宝石の国』市川春子【前編】. Datiert 22.08.2014: https://konomanga.jp/interview/8866–2 (zuletzt aufgerufen: 18.12.2023).
Aya-Tan auf Comicforum (2023): Beitrag datiert 21.07.2023: https://www.comicforum.de/showthread.php?161373-Zielgruppenverteilung-des-deutschen-Man-

ga-Marktes&p=5859488&viewfull=1#post5859488 (zuletzt aufgerufen: 18.12.2023).

Comic-Cookies (YouTube Channel von Andreas Preller) (2022): „Manga Mochi 03: ‚Das Land der Juwelen' mit Lena Dirscherl & Verena Maser". *YouTube*. Datiert 10.11.2022: https://www.youtube.com/watch?v=KLuY8Cwyfxc (zuletzt aufgerufen: 18.12.2023).

Maser, Verena (2019): „Juwelensprache". *TraLaLit: Magazin für übersetzte Literatur*. Datiert 14.08.2019: https://www.tralalit.de/2019/08/14/haruko-ichikawa-das-land-der-juwelen-in-der-uebersetzung/ (zuletzt aufgerufen: 18.12.2023).

— (2023): „Flüchtiger Humor. Journal zur Übersetzung von *Everyday Escape* von Shouichi Taguchi". *TOLEDO-Programm*. Ohne Datum: https://www.toledo-programm.de/journale/6634/fluechtiger-humor (zuletzt aufgerufen: 18.12.2023).

Schulte, Christina (2023): „Die offiziellen Zahlen für den Buchmarkt 2022 sind da". *Börsenblatt*. Datiert 05.07.2023: https://www.boersenblatt.net/news/boersenverein/die-offiziellen-zahlen-fuer-den-buchmarkt-2022-sind-da-291937 (zuletzt aufgerufen: 18.12.2023).

6
Neuübersetzungen aus dem Japanischen in Zeiten translatorischen Anspruchswandels: Ein Plädoyer

Ursula Gräfe (Frankfurt a. M.)

Abstract

This essay argues in favor of retranslations from the Japanese. Perceptions of Japan and the demands on literary translation have changed much, and retranslations can significantly contribute to the reappraisal of Japanese literary works in German-speaking countries. By using several examples, the potential of translations will be discussed. These include new translations of two works by Murakami Haruki, previously translated from English into German, and a retranslation of Mishima Yukio's *Kinkakuji*.

1 Warum Neuübersetzungen?

Die Frage nach Sinn und Zweck von Neuübersetzungen hat in jüngster Zeit viel allgemeines Interesse gefunden. Zahlreiche Klassiker – von Jane Austen (1775–1817) bis Zhuangzi 莊子/庄子 (um 365–290 v. Chr.) – wurden in den letzten zwanzig Jahren neu übersetzt, einige sogar mehrfach. In der Praxis werden Neuübersetzungen in erster Linie mit dem Argument begründet, dass Übersetzungen mit der Zeit an Aktualität verlieren und somit veralten. Ein weiteres Motiv ist die Berücksichtigung finanzieller Erwägungen, beispielsweise bei Werken, die siebzig Jahre nach dem Tod des Urhebers gemeinfrei werden. Burkhart Kroeber (geb. 1940) beobachtet in Bezug auf Klassikerübersetzungen ein verbreitetes Muster, das auf der binären Gegenüberstellung einer mit ‚Frische' und ‚Freiheit' assoziierten aktuellen Sprache und einer historischen Last beruht:

> Wenn Literaturkritiker auf den Kulturseiten unserer Zeitungen über Neuübersetzungen von Klassikern schreiben und etwas Gutes über sie sagen wollen, loben sie gern ihre ‚Frische', die sich einer aus der Distanz gewonnenen ‚größeren Freiheit' verdanke, und greifen mit Vorliebe zu der Metapher vom ‚Staub der Jahrhunderte', der auf einmal ‚wie weggeblasen sei.[1]

[1] Kroeber 2022: o. S.

Der etwas vage Begriff „veraltet“ kann sich auf mehrere Aspekte beziehen, die mit einem gesellschaftlichen oder politischen Wertewandel einhergehen und sich in der Nachfrage nach literarischen Neuübersetzungen manifestieren. Man könnte fast sagen, dass sich die Neuübersetzung in den letzten zwanzig Jahren zu einem eigenen Genre entwickelt hat. Ein Klassiker braucht nicht mehr unbedingt eine Neuübersetzung, weil ältere Übersetzungen fehlerhaft, ungenau oder insgesamt veraltet sind. Sie werden vielmehr notwendig, weil ältere Übersetzungen den heutigen sprachlichen Anforderungen und geänderten, sich sprachlich artikulierenden Wertvorstellungen nicht mehr entsprechen. Bei näherer Betrachtung lässt sich diese Einschätzung aber auch auf die Originale übertragen, die in diesem Sinne nicht weniger „veralten“ als ihre Übersetzungen. In der Konsequenz führt dies zu der etwas provokanten These, dass die Übersetzung gegenüber dem Original im Vorteil ist. „Natürlich wird das Übersetzen nie an ein Ende kommen“, schreibt Rosemarie Tietze im Nachwort zu ihrer Neuübersetzung von Lew Tolstois (1828–1910) *Anna Karenina* (1877/78). Gerade darin, so Tietze, liege der Reichtum eines Kunstwerks.[2]

Jahrzehnte soziokultureller, so etwa feministischer Bewusstseinsbildung liegen hinter uns, und die große Chance von Neuübersetzungen besteht darin, sprachliche Aspekte, gesellschaftliche und historische Bezüge des Originals neu zu vermitteln, also den zeitlichen Abstand zwischen damaliger und heutiger Sprache zu überbrücken, um den Leserinnen und Lesern ein Werk wieder näher zu bringen bzw. in einem neuen Licht erscheinen zu lassen. Dies führt zu der Annahme, dass weder Original noch Übersetzung feststehende oder dauerhafte Kategorien sind, sondern sich ständig und kontinuierlich wandelnde Größen. Für das Konzept des Kulturellen Übersetzens bedeutet dies eine generelle Neubewertung von Theorie und Praxis der literarischen Übersetzung zugunsten einer Überwindung historischer, geschlechtsspezifischer und nationaler Klischees.

Obwohl die Nachfrage nach Übersetzungen aus dem Japanischen in den letzten Jahrzehnten generell deutlich gestiegen ist, sowie auch die Zahl der Übersetzerinnen und Übersetzer zugenommen hat, ist es in Deutschland kaum möglich, sich anhand von Übersetzungen nur annähernd einen Überblick über die Neuerscheinungen auf dem japanischen Buchmarkt zu verschaffen, wie wir ihn beispielsweise für den englischen oder französischen Markt haben. Da zudem längst nicht alle wichtigen Werke bedeutender japanischer Schriftsteller und Schriftstellerinnen wie Shiga Naoya 志賀直哉 (1883–1971) oder Ariyoshi Sawako 有吉佐和子 (1931–1984) – um nur zwei von vielen zu nennen – ins Deutsche übersetzt

[2] Tolstoi 2009: 1281f.

sind, erscheint der Ruf nach Neuübersetzungen des Bestehenden geradezu verwegen. Sind Neuübersetzungen nicht ein Luxus, wenn man bedenkt, wie viele Erstübersetzungen prominenter Werke noch ausstehen?

Der Mangel an Übersetzungen – ganz zu schweigen von Neuübersetzungen – aus dem Japanischen ist zweifellos auf den hohen Zeitaufwand und die damit verbundenen Schwierigkeiten zurückzuführen. Die amerikanische Übersetzerin Margaret Sayers Peden (1927–2020) hat eine besonders treffende Metapher gefunden, um die Komplexität des Vorgangs zu veranschaulichen; einen Eiswürfel:

> I like to think of the original work as an ice cube. During the process of translation the cube is melted. While in its liquid state, every molecule changes place; none remains in its original relationship to the others. Then begins the process of forming the work in a second language. Molecules escape, new molecules are poured in to fill the spaces, but the lines of molding and mending are virtually invisible. The work exists in the second language as a new ice cube – different, but to all appearances the same.[3]

Die Schaffung eines solchen neuen Eiswürfels ist also keine Kleinigkeit. Sie erfordert nicht nur sprachliche und literarische Kompetenz, sondern auch kreative Lösungen, um die kulturellen Unterschiede zwischen den Sprachen zu überbrücken. Übersetzerinnen und Übersetzer müssen nicht nur die kulturelle Gebundenheit des Werkes erfassen, was ein fundiertes Hintergrundwissen und oft aufwändige Recherchen erfordert, sondern auch die Kreativität besitzen, all diese Elemente in das zielsprachliche Kultursystem – in unserem Fall das deutsche – zu übertragen, ohne Aspekte der Ausgangskultur zu verfälschen oder zu nivellieren. Aus dieser Situation ergibt sich zwangsläufig ein praktisches Dilemma: Sollen Neuübersetzungen japanischer Werke zugunsten von Erstübersetzungen zurückgestellt werden? Oder wäre es denkbar, Neuübersetzungen klassischer Werke in einer eigenen Reihe zu präsentieren, wie es z. B. bei den Hanser Klassiker Neuübersetzungen[4] der Fall ist?

2 Die Zweitübersetzung – „ein folgenschweres Missverständnis“

Für die Neuübersetzung eines japanischen Romans müssen also zwingende Gründe vorliegen, denn die Hürden – mangelnde Bekanntheit der Autorinnen und Autoren, Zeitaufwand und Finanzierung – sind hoch.

[3] Peden 1989: 13.

[4] Zu den Hanser-Klassiker-Neuübersetzungen: Carl Hanser Verlag o. J.

Ein Beleg dafür ist die geringe Zahl von Neuübersetzungen japanischer Werke in den letzten zehn Jahren: insgesamt acht, darunter nur zwei von Autorinnen.[5] Verglichen mit den Jahrzehnten davor[6] sind dies jedoch viele. Vier dieser acht Werke waren ursprünglich sogenannte Zweit- oder Doppelübersetzungen – das Original war über den Umweg des Englischen oder Französischen ins Deutsche gelangt. Die Problematik dieser Praxis wurde im Zusammenhang mit einem Eklat in der Fernsehsendung *Das Literarische Quartett*[7] um den aus dem Amerikanischen übersetzten Roman *Kokkyō no minami, taiyō no nishi* 国境の南、太陽の西 (*Gefährliche Geliebte*, 1992) von Murakami Haruki 村上春樹 (geb. 1949) ausführlich diskutiert.[8] Der Kolumnist Harald Martenstein (geb. 1953) sprach in seinem amüsanten Artikel im *Tagesspiegel* von einem „der folgenschwersten Missverständnisse der jüngeren deutschen Kulturgeschichte“[9]. Die heftige und anhaltende Kritik, die die Zweitübersetzung in diesem Fall hervorgerufen hat, markiert einen deutlichen und erfreulichen Wandel der Ansprüche in der Übersetzungslandschaft. Kaum ein Verlag, der etwas auf sich hält, lässt heute noch Zweitübersetzungen japanischer Werke anfertigen, auch wenn das Übersetzen eben viel Zeit und Geld koste, wie der Autor Haruki Murakami auf den Skandal angesprochen lapidar bemerkte.[10]

Zweitübersetzungen sind also mittlerweile in Verruf geraten und die Ausnahme. Und nicht nur das. Der Dumont Verlag ließ in den Jahren 2013 und 2020 die aus dem Amerikanischen übersetzten Romane *Kokkyō no minami, taiyō no nishi* 国境の南、太陽の西[11] und *Nejimakidori kuronikuru*

[5] Chronologisch nach dem Erscheinungsjahr: Tsushima 2023; Fukuzawa 2021; Murakami 2020; Mishima 2020; Sei Shonagon 2019; Mishima 2018; Tanizaki 2017; Murakami 2013.

[6] Hier fällt mir nur eine einzige Neuübersetzung ein: Kawabata 2004.

[7] Das Literarische Quartett (Folge 68 vom 30. Juni 2000, unter „Der Krach“ auf YouTube mehrfach verfügbar.)

[8] Vgl. Havranek 2010: 293f.

[9] Martenstein 2000.

[10] Vgl. Murakami/shibata 2000: 82.「僕は実を言いますと、重訳ってわりに好きなんですよ。僕はちょっと変なのがすきだから、重訳とか栄華のノベライゼーションとか興味あります。だから […]、いまおしゃったような質問はこれからグロバライゼーションということもあって、ものすごく増すえてくると思うんです。」„Um die Wahrheit zu sagen, habe ich sogar etwas für Übersetzungen aus Zweitsprachen übrig. Mein Geschmack ist ohnehin etwas abseitig, aber ich finde Zweitübersetzungen oder Romane, die nach Filmen entstehen, interessant, […] ich glaube, dass sich durch die Globalisierung noch mehrere Spielarten des von Ihnen erwähnten Problems ergeben werden.“

[11] Murakami 1992; Murakami 2013.

ねじまき鳥クロニクル[12] von Murakami neu aus der Originalsprache übersetzen. Die Neuübersetzungen wurden unter Titeln veröffentlicht, die denen der japanischsprachigen Originale folgen: *Südlich der Grenze, westlich der Sonne* statt *Gefährliche Geliebte*, *Die Chroniken des Aufziehvogels* statt *Mister Aufziehvogel*.[13]

Ferner zeigte sich in der Mikrostruktur, dass die Zweitübersetzungen neben einer sprachlichen auch eine politische und ideengeschichtliche Eigendynamik entwickeln können. Dies ist bereits an anderer Stelle hinlänglich besprochen worden[14], sodass hier nur eine kurze Veranschaulichung erfolgt. In *Die Chroniken des Aufziehvogels* spielen historische und fiktive Ereignisse in und um Mandschukuo 満州国 eine zentrale Rolle. Die Gründung Mandschukuos als „Kaiserreich" in der chinesischen Mandschurei 1932 resultierte aus dem kolonialen Interesse Japans an den Rohstoffen der Mandschurei, gestützt und verbrämt durch die Utopie eines neuen ‚panasiatischen' Staates. Bezeichnend ist unter anderem, dass der amerikanische Übersetzer die Aussprache der Ortsnamen in Mandschukuo ins Chinesische übertragen hat, obwohl sie zur Zeit der Romanhandlung – nach der japanischen Besetzung – japanisch ausgesprochen wurden. So wurde die größte Stadt der Mandschurei, Changchun 長春, als Hauptstadt Mandschukuos von den japanischen Kolonialherren in Shinkyō 新京 („Neue Hauptstadt") umbenannt. In der amerikanischen Übersetzung verwenden die Protagonisten jedoch stets die chinesische Transkription Hsin-ching für 新京 nach dem Wade-Giles-System, der bis in die 1970er Jahre verbreiteten internationalen Transkription des Chinesischen, was die japanischen Besatzungsoffiziere damals nicht getan hätten.

3 Neuübersetzung als sprachliche Aktualisierung: Von der Goldenen Halle zum Goldenen Pavillon

Kommen wir zur Neuübersetzung des 1956 veröffentlichten Romans *Kinkakuji* 金閣寺[15] von Mishima Yukio 三島由起夫 (1925–1970), der von Walter Donat (1898–1970) aus dem Japanischen übertragen, bereits 1961 unter dem Titel *Der Tempelbrand*[16] auf Deutsch erschienen ist. Die Neuübersetzung unter dem Titel *Der Goldene Pavillon*[17] kann als beispielhaft

[12] Murakami 1994/1995.
[13] Murakami 2020.
[14] Gräfe 2020.
[15] Mishima 1956.
[16] Mishima 1961.
[17] Mishima 2020.

für den seltenen Fall der Neuübersetzung eines japanischen Klassikers gelten.

Die Neuübersetzung von Mishimas Roman bot sich aus mehreren Gründen an. Am 25. November 2020 jährte sich der Todestag des Autors zum 50. Mal, sodass mit einer gewissen Aufmerksamkeit zu rechnen war. Schwerer wog jedoch, dass der Erstübersetzer Walter Donat dem Werk durch seine eng am Text orientierte, wortgetreue Übertragung einen eigenen, fremd anmutenden, wenn auch nicht uninteressanten Stil verliehen hat. Die Makrostruktur des Romans ist in der Übersetzung erhalten geblieben. Es wurden weder Kürzungen oder inhaltliche Veränderungen vorgenommen. An die Stelle der eleganten literarischen Sprache Mishimas ist jedoch eine gewisse forcierte, kantige Wörtlichkeit getreten, die den Eigenheiten des Originals im Deutschen nicht gerecht wird. In Analogie zu dem bei Übersetzungen aus dem Japanischen nicht seltenen Phänomen der ‚Überinterpretation', bei der implizite Inhalte allzu explizit wiedergegeben werden, könnte man bei Donats bemüht ‚wortgetreuer' Übertragung von einer ‚Unterinterpretation' sprechen. Hinzu kommt eine aus heutiger Sicht oft behelfsmäßig anmutende Terminologie. So wird der Kinkaku 金閣 – der Goldene Pavillon – durchgängig als „Goldene Halle" bezeichnet, was ein falsches Bild vermittelt. Unzutreffend sind auch Umschreibungen wie „Meditation unter freiem Himmel" für die buddhistische Praxis des Niwazume 庭詰. Bei dieser handelt es sich um die Zeit, die ein Zen-Mönch, der um Aufnahme in ein Kloster bittet, nach anfänglicher Ablehnung vor dem Klostertor kniend verbringt, um die Ernsthaftigkeit seines Wunsches nach spiritueller Schulung zu beweisen. Begriffe dieser Art werden in der Neuausgabe im Glossar erläutert. Glossar und Nachwort können Neuübersetzungen einen weiteren Mehrwert verleihen, indem sie über den Text hinaus in kulturelle Wissenssysteme, wie in diesem Fall den Buddhismus, oder spezifische historische Kontexte einführen. Ein weiterer Umstand, der für eine Neuübersetzung sprach, war die Person des ersten Übersetzers Walter Donat und seine Funktionen im Dritten Reich. Er propagierte – wohl auch in Ausübung dieser – nationalsozialistische Inhalte und eine heroisierende Sicht auf die japanische Kultur. Dieser Fall zeigt einmal mehr die Komplexität des Kulturellen Übersetzens und die Verflechtungen zwischen Autor, Original und Übersetzer. Es ist gut vorstellbar, dass Walter Donat in Mishima Yukio vor allem den Inbegriff japanischer Männlichkeit sah und sich womöglich deshalb zu einem besonders spröden Stil verpflichtete. Donat planiert den Text geradezu, was bleibt, ist vor allem die Betonung einer Andersartigkeit.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Mishima seit Jahren in neurechten und rechtsextremen Kreisen stark an Popularität gewinnt.

„Für die Neue Rechte in Europa und die Alt-Right in den USA fungiert Mishima als nicht justiziable Chiffre für autoritäre Gewaltherrschaft […]“[18] Fabian Schäfer (geb. 1978) beschreibt in seinem lesenswerten Aufsatz eine Strategie der Neuen Rechten, rechtspopulistische Positionen mit Hilfe einer literarischen Ikone wie Mishima ‚salonfähig' zu machen. Mishima wird dabei – ähnlich wie etwa Friedrich Nietzsche (1844–1900) oder Ernst Jünger (1895–1998) – als Gesinnungsgenosse vereinnahmt.

Ein wesentlicher Aspekt von Mishimas Roman *Der Goldene Pavillon* ist aber gerade die universelle und zeitlose Übersetzbarkeit der darin dargestellten Idee der Zerstörung von Schönheit als Akt einer ganz und gar *individuellen* Befreiung von der eigenen Unzulänglichkeit. Der Novize Mizoguchi leidet wegen seines Stotterns unter Minderwertigkeitskomplexen, und es ist die vollkommene Schönheit in Gestalt des Goldenen Pavillons, die ihn erdrückt und verhöhnt. Mishima gelingt mit seinem Roman eine literarische Analyse des Verhältnisses von Schönheit, Gewalt und Identität. Das ist es, was er sagen will, und es ist die Aufgabe des Übersetzers, diese Intention zu erkennen und umzusetzen. „Die Sprachen sind verbunden durch das, was sie sagen wollen. […] Einzelne Elemente der Sprachen schließen sich aus, aber sie ergänzen sich in ihrer Intention.“[19] Mishimas Roman liegt ein ästhetisches Weltverständnis zugrunde, das der Autor in seinen Beschreibungen des Goldenen Pavillons meisterhaft zum Ausdruck bringt. Schönheit, Macht, Klang und die rauschhaften Raumerfahrungen des Protagonisten Mizoguchi, die die Grenzen zwischen Innen und Außen überschreiten, verschränken sich. Hier wird kein Bauwerk beschrieben, sondern eine lebendige Struktur, die visuell und akustisch auf den Protagonisten einwirkt und ihn in ihren Bann zieht:

> Doch zu keiner Zeit ließ die Schönheit des Goldenen Pavillons nach! Sie fand immer irgendwo ihren Widerhall. Überall vernahm ich ihren Klang, unablässig hatte ich ihn im Ohr. Sollte ich ihn mit etwas vergleichen, ähnelte er dem einer kleinen goldenen Glocke, die seit fünfeinhalb Jahrhunderten beständig läutete […]. Was wäre, wenn dieses Läuten verstummte?[20]
>
> Ein Gefühl unendlicher Erschöpfung überkam mich.

[18] Schäfer 2022: 114.

[19] Bereza 2013: 64.

[20] Zum Vergleich eine Passage aus der Übersetzung von Walter Donat: „Aber es gab keine Zeit, in der die Schönheit der Goldenen Halle verging! Ihre Schönheit hallte immer von irgend her wider. Wie ein Mensch, der am Ohrensausen leidet, hörte ich, wo ich auch war, die Schönheit der Goldenen Halle widerhallen, und hatte mich daran gewöhnt“ Mishima 1961: 291.

> Meine Vision des Goldenen Pavillons schwebte noch immer deutlich sichtbar über dem wirklichen Gebäude in der Dunkelheit. Das Funkeln hatte nicht nachgelassen. Das Geländer der Halle des Dharmawassers an der Seeseite hielt sich bescheiden zurück, während die von den indischen Balken gestützte Grotte des Gezeitenrauschens über ihm ihre Brüstung verträumt in Richtung See wölbte. Seine Spiegelung erhellte die Dachtraufen, auf denen unbestimmte Lichtreflexe flimmerten. Wenn auch die Abendsonne oder der Mond den Goldenen Pavillon zum Leuchten brachten, war es doch das Licht auf dem See, das ihm den wundersamen Anschein eines schwebenden, mit seinen Schwingen schlagenden Wesens verlieh. Die Spiegelung der schwankenden Wasserfläche löste den goldenen Pavillon aus seiner festen Verankerung, sodass er aus Elementen wie Wind, Wasser und Feuer, die unablässig in Bewegung waren, erbaut zu sein schien.[21]

Mit assoziativ aufgeladenen Raumdarstellungen wie dieser gelingt es Mishima, seine Idee von Schönheit in das narrative Gewebe des Romans einzuflechten und den Goldenen Pavillon zum Sinnträger seiner Weltsicht zu machen. Für mich ist Mishimas *Kinkakuji* 金閣寺 einer der bedeutendsten Romane der Weltliteratur, dessen literarischer, philosophischer und psychologischer Reichtum auch weitere Neuübersetzungen rechtfertigen würde.

4 Schlussbemerkung

Neuübersetzungen können Antwort auf die Frage geben, was es heute im Unterschied zu früher bedeutet, Erzählliteratur von einem kulturellen System in ein anderes zu übertragen. Sprachen und Kulturen sind nicht statisch, und der Blick auf Japan und die Anforderungen an literarische Übersetzungen haben sich in jüngster Zeit so stark verändert, dass Neuübersetzungen einen wichtigen Beitrag zur Neubewertung, Vermittlung und Verortung japanischer literarischer Werke im deutschsprachigen Raum leisten. Sie bieten die Chance, die Vielfalt und Tiefe der Literatur neu zu erkunden und damit lebendig zu halten. Eine ultimativ gültige Übersetzung existiert nicht. Denn wie Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz über die Aufgabe des Übersetzers schreibt, verändert sich auch das Original „in seinem Fortleben, das nicht so heißen dürfte, wenn es nicht Verwandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre.“[22]

[21] Mishima 2020: 302.
[22] Benjamin 1972: 12.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Fukuzawa, Shichirō (2021): *Die Narayama-Lieder*. Übers. Thomas Eggenberg. Zürich: Unionsverlag.

Kawabata, Yasunari (2004): *Schneeland*. Übers. Tobias Cheung. Frankfurt (a. M.): Suhrkamp.

— (1957): *Schneeland*. Übers. Oscar Benl. München: Carl Hanser Verlag.

Mishima, Yukio 三島由起夫 (1956): *Kinkakuji* 金閣寺. Tōkyō: Shinchōsha.

— (1961): *Der Tempelbrand*. Übers. Walter Donat. München: Paul List.

— (2018): *Bekenntnisse einer Maske*. Übers. Nora Bierich. Zürich: Kein & Aber.

— (2020): *Der Goldene Pavillon*. Übers. Ursula Gräfe. Zürich: Kein & Aber.

Murakami, Haruki 村上春樹 (1992): *Kokkyō no minami, taiyō no nishi* 国境の南、太陽の西. Tōkyō: Kondansha.

— (1994/1995): *Nejimakidori kuronikuru* ねじまき鳥クロニクル. Tōkyō: Shinchōsha.

— (2000): *Gefährliche Geliebte*. Übers. Giovanni und Ditte Bandini. Köln: Dumont Verlag.

— (2013): *Südlich der Grenze, westlich der Sonne*. Übers. Ursula Gräfe. Köln: Dumont Verlag.

— (2020): *Die Chroniken des Aufziehvogels*. Übers. Ursula Gräfe. Köln: Dumont.

Sei Shonagon (2019): *Kopfkissenbuch.* Übers. Michael Stein. Zürich: Manesse Verlag.

Tanizaki, Jun'ichirō (2017): *Der Schlüssel*. Übers. Katja Cassing und Jürgen Stalph. Löhne: Cass Verlag.

Tolstoi, Lew (2009): *Anna Karenina*. Übers. Rosemarie Tietze. München: Carl Hanser.

Tsushima, Yūko (2023): *Räume des Lichts*. Übers. Nora Bierich. Zürich: Arche Verlag.

Sekundärquellen

Benjamin, Walter (1972): „Die Aufgabe des Übersetzers". In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. IV/1, Frankfurt (a. M.): Suhrkamp.

Bereza, Dorota Karolina (2013): *Die Neuübersetzung. Eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur*. Berlin: Frank & Thimme.

Havranek, Erich (2010): „Atmosphäre ohne Exotik: Vermittlung japanischer Literatur im deutschen Sprachraum". In: Bachleitner, Norbert, Michaela Wolf (Hg.): *Streifzüge im translatorischen Feld*. Wien: LIT, S. 293–313.

Murakami, Haruki 村上春樹, Shibata Motoyuki 柴田元幸 (2000): *Hon'yaku yawa* 翻訳 夜話 [„Nächtliche Gespräche über literarisches Übersetzen"]. Tōkyō: Bungeishunjū.

Schäfer, Fabian (2022): „‚Mehr Japan wagen!' Japan als kryptofaschistische Chiffre in der metapolitischen Diskursstrategie der Neuen Rechten". In: Mladenova, Dorothea / Jawinski, Felix / Gengenbach, Katrin (Hg.): *Die Aufgabe der Japanologie. Beiträge zur kritischen Japanforschung*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 97–116.

Peden, Margret Sayers (1989): „Building a Translation. The Reconstruction Business“. In: Biguenet, John, Rainer Schulte (Hg.): *The Craft of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, S. 13–27.

Pöckl, Wolfgang (2010): „Neuübersetzungen. Zwischen Zufall und Notwendigkeit“. In: Bachleitner, Norbert, Michaela Wolf (Hg.): *Streifzüge im translatorischen Feld*. Wien: LIT Verlag, S. 317–330.

Internetquellen

Das Literarische Quartett (Juni 2000): https://www.youtube.com/watch?v=g_PqRnM-9G0 (zuletzt aufgerufen: 01.04.2025).

Gräfe, Ursula (2020): https://www.toledo-programm.de/journale/1143/doppeldeutige-aufziehvoegel-und-tiefe-brunnen (zuletzt aufgerufen: 01.04.2025).

Carl Hanser Verlag (o. J.): „Alle Hanser Klassiker.“ Hanser Literaturverlag.de. https://www.hanser-literaturverlage.de/themen/hanser-klassiker (zuletzt aufgerufen 01.04.2025).

Martenstein, Harald (2000): „Das literarische Quartett. Bis das Hirn schmilzt – ein folgenschweres Missverständnis“. *Der Tagesspiegel*, 18. August 2000: https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-literarische-quartett-bis-das-hirn-schmilzt-ein-folgenschweres-missverstaendnis/160506.html (zuletzt aufgerufen: 01.04.2025).

Kroeber, Burkhart (2022): „Neuübersetzung von Klassikern. Die Geburt der übersetzerischen Präzisierung“. *Erlanger Übersetzerwerkstatt*: https://uebersetzerwerkstatt-erlangen.de/neuuebersetzungen-von-klassikern/ (zuletzt aufgerufen 01.04.2025).

Teil 3 – Konzepte in/als Übersetzung

7
Die Leere als Monster der Stadt, der Tokyo Tower als Grabstein der Erinnerungen – Entnetzungsversuche ins „Nichts“ („mu“ 「無」)

Elena Giannoulis (Berlin)

Abstract

This essay deals with forms and functions of *disconnection* in Japanese culture and literature. After introducing sociological theories of disconnection (Ger. *Entnetzung*), the semantic field of disconnection in Japan is outlined. Disconnection can be an enforced state, social withdrawal as *hikikomori* 引きこもり and *futōkō* 不登校 (truancy), or even an active form of self-realization. The latter also includes buzzwords such as digital detox or unplugging, which aim to systematically renounce and consciously refuse digital media. Moreover, in Japan, lifestyle phenomena such as *sorokatsu* ソロ活 (activities enjoyed alone), *hitori kūkan* 一人空間 (personal space), *botchi no jikan* ぼっちの時間 (me time), or *shinrin'yoku* 森林浴 (forest breathing) have recently become part of the strategies to reduce connectivity. These phenomena also play an important role in the context of mental health and in relation to wellbeing and concepts of mindfulness, such as *ikigai* 生きがい (meaning of life), as conscious counter-movements to connectivity or as consequences resulting from it.

Subsequently, an overview of important phenomena of disconnection is followed by a brief literary history of the motif of breaking off relations using specific Japanese literary examples.

The core of the essay consists of an analysis of a current literary case study of disconnection, which is included in the anthology *Zetsuen* published in 2022, namely Murata Sayaka's 村田沙耶香 short story „Mu“ 無 (Nothing). In this story, attempts to disconnect are described on several levels, such as isolation from (consumer) society or liberation from the influence of the mother, and also as a form of self-realization.

The essay aims to provide impulses for a theory of disconnection and shows its potential for researching social processes of transformation.

In der Erzählung „Mu“ 無 (Nichts, 2022) der japanischen Autorin Murata Sayaka 村田沙耶香 (geb. 1979) erinnert sich eine der Protagonistinnen daran, wie sie als Kind ihre Mutter fragte, wo Emotionen herkämen, und diese antwortete: „Natürlich vom Tokyo Tower!!“.[1] Das ist der Moment, in dem der starke Wunsch entsteht, sich von jeglicher Fremdsteuerung

[1] Murata 2022: 14.

und Erinnerung zu befreien, der später auch auf die folgende Generation übertragen wird.

Muratas Erzählung ist Teil der 2022 bei Shōgakukan publizierten Anthologie *Zetsuen* 絶縁. *Zetsuen* meint in diesem Zusammenhang Phänomene der Ablösung und des Verbindungsabbruchs (eng. *disconnection*). Die maßgeblich von der koreanischen Autorin Chung Serang 鄭世朗 (geb. 1984) gestaltete Anthologie versammelt neun Kurzgeschichten von neun Autor:innen aus dem asiatischen Raum[2], die sich alle auf unterschiedliche Weise mit dem Thema der Entnetzung beschäftigen, sei es als Kontaktabbruch zu einzelnen Personen oder zur gesamten Gesellschaft, Trennung durch Tod und die Corona-Pandemie sowie den Sprung in andere Zeitdimensionen. Auch werden Wege der Entnetzung innerhalb totalitärer Überwachungsstaaten aufgezeigt. Die Autor:innen stammen aus Südkorea, Japan, China, Taiwan, Hongkong, Tibet, Vietnam, Thailand und Singapur, wobei jede:r Beitragende den Text in der eigenen Landessprache verfasst hat. Das Gesamtwerk wurde bisher ins Japanische und dann ins Koreanische übersetzt.[3]

International verbreiten sich in den sozialen Medien Debatten zu neuen Formen des Kontaktabbruchs wie Ghosting, Orbiting oder Submarining und liefern Anzeichen für eine kulturell um sich greifende Tendenz zur Bindungsunfähigkeit in der digitalen wie analogen Lebenswelt.[4] In Japan wurde bereits in den 1990er Jahren nach dem Platzen der Wirtschaftsblase, d. h. lange bevor sich die heutige Virulenz digitaler Medien manifestierte, das Thema des Rückzugs aus der Gesellschaft (*hikikomori* 引きこもり) als sozialpsychologisches Phänomen und Problem beschrieben.[5] Die eben skizzierten Formen des Verbindungsabbruchs und der Loslösung werden im vorliegenden Essay dem Begriff der „Entnetzung“[6] untergeordnet, der seit 2019 in der Soziologie gebräuchlich ist.

---

[2] Fünf Erzählungen stammen von Autorinnen und vier von Autoren. Die Beitragenden wurden zwischen 1976 und 1984 geboren. Die meisten Werke der Autor:innen werden als Science-Fiction eingeordnet (vgl. Chon 2022).

[3] Die Texte (bis auf den japanischen Beitrag von Murata Sayaka) wurden von sieben japanischen Übersetzer:innen ins Japanische übertragen und teilweise kommentiert. Bei zwei Beiträgen findet sich statt des Übersetzerkommentars ein Nachwort der Autor:innen. Die japanischen Textversionen, bis auf den in Koreanisch verfassten Beitrag von Chung Serang, wurden danach gesammelt ins Koreanische übersetzt. Die koreanische Ausgabe der Anthologie erschien ebenfalls im Dezember 2022 im Verlag Munhakdongne.

[4] Vgl. etwa Ehrenberg 2004.

[5] Vgl. Saitō 2014, Saitō/Satō 2022.

[6] Stäheli 2021, Zurstiege 2019.

Die zunehmende Fülle an Netzwerken in der jetzigen digitalen Gesellschaft, die im Hinblick auf Partizipation, das Teilen und Zusammenführen von Wissen sowie etwa den Abbau von Hierarchien, lange Zeit als große Chance gesehen wurde, führt zunehmend zu Überlastungserscheinungen.[7] Schlagworte einer auf systematischen Verzicht und bewusster Verweigerung der digitalen Medien abzielenden Rückwärtsbewegung sind Digital Detox, Unplugging, Slow Media[8], Technologie-Fasten oder Offline Retreats. In Japan gehören zu den von Vernetzung entlastenden Strategien auch Lifestyle-Erscheinungen wie *sorokatsu* ソロ活 (Aktivitäten, um das Single-Dasein zu genießen), *hitori kūkan* 一人空間 (ein Raum für sich alleine), *soro wedingu* ソロウェディング (Solo-Hochzeit), *botchi no jikan* ぼっちの時間 (*me time*, i. e. die Zeit, die man alleine verbringt) oder etwa *shinrin'yoku* 森林浴 (Waldbaden). Diese Phänomene spielen auch im Kontext von Mental Health sowie in Bezug auf Wellbeing- und Achtsamkeits-Konzepte wie *ikigai* 生きがい (Lebenssinn) als bewusste Gegenbewegungen zur Konnektivität oder als aus ihr resultierende Folgen eine wichtige Rolle.

Urs Stäheli weist in seiner Studie *Soziologie der Entnetzung* von 2021 darauf hin, dass Netzwerken ein netzwerkförmiges Verhalten fördert, das er als „Ethos der Konnektivität"[9] bezeichnet. Vor allem in Bezug auf Social Media wird deutlich, dass Verbundensein und Kontakteknüpfen um ihrer selbst willen ein Existenzmodus geworden sind. Das hohe Maß an Offenheit, Erreichbarkeit, Schnelligkeit und Flexibilität, die von neuen Netzwerken gefordert werden, kann zu Abhängigkeit sowie Erschöpfung bis hin zum Burnout führen und erweckt dabei oft die Sehnsucht, sich auszuklinken, also nicht erreichbar zu sein und nicht zu kommunizieren. Wenn ein Zuviel an Vernetzung, also Übervernetzung, entsteht, kommt es aus Selbstschutz früher oder später zu Strategien der Entnetzung. Diese können, je nach Lebensbereich (Privat- oder Berufsleben), Alter oder sozialem Status, unterschiedlich ausfallen. In den existierenden Studien zur Entnetzung wird betont, dass es schwierig sei, eine „Sprache der Entnetzung"[10] zu formulieren, kommt doch Entnetzung oft nicht in „reiner Form", sondern in Entwürfen einer nostalgischen, romantischen und authentischeren Welt zum Ausdruck. Entnetzung drückt sich als Sehnsuchtsort eines eskapistischen Impulses aus, d. h. sie kann immer nur in Relation zu einem Zustand der Vernetzung gedacht werden. Stäheli beschreibt dabei einen aktiven und passiven Modus der Entnetzung:

[7] Vgl. Stäheli 2021.
[8] Zurstiege 2019: 41.
[9] Stäheli 2021: 25.
[10] Ebd.: 9.

> Der aktive Modus bezeichnet Praktiken des Zerschneidens und Durchtrennens von Verbindungen (*cutting*), welche ein machtvolles Eingreifen in Netzwerkstrukturen betonen; demgegenüber umfasst der passive Modus leisere Praktiken der Indifferenz und des Nichtansprechbarwerdens.[11]

Aus meiner Sicht, kann gerade die Literatur Entnetzung und ihren Taktiken eine Sprache geben. Mit der Analyse von MURATA Sayakas Kurzgeschichte „Mu" soll dies im Folgenden anhand eines Fallbeispiels illustriert werden. Zuvor wird jedoch kaleidoskopisch beleuchtet, mit welchen Begriffen und Phänomenen Entnetzung in der japanischen Sprache, Kultur und Literatur grundlegend besetzt ist.

Zetsuen setzt sich aus den Kanji *zetsu* 絶 im Sinne von *tatsu* 絶つ (abschneiden, abtrennen) und *en* 縁 (Beziehung, Verbindung) zusammen. Im buddhistischen Kontext bedeutet *en* Karma/Schicksal. Das semantische Feld von Entnetzung in Japan ist weit. Es finden sich beispielsweise die Begriffe *ribetsu* 離別 (Trennung von Vertrauten durch äußere Umstände), *enkiri* 縁切り (sich trennen), *rikon* 離婚 (Scheidung)[12], *kandō* 勘当 (Verstoßung von leiblichen Kindern und Schüler:innen), *rien* 離縁 (Auflösung einer Adoption), *zekkō* 絶交 (Freundschaft aufkündigen) oder *gizetsu* 義絶 (Abbrechen eines Verwandtschafts- oder Herrscher-Untertanen-Verhältnisses). Vormoderne Phänomene, die mit einer freiwilligen oder erzwungenen Entnetzung zu tun haben, sind *yosutebito* 世捨て人 (Einsiedler), *shimanagashi* 島流し (Verbannung), *rōnin* 浪人 (herrenlose Samurai), *shukke* 出家 (Eintritt ins Kloster), *murahachibu* 村八分 (Ausschluss aus der Dorfgemeinschaft) und etwa *kamikakushi* 神隠し (plötzliches, spurloses Verschwinden). Aktuelle Phänomene des Kontaktabbruchs zu Institutionen oder Menschen sind etwa *futōkō* 不登校 (Schulverweigerung), *taijin kyōfushō* 対人恐怖症 (Anthropophobie), *ningen kankei risetto shōkōgun* 人間関係リセット症候群 (Beziehungs-Reset-Syndrom) oder das bereits erwähnte *hikikomori*. Überforderung, Vermeidungsstrategien und Bindungsängste äußern sich auch durch die zunehmende Beliebtheit von

[11] Ebd.: 222.

[12] Für kulturelle Aspekte von juristischen und nicht-juristischen Scheidungsformen sind folgende Begriffe untersuchenswert: *narita rikon* 成田離婚 /*supīdo rikon* スピード離婚 für eine Scheidung nach der Hochzeitsreise (ein literarisches Beispiel hierfür ist Kanehara Hitomis *Ōtofikushon* von 2005), *jukunen rikon* 熟年離婚 für eine Scheidung im mittleren Alter (wie in Ogawa Yōkos 小川洋子 [geb. 1962] *Yohaku no ai* 余白の愛 von 1991 oder *Yasashii uttae* やさしい訴え von 1996), *kateinai rikon* 家庭内離婚 für ein aneinander Vorbeileben von Eheleuten im gleichen Haushalt und sogar *shigo rikon* 死後離婚 für eine posthume Scheidung.

emotionalen Technologien für den Hausgebrauch, die einen Entnetzung von den Mitmenschen gleichkommen. Man denke an Kommunikationsroboter wie Lovot von Groove X, Azuma Hikari von Gatebox oder Nicobo von Panasonic, bei denen sich die Frage aufdrängt, wieso Menschen Zuflucht in der Interaktion mit einer Maschine suchen und sich gleichzeitig von anderen Menschen abwenden.

Literatur thematisiert und entwirft seit jeher Strategien der Entnetzung. Fiktionale Entwürfe von Entnetzung spiegeln gesellschaftliche Entnetzungspraktiken wider, können aber auch neue Formen hervorbringen, die wiederum Einfluss auf kulturelle Praktiken ausüben. In vormoderner japanischer Literatur findet sich Entnetzung als Motiv in der Einsiedlerliteratur (*inja bungaku* 隠者文学) sowie im Rahmen von Erzählungen über Verbannung, vor allem von herrenlosen Samurai. Bereits im *Genji Monogatari* 源氏物語 (*Die Geschichte vom Prinzen Genji*, um 1000 n. Chr.) von Murasaki Shikibu 紫式部 (978?–?) treten männliche und weibliche Figuren freiwillig oder unfreiwillig aus der Gesellschaft aus bzw. verlassen den Kaiserhof, um Mönch oder Nonne zu werden. Ein bekanntes Beispiel für Einsiedlerliteratur ist das *Hōjōki* 方丈記 (*Aufzeichnungen aus meiner Hütte*, 1212) von Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155?–1216), in dem ein Mönch in Abgeschiedenheit über die Gesellschaft und das Leben reflektiert und am Ende, wenn auch etwas hadernd, die Einsamkeit und Kargheit preist. Auch Geschichten über politische oder ökonomische Formen der Verbannung sind bis heute ein beliebter Stoff in Literatur, Film und Theater. Exemplarisch für diese Narrationen können unzählige Adaptionen der Verbannung von Shunkan 俊寛 (1143–1179) aus dem 12. Jahrhundert angeführt werden. In der Edo-Zeit (1603–1886) wird die Tradition der *inja bungaku* weitergeführt. Das prominenteste Beispiel dafür ist Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644–1694) mit seiner *haiku*-Dichtung, die abseits vom Stadtleben auf Wanderschaft entstanden ist. Kurumatani Chōkitsu 車谷長吉 (1945–2015) hat mit seinem Werk *Akame shijūyataki shinjū misui* 赤目四十八瀧心中未遂 (*Versuchter Liebestod*, 1998) eine aktuelle Einsiedlergeschichte verfasst, in der ein Intellektueller seinem abgesicherten Leben in der Stadt den Rücken kehrt, um am Rande der Gesellschaft ein einsames und einfaches Leben zu führen.

In Japans Modernisierung verdichtet sich das Motiv der Entnetzung als Ermüdungs- bzw. Folgeerscheinung der Industrialisierung und Urbanisierung. In diesem Zusammenhang spielen vor allem Taktiken der Indifferenz als Folge von Neurasthenie, Distanzierungsstrategien, wie beispielsweise die japanische Coolness-Variante *iki* 粋 (Schick), sowie Formen des mental-emotionalen Rückzugs, etwa *hininjō* 非人情 (Gleichgültigkeit/Gefühllosigkeit) aus *Kusamakura* 草枕 (*Das Graskissen-Buch*, 1906) von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) eine Rolle. Auch werden im

Zuge der Verbreitung des westlichen Individualismus Fragen der Zugehörigkeit und Abgrenzung hinsichtlich Gender, Rasse und Lebensentwürfen neu gestellt. Entnetzung taucht in Texten der Moderne vornehmlich als Kontaktabbruch zu Familie, Partnern:innen, Freunden oder Lehrerfiguren auf, etwa in *Kōfu* 坑夫 (*Der Bergmann*, 1908) von Natsume Sōseki oder *Hakai* 破戒 (*Ausgestoßen*, 1906) von Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872–1943). Mit Murakami Harukis 村上春樹 (geb. 1949) Roman *Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi* 色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年 (*Die Pilgerjahre des farblosen Herrn Tazaki*, 2013) liegt ein aktuelles Beispiel für eine Entnetzungsgeschichte vor, in der der Protagonist aus für ihn unerklärlichen Gründen von einem Tag auf den anderen aus seinem Freundeskreis verstoßen wird.

In den 1930er Jahren äußert sich etwa bei Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886–1965) Entnetzung als Flucht vor der militaristischen und totalitären Gegenwart Japans als Sehnsuchtsraum einer idyllischen Kansai-Region, die tief von ästhetischen Idealen durchdrungen ist. Auch in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg finden sich in Mishima Yukios 三島由紀夫 (1925–1970) und Ōe Kenzaburōs 大江健三郎 (1935–2023) Literatur durch die Erschaffung eskapistischer und nostalgisch aufgeladener Räume Entnetzungsphantasien wieder, die der Nachkriegsrealität enthoben sind.

Ein neueres Phänomen der Entnetzung, das Ende der Shōwa-Zeit (1926–1989) auftauchte und häufig in literarischen Werken adaptiert wurde, ist *hikikomori*. Besonders Murakami Ryū 村上龍 (geb. 1952) hat sich in seinen Werken mit den Gründen des Rückzugs einzelner Individuen aus der Gesellschaft befasst, was in seinen Werken *Kyōseichū* 共生虫 (Parasit, 2000) und *Saigo no kazoku* 最後の家族 (Letzte Familie, 2001) zum Ausdruck kommt.

In aktueller japanischer Literatur werden Formen der Entnetzung wie Nicht-Kommunikation und Kontaktabbruch jedoch auch positiv umgedeutet, wie etwa in dem Versuch, sich von manipulierenden Medien zu befreien, der in der Kurzgeschichte „Mu" von Murata Sayaka zum Ausdruck kommt. Ferner behandeln neuere Texte zunehmend durch psychische Probleme ausgelöste Entnetzung, wo es um Depressionen, Essstörungen, Cutting und andere Formen selbstverletzenden Verhaltens geht, etwa in der Literatur von Ogawa Yōko, Kanehara Hitomi 金原ひとみ (geb. 1983) oder Shimada Masahiko 島田雅彦 (geb. 1961). Dort läuft die Entnetzung meist nicht über einen Ortswechsel ab, sondern durch Taktiken des Verschwindens, des Unsichtbarmachens und der Verdrängung. Ähnliche Entnetzungsstrategien existierten aber bereits früher, beispielsweise in Abe Kōbōs 安部公房 (1924–1993) *Hako otoko* 箱男 (*Der Schachtelmann*, 1973).

Literatur bringt darüber hinaus Formen der Entnetzung hervor, die in der Realität nicht zu verwirklichen sind, wie etwa Dimensionswechsel oder Verwandlung in Tiere. Gerade durch diese Entnetzungsnarrative werden gesellschaftliche und individuelle Krisen in indirekter Form ablesbar.

Im gesellschaftlichen Diskurs und in literarischen, vor allem autobiographischen Texten, zeigen sich auch bereits die Auswirkungen von erzwungenen Akten der Entnetzung bei Katastrophen wie der Dreifachkatastrophe von Fukushima im Jahre 2011 sowie der Corona-Pandemie. Die Corona-Pandemie führte zwar zu einer sich intensivierenden digitalen Vernetzung, jedoch waren im Alltag Taktiken der Entnetzung von Familie, Freunden und Bekannten gefragt. Es bestand sogar die Notwendigkeit, Japan nach Außen oder einzelne Regionen Japans nach Innen zu entnetzen. Dies erinnerte an die lange Isolationsphase Japans während der Edo-Zeit (1603–1868). In Tawada Yōkos 多和田葉子 (geb. 1960) Werk *Kentōshi* 献灯使 (*Sendbo-o-te*, 2014) hat sich Japan nach einer nicht näher bestimmbaren Katastrophe vom Rest der Welt entnetzt, und es wird aufgezeigt, welche gesellschaftlichen Folgen diese Ablösung mit sich bringt.

Murata Sayakas Erzählung „Mu“ handelt von dem Versuch, „Nichts“[13] zu werden und gibt dabei Einblicke in die Welt eines Ortes namens Mugai 無街, der nicht lokalisierbar und schwer bestimmbar ist. „Nichts“ zu werden heißt, sich von Gesellschaft, Familie (vor allem der Mutter) und den eigenen Erinnerungen (*kioku* 記憶) zu entnetzen. Dabei werden zwei unterschiedliche Mutter-Tochter-Beziehungen beschrieben und die Freundschaft der beiden Töchter. Das Thema „Nichts“ wird demnach aus verschiedenen Perspektiven und Generationen heraus beleuchtet.

Der Text ist in drei Teile mit wechselnden Erzählerinnen untergliedert. Der erste wird aus der Perspektive von Shirakura Miyo geschildert, der Mutter von Shirakura Nanako, die dann im zweiten Teil zur Erzählerin wird. Im letzten Teil spricht Kotone, die Tochter von Miyos Freundin Togawa.

Im ersten Teil erzählt Miyo ihrer Freundin Togawa, dass ihre Tochter seit fünf Jahren in Mugai lebt. „Nichts“ zu werden sei laut Miyo unter jungen Leuten in Mode gekommen. Außerdem berichtet Miyo von einem Schlüsselerlebnis aus ihrer Kindheit: Ihre Mutter habe ihr auf die Frage hin, woher Emotionen kommen würden, mitgeteilt, dass diese vom Tokyo Tower aus gesteuert werden, mit dem jeder Mensch nolens volens

[13] Für das Wort „Nichts“ steht im japanischen Original immer „mu“「無」. Ebenso wie im Originaltext wird es auch hier immer in Anführungsstrichen verwendet.

verbunden sei. Im Folgenden berichtet Nanako über Mugai und ihre Mutter. Es wird deutlich, dass Mugai ein Ort ist, an dem Leute zu „Nichts" werden (*„mu" ni naru* 「無」になる) oder sich dem „Nichts" annähern können (*„mu" ni chikazuku* 「無」に近づく). Bei der Praxis, „Nichts" zu werden, ist es zentral, alles zu vergessen (*bōkyaku* 忘却), vor allem die eigene Vergangenheit. Im letzten Teil erfährt man von Kotone, dass diese bereits als Kind an Mugai interessiert war und dass Nanako, ihre ältere Freundin, ihr diesen Ort zeigte. Kotone macht kein Geheimnis daraus, dass sie sehr schnell von Mugai enttäuscht gewesen war, weil sie als Tochter aus reichem Hause, die sich in Mugai eigentlich einen Ort ohne Privilegien erhofft hatte, auch dort deutliche Klassenunterschiede und Ungleichberechtigung wahrnehmen musste. Nachdem Nanako fünf Jahre in Mugai gewesen ist, sucht sie die Hilfe von Kotone, um von dort zu entkommen und aus Japan zu fliehen. Kotone besorgt für Nanako ein Flugticket und holt sie mit dem Taxi ab. Nanako erzählt ihr die Geschichte, warum sie Mugai und Japan verlässt: Ihre Mutter sei in Mugai zu einem gottgleich verehrten Guru aufgestiegen, der als Verkörperung des „Nichts" wahrgenommen wird. Am Ende wird die Mutter als Monster dargestellt, vor dem es in Mugai und in ganz Japan kein Entkommen gibt.[14]

Der Text liest sich wie eine assoziative Zusammenstellung von bzw. intuitive Spurensuche nach unausgesprochenen Konflikten und beleuchtet die Frage, wie man sich von ihnen lösen kann. Es wird kein stringentes Konzept von Mugai oder „Nichts" entwickelt, daher bleibt vieles im Dunklen. Mugai existierte, bevor es in Japan an mehreren Orten errichtet wurde, bereits im Ausland. Die Welt außerhalb von Mugai wird als Chaos (*konton* 混沌) bezeichnet. Anhänger der Bewegung erhoffen sich, dass irgendwann alle Mugai in Japan so viel Raum einnehmen werden wie heutzutage die „Welt des Chaos".

Der Ort Mugai in der Erzählung ist ein Platz für Aussteiger:innen, der zwar von der Entfernung her nicht weit weg oder sogar in Tokyo zu sein scheint, aber eine Parallelwelt mit anderen Regeln darstellt. Jeder kann sich dort für einen einjährigen Kurs anmelden, der in zwei Phasen unterteilt ist: In der einen Phase muss man arbeiten, um Geld zu sparen und in der anderen kann man das tun, wofür man nach Mugai gekommen ist, nämlich als „Nichts" leben. Die Bewohner wohnen in Etagenhäusern, tragen graue Kleidung, dürfen kein Bargeld besitzen und bekommen einen neuen unaussprechbaren kryptischen Namen, Nanako etwa heißt Bqq亜

[14] Die Inhaltsangabe gibt die Ereignisse chronologisch wieder, jedoch entspricht diese Chronologie nicht der Struktur des Textes, die durch Perspektivwechsel und Zeitsprünge geprägt ist.

809709波66009GQQ.[15] Im Idealfall soll man in Mugai selbst Nachbarn nicht wiedererkennen, was darauf hinweist, dass dort Vergessen und Anonymität angestrebt werden. Das oberste Ziel in Mugai ist, durch meditative Praxis, alles zu vergessen, vor allem die eigenen Erinnerungen. Als Kotone Nanako fragt, was sie in Mugai erreichen möchte, antwortet sie, dass sie ein „großes Vergessen" erleben möchte.[16] Sehr bald wird aber deutlich, dass es nicht einfach ist, „Nichts" zu werden. Daher werden in Mugai regelmäßig Workshops abgehalten, die Praktizierende in unterschiedlichen Gruppen bei der „Nichts"-Werdung unterstützen. Die Workshops finden in einem großen Park statt, alle sitzen in Einheitskleidung im Kreis und berichten über ihre Erfahrungen in Mugai, wodurch Assoziationen an esoterische Übungen von Selbsthilfegruppen oder gar an Treffen von Sektenmitgliedern neuer religiöser Gruppierungen aufkommen. Teilnehmende der ersten Gruppe sollen immerzu „a" sagen, um die Sprache und mit ihr auch die Erinnerungen zu verlieren. In einer zweiten Gruppe befinden sich die, die zu schnell vergessen und dann schließlich alles vergessen haben. In der dritten Gruppe, in der sich Nanako angemeldet hat, sind die, die „Nichts" werden wollen, es aber nicht schaffen und einen Minderwertigkeitskomplex entwickelt haben. Eine Frau erzählt, dass sie seit drei Jahren in Mugai lebe – eines Tages sei sie aufgewacht und wusste nicht mehr, wo sie geboren wurde. Dann fühlte sie sich wie ein pures Lebewesen, alles Negative sei aus ihr herausgespült worden.[17] Nanako berichtet ferner:

> Bei manchen waren Liebe und Sexualität von allein erloschen, andere hatten den Sinn für das Lachen verloren, und es gab auch Leute, die dachten, dass sie die Hälfte ihres Japanisch nahezu vergessen hätten sowie schließlich welche, die ihr Gesicht und ihren Namen vergessen hatten.[18]

In Kindertagen sagte Nanakos Freundin Naomi, dass Nanako besonders talentiert darin sei, alles hinter sich zu lassen, weil sie sogar ihre Lehrer:innen und Eltern nicht wiedererkannt habe. Gerade aber in Mugai gelingt es ihr tragischerweise nicht zu vergessen; im Gegenteil, sie erinnert sich auf einmal wieder besonders gut an alles aus ihrer Vergangenheit. Die eben skizzierten Ausführungen zu der Praxis des Vergessens in Mugai entbehren nicht der Komik, aber den Figuren der erzählten Welt ist

[15] Murata 2022: 37.
[16] Ebd.: 59.
[17] Ebd.: 46.
[18] Ebd.: 46.

Ironie fremd. Sie sind ernsthaft und von außen gesehen nahezu verbissen bemüht, ihre Praxis auszuüben.

In Muratas Erzählung sind gleich mehrere Entnetzungsversuche enthalten. Einerseits geht es um physische Entnetzung. Die Figuren verlassen temporär den Ort, an dem sie leben und/oder aufgewachsen sind, und ziehen nach Mugai. Das Begehren, nach Mugai zu wollen, hat für Nanako mit der Existenz der Mutter zu tun, die omnipräsent, aber zugleich leer ist und am Ende die vollkommene Macht hat. Das Leitmotiv im Text ist der Kampf mit und die Befreiung von der Mutter. Der Entnetzungsversuch scheitert, weil Mugai, wie erst gegen Ende deutlich wird, auch die Verkörperung der Mutter ist. Deswegen sieht sich Nanako gezwungen, Mugai und Japan zu verlassen.

Der Versuch, „Nichts" zu werden, ist eine Entnetzung von Vergangenheit und Erinnerungen. Dies schließt ein, seine frühere Identität zu vergessen und vorerst oder endgültig „Nichts" zu werden. Der Begriff „mu", insbesondere durch den (Zen-)Buddhismus aufgeladen, wird im Text jedoch zunächst unbefangen und ohne Erklärung eingeführt. Anfänglich scheint „mu" auch nicht religiös konnotiert zu sein, wobei es gegen Ende des Textes Anspielungen auf neue religiöse Gruppierungen gibt. Außer, dass mit „Nichts"-Werdung der angestrebte Verlust von Erinnerungen gemeint ist, bleibt es letzlich offen, wie das „Nichts" zu interpretieren ist.

Wird hier die Geschichte einer Reinigung vom Negativen, eines Mentizids oder einer Selbstauslöschung erzählt? Es ist unklar, was die Figuren dazu treibt, alles vergessen zu wollen und damit ihre Identität zu verlieren. Zwischen den Zeilen steht, dass sie familiäre und soziale Schwierigkeiten haben und sich befreien möchten. Nanako und Kotone wollen aber eigentlich nicht „Nichts" werden, sondern sie wollen etwas sein und selbstbestimmt leben. Naomi jedoch begeht Selbstmord, die wohl endgültigste Form der Entnetzung, weil sie die Praxis des Vergessens nicht erfolgreich durchführen konnte. Dies weist auch auf die Gefährlichkeit des Orts hin. Paradoxerweise hat der Ortsname Mugai 無街 den gleichen Klang wie das Wort „mugai" 無害 (harmlos/ungefährlich sein), mit dem zunächst etwas Positives suggeriert wird.

Auch Miyos Vorhaben, sich vom Einfluss des Tokyo Towers befreien zu wollen, ist eine Entnetzungsgeschichte. Ihre Mutter war nicht dazu in der Lage, Gefühle weiterzugeben und hat diese Angelegenheit nach Außen verlagert, indem sie den Tokyo Tower ins Spiel gebracht hat. Diese unfreiwillige Vernetzung, die als Abhängigkeit, Beeinflussung und Fremdsteuerung empfunden wurde, missfiel Miyo und wurde von ihr als Bedrohung wahrgenommen. Der Wunsch und der Versuch, sich zu entnetzen und einer Form von Machtausübung zu entkommen, war also

schon in der Muttergeneration von Nanako angelegt. Miyo war es jedoch nicht gelungen, sich zu entnetzen, während die neue Generation durch die „Nichts"-Werdung dafür einen Weg gefunden zu haben scheint. Dies wird von Miyo und Togawa aber zunächst kritisch gesehen und als neue Mode bzw. neuer Lebensstil abgetan.

Lebens- und Modestile sind ein wichtiges Thema in Muratas Erzählung, denn sie symbolisieren die Fremdsteuerung ganzer Generationen. Selbst wenn Gruppenmitglieder sich dessen bewusstwerden und sich dagegen sträuben, können sie sich aufgrund des gesellschaftlichen Drucks nur geringfügig gegen diese Beeinflussung zur Wehr setzen. Dadurch, dass die Mutter glaubt, dass die gesamte emotionale Welt von außen komme, kann sie keine eigene innere Welt aufbauen und ist aus der Sicht der Funktionäre von Mugai der Inbegriff des „Nichts". Sie lässt sich instrumentalisieren und wird dort zur Gefangenen. Obwohl sie seit ihrer Kindheit Angst vor Überwachungskameras hat, lässt sie sich fast ununterbrochen unbekleidet in einem geschlossenen Raum filmen, was in ganz Mugai auf Monitoren übertragen wird und sie omnipräsent macht. Durch ihre Präsenz revolutioniert sie die Praxis des „Nichts"-Werdens, denn durch sie kann nun jede:r durch Nachahmung versuchen, es ihr gleichzutun.[19] Am Ende wird das Gefühl der Leere der Mutter zum Monster der Stadt und der Tokyo Tower zum Grabstein der Erinnerungen.

---

[19] Ebd.: 65. Als Kotone Nanako danach fragt, ob ihre Mutter ununterbrochen live auf die Monitore in Mugai übertragen werde und ob dies freiwillig geschehe, antwortet diese, dass sie es nicht wisse. Kurz bevor das Licht des Tokyo Towers ausgeschaltet werde, mache ihre Mutter eine Pilgerfahrt zu ihm und verlasse ihr rotes Zimmer. Wenn das Licht des Tokyo Towers bereits ausgeschaltet sei, komme sie mit einem Gesichtsausdruck, in dem sich das „Nichts" vermehrt habe, in ihr Zimmer zurück. Nanako ist der Meinung, dass das „Nichts" durch ihre Mutter ein Muster bekommen habe und sich dadurch noch schneller verbreiten konnte. Der Tokyo Tower sei durch ihre Mutter zum großen Altar (*saidan* 祭壇) geworden (vgl. ebd.: 66). In der letzten Szene, in der die Mutter als unheimliches und Laute ausstoßendes Monster mit leerem Blick beschrieben wird, wird angedeutet, dass sie, gefolgt durch ihre Anhänger, eine Art Prozession von Mugai zum Tokyo Tower durchführt. Der Tokyo Tower war für die Mutter seit ihrer Kindheit eine Quelle der Manipulation gewesen, da alle ihre Gefühle, auch ihre Angst, von ihm kamen. Bei der Abschaltung des Lichts dabei zu sein, könnte für sie ein beruhigendes Moment haben, da sie sich besonders intensiv davon vergewissern kann, dass sie „Nichts" ist, also auch keine Gefühle hat. Es ist anzunehmen, dass sie sich in diesen Momenten vom Tokyo Tower entnetzt fühlt, wie sie es sich seit ihrer Kindheit gewünscht hatte. Diese Entnetzung führt aber nicht in die Selbstbestimmtheit, sondern mündet in die Aufgabe ihres Ichs.

„Nichts“ zu werden, wird zu Beginn der Erzählung als neuer Lösungsversuch in den Raum gestellt, und zwar als ein Befreiungsakt von der Mutter und von gesellschaftlichen (Rollen-)Erwartungen. Und dieser Versuch nimmt am Ende sogar religiöse Dimensionen an.

Murata beschreibt vertraute Formen von Entnetzung (Aussteigertum, Sekteneintritt und esoterische Übungen), aber die Praktiken, um das „Nichts“ zu erreichen, nehmen durch ihre Absurdität ironische Ausmaße an. Am Ende scheint der Versuch der „Nichts“-Werdung in Mugai keine Lösung für Nanako zu sein, denn Mugai stellt sich als Falle heraus – gerade der selbst gewählte Zufluchtsort ist von den Quellen der Probleme besetzt, ist er doch zum Ort der Mutter und zum Ort der Erinnerung geworden. Es bleibt nur die Flucht. Die inneren Beweggründe zur Rettung des Selbst bleiben im Verborgenen. Wohl wird in „Mu“ aber angedeutet, wie ein Entnetzungsversuch aussieht, der dann ironisiert und am Ende sogar zur Gefahr für die Existenz der Protagonistin wird. Dies führt dazu, dass sie einen erneuten Entnetzungsversuch wagen muss, der zwar freiwillig gewählt, aber auch durch die Umstände erzwungen ist. Die Erzählung drückt einen starken Wunsch nach Entnetzung und verschiedene Wege zu dieser aus, doch ob sie für die Figuren überhaupt möglich sein wird, bleibt offen.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Chon, Seran チョン・セラン (Hg.) (2022): *Zetsuen* [Verbindungsabbruch] 絶縁. Tōkyō: Shōgakukan.

Murata, Sayaka 村田沙耶香 (2022): „Mu [Nichts] 無“. In: Chon, Seran チョン・セラン (Hg.): *Zetsuen* [Verbindungsabbruch] 絶縁. Tōkyō: Shōgakukan: 9–70.

Sekundärquellen

Ehrenberg, Alain (2004): *Das erschöpfte Selbst: Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Aus dem Französischen von Manuela Lenzen und Martin Klaus. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag.

Saitō, Tamaki (2014): *Hikikomori: Adolescence without End*. Übers. Jeffrey Angles. Minnesota: University of Minnesota Press.

Saitō, Tamaki 斎藤環, Satō Masaru 佐藤優 (2022): *Naze hito ni au no wa tsurai no ka* なぜ人に会うのはつらいのか [Warum ist es so anstrengend, andere Leute zu treffen?]. Tōkyō: Chūōkōron shinsha.

Stäheli, Urs (2021): *Soziologie der Entnetzung*. Berlin: Suhrkamp.

Zurstiege, Guido (2019): *Taktiken der Entnetzung: Die Sehnsucht nach Stille im digitalen Zeitalter*. Berlin: Suhrkamp.

8
Von Kompromiss zu *dakyō*: Zur kulturellen Übersetzung eines Konzepts in der Meiji- und Taishō-Zeit[1]

Julia Mariko Jacoby (Tōkyō)

Abstract

This article analyzes the cultural translation of the concept of *compromise*, a form of conflict regulation based on mutual concessions, into the Japanese *dakyō*. From a perspective of concept history (*Begriffsgeschichte*), it analyzes the political and social conditions behind the usage of the word and the entanglements with translation practices. Long overlooked in political theory, compromises have been mostly associated with political practice. Thus, the concept had a particular translation history in the Meiji and Taishō periods. Borrowed from classical Chinese law texts, *dakyō* was first used in diplomatic contexts in the late 19th century and entered political debates shortly before the Taishō period. Apart from its continuous use in the context of international diplomacy, it became especially popular to criticize political strategizing in parliamentary politics and to assert identities and political standpoints in the debates in the context of the *Taishō democracy*. Consequently, deviating from the modern Western understanding of *compromise*, which imply the reciprocity of concessions, *dakyō* often implies hierarchies between the conflict parties or signifies concessions towards society – for example, it is strongly associated with marriages of convenience. The findings suggest that the initial translation ‚froze' the equation of compromise and *dakyō* in institutions of translation such as dictionaries, while *dakyō* developed layered meanings as both a ‚translation word' and a popular term used in political debates.

[1] Dieser Text ist mit Unterstützung des Forschungsverbundes „Kulturen des Kompromisses" der Universitäten Duisburg-Essen, Münster und Bochum entstanden. Der Austausch mit meinen Kolleg:innen des Verbundes, insbesondere Jan-Hendryk de Boer (Universität Duisburg-Essen), hat die Entstehung dieses Textes angeregt und bereichert. Ein besonderer Dank geht dabei an das Hilfskräfteteam zur Begriffsgeschichte des Forschungsverbundes, auf deren Rechercheergebnisse zum Gebrauch des Kompromissbegriffs in verschiedenen europäischen Sprachen ein Teil dieses Aufsatzes fußt. Außerdem gilt mein Dank Wang Qiuping (Universität Freiburg), die mich bei der Auswertung der chinesischen Texte unterstützt hat. Ferner haben Gotō Hiroshi (Universität Hiroshima), Shimizu Yūichirō und Matsuzawa Yūsaku (beide Keiō-Universität), sowie Csaba Olah (International Christian University, Tōkyō) großzügigerweise wertvolle Hinweise und Anregungen gegeben.

1 Einleitung

Als der Politikwissenschaftler Sano Wataru 佐野亘 (geb. 1971) 2018 in seinem Aufsatz „Dakyō o tadashiku ichizukeru“ (Den Kompromiss richtig einordnen) die Kompromissforschung der angelsächsischen Politikwissenschaft vorstellte und den Begriff ins Japanische übertrug, verwendete er dabei das Wort, das auch in den einschlägigen Wörterbüchern die erste Wahl für *Kompromiss* bzw. das englische *compromise* darstellt: *dakyō* 妥協. Bei der Vorstellung der Definition des Begriffs in der Politikwissenschaft – die einer Regulierung von Konflikten dadurch, dass alle beteiligten Parteien Zugeständnisse eingehen und auf für sie wichtige Standpunkte oder Vorteile verzichten, um zu einer Einigung zu kommen – stellte er jedoch fest, dass im Japanischen andere Wörter diesen Umstand besser abbildeten als *dakyō*, nämlich beschreibende Begriffe wie *oriai* 折り合い oder *ayumiyori* 歩み寄り. Das häufig aufkommende alltagssprachliche Verständnis im Japanischen, dass eine Partei einseitig Zugeständnisse eingeht, wollte nicht ganz zu dem passen, was in der englischsprachigen Wissenschaft unter dem Begriff verstanden wurde, doch bestand Sano darauf, dass hier das „ursprüngliche Verständnis“ von *compromise* gemeint sei und führte damit *dakyō* als japanisches Pendant für *Kompromiss* in die politikwissenschaftliche Forschung ein.[2]

Hier zeigt sich ein interessantes Spannungsfeld: Einerseits wurde der Begriff *dakyō* durch Institutionen der Übersetzung wie Wörterbücher als Übersetzung des englischen *compromise* kanonisiert. Andererseits haben sich durch den realen Sprachgebrauch Differenzen aufgetan, die im Falle von Sato durch eine ausführliche Definition wieder eingefangen und rekalibriert werden müssen. Dieses definitorische Vorgehen ist zwar an sich nicht ungewöhnlich beim Umgang mit analytischen Begriffen, doch zeigen sich hier zusätzliche Schwierigkeiten durch die Unterschiede in den Wortbedeutungen. Schon aufgrund der unterschiedlichen Etymologien der Begriffe *compromise* und *dakyō* ist davon auszugehen, dass sie unterschiedliche Konnotationen besitzen und dadurch nicht deckungsgleich sein können. Der in westlichen Sprachen verbreitete Begriff *Kompromiss* (Englisch *compromise*, Französisch *compromis*, Italienisch *compromesso* etc.) stammt aus dem römischen Recht. *Compromissum* bezeichnete ein spezielles Verfahren zur Beilegung von Konflikten, bei der die Parteien sich darauf einigten, den Schiedsspruch von Dritten zu akzeptieren, die man gemeinsam bestellte.[3] Die Gegenseitigkeit der Zugeständnisse

[2] Vgl. Sano 2018: 193.

[3] Siehe Fumurescu 2013: 4f. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Entwicklung im Englischen und Deutschen, da diese im Japanischen im relevanten Untersu-

blieb auch bei der späteren allgemeineren Verwendung von zentraler Bedeutung.

Dagegen setzt sich *dakyō* aus „da“ 妥 „friedlich“ bzw. „ausgeglichen“ und „kyō“ 協 „Kräfte zusammenlegen“, „zusammenarbeiten“ zusammen, betont also zunächst nur die friedliche Beilegung von Konflikten.[4] Weitere Konnotationen wie das heute dominierende „Eingehen von Zugeständnissen“ scheinen erst durch die Übersetzungen hinzugekommen zu sein. Beim Blick in einschlägige Lexika scheint sich *dakyō* im Gegensatz zu *Kompromiss* eher auf den Vorgang des Eingehens von Zugeständnissen bei Einigungsprozessen zu beschränken („dakyō suru“ 妥協する), wie zahlreiche Komposita mit *dakyō* nahelegen, wie etwa „Kompromissvorschlag“ („dakyō-an“ 妥協案), der Punkt, an dem nachgegeben wird („dakyō-ten“ 妥協点), die „Kompromissvereinbarung“ („daketsu“ 妥結) etc.[5] Für den Vorgang des aufeinander Zugehens werden andere Übersetzungsvarianten vorgeschlagen (wie etwa „jōho“ 譲歩). Für Einigungsprozesse kennt das Japanische ebenfalls mehrere Varianten (meist „wakai“ 和解 oder „jidan“ 示談). Zwar gibt es japanische Äquivalente für kompromissbereit oder „kompromisshaft“ („dakyō-teki“ 妥協的), aber eine Facette des westlichen Begriffs lässt sich im Japanischen nicht durch *dakyō* ausdrücken: Die linguistische Verwandtschaft des *Kompromisses* mit „kompromittiert sein“ im Deutschen bzw. „to be compromised“ im Englischen kann im Japanischen nicht nachgeahmt werden und muss anders umschrieben werden (etwa mit „shin'yō o otosu“ 信用を落とす).[6]

Diese Differenzen zwischen den Begriffen *Kompromiss* und *dakyō* sind jedoch nicht rein etymologisch erklärbar, sondern auch durch eine lebendige Sprachpraxis, die rückgebunden ist an politische und soziale Realitäten. Gerade im Begriff des *Kompromisses* sind Vorstellungen über Konfliktregulierung und politisches Handeln verankert, sodass sich der Begriff zur Untersuchung politischen Denkens anbietet. Interessant ist hierbei, dass der *Kompromiss* von der politiktheoretischen Literatur weitgehend vernachlässigt wurde, obwohl ihm vor allem für die Demokratie eine fundamentale Bedeutung zugeschrieben wird.[7] Bis ins 18. Jahrhun-

chungszeitraum hauptsächlich rezipiert wurden. Zwischen den europäischen Sprachen bestehen ebenfalls Unterschiede in Entwicklung und Gebrauch, deren begriffsgeschichtliche Untersuchung jedoch noch aussteht. Vgl. Boer/Westphal 2023: 158.

[4] Jeweils Einträge auf DD. Da 妥 setzt sich aus „Frau“ 女 und „Nagel“ bzw. „Hand“ 爪 zusammen, was die weiblich konnotierte „Beruhigung“ („sui“ 綏) und „Weichheit“ ausdrücken soll, vgl. Katō 1970: 1708–1709.

[5] Stalph et al. 2009: 782, 776.

[6] Shōgakukan 1985: 1247, Sagara 1958: 826, Stalph et al. 2009: 782.

[7] Vgl. Willems 2016: 247f.

dert hinein stark präsent in seiner ursprünglichen Bedeutung als juristischer Fachterminus,[8] fand der *Kompromiss* erst spät Eingang in die westliche politiktheoretische Tradition und wird vor allem als der politischen Praxis zugehörig gesehen. Seit dem 19. Jahrhundert wurden vereinzelte theoretische Schriften verfasst, aber erst in jüngster Zeit wird er systematisch als Forschungsgegenstand aufgegriffen.[9] In Europa gab es sowohl in der Antike als auch im Mittelalter kein Äquivalent zum heutigen Kompromissbegriff, obgleich Formen von Konfliktregulierung angewendet wurden, die sich mit dem heutigen Verständnis von *Kompromiss* beschreiben ließen, etwa im Kontext von Mediationen und Schiedsgerichten oder in der Diplomatie. Der Kompromissbegriff im heutigen Sinne fand erst im Übergang zur Neuzeit durch die Verwendung im diplomatischen Kontext im 15. Jahrhundert in Europa Verbreitung.[10] Für das vormoderne Japan gilt dies sogar im stärkeren Maße: In Japan verbreitete sich *dakyō* erst um die Jahrhundertwende. Seit der Kamakura-Zeit (1185–1333) bestand eine starke Tradition von Mediationspraktiken, weshalb die Terminologie zu gerichtlichen und außergerichtlichen Einigungen im Japanische sehr ausdifferenziert ist.[11] Es bildete sich jedoch bis zum 20. Jahrhundert kein allgemeiner Begriff zur Konfliktregulierung durch gegenseitige Zugeständnisse heraus. Es handelt sich bei *Kompromiss* also um einen Begriff, der weniger durch den für politische Begriffe in Japan vorrangingen Route des Wissenstransfers durch Übersetzungen von Schlüsseltexten in der Meiji-Zeit (1868–1912) geprägt werden konnte, wie es etwa bei „Gesellschaft" („shakai" 社会) oder „Freiheit" („jiyū" 自由) der Fall war.[12] Vielmehr war er sowohl im ‚Westen' als auch in Japan stärker an die politische Praxis rückgebunden und wurde durch Auseinandersetzungen mit politischen oder diplomatischen Praktiken geprägt. So fällt beispielsweise auf, dass *dakyō* im Vergleich zu anderen zentralen, im politischen Kontext gebräuchlichen Begriffen sich erst relativ spät, nämlich zu Beginn der Taishō-Zeit (1912–1926) verbreitete – einer Zeit, in der sich intensiv mit der Erfahrung von parlamentarischer Praxis und Parteipolitik

[8] Vgl. beispielsweise den Eintrag in der ersten Auflage der Encyclopedia Britannica: Smellie 1771: 261f.

[9] Beispielsweise Morley 1874, Simmel 1995, Greiffenhagen 1999. Für aktuelle Forschungsüberblicke siehe Spang 2023, Boer/Westphal 2023.

[10] Unveröffentlichte Ergebnisse des oben genannten Teams zur Begriffsrecherche des Forschungsverbundes „Kulturen des Kompromisses".

[11] Für die Kamakura-Zeit spricht man von *wayo* 和与, für die Edo-Zeit (1603–1868) von *naisai* 内済. Das heutige Recht kennt vier verschiedene Begriffe (*chōtei* 調停, *wakai* 和解, *jidan* 示談, *chūsai* 仲裁), vgl. Funken 2003.

[12] Vgl. Howland 2001: 61–65, 82–85, 94–121, 153–182, Yanabu 1991: 21–34, 124–134.

auseinandergesetzt wurde. In den bisher noch vereinzelten begriffsgeschichtlichen Studien zu *Kompromiss* in Europa scheint sich abzuzeichnen, dass die neuzeitliche Bedeutung eines Ausgleichs zwischen zwei Parteien in der frühen Neuzeit aufkam, in der Vertragswerke in Politik und Diplomatie eine immer größere Bedeutung erlangten.[13] Im 19. Jahrhundert erfuhr der Kompromissbegriff im Zusammenhang mit der Ausdifferenzierung des Parlamentarismus und Parteipolitik eine deutliche Konjunktur und Verbreitung.[14] Der Begriff begleitete einen grundlegenden historischen Wandel der Institutionen und des politischen Denkens. Dies war nicht nur in Japan der Fall, wo seit 1868 mit der Übernahme westlicher politischer Institutionen und Wissens ein tiefgreifender Wandel der Gesellschaft eingesetzt hatte, der 1945 mit der Demokratisierung nach angelsächsischen Vorbildern eine weitere Zäsur verzeichnete. Auch in den westlichen Ländern, gerade in Deutschland, fanden parallel historische Entwicklungen statt, die einen Wandel im Gebrauch und der Bewertung des Kompromissbegriffes herbeiführten.[15] So liegt es nahe, dass die Übersetzung des westlichen *Kompromisses* hin zu *dakyō* keine simple Übernahme eines bestehenden Konzeptes einer bestimmten Art von Einigungsverfahren ‚westlichen Vorbilds' war, sondern ein komplexes Geflecht von Übersetzungen, Übertragungen und eigenständiger Entwicklung in der Sprachpraxis, das sich unsystematisch entfaltete. So liegt es nahe, dass sich die Begriffe sowohl im Nebeneinander als auch im Miteinander entwickelten.

Daher soll in diesem Beitrag nicht nur die Kulturelle Übersetzung eines Konzepts ins Japanische nachgezeichnet, sondern auch Methoden der Begriffsgeschichte fruchtbar gemacht werden, um die Komplexität von Übersetzungs- und Wissenstransferprozessen sichtbar zu machen. Dabei erlaubt der begriffsgeschichtliche Zugang, Rückschlüsse auf die Adaption von westlichen politischen und diplomatischen Konzepten vorzunehmen. Denn in der Begriffsgeschichte wird davon ausgegangen, dass politische, soziale und kulturelle Veränderungen sich in der Prägung und im Bedeutungswandel von Schlüsselbegriffen niederschlagen.[16] So wird in diesem Beitrag die Begriffsgeschichte von *dakyō* von seiner Entstehung als Übersetzung von *Kompromiss* und *compromise* in der Meiji-Zeit über seine Etablierung in der Taishō-Zeit bis zum Vorabend

[13] Vgl. Fumurescu 2013: 5–14.

[14] Rojek 2023, Tōyama 2017.

[15] Siehe Rojek 2023, Goschler 2023. Für die Nachkriegszeit konstatiert Goschler z. B. eine Angleichung zwischen der Bewertung des Kompromisses zwischen Deutschland und Großbritannien.

[16] Kollmeier 2012, Koselleck 1972: XIII–XIV.

des Zweiten Weltkriegs untersucht. Diese soll Hinweise zum Wandel der politischen Kultur in Japan geben, die in dem Zeitraum stark durch die Auseinandersetzung mit ‚westlicher Zivilisation', Politik und Diplomatie geprägt war, mit dem Ziel, sich innerhalb einer durch die westlichen Großmächte dominierten internationalen Ordnung behaupten zu können.

Für die Untersuchung wurde vor allem eine Volltextsuche der mit OCR digitalisierten Bestände der National Diet Libary (NDL) vorgenommen, die sich in der Digital Library (DL) finden. Außerdem stellt die NDL einen Ngram Viewer (NV) zur Verfügung, der Aufschluss über die Häufigkeit der Nutzung von Begriffen auf Basis des in der DL verfügbaren Textkorpus gibt.[17] Die Bestände der NDL aus der Vorkriegszeit besehen aus Druckschriften, überwiegend publizierte Bücher und Zeitschriften, die zur Zensur vorgelegt worden waren und können somit als repräsentativ für politisch relevantes Schrifttum angesehen werden.[18] Die Bestände der DL wurden systematisch auf den Gebrauch des Begriffs *dakyō* durchsucht, auch wenn aufgrund der qualitativ nicht mehr zu bewältigenden Anzahl der Suchergebnisse eine sich in den relevantesten Treffern abzeichnende thematische Auswahl getroffen wurde. Anhand derer wurde die Suche weiter eingegrenzt, meist mithilfe zusätzlicher Suchbegriffe und Komposita wie „Kompromissherrschaft" („dakyō seiji" 妥協政治) oder „Kompromisshaftigkeit" („dakyō-sei" 妥協性). Zusätzlich wurde der Gebrauch von *dakyō* bei relevanten Autor:innen in den entsprechenden Feldern analysiert. Zur Identifizierung von Übersetzungen aus englischen und deutschen Texten ins Japanische wurden im Rahmen des Verbundprojektes „Kulturen des Kompromisses" vorgenommene Begriffsrecherchen hinzugezogen.[19] Zur Ergänzung der Quellenbefunde wurden außerdem Volltextsuchen in verschiedenen Zeitschriften vorgenommen, insbesondere *Taiyō* und *Bungei shunjū* (beide verfügbar über JK), die in der Taishō-Zeit eine große Bedeutung hatten. Die Nachkriegszeit wird in dieser Studie nicht mehr berücksichtigt, da einerseits mit der Demokratisierung nach 1945 der Gebrauch von *dakyō* noch einmal stark zunahm und andererseits urheberrechtsbedingt die Werke abnehmen, die mit der NDL-Volltextsuche durchsucht werden können und somit das Korpus nicht mehr eine mit der Vorkriegszeit vergleichbare Reprä-

[17] NDL Ngram Viewer 2024.

[18] Hinzu kommen noch durch die Regierung und Ministerien veröffentlichten Druckerzeugnisse wie Berichte, Memoranden etc. Zu den Beständen der DL der NDL siehe NDL Digital Collections 2024.

[19] Siehe Fußnote 1.

sentativität besitzt (siehe z. B. den Bruch in Abb. 1 nach 1968, da Bücher nur bis in die 1960er Jahre digitalisiert sind).



Abb. 1: Absolute Häufigkeit von dakyō zwischen 1860 und 2023 in der DL der NDL im NV. https://lab.ndl.go.jp/ngramviewer/?keyword=%E5%A6%A5%E5%8D%94&size=100&from=0&materialtype=full (aufgerufen am 07.06.2024).

Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass aufgrund der großen Menge der Ergebnisse und des begrenzten Umfangs dieses Beitrags nicht die gesamte Bandbreite der Nutzung von *dakyō* dargestellt werden kann. Es musste also eine thematisch aussagekräftige Auswahl getroffen werden. Auch wurden für häufiger auftretende Verwendungen stellvertretend nur wenige repräsentative Beispiele ausgewählt und auf Duplikate zur Bekräftigung verzichtet.

Im folgenden Abschnitt 2 wird zunächst erörtert, wie sich die Untersuchung von Kulturellen Übersetzungen und Begriffsgeschichte gewinnbringend miteinander verbinden lassen. Abschnitt 3 setzt sich mit dem Phänomen der Übersetzung westlicher Konzepte mithilfe klassischer chinesischer Wörter in der Meiji-Zeit auseinander und wie sich die Entwicklung von *dakyō* dazu verhält. Abschnitt 4 zeigt einerseits, wie *dakyō* im Laufe der Meiji-Zeit durch die diplomatische Sprache etabliert wurde, und andererseits, welche Routen der Übertragung nicht genommen wurden. In den weiteren Abschnitten werden unterschiedliche Verwendungen des Begriffs seit der Taishō-Zeit vorgestellt: Abschnitt 5 beschäftigt sich mit der Karriere des Begriffs im Kontext von Auseinandersetzungen um die politische Kultur in der ‚Taishō-Demokratie‘, Abschnitt 6 mit seiner Bedeutung für die Emanzipationsdiskurse der Taishō-Zeit und Abschnitt 7 mit *dakyō* im Kontext nationaler Charakterzuschreibungen. Als Fazit wird im Abschnitt 8 erläutert, wie sich die unterschiedlichen Bedeutungen von *dakyō* als Übersetzungswort von *Kompromiss* und in seinen eigenständigen Entwicklungen seit der Taishō-Zeit überlagern. Abschließend werden weitere Möglichkeiten einer Kompromissforschung zu Japan aufgezeigt.

2 Kulturelles Übersetzen und Begriffsgeschichte

Mit der Erweiterung der Übersetzungsforschung, traditionell ein Metier der Sprachwissenschaften, auf kulturwissenschaftliche Fragestellungen haben Übersetzungsprozesse auch in der historischen Forschung wachsende Aufmerksamkeit erfahren. Ein erweiterter Übersetzungsbegriff, der kulturelle Transfer- und Adaptionsprozesse einschließt, erwies sich vor allem als anschlussfähig an historische Disziplinen, die sich mit Kultur- und Wissensaustausch beschäftigen.[20] So werden in der Forschung zum Kulturellen Übersetzen die Bedingungen und Vorgänge des Übersetzens mit in den Blick genommen. Dies bedeutet nicht nur, dass gesellschaftliche und kulturelle Hintergründe von Ausgangs- und Zielsprache und deren Differenzen mitanalysiert werden und somit Nicht-Übersetzbares, Missverständnisse und Verluste zu einem produktiven Forschungsgegenstand werden.[21] Sondern es heißt ebenso, dass der Vorgang des Übersetzens selbst, die Institutionen, Praktiken und Akteure des Übersetzens zum Untersuchungsgegenstand werden und eine Einordnung in ihre jeweiligen historischen Kontexte erfahren.[22] Besonders vorangetrieben wurde Übersetzungsforschung in den Geschichtswissenschaften zur Frühen Neuzeit, als Wissenszirkulation mittels übersetzter Druckerzeugnisse eine wichtige Rolle zu spielen begannen.[23] In der Japanforschung, wo die Auseinandersetzung mit Übersetzungen traditionell eine große Rolle spielt, lässt sich ebenfalls ein wachsendes Interesse beobachten.[24] Insbesondere gilt das für die Wissenstransfers zu der Zeit der Meiji-Reformen und ihrer sprachlichen Kodierung. So wurde die Veränderung der japanischen Sprache und Wortneubildungen zur Erfassung von westlichen Konzepten und Phänomenen untersucht.[25]

Auch die Begriffsgeschichte hat in jüngster Zeit die Notwendigkeit erkannt, sich mit Übersetzungen zu beschäftigen. Es hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass Begriffe nicht nur in nationalen oder innersprachlichen Kontexten untersucht werden können, da Austauschprozesse die Geschichte von Begriffen stets mitgeprägt haben.[26] In der Begriffsge-

[20] Mit der zunehmend globalen Ausrichtung von Kultur- und Wissensgeschichte rückten Verflechtungen und Austauschprozesse in den Fokus. Dabei werden vor allem die Wege und Transformationen des ausgetauschten Wissens betont. Siehe etwa Secord 2004, North 2009.

[21] Vgl. Lässig 2012: 193–196.

[22] Vgl. ebd.: 204–206, Facius 2012: 241.

[23] Beispielsweise Burke/Hsia 2009, North 2009, Newman/Tylus 2015.

[24] Siehe etwa Sato-Rossberg/Wakabayashi 2012, Levy 2011.

[25] Beispielsweise Yanabu 1991, Howland 2001, Kimura 2013.

[26] Vgl. Müller/Schmieder 2020: 165–168.

schichte werden – ausgehend von der Beobachtung, dass Sprache einem historischen Wandel unterliegt – Neuprägungen, Bedeutungsänderungen und Konjunkturen von Begriffen untersucht, da davon ausgegangen wird, dass sich dort historische Transformationen und Entwicklungen niederschlagen.[27]. Diese Ansätze führen sich meist auf die Forschung zu dem historiographischen Nachschlagewerk „Geschichtliche Grundbegriffe“ um Reinhart Koselleck zurück, in dem versucht wurde, anhand von Schlüsselbegriffen eine umfassende Transformation der westlichen Gesellschaft zur Moderne nachzuvollziehen.[28] Seitdem haben sich zahlreiche Ansätze herausgebildet, die heute zur *Historischen Semantik* zusammengefasst werden. Dabei geht es um die Geschichte des Wandels von Bedeutungen sprachlicher und kultureller Äußerungen und ihrer Einordnung in zeitgenössische Deutungshorizonte und Sinnezuweisungen. Zur Überwindung der Betrachtung von Einzelbegriffen werden inzwischen semantische Felder, Begriffscluster und Argumentationsmuster miteinbezogen.[29]

Innerhalb der Begriffsgeschichte ist also das Bewusstsein für die Komplexität von Sprache und ihren Ausprägungen, die sich nicht nur auf ‚Höhenkammliteratur‘ beschränkt, gestiegen. So hat die Begriffsgeschichte in jüngster Zeit auch Inspirationen aus der Pragmatik aufgenommen.[30] Dabei handelt es in der Sprachwissenschaft um die empirische Erforschung des Sprachgebrauchs, die das Verhältnis zwischen linguistischer Bedeutung und dem sozialen Kontext des Sprechers bei der Interpretation des Gesagten untersucht. Dies erlaubt auch die Miteinbeziehung von Implikationen und Unschärfen von Wörtern und Aussagen und erfordert eine stärkere Kontextualisierung des Sprechers und seines Deutungshorizontes.[31]

In einer Begriffsgeschichte, die Übersetzungsprozesse miteinbezieht, können Phasen des kulturellen Austausches und der Verflechtung sowie die kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte untersucht werden, die diese prägten und durch sie geprägt wurden. So soll in diesem Beitrag versucht werden, anhand einer Übersetzungs- und Begriffsgeschichte

[27] Vgl. Kollmeier 2012. Stand zuvor der Wandel im Vordergrund, wird neuerdings, wohl aufgrund der Möglichkeiten quantitativer Methoden, auch auf die Bedeutung von Konjunkturverläufen von Begriffen hingewiesen, vgl. Müller et al.: 17.

[28] Vgl. Müller/Schmieder 2020: 43, Koselleck 1972.

[29] In diesem erweiterten Sinne schließt die Historische Semantik weitere kulturelle Äußerungen wie bildliche Darstellungen oder performative Handlungen als Untersuchungsgegenstände mit ein, vgl. Kollmeier 2012.

[30] Vgl. Müller et al. 2021: 7, 20.

[31] Siehe beispielsweise Sperber/Wilson 2005, Mey 2001: 3–18.

von *dakyō* die Adaption ‚westlicher' Vorstellungen von Konfliktregulierung innerhalb ihrer Anwendungskontexte in der Meiji- und Taishō-Zeit zu analysieren. Daher werden nicht nur Übersetzungen selbst in den Blick genommen, sondern eine Vielfalt von Verwendungen im Sinne einer Pragmatik. Dabei werden die Standpunkte der jeweiligen Sprecher und der als *cultural brokers* agierenden Übersetzer stets historisiert und kontextualisiert. Dies gilt gleichermaßen für die jeweiligen Übersetzungsregime und Medienlandschaften.[32] Es soll jedoch beachtet werden, dass dieser Beitrag nur eine erste Sondierung einer bislang weitgehend ausgebliebenen Erforschung des Konzepts des *Kompromisses* in Japan sein kann.[33] Er bleibt aus arbeitspraktischen Gründen nahe am Wortpaar *Kompromiss* und *dakyō* und kann somit keine umfassende historisch-semantische Analyse leisten, auch wenn immer wieder auf verwandte Begriffe verwiesen wird.

Auch wenn in diesem Beitrag nur ‚eine Richtung' des Wissenstransfers berücksichtigt werden kann, nämlich aus dem Deutschen und Englischen ins Japanische, soll dennoch in Anlehnung an die *Histoire Croisée* berücksichtigt werden, dass sich durch die verschiedenen Verflechtungen die Natur des übersetzten Gegenstandes permanent verändert und Rückwirkungen entstehen.[34] Dadurch lässt sich dem postkolonialen Einwand begegnen, wonach die Übersetzungsforschung einerseits zu sehr von nationalen kulturellen Einheiten ausgeht, die in eine andere übertragen wird, und andererseits einen latenten Eurozentrismus hegt, der von einer Diffusion des Wissens aus Europa in die Welt ausgeht.[35] Hier sollen hingegen Abweichungen und Missverständnisse von westlichen Begriffen weniger als Unvermögen zum Verständnis eines westlichen ‚Standards', was noch dem von Yanabu Akira 柳父章 (1928–2018) attestierten *Cassette Effect* zugrunde liegt, sondern im Kontext politischer Realitäten in Japan interpretiert werden.[36]

[32] Vgl. etwa Lässig 2012: 213–214.

[33] Eine Ausnahme stellt hier Sano 2018 dar. Ansonsten beschränkt sich die Forschung zu *dakyō* auf Abhandlungen über Europa, vgl. etwa Tōyama 2017.

[34] Vgl. Werner/Zimmermann 2006.

[35] Vgl. Lässig 2012: 194–196. Gerade die Forschung zur Wissensadaption in Japan war lange von der Modernisierungstheorie geprägt, vgl. Facius 2012: 218.

[36] Yanabu geht davon aus, dass fremde, nicht ganz verstandene Wörter einen höheren Status genießen, und bezieht dies auf kango als Übersetzungen westlicher Begriffe, vgl. Yanabu 2009.

3 Adaption westlichen Wissens durch *kango* und die Ursprünge von *dakyō*

Die Übersetzung von *Kompromiss* nach *dakyō* nahm für einen dem Politischen zugeordneten Begriff einen eher ungewöhnlichen Weg ins Japanische, da er nicht in Übersetzungen einschlägiger Texte übertragen wurde, sondern aus dem rechtlich-diplomatischen Kontext entstammt. Dennoch ist *dakyō* als Übersetzungswort für einen westlichen Begriff typisch, da dabei einem ursprünglich aus dem klassischen Chinesischen stammenden Wort eine neue Bedeutung zugeordnet wurde. Als in der Meiji-Zeit für die grundlegenden Reformen nach westlichem Vorbild eine neue Sprache gefunden werden musste, um die damit verbundene systematische Adaption westlichen Wissens begreifbar zu machen, machten sich die Japaner die Eigenschaften der chinesischen Schriftsprache zunutze. Anstelle von Lehnwörtern, die im Japanischen sperrig waren und keinerlei Hinweis auf die Bedeutung zuließen, wurden bald aus chinesischen Schriftzeichen (*kanji* 漢字) bestehende Wörter genutzt, was den Vorteil hatte, dass *kanji* inhärente Bedeutungen haben, die den Begriff zugänglicher machen.[37] Auch musste für eine Aneignung die eigene Sprache nicht aufgegeben werden, wodurch die gewisse Souveränität bei der Wissensaneignung gewahrt werden konnte.[38] Zentral für die Übertragung westlicher Begriffe wurden aus zwei *kanji* bestehende Wörter (*kango* 漢語). Dies spiegelte sich unter anderem darin wider, dass seit der Meiji-Zeit der Anteil von *kango* in der japanischen Sprache deutlich zunahm.[39]

Diese Strategie ließ sich unter anderem darauf zurückführen, dass die gebildete japanische Schriftsprache auf der Verwendung des klassischen Chinesischen basierte und es bereits eine lange Tradition chinesischer Lehnwörter gab. Bis in der Meiji-Zeit eine Angleichung der gesprochenen Sprache und der Schriftsprache (*genbun itchi* 言文一致) angestrebt wurde, koexistierten verschiedene Schreibsysteme, die teilweise kaum etwas mit der gesprochenen Sprache zu tun hatten. In gebildeten Kreisen, besonders den ehemals niederen Samurairängen, die entscheidend die Politik und Kultur der Meiji-Zeit prägten, wurden japanisierte Formen des klassischen Chinesisch verwendet (*kanbun* 漢文und *sōrōbun* 候文).[40] Da sich das Chinesische grammatikalisch vom Japanischen stark unterscheidet, wurden dabei klassische chinesische Texte mit Annotationen versehen, die die Zeichenfolge veränderten und so auch auf Japanisch lesbar mach-

[37] Vgl. Howland 2001: 82–85.
[38] Vgl. Uchiyama 2018: 464.
[39] Siehe dazu Yanabu 1991: 14–16, Kimura 2013.
[40] Vgl. Yanabu 1991: 14–16, Uchiyama 2018: 461.

ten (*kanbun kundoku* 漢文訓読). *Kanbun kundoku* bewegt sich in seiner Unschärfe in einem komplexen Verhältnis zu Konzepten von Übersetzung, erlaubte es doch eine unmittelbare Aneignung des klassischen Chinesischen, das in Ostasien als akademischer Sprache etwa das Äquivalent des Lateinischen in Europa einnahm.[41] Infolgedessen wurde die japanische Strategie, westliche Inhalte durch *kango* zu übersetzen und verständlich zu machen, auch im weiteren, chinesische Schriftzeichen nutzenden Kulturraum adaptiert.[42]

Bei Übersetzung westlicher Begriffe wurden entweder mithilfe von *kanji* Neuprägungen vorgenommen (*wasei kango* 和製漢語) oder Begriffen aus der klassischen chinesischen Literatur eine neue Bedeutung gegeben. Dabei wurden Wörter mit ähnlichen Bedeutungen oder bis dahin ungebräuchliche Wörter gewählt, um Missverständnisse mit den neuen, aus dem Westen übernommenen Bedeutungen zu vermeiden. Dabei ließen sich jedoch Überlagerungen und Widersprüche zwischen der neuen Bedeutung als Übersetzungswort und der alten Bedeutung nicht vermeiden, wie Yanabu Akira am Beispiel von „Natur" (*shizen* vs. *jinen* 自然) ausführt.[43] Bei *dakyō* stellt sich der Sachverhalt jedoch etwas anders dar. Im Japanischen scheint *dakyō* bis zur Meiji-Zeit nicht verwendet worden zu sein – zumindest lässt sich in auf JK durchsuchbaren Anthologien japanischer Literatur bis in die Edo-Zeit kein Nachweis dafür finden. Im Chinesischen stellt sich dies jedoch anders dar. Die gleiche Kombination aus chinesischen Schriftzeichen (*tuǒxié* 妥協) war in der Ming- (1368–1644) und Qing-Zeit (1644–1911) durchaus verbreitet, jedoch mit anderen Bedeutungen. Diese lassen sich im Großen chinesischen Wörterbuch („Hànyǔ dà cídiǎn" 汉语大词典) mit „angemessen harmonisieren, adäquat" als erster und mit „erledigen, vollenden" als zweiter Bedeutung finden. Die dritte Bedeutung entspricht der wahrscheinlich aus dem Japanischen übernommenen Bedeutung des „Kompromisses" und bietet dementsprechend nur Anwendungsbeispiele aus dem 20. Jahrhundert.

Mit einer gewissen Regelmäßigkeit tritt *tuǒxié* in Rechtstexten aus der späten Kaiserzeit auf, etwa in der Großen Qing-Rechtsordnung („Dà Qīng lǜ lì" 大清律例, erste Revision von 1644, danach kontinuierlich revidiert bis zum Ende der Qing-Zeit 1911). Dabei wird *tuǒxié* meist in Zusammenhang mit Wörtern wie „erledigen" („bànlǐ" 辦理) verwendet, um zu bezeichnen, wie in dem Artikel beschriebenen Falle „angemessen verfahren" werden soll.[44] In China blieb diese Verwendung bis nach 1900 vorherrschend, wie

[41] Siehe dazu Facius 2012, Nakamura 2014.
[42] Vgl. Heinrich 2020.
[43] Vgl. Yanabu 1991: 95–108.
[44] Hier etwa in einer japanischen Ausgabe: Anonymus 1873: 23オ, 25オ, 27ウ.

ein Beispiel von Yuan Shikai 袁世凱 (1859–1916) von 1904 nahelegt: „Die Anregungen sind daher angemessen und sollen entsprechend durchgeführt werden“ („suǒ yì jūn shǔ tuǒ xié, yǎng jí zūn zhào bàn lǐ“ 所议均属妥协，仰即遵照办理).[45] Daher tritt *tuǒxié* auch öfter in Kombination mit Ausdrücken zu Deliberation und Verhandlung auf, also im Sinne von „einen Sachverhalt durch eine Beratung angemessen regeln“. Zum Beispiel wurde bei einer chinesischen Übersetzung des französischen Code Civil („Fǎ guó lǜ lì“ 法国律例) von 1880 in einem Paragraphen um Erbschaftsangelegenheiten bemerkt, dass ein solcher Fall durch „eine Beratung von Familie und Verwandten beizulegen“ („jiā qīn rén tǎo yì tuǒ xié“ 家親人討議妥協) sei.[46] Hierbei wird deutlich, dass in diesem Kontext die Bedeutung von *tuǒxié* hin zu einer „Regelung durch Verhandlung“ übergeht. Somit kommt der Ausdruck einer ‚Kompromissregelung‘ relativ nah. Es ist davon auszugehen, dass japanische Beamte der Meiji-Zeit durch *kanbun kundoku* mit chinesischen Rechtstexten bekannt waren. Die obigen Zitate stammen nämlich aus japanischen Ausgaben besagter Texte, letztere ist sogar mit Annotationen für *kanbun kundoku* versehen. Es liegt also nahe, dass Beamte mit juristischer Bildung Wörter wie *dakyō* aus chinesischen Rechtstexten in ihren Wortschatz übernahmen.

4 Prägung von *dakyō* in der diplomatischen Sprache und die Abwesenheit des Kompromisses in politischen Debatten der Meiji-Zeit

In Kombination mit einem Wort für „Verhandlung“ taucht *dakyō* in Japan um 1880 im diplomatischen Kontext auf. Dabei legen die Belege nahe, dass mit *dakyō* bereits eine Form von Einigung bei Verhandlungen gemeint ist. Der älteste bislang bekannte Beleg findet sich in einem Bericht eines Diplomaten über den Berliner Vertrag von 1878. Demnach habe es bezüglich der Grenzziehung zwischen Griechenland und dem Osmanischen Reich zunächst keine Einigung („dakyō“) gegeben, woraufhin Griechenland die Verhandlungen abgebrochen habe.[47] In „Kanpō“ 官報, der offiziellen Gazette der japanischen Regierung, die seit 1883 existiert, entstammen die Belege allesamt aus Berichten aus dem diplomatischen Kontext zu Verhandlungen oder übersetzten Verträgen.[48] Allerdings handelt es sich hierbei nicht um Übersetzungen von *Kompromiss*. Vielmehr

[45] Anonymous 1967: 391.
[46] Shihōshō 1882: 314.
[47] Samejima 1880: 12.
[48] Anonymus 1883b, Anonymus 1885: 9, Anonymus 1887: 208, Anonymus 1888: 97.

sind es Beschreibungen eines Zustandekommens – oder oftmals auch Nichtzustandekommens – von Einigungen:

> 最初李鴻章トトリクートノ談判ハ妥協ニ至ラス[49]
>
> Die ersten Besprechungen zwischen Li Hung Zhang und Tricou seien ohne Erfolg geblieben.[50]

Für den Begriff *Kompromiss* bildete sich keine einheitliche Übersetzung heraus. Dies ist beispielsweise in frühen Wörterbucheinträgen erkennbar. So finden sich entweder beschreibende Begriffe wie „Übereinstimmung" („itchi" 一致)[51] oder Bezeichnungen für Verhandlungen zum Ziel der Einigung („jidan" 示談[52] , „danpan" 談判[53]) oder Einigungen („yakujō" 約定,[54] „wakai" 和解[55]). Das Element des Zugeständnisses ist nicht zu erkennen. Ähnlich uneinheitlich sind Übersetzungen von *compromise* aus dem Englischen. So wird dieser Begriff etwa in John Stuart Mills (1806–1873) *On Liberty* mit „kōwa" 交和 (also „harmonieren") übersetzt.[56] Dies ist jedoch nicht verwunderlich, da auch im Englischen der Begriff zu der Zeit in der Regel nur verstreut auftaucht und theoretische Reflexionen rar gesät sind.[57] John Morley (1838–1923), der sich 1874 in „On Compromise" eingehender mit dem *Kompromiss* auseinandersetzte, wurde erst 1905 ins Japanische übersetzt.[58]

Fukuzawa Yukichi, der viele wichtige politische Begriffe für das Japanische prägte, schien nicht daran interessiert, einen Begriff für *Kompromiss* zu finden, obwohl er viel über Parlamentarismus schrieb und ein zentraler Intellektueller für die *Bewegung für Freiheit und Bürgerrechte* der 1870er und 1880er Jahre war, die für mehr politische Mitbestimmung und die Einrichtung eines Parlamentes eintrat.[59] *Compromise* spielte in der englischen Diskussion zu diesem Themenkreis, die Fukuzawa dabei als Vorbild diente, durchaus eine Rolle.[60] Da der Begriff auch von Denkern wie John Stuart Mill oder Walter Bagehot (1826–1877) verwendet wurde,

[49] Anonymus 1883c: 12.
[50] Anonymus 1883a: 3.
[51] Takahashi 1869: 107, Eastlake/Tanahashi 1888: 153.
[52] Hashio/Ueda 1887: 198.
[53] Eastlake/Tanahashi 1888: 153.
[54] Takahashi 1869: 75.
[55] Nagai 1885: 48.
[56] Mill 1872: 128.
[57] Unveröffentlichte Ergebnisse des oben genannten Teams zur Begriffsrecherche des Forschungsverbundes „Kulturen des Kompromisses".
[58] Morley 1874, Morley 1905.
[59] Zur Bewegung für Freiheit und Bürgerrechte siehe beispielsweise Schwentker 2022: 638–639; Matsuzawa 2016.
[60] Vgl. Tōyama 2017, Cejudo 2010.

die Fukuzawa gelesen hat, ist davon auszugehen, dass er das Wort durchaus kannte.[61] Doch schreibt er in der „Abhandlung über das Parlament“ („Kokkairon“ 国会論) von 1872 über das Parlament nicht von *Kompromiss*, wenn er die Haltungen zwischen Regierungsparteien und Oppositionen am Beispiel vom englischen Parlament beschreibt, sondern spricht von Charakterhaltungen, die nötig seien, wie der „Geist von Ruhe und Fügsamkeit“ („onryō jūjun no kaze“ 温良従順ノ風).[62] Zudem schildert er lebhaft, wie die Konservativen und Liberalen sich gegenseitig bekämpfen, aber auch einander nachgeben und so Sieg und Niederlage sich abwechseln: „einmal durchkommen, einmal zurückziehen, einmal aufstehen, einmal niedergehen“ („itchi ittai icchi ippuku“ 一致一退一起一伏).[63] Schließlich geht er zu einer Beschreibung von Mehrheitsbeschlüssen über.[64] In der „Abhandlung über die Verehrung des Kaisers“ („Son'nōron“ 尊王論) von 1888 spricht er dagegen davon, dass Sieg und Niederlage sich ausschlössen und nicht jeder gewinnen und Zufriedenheit erlangen könne. So müsse man sich in der Mitte treffen, um Extreme zu vermeiden und für Ausgleich und Harmonie („chōwa“ 調和) zu sorgen.[65] Diese Passage kommt der Beschreibung eines *Kompromisses* am nächsten. Der Missouri-Kompromiss von 1820, der schon bei Beschluss offiziell so genannt wurde, wird dagegen bei Fukuzawa mit einer seit der Edo-Zeit (1603–1868) gebräuchlichen Begriff für Einigungsvertrag belegt („gijō“ 議定).[66]

Fukuzawas Ausführungen vermitteln den Eindruck, dass der Begriff des *Kompromisses* im politischen Kontext zu voraussetzungsreich und komplex war, als dass er es für notwendig befunden hätte, ihn im Japanischen zu prägen und zu diskutieren. Stattdessen schien es ihm wichtiger zu sein, Beschlussvorgänge im Parlament wie Mehrheitsentscheidungen konkret zu beschreiben. Andererseits gab es im Japanischen ein differenziertes Begriffsfeld für Einigungen durch Verhandlungen. Auf dieses konnte zurückgegriffen werden, wenn ein *Kompromiss* als Verhandlungs-

[61] Vgl. Craig 2019: 79.

[62] Fukuzawa 1879: 13, Craig 2019: 85.

[63] Fukuzawa 1879: 21, Craig 2019: 87.

[64] Fukuzawa 1879: 59–60, Craig 2019: 99.

[65] Fukuzawa 1888: 4–6, Craig 2019: 137f. Die Rolle der Moderation sieht Fukuzawa beim Kaiserhaus.

[66] Fukuzawa 1866: Bd. 2, 13 オ. Lange wurde der Missouri-Kompromiss als „jōwa“ 譲和 bezeichnet, in dem der Vorgang des Nachgebens deutlich wird, Segawa 1904: 28. Ein erster Beleg für die Bezeichnung des Missouri-Kompromisses mit *dakyō* findet sich in einem übersetzten Text von 1915 in Form von „dakyōrei“ 妥協令. Whitby 1915: 292. Zu dem Zeitpunkt hatte sich *dakyō* bereits als Übersetzung von Kompromiss etabliert, siehe nächster Abschnitt.

ergebnis gemeint war. Zwar war die Bürgerrechtsbewegung in den 1870er und frühen 1880er Jahren geprägt durch Konflikte zwischen Hardlinern, die ein Parlament nach eigenen Vorstellungen forderten, der Regierung, die ein Parlament und eine Verfassung mit eingeschränkten Rechten zugestand, und gemäßigten Intellektuellen, die unter den ihnen zugestandenen Bedingungen mehr Mitbestimmung einforderten – eine Gemengelage, die durchaus Diskussionen um Abrücken von Prinzipien, Kompromisse eingehen und Kompromissbereitschaft hätte mit sich bringen können. Doch wurde hier eher mit persönlichen moralischen Tugenden argumentiert, anstatt über die Haltung in Verhandlungen zu sprechen.

Bei Fukuzawa erscheint *chōwa* als zentrales Stichwort für den Ausgleich zwischen Bürgerrechtsbewegung und Regierung, das eher auf allgemeinen Zusammenhalt und Einigkeit abzielt. Möglicherweise durch Fukuzawa beeinflusst wählte der Übersetzer von John Morleys „On Compromise", Shibayama Yoshita 柴山由太 (Lebensdaten unbekannt), aus dem Jahr 1905 *chōwa* als Übersetzung für *compromise*. Allerdings übersetzte er nur den fünften Teil des Essays, gab dem Text den Titel „Gesellschaft und Prinzipien" („Shakai to shugi" 社会と主義) und verringerte durch Kürzungen die Bedeutung des *Kompromisses* für den Text. Für Shibayama war von Interesse, eine Gesellschaftsform zu ergründen, die abweichende Meinungen nicht abwertet, in der die Parteien aber auch nicht auf ihren Prinzipien beharren.[67] Shibayamas Übersetzung scheint jedoch folgenlos geblieben zu sein, da die Schrift und Morleys Werk nicht nennenswert rezipiert worden sind.[68] Wie Ergebnisse der DL nahelegen, entwickelte *chōwa* sich nicht zu einem politischen Begriff, sondern verbreitete sich unspezifisch im Sinne von „harmonieren" in unterschiedlichen Kontexten.

Erst in der Taishō-Zeit wurden Debatten über Prinzipientreue und Nachgeben gegenüber dem Staat unter dem Stichwort *dakyō* verhandelt, nachdem das Wort durch den Chinesisch-Japanischen Krieg 1894–1895 und den Russisch-Japanischen Krieg 1904–1905 aus dem diplomatischen Bereich in die Öffentlichkeit gedrungen war. Der NV der NDL zeigt eine verstärkte Nutzung des Begriffs *dakyō* nach beiden Ereignissen. In einem Schreiben des japanischen Vertretungsbotschafters Komura Jutarō (1855–1911) an die Qing-Regierung vom 14. Juli 1894 findet sich das Wort *dakyō*

[67] Morley 1905: Vorwort, 1, 7.

[68] Lediglich eine zeitgenössische Rezension attestiert der Schrift zwar einen interessanten Inhalt, kritisiert aber, dass noch nach mehrmaligem Lesen Stellen unverständlich blieben und die Schrift daher schwer zu nutzen sei. Vgl. Anonymus 1905.

in eine Beschreibung darüber, wie sich die englische Botschaft bemühte, im Konflikt zwischen Japan und Qing zu vermitteln:

> 又其後在北京英國公使は友誼を顧重し日清兩國をして妥協の局を結ばしめんことを欲し盡力調停せられたりし趣なれども […]
>
> Auch nahm danach die englische Botschaft in Beijing die Freundschaft ernst und begehrte Japan und Qing einen Kompromiss schließen zu lassen und mühte sich, eine Schlichtung vorzunehmen, dennoch […][69]

Hier wird deutlich, dass *dakyō* im heutigen Sinne von *Kompromiss* gebraucht wird: Beide Gegner sollen zu einer Kompromissvereinbarung kommen, hier unter der Vermittlung eines Dritten. Dieses Schreiben wurde in einer außerordentlichen Sitzung des Parlaments vom 18. Oktober 1894 verlesen und damit als Teil des Sitzungsprotokolls publiziert. Dieses wurde beispielsweise über Parteizeitschriften weitervermittelt.[70] Mit dem Bekanntwerden des Begriffs im politischen Bereich nahm in den Jahren ab 1896 seine Verwendung zu, wobei die Belege in der DL zunächst vor allem in Zusammenhang mit Außenpolitik stehen. In der Kriegserklärung des Russisch-Japanischen Krieges von 1904–1905 stand *dakyō* an prominenter Stelle. Als Begründung für die Kriegserklärung wird angeführt, dass sich der Kaiser habe sehr bemüht habe, durch Verhandlung bzw. *Kompromiss* die Situation zu lösen („setsu ni dakyō ni yotte jikyoku o kaiketsu shi“ 切に妥協に由て時局を解決し), doch Russland habe sich nicht darauf eingelassen.[71]

In Wörterbüchern taucht *dakyō* als Übersetzung von *compromise* erstmals 1904 auf und wird um 1910 gebräuchlich.[72] Wenn man davon ausgeht, dass es einige Zeit der Zirkulation benötigt, bis sich ein Wort in einem Wörterbuch niederschlägt, erscheint es plausibel, dass die Zeit um den Russisch-Japanischen Krieg und der Übergang zur Taishō-Zeit den Beginn der allgemeinen Verwendung von *dakyō* als Übersetzung von *Kompromiss* darstellt. Obwohl, wie im folgenden Abschnitt ausgeführt, der Begriff anschließend im politischen Kontext Karriere machte, wurde *dakyō* währenddessen unvermindert im Kontext von Diplomatie und internationalen Be-

[69] Zitiert nach Anonymus 1894: 34.

[70] Beispielsweise durch Anonymus 1894: 34.

[71] Zitiert nach Shōgakukan 2001: Bd. 8, 842, wo die Passage als Beleg für *dakyō* verwendet wird.

[72] Der bislang früheste Beleg ist Sakuma 1904: 151, stellvertretend für spätere Einträge Inoue 1909: 200. In Deutsch-Wörterbüchern findet sich zu der Zeit eher „Verständigung“, was auf einen ähnlichen Gebrauch im diplomatischen Kontext hinweist. Fujii 1910: 368.

ziehungen weitergenutzt. Dabei stand *dakyō* gleichsam für Aushandlungen von Waffenstillständen und diplomatischen Abkommen wie für grundsätzliche Positionen in der Diplomatie.[73] *Dakyō* tritt dabei im Kontext aller möglicher Verhandlungen auf, auch wenn auffällig ist, dass sich der Begriff in der Zwischenkriegszeit am häufigsten in Bezug auf China findet.[74] China war nach dem Ende der Qing-Dynastie 1911 politisch instabil, befand sich ab 1927 in einem Bürgerkrieg zwischen Guomindang und Kommunisten und sah sich zunehmend japanischen Expansionsbestrebungen ausgesetzt.[75] Konsequenterweise verzeichnet der NV den Beginn des Chinesisch-Japanischen Krieges von 1937 als Höhepunkt der Nutzung von *dakyō* in der Vorkriegszeit (vgl. Abb. 2).

5 *Dakyō* als Kritik der politischen Kultur in der ‚Taishō-Demokratie'

Populär in politischen Debatten wurde *dakyō* in der Taishō-Zeit, wie die Regierungszeit von Kaiser Yoshihito (1912–1926) bezeichnet wird. Meistens wird die Periode in der japanischen Geschichte, wie auch hier, etwas breiter gefasst als die Zeit zwischen dem Russisch-Japanischen Krieg und des Aufkommens des Militarismus in den 1930er Jahren, die durch den Aufstieg von Parteipolitik und Massenmedien, publizistische und handgreifliche Auseinandersetzungen um die politische Partizipation bislang marginalisierter Gruppen wie Arbeiter, Frauen, sozial stigmatisierte Bevölkerungsteile und Kolonialisierte geprägt war. Diese politischen Dynamiken werden gemeinhin als ‚Taishō-Demokratie' zusammengefasst.[76] Der NV der NDL konstatiert für das absolute Auftreten von *dakyō* (vgl. Abb. 1) einen stetigen Anstieg ab 1903 (Anstieg von ca. 100 auf 800 Belege) und ein sprunghaftes Wachstum ab den 1920er Jahren (4423 Belege für 1923), die in einem ersten Höhepunkt um 1937 gipfeln (ca. 20000). Der zweite steile Anstieg folgt 1946 bis 1948 (auf 36000 Belegstellen). Auch wenn sich manche Spitzen durch die Zunahme von Druckerzeugnissen im Allgemeinen erklären lassen, belegt der NV bei der Anzeige von Belegstellen im Verhältnis zum Gesamtkorpus (vgl. Abb. 2) einen allmählichen Anstieg.

---

[73] Nagano 1927: 52; Nihon seiji keizai kenkyūjo 1936.

[74] Siehe zum Beispiel die Treffer in der Zeitschrift *Gaikō Jihō* 外交時報 [Revue diplomatique].

[75] Zur Geschichte Chinas in der Zwischenkriegszeit siehe beispielsweise Dabringhaus 2009: 65–72.

[76] Vgl. Narita 2007: v.



Abb. 2: Häufigkeit von dakyō relativ zum Gesamtkorpus zwischen 1901 und 1968 in der DL der NDL im NV (Auftreten geteilt durch Gesamtanzahl aller N-Gramme für jedes Erscheinungsjahr).
https://lab.ndl.go.jp/ngramviewer/?keyword=%E5%A6%A5%E5%8D%94&size=100&from=0&materialtype=full (aufgerufen am 07.06.2024).

Das Einsetzen des Interesses an *dakyō* scheint von den politischen Konstellationen herzurühren, die den Aufstieg von politischen Parteien in der Taishō-Zeit ermöglicht haben. Die sogenannte Meiji-Oligarchie, Angehörige der ehemaligen fürstlichen Domänen Satsuma und Chōshū, die den modernen Staat begründet und anschließend die Macht unter sich aufgeteilt hatten, starben langsam aus und mussten sukzessive Macht an die Parteien zugestehen, die sich als neue politisch treibende Kraft etablierten. Sie erkannten, dass Politik ohne Parteien nicht mehr möglich war und gründeten selbst Parteien, wie 1900 die Seiyūkai 政友会. Diese etablierte sich als führende Partei, während sie liberalkonservative Positionen und Interessen der Großgrundbesitzer vertrat.[77] Wie der Historiker Najita Tetsuo (1936–2021) in seiner Publikation „Hara Kei in the Politics of Compromise“ beschreibt, etablierte sich eine Kultur strategischer *Kompromisse* zwischen Protegés der verschiedenen Oligarchen und Parteianhängern um Kabinettspositionen.[78] So wechselten sich die zwei führenden Oligarchenfraktionen um Katsura Tarō 桂太郎 (1848–1913) und Saionji Kinmochi 西園寺公望 (1849–1940) zwischen 1901 bis 1913 in der Regierung ab mit der Kabinettsbildung. In diesen Regierungen gewannen Seiyūkai-Politiker an Einfluss, bis sie 1918 selbst ein ‚Parteienkabinett‘ unter dem ersten ‚bürgerlichen‘ Premier Hara Takashi 原敬 (1856–1921) stellten. Der *Kompromiss* zwischen Oligarchie und Seiyūkai wurde zwar von Saionji 1911 zwar als „Einigkeit im Gemüt“ („jōi tōgō“ 情意投合) beschworen, doch vor allem von Anhängern der Parteien unter dem Stichwort „Kompromissherrschaft“ („dakyō seiji“ 妥協政治) kritisiert.[79]

[77] Siehe dazu Schwentker 2022: 738–741.

[78] Vgl. Najita 1967: ix.

[79] Beide Begriffe tauchen häufiger zusammen auf und werden gleichgesetzt, etwa bei Shasetsu 1913: 9862; Morofuse 1916: 37. Der NV für die relative

Diese Debatten scheinen die Nutzung des Wortes *dakyō* befeuert zu haben. Im NV zu der relativen Häufigkeit von *dakyō* zum Textkorpus (vgl. Abb. 2) wird deutlich, dass 1903 die Häufigkeit plötzlich zunimmt und in den folgenden Jahren ähnlich bleibt, dann 1913 einen Sprung macht und eine stetige Zunahme bis 1920 stattfindet. Daraufhin bleibt das Niveau in etwa gleich bis zu einem weiteren Stufenaufstieg 1927 auf ein bis etwa 1933 gleichbleibendes Level. Die konstatierten Trends lassen sich relativ gut mit verschiedenen politischen Debatten korrelieren, in denen *dakyō* eine wichtige Rolle spielte.[80] 1903 wurde *dakyō* vor allem im Zusammenhang in einem Konflikt über die Finanzierung des Flottenausbaus zwischen dem Kabinett Katsura und der Seiyūkai erwähnt. 1913 war das Jahr einer Regierungskrise, die in der japanischen Forschungsliteratur als *taishō seihen* 大正政変 bezeichnet wird. In dieser zwangen die Oppositionsparteien nach einem Streit über das Militärbudget, der durch einen massiven öffentlichen Protest begleitet wurde, das Kabinett Katsura III zum Rücktritt. 1927 wendete ein *Kompromiss* zwischen den drei wichtigsten Parteien einen Kabinettsrücktritt ab, was als „Kompromiss der drei Parteiführer" („santōshu no dakyō" 三黨首の妥協) kritisiert wurde.[81]

Initialzündung für *dakyō* als politisches Schlagwort scheint der erwähnte Konflikt von 1903 um die Erhöhung des Budgets für die Marine gewesen zu sein – zumindest lässt erstmals ein gehäuftes Auftreten von *dakyō* im Zusammenhang mit einer identifizierbaren politischen Debatte feststellen. Dabei hatte Regierung vorgeschlagen, den Flottenausbau aus der Grundsteuer zu finanzieren, was die Seiyūkai und andere Parteien nicht zulassen wollten. In einem *Kompromiss* zog die Regierung die Pläne zur Grundsteuer zurück, dafür bewilligte die Seiyūkai jedoch die Flotten-

Häufigkeit von *dakyō* seiji zum Gesamtkorpus zeigt vor allem eine Konjunktur für die Jahre 1913 bis 1917, als Bilanz aus Katsuras Regierungszeit und der Regierungskrise gezogen wurde. Vgl. https://lab.ndl.go.jp/ngramviewer/?keyword=%E5%A6%A5%E5%8D%94%E6%94%BF%E6%B2%BB&size=100&from=0&materialtype=full (aufgerufen am 07.06.2024). Zu *jōi tōgō* siehe beispielsweise Nishio 2022.

[80] Es muss dabei beachtet werden, dass diese quantitativen Aussagen immer mit großen Unsicherheiten verbunden sind. Wie oben erwähnt, entfällt immer ein großer Anteil der Belege auf Diplomatie und Außenpolitik. Auch ist die Gesamtzahl der Belege zu Beginn der Taishō-Zeit noch so verhältnismäßig klein, dass schon wenige thematisch relevante Publikationen mit mehreren Nachweisen einen großen Einfluss auf die Quantität haben.

[81] Yoshino 1927, Hasegawa 1927. Allerdings entfallen 1927 auch viele Belege auf den Ausbruch des Bürgerkrieges in China zwischen Guomindang und Kommunisten und den Nordfeldzug Chiang Kai Sheks (1887–1975).

ausbaupläne der Regierung und brach mit den anderen Parteien.[82] Eine aus der Opposition stammenden Bilanz des Sitzungsjahres aus der Opposition zeigt, dass *dakyō* grundsätzlich für eine Einigung durch gegenseitige Zugeständnisse gebraucht wird.[83] Es finden sich beispielsweise Mediationsversuche, die anregten, sich bei den Erhöhungsbeträgen „in der Mitte“ zu treffen.[84] Ferner wurde bereits das Kompositum *dakyō-an* für Kompromissvorschlag bzw. -regelung verwendet.[85] Gleichwohl ist auffällig, dass *dakyō* häufiger im Sinne von „Zugeständnis an den mächtigeren Konfliktpartner“ gebraucht wird, also hier für ein Nachgeben der Seiyūkai gegenüber der Regierung. Letztendlich habe die Regierung mehr ihrer Interessen durchsetzen können, da sie durch den *Kompromiss* ihren Rücktritt abwenden konnte.[86]

Das Element der Zugeständnisse wurde nun zum festen Bestandteil von *dakyō*, obwohl dies zunächst teilweise erklärungsbedürftig war. So findet sich in der Taishō-Zeit auch immer wieder das Kompositum „kōjō dakyō“ 交譲妥協, das *dakyō* noch mit einem Ausdruck für „Gegenseitigkeit“ erweitert.[87] Der *Kompromiss* wird durchgängig negativ bewertet. Ein satirischer Artikel in der *Maru maru chinbun*, der sich mit *dakyō* auseinandersetzte, verglich *dakyō* in Anspielung auf das bekannte Gedicht Matsuo Bashōs 松尾芭蕉 (1644–1694) mit einem Frosch, der ins Wasser springt. Dabei wird damit gespielt, dass sich das *kanji* für den Namen von Premier Katsura (桂) und für Frosch („kaeru“ 蛙) nur wenig voneinander unterscheiden. Man versuche, die Situation „rund wie die Wasserkreise“ in Ordnung zu bringen, und so sprängen alle Parteien hinein. Aber dabei entstehe ein Wasserton. Es stehe noch aus, welche Reaktionen dies im Parlament hervorrufen würde.[88] In einem zweiten Artikel direkt im Anschluss wird *dakyō* zu einer rettenden Gottheit („daimyōjin“ 大明神), die das Kabinett vor einem Rücktritt und dem Ärgernis eines erneuten Verteilungskampfs um die begrenzten Regierungsposten bewahre.[89] *Dakyō* schien also als ein Mittel der Regierung zum Machterhalt, das für Unmut sorgen konnte.

Aus dem liberalen Lager bezeichneten einige *dakyō* sogar als einer verfassungsgemäßen Regierung unangemessen.[90] In der Taishō-Zeit wurde von Rechtswissenschaftlern und Intellektuellen der Konstitutionalismus

[82] Sassa 1903.
[83] Tsuburaya 1903: 1–7.
[84] Ebd.: 2f.
[85] Ebd.: 6f.
[86] Ebd.: 94; Tsuburaya 1903: 1–7.
[87] Kekon ittekisei 1903: 13.
[88] Anonymus 1903: 1f.
[89] Ebd.: 2.
[90] Kekon ittekisei 1903: 13; Hasegawa 1927: 70.

zunehmend als erstrebenswert diskutiert und Formen der Volkssouveränität eingefordert, die sich gegen die gängigen Vorstellungen vom Tenno als Souverän stellten.[91] In diesem Kontext waren Einigungen und Machthändel hinter den Kulissen, die von politischen Parteien ein Abrücken von ihren Prinzipien verlangten, suspekt. Vor allem die Seiyūkai als mächtigste Partei musste sich Vorwürfe gefallen lassen, ihre Prinzipien zu verraten.[92]

> こんな妥協する様では、どこに大政党たる面目がある！どこに絶対多数党なる価値があると思う！
>
> Wenn solche Kompromisse eingegangen werden, wo ist die Würde einer großen Partei! Wo, denkt man, ist der Wert einer Partei mit absoluter Mehrheit![93]

Bald wurde verschiedenen Politikern ein Hang zum *Kompromiss* nachgesagt, wobei die Verfasser in unterschiedlichen Kontexten schrieben und verschiedenen politischen Lagern zugeordnet werden können. Besonders häufig wird Katsura Tarō mit *dakyō* in Verbindung gebracht, der während seiner Regierungszeit stets auf *Kompromisse* mit der Seiyūkai angewiesen war, bis er schließlich zurücktreten musste. Vor allem seine Regierungszeit wurde als durch „Kompromisspolitik" („dakyō seiji" 妥協政治) geprägt charakterisiert, wobei die Mehrheit der Texte Katsuras Beitrag negativ wertet.[94] Es gab jedoch vereinzelt positivere Charakterisierungen, wie etwa die des Katsura-Sympathisanten Tokutomi Iichirō 徳富猪一郎 (bekannter als Tokutomi Sohō 徳富蘇峰, 1863–1957), die ihm „bittere Erfahrungen" mit *dakyō* attestierte, einerseits, weil er nicht alles durchsetzen konnte, woran ihm gelegen war, und andererseits, weil er für seinen Hang zum *Kompromiss* öffentlich angegriffen wurde.[95] Auch Hara Takashi, langjähriger Hauptstratege der Seiyūkai, wurde immer wieder mit *dakyō* und „dakyō seiji" in Verbindung gebracht.[96] Selbst über den Liberalen und Verfechter des Konstitutionalismus, Inukai Tsuyoshi 犬養毅 (1855–1932) wurde mitunter geschrieben, dass er *dakyō* betriebe.[97]

---

[91] Vgl. Narita 2007: 27–32.

[92] Journalist Murofuse Kōshin schrieb sogar eine ganze „Geschichte der Sünden" der Seiyūkai, in der ihr Hang zum Kompromiss vorgeworfen wurde: Murofuse 1916.

[93] Anonymus 1913: 110.

[94] Shasetsu 1913, Saitō 1917: 488. Siehe auch oben Anm. 85.

[95] Tokutomi 1913: 229, 132.

[96] Zum Beispiel in einer Biographie: Inoue 1922.

[97] Es handelt sich hierbei um den Text eines ehemaligen Weggefährten Inukais, der seinen Beitritt zu einer anderen Partei mit der Enttäuschung über Inukais Politik erklärt. Kurosu 1913.

Schließlich wurde auch historischen Persönlichkeiten wie Toyotomi Hideyoshi eine „Kompromissstrategie“ („dakyō seiryaku“ 妥協政略) zugeschrieben.[98] So verwundert es nicht, dass es als Gegenreaktion auf die Charakterisierung von Politikern durch *dakyō* vor allem aus dem Lager der Seiyūkai-Politiker Selbstdarstellungen gab, die sich gegen den *Kompromiss* aussprachen, um Prinzipientreue zu demonstrieren:

> 妥協することなかれ。徹底して進め。天を伴にしてにして行け。妥協することなかれ。
>
> Mach keine Kompromisse. Gehe gründlich voran. Gehe zusammen mit dem Himmel. Mach keine Kompromisse.[99]

Spätestens als die ‚Taishō-Demokratie‘ in der Shōwa-Zeit zu einem Ende kam, stand *dakyō* für parlamentarische Politik im Allgemeinen. So schrieb der Politiker Nagai Ryūtarō 永井柳太郎 (1881–1944) von der liberalen Partei Minseitō (民政党), die in den 1930er Jahren immer mehr Kompromisse mit dem aufstrebenden Militär eingehen musste, dass man bei der Parlamentspolitik sowohl Kompromisse mit dem Wähler als auch zur Mehrheitsfindung eingehen müsse.

> 従って議会政治は妥協政治だということである。
>
> Das bedeutet, dass parlamentarische Politik Kompromisspolitik heißt.[100]

In Reaktion auf den Machtaufstieg und den zunehmenden Zugriff des Militärs auf die Politik im Anschluss an den Putschversuch vom 26. Februar 1936 wurde in zahlreichen Pamphleten, die meist aus dem linken Lager entstammten, unter Verwendung von *dakyō* über den Umgang mit dem Militär diskutiert.[101] Dabei wurde die harte Politik des Militärs (*gunbu* 軍部) die der kompromissbereiten politischen Parteien (*seitō* 政党) gegenübergestellt. Dabei fanden sich einerseits Positionen, die *Kompromisse* für notwendig erachteten, andererseits Positionen, die der Regierung vorwarfen, der Drohkulisse des Militärs nachgegeben und einen *Kompromiss* vereinbart zu haben.[102] So habe die Regierung einem Rücktritt entgehen wollen und habe es deswegen versäumt, dem Zugriff des Militärs Einhalt zu gebieten.[103]

---

[98] Tokutomi 1921: 1.
[99] Takami 1937: 60.
[100] Nagai 1936: 29.
[101] Zum Putschversuch siehe Schwentker 2022: 757–758.
[102] Seiji Gaikō Kenkyukai 1937: 14; Date 1937: 8f.
[103] Date 1937: 32.

6 *Dakyō* in Übersetzungen und Emanzipationsdiskursen der Taishō-Zeit

Das Kompromissverständnis in den politischen Debatten der Taishō-Zeit geschah stets in Rückbindung an übersetzte und gelesene Texte aus dem ‚Westen', vor allem aus dem englischsprachigen und deutschsprachigen Raum. Besonders augenfällig ist dies in den Emanzipationsdiskursen der Zeit. In diesem Zusammenhang sollen hier vor allem die Arbeiter- und die Frauenbewegung in den Blick genommen werden. In der Taishō-Zeit gab es eine regelrechte Übersetzungswelle, die durch Einführung der Rotationspresse und dem Boom der Druckkultur im Kontext einer urbanen Konsumkultur, vor allem in den 1920er Jahren, befeuert wurde.[104] Angesichts der Konjunktur reformerischer und linker Strömungen wurden zahlreiche westliche liberale und kommunistische Denker übersetzt, die das Kompromissverständnis in Japan beeinflussten.

So gab es zum Beispiel um 1920 gleich zwei Übersetzungen von John Stuart Mills „The Subjection of Women" (1869), in dem festgestellt wurde, dass bei Kompromissen zwischen Mann und Frau wegen der Machtverhältnisse vor allem die Frau gezwungen ist, nachzugeben.[105] In einer aus dem Deutschen übersetzten Lenin-Gesamtausgabe von 1926 gibt es immer wieder verstreute Hinweise und Auseinandersetzungen über *Kompromisse*. So hätten die Bolschewiki den Ruf, keine *Kompromisse* einzugehen. Aber manchmal sei es geboten, zum Erreichen von Vorteilen auf einen Teil der Forderungen zu verzichten und zu *Kompromissen* bereit zu sein. Als Beispiel nennt er eine temporäre Zusammenarbeit zwischen Bolschewiki und Menschewiki, wobei *Kompromisse* mit der Bourgeoisie nicht akzeptabel seien.[106] Während der Taishō-Zeit setzte im deutschsprachigen Raum verstärkt eine theoretische Reflexion über den *Kompromiss* ein. Vor allem sind hier Georg Simmel (1858–1918) und Hans Kelsen (1881–1973) zu nennen, die ebenfalls in den 1920er und 1930er Jahren ins Japanische übersetzt wurden.[107]

Bei all diesen Übersetzungen wurde *dakyō*, wie sich in den oben genannten Lexika andeutete, bereits als Standard-Übersetzung von *Kompromiss* und *compromise* verwendet. Dabei wahrten die Übersetzer die Entsprechung, auch wenn es bedeutete, dass diese dem in Japan üblichen Sprachgebrauch nicht entsprachen. Bei einer Übersetzung einer Passage von Simmel, bei der er den Begriff abweichend vom politischen Verständ-

[104] Vgl. Schwentker 2022: 743f; Marshall 2019.
[105] Mill 1869: 172, Mill 1921: 249, Mill 1923: 210f.
[106] Lenin 1926a.
[107] Simmel 1995, Zanetti 2022: 141–166, Simmel 1927, Kelsen 1932.

nis als Vermittlung zweier Prinzipien gebraucht,[108] wurde etwa der Originalbegriff neben die Übersetzung gestellt:

> 現実（Wirklichkeit）は我々の諸概念に対しては常に仲介的（vermittelnd）であり、常にそれらの概念の間の妥協（Kompromiss）である。何となれば、我々の諸概念は現実の書方面が引き離され頭の中で独立せしめられたものに外ならず、現実そのものは、これらの方面をば他の多くの方面と複合せしめて包含して居るからである。[109]

> […] und die Wirklichkeit ist unsern Begriffen gegenüber immer vermittelnd, immer ein **Kompromiß** zwischen diesen, weil sie nur herausgelöste und in unserem Kopfe verselbständigte Seiten der Wirklichkeit sind, die an sich diese mit vielen anderen verschmolzen enthält.[110]

Da in dieser Passage *dakyō* in einem abstrakteren Sinne gebraucht wird als im allgemeinen Sprachgebrauch in Japan üblich, das in der Regel durch Menschen eingegangene *Kompromisse* meinte, wurde hier durch die Nebeneinanderstellung das Bedeutungsspektrum von *dakyō* erweitert, anstatt existierende alternative Begriffe zu finden, die eine Übereinstimmung abstrakter Inhalte bezeichnen. Ein solches Vorgehen setzte voraus, dass der Leserschaft in der Lage war, den deutschen Begriff einzuordnen.

Dies verweist auch auf den Umstand, dass die Übertragung von *Kompromiss* zu *dakyō* nicht nur über die übersetzten Texte erfolgte, sondern dadurch, dass Intellektuelle den Begriff im Original lasen und die gelesenen Konzepte in ihre Diskussionen Eingang fanden. Für die gebildete Elite gehörte Sprachunterricht in Englisch oder Deutsch zur Schulausbildung.[111] Zudem entwickelte sich Deutschland in der Zwischenkriegszeit zum beliebten Ziel für Auslandsstudien, was vielen Zugang zu deutschen Texten im Original ermöglichte.[112] Dass allerdings die Übertragungen nicht linear waren, zeigt eine Debatte in der Zeitschrift *Bungei shunjū*. Ihr Begründer, der gemäßigt linke Schriftsteller Kikuchi Kan 菊池寛 (1888–1948), verteidigte seine Zeitschrift gegen Angriffe aus der Proletarischen Literatur, dass sie zu bourgeois sei und daher ein marxistischer Autor nicht in ihr veröffentlichen könne, damit, dass es in einem modernen Alltag unrealistisch sei, im Leben keine *Kompromisse* einzugehen. Da-

[108] Diese abstraktere Bedeutung von Kompromiss bildete sich im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus, vgl. Rojek 2023: 585.
[109] Simmel 1927: 238f.
[110] Hervorhebung durch die Verfasserin. Simmel 1890: 119.
[111] Matsui 2020.
[112] Katō 2008.

bei stattete er die Zeichen für *dakyō* mit Lesehilfen (*furigana*) für *konpuromisu* aus, also mit dem deutschen Wort für *Kompromiss*:

> 妥協（コンプロミス）！妥協（コンプロミス）！現代に於ける生活の要諦は、妥協だ。
>
> Kompromiss! Kompromiss! Der Knackpunkt des Lebens in der Moderne ist der Kompromiss.[113]

Daraufhin entzündete sich nicht nur eine Debatte darüber, welche *Kompromisse* eine Proletarische Literatur eingehen dürfe, sondern auch eine Debatte um das Wort *dakyō* selbst.[114] Ein Vertreter der Proletarischen Literaturbewegung, Maedakō Hiroichirō 前田河広一郎 (1888–1957) mokierte sich darüber, dass die *furigana* falsch gesetzt seien, da das Wort *kamupuromaizu* ausgesprochen werde, und warf Kikuchi Ungebildetheit vor. Darauf entgegnete ihm dieser, dass natürlich die deutsche Aussprache gemeint sei, woraufhin Maedakō laut des Kommentars von Saitō Ryūtarō 斎藤竜太郎 (1896–1970) sich nicht für die Aufdeckung seiner Ungebildetheit schämte, sondern sich selbst als amerikaaffin bezeichnete und sich verbat, etwas Unkultiviertes wie Deutsch zu verwenden.[115] Einige Jahre später reflektierte Kikuchi darüber, dass er nach dem Angriff von Maedakō zu dem Buch aus seinem Deutschunterricht zurückgekehrt sei, worin das Wort „Kompromiss" enthalten war. Das Buch habe „Geradeaus" geheißen und sei ein Buch voller sozialistischer Aphorismen gewesen, was ihn sicher ideologisch beeinflusst habe.[116]

Die Debatte zeigt, dass sowohl Kikuchi als auch Maedakō das Konzept des *Kompromisses* im Deutschen bzw. Englischen kannten und hier im Sinne des Abrückens von den eigenen Prinzipien verwendeten, was potentiell die Identität eines Schriftstellers der Proletarischen Literatur kompromittieren konnte. Auch stand die Übersetzung als *dakyō* außer Frage. Der Streit drehte sich nur um die grundsätzliche Versicherung der eigenen Kompetenz in deutscher bzw. englischer Bildung. Interessanterweise nutzt Kikuchi dabei den vermeintlich deutschen Begriff in einer vornehmlich im Japanischen vorzufindenden Bedeutung als Anpassung an die Gesellschaft: hier Zugeständnisse des Individuums an ein abstrakter gefasstes „modernes Leben".

Ein weiteres Beispiel für ein komplexes Verhältnis zwischen Übersetzung, erlernter Bedeutung und Wortgebrauch findet sich beim linken Intellektuellen Yamakawa Hitoshi 山川均 (1880–1958), der an der Überset-

[113] Kikuchi 1923a: 37.
[114] Kikuchi 1923b: 50.
[115] Saitō 1923: 13.
[116] Kikuchi 1928: 90. Es handelt sich um ein Lehrbuch von Paul von Gizycki (1856–1908) von 1901, vgl. Matsui 2020: 12.

zung von Lenins Gesamtausgabe beteiligt war.[117] Yamakawa bediente sich an dem oben vorgestellten Konzept Lenins von strategischen *Kompromissen*, als er in den 1920er Jahren einen „Richtungswechsel“ (hōkō tenkan 方向転換) für die proletarische Bewegung vorschlug: *Kompromisse* zwischen verschiedenen linken Positionen seien realitätsbedingt notwendig, um die Bewegung auf eine breitere Basis zu stellen und keine *Kompromisse* mit der Bourgeoisie eingehen zu müssen.[118] Dabei ist es aber interessant, dass der Wortgebrauch bei Yamakawa eher an den japanischen Gebrauch im Sinne einer Anpassung an die Gesellschaft erinnert: *dakyō* bedeutet bei ihm insbesonders, Zugeständnisse an eine „mittlere Position“ innerhalb der Linken (*chūkan yōso* 中間要素) einzugehen.[119] Insgesamt spielte im Kontext von Marxismus und Arbeiterbewegung *dakyō* eine relativ große Rolle, wobei die Bewertungen schwankten zwischen der Ablehnung von *dakyō* als der Bourgeoisie zugehörig und Verrat an den eigenen Prinzipien bis hin zu regelrechten Aufforderungen, den „Geist des Kompromisses zu erwecken“, um die eigenen Ziele realistisch durchzusetzen.[120] Auf der staatlichen Seite wurde *dakyō* offiziell verwendet, um Einigungen in Arbeitskämpfen zu bezeichnen.[121]

Die Frauenbewegung war ein weiterer Bereich, in dem über *dakyō* Rechte und Identität verhandelt wurden. In der intellektuellen Frauenbewegung um die *Seitōsha* wurde dabei vor allem die Aufgabe des Selbst als erwartungsgerechte Ehefrau und Mutter in der traditionellen Familie (*ryōsai kenbo* 良妻賢母) bekämpft. So wurde das Durchsetzen eines selbstbestimmten Lebenswandels, etwa durch die freie Liebe, zum Ideal.[122] *Dakyō* bedeutete dagegen Zugeständnisse an die traditionelle Familie und Aufgabe des Selbst und war daher Frauenrechtlerinnen suspekt. Der anarchistischen Feministin Itō Noe 伊藤野枝 (1895–1923) war *dakyō* verhasst, für Yosano Akiko 與謝野晶子 (1878–1942) war *dakyō* lediglich die Feigheit, sich auf einen individuellen Lebensweg abseits traditioneller Formen von familiärem Glück einzulassen.[123] Junge Frauen gingen der feministischen Bewegung „wie Sternschnuppen“ (ryūsei 流星) verloren, da sie am Druck der Tradition scheiterten und sich auf *dakyō* mit ihren Gebräuchen einließen.[124] Doch auch einige Feministinnen traten für die

[117] Eine von Yamakawa übersetzte Passage zu Kompromiss beispielsweise in Lenin 1926b: 21.
[118] Yamakawa 1924: 148.
[119] Yamakawa 1927: 126f.
[120] Sakai 1922: 124, 136, Tōkyō taisei shinbunsha 1927: 297f.
[121] Naimushō keihokyoku 1927–1931: 590–593.
[122] Siehe Narita 2007: 38ff.
[123] Hiratsuka 1917: 335, Yosano 1920: 39.
[124] Yosano 1920: 170.

Notwendigkeit taktischer *Kompromisse* ein, wie Hiratsuka Raichō 平塚らいてう (1886–1971), die meinte, dass es zur Veränderung des Gesellschaftssystems nicht möglich sei, *Kompromisse* konsequent zu vermeiden.[125] Die Schriftstellerin Nishizaki Hanayo 西崎花世 (besser bekannt als Ikuta Hanayo 生田花世, 1888–1970) schrieb, dass diejenigen, die sich auf *Kompromisse* einließen, als schwach dastehen, aber auch Stärke daraus erwachsen könne, wenn *dakyō* temporär eingesetzt würde, um eine bessere Zukunft zu erreichen.[126]

So verwundert es nicht, dass *dakyō* in den Zusammenhang damit gebracht wurde, eine Heirat einzugehen und für die traditionellen Familie das eigene Selbst aufzugeben. Diese Verbindung zwischen Heirat, Familienverpflichtungen und *dakyō* war jedoch nicht auf den Kontext der Frauenbewegung beschränkt und spielte etwa auch bei (männlichen) Schriftstellern eine Rolle, die sich mit den Familienbeziehungen der Protagonist:innen auseinandersetzten. Bei dem einzigen mit „Dakyō" betitelten literarischen Werk (1907) handelt es sich um eine Kurzgeschichte von Yanagawa Shun'yō 柳川春陽 (1877–1918), der vor allem mit Familienromanen (*kazoku shōsetsu* 家族小説) bekannt wurde. Im Roman steht der Protagonist Shōsaku im Fadenkreuz explosiver Familienkonflikte zwischen seiner Ehefrau, seiner verwitweten Schwester, die mit ihrem Sohn bei ihm lebt, und den Eltern, zwischen denen er sich erfolglos als Vermittler versucht. Am Ende konstatiert er, dass *dakyō* nicht gut, sondern feige sei, da man nichts zu Ende führen, sondern alles in der Luft hängen lassen würde.[127] So beschreibt der Roman die destruktive Energie längerfristiger Kompromisskonstellationen im Familien- und Alltagskontext.

Eine ungewollte Heirat, der man sich fügte, konnte mit *dakyō* bezeichnet werden. Dies findet sich zum Beispiel bei dem Schriftsteller Tokuda Shūsei 徳田秋声 (1872–1943):

> 一旦妥協が成立つて稲子と結婚したとしても豫期どほりの幸福は途も三人の家庭生活に恵まれさうに思へなかつた。
>
> Auch wenn der Kompromiss erst einmal zustande kommt und ich Ineko heirate, denke ich nicht, dass ich wie vorhergesehen mit Glück, oder überhaupt mit einem Familienleben zu dritt gesegnet würde.[128]

[125] Hiratsuka 1917: 335.
[126] Nishizaki 1913: 68.
[127] Yanagawa 1907: 360.
[128] Tokuda 1921: 255.

Der *Kompromiss* bezieht sich hierbei vor allem auf die Wahl des Ehepartners: Der Protagonist fügt sich in eine Ehe mit einer Person und geht Zugeständnisse ein in Bezug auf die Ansprüche, die an eine:n Ehepartner:in gestellt werden. In diesem Kontext wird *dakyō* bis heute noch häufig verwendet. Heute wird vor allem unter dem Begriff diskutiert, inwiefern bei potentiellen Ehepartnern Zugeständnisse in Bezug auf Aussehen, Einkommen, Charakter und ähnlichen Eigenschaften eingegangen werden müssen, um (vor allem als Frau fortgeschritteneren Alters) heiraten zu können.[129] In all diesen Beispielen zur individuellen Lebensführung und Heirat bezieht sich der *Kompromiss* nicht mehr unbedingt auf die Aushandlung von Konflikten zwischen mehreren Konfliktparteien. Stattdessen macht die Person den Konflikt über die eigenen Prinzipien mit sich selbst aus, während sie die Erwartungen der Gesellschaft an die eigene Person oder auch die Positionen der Gegenseite, wie etwa von Familienmitgliedern, imaginiert oder in Erwägung zieht. Die Verwendung von *dakyō* als Abstimmen der Selbstverwirklichung mit gesellschaftlichen Erwartungen tritt ähnlich im Zusammenhang mit der Berufswahl auf, welche ein zunehmend wichtiges Thema in der urbanisierten und sich ausbildenden Dienstleistungsgesellschaft der Taishō-Zeit wichtig wurde.[130]

7 *Dakyō* in nationalen Zuschreibungen

Mit der Nutzung von *dakyō* zur Charakterisierung der politischen Kultur und der des Verhältnisses des Selbst zu den Erwartungen der Gesellschaft gelangte der Begriff auch in den Bereich der Zuschreibung nationaler Charaktereigenschaften. Mit den militärischen Erfolgen des japanischen Kaiserreichs mit seinem wachsenden Kolonialreich, das jedoch mit Widerstand und Rassismus vonseiten der westlichen Großmächten zu kämpfen hatte, wuchs das Bedürfnis, eine eigene nationale Identität zu ergründen und diese international zu verorten.[131] Dabei scheint sich diese Zuschreibung von einer „Kompromisshaftigkeit“ (*dakyō-sei* 妥協性) des ‚japanischen Volkes‘ zunächst im Zusammenhang mit der Regierungskrise von 1913 entwickelt zu haben, wie es sowohl bei dem liberalen Denker Kayahara Kazan 茅原華山 (1870–1952) als auch dem Schriftsteller Sōma Gyofū 相馬御風 (1883–1950) zu finden ist. Der „kompromisshafte“ Nationalcharakter der Japaner habe eine solche Regierungsform hervorge-

[129] Sakurai o. J.
[130] Tasei 1921: 172.
[131] Vgl. Narita 2007: 244.

bracht.[132] Der nachgiebige Nationalcharakter dabei im Gegensatz zum angeblich kämpferischen westlichen Nationalcharakter entwickelt. Laut Kayahara kämpfe der Westen mit seiner Umwelt, während das japanische Volk *Kompromisse* mit ihr eingehe.[133] Laut Sōma sei die japanische Tradition seit jeher zu sehr auf Ausgleich bedacht. Daher werde das japanische Volk, anstatt ideologische Prinzipien durchzufechten, *dakyō* um eines friedlichen Alltags willen eingehen.[134]

Die „Kompromisshaftigkeit" wird nicht nur auf Japan beschränkt, sondern auch auf ganz Ostasien bezogen.[135] Dabei taucht immer wieder das Element auf, dass Dinge nicht „grundsätzlich" („tettei" 徹底) angegangen würden.[136] Mehr noch als gemeinsame Eigenschaft der Ostasiaten wird *dakyō-sei* jedoch insbesondere den Chinesen zugeschrieben. Dies findet sich vor allem in Analysen über die Bürgerkriegsproblematik in China in der Zwischenkriegszeit, die das Unvermögen, zu einer Lösung zu kommen dem Hang der Chinesen zum *Kompromiss* zuschreibt.[137] Es findet sich zur Rechtfertigung des japanischen Zugriffes auf China sogar die Behauptung, dass die Chinesen „kompromisshaft" seien und die westlichen Einflussnahmen nicht bekämpften. Daher müsse Japan die Vorherrschaft in Ostasien übernehmen.[138] Kompromissbereitschaft im positiven Sinne wird dagegen nicht Ostasiaten, sondern den Engländern zugeschrieben, was auch den im europäischen Raum zirkulierenden Zuschreibungen entspricht.[139] So wird den Engländern ebenso eine Sachlichkeit und Großzügigkeit im Denken zugesprochen wie eine Neigung zu *Kompromissen* in Verhandlungen und im Parlament.[140] Bei *dakyō* in nationalen Zuschreibungen findet sich also nicht nur die Diagnose einer angeblich fehlenden ideologischen Prinzipientreue in Japan oder Ostasien, sondern auch Charakterisierungen des Verhaltens in Verhandlungen und Diplomatie. *Dakyō* spielte also eine Rolle bei der Kartierung des internationalen diplomatischen Parketts, was eine weitere Bedeutungsnuance zu der nach wie vor üblichen Verwendung des Begriffs im diplomatischen Kontext hinzufügte.

---

132 Kayahara 1913: 397, Sōma 1914: 22, Anonymus 1913b.
133 Kayahara 1913: 395.
134 Sōma 1914: 23–24, Anonymus 1913b: 145.
135 Kayahara 1921: 21, Yokoyama 1916: 3.
136 Ebd.
137 Nagano 1927: 52.
138 Aioi 1918: 220.
139 Vgl. etwa bei Greiffenhagen 1999: 19–47.
140 Masuda 1921: 49, Shimatani 1932: 65.

8 Fazit: *Dakyō* zwischen Übersetzung von *Kompromiss* und Modewort der Taishō-Zeit

Dakyō war kein typischer politiktheoretischer Begriff, da er nicht wie diese durch die Übersetzungswelle zu Anfang der Meiji-Zeit nach Japan kam. Grund dafür war vermutlich einerseits das Fehlen prominenter westlicher konzeptioneller Arbeiten zu *Kompromiss* und andererseits, dass noch nicht über parlamentarische Praxis diskutiert wurde. Stattdessen entstand der Begriff in diplomatischen Kreisen und kam erst in die Politik, nachdem er im Ersten Chinesisch-Japanischen Krieg von 1894–1895 und dem Russisch-Japanischen Krieg von 1904–1905 prominent Verwendung gefunden hatte. Mit dem Aufstieg politischer Parteien in der ‚Taishō-Demokratie‘ machte *dakyō* Karriere, vor allem als Kritik der politischen Kultur des Ausgleichs zwischen den letzten Vertretern der Meiji-Oligarchie und politischen Parteien, insbesondere zwischen Katsura Tarō und der Seiyūkai, die in der Regierungskrise von 1913 zu einem Ende kam. In der Taishō-Zeit avancierte *dakyō* zur Standardübersetzung für *Kompromiss*, die in Übersetzungen einer zunehmend sich theoretischen Auseinandersetzungen mit dem *Kompromiss* zugeneigten westlichen Literatur ihren Einsatz fand. Dazu gab es eine Übernahmewelle durch Intellektuelle, die den Begriff auf Deutsch oder Englisch lasen und in ihren eigenen Debatten nutzten.

In den politischen Debatten überwog die negative Bewertung von *Kompromissen*, womit vor allem das Kompromittieren von ideologischen Prinzipien durch das Eingehen von Zugeständnissen kritisiert wurde. Dies wurde insbesondere Politikern vorgeworfen sowie Regierungen, die durch einen *Kompromiss* einem Rücktritt zu entgehen suchten. In der Arbeiter- und Frauenbewegung spielte der Gedanke ebenfalls eine Rolle, wobei auch die Notwendigkeit, aus strategischen Gründen *Kompromisse* einzugehen, anerkannt wurde. Daneben wurde *dakyō* im diplomatischen Kontext als Ausdruck für Einigung kontinuierlich weiter genutzt, wobei bestimmten Nationen die Bereitschaft zum *Kompromiss* zugeschrieben wurde (am häufigsten Japan und China als negative Eigenschaft) und somit zur Kartierung des internationalen diplomatischen Parketts beitrug.

In der Geschichte der Verwendung des Begriffs *dakyō* lassen sich zahlreiche Parallelen zur Entwicklung in Europa feststellen: nicht nur wurde der Begriff ursprünglich aus dem Rechtskontext in einer klassischen Sprache (Latein bzw. klassisches Chinesisch) übernommen und in diplomatischen Kreisen populär, zudem hatte er Konjunktur in Phasen, in der parlamentarische Praxis geübt und Parteipolitik immer wichtiger wurden. Die unterschiedlichen Verwendungen von *dakyō* im parlamentarischen Kontext sind größtenteils typisch und überschneiden sich mit den

europäischen. Das gilt beispielsweise für Diskussionen um die Notwendigkeit für Parteipolitiker, *Kompromisse* sowohl bei Parlamentsentscheidungen als auch mit dem Wahlvolk auszuhandeln. In linken Bewegungen gibt es Debatten über die Zulässigkeit taktischer *Kompromisse* für die Erreichung politischer Ziele, wie sie sich bei Lenin finden. Diese Übereinstimmungen lassen sich sowohl durch die Ähnlichkeit der Anwendungskontexte als auch durch Übersetzungen und Übernahmen aus deutschen und englischen Texten erklären.

Dennoch lässt sich in der Verwendung des Begriffs eine eigenständige japanische Entwicklung feststellen: die von *dakyō* als einseitiges Zugeständnis. In vielen Beispielen steht nicht die Gegenseitigkeit der Zugeständnisse bei Einigungen im Vordergrund, sondern Zugeständnisse an einen mächtigeren Konfliktgegner. So ist ein Machtgefälle zwischen den Konfliktparteien bei *dakyō* durchaus häufig zu beobachten. Dazu bezeichnet *dakyō* nicht nur interpersonell ausgehandelte Einigungen, sondern stellte den Aushandlungsprozess von Zugeständnissen innerhalb einer Person, unter Imagination oder Vorwegnahme der Positionen eines Konfliktpartners oder allgemeinen Erwartungen der Gesellschaft dar.[141] In diesen Kontext entwickelte sich eine enge Verbindung zwischen *dakyō* und Heirat als Ausdruck (zumeist weiblichen) Nachgebens gegenüber gesellschaftlichen Normen unter dem Verlust individueller Autonomie, die bis heute nachwirkt. Diese Form von *dakyō* könnte als Ausdruck dafür interpretiert werden, dass in Japan die Erwartung besteht, Konflikte ins Innere zu verlagern, anstatt sie öffentlich auszutragen.[142]

Im Hinblick auf die Kulturelle Übersetzung des Konzepts lässt sich feststellen, dass *dakyō* als Übersetzung von *Kompromiss* zu Beginn seiner allgemeinen Nutzung in Institutionen der Übersetzung wie Wörterbüchern kanonisiert wurde. Dadurch wurde diese Entsprechung ‚eingefroren', obwohl in sich anschließenden Verwendung andere Bedeutungen stärker durchsetzten, die in europäischen Varianten weniger zu finden sind – bei einer deutschen Übersetzung von *dakyō* wäre es beispielsweise häufig angemessener, „Zugeständnis" zu verwenden. So bekam *dakyō* mehrlagige Bedeutungen, als Äquivalent von *Kompromiss* und verselbst-

[141] Dies könnte unter den „Kompromiss mit sich selbst" gefasst werden, der allerdings in der politikwissenschaftlichen Debatte umstritten ist, da die Abgrenzung zur Abwägung schwierig ist. „Intrapersonelle" Kompromisse werden in der Regel eng gefasst als Fall, bei dem innerhalb einer Person zwei miteinander unvereinbare Grundsätze vorhanden sind, vgl. Lepora 2012, Zanetti 2022: 53–56.

[142] In der Literatur etwa werden besondere Räume geschaffen, in denen laut Ursula Gräfe „Konflikte reguliert oder problematische Inhalte sublimiert" werden. Pluwatsch/Oelen 2024.

ständigtes Konzept in anderen Kontexten. Ein Bewusstsein für dieses Phänomen zeigt sich darin, dass in manchen Fällen Originalbegriff und Übersetzungswort nebeneinandergestellt werden, wie bei der anfangs erwähnten politiktheoretischen Definition von Sano, der die Bedeutungsschere zwischen der Wörterbuchübersetzung und dem allgemeinen Sprachgebrauch von *dakyō* thematisiert und zur Präzisierung weitere Wörter heranzieht. Sano verdeutlicht hier das Dilemma der politikwissenschaftlichen Kompromissforschung in Japan, dass zwar für die Übersetzung von *Kompromiss* nur *dakyō* in Frage kommt, aber die gängige Konnotation von *dakyō* als einseitiges Zugeständnis an ein mächtigeres Gegenüber den Zugang zu den westlichen demokratietheoretischen Vorstellungen von *Kompromiss* erschwert. Dort wird nämlich der *Kompromiss* als Konfliktregulierungsform definiert, die auf gegenseitigen Zugeständnissen basiert und auf die idealerweise nur Gleichrangige (oder zumindest Parteien mit gleichen Rechten) aus freien Stücken eingehen sollen.[143]

Analysiert man die Geschichte der Übertragung von *Kompromiss* zu *dakyō* und die anschließende Verwendung an der Grenze zwischen Meiji- und Taishō-Zeit im Hinblick auf seine Anwendungskontexte und die Vorgänge des Wissenstransfers, zeigt sich, dass sich der Begriff in einem ganz spezifischen Kontext entwickelte, nämlich durch diplomatisches Personal, um internationale Einigungen im Kontext einer nach westlichen Vorstellungen geprägten Diplomatie zu bezeichnen. Mit seinem Eingang in die politische Sphäre erlebte der Begriff in der Taishō-Zeit jedoch eine plötzliche ‚Radiation'. Innerhalb weniger Jahre war er in allen möglichen politischen und gesellschaftlichen Debatten zu finden. Dabei fällt auf, dass *dakyō* bei bestimmten Themen und Argumentationszusammenhängen gehäuft auftrat, beispielsweise um Einigungen zwischen Regierung und politischen Parteien zu bezeichnen, die einen Rücktritt der Regierung abwenden konnten. Das für die Mehrheit der Sprecher:innen neue Wort *dakyō*, das zuvor im Japanischen kaum genutzt und daher von Konnotationen unbelastet war, scheint also ein ideales Vehikel gewesen zu sein, um erstmals beobachtete Phänomene in der parlamentarischen Praxis zu diskutieren oder neu aufkommende Kämpfe um politische Prinzipien wie Konstitutionalismus oder Gleichberechtigung auszufechten. Im Kontext der Massenmedialisierung in der Taishō-Zeit wurden diese Debatten wiederum unterfüttert von übersetzten Texten aus dem ‚Westen' zu den jeweiligen Thematiken und Intellektuellen, die von ihrer Lektüre westlicher Texte beeinflusst Diskussionen vorantrieben. Diese passten nicht selten westliche Vorstellungen dem japanischen Wortgebrauch an, wie etwa Yamakawa Hitoshi, der sich an Lenins Konzept eines

[143] Etwa bei Zanetti 2022: 35ff.

taktischen *Kompromisses* zwischen verschiedenen linken Bewegungen bediente, *dakyō* aber im Sinne von Zugeständnis gegenüber einer vereinheitlichten linken Mitte verwendete.

Da sich dieser Beitrag als erste Sondierung der Erforschung des Konzepts des *Kompromisses* in Japan versteht, sollen hier aufgrund dreier Beobachtungen mögliche Ansätze zur weiteren Forschung aufgezeigt werden. Erstens hat sich gezeigt, dass *dakyō* ein wichtiger Begriff für die politische Kultur der ‚Taishō-Demokratie' darstellte und ein lohnendes Instrument für die Erforschung von Demokratievorstellungen in Japan sein könnte. Auch für die Nachkriegszeit verzeichnet *dakyō* eine deutliche Zunahme der Nutzung. So könnte etwa untersucht werden, ob für die Nachkriegszeit eine ähnliche Form der ‚Radiation' zu beobachten ist und wie sich die Auseinandersetzung mit amerikanischen Demokratievorstellungen auf den Gebrauch von *dakyō* auswirkte. Zweitens wurde immer wieder deutlich, dass für die Erforschung des Phänomens *Kompromiss* als Konfliktregulierungsmechanismus, wie er in der Politikwissenschaft definiert ist, in Japan die Untersuchung von *dakyō* nicht ausreicht. Der Begriff fand hauptsächlich in bestimmten Kontexten Anwendung: als Übersetzung des westlichen Kompromissbegriffs, in Bezug auf bestimmte Einigungsvorgänge in Diplomatie, Politik und Familie. Der wichtige Bereich rechtlicher Einigungen fehlt hingegen vollständig, da er bereits durch eine differenzierte Begrifflichkeit besetzt ist. Es wäre also nötig, eine breitere historisch-semantische Analyse mit Synonymen und Gegenbegriffen im Japanischen vorzunehmen, gegebenenfalls mit ihrer Verknüpfung in europäische Sprachen. Auch müssten konkrete Konfliktregulierungsvorgänge im Hinblick auf die Begriffe genauer untersucht werden. Drittens zeigte sich, wie fruchtbar es sein kann, für übersetzte Konzepte die komplexen Verflechtungen zwischen Übersetzung und der Vielfalt des Sprachgebrauchs in Ursprungs- und Zielsprache begriffsgeschichtlich zu untersuchen. Für *dakyō* konnten Vielschichtigkeiten und Wechselwirkungen zwischen den Bedeutungen nachgewiesen werden. Bei solchen Studien könnten unterstützend quantitative Zugänge hinzugezogen werden, um Übersetzungsäquivalente zu bestimmen, Konjunkturen zu identifizieren und Debatten zu kartieren, in denen Begriffe in bestimmten Anwendungskontexten zu finden sind.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

Sigle	Auflösung
DD	*Dejitaru Daijisen (Shōgakukan)* デジタル大辞泉 (https://kotobank.jp/dictionary/daijisen/).
DL	*Digital Library der National Diet Library* 国立国会図書館デジタルコレクション (https://dl.ndl.go.jp/).
JK	*Japan Knowledge* (https://japanknowledge.com/library/).
NDL	*National Diet Library* 国立国会図書館 (https://www.ndl.go.jp/index.html).
NV	*NDL Ngram Viewer* (https://lab.ndl.go.jp/ngramviewer/).

Bei den Titelübersetzungen wurden nach Möglichkeit entweder die Eigenübersetzungen der jeweiligen Autoren bzw. bei den ins Japanische übersetzen Werken die Originaltitel verwendet, daher sind sie teilweise auf Englisch.

Primärquellen

[Anonymus] (1873): *Daishin ritsurei ishū benran* [Sammlung und Zusammenstellung der Großen Qing-Rechtsordnung] 大清律例彙輯便覧. Bd. 1. [Erscheinungsort unbekannt]: Denzen seidō.

[Anonymus] (1883a): „Nichtamtliches: Frankreich“. In: *Deutscher Reichs-Anzeiger und Königlich Preußischer Staats-Anzeiger* 250, 25.10.1883: 3.

[Anonymus] (1883b): „Gaihō [Auslandsnachrichten] 外報“. In: *Kanpō* 官報 37, 13.08.1883: 12–13.

[Anonymus] (1883c): „Gaihō [Auslandsnachrichten] 外報“. In: *Kanpō* 官報 144, 19.12.1883: 12–15.

[Anonymus] (1885): „Gaihō [Auslandsnachrichten] 外報“. In: *Kanpō* 官報 586, 16.06.1885: 9–11.

[Anonymus] (1887): „Gaihō [Auslandsnachrichten] 外報“. In: *Kanpō* 官報 1344, 20.12.1887: 207–210.

[Anonymus] (1888): „Gaihō [Auslandsnachrichten] 外報“. In: *Kanpō* 官報 144, 16.06.1886: 96–97.

[Anonymus] (1894): „Jiji [Zeitgeschehen] 時事“. In: *Jiyūtō tōhō* 自由党党報 71: 30–37.

[Anonymus] (1903): „Chasetsu [Geschichten beim Tee] 茶説“. In: *Maru maru chinbun* 團團珍聞 1423: 1–2.

[Anonymus] (1905): „Shinkan shōkai“ [Vorstellung neuer Bücher] 新刊紹介“. In: 直言 2 (7): 7.

[Anonymus] 無名氏 (1913a): „Dakyō no konjaku [Gegenwart und Vergangenheit des Kompromisses] 妥協の今昔“. In: *Taiyō* 太陽 16 (4): 110–112.

[Anonymus] (1913b): „Jiji oyobi hyōron [Zeitgeschehen sowie Kommentare] 時事及評論". In: *Shakai oyobi kokka* 社会及国家 1 (3): 109–145.

[Anonymous] (1967 [1904]): „Zhí lì yuán pī tiān jīn dào děng huì yì cǎi zé rì běn yù zhì fēn bié huǎn jí bàn fǎ bǐng [Bericht zur Sitzung von Minister Yuan von Zhili zur Einführung des japanischen Gefängnissystems in der Region Tianjin] 直隶袁批天津道等会议采择日本狱制分别缓急办法禀". In: Gan Houci 甘厚慈 (Hg.): *Běi yáng gōng dú lèi zuǎn* 北洋公牍类纂. Bd. 5. Taipei: Wenhai chubanshe.

Aioi, Yoshitarō 相生由太郎 (1918): „Nihon no dokuritsu to Manshū no kaihatsu [Die Unabhängigkeit Japans und die Entwicklung der Mandschurei] 日本の獨立と滿洲の開發". In: *Jitsugyō no sekai* 実業の世界 15 (13): 217–220.

Craig, Albert M. (Hg.) (2019): *Selected Essays by Fukuzawa Yukichi: On Government*. London: Bloomsbury.

Date, Keisuke 伊達圭介 (1937): *Senkyo ni okeru gunbu to seitō* [Militär und Parteien während der Wahlen] 選挙に於ける軍部と政党. Tōkyō: Daihyaku shobō.

Fukuzawa, Yukichi 福沢諭吉 (1866): *Seiyō jijō* [Verhältnisse im Westen] 西洋事情. 3 Bde. Tōkyō: Shōkodō.

— (1872): *Kokkairon* [Abhandlung über das Parlament] 国会論. Tōkyō: Keiōjuku.

— (1888): *Son'nōron* [Abhandlung über die Verehrung des Kaisers] 尊王論. Tōkyō: Shūseisha.

Hasegawa, Kōtarō 長谷川光太郎 (1927): „Kensei ni gyakkō suru dakyō seiji [Die verfassungsgemäßer Politik zuwiderlaufende Kompromisspolitik] 憲政に逆行する妥協政治". In: *Gakan* 我觀 41 (3): 70–74.

Hiratsuka, Raichō 平塚らいてう (1917): *Gendai no danjo e: Raichō daisan bunshū* [An die heutigen Männer und Frauen: Dritte Schriftensammlung von Raichō] 現代の男女へ：らいてう第三文集. Tōkyō: Nanbokusha.

Inoue, Yūji 井上雅治 (1922): Heimin saishō Hara Takashi [Bürgerlicher Premier Hara Takashi] 平民宰相原敬. Tōkyō: Sanshōdō Shuppanbu.

Kayahara, Kazan 茅原華山 (1913): „Dakyōteki kokumin [Kompromissbereite Staatsbürger] 妥協的国民". In: Ders.: *Shin dōchūseikan* 新動中静観. Tōkyō: Tōadō shobō, 1913: 393–401.

— (1921): *Nihonkoku minkei* [A Life Philosophy for the Japanese Nation] 日本國民經. Tōkyō: Kōbunkan.

Kekon ittekisei (1903): „Zatsuroku [Sonstiges] 雑録". In: *Keizai jihō* 経済時報 20: 12–13.

Kelsen, Hans (1920): *Vom Wesen und Wert der Demokratie*. Tübingen: Mohr.

— (1932): *Minshu seiji to dokusai seiji: Demokurashi no honshitsu to kachi* [Demokratie und Diktatur: Vom Wesen und Wert der Demokratie] 民主政治と独裁政治：デモクラシーの本質と価値. Übers. Nishijima Yoshiji 西島芳二. Tōkyō: Iwanami shoten.

Kikuchi, Kan 菊池寛 (1923a): „Sesō zakkan [Verschiedene Eindrücke zum Zustand der Welt] 世相雑感". In: *Bungei shunjū* 文藝春秋 1(2): 36–38.

— (1923b): „Reigan kyoranhitsu [Schrift mit kaltem Blick mitten im Aufruhr] 冷眼居亂筆". In: *Bungei shunjū* 文藝春秋 1 (5): 49–50.

— (1928): „Hanjijoden [Halbbiographische Geschichte] 半自叙傳". In: *Bungei shunjū* 文藝春秋 6 (11): 87–90.

Kurosu, Ryūtarō 黒須龍太郎 (1913): *Rikken dōshikai kanyū no riyū: Kaikaburaretaru Inukai Tsuyoshi* [Der Grund, um in die Rikken Dōshikai einzutreten: Der über-

bewertete Inukai Tsuyoshi] 立憲同志會加入の理由：買被ぶられたる犬養毅. Tōkyō: Kurosu Ryūtarō.

Lenin, Vladimir Il'ich (1926a): „Dakyo ni tsuite [Über Kompromisse] 妥協について“. In: Ders.: *Rēnin chosakushū* レーニン著作集. Übers. Sano Manabu 佐野学. Bd. 4: Tōkyō: Rēnin chosakushū kankōkai: 221–232.

— (1926b): „Genbutsuzei ni tsuite: Shinseisaku no igi to sono jōken“ [Zur Naturaliensteuer: Die Bedeutung der neuen politischen Maßnahme und ihre Bedingungen] 現物税に就いて：新經濟政策の意義とその條件. In: Ders.: *Rēnin chosakushū* レーニン著作集. Übers. Yamakawa Hitoshi 山川均. Bd. 4: Tōkyō: Rēnin chosakushū kankōkai: 1–74.

Mill, John Stuart (1869): *The Subjection of Women*. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer.

— (1872): *Jiyū no kotowari* [On Liberty] 自由之理. Übers. Nakamura Masanao 中村正直. Shizuoka: Kihira Ken'ichirō.

— (1921): *Fujin kaihō no genri* [The Subjection of Women] 婦人解放の原理. Übers. Nogami Nobuyuki 野上信幸. Tōkyō: Ryūbunkan.

— (1923): *Fujin no fukujū* [The Subjection of Women] 婦人の服從. Übers. Kataguchi Taijirō 片口泰二郎. Tōkyō: Shūeikaku.

Morley, John (1874): *On Compromise*. London: Macmillan.

— (1905): *Shakai to shugi* [Gesellschaft und Prinzipien] 社会と主義. Übers. Shibayama Yoshita 柴山由太. Tōkyō: Chūyōdō.

Murofuse, Kōshin 室伏高信 (1916): *Seiyūkai zaiakushiron* [Abhandlung über die Sündengeschichte der Seiyūkai] 政友会罪悪史論. Tōkyō: Sekai zasshisha.

Nagai, Ryūtarō 永井柳太郎 (1936): *Jikyoku no dōkō o kataru* [Über den Fortgang der Lage sprechen] 時局の動向を語る. Tōkyō: Danronsha.

Nagano, Akira 長野朗 (1927): „Shinkō Shina no shōrai [Die Zukunft des aufstrebenden Chinas] 新興支那の將來“. In: *Nihon Dokusha Kyōkai kaihō* 日本読書協会会報 78: 1–60.

Naimushō keihokyoku 内務省警保局 (1927–1931): *Shakai undō no jōkyō* [Die Situation der kommunistischen Bewegung] 社会運動の状況. Bd. 1. Tōkyō: Nihon shiryō kankōkai.

Nihon seiji keizai kenkyūjo 日本政治経済研究所 (1936): *Dakyō ka, ketsuretsu ka: Tenkanten ni tatsu nisshi gaikō* [Kompromiss oder Abbruch: Die am Wendepunkt stehende japanische-chinesische Diplomatie] 妥協か、決裂か：転換点に立つ日支外交. Tōkyō: Nihon seiji keizai kenkyūjo.

Nishizaki, Haruyo 西崎花世 (1917): „Jiko no aru kokoro ni atau [Gewidmet den Seelen, die ein Selbst haben] 自己の或る心に與ふ“. In: *Seitō* 青鞜 11: 65–71.

Saitō, Kumazō 齋藤熊藏 (1917): *Nihon seitō hattatsushi* [Die Geschichte der Entwicklung der Parteien in Japan] 日本政党發達史. Tōkyō: Hakuaikan.

Saitō, Ryūtarō 齋藤龍太郎 (1923): „Herazuguchi [Das letzte Wort] 不減口“. In: *Bungei shunjū* 文藝春秋 6 (11): 13.

Sakai, Toshihiko 堺利彦 (1922): *Komedorobō* [Reisdieb] 米泥棒, Kyōto: Santokusha.

[Samejima, Naonobu] (1880): „Berurin jōyaku jikkō jōkei [Beobachtungen zur Verwirklichung des Berliner Vertrags] 伯林條約實行情形“. In: *Gaiji kansatsu zasshi* 外事観察雑誌 14: 11–23.

Sassa, Tomofusa 佐々友房 (1903): „Dakyō to sono shōrai [Der Kompromiss und seine Zukunft] 妥協とその将来“. In: *Taiyō* 太陽, 9 (8): 94–95.

Segawa, Hideo 瀬川秀雄 (1904): *Seiyō tsūshi* [Geschichte des Westens] 西洋通史. Tōkyō: Fuzanbō. Shasetsu 社説 (1913): „Zokumyō Katsura Tarō [Zu Lebzeiten hieß er Katsura Tarō] 俗名桂太郎". In: *Jitsugyō no sekai* 実業の世界 10 (21): 9860–9862.

Shihōshō (1882): *Hōkoku ritsurei: Minritsu* [Rechtsordnung Frankreichs: Zivilrecht] 法国律例 民律. Bd. 1. Tōkyō: Shihōshō.

Shimatani, Ryōsuke 嶋谷亮輔 (1932) „Eiteikoku no keizai tatenaoshi [Die Umstrurierung der Wirtschaft des British Empire] 英帝國の經濟建直し". In: *Gaikō jihō* 外交時報 63 (1): 59–75.

Simmel, Georg (1890): *Über soziale Differenzierung: Soziologische und psychologische Untersuchungen*, Leipzig: Duncker & Humblot.

— (1927): *Shakaiteki bunkaron* [Über soziale Differenzierung] 社会的分化論. Übers. Igarashi Shin 五十嵐信. Tōkyō: Iwanami shoten.

— (1995): „Das Ende des Streits". In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Bd. 1. Unter Mitarbeit von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Georg Simmel Gesamtausgabe. Bd. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 333–344.

Sōma, Gyofū 相馬御風 (1914): *Daiippo* [Der erste Schritt] 第一步. Tōkyō: Sōzōsha.

Takami, Yukimichi 高見之通 (1937): *Ikōroku* [Aufzeichnung über den Gang zu Großem] 偉行録. Tōkyō: Nakata shoten.

Tasei, Sukeshige 田制佐重 (1921): *Gakkō kyōiku no shakaika* [Die Gesellschaftswerdung der Schulbildung] 學校教育の社會化. Tōkyō: Bunkyō shoin.

Tōkyō taisei shinbunsha 東京大勢新聞社 (Hg.) (1927): *Rōshi kyōchō no hōsaku* [Die Taktik der Kooperation zwischen Arbeit und Kapital] 労資協調の方策. Tōkyō: Tōkyō taisei shinbunsha.

Tokuda, Shūsei 徳田秋声 (1921): *Waku* [Irrung] 惑. Ōsaka: Isshodō shoten.

Tokutomi, Iichirō 徳富猪一郎 (1913): *Seijika to shite no Katsura Kō* [Fürst Katsura als Politiker] 政治家としての桂公. Tōkyō: Min'yūsha.

— (1921): *Kinsei nihon kokuminshi* [Japanische Volksgeschichte] 近世日本国民史. Reihe 5: *Toyotomi shi jidai* [Die Toyotomi-Zeit] 豊臣氏時代. Bd. 2. Tōkyō: Min'yūsha.

Tsuburaya, Hanji 円谷胖治 (1903): *Daijūhachi gikai hōkokusho* [Bericht über den 18. Reichstag] 第十八議会報告書. Tōkyō: Kensei hontō honbu.

Whitby, Charles J. (1915): *Jinbutsu no yōso* [Makers of Man: A Study of Human Initiative] 人物の要素. Übers. Yokoyama Yūsaku 横山有策. Tōkyō: Dainihon bunmei kyōkai kimusho.

Yamakawa, Hitoshi (1924): *Musan kaikyū no seiji undō* [Die politische Bewegung des Proletariats] 無産階級の政治運動. Kyōto: Kōseikaku.

Yamakawa, Hitoshi (1927): *Sayoku no tōsō* [Der Kampf der Linken] 左翼の闘爭. Tōkyō: Hakuyōsha.

Yanagawa, Shun'yō 柳川春陽 (1907): „Dakyō [Kompromiss] 妥協". In: *Bungei kurabu* 文芸倶楽部 13 (9I: 333–360.

Yosano, Akiko 与謝野晶子 (1920): *Nyonin sōzō* [Die Erschaffung der Frau] 女人創造. Tōkyō: hakusuisha.

Yoshino, Sakuzō (1927): „Santōshu no dakyō [Der Kompromiss der drei Parteivorsitzenden] 三黨首の妥協". In: *Chuūō kōron* 中央公論 42 (3): 136–141.

Lexika

Eastlake, F. Warrington, Tanahashi Ichirō 棚橋一郎 (Hg.) (1888): *Webusutāshi shinkan daijisho wayaku jii* [Webster's Unabridged Dictionary of the English Language Translated into Japanese] ウェブスター氏新刊大辭書和譯字彙. Tōkyō: Sanshōdo.

Fujii, Shinkichi 藤井信 (1910): *Dokuwa hōritsu jiten* [Deutsch japanisches Rechtswörterbuch] 独和法律辞典. Tōkyō: Meiji.

Hashio, Toranosuke 箸尾寅之助, Teijiro Ueda 上田貞治郎 (Hg.) (1887): *Shin'yaku waei jisho: Shūchin sōga* [An Illustrated Japanese-English Dictionary] 新訳和英辞書：袖珍插画. Kyōto/Ōsaka: Suzandō.

Inoue, Jūkichi 井上十吉 (1909): *Shin'yaku waei jiten* [Inouye's Japanese-English Dictionary] 和英辞典：新訳. Tōkyō: Sanseidō.

Luo, Zhufeng 罗竹风 (Hg.) (1986–1993), *Hànyǔ dà cídiǎn* [Großes chinesisches Wörterbuch] 汉语大词典. 13 Bde. Shanghai: Cishu chubanshe.

Katō, Jōken 加藤常賢 (1970): Kanji no gogen [Etymologie der chinesischen Schriftzeichen] 漢字の語源. Tōkyō: Kadokawa.

Nagai, Naoyuki 永井尚行 (Hg.) (1885): *Shinsen shogaku eiwa jisho* [A New Dictionary of the English Language] 新撰初学英和辞書. Tōkyō: Maruzen.

Sagara, Morio (Hg.) (1958): *Großes deutsch-japanisches Wörterbuch*. Tōkyō: Hakuyūsha.

Sakuma, Nobuyasu 佐久間信恭 (1904): *Waei chūjirin: Kaiwa sakubun* [An Intermediate Japanese-English Dictionary for Assisting Students in Conversation & Composition] 和英中辞林：会話作文. Tōkyō: Ikubunkan.

Shōgakukan 小学館 (Hg.) (1985): *Großes deutsch-japanisches Wörterbuch*. Tōkyō: Shōgakukan.

— (2001): *Nihon kokugo daijiten* [Großes japanisches Wörterbuch] 日本国語大辞典. 2. Aufl., Bd. 8. Tōkyō: Shōgakukan.

Smellie, Willam (1771): *Encyclopaedia Britannica, or a Dictionary of Arts and Sciences*. Bd. 2. Edinburgh: A. Bell and C. Macfarquhar.

Stalph, Jürgen et al. (Hg.) (2009): *Großes japanisch-deutsches Wörterbuch*. Bd. 1. München: Iudicium.

Takahashi, Shinkichi 高橋新吉 (Hg.) (1869): *Wayaku eijisho* [A Japanese-English Dictionary] 和訳英辞書. Shanghai: American Presbytarian Mission Press.

Sekundärquellen

Boer, Jan-Hendryk de, Manon Westphal (2023): „Der Kompromiss in Geschichte und Gegenwart: Politische und historische Perspektiven“. In: *Neue Politische Literatur* 68: 140–170.

Burke, Peter, R. Po-chia Hsia (2009): *Cultural Translation in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cejudo, Rafael (2010): „J. S. Mill and the Art of Compomise“. In: *Human Affairs* 20 (4): 300–307.

Dabringhaus, Sabine (2009): Geschichte Chinas im 20. Jahrhundert. München: C. H. Beck.

Facius, Michael (2012): „Japanisch – Kundoku – Chinesisch: Zur Geschichte von Sprache und Übersetzung in Japan“. In: *Geschichte und Gesellschaft* 38: 217–242.

Fumurescu, Alin (2013): *Compromise: A Political and Philosophical History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goschler, Constantin (2023): „The Genius of Parliament: Cultures of Compromise in Britain and Germany after 1945". In: *Bulletin of the German Historical Institute London* 45, Nr. 1: 3–38.

Greiffenhagen, Martin (1999): *Kulturen des Kompromisses*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Heinrich, Patrick (2020): „Language Modernization in the Chinese Character Cultural Sphere: China, Japan, Korea and Vietnam". In: Ayres-Bennett, Wendy, John Bellamy (Hg.): *The Cambridge Handbook of Language Standardization*. Cambridge: Cambridge University Press: 576–596.

Howland, Douglas (2001): *Translating the West: Language and Political Reason in Nineteenth-Century Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Katō, Tetsurō 加藤哲郎 (2008): *Waimāru-ki Berurin no Nihonjin: Yōkō chishikijin no hantei nettowāku* [Die Japaner im Berlin der Weimarer Zeit: Das antiimperiale Netzwerk der Intellektuellen im Auslandsstudium] ワイマール期ベルリンの日本人：洋行知識人の反帝ネットワーク. Tōkyō: Iwanami shoten.

Kimura, Shūji 木村秀次 (2013): *Kindai bunmei to kango* [Moderne Zivilisation und kango] 近代文明と漢語. Tōkyō: Ōfū.

Koselleck, Reinhart (1972): „Einleitung". In: Brunner, Otto et al.: Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1. Stuttgart: Klett: XIII–XXVII.

Lässig, Simone (2012): „Übersetzungen in der Geschichte – Geschichte als Übersetzung? Überlegungen zu einem analytischen Konzept und Forschungsgegenstand für die Geschichtswissenschaft". In: *Geschichte und Gesellschaft* 38: 189–216.

Lepora, Chiara (2012): „On Compromise and Being Compromised". In: *Journal of Political Philosophy* 20, No. 1: 1–22.

Levy, Indra (Hg.) (2011): *Translation in Modern Japan*. London/New York: Routledge.

Marshall, Amy Bliss (2019): Magazines and the Making of Mass Culture in Japan. Toronto: University of Toronto Press.

Matsui, Kento 松井健人 (2020): „Kyūsei Daiichi Kōtōgakkō no doitsugo kyōiku katei to kyōju hōhō ni kansuru shiteki kōsatsu [Historische Beobachtungen über den Lehrplan und die Methoden des Deutschunterrichts und in der alten Ersten Oberschule] 旧制第一高等学校のドイツ語教育課程と教授方法にかんする史的考察". In: *Tokyō daigaku bunshokan kiyō* 東京大学文書館紀要 38: 1–18.

Matsuzawa, Yūsaku 松沢裕作 (2016): *Jiyū minken undō: Demokurashī no yume to zasetsu* [Die Bewegung für Freiheit und Bürgerrechte: Der Traum der Demokratie und das Scheitern] 自由民権運動：<デモクラシー>の夢と挫折. Tōkyō: Iwanami shoten.

Mey, Jacob L. (2001): *Pragmatics: An Introduction*. 2. Aufl. Malden, Mass.: Blackwell.

Müller, Ernst et al. (2021): „Das 20. Jahrhundert in Grundbegriffen: Lexikon zur politisch-sozialen und kulturellen Semantik in Deutschland". In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 63 (1): 7–29.

Müller, Ernst, Falko Schmieder (2020): *Begriffsgeschichte zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Najita, Tetsuo (1967): *Hara Kei in the Politics of Compromise, 1905–1915*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Nakamura, Shunsaku 中村春作 (Hg.) (2014): *Kundoku kara minaosu Higashi Ajia* 訓読から見なおす東アジア [East Asia revisited from the perspective of ‚Kundoku‘]. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai.

Narita, Ryūichi 成田龍一 (2007): *Taishō demokurashī* 大正デモクラシー [Taishō-Demokratie] Tōkyō: Iwanami shoten.

Nichio, Rintarō (2022): „Saionji Kinmochi to jōitōgō [Saionji Kinmochi and ‚the Mutual Understanding‘] 西園寺公望と「情意投合」“. In: *Aichi shukutoku daigaku ronbunshū* 愛知淑徳大学論集 12: 63–71.

Newman, Karen, Jane Tylus (Hg.) (2015): *Early Modern Cultures of Translation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

North, Michael (Hg.) (2009): *Kultureller Austausch: Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*. Köln: Böhlau.

Rojek, Sebastian (2023): „Kompromiss und Demokratie: Eine begriffsgeschichtliche Annäherung“. In: *Historische Zeitschrift* 316 (3): 564–602.

Sano, Wataru 佐野亘 (2018): „Dakyō o tadashiku ichizukeru [Den Kompromiss richtig einordnen] 妥協を正しく位置付ける“. In: Murata, Kazuyo 村田和代 (Hg.), *Hanashiai kenkyū no tayōsei o kangaeru* 話し合い研究の多様性を考える. Tōkyō: Hitsuji shobō: 191–209.

Sato-Rossberg, Nana, Judy Wakabayashi (Hg.) (2012): *Translation and Translation Studies in the Japanese Context.* London/New York: Bloomsbury.

Schwentker, Wolfgang (2022): *Geschichte Japans*. München: C. H. Beck.

Secord, James A. (2004): „Knowledge in Transit“. In: *Isis* 95 (4): 654–672.

Spang, Friderike (2023): „Compromise in Political Theory“. In: *Political Studies Review* 21, (3): 1–14.

Sperber, Dan, Deidre Wilson (2005): „Pragmatics“. In: Jackson, Frank, Michael Smith (Hg.): *The Oxford Handbook of Contemporary Philosophy.* Oxford: Oxford University Press: 468–501.

Tōyama, Takayoshi 遠山隆淑 (2017): *Dakyō no seijigaku: Igirisu gikai seiji no shisō kūkan* [Die Politologie des Kompromisses: Der ideologische Raum der englischen parlamentarischen Politik] 妥協の政治学：イギリス議会政治の思想空間. Tōkyō: Fūkōsha.

Uchiyama, Akiko (2018): „The Politics of Translation in Meiji Japan“. In: Fernández, Fuela, Jonathan Evans (Hg.): *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. New York: Routledge: 455–466.

Yanabu, Akira (1991): *Modernisierung der Sprache*. Übersetzt und kommentiert von Florian Coulmas. München: Iudicium.

— (2009): „Translation in Japan: The Cassette Effect“. In: *TTR. Traduction, terminologie, rédaction* 22 (1): 19–28.

Werner, Michael, Bénédicte Zimmermann (2006): „Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity“. In: *History and Theory* 45 (1): 30–50.

Willems, Ulrich (2016): „Der Kompromiss als Instrument der Zivilisierung von Wertkonflikten“. In: Ders.: Wertkonflikte als Herausforderung der Demokratie. Wiesbaden: Springer VS: 245–268.

Zanetti, Véronique (2022): *Spielarten des Kompromisses*. Berlin: Suhrkamp.

Internetquellen

Funken, Katja (2003): „Alternative Dispute Resolution in Japan“. *University of Munich School of Law Working Paper* 24, http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.458001 (zuletzt aufgerufen: 07.06.2024).

Kollmeier, Kathrin (2012): „Begriffsgeschichte und Historische Semantik, Version: 2.0“. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*. Datiert 29.10.2012: http://docupedia.de/zg/kollmeier_begriffsgeschichte_v2_de_2012 (zuletzt aufgerufen: 07.06.2024)

NDL Digital Collections: About the National Diet Library Digital Collections. https://dl.ndl.go.jp/en/intro (zuletzt aufgerufen: 01.07.2024). NDL Ngram Viewer: https://lab.ndl.go.jp/ngramviewer/ (zuletzt aufgerufen: 01.07.2024).

Sakurai (o. J.): Dakyō dekinai? Konkatsuzukare no anata ni oshieru dakyō no hōhō 妥協できない？婚活疲れのあなたに教える「妥協」の方法 [Kein Kompromiss möglich? Die ‚Kompromiss'-Techniken für Sie, die Sie der Suche nach einem Ehepartner müde sind] https://whitekey.co.jp/wp/925/ (zuletzt aufgerufen: 07.06.2024)

Pluwatsch, Petra, Martin Oehlen (2024): „Japans sehr besondere Literaturorte: Ursula Gräfe über Schauplätze im Werk von Sayaka Murata, Haruki Murakami und Yukio Mishima.“ Beitrag auf *Bücheratlas*. Datiert 08.03.2024: https://buecheratlas.com/2024/03/08/japans-sehr-besondere-literaturorte-ursula-grafe-uber-schauplatze-im-werk-von-sayaka-murata-haruki-murakami-und-yukio-mishima/ (zuletzt aufgerufen: 07.06.2024).

9
Kulturelles Erleben, Verstehen und Übersetzen: Okakura Kakuzō und seine Europareise im Jahr 1887

Christoph Völker (München)

Abstract

This chapter deals with Okakura Kakuzō's trip to Europe in 1887. As a young government official, he travelled through Europe on behalf of the Japanese Ministry of Education to inspect art institutions and collect information for the modernization of art and art education in Japan. For Okakura, who spent his whole life concerned with cultural issues, mediating between cultures and travelling abroad extensively, this 1887 journey through Europe marked his first long trip abroad and his first extended stay in a foreign culture. This chapter systematically examines his engagement with European culture during his travel through Europe in 1887 based on the key sources, his travel diary and several letters. Drawing on the perspective of cultural translation and focusing on Okakura's cultural experiences, this research aims to provide a new perspective on Okakura, his trip to Europe and the related sources.

1 Einleitung

> One star floats into the ocean of Night. Past the back of Taurus, away among the Pleiades, whither dost thou go? Sadly I watch them all. My soul wanders after them into the infinite. Shall my soul return, or—never?[1]

Anfang Januar 1887 überquerte ein Schiff den Atlantik in Richtung Europa und mit ihm auch der junge Okakura Kakuzō 岡倉覚三 (Tenshin 天心, 1863–1913), der damit zu einer mehrmonatigen Reise durch Europa aufbrach. Zu dieser Zeit machte Okakura Karriere als Beamter im japanischen Kultusministerium (Monbushō 文部省), wo er mit der Kunstadministration betraut war. Er befasste sich mit Fragen der Modernisierung

[1] Brief an Kellogg, 4. Januar 1887, während der Fahrt über den Atlantik verfasst, in: Kellogg 1978: 224.

der Kunst und der Kunsterziehung, wobei er eng mit seinem Mentor und Partner, dem Amerikaner Ernest Fenollosa (1853–1908), zusammenarbeitete. Um die Gründung der staatlichen Kunstakademie in Tōkyō vorzubereiten, wurden die beiden im Jahr 1886 vom japanischen Kultusministerium auf Dienstreise durch Europa und Nordamerika geschickt, wo sie verschiedene Institutionen des Kunstbereichs besichtigen und relevante Informationen sammeln sollten.[2] Die Anfang Januar 1887 nun kurz bevorstehende Europareise sollte, abgesehen von seiner vorhergehenden zügigen Durchquerung der USA von Westen nach Osten, Okakuras erste längere Auslandsreise werden und damit auch sein erster längerer Aufenthalt in einer anderen, fremden kulturellen Umgebung. Die Hoffnungen und Unsicherheiten, die damals mit solch einer Reise einhergegangen sein müssen, trieben auch Okakura vor seiner Ankunft in Europa um, und so verfasste er noch auf dem Atlantik, wohl mit Blick auf den Nachthimmel, die einleitenden Zeilen.

Okakura Kakuzōs Wirken war stets durch seine Beschäftigung mit Kultur geprägt und bestimmt durch die großen Themen seiner Zeit, der Meiji-Zeit (*Meiji jidai* 明治時代, 1868–1912). Dazu gehörten die Auswirkungen der Modernisierung Japans am Vorbild des Westens[3] sowie die Suche nach dem Platz Japans und der japanischen Kultur in der modernen Welt. Als Beamter, Professor, Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Kurator setzte er sich zeitlebens für die Bewahrung, Erforschung und Förderung der japanischen Kunst und Kultur ein. Mit Büchern für eine englischsprachige Leserschaft – wie *The Ideals of the East* (1903), *The Awakening of Japan* (1904) und *The Book of Tea* (1906) – engagierte er sich zudem als Vermittler zwischen den Kulturen. Okakura war vielseitig kulturell gebildet und sprachbegabt, wahrlich ein früher japanischer Kosmopolit, den neben seiner Arbeit in Japan und späteren Tätigkeit als Kurator in den USA auch zahlreiche Reisen nach Europa, China und Indien führten.

Als erste Auslandsreise und wichtige Station seines Lebens wird die Europareise von 1887 in umfassenderen Darstellungen zu Okakura stets berücksichtigt, meist aber nur überblicksartig und anhand einzelner Aspekte besprochen.[4] Bisher findet sich keine Untersuchung, die dezidiert

[2] Zum damaligen Wirken von Okakura und dem historischen Kontext siehe die biographischen Darstellungen bei Notehelfer 1990: 319–326; Kinoshita 2005: 44–78. Der Befehl des japanischen Kultusministeriums mit den Anweisungen für die Reise findet sich bei OTZ5: 502.

[3] Die Begriffe ‚Westen' und ‚westlich' werden hier als Sammelbezeichnungen für die zeitgenössischen imperialistischen Großmächte Europas und Nordamerikas verwendet.

[4] Siehe bspw. Ōkubo 1987; Kinoshita 2005; Kaneko 2007; Shimizu 2012; Okakura 2022.

Okakuras Beschäftigung mit der Kultur während der Reise in den Blick nimmt. Genau dieses Ziel setzt sich dieser Aufsatz und stellt die folgenden Fragen: Wie erlebte Okakura die europäische Kultur während seiner Reise? Wie versuchte er die vielfältigen kulturellen Eindrücke zu verstehen? Und übte er sich hierbei in Formen des Kulturellen Übersetzens?

Die wichtigste Quelle zur Europareise ist, mangels bekannter offizieller Dokumentation, ein privates Tagebuch, in dem Okakura seine Reise, dabei vor allem seine beruflichen Besichtigungen, hauptsächlich auf Englisch festhielt. Seine Aufzeichnungen begann er am 2. März 1887 in Lyon und führte sie kontinuierlich bis zum 8. Mai 1887 in Madrid fort. Dieses Reisetagebuch deckt die von Anfang Januar bis Anfang August 1887 dauernde Europareise somit nur in Teilen ab.[5] Ergänzt wird das Tagebuch durch acht Briefe, die Okakura während seiner Reise an zwei Amerikanerinnen, die Opernsängerin Clara Louise Kellogg (1842–1916) und Helena de Kay Gilder (1846–1916), die Frau des New Yorker Verlegers Richard Gilder, schrieb und in denen er vornehmlich seine persönlichen Gedanken schilderte.[6] Wie aus dem Reisetagebuch und den Briefen hervorgeht, hatte Okakura in grober Reihenfolge und die meiste Zeit von Fenollosa getrennt Frankreich, die Schweiz, Österreich, Italien, Spanien, Großbritannien und Deutschland bereist, ehe er von Großbritannien aus zu seiner Rückreise über die USA nach Japan aufbrach.

Auf Grundlage der zielgerichteten Analyse dieser Quellen untersucht der vorliegende Aufsatz systematisch Okakuras Beschäftigung mit der europäischen Kultur während seiner Europareise von 1887. Vor dem Hintergrund von Okakuras westlicher Prägung werden zunächst seine persönlichen Kontakte während der Reise durch Europa besprochen. Daraufhin widmet sich die Untersuchung seiner intensiven Auseinandersetzung mit Facetten der europäischen Kultur und analysiert seine kulturellen Erlebnisse und Erkenntnisse. Anknüpfend daran werden Okakuras emotionale Erfahrungen mit der europäischen Kultur diskutiert und seine melancholischen Gedichte analysiert. Abschließend werden Okakuras

[5] Das Reisetagebuch schrieb Okakura in ein Notizbuch, das er noch bis 1896 verwenden sollte, um berufliche wie private Notizen darin niederzuschreiben. Die Inhalte dieses Notizbuchs sind teils sehr fragmentarisch und waren offenbar nur für Okakuras privaten Gebrauch bestimmt. So ließ er auch das Reisetagebuch unbetitelt und unpubliziert. Erst im Jahr 1979 wurde das gesamte Notizbuch unter dem Titel *Ōshū shisatsu nisshi* 欧州視察日誌 („Tagebuch der Besichtigung Europas“) ediert herausgegeben. Es findet sich in OTZ5: 281–385, das Reisetagebuch umfasst dort die Seiten 281–324. Zu den Inhalten des Notizbuchs siehe auch die quellenkritischen Erläuterungen bei OTZ5: 501–504.

[6] Fünf Briefe an Kellogg finden sich in ihrer Autobiographie bei Kellogg 1978: 221–225. Drei Briefe an Gilder sind ediert in CEW3: 32–33.

Kritiken europäischer Kunstwerke untersucht und seine Ideen für die Weiterentwicklung der Kunst diskutiert. Ausgehend von der Perspektive des Kulturellen Übersetzens soll mit dieser Untersuchung und ihrem Fokus auf kulturellen Erfahrungen eine neue Sichtweise auf Okakura, seine Europareise und die dazugehörigen Quellen ermöglicht werden.

2 Okakuras westliche Prägung und seine persönlichen Kontakte in Europa

Die Europareise ermöglichte es Okakura erstmals, die Kultur Europas vor Ort kennenzulernen. Bei seiner Ankunft in Europa war diese ihm aber bereits einigermaßen vertraut, denn Okakura erhielt schon früh eine westliche Prägung. Er wuchs in Yokohama auf, einer Stadt, die damals als offizieller Vertragshafen schon sehr westlich beeinflusst war und in der sich viele westliche Ausländer aufhielten. Dort begann er auch bereits im Alter von sechs oder sieben Jahren Englisch bei amerikanischen Missionaren zu lernen und besuchte deren Schulen. Durch diese frühe westlichorientierte Ausbildung konnte er nicht nur bald exzellente Fertigkeiten im Englischen entwickeln, sondern auch frühzeitig Kenntnisse der westlichen Zivilisation erwerben, was ihm, im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, einen selbstbewussten Umgang mit dieser ermöglichte. Später studierte Okakura an der auf westliche Studien spezialisierten Kaisei Gakkō 開成学校, die im Jahr 1877 Teil der Tōkyō Daigaku 東京大学 (Universität Tōkyō) wurde und an der damals vornehmlich Lehrkräfte aus dem westlichen Ausland unterrichteten. Dort lernte Okakura unter anderem Ernest Fenollosa kennen. Dieser machte ihn nicht nur mit Theorien der westlichen Philosophie vertraut, sondern entfachte auch eine lebenslange Leidenschaft für die japanische Kunst im jungen Okakura. Als Mentor und Partner sollte Fenollosa den wohl größten westlichen und intellektuellen Einfluss auf ihn ausüben.[7]

Europa erreichte Okakura von Westen über die USA, wo er auch schon erste interkulturelle Erfahrungen im westlichen Ausland sammeln

[7] Zu Okakuras Werdegang siehe die Darstellung bei Notehelfer 1990: 312–320. Der Amerikaner Fenollosa, der ab 1878 als Professor für Philosophie an der Universität Tōkyō lehrte, machte Okakura nicht nur mit der Ästhetik von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) und der Evolutionstheorie von Herbert Spencer (1820–1903) vertraut, sondern begeisterte ihn auch für die japanische Kunst. Anfangs noch von der Überlegenheit westlicher Kunst überzeugt, begann Fenollosa bald, die ostasiatische Kunstgeschichte zu erforschen und sich gemeinsam mit Okakura für die Förderung der japanischen Kunst zu engagieren. Siehe hierzu Notehelfer 1990: 320–323; Kaneko 2007: 55–67.

und teils langfristige und sehr enge Kontakte knüpfen konnte. Bereits an Bord des Schiffes von Yokohama nach San Francisco lernte er William Sturgis Bigelow (1850–1926), John La Farge (1835–1910) und Henry Adams (1838–1918) kennen, die aufgrund ihrer Sammlungen japanischer Kunst zentrale Figuren der amerikanischen Japanbewegung in Boston und New York werden sollten und Okakura beim Aufbau seines Netzwerks in den USA unterstützten. Diese Kontakte sollten ihm auch zu seiner späteren Position als Kurator am Museum of Fine Arts in Boston verhelfen. Zusammen mit ihnen und Fenollosa nahm Okakura in den USA Ende 1886 an zahlreichen gesellschaftlichen Anlässen und Veranstaltungen teil, bei denen er viele Bekanntschaften machen konnte. So lernte er unter anderem auch die Opernsängerin Kellogg sowie die Familie Gilder kennen, denen er später per Brief seine Eindrücke aus Europa berichten sollte.[8]

Angesichts dieser hier geschilderten westlichen Prägung und Ausbildung von Okakura, seiner Sprachkenntnisse und seiner Vertrautheit im Umgang mit Amerikanerinnen und Amerikanern erstaunt es nicht, dass Okakura während seiner Europareise immer wieder den Kontakt zu Europäerinnen und Europäern suchte und einige Bekanntschaften machen konnte. Auf diese Weise versuchte er wohl nicht nur, die Menschen vor Ort näher kennenzulernen, sondern durch den Austausch mit ihnen auch deren Kultur, Umgangsformen und Denkweisen besser zu verstehen. Zu seinen zahlreichen Bekanntschaften hielt sich Okakura in seinem Tagebuch jedoch sehr bedeckt und führte die Begegnungen meist nicht weiter aus. Er knüpfte beispielsweise im Hotel in Genf Kontakt zu zwei Damen aus Dorchester.[9] Als er alleine zum Wandern im Wienerwald aufbrach, lernte er zwei Österreicher kennen und unterhielt sich mit ihnen.[10] Und mit Künstlern kam er in den Cafés von Marseille in Kontakt.[11] Neben solchen privaten Begegnungen ergaben sich aber auch durch seine Rolle als japanischer Gesandter neue Kontakte, wie etwa in Rom, wo er bei einem Anlass eine Baronin namens Todesco kennenlernte und noch mehrfach traf.[12]

Die für Okakura und sein Verständnis der europäischen Kultur aber wohl bedeutendste Bekanntschaft war die mit dem Staatsrechtler Lorenz von Stein (1815–1890) in Wien, der schon frühere japanische Gesandte be-

[8] Zu Okakuras Reise durch die USA und seinen Aktivitäten siehe Murakata 1989: 1–13; Murakata 1990: 58–67; Shimizu 2012: 20–21; Okakura 2022: 101–110.
[9] OTZ5: 296.
[10] OTZ5: 300.
[11] OTZ5: 316.
[12] OTZ5: 311.

raten hatte und Okakura daher wahrscheinlich nicht unbekannt war.[13] Auch Okakura suchte, kurz nach seiner Ankunft in Wien, Stein zusammen mit weiteren japanischen Gesandten auf, woraufhin Stein ihnen Ratschläge zu verschiedenen Aspekten der Modernisierung Japans gab. Die erste Begegnung mit „the Great(?!) Stein“[14] kommentierte Okakura ausführlich, aber zunächst etwas sarkastisch, denn er porträtierte ausführlich die Gesundheit und das Gemüt des sehr angesehenen Professors, der aufgrund seines Alters aber bereits zurückgezogen lebte und gesundheitlich angeschlagen war.[15] Insgesamt zeigte Okakura sich aber sehr beeindruckt und interessiert an Steins Ansichten, weshalb beide Männer sich noch mehrere Male trafen.[16] Vor allem Steins kritische Meinung zur Übernahme europäischer Einflüsse während der Modernisierung sollte prägend für Okakuras Verständnis von Europa werden. Stein betonte ihm gegenüber ausdrücklich die unterschiedlichen Charakterzüge der europäischen Nationalstaaten, die frühere japanische Gesandte nicht ausreichend erkannt hätten. Aufgrund dieser Vielfalt sei es unmöglich, die europäischen Nationen zu kopieren, weshalb Japan seine Modernisierung an den eigenen kulturellen Gegebenheiten ausrichten und selbst vorantreiben müsse.[17]

---

[13] Lorenz von Stein stammte aus Schleswig-Holstein und lehrte ursprünglich an der Universität Kiel. Da er ab 1848 für die Unabhängigkeit seines Landes von Dänemark eintrat, verlor er seine Kieler Professur und lehrte dann ab 1855 an der Universität Wien Staatsrecht. Im Jahr 1882 beriet er in Verfassungsfragen Itō Hirobumi 伊藤博文 (1841–1909), der 1885 Japans erster Premierminister wurde, und empfahl ihm, die preußische Verfassung als Modell für die japanische Verfassung heranzuziehen. Später beriet er auch andere hohe japanische Politiker, wie Yamagata Aritomo 山県有朋 (1838–1922) oder Kuroda Kiyotaka 黒田清隆 (1840–1900). Siehe hierzu Kaneko 2007: 119; Shimizu 2012: 24.

[14] OTZ5: 297, angegeben wie im Original.

[15] Auch die früheren Gesandten um Itō Hirobumi kommentierte Okakura sehr zynisch: „Where is the greatness and the stupendous wisdom which mashed our lively Count [Itō] and the sober Satsuma warriors. Perhaps they knew nothing of politics that S. [Stein] had to begin with the definition of state.“ Siehe hierzu OTZ5: 297. Nach Ōkubo zeigen diese Kommentare Okakuras auf, dass er als junger Beamter sehr selbstbewusst mit seiner Rolle in der Modernisierung Japans umging und in diesem Kontext auch nicht vor Kritik an Autoritäten zurückschreckte, wenngleich dies damals sehr unüblich war. Siehe hierzu Ōkubo 1987: 37–39.

[16] OTZ5: 297–298, 300–303. Laut seines Reisetagebuchs trafen sich Okakura und Stein mindestens fünf Mal, auch in privatem Rahmen. Zu diesen weiteren Treffen notierte Okakura jedoch keine Einzelheiten.

[17] OTZ5: 297–298.

Von diesen Ansichten Steins inspiriert, kam Okakura schon bald zur Einsicht, dass Europa nicht ein uniformes Gebilde war, sondern sich aus Nationalstaaten mit unterschiedlichen Kulturen zusammensetzte. Nur eine Woche nach dem Gespräch mit Stein berichtete Okakura aus Wien nämlich Kuki Ryūichi 九鬼隆一 (1852–1931), seinem Vorgesetzten im Kultusministerium, von der „National Individuality" der europäischen Nationen und betonte, dass so etwas wie Europa nicht existiere.[18] Der Amerikanerin Gilder berichtete Okakura zwei Tage darauf ebenfalls sinngemäß: „The difference of national characters from France strikes me clearly. Individuality is the secret of national existence as of Art."[19] Die Bekanntschaft und der Austausch mit Lorenz von Stein übten somit großen Einfluss auf Okakuras Sicht auf Europa und die europäische Kultur aus und führten zeitnah zu seiner Erkenntnis. In Hinblick auf den Zeitpunkt und die Formulierung war das Gespräch mit Stein ausschlaggebend, doch es muss bedacht werden, dass sich Okakura zu dieser Zeit schon zweieinhalb Monate in Europa aufhielt und mehrere Städte in Frankreich und der Schweiz bereist und auch in Wien einige Zeit verbracht hatte. Wie in den folgenden Ausführungen analysiert wird, verfolgte Okakura während seiner Reise eine intensive Beschäftigung mit der europäischen Kultur und Kunst, was ebenfalls wesentlich zu der oben geschilderten Erkenntnis beitrug.

3 Die intensive Beschäftigung mit der europäischen Kultur: Okakuras Erlebnisse, Erkenntnisse und kulturelle Übersetzungsversuche

In Europa widmete sich Okakura zunächst weniger kulturellen Betätigungen als vielmehr seinem Auftrag, Informationen für die Weiterentwicklung der Kunst und Kunsterziehung in Japan zu sammeln und entsprechende Untersuchungen anzustellen. Dieser beruflichen Aufgabe ging er vorrangig und pflichtbewusst nach und führte deshalb eifrig zahlreiche Besichtigungen von Kunstschulen, Museen und Galerien, Kunsthandwerksfabriken sowie staatlichen Institutionen durch. Hierzu fertigte er sehr detaillierte und teils mit Skizzen versehene Notizen und Beschreibungen an, die den Hauptinhalt seines Reisetagebuchs bilden. Okakura nahm seine Rolle als Beamter des Kultusministeriums, der durch diese

[18] Brief an Kuki, 21. März 1887, Wien, in: Yamaguchi 1991: 37. Siehe auch die Darstellung bei Shimizu 2012: 25.

[19] Brief an Gilder, 23. März 1887, Wien, in: CEW3: 31.

Reise zur Modernisierung Japans beitragen sollte, also sehr ernst. Wie viele japanische Gesandte der frühen Meiji-Zeit fühlte sich auch Okakura persönlich für die Zukunft seines Landes verantwortlich, so verglich er sich während einer Zugfahrt durch die Alpen in einem Gedicht sogar mit Wilhelm Tell, dem Nationalheld der Schweiz.[20]

Okakuras berufliche Verpflichtungen und seine damit zusammenhängenden, ausgiebigen Besichtigungen ließen ihm kaum Zeit, anderweitigen Beschäftigungen nachzugehen, wie er selbst in einem Brief bekannte.[21] Nichtsdestotrotz nutzte er seine übrige Zeit in Europa wie auch teils seine beruflichen Besichtigungen durchaus, um sich intensiv mit der europäischen Kultur vertraut zu machen, wie im Folgenden gezeigt wird. Seine Ausführungen hierzu hielt er allerdings, im Gegensatz zu den Aufzeichnungen seiner auftragsrelevanten Besichtigungen, meist sehr kurz und handelte seine kulturellen Erlebnisse oftmals in nur wenigen Worten ab.

Der vorweg genannte Vergleich mit der Sagengestalt des Wilhelm Tell, die eine rege Verarbeitung in der europäischen Literatur erlebte, lässt zunächst ein literarisches Interesse Okakuras vermuten. Und tatsächlich beschäftigte er sich während seiner Reise mit Literatur: Im Zug von Genf nach Zürich las er Goethes (1749–1832) *Faust* (1808).[22] Den Dichter Heinrich Heine (1797–1856) scheint er ebenfalls gelesen zu haben, wie aus einem Brief hervorgeht.[23] Auch für Inszenierungen und das Schauspiel interessierte sich Okakura, daher besuchte er das Theater von Grenoble und sah sich in einem Theater in Florenz eine Ballettaufführung an.[24]

Besonders schien ihn aber die Musik fasziniert zu haben. So ging er in Wien mehrfach zu Konzerten, von denen er sich in seinem Reisetagebuch sehr beeindruckt zeigte. Nach einem Violinkonzert im Palais Liechtenstein notierte er etwa „Schumann stunning“[25] oder fasste einen seiner Besuche des Wiener Kursalons wie folgt zusammen: „Wagner splendid,

[20] OTZ5: 297. Siehe auch die Interpretation bei Ōkubo 1987: 34–37. Die Figur des Wilhelm Tell entstammt einer Sage, laut der sich Tell gegen seinen Landvogt auflehnte und diesen später auch tötete, nachdem er die ihm auferlegte Aufgabe löste, mit einem Pfeil einen Apfel vom Kopf seines Sohnes zu schießen. Aufgrund seiner Auflehnung gegen die Obrigkeit wird Tell als Freiheitskämpfer und Nationalheld der Schweiz angesehen.

[21] Brief an Gilder, 28. Juli 1887, Berlin, in: CEW3: 32.

[22] OTZ5: 296.

[23] Brief an Kellogg, 24. Juli 1887, Berlin, in: Kellogg 1978: 224.

[24] OTZ5: 290 (Grenoble), 309 (Florenz).

[25] OTZ5: 299. Gemeint ist der deutsche Komponist Robert Schumann (1810–1856).

Mayer, Bach superb."[26] In Wien besuchte er auch Vorstellungen in der Oper, genauso wie in Barcelona.[27] Bereits vor seiner Ankunft in Europa hatte sich Okakura mit der westlichen klassischen Musik auseinandergesetzt, nämlich während seines Aufenthalts in New York. Dort soll er einige Opern und Konzerte gesehen und gehört und unter anderem Stücke von Beethoven (1770–1827) sehr geschätzt haben.[28] Besonders in seinen Briefen an die Opernsängerin Kellogg berichtete Okakura von seinen musikalischen Eindrücken während der Europareise. Dabei scheint er von Kellogg selbst sehr beeindruckt gewesen zu sein, denn schon während der Überfahrt nach Frankreich schrieb er ihr einen Brief und schwärmte darin von ihrem Gesang und ihren Opernaufführungen.[29] Hierauf kam er in Wien zurück und beklagte sich in einem weiteren Brief an Kellogg, dass die französische Musik im Vergleich dazu enttäuschend gewesen sei.[30] Einen besonderen Eindruck hingegen scheint Beethovens neunte Symphonie hinterlassen zu haben, wie Okakura ihr in einem Brief aus London bekannte: „My conception of music has been gradually changing. The Ninth Symphony has revolutionised it."[31] Ein Wiedersehen mit Kellogg ergab sich auch schon bald, wofür Okakura eigens ins böhmische Karlsbad reiste und wo er wohl ebenfalls eine ihrer Vorstellungen besuchte.[32]

Schließlich interessierte sich Okakura neben Literatur, Schauspiel und Musik auch für lokale Bräuche und Traditionen. So war er von der Tradition der Pferdezucht in Europa sehr beeindruckt, als er in Cluny eines der staatlichen Gestüte Frankreichs besuchte und dazu befand: „Yamato ought to have one."[33] Und in Madrid sah er sich einen Stierkampf an, den

---

[26] OTZ5: 297, angegeben wie im Original. Gemeint sind die deutschen Komponisten Richard Wagner (1813–1883) und Johann Sebastian Bach (1685–1750). Mit „Mayer" ist wahrscheinlich der deutsche Opernkomponist Giacomo Meyerbeer (1791–1864) gemeint; siehe hierzu Okakura 2022: 111.

[27] OTZ5: 299, 301 (Wien), 318 (Barcelona).

[28] Siehe hierzu die Erinnerungen von Kellogg bei Kellogg 1987: 221 sowie die Reminiszenz von Bigelow und John E. Lodge bei CEW3: 227–232, hier: 231.

[29] Brief an Kellogg, 4. Januar 1887, in: Kellogg 1978: 221.

[30] Brief an Kellogg, 4. März 1887 [sic!], Wien, in: Kellogg 1987: 223. Dieser Brief ist falsch datiert, da Okakura am 4. März 1887 noch in den französischen Alpen war (am 5. März war er in Cluny) und erst am 13. März in Wien ankam. Da er im Brief anmerkte, dass er einige Wochen in Wien bleiben wird, ist davon auszugehen, dass er sich beim Datum verschrieb und stattdessen den 14. März meinte.

[31] Brief an Kellogg, 12. Juli 1887, [London], in: Kellogg 1978: 223–224.

[32] Brief an Gilder, 28. Juli 1887, Berlin, in: CEW3: 32. Zum Austausch mit Kellogg siehe auch Okakura 2022: 111–113.

[33] OTZ5: 292.

er jedoch nur kurz beschrieb und abschließend als „exciting but very poor“ bewertete.[34]

Es fällt auf, dass Okakura in den Aufzeichnungen seiner kulturellen Erlebnisse in Europa gelegentlich Vergleiche und Analogien zu Aspekten der japanischen Kultur herstellte. Beispielsweise kommentierte er seinen Besuch einer katholischen Messe in Wien wie folgt: „[T]he priest pronoucing [sic!] 真言s [*shingon*, Mantra] and making 印s [*in*, Mudra] and drinking the contents of a suspicious cup and disappearing into a hole.“[35] Okakura selbst war gläubiger Buddhist und wandte sich gerade in den Jahren vor der Europareise verstärkt seinem Glauben zu.[36] Wahrscheinlich konnte er sich nun die Vorgänge während der katholischen Messe in Wien nicht recht erklären und nahm deswegen vertraute japanische Begriffe des Buddhismus zu Hilfe, um das Gesehene in für ihn verständliche Worte zu fassen und die fremde religiöse Praxis besser einordnen zu können. Okakura übersetzte hier also zum besseren Verständnis einen erlebten Aspekt der europäischen Kultur sprachlich wie inhaltlich in den kulturellen Kontext Japans. Ähnlich ging er bei seiner Beschreibung der mittelalterlichen Abtei von Cluny vor. Ihr Besuch war sehr wahrscheinlich auch Okakuras erste Erfahrung mit einer solch großen und altehrwürdigen europäischen Klosterkirche, zumal die Abtei von Cluny einst die größte christliche Kirche gewesen war. Von ihrem Ausmaß und ihrer großen religiösen und kulturellen Bedeutung zeigte er sich in seinem Tagebucheintrag stark beeindruckt und verdeutlichte sich die herausragende Stellung dieser Kirche anhand ihrer Pendants in der japanischen Kultur: „This is like the ancient Kioto or Nara temple and extended at one time over the whole of the town.“[37] In diesem Sinne charakterisierte er die Dächer der Abtei als „singularly Yamatoish and worthy of study.“[38] Solche Vergleiche und Übersetzungen in den japanischen Kontext stellte er ebenfalls zu Statuen im Wiener Parlamentsgebäude an, die er in seinen Notizen als „Naraish“[39] beschrieb, oder zur Kirche St. Paul in Rom, die „Shintoish but pure“[40] sei. Es zeigt sich also, dass Okakura Vergleiche

[34] OTZ5: 318.
[35] OTZ5: 299.
[36] Okakura empfing schon als junger Beamter in den Jahren 1885 und 1886, zusammen mit Fenollosa und Bigelow, vom buddhistischen Priester Sakurai Keitoku 桜井敬徳 (1834–1889) Gebote und Weihen des Buddhismus. Damit war Okakura einer der wenigen japanischen Intellektuellen seiner Zeit, die sich, statt dem Christentum, dem Buddhismus zuwandten. Siehe Kinoshita 2005: 70–71.
[37] OTZ5: 291.
[38] OTZ5: 291.
[39] OTZ5: 300, angegeben wie im Original.
[40] OTZ5: 310.

und Analogien zur japanischen Kultur sowie Übersetzungen des Gesehenen in den japanischen Kontext nutzte, um sich die vielfältigen kulturellen Eindrücke und Erlebnisse während seiner Europareise besser erklären und diese verständlich in seinem Tagebuch festhalten zu können. Okakura näherte sich dem Fremden somit über Kategorien des Eigenen an.

Dabei beschränkte sich Okakuras Kulturelles Übersetzen aber nicht nur auf den Prozess des Verstehens. In seiner Rolle als Beamter, der durch seine Reise einen Beitrag zur Modernisierung und Weiterentwicklung der Kunst in Japan zu leisten hatte, versuchte er auch, dafür nützliche Merkmale der europäischen Kultur in den japanischen Kontext zu übersetzen. So interessierte sich Okakura für das Design der europäischen Mode und begutachtete ausführlich die Wiener Damenmode, die er sich an flanierenden Damen auf der Ringstraße ansah.[41] Hiervon war er ganz angetan, sodass er einige Tage später, während seiner Weiterfahrt nach Venedig, zum Thema „Female dress for Japan" Überlegungen anstellte, wie die Merkmale dieser Damenkleider in den japanischen Kontext übertragen werden könnten. Hierzu skizzierte er einen entsprechend inspirierten Entwurf eines japanischen Gewands und befand, dass die charakteristischen Merkmale der japanischen Kleider, wie die Ärmel und ihr Kragen, beibehalten werden sollten.[42] Okakura fertigte mit seinem Entwurf also eine Kulturelle Übersetzung der Wiener Damenmode in den japanischen Kontext an.

Diese intensive Beschäftigung mit der Kultur Europas sowie Okakuras aktives Bestreben, das Erlebte besser zu verstehen und teilweise auch kulturell zu übersetzen, nährten in ihm ein vertieftes Verständnis für Europa und dessen Kultur. Wie bereits vorweg zu seinen Gesprächen mit Lorenz von Stein aufgezeigt, verstand Okakura auf diese Weise schon früh, dass Europa aus verschiedenen Nationalstaaten mit unterschiedlichen, national geprägten Kulturen bestand. Und diese Einsicht scheint Okakura im Laufe seiner Reise und seiner weiteren Auseinandersetzung mit der Kultur besonders beschäftigt zu haben, nicht zuletzt, da er seine kulturellen Erkenntnisse auch mit der Erfüllung seines Auftrags als japanischer Gesandter verknüpfte. So kam der junge Beamte, als er in Florenz das Monument für Dante Alighieri (um 1265–1321) vor der Kirche Santa Croce erblickte, in Hinblick auf die Modernisierungsbestrebungen

[41] OTZ5: 299. Okakura erwähnte seine Beobachtungen der Wiener Damen und ihrer Kleider in einem Sammeleintrag des 14. März bis zum 2. April 1887 in Wien. Daher ist anzunehmen, dass er des Öfteren auf der Ringstraße unterwegs war, um genau solche Beobachtungen anzustellen.

[42] OTZ5: 304.

Japans im Bereich der Kunst und Kultur zu folgendem Fazit: „Each European nation has its poet. France her Voltaire, Prussia her Goethe, Italy her Alighieri, and England her Shakespeare. Who shall be our idol? Surely not for some time to come. Surely not till our national literature is formed."[43] Durch diese Aufzählung der Nationaldichter der einzelnen europäischen Nationen verdeutlichte sich Okakura nicht nur die kulturellen Unterschiede der Nationalstaaten, sondern er stellte auch die Bedeutung der Kultur für den modernen Nationalstaat heraus. Diese Ausführungen von Okakura veranschaulichen zudem, dass er, obwohl er sich meist nur neben seinen vielen beruflichen Verpflichtungen mit kulturellen Themen beschäftigen konnte, seine kulturellen Erkenntnisse ebenso für die Erfüllung seines Auftrags nutzte. So arbeitete Okakura durch die Gegenüberstellung der Nationen und ihrer Dichter eine konkrete Aufgabe für die Modernisierung Japans im Bereich der Kultur heraus und betonte deren Dringlichkeit, damit Japan bald mit den europäischen Nationen gleichziehen könne.

4 Emotionale Erfahrungen, Zweifel und Okakuras melancholische Gedichte

Im Zuge seiner intensiven Beschäftigung mit der europäischen Kultur erlangte Okakura nicht nur ein vertieftes kulturelles Verständnis und kam zu zahlreichen Erkenntnissen, sondern er sammelte auch Erfahrungen unerwarteter und emotionaler Art, die seinen Blick auf die europäische Kultur und die Moderne ebenfalls beeinflussen sollten. Die wohl eindringlichste dieser Erfahrungen machte Okakura am 5. März 1887 während seiner Besichtigung der Abtei von Cluny, wozu er sich in seinem erst vierten Tagebucheintrag sehr emotional und ausführlich äußerte. Wie bereits aufgezeigt, war Okakura von der Größe, Bedeutung und den architektonischen Merkmalen der mittelalterlichen Klosterkirche höchst beeindruckt und verglich sie mit den alten Tempeln in Kyōto und Nara. Die Abtei von Cluny befand sich damals allerdings in schlechtem Zustand, da sie im Zuge der Französischen Revolution teilweise zerstört worden war. Okakura beklagte dies auch mit Verweis auf die Beschädigungen und Einschusslöcher, wurde daraufhin aber plötzlich sehr emotional:

> Ah! the wars are an enemy of human work. When will it cease? Mankind is a poor existence. The earth is like a rotten apple. Its peels are shrivelled up, and its core is rotten. Mountain and the rivers are the

[43] OTZ5: 308.

> wrinkles on the surface. What is ambition? What is name? 一微塵中有一世界, we are also 一世界 in 一微塵[44] The infinity of existence has no high or low, great or small. Why shall we laugh and why shall be [sic!] cry. 問天不答地無声 大人一笑少人哭[45]

Diese Gedanken bilden die negative, emotionale Kehrseite seiner Besichtigung, von der Okakura, trotz seines Interesses und seiner Freude an der Abtei, letzten Endes äußerst bestürzt war. Seine emotionalen Äußerungen sind in erster Linie als unmittelbares Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung in Anbetracht der menschengemachten Zerstörung bedeutender Kulturgüter zu verstehen. Diese Zweifel und Kritik an der Menschheit, die für die Zerstörung ihrer eigenen Kultur verantwortlich war, müssen Okakura angesichts seines eigenen Hintergrunds besonders beschäftigt haben. Schließlich sollte er durch seine Reise als Beamter die Modernisierung Japans am Vorbild Europas vorantreiben, doch in Europa erlebte er nun, dass die Umwälzungen der Moderne ebenfalls zur Zerstörung der vormodernen Kunst und Kultur führen konnten.

Diese Zweifel schienen Okakura auf seiner Reise nicht mehr loszulassen, so auch während seiner Zugfahrt von Lyon nach Genf, bei der er die Schönheit der Alpenlandschaft in seinem Tagebuch beschrieb. Dabei wurde er schnell melancholisch, kam wieder auf das Bild des „rotten apple" zurück und bemerkte die Bedeutungslosigkeit der Menschheit im Vergleich zur Natur: „Mean insects that we are to write on the beauties of Nature?"[46] Auch in Wien beschäftigten Okakura diese Gedanken, vor allem aber trieb ihn seine schockierende Erfahrung aus Cluny um, wo er die Zerstörung von Kultur erlebt hatte. „Europe is an enigma—often a source of sadness to me" schrieb er per Brief an die Amerikanerin Kellogg und schilderte ihr ausführlich, dass ihn besonders die Selbstzerstörung der europäischen Zivilisation durch einen drohenden Krieg verunsichere. Ein Szenario, das Okakura angesichts des Wettrüstens und der innereuropäischen Differenzen im Zeitalter des Imperialismus für unausweichlich erachtete.[47]

Diese tiefgreifenden emotionalen Erfahrungen und Zweifel, die Okakura im Zuge seiner Beschäftigung mit der europäischen Kultur machte,

---

[44] *Ichi-mijin no naka ni ichi-sekai ari.* („In einem winzigen Staubkorn existiert eine ganze Welt.")

[45] *Ten ni toedomo kotaezu, chi ni koe nashi. Taijin wa isshō-shi, shōjin wa naku.* („Ich frage den Himmel, aber er antwortet nicht und die Erde ist stumm. Der Tugendhafte lacht und der Kleingeist weint.") Das ganze Zitat findet sich bei OTZ5: 291–292.

[46] OTZ5: 294.

[47] Brief an Kellogg, 4. März 1887 [sic! 14. März], Wien, in: Kellogg 1987: 222–223.

drückte er nicht nur in der meist englischsprachigen Prosa seines Reisetagebuchs oder seiner Briefe aus, sondern ebenso in mehreren Gedichten auf Chinesisch und Japanisch, die er in sein Reisetagebuch schrieb. Okakura war schließlich literarisch ausgesprochen gebildet, vor allem in chinesischer Lyrik, und schrieb seit seiner Jugend selbst zahlreiche Gedichte im chinesischen Stil.[48] Es verwundert daher nicht, dass er auch seine starken negativen Emotionen und Gedanken aus Cluny im oben zitierten Tagebucheintrag derartig verarbeitete. Zunächst übersetzte er sein Bild einer liederlichen, verdorbenen und unbedeutenden Welt der Menschen, auf den Punkt gebracht in der Metapher des „rotten apple", in *kanbun* 漢文 (klassisches Sino-Japanisch) und schrieb sinngemäß von einer ganzen Welt, beheimatet in einem winzigen Staubkorn. Und im Anschluss daran notierte er sein erstes Gedicht der Europareise, ein *kanshi* 漢詩 (klassisches chinesisches Gedicht) in zwei Versen, in dem er die ihn bedrückende Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung angesichts der menschengemachten Zerstörung eines bedeutenden Kulturguts zum Ausdruck brachte. Im weiteren Verlauf seiner Europareise erarbeitete Okakura aber vor allem eine Reihe japanischer Gedichte, die er im Stil der *shintaishi* 新体詩 verfasste.[49] Von diesen Gedichten verfeinerte er jedoch nur zwei über einen längeren Zeitraum und diese beiden heben sich durch Länge, Inhalt sowie eine eindeutig melancholische Stimmung auch deutlich von den anderen japanischen Gedichten ab.

Ausgehend von seinen Eindrücken der Alpenlandschaft bei Genf schrieb Okakura das erste dieser Gedichte über die Natur am Genfersee und dem Montblanc, für das er den entsprechenden Titel *Leman kojō ni oite Montblanc ni taishite* Leman湖上ニ於テMontblancニ対シテ („Am Genfersee, gegenüber dem Montblanc") wählte.[50] Das Gedicht beginnt

[48] Zu Okakuras literarischer Bildung und dichterischer Tätigkeit siehe KINOSHITA 2005: 24–38.

[49] Diese damals neue und moderne Form der Dichtung in klassischer japanischer Schriftsprache bildete sich in der Meiji-Zeit unter dem Einfluss westlicher Dichtung heraus und bot den Dichtern deutlich mehr Freiraum als ältere, traditionelle Gedichtformen. Okakuras japanische Gedichte der Europareise finden sich neben den nachfolgend angegebenen Einträgen in seinem edierten Reisetagebuch auch in dem gesonderten Editionsband zu seinen Gedichten unter der Rubrik *shintaishi*. Siehe OTZ7: 353–356.

[50] Erst der fertige Entwurf trug diesen Titel, der sich auf einen Spaziergang bezieht, den Okakura nach seiner Ankunft in Genf am 8. März 1887 machte. Den ersten Entwurf erarbeitete er am 12. März auf der Fahrt nach Wien und erweiterte das Gedicht am 29. April während seiner Zugfahrt von Pompei nach Rom. Das fertige Gedicht notierte er am 5. Mai während seiner Zugfahrt von Portbou nach Barcelona. Siehe hierzu die Einträge bei OTZ5: 294, 296–297, 312–314, 316–318.

mit einer romantischen Darstellung des Schauspiels der alpinen Natur in einer noch kühlen Frühjahrsnacht, gegen Ende hin weicht dieses idealisierte Bild aber der Melancholie und Verweisen auf die Vergänglichkeit des Seins. Im Gedicht ist daher Okakuras romantisches Verständnis der Beziehung von Mensch und Natur zu vernehmen.[51] Das Gedicht gleicht Okakuras zuvor beschriebener Sicht auf die Alpenlandschaft aus dem Zug heraus, bei der schließlich auch seine melancholischen Gedanken durchkamen und das zunächst positive Erlebnis überschatteten und verdarben.

Besonders deutlich treten Okakuras Zweifel an der Menschheit und den negativen Auswirkungen der Moderne auf die Kultur in seinem Gedicht *Gūkan* 偶感 („Zufälliges Gefühl") hervor.[52] In diesem durchweg melancholisch und negativ gestimmten Gedicht verarbeitete Okakura schließlich seine Besichtigung in Cluny und seine Erfahrung des Verfalls europäischer Kultur, die auch ausschlaggebend für seine Melancholie und seine Zweifel während der Reise war.[53] Das Gedicht beginnt mit dem Bild einer ganzen Welt voller wimmelnder Käfer unter der Schale einer verfaulten Mandarine, womit Okakura seine Metapher des „rotten apple" und der Welt im winzigen Staubkorn sowie seinen Vergleich der Menschen mit Insekten wieder aufgriff. Im weiteren Verlauf des Gedichts werden moralische Werte in Frage gestellt, die Gier der Menschen kritisiert und schließlich erneut auf die Vergänglichkeit der Welt hingewiesen.

Wie diese hier besprochenen Gedichte aufzeigen, übersetzte Okakura seine emotionalen Erfahrungen und seine Zweifel in ihm vertraute literarische Formen der japanischen Kultur, nämlich *kanshi* und *shintaishi*. Dies tat er sehr wahrscheinlich nicht nur, um auf diese Weise seine Emotionen auszudrücken, sondern auch um durch diese literarische Formgebung mitsamt Kulturellem Übersetzen das Erlebte und die unerwarteten, negativen Emotionen selbst intellektuell wie emotional besser verarbeiten zu können.

---

[51] Siehe hierzu auch die Interpretation bei Ōkubo 1987: 53–54.

[52] Ein erster Entwurf findet sich im Eintrag des 18. April 1887 in Rom und Okakura stellte das Gedicht am 8. Mai 1887 auf der Fahrt von Madrid nach Córdoba fertig. Siehe OTZ5: 309–310, 318–320.

[53] Angesichts der starken Melancholie geht Ōkubo hier von einer tief in Okakura verwurzelten Abscheu vor der Realität aus, die mit dem Erlebnis in Cluny zutage getreten sei und sich insbesondere in diesem Gedicht widerspiegele. Siehe hierzu Ōkubo 1987: 50–52.

5 Okakuras kritische Betrachtungen der bildenden Kunst Europas und seine Ideen für die Weiterentwicklung der Kunst

Bei einer Untersuchung von Okakuras kulturellen Erfahrungen während seiner Europareise verdient seine intensive Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst Europas schließlich noch eine besondere Beachtung. Es war zwar durchaus Teil seines Auftrags, die Kunst zu untersuchen, doch als selbstbewusster Kunstkenner und Beamter der Kunstabteilung engagierte sich Okakura hier in außerordentlichem Maße. So besuchte er in fast allen bereisten Städten ausgiebig Museen und Galerien und hielt zahlreiche Kritiken der dort begutachteten Kunstwerke in seinem Tagebuch fest. Dabei fasste er sich aber in der Regel äußerst kurz und notierte oftmals nur die Namen der Künstler sowie ein wertendes Adjektiv. Den größten Teil seiner Kunstkritiken fertigte Okakura während seiner Reise durch Italien an, wo er vornehmlich Werke von Künstlern der italienischen Renaissance begutachtete und zu diesen mit Abstand die meisten Kommentare notierte.[54] Okakura beschäftigte sich aber auch mit Werken deutscher und niederländischer Maler der Renaissance und des Barock, zu denen er ebenfalls einige Kritiken festhielt. Zu Künstlern jüngerer Epochen oder zeitgenössischen Künstlern wiederum äußerte er sich kaum.[55]

Bevor sich der Betrachtung dieser Kritiken gewidmet wird, ist allerdings zu bedenken, dass Okakuras Kunstverständnis deutlich von seinem Mentor und Partner Fenollosa beeinflusst war. Vor allem dessen idealistischer Kunstbegriff auf Basis der Hegel'schen Ästhetik, mit ihrer Verbindung von Kunst mit der Idee, der Spiritualität und der Geistigkeit, waren für Okakura prägend.[56] Ebenso war Okakuras Sichtweise auf die europäische Kunst durch Fenollosa beeinflusst, nach dem sich die europäische Kunst im Zustand der Dekadenz befände, es ihr an Idealen mangele und nur die Maler der italienischen Renaissance schätzenswert sei-

[54] Siehe die Aufzeichnungen seines Italienaufenthalts bei OTZ5: 304–315.

[55] Zu nennen ist hier ein Eintrag aus Marseille, in dem er die französischen Maler Jean-Baptiste Regnault (1754–1829), Jean-François Millet (1814–1875) sowie Thomas Couture (1815–1879) erwähnte. Siehe OTZ5: 316.

[56] Stellvertretend zu nennen ist hier Fenollosas Vorlesung *Bijutsu shinsetsu* 美術真説 („Wahre Theorie der Kunst") des Jahres 1882, in der er unter anderem argumentierte, dass sich die spirituellen Ideale Asiens in der japanischen Kunst fänden und die japanische Malerei daher der westlichen überlegen sei. Siehe hierzu Croissant 1987: 56–59; Rimer 2002: 98–102. Zum Einfluss von Hegel im Denken und Werk von Okakura siehe Racel 2014: 21–43; Marra 1999: 66–71.

en.[57] Notehelfer deutet deshalb darauf hin, dass Okakura, aufgrund seiner Prägung durch Fenollosa, wohl kein eigenes Verständnis für die europäische Kunst entwickelt habe und bei seinen Kritiken der Haltung seines Mentors gefolgt sei.[58] Kaneko hingegen schreibt, dass Okakura die Kunst stets unvoreingenommen sowie von deren Reputation und Präsentation unbeeindruckt mit dem geschulten Blick des Beamten der Kunstabteilung analysierte und sich hierzu vermutlich vorab auch das entsprechende Wissen angelesen hatte.[59] Orientierte sich Okakura bei seiner Beurteilung der europäischen Kunst in Europa also nur an Fenollosas Meinung? Oder machte er sich während seiner Reise nun ein eigenes Bild und setzte sich eigenständig mit der europäischen Kunst auseinander? Da Okakuras Betrachtungen der bildenden Kunst einen wesentlichen Teil seiner Beschäftigung mit der europäischen Kultur während seiner Europareise darstellen, werden seine Kunstkritiken im Folgenden nun ausführlich analysiert.

Zunächst fällt auf, dass Okakura bei den ausführlicheren Beschreibungen und Analysen der Kunstwerke immer wieder auf Kriterien und Begriffe Fenollosas zurückgriff, wie die Idee und die Spiritualität in der Kunst oder den Begriff *nōtan* 濃淡, der schon im vormodernen Japan verwendet wurde und den Fenollosa aufgriff, um bei der *nihonga* 日本画 („japanische Malerei“) Schattierungen und Farbabstufungen zu beschreiben.[60] So kommentierte Okakura Gemälde von Perugino (um 1446–1523) und Hieronymus Bosch (um 1450–1516) in Lyon mit „background lacks in notan“, wenngleich er sie insgesamt als „fine“ bewertete.[61] Oder bei einem Gemälde Tizians (um 1490–1576) in Venedig schätzte er zwar die Farbgebung und Erhaltung, kam jedoch zu folgender Kritik: „Not very spiritual as most Venetians. Notan good, but the figure of God above ウルサイ [*urusai*, nervig, störend].“[62] Besonders harsch war seine Kritik bezüglich des Petersdoms, einer Kirche der italienischen Hochrenaissance im Vatikan: „St. Pièтro awfully bad. No fatal idea and absolute waste of materials.“[63] Auch die Kommentare zu anderen Werken und Künstlern

[57] Notehelfer 1990: 325; Okakura 2022: 120. Diese Sichtweise Fenollosas ist auf seinen Austausch mit John La Farge zurückzuführen, der, beeinflusst vom britischen Gelehrten und Kunstkritiker John Ruskin (1819–1900), die zeitgenössische Neigung der europäischen Kunst zum Realismus kritisierte und im Gegenzug die Maler der italienischen Renaissance schätzte.

[58] Notehelfer 1990: 325.

[59] Kaneko 2007: 102–103.

[60] Zum Begriff *nōtan* siehe Kinoshita 2005: 87.

[61] OTZ5: 281.

[62] OTZ5: 305.

[63] OTZ5: 310.

dieser Epoche spiegeln Okakuras kritische Haltung wider. Die Sammlung des Palazzo Doria bewertete er gar nur mit einem vernichtenden Satz: „[A]s bad as usual but best of the lot with one or two tolerable pictures.“[64] Okakura beurteilte bei aller derartiger Kommentare jedoch stets differenziert, wie seine kurzen aber vielfältigen Kritiken zu Raphael (1483–1520) zeigen.[65] Einerseits notierte er zu seinem Besuch der Sixtinischen Kapelle „Raphael mediocre“[66] oder kommentierte die Besichtigung des Vatikanischen Museums sehr harsch mit „Raphaels Ascension awful.“[67] Andererseits gab er auch positive Bewertungen ab und befand, dass Raphaels Madonna del Granduca im Palazzo Pitti in Florenz besser sei als andere Marienbildnisse.[68] Und über die Sixtinische Madonna in Dresden bemerkte er positiv überrascht und erfreut in einem Brief an Kellogg, dass es das beste Gemälde von Raphael sei.[69]

Anhand dieser Beispiele wird ersichtlich, dass Okakura seine teils sehr kritischen Bewertungen auf Basis seiner eigenen Beobachtungen tätigte und sich nicht von Fenollosas Meinung oder dem Renommee der einzelnen Werke und Meister beeinflussen ließ. Beim Vokabular und den Kriterien seiner Analysen orientierte er sich wohl aber an Fenollosa und übertrug daher auch den Begriff *nōtan* aus dessen ursprünglichen, japanischen Kontext in einen neuen, europäischen Kontext. Doch was die Bewertung der Kunst betrifft, wird deutlich, dass sich Okakura von der Meinung seines Mentors emanzipierte: Anders als Fenollosa sah Okakura gerade in der Kunst der italienischen Renaissance einen Mangel an Idee und Spiritualität und kritisierte diese daher besonders. Dabei lehnte er die Künstler dieser Epoche aber nicht kategorisch ab, sondern bewertete ihre Werke stets im Einzelfall, wie die Kritiken zu Raphael zeigen. Außerdem gab Okakura auch positive Bewertungen zu den italienischen Künstlern ab. Er schätzte beispielsweise das Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle, das von Michelangelo (1475–1564) stammt, Okakura aber fälschlicherweise Perugino zuschrieb.[70] Auch das Reiterstandbild von Donatello (um 1386–1466) in Padua schätzte er.[71] Genauso wie ein Deckenfresko von Giotto (um 1267–1337) in Florenz.[72]

[64] OTZ5: 311.
[65] Zu verschiedenen Darstellungen und Einschätzungen von Okakuras Kritiken zu Raphael siehe Kinoshita 2005: 85–86; Racel 2014: 39; Okakura 2022: 128.
[66] OTZ5: 310.
[67] OTZ5: 311.
[68] OTZ5: 306.
[69] Brief an Kellogg, 24. Juli 1887, Berlin, in: Kellogg 1978: 224.
[70] OTZ5: 310.
[71] OTZ5: 306.
[72] OTZ5: 308.

Die Werke deutscher und niederländischer Maler der Renaissance und des Barock beurteilte Okakura dagegen nahezu immer positiv. So bewertete er in Wien Gemälde von Rembrandt (1606–1669) und van Dyck (1599–1641) als „fine“[73] oder ein Gemälde Rembrandts in Mailand als „stunning.“[74] Lediglich einmal äußerte er sich negativ, nämlich zu einem Gemälde von Holbein (um 1497–1543), das er als „disappointment“[75] beschrieb. Warum er diese Maler vergleichsweise positiv bewertete, führte Okakura in seinen knappen Notizen nicht aus.[76] Bereits in New York hatte er sich mehrfach mit La Farge Kupferstiche von Rembrandt angesehen und deren Komposition studiert, was möglicherweise diese positive Haltung begünstigte.[77] Dennoch scheint eine solche Beeinflussung der Kritiken in Europa unwahrscheinlich, denn auch seine starke Prägung durch Fenollosa hielt Okakura nicht davon ab, durchweg seine eigene Sichtweise darzustellen und harsche Kritik an den von Fenollosa gelobten Künstlern zu üben. Es ist also festzuhalten, dass Okakura sich während seiner Europareise durch selbstständige und intensive Beschäftigung mit der europäischen Kunst eine eigene Meinung zu dieser bildete und die Werke stets nach seiner eigenen Anschauung bewertete.

Im Zuge seiner kritischen Begutachtungen entwickelte Okakura zudem schon sehr früh ein eigenes, vertieftes Kunstverständnis. Bereits während seines Aufenthalts in Wien, also noch vor seiner Reise durch Italien, berichtete er in einem Brief an Gilder von seinen Einsichten und stellte davon ausgehend Überlegungen zur Weiterentwicklung der Kunst an:

> European Art gradually grows on me,—less in its form but more in its spirit. I come nearer to the artists than before. They speak in different symbols but appeal to the same loves and sympathies as the form-poets of the East. They may be onesided, —so […] unite them to form parts of the true idea of the Beautiful. They blend as nature and man blend before the oneness of the universe.[78]

[73] OTZ5: 299.

[74] OTZ5: 315.

[75] Brief an Kellogg, 24. Juli 1887, Berlin, in: Kellogg 1978: 224.

[76] Kaneko deutet an, dass die eher schlichten Gemälde dieser Künstler wohl Okakuras idealistischem Kunstideal entsprachen und er diese Maler daher besonders mochte. Siehe Kaneko 2007: 101. Angesichts Okakuras Kritik an den Werken der italienischen Renaissance erscheint diese Vermutung plausibel, sie lässt sich jedoch nicht anhand der Quellen eindeutig belegen, denn Okakura kommentierte und begründete seine positiven Bewertungen nicht weiter.

[77] Murakata 1989: 13; Okakura 2022: 108.

[78] Brief an Gilder, 23. März 1887, Wien, in: CEW3: 30, angegeben wie im Original.

Okakura, der sich in Japan vornehmlich mit der japanischen und chinesischen Kunst befasst hatte und während seiner Reise nun ausgiebig die europäische Kunst studieren konnte, machte die Erfahrung, dass die europäischen und die asiatischen Künstler, trotz ihrer unterschiedlichen Stilmittel und Darstellungsmethoden, beim Betrachter dieselben Gefühle ansprachen. Die Idee einer Verbindung der beiden, sich ergänzenden Ausprägungen der Kunst diskutierte er in diesem Brief daraufhin eingehend, da er die europäische Kunst zu sehr dem Konkreten und die asiatische Kunst zu sehr dem Abstrakten verhaftet sah. Für deren Weiterentwicklung schlug er vor, dass die Kunst beider Kulturräume die positiven Merkmale der jeweils anderen Kunst in den eigenen kulturellen Kontext übertragen sollte. Dabei sei aber die Bewahrung der nationalen Individualität essentiell.[79] Zu dieser Idee ist anzumerken, dass Okakura sie nur einige Tage nach jenem ersten Gespräch mit Stein entwickelte, dessen Einfluss hier auch, gerade in Hinblick auf die nationale Individualität und die Weiterentwicklung im eigenen kulturellen Kontext, eindeutig zu vernehmen ist. Von da an reiften diese Gedanken in Okakura und gegen Ende seiner Reise entschloss er sich, nach seiner Rückkehr nach Japan die historische Kontinuität der japanischen Kunst zu bewahren und ihre interne Entwicklung zu fördern.[80]

In diesem Sinne erarbeitete Okakura schließlich seine Theorie der natürlichen Entwicklung der Kunst (*shizen hattatsu-ron* 自然発達論), die gerade aus der Perspektive des Kulturellen Übersetzens sehr interessant ist. Okakura präsentierte sie nur wenige Wochen nach seiner Rückkehr nach Japan in einem Vortrag vor der Kangakai 観画会 („Gesellschaft zur Begutachtung von Malerei"), der 1884 von Fenollosa und Okakura gegründeten Kunstgesellschaft.[81] In dem Vortrag diskutierte Okakura anhand seiner Erfahrungen in Europa drei mögliche Haltungen in der zeitgenössischen Debatte zur Weiterentwicklung der Kunst: Die Übernahme der westlichen Kunst, die Beibehaltung einer reinen japanischen Kunst sowie die Kombination der westlichen und östlichen Kunst. Alle drei dieser Positionen lehnte er ab und stellte stattdessen seine Theorie der natürlichen Entwicklung der Kunst als alleinige Lösung vor. Nach Okakura unterscheidet die natürliche Entwicklung nicht zwischen Ost und West, sondern basiert auf dem wahren Prinzip der Kunst und der historischen Ent-

[79] Brief an Gilder, 23. März 1887, Wien, in: CEW3: 30–31.

[80] Brief an Kellogg, 28. Juli 1887, [Berlin], in: Kellogg 1978: 224.

[81] Der Vortrag *Kangakai ni oite* 観画会に於て („Vor der Kangakai") findet sich im Original bei OTZ3: 173–178; in kommentierter englischer Übersetzung bei Marra 1999: 71–78. Für eine ausführliche Diskussion des Kontexts und der Bedeutung des Vortrags sowie der Theorie siehe Shimizu 2012: 27–44.

wicklung der Kunst. Deshalb sollten für die Weiterentwicklung der japanischen Kunst auch gewinnbringende Techniken der westlichen Kunst übernommen und im Rahmen der japanischen Kunst angewendet werden. Genau wie bereits in seinen Überlegungen im Brief an Gilder, argumentierte Okakura mit seiner Theorie der natürlichen Entwicklung der Kunst folglich für eine Übersetzung positiver Merkmale der westlichen oder asiatischen Kunst in den jeweils anderen kulturellen Kontext, um durch diese neuen Impulse eine Weiterentwicklung der Kunst zu ermöglichen.

6 Schlussbemerkung

Okakura Kakuzō kehrte am 11. Oktober 1887 nach einem Jahr der Reise, in dem er ausgiebig Europa bereist, die USA zweimal durchquert sowie Atlantik und Pazifik zweimal überquert hatte, nach Japan zurück. Entgegen seiner zu Beginn dieses Aufsatzes skizzierten Unsicherheiten und Zweifel bezüglich seiner Rückkehr, die ihn vor seiner Ankunft in Europa umgetrieben hatten, erreichte er seine Heimat wohlbehalten und mit vielen neuen Eindrücken, Erkenntnissen und Untersuchungsergebnissen im Gepäck. Die im Zuge seines beruflichen Auftrags und seiner vielen Besichtigungen gewonnenen Informationen konnte Okakura schon bald einbringen, denn er erhielt eine Führungsrolle an der 1889 eröffneten Tōkyō Bijutsu Gakkō 東京美術学校 (Kunstakademie Tōkyō), von der aus er später als Direktor und Professor großen Einfluss auf die Kunst in Japan ausüben sollte.

Wie in der vorliegenden Untersuchung gezeigt wurde, ging Okakura während seiner Europareise aber nicht nur seinen beruflichen Verpflichtungen nach, sondern er zielte auch auf eine eingehende Auseinandersetzung mit der europäischen Kultur ab. So knüpfte Okakura in Europa eigenständig Kontakte zu Europäerinnen und Europäern und suchte den persönlichen Austausch, was seine Sicht auf Europa und die europäische Kultur sehr prägte. Er beschäftigte sich außerdem selbst intensiv mit verschiedenen Facetten der europäischen Kultur: Unter anderem las er literarische Werke, besuchte Theatervorstellungen, begeisterte sich für die klassische Musik oder befasste sich mit Religion und Brauchtum. Ihm nicht verständliche kulturelle Aspekte erklärte er sich dabei durch Vergleiche und Analogien zur japanischen Kultur, er übersetzte also das ihm Fremde in den eigenen kulturellen Kontext, um es besser verstehen zu können. Zahlreiche seiner persönlichen Erkenntnisse aus der Beschäftigung mit der Kultur nutzte er ebenso für die Erfüllung seines Auftrags. Okakura konnte auf diese Weise ein vertieftes Verständnis der europäi-

schen Kultur erlangen, doch er machte dabei auch tiefgreifende emotionale Erfahrungen, die seine Sicht auf die europäische Kultur ebenfalls beeinflussten. Und diese unerwarteten Emotionen und Zweifel verarbeitete er wiederum, indem er sie in ihm vertraute literarische Formen der japanischen Kultur übersetzte und sie so greifbar machte. Als Kunstkenner begutachtete Okakura zudem zahlreiche Werke der bildenden Kunst Europas, zu denen er eigenständig und ohne Einfluss seines Mentors Kritiken anfertigte. So konnte Okakura schließlich auch ein eigenes Kunstverständnis entwickeln und eigene Ideen für die Weiterentwicklung der Kunst erarbeiten. Zusammenfassend ist also festzuhalten, dass Okakura die europäische Kultur während seiner Reise auf vielfältige Art und Weise erlebte und sich aktiv mit ihr beschäftigte. Indem er sich Fremdes und Unerwartetes durch die Übersetzung in den japanischen kulturellen Kontext greifbar oder für seinen Auftrag nutzbar machte, wirkte er im Sinne des Kulturellen Übersetzens und leistete somit einen Beitrag zum Verstehen fremder Kulturen, wie aber auch zur intensiveren Würdigung der eigenen Kultur.

Mit dieser Studie liegt nun erstmalig eine Untersuchung von Okakuras Europareise des Jahres 1887 vor, die sich explizit seiner Beschäftigung mit der europäischen Kultur widmet. Diese Untersuchung leistet darüber hinaus auch einen Beitrag zur Perspektive des Kulturellen Übersetzens. Die auf kulturelle Erfahrungen fokussierte, neue Sicht auf Okakura, die Reise und das Quellenmaterial wurde schließlich durch die Perspektive des Kulturellen Übersetzens ermöglicht, was deren Anwendbarkeit und Potenzial für zukünftige Forschungen unterstreicht, vor allem zu Reisen in andere Kulturen und den damit zusammenhängenden Texten.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

Sigle	Auflösung
CEW	Okakura, Kakuzo (1984). *Collected English Writings*. 3 Bde. Nakamura, Sunao (Hg.). Tokyo: Heibonsha Limited, Publishers.
OTZ	Okakura, Tenshin 岡倉天心 (1979–1981). *Okakura Tenshin zenshū* [Gesammelte Werke von Okakura Tenshin] 岡倉天心全集. 9 Bde. Yasuda, Yukihiko 安田靫彦 et al. (Hg.). Tōkyō: Heibonsha.

Primärquellen

Kellogg, Clara Louise (1978 [1913]). *Memoirs of an American Prima Donna*. New York: Da Capo Press.

Okakura, Kakuzo (1984). *Collected English Writings*. Bd. 3. Nakamura, Sunao (Hg.). Tokyo: Heibonsha Limited, Publishers.

Okakura, Tenshin 岡倉天心 (1979). *Okakura Tenshin zenshū. Dai-go-kan* [Gesammelte Werke von Okakura Tenshin. Bd. 5] 岡倉天心全集 第五巻. Yasuda, Yukihiko 安田靫彦 et al. (Hg.). Tōkyō: Heibonsha.

— (1979). *Okakura Tenshin zenshū. Dai-san-kan* [Gesammelte Werke von Okakura Tenshin. Bd. 3] 岡倉天心全集 第三巻. Yasuda, Yukihiko 安田靫彦 et al. (Hg.). Tōkyō: Heibonsha.

— (1981). *Okakura Tenshin zenshū. Dai-shichi-kan* [Gesammelte Werke von Okakura Tenshin. Bd. 7] 岡倉天心全集 第七巻. Yasuda, Yukihiko 安田靫彦 et al. (Hg.). Tōkyō: Heibonsha.

Sekundärquellen

Croissant, Doris (1987). „Fenollosas ‚Wahre Theorie der Kunst' und ihre Wirkung in der Meiji-Zeit (1868–1912)". In: *Saeculum*, 38 (1): 52–75.

Kaneko, Toshiya 金子敏也 (2007). *Shūkyō toshite no geijutsu. Okakura Tenshin to meiji kindaika no hikari to kage* [Kunst als Religion. Okakura Tenshin und die Licht- und Schattenseiten der Modernisierung in der Meiji-Zeit] 宗教としての芸術 岡倉天心と明治近代化の光と影. Tōkyō: Tsunan shuppan.

Kinoshita, Nagahiro 木下長宏 (2005). *Okakura Tenshin. Mono ni kanzureba tsui ni ware nashi* [Okakura Tenshin. Wenn man ein Objekt betrachtet, dann verschwindet schließlich das Selbst] 岡倉天心 物ニ観ズレバ竟ニ吾無シ. Tōkyō: Mineruva shobō.

Marra, Michele (1999). *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Murakata, Akiko 村形明子 (1989). „Fenorosa to Okakura no ashiato o tazunete: Meiji 19~20-nen no ōbei bijutsu shisatsu. (1) Amerika ni okeru kangei – shinbun hōdō o chūshin ni [Auf der Spur von Fenollosa und Okakura: Die Inspektion westlicher Kunst der Jahre Meiji 19–20. (1) Der Empfang in Amerika, mit Fokus auf Zeitungsberichten] フェノロサと岡倉の足跡を尋ねて：明治一九〜二〇年の欧米美術視察 (1) アメリカにおける歓迎—新聞報道を中心に". In: *Lotus: Nihon Fenorosa gakkai kikanshi 9* Lotus：日本フェノロサ学会機関誌 9: 1–14.

— (1990). „Fenorosa to Okakura no ashiato o tazunete: Meiji 19~20-nen no ōbei bijutsu shisatsu. (2) Amerika kenbun shūi – Okakura to Komatsu-miya ikkō [Auf der Spur von Fenollosa und Okakura: Die Inspektion westlicher Kunst der Jahre Meiji 19–20. (2) Ausgewählte Erfahrungen in Amerika, Okakura und Prinz Komatsu] フェノロサと岡倉の足跡を尋ねて：明治一九〜二〇年の欧米美術視察 (2) アメリカ見聞拾遺—岡倉と小松宮一行". In: *Lotus: Nihon Fenorosa gakkai kikanshi 10* Lotus：日本フェノロサ学会機関誌 10: 58–67.

Notehelfer, F[red] G. (1990). „On Idealism and Realism in the Thought of Okakura Tenshin". In: *The Journal of Japanese Studies*, 16 (2): 309–355.

Okakura, Takashi 岡倉登志 (2022). *Okakura Tenshin no tabiji* [Die Reiserouten von Okakura Tenshin] 岡倉天心の旅路. Tōkyō: Shintensha.

Ōkubo, Takaki 大久保喬樹 (1987). *Okakura Tenshin. Kyōiteki na hikari ni michita kūkyo* [Okakura Tenshin. Die mit wunderbarem Licht gefüllte Leere] 岡倉天心 驚異的な光に満ちた空虚. Tōkyō: Ozawa shoten.

Racel, Masako N. (2014). „Okakura Kakuzō's Art History: Cross-Cultural Encounters, Hegelian Dialectics and Darwinian Evolution". In: *Asian Review of World Histories*, 2 (1): 17–45.

Rimer, J. Thomas (2002). „Hegel in Tokyo. Ernest Fenollosa and His 1882 Lecture on the Truth of Art". In: Marra, Michael F. (Hg.): *Japanese Hermeneutics. Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 97–108.

Shimizu, Emiko 清水恵美子 (2012). *Okakura Tenshin no hikaku bunkashiteki kenkyū. Bosuton de no katsudō to geijutsu shisō* [Forschungen der vergleichenden Kulturgeschichte zu Okakura Tenshin. Die Aktivitäten in Boston und das Denken zur Kunst] 岡倉天心の比較文化史的研究 ボストンでの活動と芸術思想. Tōkyō: Shibunkaku shuppan.

Yamaguchi, Seiichi 山口静一 (1991). „Okakura Tenshin shokan (Kuki Ryūichi ate) ni tsuite [Über einen Brief von Okakura Tenshin (an Kuki Ryūichi)] 岡倉天心書簡（九鬼隆一宛）について". In: *Lotus: Nihon Fenorosa gakkai kikanshi 11* Lotus : 日本フェノロサ学会機関誌 11: 35–41.

Die Herausgeber:innen und Autor:innen

Die Herausgeber:innen

Fleischer-Heininger, Carolin

absolvierte ein Magisterstudium der Theaterwissenschaft, Neueren deutschen Literaturwissenschaft und Japanologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) und wurde 2022 ebenda im Fach Japanologie promoviert. Promotionsstipendien der Max Weber Stiftung und der DFG. Sie war Lehrbeauftragte sowie später wissenschaftliche Mitarbeiterin am Japan-Zentrum der LMU München und forscht derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin (Post-doc) am Deutschen Institut für Japanstudien (DIJ) in Tōkyō zu Repräsentationen von Behinderungen in der japanischen Gegenwartsliteratur. Ihre Interessengebiete umfassen Literatur und Kultur in Japan seit der Nachkriegszeit, Vorstellungen soziokultureller Differenz, Diskurse und Theorien der Modernisierung und Globalisierung. Sie ist Mitherausgeberin von *Bunron – Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung*. Ihre Dissertation erschien unter dem Titel *Terayama Shūji – Literat, Theatermacher, Filmregisseur: Zur Konstruktion seines Nachkriegsjapan im Zeichen globaler, nationaler und lokaler Verflechtungen* (2025) in der *Münchner Schriftenreihe Japanforschung*.

Schumacher-Shoji, Kevin

geboren 1990, absolvierte ein Doppelstudium der Japanologie und Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) mit Aufenthalten in Kyūshū, Seoul und Tōkyō. Promotionsstipendien der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Max Weber Stiftung. 2023 wurde er an der LMU mit der Arbeit *Illustrating Sōseki: Bild-Text-Verhältnisse, Motive und Netzwerke in Bewegung* promoviert und mit dem Dissertationspreis der Fakultät für Kulturwissenschaften ausgezeichnet. Derzeit arbeitet er als Kurator für die Jahresausstellung 2025 „Farben Japans“ an der Bayerischen Staatbibliothek und fungiert als Autor sowie Mitherausgeber des im Kerber Verlag erschienen Begleitbands dieser Farbholzschnitt-Ausstellung. Er hielt 2020–2024 Lehraufträge am Japan-Zentrum seiner Alma Mater. Seine Interessensgebiete umfassen kulturelle und künstlerische Wechselwirkungen mit den Schwerpunkten Edo-Zeit/Meiji-Zeit, Fin de Siècle/Moderne, Japonisme, Global, Object und Visual Studies.

Die Autor:innen

Giannoulis, Elena

ist Professorin für Japanische Literatur am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften an der Freien Universität Berlin. Außerdem ist sie Principal Investigator der European Research Council-Forschergruppe „Emotional Machines: The Technological Transformation of Intimacy in Japan". 2025 wurde sie in das Heisenberg-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft aufgenommen. Giannoulis studierte Japanologie und Literaturwissenschaften an der Freien Universität Berlin und der Keiō Universität. Im Jahr 2009 wurde sie in der Japanologie promoviert. Ihre Interessensgebiete sind moderne und zeitgenössische japanische Literatur und (Populär-)Kultur, Affekte und Emotionen, Konzepte von Schwäche (*yowasa*) sowie Formen von Bindung und Loslösung in der heutigen japanischen Gesellschaft. Ihr erstes Buch *Blut als Tinte* (2010) befasst sich mit „Authentizität" in zeitgenössischen literarischen Selbstzeugnissen. Giannoulis ist Mitherausgeberin des Routledge-Bands *Emoticons, Kaomoji and Emoji: The Transformation of Communication in the Digital Age* (2020). 2025 erscheint der von ihr herausgegebene Sammelband *The Future of Humans and Emotional Machines: Narratives from Japanese Culture in the 21st Century.* Darüber hinaus ist sie Übersetzerin japanischer Literatur.

Gräfe, Ursula

studierte Anglistik, Amerikanistik und Japanologie in Frankfurt am Main. Seit 1990 arbeitet sie als freiberufliche Übersetzerin aus dem Japanischen und Englischen. Zu ihren bekanntesten Übersetzungen gehören die Werke von Haruki Murakami. 2019 erhielt sie den japanischen Noma Award for the Translation of Japanese Literature.

Jacoby, Julia Mariko

studierte Neuere und Neueste Geschichte, Lateinische Philologie und Geologie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, an der sie auch 2021 mit einer Arbeit zu *Disaster Prevention in Japan 1885–1978: Natural Disasters, Scientific Expertise, and Global Transfers of Knowledge* promoviert wurde. Ihre Forschungen führten sie an die Universitäten Konstanz, Ōsaka und Tōkyō sowie das Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin. Von 2022 bis 2024 war sie Postdoc am Verbundprojekt „Kulturen des Kompromisses" an der Universität Duisburg-Essen. Seit

November 2024 arbeitet sie als Assistant Professor an der Hitotsubashi-Universität in Tōkyō. Ihre Forschungsinteressen liegen in der neueren und neuesten Geschichte Japans, der Umweltgeschichte und der Wissensgeschichte, insbesondere des globalen Wissenstransfers.

Manke, Michaela

geboren 1965, studierte Japanologie und Germanistik in Frankfurt a. M. und Peace Studies an der FernUniversität in Hagen. Seit 1993 ist sie als Dozentin an der Seinan Gakuin-Universität in Fukuoka mit Schwerpunkt DaF tätig; seit 2008 hat sie dort eine außerordentliche Professur im Bereich Komparatistik inne. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind japanische Literatur, insbesondere Lyrik, Translation und Peace Studies. Publikationen in Auswahl: *Gyokusai. Japans Helden sterben schön* von Oda Makoto (Übs.), Schiler Verlag 2010. „Im Spiegelkabinett übersetzter Lyrik oder Von der Mündigkeit des Lesers: ‚Asa nari' von Kambara Ariake". In: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, 26, 1999. „Der Kranke (やまうど Yamōdo, 1906) von Kanbara Ariake (蒲原有明, 1875–1952) im internationalen Diskurs um Krankheit in der Literatur seiner Zeit". In: *Seinan Journal of Cultures*, 37 (2), 2023, 1–47.

Maser, Verena

studierte Japanologie und Soziologie in Erlangen und Trier und war Stipendiatin des Deutschen Instituts für Japanstudien. Das Thema ihrer Dissertation war *Liebe zwischen Mädchen in der japanischen Popkultur*. Seit 2014 arbeitet sie als freiberufliche Übersetzerin und Autorin, und hat bereits über 200 Manga-Bände ins Deutsche übertragen.
www.verena-maser.de

Mueller, Nicole Marion

setzt sich als wissenschaftliche Mitarbeiterin (Post-Doc) am Deutschen Institut für Japanstudien (DIJ) in Tōkyō mit der Digitalen Transformation der japanischen Gegenwartsgesellschaft auseinander. Zu ihren Forschungsinteressen gehören kulturelle Narrative und ihre Verbindungen zu Sociotechnical Imaginaries, die sie mit besonderem Augenmerk auf neue Technologien der Extended Reality bzw. des Metaverse untersucht, sowie die Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen Literatur, Kultur und Gesellschaft und die darauf bezogene Implementierung von Methoden der Digitalen Geisteswissenschaften. Letztere hat sie bereits im Rahmen ihres Promotionsprojektes, einer digital gestützten Ver-

gleichsanalyse zur japanischen Thomas Mann-Übersetzung, erfolgreich zur Anwendung gebracht; ihre Dissertation ist 2024 unter dem Titel *Japanische Thomas Mann-Übersetzung zwischen Kulturheteronomie und Emanzipation* in der Reihe „Digitale Literaturwissenschaft" bei J. B. Metzler im open access erschienen.

Oberwinkler, Michaela

studierte Japanisch und Chinesisch im Übersetzerstudiengang am Seminar für Orientalische Sprachen der Universität Bonn. Im Anschluss an ihre Dissertation zum Thema *Neue Sprachtendenzen im japanischen Internet* an der Japanologie in Tübingen übernahm sie für drei Jahre die Leitung des Tübinger Zentrums für Japanstudien an der Dōshisha University in Kyōto. Seit 2022 ist sie als Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Modernes Japan in Düsseldorf tätig. Ihre Forschungsthemen umfassen interkulturelle Fragestellungen, digitale Kommunikation sowie Translationsproblematiken in Bezug auf das Sprachenpaar Japanisch – Deutsch.

Völker, Christoph

absolvierte ein Doppelstudium der Japanologie und Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Kyūshū Universität in Fukuoka. Derzeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am Japan-Zentrum der LMU München. Publikation: *Mission ins Ungewisse. Die frühe jesuitische Mission in Japan* (Abschlussarbeiten am Japan-Zentrum der Ludwig-Maximilians-Universität München 11), München: Japan-Zentrum der LMU 2020.

Uwagawa, Yu

geboren 1985 in Matsuyama. Studium der Ästhetik und Germanistik an der Universität Kyōto; 2016 Promotion zum Dr. phil. mit einer Dissertation zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins (Universität Kyōto). Seit 2017 Professor an der Kwansei-Gakuin-Universität (Nishinomiya). 2022–2023 Gastwissenschaftler an der LMU. Übersetzung von Stefan Zweigs *Legenden* ins Japanische (*Seiden* [Legenden] 聖伝. Tōkyō: Genki shobō, 2020). Die Dissertation erschien im März 2023 auf Japanisch (*Benyamin no rekishi tetsugaku. Mikurorogī to fuhenshi* [Walter Benjamins Geschichtsphilosophie. Mikrologie und Universalgeschichte] ベンヤミンの歴史哲学：ミクロロギーと普遍史. Kyōto: Jinbun shoin).

Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien

Bd. 1: Harumi Befu, Josef Kreiner (Eds.): *Othernesses of Japan. Historical and Cultural Influences on Japanese Studies in Ten Countries.*
1992, [2]1995 ISBN 978-3-89129-481-9 342 S., kt.

Bd. 2: Erich Pauer (Hg.): *Technologietransfer Deutschland – Japan von 1850 bis zur Gegenwart.*
1992 ISBN 978-3-89129-482-6 330 S., geb.

Bd. 3: Shigeyoshi Tokunaga, Norbert Altmann, Helmut Demes (Eds.): *New Impacts on Industrial Relations – Internationalization and Changing Production Strategies.*
1992 ISBN 978-3-89129-483-3 492 S., geb.

Bd. 4: Roy Andrew Miller: *Die japanische Sprache. Geschichte und Struktur.* Aus dem überarbeiteten englischen Original übersetzt von Jürgen Stalph *et al.*
1993 ISBN 978-3-89129-484-0 XXVI, 497 S., 24 Tafeln, geb.

Bd. 5: Heinrich Menkhaus (Hg.): *Das Japanische im japanischen Recht.*
1994 ISBN 978-3-89129-485-7 XVI, 575 S., geb.

Bd. 6: Josef Kreiner (Ed.): *European Studies on Ainu Language and Culture.*
1993 ISBN 978-3-89129-486-4 324 S., geb.

Bd. 7: Hans Dieter Ölschleger, Helmut Demes, Heinrich Menkhaus, Ulrich Möhwald, Annelie Ortmanns, Bettina Post-Kobayashi: *Individualität und Egalität im gegenwärtigen Japan. Untersuchungen zu Wertemustern in bezug auf Familie und Arbeitswelt.*
1994 ISBN 978-3-89129-487-1 472 S., geb.

Bd. 8: Gerhard Krebs, Bernd Martin (Hg.): *Formierung und Fall der Achse Berlin-Tōkyō.*
1994 ISBN 978-3-89129-488-8 256 S., geb.

Bd. 9: Helmut Demes, Walter Georg (Hg.): *Gelernte Karriere. Bildung und Berufsverlauf in Japan.*
1994 ISBN 978-3-89129-489-5 521 S., geb.

Bd. 10: Josef Kreiner (Ed.): *Japan in Global Context. Papers presented on the Occasion of the Fifth Anniversary of the German Institute for Japanese Studies, Tōkyō.*
1994 ISBN 978-3-89129-490-1 123 S., geb.

Bd. 11: Josef Kreiner (Ed.): *The Impact of Traditional Thought on Present-Day Japan.*
1996 ISBN 978-3-89129-491-8 236 S., geb.

Bd. 12: Josef Kreiner, Hans Dieter Ölschleger (Eds.): *Japanese Culture and Society. Models of Interpretation.*
1996 ISBN 978-3-89129-492-5 361 S., geb.

Bd. 13: Josef Kreiner (Ed.): *Sources of Ryūkyūan History and Culture in European Collections.*
1996 ISBN 978-3-89129-493-2 396 S., geb.

Bd. 14: Aoki Tamotsu: *Der Japandiskurs im historischen Wandel. Zur Kultur und Identität einer Nation.* Aus dem japanischen Original übersetzt von Stephan Biedermann, Robert Horres, Marc Löhr, Annette Schad-Seifert.
1996 ISBN 978-3-89129-494-9 140 S., geb.

Bd. 15: Edzard Janssen, Ulrich Möhwald, Hans Dieter Ölschleger (Hg.): *Gesellschaften im Umbruch? Aspekte des Wertewandels in Deutschland, Japan und Osteuropa.*
1996 ISBN 978-3-89129-495-6 272 S., geb.

Bd. 16: Robert Horres: *Raumfahrtmanagement in Japan. Spitzentechnologie zwischen Markt und Politik.*
1996 ISBN 978-3-89129-496-3 267 S., geb.

Bd. 17/1: Shūzō Kure: *Philipp Franz von Siebold. Leben und Werk.* Deutsche, wesentlich vermehrte und ergänzte Ausgabe, bearbeitet von Friedrich M. Trautz. Herausgegeben von Hartmut Walravens.
1996 ISBN 978-3-89129-497-0 LXVI, 800 S., geb.

Bd. 17/2: Shūzō Kure: *Philipp Franz von Siebold. Leben und Werk.* Deutsche, wesentlich vermehrte und ergänzte Ausgabe, bearbeitet von Friedrich M. Trautz. Herausgegeben von Hartmut Walravens.
1996 ISBN 978-3-89129-497-0 XXX, 899 S., geb.

Bd. 18: Günther Distelrath: *Die japanische Produktionsweise. Zur wissenschaftlichen Genese einer stereotypen Sicht der japanischen Wirtschaft.*
1996 ISBN 978-3-89129-498-7 253 S., geb.

Bd. 19: Gerhard Krebs, Christian Oberländer (Eds.): *1945 in Europe and Asia – Reconsidering the End of World War II and the Change of the World Order.*
1997 ISBN 978-3-89129-499-4 410 S., geb.

Bd. 20: Hilaria Gössmann (Hg.): *Das Bild der Familie in den japanischen Medien.*
1998 ISBN 978-3-89129-500-7 338 S., geb.

Bd. 21: Franz Waldenberger: *Organisation und Evolution arbeitsteiliger Systeme – Erkenntnisse aus der japanischen Wirtschaftsentwicklung.*
1999 ISBN 978-3-89129-501-4 226 S., geb.

Bd. 22: Harald Fuess (Ed.): *The Japanese Empire in East Asia and Its Postwar Legacy.*
1998 ISBN 978-3-89129-502-1 253 S., geb.

Bd. 23: Matthias Koch: *Rüstungskonversion in Japan nach dem Zweiten Weltkrieg. Von der Kriegswirtschaft zu einer Weltwirtschaftsmacht.*
1998 ISBN 978-3-89129-503-8 449 S., geb.

Bd. 24: Verena Blechinger, Jochen Legewie (Eds.): *Facing Asia – Japan's Role in the Political and Economical Dynamism of Regional Cooperation.*
2000 ISBN 978-3-89129-506-9 328 S., geb.

Bd. 25: Irmela Hijiya-Kirschnereit (Hg.): *Forschen und Fördern im Zeichen des Ginkgo. Zehn Jahre Deutsches Institut für Japanstudien.*
1999 ISBN 978-3-89129-505-2 270 S., geb.

Bd. 26: Harald Conrad, Ralph Lützeler (Eds.): *Aging and Social Policy. A German-Japanese Comparison.*
2002 ISBN 978-3-89129-840-4 353 S., geb.

Bd. 27: Junko Ando: *Die Entstehung der Meiji-Verfassung. Zur Rolle des deutschen Konstitutionalismus im modernen japanischen Staatswesen.*
2000 ISBN 978-3-89129-508-3 273 S., geb.

Bd. 28: Irmela Hijiya-Kirschnereit (Hg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch.*
2001 ISBN 978-3-89129-509-0 316 S., geb.

Bd. 29: Peter J. Hartmann: *Konsumgenossenschaften in Japan: Alternative oder Spiegelbild der Gesellschaft?*
2003 ISBN 978-3-89129-507-6 628 S., geb.

Bd. 30: Silke Vogt: *Neue Wege der Stadtplanung in Japan. Partizipationsansätze auf der Mikroebene, dargestellt anhand ausgewählter* machizukuri*-Projekte in Tōkyō.*
2001 ISBN 978-3-89129-841-1 312 S., geb.

Bd. 31: Birgit Poniatowski: *Infrastrukturpolitik in Japan. Politische Entscheidungsfindung zwischen regionalen, sektoralen und gesamtstaatlichen Interessen*.
2001 ISBN 978-3-89129-842-8 417 S., geb.

Bd. 32: Gerhard Krebs (Hg.): *Japan und Preußen*.
2002 ISBN 978-3-89129-843-5 356 S., geb.

Bd. 33: René Haak, Hanns Günther Hilpert (Eds.): *Focus China – The New Challenge for Japanese Management*.
2003 ISBN 978-3-89129-844-2 223 S., geb.

Bd. 34: Iwo Amelung, Matthias Koch, Joachim Kurtz, Eun-Jung Lee, Sven Saaler (Hg.): *Selbstbehauptungsdiskurse in Asien: China – Japan – Korea.*
2003 ISBN 978-3-89129-845-9 438 S., geb.

Bd. 35: Andrea Germer: *Historische Frauenforschung in Japan. Die Rekonstruktion der Vergangenheit in Takamure Itsues „Geschichte der Frau" (*Josei no rekishi).
2003 ISBN 978-3-89129-504-5 425 S., geb.

Bd. 36: Isa Ducke, Sven Saaler (Hg.): *Japan und Korea auf dem Weg in eine gemeinsame Zukunft: Aufgaben und Perspektiven*.
2003 ISBN 978-3-89129-846-6 232 S., geb.

Bd. 38: René Haak, Dennis S. Tachiki (Eds.): *Regional Strategies in a Global Economy. Multinational Corporations in East Asia*.
2004 ISBN 978-3-89129-848-0 294 S., geb.

Bd. 39: Sven Saaler: *Politics, Memory and Public Opinion. The History Textbook Controversy and Japanese Society.*
2005, [2]2006 ISBN 978-3-89129-850-3 202 S., kt.

Bd. 40: Matthias Koch, Sebastian Conrad (Hg.): *Johannes Justus Rein. Briefe eines deutschen Geographen aus Japan 1873–1875*.
2006 ISBN 978-3-89129-851-0 423 S., geb.

Bd. 41: Anja Osiander: *Der Fall Minamata – Bürgerrechte und Obrigkeit in Japan nach 1945*.
2007 ISBN 978-3-89129-852-7 388 S., geb.

Bd. 42: Ralph Lützeler: *Ungleichheit in der* global city *Tōkyō. Aktuelle sozialräumliche Entwicklungen im Spannungsfeld von Globalisierung und lokalen Sonderbedingungen.*
2008 ISBN 978-3-89129-853-4 467 S., geb.

Bd. 43: Patrick Heinrich, Yuko Sugita (Eds.): *Japanese as Foreign Language in the Age of Globalization.*
2008 ISBN 978-3-89129-854-1 266 S., geb.

Bd. 44: Hiromi Tanaka-Naji: *Japanische Frauennetzwerke und Geschlechterpolitik im Zeitalter der Globalisierung.*
2008 ISBN 978-3-89129-855-8 580 S., geb.

Bd. 45: Carola Hommerich: *„Freeter" und „Generation Praktikum" – Arbeitswerte im Wandel? Ein deutsch-japanischer Vergleich.*
2009 ISBN 978-3-89129-856-3 289 S., geb.

Bd. 46: Gerhard Krebs: *Japan im Pazifischen Krieg. Herrschaftssystem, politische Willensbildung und Friedenssuche.*
2010 ISBN 978-3-89129-010-1 932 S., geb.

Bd. 47: Susanne Brucksch: *Ungleiche Partner, gleiche Interessen? Kooperationen zwischen Unternehmen und zivilgesellschaftlichen Umweltorganisationen in Japan.*
2011 ISBN 978-3-86205-035-2 332 S., geb.

Bd. 48: Barbara Geilhorn: *Weibliche Spielräume. Frauen im japanischen Nō- und Kyōgen-Theater.*
2011 ISBN 978-3-86205-036-9 258 S., geb.

Bd. 49: Holger Rockmann: *Demografischer Wandel in Japan und Deutschland. Bevölkerungspolitischer Paradigmenwechsel in der Familienpolitik.*
2011 ISBN 978-3-86205-037-6 350 S., geb.

Bd. 50: Dan Tidten: *Inter Pares. Gleichheitsorientierte Politiken in Japan.*
2012 ISBN 978-3-86205-038-3 194 S., geb.

Bd. 51: Barbara Geilhorn, Eike Grossmann, Miura Hiroko, Peter Eckersall (Eds.): *Enacting Culture – Japanese Theater in Historical and Modern Contexts* 文化の演出 - 日本演劇の歴史的と現今的状況 .
2012 ISBN 978-3-86205-039-0 313 S., geb.

Bd. 52: Christian W. Spang: *Karl Haushofer und Japan. Die Rezeption seiner geopolitischen Theorien in der deutschen und japanischen Politik.*
2013 ISBN 978-3-86205-040-6 1008 S., geb.

Bd. 53: Marie-Luise Legeland: *Onsen. Thermalquellen als Reiseziel. Badekuren und Badetourismus in Japan*.
2013 ISBN 978-3-86205-041-3 504 S., geb.

Bd. 54: Phoebe Stella Holdgrün: *Gender equality. Implementierungsstrategien in japanischen Präfekturen*.
2013 ISBN 978-3-86205-042-0 390 S., geb.

Bd. 55: Hans-Joachim Bieber: *SS und Samurai. Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933–1945*.
2014 ISBN 978-3-86205-043-7 1311 S., geb.

Bd. 56: Ken'ichi Mishima, Wolfgang Schwentker (Hg.) in Zusammenarbeit mit Manfred Hubricht, Tadashi Suzuki, Kuniyuki Terada und Robin Weichert: *Geschichtsdenken in Japan. Eine moderne Quellensammlung*.
2015 ISBN 978-3-862015-044-4 ca. 480 S., geb.

Bd. 57: Christian Heideck: *Zwischen Ost-West-Handel und Opposition. Die Japanpolitik der DDR 1952–1973*.
2014 ISBN 978-3-86205-045-1 335 S., geb.

Bd. 58: Mateusc Cwik: *Gestalt und Gehalt. Der Formalismusstreit in der japanischen Literaturtheorie der 1920er-Jahre*.
2015 ISBN 978-3-86205-046-8 165 S., geb.

Bd. 59: Uwe Holtschneider: *Adoption of Corporate Social Responsibility by Japanese Companies*.
2015 ISBN 978-3-86205-047-5 289 S., geb.

Bd. 60: Steffen Heinrich, Gabriele Vogt (Hg.): *Japan in der Ära Abe. Eine politikwissenschaftliche Analyse*.
2017 ISBN 978-3-86205-048-2 291 S., geb.

Bd. 61: Anna Wiemann: *Networks and Mobilization Processes: The Case of the Japanese Anti-Nuclear Movement after Fukushima*.
2018 ISBN 978-3-86205-049-9 297 S., geb.

Bd. 62: Barbara Holthus, Hans Bertram (eds.): *Parental well-being. Satisfaction with work, family life, and family policy in Germany and Japan*.
2018 ISBN 978-3-86205-050-5 254 S., geb.

Bd. 63: Franziska Utomo: *Tokyos Aufstieg zur Gourmet-Weltstadt. Eine kulturhistorische Analyse*.
2019 ISBN 978-3-86205-051-2 273 S., geb.

Bd. 64: Hans Joachim Bieber (Hg.): *Dietrich Seckel: Berichte aus Japan. Briefe an seine Mutter. Hiroshima 1936 bis Tokyo/Urawa 1941.*
2020 ISBN 978-3-86205-052-9 618 S., geb.

Bd. 65: Laura Blecken: *„Selbstverantwortung" in der japanischen Gesellschaft. Eine begriffsgeschichtliche und diskursanalytische Untersuchung mit Methoden der Digital Humanities.*
2021 ISBN 978-3-86205-053-6 266 S., geb.

Bd. 66: Lukas Frank: *Spiegel-Bilder. Die Darstellung von Kindern und Jugendlichen in Illustrierter Beobachter und Shashin shūhō, 1938 und 1943.*
2021 ISBN 978-3-86205-055-0 377 S., geb.

Bd. 67: Sebastian Polak-Rottmann: *Wie politische Partizipation Freude bereiten kann. Sechs Dimensionen des subjektiven Wohlbefindens politisch handelnder Personen im ländlichen Japan.*
2024 ISBN 978-3-86205-056-7 252 S., geb.

Bd. 68: Carolin Fleischer-Heininger, Kevin Schumacher-Shoji (Hg.): *„Schwarze Löcher im Gewebe der Sprachen". Kulturelles Übersetzen in der japanischen Literatur.*
2025 ISBN 978-3-86205-057-4 254 S., geb.