

Das Phänomen der Zweitübersetzung

Am Beispiel eines Romans von Murakami Haruki

Olaf SCHIEDGES

Einleitung

Der japanische Schriftsteller Murakami Haruki 村上春樹 (geb. 1949) ist in Deutschland vor allem durch seinen Roman 国境の南、太陽の西 (1992) bekannt geworden. Der Roman wurde im Jahre 1998 ins Amerikanische übertragen und erschien im Jahre 2000 auch in einer deutschen Übersetzung. Die deutsche Übersetzung wurde entgegen beim Übersetzen üblicher Verfahrensweisen aus der amerikanischen Version des Romans übersetzt, was dem verantwortlichen deutschen Verlag viel Kritik einbrachte.

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen der Übersetzung über eine Drittsprache, im Allgemeinen Doppel— oder Zweitübersetzung genannt. Ausgehend von den Äquivalenzkriterien Kollers werden zunächst Aspekte der Translation wie Übersetzbarkeit, die Rolle des Übersetzers und besonders Fragen der Übertragbarkeit des literarischen Stils in eine Übersetzung diskutiert. Nach einer kurzen Einführung in die Probleme der Übersetzung japanischer Literatur, werden sowohl der Roman von Murakami als auch die Merkmale seiner Rezeption in Deutschland beschrieben. Im letzten Teil der Arbeit werden schließlich Auszüge aus der Erst— und Zweitübersetzung des Romans im Vergleich besprochen, wobei vor allem die Stilebene der beiden Übersetzungen im Vordergrund steht.

Die Arbeit ist gegliedert wie folgt:

1. Übersetzung und Beschreibung der Äquivalenz
2. Die Rolle des Übersetzers
3. Stil und Übersetzung
4. Das Phänomen der Übersetzung aus einer Drittsprache
5. Japanische Literatur in Übersetzung
6. Murakami Haruki zum Thema Zweitübersetzung
7. Murakami Haruki in Deutschland

8. Rezeption des Romans „Gefährliche Geliebte“ in Deutschland
9. Vergleich von Auszügen aus der amerikanischen und deutschen Übersetzung mit dem japanischen Original
10. Schluss

Literaturverzeichnis

1. Übersetzung und Beschreibung der Äquivalenz

Was versteht man im Allgemeinen unter dem Begriff der Übersetzung? Die Definitionen in der Fachliteratur sind zahlreich und unterscheiden sich in hohem Maße voneinander aufgrund unterschiedlichster Perspektiven und Herangehensweisen der jeweiligen wissenschaftlichen Disziplinen. Denn die wissenschaftlichen Ansätze thematisieren stets ihre jeweils eigenen Aspekte im Hinblick auf den Begriff der Übersetzung. (Vg. Koller 2004: 18)

Maßgebliche Voraussetzung, dass ein Text überhaupt als Übersetzung betrachtet werden kann, ist nach Koller die Herstellung einer Äquivalenz zwischen einem Resultattext in der Sprache L2 (ZS-Text) und einem Ausgangstext (AS-Text) in der Sprache L1. (Vg. ebenda 81)

Koller nennt fünf Bezugsrahmen, die bei der Beschreibung der Äquivalenz eine Rolle spielen. Hier ein kurzer Überblick:

1. Die *denotative Äquivalenz*, die sich auf den außersprachlichen Sachverhalt, der in einem Text vermittelt wird, orientiert.
2. Die *konnotative Äquivalenz*, die sich an Kategorien wie Stilschicht, soziolektalen und geographischen Dimensionen orientiert.
3. Die *textnormative Äquivalenz*, die sich auf textgattungsspezifische Merkmale bezieht.
4. Die *pragmatische Äquivalenz*, die sich auf den Empfänger, also den Leser und seine Verstehensvoraussetzungen bezieht.
5. Die *formal-ästhetische Äquivalenz*, die sich auf eben solche Eigenschaften des Ausgangstextes bezieht.

(Vg. ebenda 216)

Im Bereich der *denotativen Äquivalenzbeziehungen* unterscheidet Koller fünf Entsprechungstypen, die sich linguistisch feststellen lassen:

1. Die Eins-zu-eins-Entsprechung (Äquivalent)

Hier treten Übersetzungsprobleme auf, wenn in der Zielsprache Synonyme vorliegen, wobei es sich um Synonyme auf der denotativen Ebene handelt, nicht um konnotative Gleichwertigkeit.

2. Die Eins-zu-viele-Entsprechung (Diversifikation)

Übersetzungsprobleme sind die Folge davon, dass z.B. in der ZS Bedeutungen obligatorisch ausgedrückt werden, in der AS dagegen nicht existieren. So werden in Sprachen Bedeutungen mit einem Oberbegriff ausgedrückt, für die in anderen Sprachen mehrere Unterbegriffe verwendet werden.

3. Die Viele-zu-eins-Entsprechung (Neutralisation)

Um Übersetzungsprobleme zu lösen, können adjektivische und Genitiv-Attribute, Zusammensetzungen oder Adverbien verwendet werden, um in der Zielsprache eine Spezifizierung der ZS-Entsprechung zu erlangen.

4. Die Eins-zu-Null-Entsprechung (Lücke)

Es liegt eine lexikalische Lücke in der ZS vor, die durch folgende Verfahren geschlossen werden kann:

- Übernahme des AS-Ausdrucks
- Lehnübersetzung
- Verwendung eines ähnlichen Begriffes, der in der ZS vorliegt
- Umschreibung, Kommentierung oder Definition des AS-Ausdrucks in der ZS

5. Die Eins-zu-Teil-Entsprechung

Den Vergleich von unterschiedlich großen Wortfeldern in den Sprachen nennt Koller hier als Beispiel. Solche Teilentsprechungen können nach Koller in bestimmten Textzusammenhängen als adäquate Übersetzung gelten. Ist eine Übersetzung nicht mehr möglich, bleibt nur die Lösung mittels kommentierender Verfahren. (Vg. ebenda 228–240)

Berücksichtigt werden müssen jedoch auch die *konnotativen Werte*, die

durch sprachliche Ausdrücke vermittelt werden. Der Stil eines Textes ergibt sich aus diesen Konnotationen, zu denen Koller Stilschichten (gehoben, dichterisch, normalsprachlich, umgangssprachlich, Slang, vulgär), sozial bedingten Sprachgebrauch (Sprache der Arbeiterschicht, studentensprachlich), geographische Zuordnungen (Dialekte), Frequenz und Anwendungsbereich zählt. (Vg. ebenda 243–247)

Textnormative Gleichwertigkeit herstellen bedeutet bestimmte sprachliche Stilnormen in der ZS einzuhalten. Textsorten stellen Bedingungen, die sich sowohl in der Auswahl der sprachlichen Mittel, als auch im Textaufbau niederschlagen. Veränderungen sind hier möglich aufgrund von unterschiedlichen Textnormen in der AS und ZS. (Vg. ebenda 247)

Unterschiedliche Rezeptionsbedingungen für AS- und ZS-Text stellen den Übersetzer häufig vor die Frage, inwieweit er in den Text eingreifen darf oder soll. Wissensvoraussetzungen der Leser spielen hier eine wichtige Rolle. Der Übersetzer muss abwägen, in welchem Maße er die Leser der ZS mit zusätzlichen Informationen versorgt oder ob er auf Grund moralischer oder politischer Vorbehalte in den Text eingreift. Diese *pragmatische Äquivalenz* kann der Übersetzer erreichen, indem er die kommunikativen Bedingungen auf der Empfängerseite analysiert. (Vg. ebenda 249)

Verliert ein Text seine formal-ästhetischen Qualitäten, so verschwindet auch seine Literarizität. Der Übersetzer hat die Aufgabe, die Gestaltungsmöglichkeiten der ZS auszunutzen um eine *formal-ästhetische Äquivalenz* herzustellen. Dazu gehören neben Rhythmus, Reim und Versformen auch werkspezifische Ausdrucksformen in Syntax, Lexik, Sprachspiel und Metapher. (Vg. ebenda 252)

2. Die Rolle des Übersetzers

Ein literarisches Kunstwerk ist ein ästhetisches Objekt, entstanden durch den schöpferischen Akt eines Autors. Zur Abgrenzung literarischer Texte von

gewöhnlichen Texten könnte man Strukturen wie Rhythmus, Klang, kreative Formen oder Normabweichungen nennen, die in der Übersetzung erhalten bleiben sollen. Der Erhalt dieser Strukturen hängt dabei indes nicht nur von der linguistischen Kompetenz des Übersetzers ab. Auch das Sprachgefühl sowie das literarischen Einfühlungsvermögen des Übersetzers spielen hier eine wichtige Rolle. (Vg. Stolze 2003: 252)

Die Übersetzung eines literarischen Werkes ist also nicht einfach nur eine Kopie desselben, sondern kann demnach ebenso wie das Original als eine künstlerische Schöpfung betrachtet werden. Für Levy ist die literarische Übersetzung „eine künstlerische Reproduktion, das Übersetzen als Vorgang ein originales Schaffen, die Übersetzung ein Grenzfall an der Scheide zwischen reproduzierender und original schöpfender Kunst.“(Levy 1969: 65)

Diese Gratwanderung ist auch Thema in Robert Wechslers Buch mit dem Titel „Performing without a Stage—The Art of Literary Translation“, in dem der Autor das Übersetzen von Literatur als Inszenierung versteht. (Vg. Wechsler 257 ff.) Der Übersetzer muss nicht nur linguistische Probleme lösen, er muss die gesamte Sprache des Ausgangstextes erfassen mitsamt seinem Klang, Rhythmus und Ton. Kohlmayer nennt dies den symptomatischen Sprachgestus, eine Einheit aus materieller und geistiger Sprachform. (Vg. Kohlmayer 2002: 337)

Eine Übersetzung kann niemals mit dem Original identisch sein. Dennoch ist die Übertragung eines literarischen Textes in eine andere Sprache kein harmloses Unterfangen. Selbst der einfachste Satz kann häufig nicht in eine andere Sprache übertragen werden, ohne dabei die Intention des Autors zu verändern. Übersetzung verändert einen Text. Das ist eine Tatsache, die stets bedacht werden sollte. Von einer „Manipulation“ des Originals durch die Übersetzung ist zum Beispiel die Rede in den Discriptive Translation Studies (DTS), wo in erster Linie ideologische Gründe für Veränderungen von Texten aus ehemaligen Kolonialländern angeführt werden. Venuti zum Beispiel fordert daher eine stärkere Sichtbarkeit des Übersetzers. (Vg. Venuti: 1995: 95)

Prinzipiell bestimmt auch heute noch der von Schleiermacher formulierte Zielkonflikt, ob das Original nun zum Leser oder ob der Leser zum Original hinbewegt werden soll, die übersetzungswissenschaftliche Diskussion. Vor

allem bei der Übersetzung eines literarischen Werkes ist der Übersetzer angehalten, mittels interpretatorischer Fähigkeit und philologischer Kompetenz zwischen Texten und Kulturen zu vermitteln. Der Übersetzer ist hier im Idealfall gleichzeitig Wissenschaftler, Sprachkünstler und Literat.

Eine Übersetzung sollte möglichst unverfälscht vom Übersetzer angefertigt werden, eine Forderung, die eigentlich selbstverständlich sein sollte. Dennoch bleibt Übersetzung ein relativer Begriff (Vg. Koller 2004: 193), da „(s)emantische, stilistische und ästhetische Werte eines Originaltextes (...) von verschiedenen Übersetzern unterschiedlich aufgefasst (wie von Lesern der Originalsprache auch), unterschiedlich hierarchisiert und damit auch verschieden übersetzt (werden).“ (ebenda 192–193)

Bei der Übertragung japanischer Literatur zum Beispiel in eine europäische Sprache hat der Übersetzer zudem Schwierigkeiten zu bewältigen, die sich bei Übersetzungen von Sprachen aus näher miteinander verwandten Kulturkreisen eher nicht ergeben. Bei geringer Distanz zwischen der Kultur des Ausgangstextes und der Zielkultur dagegen können sich, wie Koller beschreibt, offene und verdeckte Verständnisfallen auftun, die durch unauffällige kulturelle Unterschiede entstehen. (Vg. ebenda 167)

Die Übersetzbarkeit eines Textes ist immer relativ, ebenso wie die Übersetzung eines Textes von Relativität gekennzeichnet ist, weil sich mehrere Übersetzungen eines einzelnen Ausgangstextes niemals gleichen werden. Es gibt keine Musterübersetzung. Dies hängt (auch) mit den Bedingungen und Faktoren des Verstehens von Texten zusammen. Der Übersetzer wird den Text so übersetzen, wie er ihn verstanden hat. Das Textverstehen, so Stolze, ist jedoch nicht selbstverständlich. Der Übersetzer nimmt nicht nur die Aufgabe des Translators wahr, er ist gleichzeitig auch Rezipient des Textes. In dieser Funktion macht er sich den Text zueigen, allerdings nicht um auf die darin enthaltene Mitteilung zu reagieren, sondern um sie weiterzugeben an die zielkulturellen Adressaten. (Vg. Stolze 2003: 35)

Voraussetzung hierfür ist unter anderem auch die Solidarität des Übersetzers mit dem Text als Mitteilung. Kreativität ist zwar wichtig, dennoch muss man immer die „eigene Subjektivität mit bedenken, sie akzeptieren, aber ihr nicht freien Lauf lassen. (...) Beim Übersetzen hat man es nicht vorrangig mit

Textstrukturen oder Empfängerbedingungen zu tun, sondern mit sich selber, mit dem eigenen Verstehenshintergrund und der Frage wie man eine Mitteilung unter Menschen überzeugend präsentieren könnte.“ (ebenda 177) Das subjektive Bewusstsein des Translators wirkt stets auf die Entscheidungen, die dieser während des Übersetzungsvorgangs trifft.

Stolze spricht von der translatorischen Vermittlerrolle und Verantwortung des Übersetzers, der gleichzeitig auch zum Autor des Zieltextes wird. Die Verantwortung des Übersetzers liegt einerseits in der Treue gegenüber dem Original, als Autor hat er andererseits die Aufgabe, die Leser der Zielkultur zu berücksichtigen, wobei er letztlich nur die Möglichkeit hat, so Stolze, eine „intendierte Wirkung zu extrapolieren.“ (ebenda 35) Auf welche Art und Weise die Übersetzung jedoch von den zielkulturellen Lesern verstanden wird, liegt dann nicht mehr in seinem Einflussbereich. In der Übersetzungswissenschaft ist die Rede von einer doppelten Bindung der Übersetzung. (Vg. Koller 2004: 188ff.) Der Übersetzer steht zwischen zwei Seiten: er ist sowohl an den Ausgangstext gebunden als auch an die empfängerseitigen Bedingungen und Voraussetzungen.

Gerade im Falle der literarischen Übersetzung kommt neben dieser doppelten Bindung noch ein Faktor hinzu, der des literarischen Stils. Literarische Texte, so Stolze, sind als Mitteilungsgeschehen personenzentriert. „Als künstlerischer Lebensäußerung kommt der sprachlichen Form dabei eine besondere Bedeutung zu: stilistisch musste etwas genau so gesagt werden, wie es vom Dichter gewollt war.“ (Vg. Stolze 2003: 251)

3. Stil und Übersetzung

Nach Gauger finden wir Stil heute in drei unterschiedlichen Ausformungen, die miteinander zusammenhängen. Als Individualstil, in Bezug auf eine besondere Gattung und als Epochenstil. Stil ist aber auch eine Erwartungshaltung, im Sinne des Sich-Einfügens. Zum Beispiel sagt man, dass jemand den Stil nicht getroffen hat, der an einer bestimmten Stelle erwartet wird. Umgekehrt spricht man vom Stil auch im Sinne eines Sich-Ausfügens entgegen der allgemeinen Erwartungshaltung. (Vg. Gauger 1995: 194)

Beide Ausformungen lassen sich sowohl auf den Bereich der Literatur (oder der Kunst) als auch auf die literarische Übersetzung anwenden. So kann man einen literarischen Stil als bewusste künstlerische Abweichung von einer literarischen oder sprachlichen Norm verstehen, zum Beispiel als Bruch mit überlieferten Traditionen oder Normen.

Was den Übersetzer betrifft, so kann man sagen, dass seine Aufgabe darin besteht, den Stil beziehungsweise bestimmte, hervorstechende stilistische Aspekte des Textes einer Ausgangssprache herauszufinden. Solche stilistischen Merkmale sind nach Stolze „linguistisch beschreibbare situationsgebundene Sprachstrukturen, die keine statische, ein für allemal festgelegte Erscheinung an Texten sind, sondern eher eine virtuelle Qualität darstellen, die jeweils im Rezeptionsprozess wahrzunehmen ist; und dann erweist sich als Stil, was dem Leser auffällt.“ (Stolze 2003: 251) Allerdings kann dieser Stil je nach Lesergruppe ganz unterschiedlich aufgenommen werden. Iser nennt dies eine dynamische Situation zwischen Text und Leser, die im Lesevorgang als Bedingung der Verständigung mit dem Text entsteht. (Vg. Iser: 1976: 111)

Viele Übersetzer, so Kohlmayer, sprechen beim Übersetzen vom „Ton des Ganzen“ oder vom „Erhalten der Atmosphäre“ eines Textes. „Es komme weniger auf einzelne Fehler an als darauf, den „Ton des Ganzen“ zu finden, der für den jeweiligen Autor typisch sei.“ (Kohlmayer 2002: 334) Bei der Beziehung zwischen diesem Ton oder Stil eines literarischen Textes und seinem Übersetzer spricht Kohlmayer von einer Verkörperung der Literaturübersetzung in der Person des Translators. Seiner Auffassung nach bindet der literarische Text „seine Botschaften immer an bestimmte Sprechweisen und Figuren. Die Semantik eines literarischen Textes ist gebunden an die Präsenz eines Körpers, einer Stimme, eines ‚Tons‘, eines Ich. (...) Der gesamte Aufwand an literarisch-handwerklichem Material — Rhythmus, Reim, Pausenzeichen und sonstige Satzzeichen, Wortstellung, Stilebenen, rhetorische Figuren usw. — dient dazu, *bestimmte Sprechweisen möglichst lebendig, unverwechselbar, symptomatisch, materiell zu fixieren.*“ (ebenda) Der literarische Stil ist für Kohlmayer nichts anderes als der *Sprachgestus*, den der Übersetzer erfassen können muss. Er nennt dies die emphatische Kompetenz des Literaturübersetzers, also das „verstehende Erschließen eines

stimmlichen, gestischen, körperlichen, emotionalen Gesamtbildes aus verbalen Andeutungen und das entsprechende zielsprachliche Reproduzieren.“ (ebenda)

4. Das Phänomen der Übersetzung aus einer Drittsprache

Englisch scheint heutzutage zwar die meisten Bereiche des kulturellen Lebens auf der Welt zu dominieren. Glücklicherweise wird jedoch nach wie vor ein Großteil zeitgenössischer Literatur in anderen Sprachen geschrieben. Diese Werke sind aber nur denjenigen zugänglich, die diese Sprachen beherrschen oder Zugang zu einer Übersetzung haben.

Hat man eine Übersetzung des Werkes einer Ausgangskultur vorliegen, so ist wohl fast immer davon auszugehen, dass die Übertragung in die Sprache der Zielkultur zu einer Veränderung, im schlimmsten Fall sogar Beschädigung des Originals oder zu einem Verlust durch den Übersetzer geführt hat. Übersetzt man einen Text nicht aus dem Original, sondern aus einer dritten Sprache, können in unserem Fall für den Text (und für den Leser) schwerwiegende Folgen entstehen. Neben der durchaus wichtigen Frage danach, welcher Text denn nun eigentlich das Original ist — Murakamis Roman *Kokkyô no Minami, Taiyô no Nishi* oder Gabriels Übersetzung „South of the Border, West of the Sun“ — stehen wir vor einem Problem, dass jedem Übersetzungsvorgang innewohnt. Patzschke beschreibt dies so:

„Der Übersetzer entschlüsselt die im Original enthaltene Mitteilung und gibt sie in einer Zielsprache wieder, die in der Regel seine Muttersprache ist. Bei einer Zweitübersetzung wiederholt sich dieser Vorgang, nur ist hier die als Vorlage dienende Übersetzung das »Original«. Der Text des Originals erfährt bei einer Übersetzung eine zweifache Konkretisierung, einmal beim Übersetzer und einmal beim Leser der Übersetzung, bei einer Zweitübersetzung somit eine dreifache Konkretisierung, da noch ein Übersetzer hinzutritt.“ (Patzschke 2001: 100)

Der Übersetzungsvorgang und alle Faktoren, die dabei eine Rolle spielen, werden im Falle einer Zweitübersetzung außer Kraft gesetzt. Hinzu kommt, dass die erste Übersetzung bereits Unterschiede gegenüber dem Original auf-

weisen kann und diese Unterschiede in die Zweitübersetzung übernommen werden können. Ebenso kann der Fall eintreten, dass der zweite Übersetzer gerade solche Abweichungen als besonders charakteristische Merkmale des Textes einstuft und die entsprechenden Textstellen hervorhebt. (Vg. ebenda 100).

Ein weiterer Aspekt von Zweitübersetzungen soll hier noch angesprochen werden. Es ist bereits erwähnt worden, dass eine Übersetzung nicht nur eine Übertragung und Aneinanderreihung von Sätzen oder Aussagen ist. Der Übersetzer soll sich — und darin besteht eine seiner Aufgaben — den Originaltext in einer rezeptiven Phase des Übersetzungsprozesses als Ganzes in seinem kulturellen Kontext und in seiner kommunikativen Einbettung bewusst machen. Hinzu kommen also auch nicht-sprachliche Faktoren, die der Übersetzer berücksichtigen sollte (Vg. Kautz 2002: 64), was im Falle einer Zweitübersetzung jedoch nicht möglich ist, da der Zweitübersetzer keinen Zugang zum AS-Text mehr hat und stattdessen bereits die Zielsprache einer anderen Zielkultur vorliegt.

Problematisch wird es auch beim Verstehen des Ausgangstextes, das dem Übersetzungsvorgang vorangestellt werden soll. Dieser subjektive Vorgang des Verstehens wiederholt sich und die Interpretation des Ausgangstextes läuft bei einer Zweitübersetzung zwei Mal ab. (Vg. Patzschke 2001: 100) Dies ist insofern bemerkenswert, da alle Menschen selbst bei gleichen Ausgangsinformationen prinzipiell anders verstehen, da jeder einzelne über individuelle Verstehensvoraussetzungen verfügt, sowohl sprachlicher als auch nicht-sprachlicher Natur. Dabei handelt es sich einerseits um die Text-Kompetenz in der Muttersprache und andererseits um Weltwissen und Fachkenntnisse in Bezug auf die eigene und fremde Kultur.

All dies kann dazu führen, dass in der Erstübersetzung bereits Interpretationen oder Denkweisen des Übersetzers auftauchen, die der Übersetzer der Zweitübersetzung nun unbewusst als original einstuft und in seine Übertragung übernimmt. (Vg. ebenda 101) Besonders problematisch erscheint also die Tatsache, dass der Übersetzer der Drittsprache keine Möglichkeit hat, zu überprüfen, wie weit sich die (in unserem Fall) englischsprachige Übersetzung bereits vom Original entfernt hat.

Mit Kollers Worten wird hier eine empfängerseitige Bindung an den ZS-Text tatsächlich derart verabsolutiert, dass die Autonomie des Originaltextes verletzt wird. Der ZS-Text steht mit dem Originaltext kaum noch in irgendeiner Beziehung. Die für eine Übersetzung notwendige doppelte Bindung liegt (s.o.) nicht mehr vor (Vg. Koller 2004: 191). Selbst bei Rückübersetzungen in die gleiche AS entsteht kein AS-Text, von dem bei der ZS-Herstellung ausgegangen wurde. Übersetzungen sind irreversibel, sie sind primär gekennzeichnet durch Unidirektionalität. (Vg. ebenda 201)

5. Japanische Literatur in Übersetzung

Japanische Literatur verleitet einerseits häufig dazu, von einer Übersetzungsresistenz zu sprechen. Andererseits bedeutet der große Abstand des Japanischen zu den europäischen Sprachen auch, dass der Spielraum des Übersetzers größer ausfällt, als bei eng verwandten Sprachen. (Vg. Hijiya-Kirschner 1993: 72f.)

Das Problem der Übersetzbarkeit ist Jahrhunderte lang intensiv diskutiert worden und reicht von der These der absoluten Übersetzbarkeit über die Bejahung der Übersetzbarkeit von Teilbereichen der denotativen Bedeutung bis hin zur Verneinung der Übersetzbarkeit ganzer Textgattungen. (Vg. Koller 2004: 161; zur Frage der Übersetzbarkeit und den unterschiedlichen Positionen dazu siehe: Ebenda 159–188)

Oft ist im Falle des Japanischen auch die Rede von der Unübersetzbarkeit bestimmter Wörter. Natürlich hat sich hier in den letzten Jahren viel verändert im Zuge der Internationalisierung japanischer Kultur — man denke nur an Begriffe wie *Sushi*, *Sashimi* oder *Tōfu*. Auch bei selteneren Begriffen wie *engawa* 縁側 oder *uchiwa* 団扇 bleibt immer noch die Möglichkeit, diese Wörter in einem Glossar aufzulisten oder die Begriffe so zu belassen, so dass der Leser versuchen muss, sie aus dem Zusammenhang heraus zu verstehen. (Vg. Hijiya-Kirschner 1993: 74) Selbst bei stark kulturgebundenen Wörtern wie *ofuro* お風呂, die noch zu den unübersetzbaren Wörtern gezählt werden (Vg. ebenda 2001: 19), sollte die Problematik der Unübersetzbarkeit nicht überschätzt werden. Der Leser, so Koller, steht dem Text nicht als pas-

sives Objekt gegenüber, sondern als aktives Subjekt. Als solches „konstruiert er aus dem sich progressive entwickelnden Sinn ganzen des Textes und in ständiger Rückkopplung zu seinen eigenen Wissensvoraussetzungen die Bedeutung einzelner Wörter, Sätze und Textabschnitte.“(Koller 2004: 177)

Mit welchen Schwierigkeiten wird ein Übersetzer japanischer Literatur im Einzelnen konfrontiert? Gentes hat diese Hindernisse am Ende ihrer Evaluation der deutschen Übersetzungen von Akutagawas *Kappa* herausgestellt. Neben der Titelübersetzung oder fremden Maßeinheiten (v.a. bei älterer Literatur) handelt es sich vornehmlich um Bereiche, in denen die japanische Sprachstruktur stark von der deutschen abweicht. Also in erster Linie Numerus (im Japanischen selten markiert) Höflichkeit (das soziative Sprachverhalten hat im Japanischen einen anderen Stellenwert als im Deutschen) und Lautmalerei (die Funktion der Lautmalerei im Japanischen unterscheidet sich von der im Deutschen und ist zudem viel häufiger zu finden). (Vg. Gentes 2004: 306) Auch die oben angesprochene Übersetzung von Realien soll hier noch Erwähnung finden.

Die Schwierigkeiten beim Übersetzen japanischer Literatur haben auf Seiten der Verlage (nicht nur) in Deutschland häufig dazu geführt, ein japanisches Werk aus einer englischsprachigen Übersetzung ins Deutsche übertragen zu lassen. Eine Begründung dafür lässt sich darin finden, dass Lektoren im seltensten Fall japanische Literatur im Original lesen können. Daher nimmt man den bequemen Umweg über den amerikanischen Buchmarkt. Wenn ein japanisches Werk zudem bereits von einem anderen Verlag herausgegeben wurde, kann man sich schneller ein Bild davon machen und auch die wichtige Frage, ob es sich gut verkaufen lassen wird, ist mit einem Blick auf den amerikanischen Buchmarkt ebenso schnell beantwortet.

Auch an Fowlers Feststellung aus dem Jahre 1992 hat sich nicht viel verändert. Er hat darauf hingewiesen, dass sich die Auswahl der übersetzten Werke und Autoren aus Japan zu sehr auf die Klassiker beschränkt und alternative Autoren viel zu selten von bekannten Verlagen publiziert werden (Vg. Fowler 1992: 11). Moderne Bestsellerautoren wie Yoshimoto Banana 吉本ばなな und Murakami Haruki werden heute zwar übersetzt, bleiben aber nach wie vor die Ausnahme. Dennoch kann der amerikanische Buchmarkt nach wie vor eine

größere Auswahl an japanischen Titeln aufweisen und so als Orientierung für deutsche Verlage dienen. Dass dadurch immer wieder aus dem Amerikanischen übersetzt wird, ist allerdings die Kehrseite der Medaille.

Gerade das Beispiel des japanischen Autors Murakami muss den deutschen Leser japanischer Literatur verwundert aufhorchen lassen, da vor der Veröffentlichung des Romans „Gefährliche Geliebte“ bereits eine Anzahl seiner Werke auf Deutsch vorlagen. Diese Texte wurden alle direkt aus dem Japanischen übersetzt. Die erste Übersetzung eines Romans von Murakami ins Deutsche wurde von Jürgen Stalph (羊を巡る冒険, Wilde Schafsjagd) im Jahre 1987 angefertigt, ebenso der fantastische Roman 世界の終わりとハードボイルドワンダーランド (1984, dt. Hardboiled Wonderland und das Ende der Welt, 1990). Mit der Veröffentlichung von Murakamis Roman „Mister Aufziehvogel“ (1998; jap. ねじまき鳥クロニクル, 1994–95) fand jedoch eine Zäsur statt, die zunächst niemand bemerkte. Auch dieser Roman wurde im DuMont Verlag veröffentlicht und aus dem Amerikanischen übertragen. Die amerikanische Übersetzung stammt von Jay Rubin, Professor in Harvard und Autor des Buches „Haruki Murakami and the Music of Words“ (2002), der mit Einverständnis des amerikanischen Verlags und des Autors auch Teile des Romans umgestellt und gekürzt hat. (Vg. Rubin 2002: 275) Leser der deutschen Ausgabe wurden davon allerdings nicht in Kenntnis gesetzt. Warum beide Texte nun aus dem Amerikanischen übertragen wurden, konnte (oder wollte) selbst der deutsche Verlag nicht beantworten. Eine ausführliche Beschreibung findet man bei Herbert Worm, der sich ausführlich mit den Umständen des Murakami-Skandals in Deutschland auseinandergesetzt hat. (Vg. Worm 2001: 125–132)

6. Murakami Haruki zum Thema Zweitübersetzung

Murakami Haruki hat sich selbst zum Thema der Zweitübersetzung (重訳) geäußert und dabei interessante Einblicke in seine Perspektive zu diesem Thema geliefert. In den „Nachtgesprächen zur Übersetzung“ (翻訳夜話) mit Shibata Motoyuki 柴田元幸 begründet Murakami seine etwas ambivalente Einstellung gegenüber Doppel— oder Zweitübersetzungen unter anderem

mit dem Phänomen der Globalisierung. Norwegen dient ihm hier als Beispiel, wo vier seiner Romane auf Norwegisch vorliegen. Zwei seiner Werke wurden direkt aus dem Japanischen übersetzt, die anderen beiden wurden aus dem Englischen ins Norwegische übertragen. Angesichts der niedrigen Bevölkerungszahl dieses Landes sei auch die Anzahl derjenigen, die Japanisch übersetzen können sehr gering. (Murakami und Shibata 2000: 82)

Hinzu kommt für Murakami, dass das Zentrum (中心幅) der Verlagswelt in New York liege, ob man diese Tatsache nun möge oder auch nicht, sowie Englisch als Lingua franca der Geschäftswelt. Aus diesen Gründen würde uns auch in Zukunft das Problem der Zweitübersetzungen immer wieder beschäftigen. (Vg. ebenda 82)

Eine direkte Übersetzung (直訳) aus der AT-Sprache finde er zwar vernünftig, man könne jedoch nicht immer vernünftig denken angesichts heutiger Verhältnisse. Der Austausch in der heutigen Welt finde mit so hoher Geschwindigkeit statt, dass man angesichts der niedrigen Stellung des Japanischen keine direkte Übertragung aus dieser Sprache fordern könne. Daran, betont Murakami, müsse man sich in Zukunft gewöhnen. (Vg. ebenda 83) Murakami scheint sich hier der Vorherrschaft des Englischen ergeben zu haben. Seine Vorliebe für amerikanische Literatur und seine Tätigkeit als Übersetzer amerikanischer Autoren mögen bei diesen Äußerungen gewiss eine Rolle gespielt haben. Ein Argument für die Übersetzung kleinerer Sprachen aus dem Englischen kann dies nicht sein. Murakami würde sonst, wie Hijiya-Kirschnererit bemerkt, die Amerikanisierung auch seiner eigenen Werke vorantreiben: „By taking American tastes as a model, what he is helping to bring about is less than the globalization—indeed, the Hollywoodization—of his own works. The Japanese versions, in that case, are reduced to the status of mere regional editions.“(zitiert nach: Rubin 2002: 278)

Was seine eigenen Romane betrifft, so Murakami weiter, sei es für ihn wichtiger, dass die Geschichten seiner Romane überhaupt übersetzt würden:

僕は細かい表現レベルのことよりは、もっと大きな物語レベルのものさえ伝わってくればそれでいいやという部分があります。作品自体に力があれば、多少の誤差は乗り越えていける。それよりは訳されたほうが嬉しいんです。(ebenda S. 84)

Und noch einen anderen Aspekt spricht Murakami an, auf den er Wert legt. Die Geschwindigkeit der Veröffentlichung seiner Werke sei ihm wichtiger als eine genaue Übersetzung.

スピードって大事ですよ。たとえば僕が今本を書いて、それが十五年後にひょいとノルウェー語に訳されたとして、それはそれでももちろん嬉しいんだけど、それよりは二年後、三年後にいくぶん不正確な訳であっても出てくれたほうがありがたいですよ。それは大事なことだと思うんですよ。正確さというのは大事だけど、速度というのも決して無視できないことです。

Nach der deutschen Übersetzung seines Romans *国境の南、太陽の西* gefragt, zeigt sich Murakami dagegen verwundert über die Übertragung des Textes aus dem Amerikanischen:

„Ich habe mich gefragt, warum man in Deutschland keinen Übersetzer finden konnte, der direkt vom Japanischen ins Deutsche übersetzt hätte. Deutschland ist doch ein großes Land, und es gibt dort so viele Intellektuelle. Meiner Meinung nach sollte es leicht sein, jemanden zu finden, der Japanisch und Deutsch lesen und schreiben kann. Finden Sie nicht? (...) Wenn man mich gefragt hätte, hätte ich darauf bestanden, dass man einen Japanisch-Übersetzer findet.“ (Murakami, Haak 2001)

7. Murakami Haruki in Deutschland

Der Roman *„Gefährliche Geliebte“* verdankt seinen plötzlichen Erfolg in Deutschland einer Besprechung in der über lange Zeit sehr populären Literatursendung *„Das literarische Quartett“* mit den Kritikern Marcel Reich-Ranicki, Helmut Kasarek und Sigrid Löffler. Während der Sendung kam es zu einem medienträchtigen Streit zwischen den genannten Teilnehmern über die literarische Qualität des Romans. Für Sigrid Löffler handelte es sich bei Murakamis Text bestenfalls um literarisches Fastfood, jedoch nicht um Literatur, die in dieser Sendung besprochen werden sollte. Besondere Kritik war ihrer Meinung nach hinsichtlich der Sprache des Romans angebracht, vor allem was Formulierungen sexuellen Inhalts betraf.

Reich-Ranicki und Kasarek bescheinigten dem Roman dagegen eine ausgesprochen erotische Qualität. Reich-Ranicki fügte noch eine persön-

liche Beleidigung in Richtung Löffler hinzu, die darauf abzielte, ihr eine verklemmte Einstellung zum Thema Sexualität zu unterstellen. Der Eklat in der Sendung führte dazu, dass Frau Löffler ihre weitere Teilnahme zurückzog und die Sendung wenig später eingestellt wurde.

Allen drei Kritikern war jedoch nicht aufgefallen, dass es sich bei der vom Kölner DuMont Verlag herausgegebenen Ausgabe des Romans nicht nur um eine Übersetzung, sondern um eine Doppel— oder Zweitübersetzung handelte und nicht — wie man hätte annehmen sollen — um eine Übersetzung aus dem japanischen Originaltext. Obendrein soll die Übersetzung von den Übersetzern Giovanni und Ditte Bandini laut Verlag aus dem Englischen vorgenommen worden sein. Tatsächlich jedoch wurde die von dem Literaturwissenschaftler und Japanologen Philip Gabriel ins Amerikanische übersetzte Ausgabe als Übersetzungsvorlage verwendet. Die Folgen, die sich aus der Übersetzung von Murakamis Roman über das Amerikanische als Drittsprache ergeben haben, konnte der Zuschauer der Sendung direkt auf dem Bildschirm mitverfolgen.

Eine solche Art des Übersetzens überrascht nun angesichts zahlreicher universitärer Einrichtungen in Deutschland, die eine Sprachausbildung im Japanischen anbieten. An über 20 Universitäten und an mindestens 50 Schulen wird heute Japanisch gelehrt und mittlerweile kann man auch Japanisch an einigen Gymnasien in Deutschland als zweite Sprache neben Englisch wählen. (Vg. Worm 2001: 130)

Auch die gegenwärtige Übersetzerin Murakamis in Deutschland, Ursula Gräfe, sieht keinen erkennbaren Grund für die Übertragung von Murakamis Roman über den Umweg über die amerikanische Übersetzung. „Schließlich hat er auf Japanisch geschrieben und nicht auf Amerikanisch. Selbstverständlich sollte, wenn irgend möglich, immer aus der Originalsprache übersetzt werden. Eigentlich gibt es auch genug Übersetzer, die die verhältnismäßig kleine Zahl der ins Deutsche zu übersetzenden japanischen Literatur bewältigen können.“ (Gräfe 2002: 14)

8. Rezeption des Romans „Gefährliche Geliebte“ in Deutschland

Der Roman 国境の南、太陽の西 von Murakami Haruki ist auch in zahlreichen Rezensionen im deutschsprachigen Raum besprochen worden. Die Handlung des Romans lässt sich wie folgt wiedergegeben. Der Protagonist Hajime wächst in den 50er Jahren in einer mittelständischen Vorstadtsiedlung auf, geht zur Schule, verliebt sich und arbeitet nach dem Abschluss eines Literaturstudiums als Lektor bei einem Schulbuchverlag. Das Heranwachsen des Teenagers (S. 7–52), das Studium und der Werdegang des erwachsenen Hajime werden begleitet von Integrationsproblemen in die Gesellschaft, einem Hang zur selbstgewählten Einsamkeit des Protagonisten und einer gewissen Ablehnung der japanischen Wohlstandsgesellschaft. (S. 53–71) Auch als sich der Erfolg endlich einstellt und Hajime die Tochter eines reichen Bauunternehmers heiratet, mit dessen Hilfe er sich eine neue Existenz als Besitzer einer Bar im teuren Aoyama-Viertel in Tōkyō aufbaut und schließlich Vater zweier Töchter wird, ändert dies nicht viel daran, dass er sein Leben letztlich als leer empfindet. (S. 72–87)

Erst die Begegnung mit seiner Jugendliebe Shimamoto, an die er sein ganzes Leben lang gedacht hat, bringt den Wunsch nach Veränderung in seinem Leben, sogar nach einem Neubeginn mit der geheimnisvollen Schönheit. Während einer gemeinsamen Liebesnacht in Hakone fasst Hajime den Entschluss, sich von seiner Familie zu trennen, am nächsten Morgen ist die (gefährliche) Geliebte jedoch spurlos verschwunden. (S. 180–193) Nach seiner Rückkehr nach Tōkyō folgt das Geständnis gegenüber Yukiko, seiner Ehefrau, die Ehekrise sowie am Ende des Romans die Versöhnung und Wiederherstellung des familiären Gleichgewichts. (S. 211–216)

Eine Einordnung des Romans in die japanische Literaturlandschaft hat Gebhardt vorgenommen. Sie sieht den Roman in der Nähe der so genannten *ikaimono* 異界物, die vor allem in den 80er Jahren in Japan an Popularität gewonnen haben und sich teilweise auf japanische Jenseitsvorstellungen beziehen, andererseits mittels einer „anderen Welt“ (別の世界) auch einem Wunsch nach neuen Identifikationsmustern Ausdruck verleihen. (Vg. Gebhardt 1996: 147) Die Welt der Geister dient dabei auch als psychische Heimat

der Menschen, als eine Möglichkeit zur Flucht vor dem Alltag in eine Welt der unerfüllten Träume.

Murakami bedient sich dieser Elemente in seinem Roman. Nicht nur die Verweise auf eine „andere Welt“ (S. 15 und S. 256, 257) auch der Titel enthält eine deutliche Anspielung auf einen fernen Ort „südlich der Grenze, westlich der Sonne“. Ebenso finden sich Hinweise darauf, dass Shimamoto ursprünglich aus dieser „anderen Welt“ stammt (S. 256, 257), immer wieder verschwindet sie spurlos (S.208) oder der Erzähler sieht den Tod in ihren Augen (S. 256). (Vg. Gebhardt 2001: 135)

Wie ist der Roman in Deutschland aufgenommen worden? In mancher Rezension im deutschsprachigen Feuilleton wurde nicht mit Kritik an Murakamis Roman gespart. Der Roman sei ein Kammerspiel um die zerstörerische Liebe bei dem am Ende ein schaler Nachgeschmack bleibe (Süddeutsche Zeitung), das Buch sei im Stil einer Autobiographie geschrieben, mit dem Akzent auf Frauengeschichten (Die Welt) oder es handle sich um einen Liebesroman im internationalen Frauenzeitschriftenformat (Neue Züricher Zeitung). In kaum einer Rezension wurde auf die Sprache, geschweige denn auf die Übertragung des Romans aus dem Amerikanischen verwiesen. Es gibt jedoch Ausnahmen, so zum Beispiel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, wo angemerkt wird, dass das Buch aus dem Englischen übersetzt sei und irgendwo zwischen den drei Sprachen fundamentale sprachliche Pannen passiert sein müssen. Auch Der Standard weist in einer Besprechung der Hörbuchfassung darauf hin, dass in der deutschen Sekundärübersetzung aus dem Englischen Murakamis lakonischer Duktus durchwegs verkannt und gerade in den Sexszenen trivialisiert und vulgarisiert worden sei. Im Tagespiegel hingegen wird noch betont, dass die Geschichte eine eigentümliche Qualität habe, einen Ton, der durch die doppelte Übersetzung offenbar gar nicht gelitten habe. Sämtliche Rezensionen können nachgelesen werden in dem Sammelband „Japanische Literatur im Spiegel Deutscher Rezensionen“ des Deutschen Instituts für Japanstudien. (2006: 343–359)

9. Vergleich von Auszügen aus der amerikanischen und deutschen Übersetzung mit dem japanischen Original

Im folgenden Abschnitt werden Textstellen aus der amerikanischen und deutschen Übersetzung, die eine besonders starke Abweichung von der Stil— und Tonlage des Originals aufweisen, den japanischen Textstellen gegenübergestellt.

1. Original S.35

町には自動販売機が何台かあったが、そんなものを買っているところを誰かに見られでもしたら面倒なことになりそうだった。僕は三日か四日の間、そのことでずっと悩みつづけた。

ÜA (Übersetzung Amerikanisch) S.25

I could have tried one of the vending machines in the neighborhood, but if anyone caught me red-handed, I'd be up the proverbial creek.

ÜD (Übersetzung Deutsch) S. 29

Ich hätte es mit einem der Automaten probieren können, die es bei uns in der Siedlung gab, aber wenn mich jemand dabei ertappt hätte, wäre die Kacke ganz schön am Dampfen gewesen.

Die Übersetzungslösung für 見られでもしたら lautet in der amerikanischen Übersetzung *caught me red-handed*, was soviel bedeutet wie *auf frischer Tat ertappt werden*. Angesichts der prekären Situation des Erzählers ist dies eine gelungene Übersetzung. Allerdings folgt darauf eine Verkürzung des Originals, wo der Erzähler überzeugt ist, er würde *drei oder vier Tage ohne Unterbrechung unter einer solchen Entdeckung leiden* die Redewendung *up the proverbial creek*, die in der Zweitübersetzung mit *wäre die Kacke ganz schön am Dampfen gewesen* übersetzt wird. Die Entfernung zum Original ist hier ohne Verschulden der Erstübersetzung zustande gekommen.

2. Original S. 41

そんなわけで僕はいつも服の上から彼女を抱き、下着のあいだから指を入れて、とても不器用にその肉体を愛撫しなくてはいられなかった。

ÜA S.

So I always had to hold her with her clothes all on and fumble around as best I could beneath her underwear.

ÜD S. 33

Und so musste ich mich damit begnügen, sie vollständig angezogen in den Armen zu halten und, so gut es ging, unter ihrer Unterwäsche herumzufummeln.

Im japanischen Original bleibt dem Erzähler nichts anderes übrig, als Izumi *ziemlich ungeschickt* (とても不器用に) unter ihrer Unterwäsche zu *streicheln* (愛撫する). Demgegenüber steht das Englische *to fumble around* (dt. herumfummeln). Es besteht nun doch ein Unterschied, ob hier herumgefummelt oder gestreichelt wird, letztlich obliegt es dem subjektiven Verständnis des Übersetzers, die Situation zu interpretieren und die entsprechenden sprachlichen Ausdrücke zu wählen.

3. Original S. 60

僕とその従姉とはそれから二ヵ月間に亘って脳味噌が溶けてなくなるくらい激しくセックスをした。

ÜA S. 44

For the next two months we had such passionate sex I thought our brains were going to melt.

ÜD S. 47

Zwei Monate lang trieben wir es so leidenschaftlich miteinander, dass ich befürchtete, uns würde das Hirn zerschmelzen.

Hierbei handelt es sich um einen für den Streit in der Sendung ‚Das Literarische Quartett‘ ausschlaggebenden Satz. Tatsächlich bedeutet das umgangssprachliche 脳味噌 (‚Gehirn-Miso‘) auf Deutsch *Hirn, Verstand*, 溶ける lässt sich mit *schmelzen, sich auflösen* übersetzen. Das Japanische 激しくセックスをした hat im Deutschen die Entsprechung *wir hatten leidenschaftlichen Sex*, was in der Amerikanischen Übersetzung angemessen übertragen wurde, im Deutschen wurde セックスをした dagegen mit dem Vulgärausdruck *wir*

trieben es übersetzt. Diese Verlagerung ist den deutschen Übersetzern zuzuschreiben. Gabriel übersetzt angemessen *we had such passionate sex*. Allerdings übernimmt er den Ausdruck 脳味噌が溶けてなくなるくらい wörtlich mit *our brains were going to melt*. Eine Übersetzung im übertragenen Sinne, z.B. *we loose our minds/wir verlieren unseren Verstand* wäre hier sicherlich angemessener gewesen. Gabriel wählt eine andere Stilschicht, die von den Zweitübersetzern übernommen wird. Die Übersetzung ist nicht mehr neutral, der Stil des Textes verändert sich aufgrund einer subjektiven Einschätzung des Übersetzers.

4. Original S. 65

僕は君の従姉と寝たい。脳味噌が溶けるくらいセックスをしたい。

ÜA S. 47

I wanted to sleep with you cousin; I wanted to screw her till my brains fried—a thousand times, in every position imaginable.

ÜD S. 50

Ich wollte mit deiner Cousine schlafen; ich wollte sie bis zur Hirnerweichung vögeln — tausendmal, in jeder erdenklichen Stellung.

Die Redewendung 脳味噌が溶けるくらい wurde oben bereits besprochen. Murakami verwendet zwei Verben für die Beschreibung des Geschlechtsaktes: 従姉と寝る (dt. *mit deiner Cousine schlafen*.) und セックスをする (dt. *Sex haben/machen*). Es fällt auf, dass in der amerikanischen Übersetzung die erste Umschreibung richtig übersetzt wird, die zweite dagegen in der Übersetzung wiederum auf einer vom Autor nicht vorgesehenen Stilebene befindet: *To screw* ist vulgärsprachlich und bedeutet *bumsen, ficken*. Der deutsche Ausdruck *vögeln* ist ebenfalls vulgär.

5. Original S. 65

僕は適当な理由を作って彼女とのデートを断って京都に行き、従姉と寝ていた。

ÜA S. 47

I'd make up some excuse to break a date with her, then zip down to Kyoto

to ball her cousin.

ÜD S. 51

Ich hatte irgendeine Ausrede erfunden, warum ich eine Verabredung mit Izumi nicht einhalten könne, und dann war ich nach Kyoto geflitzt, um ihre Cousine zu nageln.

Der Erzähler erfindet hier nicht *irgendeine Ausrede* (*some excuse*), sondern eher einen *geeigneten, passenden Grund*, um eine Verabredung mit Izumi abzusagen. Dann *fährt* er nach Kyoto (京都に行き), um mit ihrer Cousine zu *schlafen* (従姉と寝た). Auch hier wählt der amerikanische Autor einen Ausdruck der Vulgärsprache *to ball*. Zur deutschen Übersetzung siehe oben.

6. Original S. 68

大学での四年間について 語るべきことはあまりない。

ÜA S. 49

My four years of college were pretty much a waste.

ÜD S. 53

Meine vier Jahre auf dem College waren mehr oder weniger eine vergeudete Zeit.

Auch in diesem Fall haben wir es mit einer Veränderung auf der Stilebene zu tun. In Murakamis Vorlage berichtet der Erzähler, *über die vier Jahre an der Universität gibt es nicht viel zu erzählen*. Auf Amerikanisch lesen wir, dass *die vier Jahre an der Universität eine ziemliche Vergeudung waren*. Der Begriff *waste* bedeutet auch *Verschwendung, Vergeudung* oder *unnützer Aufwand*. Dementsprechend lautet die deutsche Übersetzung.

7. Original S. 68

大学に入った最初の年に僕は幾つかのデモに参加し、警官隊とも闘った。大学のストライキを支援し、政治的な集会にも顔を出した。そこで何人もの興味深い人々と知り合いもした。しかし僕はどうしてもそのような政治闘争に心から熱中することができなかった。デモに行つて隣にいる誰かと手を繋ぐたびにぼくはなんとなく居心地の悪い思いをすることになったし、警官隊に

向かって石を投げなくてはならないときには、なんだか自分が自分ではなくなってしまうような気がしたものだ。

ÜA S. 49

My first year, I was in a few demonstrations, even battled the police. I was out there with the student strikers and showed up at political rallies. I met some wild characters that way but my heart was never in politics. Linking arms with strangers at demonstrations made me uneasy, and when we had to hurl rocks at the cops, I asked myself if this was really *me*.

ÜD S. 53

Im ersten Jahr nahm ich an ein paar Demonstrationen teil, sogar an Straßenschlachten gegen die Polizei. So lernte ich ein paar verrückte Typen kennen, aber mit dem Herzen war ich nie dabei. Mich auf Demos bei wildfremden Leuten einzuhaken war mir unangenehm, und wenn wir die Bullen mit Steinen bewerfen mussten, fragte ich mich, ob das wirklich ich war, der da warf.

Der Protagonist hat zwar gegen Polizeieinheiten gekämpft (警官隊と闘った), jedoch nicht an *Straßenschlachten* teilgenommen. Diese Übersetzung wird im Deutschen ausgehend von der amerikanischen Vorlage *battled the police* vorgenommen. Der umgangssprachliche Ausdruck *the cops* findet im Deutschen die negative behaftete Entsprechung *die Bullen*, allerdings ist bei Murakami nach wie vor die Rede von Polizeitruppen (警官隊). Umgangssprachliche Ausdrücke sind grundsätzlich selten in Texten von Murakami, Vulgarismen kommen hier nicht vor.

8. Original S. 69

そしてその一方で、僕は大学で教えられていることにもほとんど興味が持
てなかった。

ÜA S. 50

Most of my classes were a complete bore. Nothing excited me.

ÜD S. 53

Die meisten meiner Kurse ödeten mich an. Nichts fesselte mich.

Im Original steht der normalsprachlich-unmarkierte Ausdruck *ほとんど興味をもってなかった*. Der Erzähler hatte *fast nie* oder *selten* (ほとんど) Interesse (興味) *an dem, was an der Universität unterrichtet wurde* (大学で教えられていること). Die Übersetzung *a complete bore* ist dagegen sehr negativ und bedeutet auf Deutsch *ein totaler Langeweiler*. Die deutsche Übertragung entspricht der amerikanischen Vorlage. Der Ausdruck *anöden* impliziert ebenfalls totale Langeweile.

9. Original S. 179

東大を出た役人がせつせと考えればいい。

ÜA S. 128–129

Let all those Tokyo University grads rack their brains.

ÜD S. 134

Sollen sich doch die ganzen Klugscheißer von der Tokyo-Universität die Köpfe darüber zerbrechen.

Sollen doch die Beamten, die von der Tokyo-Universität kommen, fleißig darüber nachdenken. wäre hier ein Übersetzungsvorschlag. Der Schwiegervater des Erzählers ist sichtlich verärgert in dieser Situation, *rack their brains* (dt. sich den Kopf zerbrechen) kann hier durchaus als gleichwertig zu せつせと 考えればいい angesehen werden. Allerdings lässt sich auch in der amerikanischen Übersetzung kein Äquivalent zu *die ganzen Klugscheißer* finden. Diesen Vulgärausdruck finden wir weder in der japanischen noch in der amerikanischen Vorlage. Die Zweitübersetzer haben sich somit unabhängig von der amerikanischen Übersetzung noch weiter vom japanischen Original entfernt.

10. Original S. 186

原因は男のことだ。その男とは婚約までしてたんだ。つまらん男だった。

ÜA S. 134

It was over a man. A real jerk she'd gotten herself engaged to.

ÜD S. 140

Es ging um einen Mann, einen Scheißkerl, mit dem sie sich blödsinniger-

weise verlobt hatte.

Auch hier finden wir erneut Vulgärausdrücke, diesmal sowohl im Amerikanischen als auch im Deutschen. Tatsächlich erwähnt der Sprecher im Original — wieder der Schwiegervater des Erzählers — einen *langweiligen Mann, Kerl* (男). Die sprachlichen Nuancen (つまらん ist salopper, umgangssprachlicher als つまらない) lassen zwar daraus schließen, dass der Sprecher keine besonders gute Meinung von dieser Person hat. Von einem *real jerk* oder *Scheißkerl* ist bei Murakami jedoch nirgends die Rede, der Begriff muss in der Übersetzung aufgrund einer subjektiven Entscheidung des Übersetzers gewählt worden sein.

10. Schluss

Die in den deutschen Medien oft laut gewordene Kritik, der Roman habe keine Sprache oder sei literarisches Fastfood kann anhand dieser Beispiele abgewiesen werden. Worm zufolge liegt die Verantwortung für die sprachlichen Mängel der deutschen Übersetzung bei dem amerikanischen Erstübersetzer. Dass sich beide Übersetzungen, wie Worm schreibt, im Ton vergreifen und falsche sprachliche Register greifen, ist unübersehbar und richtig ist auch, dass sich die deutschen Übersetzer auf eine unlösbare Aufgabe eingelassen haben. (Vg. Worm 2001: 126) Dennoch kann man letztlich zu dem Schluss kommen, dass auch die Zweitübersetzer ihre amerikanische Vorlage an zahlreichen Textstellen falsch interpretiert haben. Insgesamt wird dadurch nicht nur der Charakter des Protagonisten falsch ausgelegt, sondern die gesamte Atmosphäre des Romans verändert.

Die Diskussion über die sprachlichen Aspekte des Romans hat sich vor allem auf die Beschreibung sexueller Natur konzentriert. Im Vergleich der amerikanischen und deutschen Textstellen mit dem japanischen Original wurde deutlich, dass die Veränderungen dieser Textstellen auf die amerikanische Übersetzung zurückzuführen sind. Gerade diese erotischen Szenen des Romans waren es, die in Deutschland die größte Aufmerksamkeit erregt haben.

In einem Interview in der Zeitung ‚Die Zeit‘ wird Murakami auf die Übersetzung erotischer Textstellen in seinem Roman angesprochen. Er antwortet:

„Wenn ich über Sexualität schreibe, gehe ich sehr sorgfältig vor. Ich schreibe, schreibe um, schreibe neu, bis ich den besten Ausdruck, das beste Wort gefunden habe. Mein Buch ist kein erotischer Roman. Es ist die Geschichte von Menschen, die verzweifelt und ernsthaft nach etwas suchen. Nach Liebe. Also ist es eine sehr ernste Geschichte, eine sehr traurige Geschichte. Manchmal können Menschen ihrem Leben nicht entfliehen. Das wollte ich erzählen. Der Protagonist liebt zwei Frauen. Er muss sich entscheiden. Er tut es. Das ist eine traurige Geschichte. Einige Stellen sind erotisch, das war auch meine Absicht. Erotik ist ein Motor, um eine Geschichte voranzutreiben. (...) Soweit ich weiß, haben die Leute in Deutschland immer nur über eine einzige Stelle in dem Roman geredet. Das finde ich bedauerlich.“ (Murakami Haruki, Ulrike Haak 2001)

Das Japanische erlaubt dem Übersetzer zwar recht viel Spielraum bei der Übertragung in eine westliche Sprache, wie Gräfe es ausdrückt kommt es jedoch weniger auf das Syntaktische an, als darauf, die assoziativen Ketten, das Stimmungsfeld, das der Autor erzeugt, zu erspüren. (Vg. Gräfe 2002) Damit erinnert sie zugleich auch an den von Kohlmayer in den Vordergrund gestellten Sprachgestus, den zu erfassen der Übersetzer in der Lage sein sollte.

Bei Murakamis Texten, betont Gräfe, handelt es sich um einen sehr unauffälligen, klaren, manchmal sogar wortkargen Stil. „Murakami arbeitet gern mit alltäglichen Bildern wie Essenmachen, Rauchen und kleinen Gesten wie Herumspielen an der Haarspange. Die Schwierigkeit liegt darin, seinen „stilarmen“ Stil zu transzendieren und eine ähnliche, authentische Atmosphäre neu zu erzeugen.“ (ebenda)

Gabriel, der amerikanische Übersetzer des Romans, weist ebenso auf die Stimme im Inneren des Übersetzers hin: „So very much depends on the voice you hear in your head as you read a piece of fiction. That’s the voice you’re trying most to reproduce when translating something like a Murakami piece. People ask me what’s the most challenging part about translating Murakami, and I guess that’s the answer: finding, and staying true to, the voice you hear as you read the original.“ (Gabriel 2000)

Die Auszüge aus der amerikanischen Übersetzung haben gezeigt, dass der Sprachgestus des Textes oder das Stimmungsfeld, welches der Autor zu erzeugen versucht hat, durch die Übersetzung in großen Teilen verloren gegangen ist. Die deutsche Übersetzung weist die gleichen Veränderungen auf, da es sich um eine Zweitübersetzung handelt und die Übersetzer keinen Zugang zum Original hatten.

Es bleibt also festzuhalten: Übersetzungen können größtenteils durch subjektive Entscheidungen des Translators in der Idiomatik und auf der Stilebene der Zielsprache geprägt werden. Betreffen diese Entscheidungen die konnotative Dimension zum Beispiel der Stilschicht, kommt es zu Veränderungen oder Verlusten der ursprünglichen Absicht des Autors. Kommt dann eine Zweitübersetzung hinzu, die ohnehin nur eine Notlösung sein darf, dann werden diese subjektiven Entscheidungen des Erstübersetzers unausweichlich übernommen. Nicht die Übersetzung hat den Roman Murakamis verändert, sondern Formulierungen, die der subjektiven Beurteilung des Erstübersetzers entstammen.

Literaturverzeichnis

- Ando, Junko; Hijjya-Kirschner, Irmela; Hoop, Matthias (Hg.) (2006): *Japanische Literatur im Spiegel deutscher Rezensionen*. Deutsches Institut für Japanstudien. München: Iudicium. S. 343–359.
- Fowler, Edward (1992): *Rendering Words, Traversing Cultures: On the Art and Politics of Translating Modern Japanese Fiction*. In: *The Journal of Japanese Studies* 18: 1. S. 1–44.
- Gabriel, Philip; Rubin, Jay; Fisketjon, Gary (2000): *Translating Murakami: an email roundtable*. http://www.randomhouse.com/knopf/authors/murakami/desktop_1.html (25.10.2007).
- Gauger, Hans Martin (1995): *Über Sprache und Stil*. München: Beck'sche Reihe.
- Gebhardt, Lisette (1996): *Ikai — Der Diskurs zur »anderen Welt« als Manifestation der japanischen Selbstfindungs-Debatte*. In: Hijjya-Kirschner, Irmela (Hg.): *Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: edition suhrkamp. S. 146–171.
- Gentes, Anne (2004): *Untersuchung zur Evaluation von Übersetzungen — Am Beispiel von Akutagawa Ryūnosuke: Kappa*. München: Iudicium.

- Gräfe, Ursula und Messmer, Ursula (2002): Keine Übersetzung ohne Verluste. Interview in: taz 09.03. 2002. S. 14.
- Haak, Ulrike (2001): Du willst in die Hölle? Also bitte, geh doch! http://www.zeit.de/2001/13/200113_1-murakami_inter.xml?page=all (25.10.2007)
- Hijiyama-Kirschner, Irmela (1993): Von der Übersetzbarkeit japanischer Literatur. In: Hijiyama-Kirschner, Irmela: Traumbrücke ins ausgekochte Wunderland. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel. S. 71–83.
- Iser, Wolfgang (1976): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kautz, Ulrich (2002): Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens. München: Iudicium.
- Koller, Werner (2004): Einführung in die Übersetzungswissenschaft. (7. aktualisierte Auflage) Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- Levy, Jiri (1968): Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Bonn, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Murakami Haruki (1995): *Kokkyō no minami, taiyō no nishi*. Tōkyō: Kōdansha.
- Murakami Haruki (1998): South of the Border, West of the Sun. Translated from the Japanese by Philip Gabriel. New York: Alfred A. Knopf.
- Murakami Haruki (2002): Gefährliche Geliebte. Aus dem Englischen übersetzt von Giovanni Bandini und Ditte Bandini. München: btb Verlag.
- Murakami, Haruki; Shibata, Motoyuki (2000): *Hon'yaku yawa* [dt. Nachtgespräche zur Übersetzung]. Tōkyō: Bungei Shunjū.
- Nord, Christiane (2006): Buchtitel und Überschriften. In: Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kussmaul, Paul; Schmitt, Peter A.: Handbuch Translation. Zweite, verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenberg.
- Patzschke, Heike (2001): Zur Problematik des Übersetzens einer Übersetzung über eine Drittsprache. In: Hefte für ostasiatische Literatur 30. S. 99–118.
- Stolze, Radegundis (2003): Hermeneutik und Translation. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Rubin, Jay (2002): Haruki Murakami and the Music of Words. London: Harvill Press.
- Venuti, Lawrence (1995): The Translator's Invisibility. A history of translation. London, New York: Routledge.
- Worm, Herbert; Rubin, Jay; Gebhardt, Lisette (2000): Murakami Haruki: Abenteuer mit Doppelübersetzung. In: Hefte für ostasiatische Literatur 29. S. 122–136.