

Probleme und Grenzen der Übersetzung der Lyrik

Hiroyuki Tanaka

Prinzipiell könnte man alles in eine andere Sprache übersetzen—notfalls mit Erklärungen, Fußnoten, aber auch durch direkte Übernahme (Fremdwörter)—was natürlich mit den unvermeidbaren Einschränkungen begleitet ist, die aus dem Wesen der Übersetzung ergeben. Das Übersetzen ist nämlich das Übertragen des in einer (Ausgangs)sprache schriftlich Geäußerten, textlich Fixierten in eine andere (Ziel)sprache, wobei die von Sprache zu Sprache verschiedene Ausdrucksseite kaum und auch bestenfalls nie vollkommen transferiert wird. Bekanntlich ist das Lautbild im Sprachzeichen grundsätzlich arbiträr, willkürlich auf die Vorstellung bezogen. Jede Sprache hat ferner ihr eigenes Weltbild, einen spezifisch gegliederten Wortschatz, also ihr eigenes Signans-Signat-System.

Baum, tree, arbre, J ki ; Warmwasser (warmes Wasser), hot water, eau chaude, J (o)-yu ; (älterer) Bruder, J ani. Wie kann man auf englisch *Erfahrung* und *Erlebnis* unterscheiden? *morgenschön* (Goethe)⁽¹⁾, *märchenstill* (Storm)⁽²⁾ sind nur mit Wortgruppen ins Japanische übersetzbar, ein Abstraktum wie *Übersteigung* (Rilke)⁽³⁾ ist sehr schwer zu übertragen, umgekehrt gelingt es nicht so leicht, japanische Wörter: *sabi* (z. T. Patina, eine altehrwürdig-geschmackvoll-herbe Schönheit), *wabi* (ein stillklar-ruhiger Geschmack, schöne Verlassenheit), *shigure* (Schauer im Herbst) und die japanische onomatopoetisch-symbolische Lexik, z. B. *soyo-soyo* (adverbialer Ausdruck des säuselnden Windes), *suya-suya* (beim ruhigen Schlafen) usw. in andere Sprachen zu transferieren. Sogar etymologisch gleiche, entlehnte Lexeme bereiten öfters Schwierigkeiten, J *apâto*, aus E *apartment* gebildet, bedeutet <eine einfache Mietwohnung>, D *Appartement/ Apartment* <komfortable Wohnung>, und F *appartement* neutral. Diese Quasi-Internationalismen und sogenannte *faux amis* (falsche Freunde) werden heute immer häufiger beobachtet.

Praktisch entstehen, wie oft diskutiert, weiter andere verschiedene Schwierigkeiten: zeitliche, regional-dialektische, soziolektische, stilistische Nuancen, aber auch Phraseologie, Wortspiel usw. seien kaum genügend wiederzugeben, auch von den besten Übersetzern. So wird das Original nur selten optimal reproduziert. "Äquivalenz" wird also immer nur "approximativ" erreicht.

Im allgemeinen ist der literarische Text viel schwieriger zu übersetzen, als der Sachtext, einerseits wegen der komplizierten impliziten, konnotativen Semantik, und

andererseits, weil die Literatursprache ausdrucksabhängig und formbetont charakterisiert ist. Dies ist vor allem bei der Versdichtung der Fall. Ich werde anhand der deutschen Lyrik und des japanischen Haiku zeigen, was für Schwierigkeiten—besonders in bezug auf die Translation der lyrischen Form—vorkommen, und wie man das zu beseitigen versucht, und wie weit das möglich ist.

I

Seit der Meiji-Zeit (1867-1912) wurde die deutsche, aber auch andere europäische Literatur recht energisch ins Japanische übersetzt und beeinflusste die japanische Literatur der Neuzeit. Man könnte sagen, daß sich die japanische Literatur seitdem, unter deren Einflüssen erneuert und modernisiert, erstaunlich entwickelte.

Früheste Versuche der Gedichtübersetzung wurden von Mori-Ôgai (1889) und Ueda-Bin (1903) unternommen⁽⁴⁾; Goethe, Heine, Storm u. a. wurden ins Japanische übersetzt, im altschriftsprachlichen Stil mit der sogenannten *Bungo*-Variante, die man damals im ganzen für die schriftliche Kommunikation gebrauchte. Dann wurden in der Taishô-(1912-1926) und Shôwa-Zeit (1926-1988) die meisten Gedichte von Heine (1919), Goethe (1924/25, 35), Rilke, Lenau (beide 1927) übersetzt, und bis heute erschienen die Übersetzungen von über 60 Dichtern und mehrere Anthologien, darunter auch ein Band des Minnesangs, aus dem Mittelhochdeutschen übertragen.

Wesensgemäß sollte und könnte die Lyrik der Ausgangssprache mit einer möglichst äquivalenten, ähnlichen Ausdrucksform der Zielsprache übersetzt werden. Glücklicherweise haben die meisten Sprachen eine lyrische Form, allein oft ist sie sehr verschiedenartig gebaut. Dies ist zwischen dem Deutschen und Japanischen auch der Fall. Man bemühte sich in Japan beim Übersetzen, das Vorbild nach Möglichkeit mit Sinn- und Formtreue zu reproduzieren, weil uns Japanern damals und noch lange danach die deutsche bzw. europäische Literatur vorbildlich und nachahmenswert erschien. Jedoch konnte man die deutsche bzw. westliche Lyrikform nicht ohne weiteres übernehmen. Die Metrik war grundverschieden. So hat man zunächst, möglichst die Inhaltstreue bewahrend, statt der deutschen *akzentuierenden* Metrik und Rhythmik, die eigentlich—sei es gebunden, sei es frei—nicht ins Japanische zu transferieren ist, die traditionelle *silbenzählende* Rhythmik, der ein Wechsel von den 5- und 7-silbigen Taktgruppen zugrunde liegt, herangezogen, wobei die Zeilen- und Strophen-Rhythmik in der Regel (annähernd) originalgetreu reproduziert werden, freie Umformungen sind nur ausnahmsweise zu treffen. Allerdings konnten die metrische und rhythmische Dynamik und andere klangliche, phonetisch-metrische Charakteristika (z. B. Reim) des Originals kaum berücksichtigt werden. Zwar wurde der Endreim gelegentlich versucht, aber bald völlig aufgegeben. Neben anderen Gründen konnte man wegen der sehr einfachen Silbenstruktur des Japanischen vermutlich keine effektvolle Reimwirkung erwarten. Ein Beispiel der damaligen Übersetzungen:

| | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| Du schönes Fischermädchen, | ura tsutaiyuku amaotome |
| Treibe den Kahn ans Land ; | fune kogiyosete wagatateru |
| Komm zu mir und setze dich nieder, | hotorini kitare wareto nare |
| Wir kosen in Hand in Hand. | teni te toriai mutsubiten |
| (Heine) | (Mori-Ôgai, 1889) ⁽⁵⁾ |

Bekanntlich wechseln im deutschen Vers die betonte (Hebung, X) und die unbetonte Silbe (Senkung, x) nach dem metrischen Schema.

| | |
|-----------------|---|
| X x X x X x X | Sah ein Knab' ein Röslein stehn |
| x X x X x X x X | Am grauen Strand, am grauen Meer ⁽⁶⁾ |

Die japanische Versrhythmik kennt keinen dynamischen Akzent, sondern besteht aus dem Wechsel von 5-/7- bzw. 7-/5-silbigen Taktgruppen (xxxx/x--- ; xxxx/xxx -), wobei das Rhythmusgefühl durch Pausen(-) entsteht. Jede Silbe (Mora) wird fast gleichmäßig rezitiert. Nur die Pausen sind lang oder kurz. Wenn man in einem deutschen Gedicht "nach ungefähr einer Sekunde die nächste Hebung erwarten kann"⁽⁷⁾, so dauert ein Takt mit 4 Silben (Moren) des japanischen Verses beim langsamen Rezitieren, grob geschätzt, etwa eine Sekunde.

Als Grundelemente sind drei Takte zu vermuten : xxxx ; xxx- ; x---, (aber auch bisweilen : xx--). 5-/7- bzw. 7-/5- silbige Takte sind die Kombination von diesen Grundelementen. Andere Kombinationen sind auch möglich. Unregelmäßige und frei-spontane Verbindungen ergeben eine Art Variation, aber zu viele Unregelmäßigkeiten bringen kein rhythmisches Gefühl mehr ; im Gegenteil kann man oft auch in der Prosa rhythmische Passagen, absichtlich oder ganz zufällig eingeschoben, hören, in denen die Silbenkombination der eben beschriebenen Regel entspricht.

Häufigere Kombinationen :⁽⁸⁾

| | |
|---------------------|----------------------------------|
| xxxx/x---/xxxx/xxx- | moriwai/ma---/hanasaki/midare- |
| xxxx/x---/xxx-/xxxx | komoriu/ta---/kazeni-/ukabite |
| xxxx/xxx-/xxxx/x--- | nagareno/kishino-/hitomoto/wa--- |
| xxxx/xxx-/xxxx/xxx- | (Schlußzeile von Tanka) |

Andere weniger benutzte Kombinationen :⁽⁹⁾

| | |
|---------------------|----------------------------------|
| xxx-/xxx-/xxx-/xxx- | sorani-/kimino-/koewo-/kikeri- |
| xxxx/x---/xxxx/x--- | akinohi/no---/vioron/no--- |
| xxxx/xxxx/xxxx/xxx- | kodomowa/otonano/kodomoni/arade- |

Unter diesen Möglichkeiten wurden damals, aber auch später, 5-/7- oder 7-/5-silbige Verbindungen bevorzugt. Diese Silbenrhythmik, mit neuen Zeilen- bzw. Strophenformen geordnet, nahmen die japanischen Poeten von damals auch gern auf.

Noch zwei Beispiele :

| | |
|----------------------|--------------------------------|
| Heute, nur heute | uruwashiki waga kanbasemo |
| Bin ich so schön | kyônomizo tada kyônomizo |
| Morgen, ach morgen | mono minawa kawari-hatename |
| Muß alles vergehn! | asukosowa â asukosowa |
| | wagamonoto kimiwo omoumo |
| Nur diese Stunde | tsukanomazo â itsumademo |
| Bist du noch mein ; | kimini wakare miwa tada hitori |
| Sterben, ach sterben | shini haten aware izukoni |
| Soll ich allein | |

(Miura, 1905)⁽¹⁰⁾

(Storm)

| | |
|----------------------------------|-----------------------------|
| Sah ein Knab' ein Röslein stehn, | arenoni sakeru barano hana |
| Röslein auf der Heiden, | sayakani niou sonosugata |
| War so jung und morgenschön, | shônen-no meni tomarikeri |
| Lief er schnell, es nah zu sehn, | sono katawarani haseyukite |
| Sah's mit vielen Freuden. | mireba uruwashi sonosugata |
| Röslein, Röslein, Röslein rot, | kurenaino iro azayakani |
| Röslein auf der Heiden. | areno ni sakeru barano hana |

(Goethe) (Katayama, 1952)⁽¹¹⁾

Die Storm-Übersetzung in 5-/7-silbigen Versen beachtet die Strophenform des Originals nicht, inhaltlich sind die Zeilen zum Teil umgestellt. Bei Katayama handelt es sich auch um eine z. T. freie Nachdichtung. Im ganzen gesehen ist es trotz der Bestrebung nach Originaltreue unvermeidbar. Eine Wort-für-Wort-Übersetzung ist freilich wegen sprachlich-grammatischen Differenzen unmöglich, aber ein Zeile-für-Zeile-Übertragen ziemlich gut zu realisieren, doch oft ist die Umstellung ein nötiges Entfremungsverfahren.

II

In dieser Hinsicht ist zu bemerken, daß das japanische Gegenstück oft eine größere—durchschnittlich fast die doppelte—Silbenzahl aufweist. Das zeigt z. B. ein anderer Translationsweg : damals wollte man nämlich nebenbei wenigstens die Silbenzahl des Originals berücksichtigen, aber wahrscheinlich hat man bemerkt, daß man den Inhalt stark komprimierend im Ausdruck reduzieren muß, wenn man sich an die originale Silbenzahl halten will. So hat man fast die doppelte Silbenzahl angewandt.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühen,

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl ?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn! (Goethe)

remon'no ki wa hanasaki kuraki hayashino nakani
kogane iro shitaru kôjiwa edamo tawawani minori
aoku hareshi sorayori shizuyakani kaze fuki
"mirute" no kiwa shizukani "raureru" no kiwa takaku
kumoni sobiete tateru kuniwo siruya kanatae
kimito tomoni yukamashi (Koganei, 1889)⁽¹²⁾

Gegenüber 10 Silben im Original erscheinen in der Übersetzung 20-22 Silben, also etwa das Doppelte, allerdings empfindet man hier nur schwer ein Rhythmusgefühl.

Man könnte ja aus dem Obigen vermuten, die Zeitdauer beim Rezitieren wird mit dem Original fast gleich sein. Wenn man sie dagegen mit gleicher Silbenzahl reproduzieren will, muß man den Text bzw. explizite Lexeme stark reduzieren, wozu man bei dem zum Singen bestimmten Übersetzen des Gesanges usw. gezwungen wird. Man vergleiche die folgende mit der obigen Übersetzung (Goethe-Schubert : Heidenröslein).

warabewa mitari
nonakano bara
kiyorani sakeru
sono iro medetsu
akazu nagamu
kurenai niou
nonakano bara

(Kondô, 1909)

*Kind sah
der Heiden Rose
rein blühend
die Farbe lobend
nicht satt sah
rot riechend
der Heiden Rose*

(wörtlich übersetzt)

Hier erscheinen die Zeilen 7-, 6-, 7-, 7-, 6-, 7-, 6-silbig, was originalgetreu ist. Inhaltlich gesehen aber ist sie eine ziemlich freie kompakte Nachdichtung.

Ein anderes Beispiel :

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein ;
Ich schau dich an, und Wehmut
Schleicht mir ins Herz hinein.

(Heine)

hananimo magou
umashi sugata
mono mina utsurou
konoyo ushiya

(Kondô, 1909)⁽¹³⁾

Die erste Strophe des Heine-Gedichtes hat 7, 6, 7, 6 Silben, dementsprechend ist sie mit fast gleicher Silbenzahl übertragen. Eine wörtliche Übersetzung: *der Blume ähnelt / schöne Gestalt / alles wandelt sich / diese Welt, o weh!* Inhaltlich gesehen ist es auch eine verdichtete Nachdichtung. Es gibt eine andere Fassung für die Komposition von Rubinstein, dazu muß man nach der Notenzahl eine andere Silbenzahl ausklügeln.⁽¹⁴⁾ Eine normale Fassung zeigt sicher mehr Silben, z. B. Inoue (1951) hat das Gedicht mit dem 7-/5-silbigen Rhythmus übertragen.

Ein drittes Beispiel:

| | |
|---------------------------------------|-------------------------------|
| Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, | najikawa shiranedo |
| Daß ich so traurig bin ; | kokoro wabite |
| Ein Märchen aus alten Zeiten, | mukashino tsutaewa |
| Das kommt mir nicht aus dem Sinn | sozoro mini shimu |
| (Heine) | (Kondô, 1909) ⁽¹⁵⁾ |

Wörtlich etwa : *warum weiß nicht / Herz betrübt / alter Zeit Sage / irgendwie (in den) Leib dringt*. Auch hier handelt es sich um eine mutig komprimierte Nachdichtung, was aber durch die Silbenzahl—besser : durch die Notenzahl—vorgegeben ist. Die Worte zur Komposition von Liszt, der die Verse etwas freier behandelt, sind natürlich umfangreicher übersetzt. Übrigens zeigt eine normale Übersetzung gegenüber der obigen (8, 6, 8, 7 Silben) fast die doppelte Silbenzahl.⁽¹⁶⁾

Bei der Rezitation dieser verdichteten Übersetzungen wird die Zeitdauer naturgemäß auch stark verkürzt.

Unter musikalisch-ästhetischem Aspekt gesehen, ist jedoch diese Art Übersetzung nicht günstig, weil der Inhalt stark reduziert wird, aber vor allem deswegen, weil eine untrennbare Unifikation von Wort und Ton verletzt wird. So werden die Kunstlieder heute beim Konzert fast ausnahmslos in der Originalsprache gesungen, deren relativ sinngetreue Übersetzungen meist im Programmheft gedruckt sind, allerdings gerade in dem Bereich nicht immer ideal übersetzt, auch in den Beilagen der Schallplatten bzw. CDs. Die Notenausgaben der deutschen Lieder, in Japan ediert, sind heute entweder nur mit sinngetreuen Übersetzungen oder noch dazu mit einer sangbaren, aber freien kompakten versehen. Nur vereinzelt ist eine Prosaübersetzung zu bemerken.

Übrigens ist die *Bungo*-Variante passender als die moderne aus dem Umgangssprachlichen entwickelte Schriftsprache (*Kôgo* genannt), um den Inhalt zu komprimieren. Die obigen Lieder durch Kondô sind alle in der *Bungo*-Variante nachgedichtet. Die *Bungo*-Variante ist aber ihrerseits inzwischen allmählich dem Lesepublikum immer fremder und undurchsichtiger, daher immer seltener geworden. Die guten alten Übersetzungen jener Zeit erscheinen folglich den heutigen jungen Lesern z. T. noch würdig, aber meistens veraltet und oft kurios, die Variante aber könnte trotzdem noch im allgemeinen verständlich sein. So sind die alten Ausgaben, immer wieder abgedruckt, auf dem Buchmarkt angeboten.⁽¹⁷⁾ In dieser Hinsicht sei zu

erwähnen, daß die japanische Bibel nach dem 2. Weltkrieg mit der *Kôgo*-Variante renoviert wurde, aber die Choräle noch in der *Bungo*-Variante gesungen sind. Eine sangbare *Kôgo*-Fassung nachzudichten, scheint wenn auch nicht unmöglich, doch sehr schwer zu sein.

Diese nach der Silbenzahl des Originals orientierte Verfahrensweise hat natürlich zur Modernisierung der japanischen Lyrikform etwas Neues beigetragen.

III

Als dritte Möglichkeit wurden schon damals freirhythmische—d. h. ohne regelmäßigen Wechsel der rhythmischen Einheiten—Übersetzungen probiert, und bald wurde sowohl die traditionelle als auch die neue Silbenzahlrhythmik—der sich die *Kôgo*-Variante auch eine Zeitlang anschloß—zugunsten der Freirhythmik allmählich verdrängt. Anfangs wurde dazu auch die *Bungo*-Variante, aber bald vorwiegend die *Kôgo*-Variante angewandt, und die silbenzählende Rhythmik ist heute nicht mehr gefragt, nicht nur bei den Übersetzern, sondern auch bei den neueren und zeitgenössischen Lyrikern Japans sind die *Kôgo* und Zeilen mit unregelmäßigen Silbenzahlen beliebt. (Allerdings lebt die alte liebe traditionelle Rhythmik und auch die *Bungo*-Variante immer noch in Haiku- und Tanka-Kunst weiter.)

Also ist ein deutsches Gedicht heute fast immer in *Kôgo* und zwar freirhythmisch, aber möglichst mit der entsprechenden Zeilen-Proportion, doch ohne jeglichen Reim reproduziert. Zum Beispiel ist ein Sonett nur mit einer 4-4-3-3-zeiligen Form wiederzugeben, jeder Vers ist reimlos und zeigt unregelmäßige Silbenzahl. Die Translation zwischen Deutsch/Englisch/Französisch könnte sich noch auf gemeinsame Silbenzahl, Reimschemas und z. T. Betonungen (Dt/E) stützen. Japanisch kann diese Gemeinsamkeiten nicht teilen, insofern ist eine japanische Gedichtübersetzung dem Original untreu, weit entfernt und entfremdet. Unten seien zum Vergleich eine deutsche und japanische Übersetzung von Baudelaire (das erste Quartett) zitiert :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
 Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
 Une femme passa, d'une main fastueuse
 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Geheul der Straße dröhnte rings im Raum.
 Hoch schlank tiefschwarz, in ungemeinem Leide
 Schritt eine Frau vorbei, die Hand am Kleide
 Hob majestätisch den gerafften Saum ; (Benjamin)

machiwa bokuno mawaride wameiteita, mimiwo rôsurubakarini.
 sôchôna kurushimino irowo mise, seno takai, yaseta, mofukuno

onnaga tōrisugita, miyabiyakana katatewo nobe,
hanakazaride fuchidorishita sukâtono hashiwo tsumaminagara. (Fukunaga)⁽¹⁸⁾

Zwar ist die Silbenzahl auch in der deutschen Fassung nicht gemeinsam, aber der umarmende Reim gut transferiert. Die japanische Fassung hingegen zeigt nur einen vierzeiligen Rhythmus, jeder Vers fast wie Prosa.

Das Lyrische, was die Form verloren hat, wird im allgemeinen durch etwas anderes, was der gesamte Gedichtinhalt andeutet, oder durch lyrische Wortstellung, durch lyrisch nuancierte Lexeme ergänzt, aber auch etwas Optisches hilft dabei. Manchmal wird eine Lücke gelegt, Japanisch ist sonst lückenlos geschrieben bzw. gedruckt.

Dies gilt auch beim Übersetzen der Versdramen und Epen, Goethes Faust z. B. ist meistens zeilenrhythmisch originalgetreu, aber sonst frei, manchmal z. T. silbenzahlrhythmisch (Lieder) überstzt. Nebenbei sei erwähnt, daß unter den mittelhochdeutschen Epen z. B. das "Nibelungenlied" noch zeilenrhythmisch übersetzt, aber andere meistens als Prosa wiedergegeben werden, und zwar in der *Kōgo*-Variante. Prosaische Fassungen der Lyrik sind aber selten, manchmal als Notenbeilage usw.

In *Kōgo* hat Tezuka den Anfang von "Heidenröslein", den Refrain komprimierend und inhaltlich auch recht frei, folgendermaßen übersetzt :

noni hitomoto baraga saite imashita.
sono mizumizushisa utsukushisa.
shōnenwa sorewo miruyori hashiriyori
kokoro hazumase nagamemashita.
akai bara nobarayo. (Tezuka, 1967)⁽¹⁹⁾

Storms Lied des Harfenmädchens ist in *Kōgo* etwa so wiedergegeben :

atashiga utsukusiinowa
kyōno konohi dakeyo
asuwa â asuwa
nanimokamo kieteshimaunoyo! (Ishimaru, 1965)⁽²⁰⁾

Man vergleiche sie mit den silbenzählend und in der *Bungo*-Variante übertragenen Fassungen (s. oben). "Die Lorelei" von Heine wurde von Inoue in *Kōgo* übersetzt :

dōshite konnani kanashii noka
watashiwa wakega wakaranai
tōi mukashino katarigusa
munekara itsumo hanarenai (Inoue, 1951)⁽²¹⁾

Hier sei zu bemerken, daß außer der ersten Zeile die übrigen silbenrhythmisch geordnet sind.

Das folgende Beispiel ist die erste Strophe von Rilkes Orpheus-Sonett :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
 O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
 Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
 ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.⁽²²⁾

tachinoboru ichiju. ô junsuino shôka!
 ô orufoisuga utau! ô mimino nakani sobiyuru taiju!
 subetewa chinmoku shita. daga chinmokuno nakanisura
 aratana kaishi, aizu, henkaga okotte ita. (Takayasu, 1959)⁽²³⁾

sokoni ipponno ki ga nobita ô junsuina norikoeyo
 ô orufoisuga utau ô mimino nakano takaku sobieta kiyo
 soshite subetewa damatta daga sono chinmokuno nakanisae
 arawaretanoda aratana hajimarito aizuto henshinga (Fujikawa, 1963)⁽²⁴⁾

In *Kôgo*—mit weitgehender Sinntreue—übersetzt, aber die meisten Japaner empfinden hier sicher eine stilistisch gehobene Wortwahl und z. T. nicht-alltägliche Ausdrucksweise. Das ist ein typisches Modell der Lyrik-Übersetzung heute. Ein anderer hat aber den ersten Vers übertragen :

fuini ippon'no jumokuga hae sumikitta sorani tômeina edaedawo nobashi
 (wörtlich : *plötzlich ein Baum wächst, in den klaren Himmel die durchsichtigen Zweige [aus] dehnt*)⁽²⁵⁾

Für die japanische Leserschaft ist natürlich diese entfremdete freie Nachdichtung verständlicher, "junsuino shôka" (wörtlich : *reine Sublimation*) im obigen Text ist, abgesehen davon, ob es originalgetreu ist, doch schwer zu verstehen. Ein anderer hat versucht : "junsuina norikoeyo", das dem Original wohl am nächsten sein könnte, jedoch ein recht ungewöhnlicher Ausdruck ist.

IV

Es gibt also grundsätzlich 4 Übersetzungstypen :

1. silbenzahl-rhythmisch/altsprachlich (*Bungo*-Variante)
2. freirhythmisch/altsprachlich (*Bungo*-Variante)
3. silbenzahl-rhythmisch/neusprachlich (*Kôgo*-Variante)

4. freirhythmisch/neusprachlich (*Kôgo*-Variante)

Dazu noch wird sich eventuell als 5. eine Prosafassung, die kein Zeilen-Schema aufzeigt, anschließen. Von diesen ist, wie schon oben dargestellt, heute der 4. Typ am geläufigsten und beliebtesten. Früher war der erste gefeiert, ist aber heute aus der Mode, desgleichen der 2. sowie der 3. Der gemeinsame Nenner der vier Typen wäre eine relativ kurze Zeile und eine Strophenform. Beim 1. und 3. wird zwischen den Versuchen in altjapanischer Rhythmik und den nach Formtreue strebenden—etwa die Silbenzahl berücksichtigenden unterschieden.

Einerseits weist eine Anthologie oder ein Gedichtband durchgehend nur einen Typ auf, andererseits birgt eine Lyrik-Sammlung einige Typen nebeneinander. Zum Beispiel im Band : Katayama, Toshihiko : *Doitsu Shishû* (1943)⁽²⁶⁾, sind 123 Gedichte von 30 Dichtern übersetzt, davon 81 in *Kôgo*, 42 in *Bungo*, wovon 21 silbenzahlrhythmisch sind. Ôyama hat in seiner Anthologie der deutschen Gedichte (1944)⁽²⁷⁾ 69 Gedichte von 12 Dichtern übersetzt, davon nur 9 in *Bungo*, sonst in *Kôgo*, alle freirhythmisch. Eine dritte Anthologie, von Sagara zum erstenmal 1952 herausgegeben, enthält 106 Übersetzungen von 24 Dichtern, wovon 64 auf *Kôgo* und 42 auf *Bungo* entfallen, je 1 und 12 rhythmisch übersetzt.⁽²⁸⁾

Beim Übersetzen bemühte man sich möglichst die Sinn-treue zu bewahren. Jedoch, wie immer wieder gezeigt, die Reproduktionsversuche pendeln bei jedem Typ mehr oder weniger zwischen sogenannten direkten—d. h. wörtlichen—Übersetzungen und freien Nachdichtungen. Allerdings ist bei uns eine totale Nachdichtung, also eine vollkommene Entfremdung selten. So konnten wir uns immer mehr Gemeinsamkeiten mit Europa aneignen. Partielle Freiübersetzungen sind doch nicht selten. Die obige Rilke-Übertragung durch Ôyama ist sicher typisch.

Noch ein Beispiel : Goethes Wandrers Nachtlied (Über allen Gipfeln) :

| | |
|---------------------------------|--|
| Über allen Gipfeln | minemineni |
| Ist Ruh, | ikoi ari |
| In allen Wipfeln | kozueni |
| Spürest du | kayou |
| Kaum einen Hauch ; | kazemo naku |
| Die Vöglein schweigen im Walde. | morini kotorino koemo yaminu |
| Warte nur, balde | mate shibashi yagate |
| Ruhest du auch. (Goethe) | naremo ikowan (Tezuka, 1967) ⁽²⁹⁾ |

Die Übersetzung ist inhaltlich ziemlich originalgetreu. Ôyama übersetzt aber dasselbe folgendermaßen :

| | |
|-----------------|-------------------|
| yamayama wa | (In) Berge(n) |
| harukani kurete | weit dunkelt (es) |

| | |
|------------------------------|---|
| kozue fuku | <i>in Wipfeln wehend</i> |
| hitosujino | <i>ein Streifen</i> |
| soyogimo miezu | <i>Rauschen (ist) nicht (zu) sehen</i> |
| yûdorino uta kodachini kienu | <i>Abendvögel-Singen im Walde schwindet</i> |
| aware haya | <i>Traurig! bald</i> |
| wagamimo ikowan | <i>mein Leib auch ruht</i> |

(Ôyama, 1944)⁽³⁰⁾

(wörtlich übersetzt)

Hier ist der Inhalt vom Original abgewichen—besonders im 1., 2., 6., 8. Vers—aber eine Abendempfindung wird so den japanischen Lesern verständlicher sein. Die meisten übersetzen es freilich nach Möglichkeit originalgetreu wie Tezuka, aber der Feierlichkeit des Originals entsprechend fast immer in *Bungo*, und oft auch rhythmisch, alle bekannten Übersetzungen dieses Goethe-Gedichts in der *Bungo* übertragen, sie bereitet wohl eine würdig-lakonische, erhabene Atmosphäre, was zum Original paßt. Dies ist aber eine Ausnahme.

Das Prinzip der Übersetzung heute ist : das Original mit weitgehender Sinn-treue und nach Möglichkeit mit Form-treue in *Kôgo* und freirhythmisch zu reproduzieren. Weil dabei Optisches auch oft hilft, seien unten Kopien zum Vergleich gedruckt.

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, —
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

立ち昇る一樹。おゝ純粋の昇華！
おゝオルフォイスが歌う！ おゝ耳の中に響く大樹！
すべては沈黙した。だが沈黙の中にすら
新たな開始、合図、変化が起っていた。

静寂の獣らが透明な
解き放たれた森の隙所から果からひしめき出て来た。
しかもそれらが自らの内にひっそりと佇んでいたのは、
企らみからでもなく、恐れからでもなく

ただ聴き入っているためだった。咆哮も叫喚も啼鳴も
彼らの今の心には小さく思われた。そして今の今まで
このような歌声を受入れる小屋さえなく、

僅かに 門柱の震える狭い戸口を持った
暗い欲望からの遷徒所さえ殆ど無かったところに——
あなたは彼らのため 聴覚の中に一つの神殿を造った。

Rilke (etwas verkleinert) , vgl. Anm. 22 ; Takayasu, vgl. Anm. 23

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

山々は
はるかに暮れて
こずゑ吹く
ひとすぢの
そよぎも見えず
夕鳥のうた木立にきえぬ
あはれはや
わが身も憩はむ

Goethe, vgl. Anm. 29 ; Ôyama (etwas verkleinert) , vgl. Anm. 30

V

Andererseits kann man dieselbe Situation von der umgekehrten Seite erörtern : z. B. das Haiku, also ein 5-7-5-silbiges Kurzgedicht Japans ist auch nur schwer ins Deutsche zu übersetzen. Wenn man—wie oft auch von den deutschen Nachdichtern probiert wird—die Silbenzahl des Originals beibehalten will, so entsteht meistens ein deutscher Text mit mehr expliziten Informationen als im Original, und naturgemäß wird es mit der dynamischen Rhythmik begleitet. So hat Coudenhove viele japanische Haikus und Tankas systematisch mit 3- und 4-hebigen Trochäusversen ins Deutsche übersetzt. Zu den Haikus von Bashô(1644-1694) hat er z. B. so nachgedichtet :

Natsugusaya
tsuwamonodomoga
yumeno ato

Sommergras im Wind -
Letzte Spur des Lebenstraums
manchen Kriegersmanns!

Shizukasaya
iwani shimi'iru
semino koe

Stiller, heißer Tag.
Der Zikaden Zirpen dringt
durch das Felsgestein.

Aka'akato
hiwa tsurenakumo
akino kaze

Feuerrot und heiß
glüht die Sommersonne noch,
doch der Herbstwind weht.⁽³¹⁾

Kurze Erklärungen zu den zitierten Haikus :

Vor Augen wächst Sommergras, einst aber kämpften hier Krieger von Ruhm träumend, jetzt nur Spur davon.

Wie still! Nur hört man Zikaden-Sirren, wie es in den Fels einsickert.

Feurig rot brennt die Sonne unbarmherzig, aber im Wind spürt man den Herbst. (Bashô war damals auf Wanderreisen.)

So wird das deutsche Pendant den statischen, gleichmäßigen, ruhigen Rhythmus und hier noch dazu die eigenartige Lakonik des Haiku unvermeidbar einbüßen. Wegen der nötigen Silbenzahl hat man die deutschen Fassungen mit neuen nicht im Original vorhandenen Lexemen ergänzt: im Wind, letzte, Lebens-, manchen; heißer Tag; heiß, glüht, Sommer-, weht.

Dombrady übersetzt allerdings anders:

Sommergras...!
 Von all den Ruhmesträumen
 die letzte Spur...

Stille...!
 Tief bohrt sich in den Fels
 das Sirren der Zikaden...

Rot glüht die Sonne,
 brennt erbarmungslos herab -
 ungeachtet des Herbstwinds!⁽³²⁾

Hier ist auf die Silbenzahl des Originals verzichtet: je 3/7/4; 2/6/7; 5/7/7. Abgesehen von der unvermeidbaren Dynamikbegleitung, müßte man auch hier mehrere phonetisch explizite Lexeme ergänzen, allerdings sind die beiden ersten Zeilen "Sommergras...; Stille..." eine gelungene Übersetzung.

Mir scheint, es wäre jedenfalls viel besser, wenn man auf die genaue Silbenzahl verzichtet, um die angedeuteten Lakonismen wiederzugeben. Dann kann man wenigstens einen regelmäßig wiederkehrenden auffallenden Dynamikwechsel und überflüssige Zusatzlexeme vermeiden, obwohl Erläuterungen oft noch unentbehrlich sein könnten. Vor allem müßte man dabei bedenken, daß die japanische Silbe temporal kürzer ist als die deutsche.

J: xxxx/x---/xxxx/xxx-/xxxx/x---
 D: X x /X x /X x /X x /X x /X x

Zum Vergleich sei das Schema von Coudenhove zitiert:

X x/X x/X-
 X x/X x/X x/X-
 X x/X x/X-

Übrigens ist die dreizeilige Rhythmik für das Original eigentlich gar nicht obligatorisch.

Ähnliches gilt auch für das Tanka, ein japanisches Kurzgedicht mit 31 (5-7-5 ; 7-7) Silben.

Die moderne Lyrik Japans ist sicher etwas leichter zu übertragen, weil Japan vom Westlichen stark beeinflusst ist, und—wie oben erwähnt, durch japanische Übersetzungen der europäischen Lyrik angeregt—eine größere Gemeinsamkeit als früher vorliegt.

Moderne Dichter äußern sich immer freier, und öfter mit globalen Gesinnungen. So wird auch im Bereich "Lyrik" künftig die interlinguale Kommunikation recht erleichtert werden, allerdings abgesehen davon, daß es einerseits eine grundverschiedene Versrhythmik gibt, und daß andererseits die Sprache der modernen Lyrik oft zum Diffizilen, Esoterischen tendiert. Zum Schluß sei in dieser Hinsicht das "Frankfurter Kettengedicht 1990"⁽³³⁾ als ertragreicher Versuch erwähnt, wobei vier Dichter, je zwei japanische und deutsche, mittels Übersetzungen wechselseitig improvisierend dichteten.

Anmerkungen

1. Goethe : Werke (Hamburger Ausgabe) 10. Aufl. München, Bd. 1, S. 78
2. Storm : Sämtliche Werke. Hg. v. Goldammer, P., Bd. 1, S. 111
3. Die 1. Zeile vom Orpheus-Sonett (s. u.)
4. Mori-Ôgai (1862-1922) hat 1889 eine kleine Gedichtsammlung *Omokage* herausgegeben, in der neben anderen 12 Übersetzungen der deutschen Gedichte experimentiert sind. Neu hg. in : *Ôgai Senshû* [Gesammelte Werke von Ôgai] Tokyo (Iwanami) 1979, Bd. 10, S. 5-49 ; Ueda-Bin (1874-1916) hat 1905 *Kaichôon*, eine Anthologie von 57 Übersetzungen der westlichen Gedichte veröffentlicht, davon sind 7 aus dem Deutschen übertragen. Neu hg. in : *Zen'yaku Shishû* [Sämtliche Gedichtübersetzungen] Tokyo (Iwanami) 1967, S. 17-130.
5. Heine : Sämtliche Schriften. 2. Aufl. München 1975, Bd. 1, S. 112./*Omokage*, a. a. O., S. 25
6. Goethe : Heidenröslein ; Storm : Die Stadt
7. Kayser, W. : Versschule, S. 20
8. Beispiele aus Ueda-Bin : *Zen'yaku Shishû*, S. 66, 68, 71
9. Beispiele aus *Nihon'no shi*, S. 26, 52, 62
10. Storm : Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 114/*Shinsen* (Literaturzeitschrift) Bd. 1. Tokyo 1905, Nr. 1, S. 5
11. Goethe : Werke, Bd. 1, S. 78/ *Gête Shishû* [Goethe-Gedichte] Tokyo (Iwanami) 1952, Bd. 1, S. 32
12. Goethe, a. a. O., Bd. 7, S. 145/ In : *Omokage*, a. a. O., S. 14
13. Die beiden Nachdichtungen von Kondô-Sakufû (1880-1915) wurden entnommen : *Sekai Ongaku Zenshû* [Sammlung der Musikwerke der Welt], *Seigakuhen* [Reihe Vokalmusik] Tokyo 1956, Bd. 25, S. 198 /Heine : a. a. O., Bd. 1, S. 107
14. vgl. Ueda-Bin : S. 72
15. vgl. 13. a. a. O. S. 198
16. vgl. III
17. Zur Bungo-Kôgo-Quote. vgl. IV
18. F. u. D. in : Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse. 20. Jh. München 1967, S. 191f. ; J. in : Fukunaga : *Bôdorêru Zenshû* [Sämtliche Werke Baudelaires] Tokyo 1963, Bd. 1, 190f.

19. Tezuka, Tomio : *Gête Shishû* [Goethe-Gedichte] Tokyo 1967, S. 31
20. In : Ishimaru : *Mizuumi* [Storm : Immensee] Tokyo 1966, S. 26
21. vgl. Inoue : *Haine Utano Hon* [Heines Buch der Lieder] Iwanami, Tokyo 1951, Bd. 2, S. 10f.
22. Rilke : Werke. Auswahl in zwei Bänden. Insel-Verlag. 1957, Bd. 1, S. 269
23. In : *Sekai Bungaku Taikei* [Sammlung der Weltliteratur] Bd. 53. *Riruke* [Rilke]. Tokyo 1959, S. 141
24. Fujikawa, Hideo : *Riruke Shishû* [Rilkes Gedichte] Tokyo 1963, 36. Aufl. 1984, S. 162
25. Ôyama, Teiichi : *Doitsu Shishô*, Tokyo 1944, 2. Aufl. 1946 S. 89
26. Katayama, Toshihiko : *Doitsu-Shishû* [Deutsche Gedichte] Tokyo 1943, neu hg. 1971
27. Ôyama, Teiichi : *Doitsu Shishô*
28. *Sagara, Morio* (Hg.) : *Doitsu Shishû* Tokyo 1952, später mehrmals abgedruckt
29. Goethe, a. a. O., Bd. 1, S. 142 / Tezuka, Tomio : *Gête Shishû* [Goethe-Gedichte] Tokyo 1967, S. 31
30. Ôyama, Teiichi : *Doitsu Shishô*, S. 15
31. Coudenhove, Gerolf : Japanische Jahreszeiten. Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhundert. 5. Aufl. Zürich 1987, S. 202, 223, 231
32. Bashô [Dombrady, G. S.] : *Okuno hosomichi*. Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland. Mainz 1985, S. 167, 185, 233
33. *Furankufuruto Renshi* In : *Herumesu* [Hermes] (Zeitschrift), Nr. 29. Iwanami, Tokyo 1991. S. 108ff. 44 Gedichte von Ôoka-Makoto, Gabriele Eckardt, Tanikawa-Schuntarô, Uli Becker ; von E. Kloppenstein und Fukuzawa übersetzt.

Bibliographie (in Auswahl)

- Apel, Friedmar : Literarische Übersetzung. Slg. Metzler. Stuttgart 1983
- Bausch, Karl-Richard : Sprachmittlung : Übersetzen und Dolmetschen. In : LGL. 2. Aufl. Tübingen 1980, S. 797ff.
- Behrmann, Alfred : Einführung in die Analyse von Verstexten. Slg. Metzler. Stuttgart 1970
- Hon'yaku* [Übersetzung]. Iwanami, Tokyo 1982
- Kayser, Wolfgang : Kleine deutsche Versschule. 17. Aufl. Bern 1975
- : Geschichte des deutschen Verses. 2. Aufl. München 1971
- Mounin, Georges [Fukui/Maruyama u. a.] : Les problèmes théoriques de la translation. *Hon'yakuno riron* (Jap. Übersetzung). Tokyo 1980
- Nihon'no Shi 101nen*. [Das japanische Gedicht 101 Jahre] 1890-1990. Tokyo 1990
- Paul, Otto : Deutsche Metrik. 3. Aufl. München 1950
- Störig, H. J. (Hg.) : Das Problem des Übersetzens. Darmstadt 1969
- Wagenknecht, Christian : Deutsche Metrik. München 1981
- Wandruszka, Mario : Interlinguistik. München 1971

Kontakt : Prof. Hiroyuki Tanaka, Department of German, Kanazawa University, Marunouchi 1-1,
KANAZAWA/Japan