慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Die Umwandlung der Sprache des Genji Monogatari in europäische Formen
Sub Title	翻訳と魔力：西洋の諸言語へ変身した『源氏物語』
Author	De Wolf, Charles (須田, 狼庵)((Suda, Roan))
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2020
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・ 文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.60 (2020.) ,p.61- 82
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20200331-0061

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Die Umwandlung der Sprache des *Genji Monogatari* in europäische Formen

Charles De Wolf (Suda Roan)

Der folgende Beitrag ist eine etwas erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich im Mai 2013 vor der Ost-Asiatischen Gesellschaft in Tokio hielt. Ich bedanke mich bei allen, die an der Veranstaltung beteiligt waren.

„Weiß man, wo das Normale aufhört und das Anormale beginnt?“ fragt eine Figur im bekannten Theaterstück von Eugène Ionescos *Die Nashörner* (*Rhinocéros*). „Medizinisch und philosophisch gesehen,“ fährt er fort, „hat keiner dazwischen unterscheiden können.“ Behringer (Bérenger), der einzige, der sich weigert, sich zum Nashorn zu wandeln, erwidert: „Es kann sein, dass es keine philosophische Antwort auf die Frage gibt, aber praktisch gesehen ist es einfach: Man kann nachweisen, dass die Bewegung nicht existiert... Und man läuft, man läuft, man läuft!“

In Bezug auf die Frage, in wiefern das Übersetzen überhaupt möglich ist, habe ich oft an den verzweifelten Behringer gedacht. Neinsager hat es immer gegeben (traduttori traditori, der Übersetzer ist ein Verräter), aber wie wir alle bestätigen können, sind neue Übersetzungen sozusagen immer im Gange.

Vor einigen Jahren kam ich ins Gespräch mit einem Professor für Altjapanisch, und als ich erwähnte, dass ich mich besonders für *Genji*

Monogatari interessiere, äußerte er die Meinung, es sei unmöglich, das Werk zu übersetzen, sogar ins moderne Japanisch, da der Zeitbegriff, der dem altjapanischen Verbsystem zugrunde liegt, für uns moderne Menschen fremd und unverständlich sei. Hier war ein klares Beispiel der Sapir-Whorf-Hypothese, der linguistischen Relativität, aber ich dachte eher an Kant, an Kleists „grüne Gläser“, und an den armen Faust, der in Begegnung mit dem Erdgeist behauptet, „den Text“ verstanden zu haben: „Bin’s, bin Faust, bin deinesgleichen!“ Leider hat er aber nur eine ärmliche Übersetzung: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir.“

Die zwiespältige oder ambivalente Haltung der Übersetzungstätigkeit gegenüber zeigt sich in den verschiedenen Wörtern und Metaphern, die wir dafür benutzen. Das Kanji-Kompositum 翻譯 (*fānyì*), die Quelle des sinojapanischen Wortes *hon’yaku* (Sinokoreanisch *penyek* und Sinovietnamesisch *phiên dịch*) besteht aus *fān* ‚umdrehen, umkippen, stürzen, abprallen, im Wind flattern‘, das das Radikal für „Flügel“ enthält, und *yì* ‚Sinn, Ursache, Entschlüsselung‘. Ähnlich ist das hebräische Wort *tirgam*, das wortwörtlich ‚Umsturz‘ bedeutet. (*Targumim* sind ursprünglich mündliche Übersetzungen und Erläuterungen von biblischen Texten in anderen Sprachen, vor allem Aramäisch. Es war am Anfang verboten, sie aufzuschreiben.)

Auf der einen Seite sind wir sämtlichen sprachlichen Änderungen gegenüber misstrauisch, als würden wir dabei einen zweiten Sündenfall des Babelturms verursachen. Das lateinische Wort *traducere* (< transducere) hat verschiedene Bedeutungen: ‚hinüberführen, übersetzen, in Schande bringen‘. Französisch *traduire* bedeutet ‚übersetzen, übertragen‘ aber auch ‚verklagen, vor Gericht bringen‘: *traduire en justice*. Englisch *traduce* im modernen Gebrauch bedeutet nur ‚verleumden‘.

Auf der anderen Seite sind wir auf der Suche nach Sinn und Bedeutung. Wir wollen uns auf eine Ursprache, sogar eine „Adamische“ Sprache verlassen

und darin die Wahrheit finden, aber gleichzeitig suchen wir Zuflucht in unserer eigenen Sprache. Wir wollen das Wilde, das Fremde zähmen, enthüllen, vertraut machen, einbürgern. In manchen Sprachen gibt es Redewendungen, die andeuten, dass man offen und aufrichtig spricht, indem man seine Muttersprache benutzt: „Wir haben mit einander deutsch gesprochen.“ *Deuten* und *deutlich* sind mit diesem alten Begriff für ‚Volk‘ (indo-europäisch **teuta-*) verbunden. *Krínein*, das griechische Verbum für ‚traumdeuten‘ kommt von der indoeuropäischen Wurzel **krei-* ‚durchsieben, unterscheiden‘. Das japanische Wort 占う (*uranau*) ‚wahrsagen‘ ist vermutlich eine Verbalisierung von ura- ‚das Innere, Herz‘, d.h. ‚klarmachen, offenbaren‘.

Wenn die Wörter, die wir benutzen um die verbale Tätigkeit des Übersetzens zu bezeichnen, ursprünglich nicht-verbale Metaphern sind, ist es kein Wunder, dass Übersetzer dazu geneigt sind, ihre Kunst mit anderen menschlichen Anstrengungen zu vergleichen. Man hat z.B. das Übersetzen oft als „Alchemie“ beschrieben. Diese Analogie hat sicher einen gewissen mittelalterlichen, romantischen Reiz, aber dabei müssen wir auch drei Nachteile erkennen:

(1) da es seit langem bekannt ist, dass die Umwandlung von einem Element in ein anderes mit chemischen Mitteln unmöglich ist, würde eine wortwörtliche Auffassung andeuten, dass die Übersetzung in der Tat illusionär oder betrügerisch ist; (2) im Gegensatz zu chemischen Elementen sind Sprachen (zumindest theoretisch) gleichwertig, d.h. beim Übersetzen geht es nicht um Blei und Gold, um Verbesserung oder Verschlechterung; (3) im Gegensatz zu einem chemischen Prozess ist der Übersetzensprozess eine Umwandlung der äußeren Form ohne jegliche Veränderung der Substanz. Eine Übersetzung ist eher wie Dihydrogenmonoxid, das als Dampf, Wasser, oder Eis erscheinen kann aber wesentlich dasselbe bleibt. *Translatio* ist sozusagen das Gegenteil von *transsubstantiatio*, d.h. Wesenverwandlung.

Wenn ich mir noch ein Wortspiel erlauben darf, spricht man in der

Musik von der *Transponierung, der Umsetzung*, einem Begriff, der sich auf eine proportionale Veränderung von Tönen bezieht. Im Gegensatz zum verbalen Übersetzungsprozess ist der Inhalt als identisch noch erkennbar, gerade weil nur eine anteilige Veränderung in der Form entstanden ist. Übersetzer hingegen stehen in der Hexenküche als resolute Verwandlungskünstler, allerdings mit gutwilligen Absichten. In den Märchen, die wir alle kennen, sind die verwandelten Figuren ihrer wahren Gestalt beraubt worden und sehnen sich nach ihrem vorherigen Zustand. Eine Übersetzung, es sei denn sie ist eine gute Übersetzung, kann zwar als Frosch, Bär, oder Biest erscheinen, aber eigentlich als eine Art Avatar. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass im Gegensatz zur sittsamen und gläubigen Prinzessin, die keine genaue anatomische Untersuchung durchführt, um zu bestätigen, dass ihr Frosch ein richtiger König und kein abscheuliches Amphibium ist, sind Übersetzer und auch Leser immer bereit, Ausgangstexte und Zieltexte zu vergleichen.

Der renommierte amerikanische Japanologe Edward Seidensticker hat mehrmals gute Übersetzer mit geschickten Fälschern verglichen, indem er uns darauf aufmerksam macht, dass sie in erster Linie äußerst genaue Nachahmer sein müssen. Der kreative Künstler, der mit dem Gesicht von Europa auf Euronoten unzufrieden ist — wenn ich Seidenstickers amerikanisches Beispiel wechseln darf — und versucht sie zu verschönern wird vielleicht für seine Sensibilität gelobt aber sicher nicht für seine List.

Wie behandlet man also einen stilistisch ungeschickten Text? Seidensticker ist der Meinung, dass wer sozusagen aus dem Esel ein Rennpferd zu machen versucht, im falschen Beruf sei. Es sei die Pflicht (the duty) des Übersetzers, auch den schlechten Geschmack des Autors zu überliefern.

Ich muss bekennen, dass ich als Verehrer des verstorbenen Japanologen hier im Glauben wanke, auch wenn ich völlig damit einverstanden bin, dass der Übersetzer, der sich für „den besseren Schmied“ (*il miglior fabbro*) hält,

kein guter Zauberlehrling ist. Das Bild des Übersetzers als Fälscher mag eine notwendige Demut fördern, aber das Gleichnis selbst ist fehlerhaft. Schließlich ist keine Übersetzung in erster Linie die formale Nachahmung des Originals. Erstens ist die Wahrnehmung der strukturellen Merkmale einer Sprache von einem Leser zum anderen ganz unterschiedlich und subjektiv. Der moderne Sprachwissenschaftler mag sich wohl mit den Höflichkeitsformen des Altjapanischen beschäftigen, genau wie ein japanischer Forscher einen Beitrag über die starken und schwachen Verben im Mittelhochdeutschen schreiben kann. Aber es besteht kein direkter Zusammenhang zwischen solchen rein sprachwissenschaftlichen Untersuchungen und der Übersetzung von Murasaki Shikibu oder Walter von der Vogelweide. Zweitens beruht die Möglichkeit des Übersetzens auf der Unabhängigkeit des Signifikats von der Form des Signifikanten. Die Tatsache, dass der erste Satz des *Genji Monogatari* aus 63 agglutierenden Silben besteht und dass das komplex modifizierte Subjekt direkt vor dem Verbum am Ende steht, besagt nichts über die Form der Übersetzung. Zwischen Sprachen verschiedener Völker wie zwischen Banknoten verschiedener Länder gibt es natürlich Ähnlichkeiten. Aber wenn wir japanische Yen gegen Euro umwechseln, sind wir weder erstaunt noch enttäuscht, wenn wir Europa sehen und nicht mehr die männlichen Gesichter von Fukuzawa Yukichi und Noguchi Hideyo.

Der Vergleich, den ich lieber ziehen würde, ist also mit dem Zauberer — im breitesten Sinne des Wortes, als echter Magier und auch als Illusionist. Man mag einwenden, dass echte Zauberer kaum seltener als Alchemisten seien und dass das Bild des Übersetzers als Zauberkünstler kaum besser sei als das des Fälschers, auch wenn der erstgenannte zumindest kein Verbrecher ist, denn in beiden Berufen gehe es um Täuschung. Ich gebe zu, dass der Übersetzer, nicht weniger als der Zauberkünstler, die Zusammenarbeit seines Publikums braucht, denn beide verlangen „die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit.“ Zwischen

ihnen gibt es einen wesentlichen Unterschied: während der Zauberkünster im Mittelpunkt auf der Bühne steht und zum Schluß eine triumphale Verbeugung machen darf, sollte der Übersetzer im Hintergrund bleiben. Um auf noch einen Vergleich zurückzugreifen, ist der erfolgreiche Übersetzer dem Meister des Bunraku-puppenspiels ähnlich: je besser er ist, desto weniger wird seine Kunst von seinen Zuschauern gelobt.

Eins meiner Lieblingsdramen von Shakespeare ist *As You Like It* (*Wie es Euch gefällt*), in dem die Frauenfiguren, Rosalind und ihre Cousine Celia, sich in männliche Gestalt umwandeln. Im Epilog erscheint Rosalind vor dem Publikum: „I am not furnished like a beggar, therefore to beg will not become me: my way is to conjure you".

Ihr Gebrauch vom Wort *conjure* hat mich oft an die Rolle des Übersetzers erinnert. Als ich aber die Schlegel-Tieck Übersetzung las, ist es mir klar geworden, dass *conjure* zweideutig ist: „Ich bin nicht wie ein Bettler gekleidet, darum würde mir Betteln nicht geziemen; was mir übrig bleibt, ist, zu beschwören." *Beschwören* hat eine verwandte Bedeutung (z.B. den Erdgeist beschwören), aber im Original scheint es um ein Wortspiel zu gehen, wobei *conjure* im Sinne von ‚zaubern, bezaubern' auch angedeutet wird. Um das Drama genießen zu können, müssen die Zuschauer akzeptieren, dass Orlando seine Geliebte nicht erkennt und sie für einen jungen Mann hält. Um eine Übersetzung des *Genji Monogatari* schätzen zu können, müssen wir irgendwie glauben, dass die Sprache, die z.B. Genji mit seiner Geliebten Murasaki no Ue spricht, nicht Deutsch, Holländisch, Französisch, oder Italienisch ist, sondern seine eigene.

Aber jetzt will ich endlich zur Sache kommen und meine Rolle als Linguist-cum-praktizierender Übersetzer spielen.

Das Klassischjapanisch ist phonologisch noch einfacher als das moderne Japanisch, mit fast nur offenen Silben und mehrsilbigen Morphemen, Phrasen, und Sätzen. Nehmen wir z.B. noch einmal den ersten Satz des Werkes:

いづれの御時にか，女御，更衣あまたさぶらひたまひけるなかに，いとやむごとなき際にはあらぬが，すぐれて時めきたまふありけり。

Idure no ofon-toki ni ka, nyougo kaui, amata saburafi-tamafi-keru naka ni, ito yangotonaki kifa ni fa aranu ga, sugurete tokimeki-tamafu ari-keri.

Die einzigen geschlossenen Silben sind ofon-, das Honorativpräfix, eine kontrahierte Form von ofomi-, und yangotonaki ‚unentbehrlich, wichtig', eine kontrahierte Form von yamugotonaki, wie es auch im Text erscheint, da es z.Zt. keinen Buchstaben für den Moranasal -n gab. Vokalkombinationen und lange Vokale erscheinen nur in sinojapanischen Wörtern und in kontrahierten Formen. Nyougo (女御) ‚Gefährtin, Hofdame' wurde wahrscheinlich [nyougo] ausgesprochen (d.h. nicht wie in der modernen Sprache als o:), kaui (更衣) Konkubine' als [kɔ:i]. Das intervokalische bilaliale f [φ] war schon zum stimmhaften Halbkonsonanten w geworden. Der Höhenakzent war mit Sicherheit komplizierter als in der Standardsprache von heute; wir können annehmen, dass man in einem für unsere Ohren langsamen und melodischen Ton sprach.

Altjapanisch (AJ) ist wie Neujapanisch (NJ) eine agglutierende Sprache, wobei der Unterschied zwischen dem Wort und der aus Wortteilen bestehenden Phrase undeutlich ist. Zwischen AJ und NJ gibt es grammatikalische Unterschiede, vor allem im Verbsystem. In der klassischen Sprache werden mehrere Hilfsverben benutzt, die in der modernen Sprache entweder verschwunden sind oder nur in der archaischen literarischen Sprache benutzt werden: das honorative -tamafu, die emphatische Vergangenheitsform -keri/-keru, das negative -nu. Attributive und Prädikative Formen von Verben und Adjektiven werden auch differenziert. Der Partikel *ga* wird als Genitiv- und Appositiv-kennzeichnung benutzt und im Gegensatz zum Neujapanisch nicht als Subjektpartikel oder als Konjunktion (‚aber'). Das Subjekt ist oft unmarkiert, und wie wir in diesem ersten Satz bestätigen können, erscheinen sogenannte direkte

Nominaliserungen durch den Gebrauch der attributiven Verbform: *nyougo*, *kaui amata saburafi-tamafikeru naka ni* ‚unter den in großen Mengen dem Herrscher [(als) Gefährtinnen und Konkubinen] dienenden [Frauen]‘.

Von der Form her ist Altjapanisch für jemanden, der die moderne Sprache gelernt hat, auch als Nicht-muttersprachler, nicht so schwierig als z.B. alte germanische Sprachen. (Ich muss ehrlich sagen, dass meine Erfahrung mit Mittelhochdeutsch vor etwa einem halben Jahrhundert nicht besonders erfreulich war. An Angelsächsisch habe ich mehr Spaß gehabt, aber von Anfang an habe ich es mehr oder weniger für eine Fremdsprache gehalten.)

Manche Sätze im Altjapanischen kommen auch dem Anfänger ziemlich leicht vor. Nehmen wir z.B. den Anfang vom zwölften Kapitel des *Genji Monogatari*, in dem der Protagonist sich entscheidet, ins Exil an der Bucht von Suma zu gehen:

> 世の中，いとわづらはしく，はしたなきことのみまされば，「せめて知らず顔にあり経ても，これよりまさることもや」と思しなりぬ。
> Yo-no-naka, ito wadurafasiku, fasitanaki koto nomi masareba, „Semete sirazu-gafo ni arifete mo, kore yori masaru koto mo ya?“ to obosi-narinu.

In diesem verhältnismäßig kurzen und einfachen Satz finden wir kaum ein Wort, das in der modernen Sprache, jedoch in etwas anderer Form und Bedeutung, nicht benutzt wird: yo-no-naka ‚die Welt‘, wazurawashii ‚lästig, widerlich‘, hashitanai ‚unanständig, gemein‘, shiran-kao [suru] ‚nichts merkend lassen‘ uzw. Die grammatikalischen Unterschiede, z.B. (masa)reba (nicht ‚wenn...‘, sondern ‚nachdem‘), sind auch gering oder zumindest nicht überwältigend.

Die Welt war ihm [Genji] zur Last geworden, und immer mühsamer,

> kränkender, sodass es ihm zumute war, als würde es ihm noch übler gehen, auch wenn er weiter keine Rücksicht darauf nähme.

Genji hat sich tatsächlich unbesonnen verhalten, nämlich mit der Vertrauten des Kronprinzen, dessen Mutter, Genjis Erzfeindin, seinen Untergang sucht. Oscar Benls (1966) Übersetzung macht diesen Hintergrund etwas deutlicher:

> Da die Welt ihn bedrückte und die peinlichen Vorfälle sich häuften, ahnte Genji, daß trotz seiner Entschlossenheit, all dies mit unbewegter Miene zu ertragen, noch viel Schlimmeres seiner harrte.

Fasitanaki koto übersetzt er auch am Anfang des ersten Kapitels als „peinliche Vorfälle“. Die französische Übersetzung von René Sieffert ist länger aber weniger präzis. „Demeurer à la Ville“ scheint *arifete* zu entsprechen, aber die Bedeutung ist ‚dabei bleiben‘ und nicht unbedingt ‚in Heian-kyō bleiben‘.

> Sa position était fort délicate et ne faisait que s’aggraver, aussi en venait-il à se dire que s’il s’obstinait à demeurer à la Ville en feignant l’indifférence, il pourrait bien lui arriver pis encore.

Noch länger ist die niederländische Übersetzung von Jos Vos (2013), der eine niederländische Redewendung verwendet: het vuur aan de schenen leggen, wortwörtlich ‚das Feuer an die Schienbeine setzen‘:

> Voor Genji bleek de toestand onhoudbaar. Het vuur werd hem nader en nader aan schenen gelegd. Hij begon te denken dat hem nog ergere dingen te wachten stonden also hij in de hoofdstad bleef, alsof er niets aan de hand was.

Die italienische Übersetzung von Maria Terea Orsi (2012) ist einfach und präzis:

> In tali circostanze episodi sempre piú sgradevoli e umilianti si moltiplicavano e per quanto egli si mostrasse tranquillo, temeva che la situazione sarebbe ulteriormente peggiorata.

Auffallend in der englischen Übersetzung von Arthur Waley (1926–33) ist eine bei ihm typische Ausschmückung:

> The intrigue against him was becoming every day more formidable. It was evident that he could not in any case go on living much longer where he was, and by a voluntary withdrawal he might get off more lightly than if he merely allowed events to take their course.

Edward Seidensticker (1976) macht aus dem einem Satz des Originals drei, von denen der zweite eher eine zusätzliche Interpretation als eine Übersetzung ist:

> For Genji life had become an unbroken succession of reverses and afflictions. He must consider what to do next. If he went on pretending that nothing was amiss, then even worse things might lie ahead.

Die Übersetzung von Royall Tyler ist am einfachsten:

> He faced mounting unpleasantness in a hostile world, and he knew that to ignore it might well provoke still worse.

Die Struktur der zwei Gliedsätze, besonders die des ersten, ist wesentlich und typisch für Englisch, d.h. transitif: Subjekt-Verb-Objekt, im Gegensatz zum intransitiven Satzbau des Japanischen. (Auch die deutsche Sprache ist weniger transitiv-bezogen als Englisch: „An Lungenkrebs ist Herr Kambe gestorben“ im Gegensatz zu ‚Lung cancer killed Mr. Kambe‘, vergl. Japanisch 神戸さんは, 肺がんで亡くなった (Kanbe-san wa haigan de nakunatta) — und nicht etwa: *Lungenkrebs hat Herrn Kambe getötet/*Haigan ga Kanbe-san wo koroshita.)

Wenn wir das Ideal des Übersetzens die Nachahmung ist, müssen wir uns die Frage stellen, ob die Form des Ausgangtextes die des Zieltexts beeinflüssen sollte. Die Antwort auf diese Frage ist anscheinend ein vorläufiges „Nein“ — denn selbst Seidensticker äußert sich ausdrücklich dazu, eine Übersetzung sollte der natürlichen und modernen Form der Zielsprache folgen — ohne exotische oder archaische Elemente hinzuzufügen. Es scheint also, dass wir doch eher mit „Umwandlung“ also mit „Fälschung“ zu tun haben. Der verwandelte König muss sozusagen die zoologisch bzw. linguistisch passende Form eines Frosches annehmen, denn ohne Schwimmfüße wird er ertrinken. Wie wir am obrigen Beispiel gesehen haben, zögert Seidensticker nicht, die langen Sätze des Originals aufzuteilen. Für ihn ist es offensichtlich wichtiger, den allgemeinen Ton zu bewahren. Er bewundere, schreibt er im Vorwort seiner Übersetzung, den Stil von Waley; „seine Rhythmen (his rhythms) unterscheiden sich aber deutlich von denen des Originals, das lebhafter und lakonischer [brisker and more laconic]“ sei.

Ich muss ehrlich sagen, dass je mehr ich darüber nachdenke, desto weniger verstehe ich, was damit gemeint ist. Hat es nur mit Waley zu tun? Oder ist eine Sprache wie Altjapanisch, in der die parataktische Satzform vorwiegend benutzt wird, grundsätzlich „lebhafter und lakonischer“ als eine wie Englisch, besonders das Edwardianische Englisch von Waley, in dem die hypotaktische Satzform häufiger ist?

Und noch eine Frage: Die Idee, dass die Form des Zeichens vom Bezeichneten unabhängig ist, stammt vom großen Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure (1857–1913), aber selbst Saussure hat nicht behauptet, dass diese Unabhängigkeit (*le rapport arbitraire*) absolut ist. Man denke an die berühmnte Äußerung von Marshall McLuhan: „the medium is the message." Das alliterierende Wortspiel ist an sich ein Beispiel dafür. Schlagwörter wie „smoking kills" und „speed kills" sind Metaphern, die mit der transitiven Form des modernen Englisch spielen und die dann verwandte Sprachen beeinflüssen: „Bluthochdruck ist ein stiller Killer." „Abtreibung ist ein Verbrechen, das das Kind tötet und die Mutter zerstört." Zwischen der syntaktischen Struktur und der Bedeutung gibt es einen klaren Zusammenhang.

Bei der höchsten und edelsten Form des Wortspiels, der Poesie, muss der Übersetzer zumindest versuchen, die „Message" vom „Medium" zu trennen:

Qui passe à cheval, dans la nuit, le vent,
Si tard? C'est le père avec son enfant.
Il serre son fils dans son grand manteau,
Pour le protéger, pour lui tenir chaud…

Wie in der Originalfassung dieser berühmten Ballade reimen sich die Zeilen, eins und zwei, drei und vier, aber es fehlt der Rhythmus der Pferdehufe.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Sprachen sind übersetzbar, gerade weil sie grundsätzlich symbolisch sind. Und

doch haben sie auch ikonische Elemente.

In den *Genji*-Übersetzungen von René Sieffert und Royall Tyler wird die traditionelle Form des Waka-Gedichts benutzt, das aus 31 Silben besteht: 5–7–5–7–7. Oscar Benl übersetzt die Verse in ähnlicher Weise, aber ohne präzise Silbenzahl, nämlich in fünf Zeilen, wobei die erste und die dritte kürzer sind. obwohl die Silbenzahl unterschiedlich ist. Im zehnten Kapitel (*Sasaki*), nach dem Tod von Genjis erster Frau, finden wir z.B. ein Gedicht von Genji an die Dame Rokujō, eine alte Geliebte:

暁の別れはいつもつゆけきを
こは世に知らぬ秋の空かな
Akatuki no wakare fa itumo tuyu-keki wo
ko fa yo ni siranu aki no sora kana

Tuyu-keki ‚feucht von Tau' bezieht sich auf die Tränen von Abschied nehmenden Liebhabern; *yo ni siranu* bedeutet ‚von der Welt unbekannt, unerhört'. Hier ist Benls Übersetzung:

Im Morgendämmern
voneinander zu scheiden
ist immer leidvoll
aber heute dazu der traurig
herbstliche Himmel oben.

Waleys Übersetzung ist von der Form her kein Gedicht, aber es scheint mir wesentlich „poetischer" zu sein:

Sad is any parting at the red of dawn, but never since the world began, gleamed day so tragically in the autumn sky.

Tylers Übersetzung, die der Form des Originals genau entspricht — zwei Zeilen und 31 Silben, 5–7–5–7–7, lautet:

Many dews attend any reluctant parting at the break of day
But no one has ever seen the like of this autumn sky.

Hier kann ich nur bemerken, dass es auch beim Übersetzen um den *Geist* des Gesetzes geht und nicht um dessen Buchstaben (bzw. Silben).

Wie können wir dann die verschiedenen Übersetzungen und die Übersetzungstheorien, die dahinter stehen, bewerten und beurteilen? Geht es letzten Endes nur um Geschmacksache, um subjektive Vorlieben? Ich muss bekennen, dass ich gerne jegliche positive Antwort auf diese Frage eindeutig ablehnen würde. Aber allein die Tatsache, dass alle Sprachen sich verändern, und dass auch ästhetische Maßstäbe sich wandeln, bedeutet, wie Seidensticker oft betont, dass es keine vollendeten, endgültigen Übersetzungen geben kann.

Ich muss auch ehrlich sagen, dass ich dazu geneigt bin, das altmodische gegenüber dem neumodischen vorzuziehen, allerdings innerhalb gewisser Grenzen, die meiner bescheidenen Ansicht nach René Sieffert manchmal überschreitet. In seinem Vorwort erklärt er, dass er jegliches Wort ablehne, das Saint-Simon nicht hätte benutzen können. Um den Geist des Originals zu bewahren, in dem wir wenige chinesischen Wörter finden, wolle er auch griechische Wörter vermeiden.

Ein junger Mann (Uma no Kami) erzählt in Benls Übersetzung:

„So stritten wir mit einander, aber ich war nicht überzeugt, daß wir uns

wirklich trennen würden. Ich schrieb ihr lange nicht mehr, und besuchte da und dort andere Frauen.“

Tyler lässt den Bekannten von Genji ganz umgangssprachlich reden:

„She and I had a good fight and although I still did not actually mean to leave her, I wandered here and there for several days without sending her a line.“

In der Übersetzung von Sieffert, der *ifi-sirofi-faberi-sikado* ‚so stritten wir mit einander...‘ auslässt, benutzt Uma no Kami das Präterium (le passé simple) und das Konjuntiv Präterium (l’imparfait du subjonctif), Verbformen, die aus der gesprochenen Sprache längst verschwunden sind:

„Mais, à la vérité, je ne croyais pas que nos relations dussent en rester là; cependant, je m’abstins quelque temps de lui donner de mes nouvelles.“

Wenn verschiedene Übersetzungen bewertet werden, äußert man sich oft über die Genauigkeit von Fassung-A im Vergleich zu Fassung-B, als ob es um eine mehr oder weniger präzise Darstellung von Europas Nase ginge. Aber so einfach ist die Frage natürlich nicht. Man kann sie nicht beantworten, indem man zwei Texte darlegt, die Auslassungen, Änderungen, und offensichtlichen Fehler zusammenzählt, und die Ergebnisse tabelliert.

In einem langen, alten Werk wie *Genji*, dessen Sprache aus rein syntaktischen aber auch lexikalischen Gründen oft undurchsichtig und verborgen ist, ist es keineswegs überraschend, dass wir Übersetzungsfehlern und unwahrscheinlichen Interpretationen begegnen.

Im 34. Kapitel (*Wakana-jō*) setzt sich die sonst versteckte zweite Frau von

Genji dem Blick eines sehnsüchigen jungen Mannes aus:

御几帳どもしどけなく引きやりつつ，人気近く世づきてぞ見ゆるに，唐猫のいと小さくをかしげなるを，すこし大きなる猫追ひ続きて，にはかに御簾のつまより走り出づるに，人々おびえ騒ぎて，そよそよと身じろきさまよふけはひども，衣の音なひ，耳かしかましき心地す。猫は，まだよく人にもなつかぬにや，綱いと長く付きたりけるを，物にひきかけまつはれにけるを，逃げむとひこしろふほどに，御簾の側いとあらはに引き開けられたるを，とみにひき直す人もなし。この柱のもとにありつる人々も，心あわたたしげにて，もの懼ぢしたるけはひどもなり。

Mi-kityau-domo sidoke naku fiki-yari tutu, fito-ke tikaku yo-duki te zo miyuru ni, kara-neko no ito tifisaku wokasige naru wo, sukosi ofoki naru neko ofi-tudukite, nifaka ni mi-su no tuma yori fasiri-iduru ni, fito-bito obiye sawagi te, soyo-soyo to miziroki samayofu kefafi-domo, kinu no otonafi, mimi kasikamasiki kokoti su.

Neko fa, mada yoku fito ni mo natukanu ni ya, tuna ito nagaku tuki tari keru wo, mono ni fiki-kake matufare-ni-keru wo, nigen to fikosirofu fodo ni, mi-su no soba ito arafa ni fiki-akeraretaru wo, tomi ni fiki-nafosu fito mo nasi. Kono fasira no moto ni arituru fito-bito mo, kokoro-awatatasige nite, mono-odisi-taru kefafi-domo nari.

Waley:

The Princess' screens-of-state were carelessly arranged; she was not in the least protected on the side from which she was most likely to be seen. Still less was she adequately prepared for such an accident as now occurred, for suddenly a large cat leapt between the curtains in pursuit of a very small

and pretty Chinese kitten. Immediately there was a shuffling and scuffling behind the screens, figures could be seen darting to and fro, and there was a great rustling and sound of objects being moved. **The big cat, it soon appeared, was a stranger in the house, and lest it should escape it had been provided with a leash, which unfortunately was a very long one, and had now got entangled in every object in the room.** During its wild plunges (for it now made violent efforts to get free) the creature hopelessly disarrayed the already somewhat disorderly curtains, and so busy were those within disentangling themselves from the leash that no one closed the gap.

Benl:

Der Vorhangständer war unordentlich in eine Ecke gezogen, man konnte bis in das Innere des Raumes hineinsehen, und von der vornehmen Atmospäre einer Prinzessin war nicht das geringste zu spüren. Hinter einer kleiner, hübschen Katze lief eine etwas größere her, und als die kleinere plötzlich unter dem Saum des Vorhangs hervorsprang, erschraken die Dienerinnen, und man hörte an dem Rascheln ihrer Gewänder, wie sie sich aufgeregt hin und her bewegten.

Die chinesische Katze war, vielleicht weil sie sich noch nicht an Menschen gewöhnt hatte, an einer sehr langen Schnur angebunden. Diese wickelte sich, während jene fortzulaufen trachtete, um einen Pfosten, und dadurch hob sich, je heftiger das Tier an der Schnur zerrte, die eine Seite des Vorhangs, hinter dem Onna San no Miya [die dritte Prinzessin] saß. Man konnte ohne weiteres von draußen herein sehen, und keine der Dienerinnen wurde darauf aufmerksam. Die in der Nähe dieses Pfostens hockenden Dienerinnen aber gerieten in Unruhe.“

Neko fa ‚die Katze' ist das klare und angegebene Subjekt des Satzes, aber welche von den beiden ist hier gemeint? Es geht um die chinesische Katze, die zu einem erotischen Symbol wird, als der junge Mann sie zu seiner eigenen nimmt, die Prinzessin verführt und schwängert. Waley bindet die Schnur an die falsche Katze.

Benls „...hinter dem Onna San no Miya [die dritte Prinzessin] saß" ist nicht im Original; der Gliedsatz soll, dürfen wir annehmen, zusätzliche Auskunft übermitteln. Aber *saß* ist hier falsch, denn die Prinzessin *steht*, und diese Tatsache ist wichtig, denn es ist skandalös, dass eine hochadelige Dame sich so erblicken lässt.

Im ersten Kapitel (*Kiritsubo*) wohnt der junge Genji nach dem Tod seiner Mutter im Palast. Der Kaiser, sein Vater, macht sich Sorgen um ihn:

> 「今は誰も誰もえ憎みたまはじ。母君なくてだにらうたうしたまへ」とて，弘徽殿などにも渡らせたまふ御供には，やがて御簾の内に入れたてまつりたまふ。いみじき武士，仇敵なりとも，見てはうち笑まれぬべきさまのしたまへれば，えさし放ちたまはず。
>
> „Ima fa tare mo tare mo e-nikumi-tamafazi. Fafa-Gimi nakute dani rautau si tamafe." tote, **Kokiden nado ni mo watarase-tamafu ofon-tomo ni fa, yagate mi-su no uti ni ire-tatematuri-tamafu**. Imiziki mononofu, ata kataki nari to mo, mite fa uti-wemarenu beki sama no si-tamafereba, e-sasi-fanati-tamafazu.

Benl:

> „Niemand darf ihn jetzt mehr hassen! Ich bitte Euch, seid nun, da seine Mutter tot ist, lieb zu ihm!" bat der Herrscher alle seine Gemahlinnen, **und der nahm ihn auch mit, wenn er die Nyōgo Kokiden aufsuchte.**

So gelangte der Prinz in die geheimsten Gemächer. Da er von so bezwingender Anmut war, daß sogar ein gefühlloser Kriegsmann oder ein auf Rache sinnender Feind, selbst wenn diese ihn nur flüchtig sahen, hätten lachen müssen, brachte es auch Kokiden nicht übers Herz, ihn kalt fortzuschicken.

Sieffert:

— A présent personne, non, plus personne ne pourra le haïr! Fût-ce seulement parce qu'il est privé de mere, qu'on le traite avec douceur! disait-il.
Et le menant avec lui, même lorsqu'il se rendait au Kokiden, il n'hésitait pas à l'introduire à l'intérieur des stores. Son aspect était tel que le plus féroce guerrier, que le pire ennemi, à sa vue eût été constraint de sourire, si bien que la dame n'osait le repousser.

Tyler:

"Surely none of you can dislike him now," he said; "after all, he no longer has a mother. Please be nice to him." **When he took him to the Kokiden, the Consort there let him through her blinds and would not release him,** for the sight of him would have brought smiles to the fiercest warrior, even an enemy one.

Da im Original die Phrase *ire-tatematuri-tamafu* ‚hineintreten lassen' die Bescheidenheitsform *tatematuru* enthält, könnte man logisch annehmen, dass das Subjekt Kokiden ist, und nicht der Kaiser. Aber hier scheint das Hilfsverb eine performative Funktion zu haben, d.h. als quasi-direkte Rede: „Er kommt mit mir

rein.“ Der Unterschied ist wichtig, denn die Kokiden-dame bleibt doch Genjis unerbittliche Feindin.

Im zweiten Kapitel (*Hahakigi*) sitzt Genji mit seinem Schwager an einem regnerischen Abend im Frühsommer Sommerabend im Palast:

> つれづれと降り暮らして，しめやかなる宵の雨に，殿上にもをさをさ人少なに，御宿直所も例よりはのどやかなる心地するに，大殿油近くて書どもなど見たまふ。近き御厨子なる色々の紙なる文どもを引き出でて，中将わりなくゆかしがれば，［……］
>
> Ture-dure to furi-kurasite, simeyaka-naru yofi no ame ni, Tenzyau ni mo wosa-wosa fito-sukuna ni, ofon-tonowi-dokoro mo rei yori fa nodoyaka-naru kokoti suru ni, ofo-tonabura tikakute fumi-domo nado mi tamafu. Tikaki mi-dusi naru iro-iro no kami naru fumi-domo fiki-idete, Tiuzyau wari-naku yukasi-gare ba…

Benl:

> An einem ruhigen, regnerischen Abend, als der Regen schon den ganzen Tag herabgeströmt war und im Audienzraum nur wenige anwesend waren, fühlte sich Genji in seinen Gemächern behaglicher als sonst. Er rückte daher den Leuchter näher, blätterte in alten Papieren und entnahm schließlich einem in der Nähe stehenden Schränkchen Briefe von verschiedener Farbe. Der Chūjō war begierig, sie kennenzulernen.

Erstens ist die Stimmung des Abends (*shimeyaka-naru yofi*) eher bedrückend als „ruhig“. Zweitens bezieht sich das subjektlose *nodoyaka-naru kokoti* ‚entspannt‘ nicht auf Genji, sondern auf die ganze Umgebung. Drittens nimmt nicht Genji sondern sein Schwager die Briefe, die offen auf einem

Brett des Schränkchens (*mi-dusi*) liegen. Das Verb *fiki-idete* (‚entnahm') ist wieder ohne angegebenes Subjekt, aber man könnte wohl annehmen, dass auch Genjis Schwager und engster Freund sich nicht erlauben würde, seine Briefe zu berühren. Das scheint aber die allgemein geltende Auffassung zu sein. Nach den Übersetzungen von Waley und Sieffert ist Genji das Subjekt. Seidensticker sichert sich ab: „Numerous pieces of colored paper, obviously letters, lay on a shelf."

Die Stelle habe ich selber vor etwa 25 Jahren übersetzt:

> The rain and the tedium continued. All the wet afternoon and early evening, it had been quiet, with scarcely anyone present at Court. At the guards' quarters as well, the mood was more relaxed than usual. His lordship sat close to the oil lamp, reading Chinese poetry. From a cabinet shelf nearby, the captain pulled out an assortment of letters written on coloured paper. As he made no effort to disguise his curiosity, his companion chose to indulge him:

Als Tylers Übersetzung im Jahre 2001 erschien, habe ich als allererstes den problematischen Paragraphen nachgeschlagen:

> It had been raining all the dull day long and on into an equally wet evening. There was hardly anyone in the privy chamber, and Genji's own room seemed unusually quiet as the two of them read beside the lamp. When the Secretary Captain took some letters on paper of various colors from a nearby cabinet shelf and betrayed curiosity about them, Genji demurred…

„Yappari!" muss ich ausgerufen haben, denn meine Frau hat mich sofort überrascht gefragt: „Dōshita no?" Damals wohnten wir in Aachen, von der

Genji-Welt noch weiter entfernt als sonst. Ich versuchte, ihr das Problem — Liebesbriefe auf einem Mizushi — zu erklären, wozu sie nur sagen konnte: „Henna shumi!“ (‚eine selsamsame Beschäftigung‘).

Ich gebe ihr Recht. Im großen Wald der Literatur werden Übersetzter leicht von solchen einzelnen „Bäumen“ besessen. Vielleicht ist das ein Berufsrisiko, das ich als *Genji*-Amateur immer noch vermeiden kann. Auf jeden Fall habe ich heute Abend auch mit Ihnen mein Hobby genießen können, und dafür bin ich Ihnen sehr dankbar. Arigatō gozaimashita.

Literaturverzeichnis

Benl, Oscar. (1966). *Die Geschichte vom Prinzen Genji*. Manesse Verlag, Zürich.

Ionesco, Eugène Ionesco. (2005). *Rhinocéros*. Französische Ausgabe. Klett, Stuttgart.

Orsi, Maria Teresa. (2012). *La Storia di Genji.* Giulio Einaudi, Torino.

Seidensticker, Edward. (1976). *The Tale of Genji.* Alfred A. Knopf, New York.

Sieffert, Réné. (1988). *Le Dit du Genji.* Publications orientalistes de France, Aurillac.

Tyler, Royall. (2001). *The Tale of Genji*. Viking. New York.

Vos, Jos. (2013). *Het verhaal van Genji*. Athenaeum—Polak & Van Gennep, Amsterdam.

Waley, Arthur. (1926–33). *The Tale of Genji. A Novel In Six Parts by Lady Murasaki.* Tuttle Classic Series, Tokyo.