

Mori Ōgai als Übersetzer von Rilkes Novelle *Weißes Glück*

Michaela Oberwinkler (Tübingen)

Abstract

This paper examines the translation techniques of Mori Ōgai in his rendering of the story *Weißes Glück* by Rainer Maria Rilke. It investigates Ōgai's approach by comparing his translation to versions by Ōyama Teiichi and Itō Yukio. The paper argues that Ōgai pays particular attention to a smooth Japanese expression, easy to read and understand. On the other hand, examples discussed in detail show that Ōyama Teiichi's and Itō Yukio's translations are much closer to the German original. These contrasting approaches will be elucidated by analyzing the following features: title, sentence length, pronouns and personal references, representation of colors and noises, culture-specific realia, and rhetorical techniques.

1 Einleitung

Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922) gilt nicht nur als einer der bedeutendsten Literaten zu Beginn der japanischen Moderne, sondern auch als herausragender Übersetzer¹. Große Aufmerksamkeit wird vor allem seiner Translation von Goethes *Faust* geschenkt, den er mit 51 Jahren als Erster vollständig ins Japanische übersetzte². Auch die früheren Übersetzungen von Mori Ōgai sind Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen³, da sie Aufschluss über seine Stilfindung geben können. Aufgrund der Tatsache, dass Mori Ōgai diese früheren Übersetzungen teilweise überarbeitete, kann anhand seiner Korrekturen nachvollzogen werden, wie sehr er sich um eine adäquate Ausdrucksweise bemühte. Doch über Mori Ōgais Translationen von Rilkes Werken findet sich bisher kaum Forschung, obwohl auch diese umfassende Einblicke in seine Übersetzungstechniken ermöglichen. In dem vorliegenden Artikel soll diesem Desiderat nachgegangen werden.

¹ Siehe NAGASHIMA 1993, 2005; TAKAHASHI 2014 und WIXTED 2009–10. John Timothy Wixted hält Mori Ōgais Übersetzungen sogar für „kreativer“ als Mori Ōgais Originalwerke (so im Falle von *Sokkyō shijin* (die Adaption von Hans Christians Andersens Novelle *Der Improvisator*) bzw. als „besser“ (im Falle der Übersetzung von Goethes *Faust*). Vgl. WIXTED 2009–10: 81.

² Siehe BARTELS 2012 und 2014; KOBORI 1973 und MORIKAWA 2013.

³ Siehe FUJITA 2005, 2007, 2011, 2012 und 2014.

Bevor Ōgais translatorische Vorgehensweise anhand der von Rainer Maria Rilke (1875–1926) verfassten Erzählung *Weißes Glück* genauer erörtert wird, sollen zunächst einige für das Gesamtverständnis wichtige Fakten zum Leben Ōgais und Rilkes, zur Erzählung *Weißes Glück* und zur gesellschaftlichen und sprachlichen Umbruchsituation Japans in der damaligen Zeit erwähnt werden. In einem zweiten Schritt wird Mori Ōgais Übersetzung mit zwei weiteren Translationen der gleichen Erzählung von Ōyama Teiichi 大山定一 (auch: Ōyama Sadaichi; 1904–1974) und Itō Yukio 伊藤行雄 (*1945) verglichen. Dabei soll neben Titel, Satzlänge und Satzstruktur auch auf Personenbezeichnungen, Wiedergabe von Farben und Geräuschen, kulturspezifische Realia und rhetorische Techniken eingegangen und so die Übersetzungsmethode von Mori Ōgai herausgearbeitet werden.

2 Biografischer und gesellschaftlicher Hintergrund

2.1 Die Bedeutung Mori Ōgais als Übersetzer

Mori Ōgai zählt zu den berühmtesten Persönlichkeiten der Meiji-Zeit (1868–1912) und gilt als einer der führenden Intellektuellen zu Beginn der Moderne in Japan.⁴ Er verfasste die „erste Ich-Erzählung der neueren japanischen Literatur“⁵ und verarbeitete als erster japanischer Autor der Moderne „eine ganz persönliche Erfahrung in einem erzählenden Text“⁶. Von zentraler Bedeutung sind seine Novellen, die er nach seinem vierjährigen Deutschlandaufenthalt schrieb, und in denen er seine dortigen Erlebnisse verarbeitet, darunter *Maihime* 舞姫 (1890; *Die Tänzerin* (1989); *Das Ballettmädchen: eine Berliner Novelle*, 1994)⁷, Ōgais bekannteste Erzählung, die er in der Ich-Perspektive verfasste. Seine modernen Themen machten den Schriftsteller in ganz Japan bekannt, wobei sicherlich auch seine Tätigkeit als vielseitiger Übersetzer eine große Rolle spielte. Ōgai übersetzte unzählige Werke der damaligen deutschen Gegenwartsliteratur, aber auch Texte von Schriftstellern anderer europäischer Länder übertrug er aus dem Deutschen ins Japanische. Dazu gehören beispielsweise Werke von Clausewitz, Goethe, Hackländer, Heine, E.T.A. Hoffmann, Ibsen, Kleist, Knigge, Lemonnier, Lessing, Schiller, Strindberg und Rilke. Obwohl auch in Japan eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ōgais Übersetzungen stattfindet, kritisiert Yamazaki⁸, dass die japanische Forschung zu Ōgai dessen Übersetzungsarbeiten zu wenig beachtet.

⁴ Zur aktuellen Forschung über Mori Ōgai siehe KRACHT 2014.

⁵ Vgl. SCHAMONI 1989: 215.

⁶ Vgl. ebd.: 215.

⁷ Übers. von Wolfgang Schamoni bzw. von Jürgen Berndt.

⁸ Vgl. YAMAZAKI 1998: 24 f.

2.2 Die Bedeutung Rilkes für Mori Ōgai

Mori Ōgai wurde schon 1909 auf Rainer Maria Rilke (1875–1926) aufmerksam, noch bevor dessen Neuausgabe seiner Erzählung *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* 1912 in der Insel-Bücherei erschien, die sehr hohe Auflagen und eine große Popularität erzielte. Noch im selben Jahr schrieb Ōgai eine anonyme Kurznotiz in der japanischen Literaturzeitschrift *Subaru*, in der Rilke erstmals in Japan schriftlich erwähnt wird:

Die Bauernfeld-Stiftung hat Rainer-Maria-Rilke 1500 Kronen bewilligt. Der Insel-Verlag wird demnächst seine drei Werke: „Die frühen Gedichte“ (eine Wiederauflage von „Mir zur Feier“), das „Requiem“ und die „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ veröffentlichen.⁹

Motoyoshi zufolge war um die Jahrhundertwende diese Nachricht über einen neuen erfolgreichen deutschen Literaten für viele jüngere Japaner von großem Interesse. In der Zeitschrift *Subaru* スバル wurden zwar viele solcher Kurznotizen aus Europa und Amerika veröffentlicht, so dass die Mitteilung von Ōgai nur eine unter vielen darstellte. Doch sie zeugt davon, welch eingehende Kenntnis Ōgai von der deutschen Literaturszene hatte, und was für ein bemerkenswert gutes Gespür er für die künstlerischen Fähigkeiten des damals auch in Europa noch nicht sehr bekannten Rilke besaß.

Ōgai war beeindruckt von dem wesentlich jüngeren deutschen Schriftsteller:

Rilke wird im kommenden Dezember 33 Jahre alt. Er ist also etwa 20 Jahre jünger als ich. Er könnte mein Sohn sein.¹⁰

Auch Rilkes äußere Erscheinung kommentierte Ōgai:

Seinem Bild nach zu urteilen, wirkt Rilke in japanischen Augen nicht sehr fremd; er hat ein schmales Gesicht mit scharfen Augen.¹¹

Vor allem aber schätzte Ōgai das künstlerische Schaffen Rilkes. Um Rilke auch in Japan bekannt zu machen, veröffentlichte er nicht nur den oben angeführten Artikel, sondern machte sich auch die Mühe, einige Novellen Rilkes zu übersetzen. Ōgai begann mit *Das tägliche Leben* (1901; *Kajōchahan* 家常茶飯, 1909), wobei er – entgegen seiner Gewohnheit,

⁹ ŌGAI 1974: 45; übers. von MOTOYOSHI 1999: 299.

¹⁰ 今年の十二月で満三十三年になる。私なんぞよりはほとんど二十年も若い。俸に持っても好いような男です。(ŌGAI 1996b: 83); übers. von MOTOYOSHI 1999: 301. Mori Ōgai war jedoch über Alter und Geburtsdatum Rilkes nicht richtig informiert. Der deutsche Schriftsteller wurde am 9. und nicht am 4. Dezember geboren. Er war auch nicht 20 Jahre, sondern nur 13 Jahre jünger als Ōgai.

¹¹ 肖像を見ると、われわれ日本人に余り縁遠くない、細おもての容貌で、眼光が炯々としているのです。(ŌGAI 1996b: 84); übers. von MOTOYOSHI 1999: 301.

Übersetzungen kommentarlos zu publizieren – hier ein Nachwort hinzufügte, das aus einem fiktiven Interview in Dialogform besteht. Ōgai erklärt darin seine Sympathie für Rilke:

Man soll es [das Drama *Das tägliche Leben*] in Deutschland nicht sehr schätzen, aber ich glaube, ihm könnte durchaus Erfolg beschieden sein [...].¹²

Was genau faszinierte Ōgai an Rilke? In dem Interview nennt er an erster Stelle die „Hingabe“ Rilkes:

Jedenfalls bemüht er sich [beim Schreiben] mit einer ungeheueren Hingabe. Er geht vollständig darin auf.¹³

Doch zusätzlich beeindruckte ihn Rilkes Zweischneidigkeit: Er wirkt einfühlsam und sensibel, lässt aber auch eine scharfe Brutalität erkennen, wie Ōgai ausführt:

Gerade wenn man denkt, dass er sanft und liebevoll sei, wird er plötzlich kriegerisch strahlend und manchmal auch grausam.¹⁴

Als ein Beispiel für Rilkes Radikalität führt Ōgai die Haltung der Schwester des Malers in *Das tägliche Leben* an: Der Grund, warum sich diese hingebungsvoll um ihre Mutter kümmert, liegt, so Ōgai, nicht darin, dass es sich um ihre eigene Mutter handelt, sondern sie pflegt nur aus allgemeiner Menschlichkeit. Diese Einstellung widerspricht der konfuzianischen Forderung nach Elternliebe und ist mit den Vorstellungen der japanischen Gesellschaft nur schwer in Einklang zu bringen.¹⁵ Ōgai verweist auf die Wirkung, die diese Darstellung Rilkes auf eine japanische Frau in ähnlicher Situation haben könnte, und liefert damit einen Hinweis auf einen Berührungspunkt zu seinem eigenen Leben: den „Konflikt zwischen den Zwängen der Gesellschaft und der Freiheit des Individuums“¹⁶.

2.3 Die Erzählung *Weißes Glück*

Die Novelle *Weißes Glück* schildert die Begegnung des Assekuranzbeamten¹⁷ Theodor Fink mit einer jungen, kranken Frau, die ihm im nächtlich dunklen Bahnhofswartesaal wie in einem Traum von ihrem weißen Krankenzimmer erzählt. Fink ist zunächst von der lieblichen

¹² 側から失敗の作だと云った [...] が、家常茶飯は成功の作かも知れないと思います。
(ŌGAI 1996b: 85, 86); übers. von MOTOYOSHI 1999: 301.

¹³ 兎に角おそろしい傾倒のしようなのです。全く惚れ込んでいます。(ŌGAI 1996b: 84).

¹⁴ 優しい、情深い、それかと思うと、忽然武士的に花やかになって、時として残酷にもなるような処があります。(ŌGAI 1996b: 84).

¹⁵ „Die Idee von kindlicher Pietät, die uns [Japanern] beigebracht wurde, wird vollständig zerstört.“ われわれの教えられている孝という思想は跡形もなく破壊せられてしまっています。(ŌGAI 1996b: 86).

¹⁶ MOTOYOSHI 1999: 302.

¹⁷ Bezeichnung für einen Beamten einer Versicherungsgesellschaft.

Stimme angetan, doch im weiteren Verlauf der Erzählung weicht seine Zuneigung einem Unverständnis, das sich zu einem so dramatischen Unbehagen entwickelt, dass er am Ende aus dem Bahnhof hinaus in eine unbekannte Stadt flüchtet.

Die Geschichte zählt zum Frühwerk Rilkes: 1898 wird sie in dem Band *Am Leben hin, Novellen und Skizzen* veröffentlicht. Wie die Mehrheit der Texte des Sammelbandes wurde sie bereits 1897 von Rilke verfasst. Die Erzählung als solche, wie auch das gesamte Frühwerk Rilkes, werden von der Fachwelt eher mit geringer Aufmerksamkeit bedacht. Zu diesem geringen Interesse mag auch eine Äußerung Rilkes beigetragen haben, in der er sich von seinem gesamten Frühwerk distanziert:

Keimblättchen haben bekanntlich nicht die Form des künftigen Blattwerks und sehen bei allem Kraut ungefähr gleich aus.¹⁸

Dieser Einschätzung haben sich viele Kritiker angeschlossen.¹⁹ Doch Ōgai hat sich diese Meinung nicht zu eigen gemacht. Für ihn schien gerade auch das Frühwerk Rilkes von großer Bedeutung zu sein. Ōgais Bewunderung für die Erzählung *Weißes Glück* spiegelt sich nicht nur in dem Sachverhalt wider, dass er sie für seine Übersetzungstätigkeit auswählte, sondern auch in der Tatsache, dass er eine von Rilkes Novelle inspirierte japanische Variante der Erzählung verfasste: *Densha no mado* 電車の窓 (1910; *Das Straßenbahnfenster*²⁰, 1996).

2.4 Die Erzählung *Densha no mado*

In der Erzählung *Densha no mado* wird eine Begegnung des Ich-Erzählers (*boku* 僕) mit einer schönen, aber einsam und unglücklich wirkenden Frau geschildert. Der Ich-Erzähler beobachtet die Frau auf dem Bahnsteig und steigt in dieselbe Bahn wie sie ein. Da die Frau Schwierigkeiten damit hat, das Abteilstfenster zu öffnen, kommt ihr der Ich-Erzähler zu Hilfe. Sie bedankt sich mit den Worten „Vielen Dank“ – die einzigen Worte, die in der Geschichte gesprochen werden. Alle weiteren Monologe der Frau sind Interpretationen des Ich-Erzählers, die er aus den Augen und der Körperhaltung der Frau herausliest. In der Vorstellung des Ich-Erzählers berichtet die Frau wortlos durch ihren Blick und ihre Haltung von ihrem bisherigen Lebenswandel, ihrer jetzigen schwierigen Lebenssituation und ihrer Überlebensstrategie. Am Ende der Erzählung steigt der Ich-Erzähler aus und lässt die Frau in der Bahn zurück.

Die Gemeinsamkeiten zwischen *Weißes Glück* und *Densha no mado* sieht Seita in dem Zusammentreffen der Hauptfigur mit einer unbekanntem Frau, die mit der Stimme oder mit

¹⁸ Brief an F.A. Hünich, vgl. TRAINER 1989: 35–50.

¹⁹ Vgl. ENGEL 2004: 175: „Frühvollendung ist bei Autoren selten [...] Das ist bei Rilke nicht anders.“

²⁰ Übers. von Wolfgang Schamoni.

den Augen ihr Leben und ihre Gedanken dazu schildert.²¹ Nishikiori hält ebenfalls sowohl das Motiv als auch die Konzeption der Geschichten für ähnlich.²² Doch neben dem Einfluss Rilkes nimmt Seitā auch eine deutliche Anlehnung an Maurice Maeterlinck wahr, da in *Densha no mado* eine symbolische Sinnerfahrung eines ansonsten durchschnittlichen jungen Mannes beschrieben wird.²³ Anders als bei Rilke handelt es sich bei der Erzählung von Mori Ōgai nicht um die Schilderung eines Erlebnisses, das einem Traum oder gar einer „Beichte“ gleicht, sondern vielmehr um eine wirklichkeitsnahe Darstellung. Schamoni weist auf die Nähe der Erzählung zur Wiener Moderne hin, die auch darin begründet sein könnte, dass Ōgai noch am Vortag der Niederschrift von *Densha no mado* einem Sekretär nicht nur die Übersetzung von Rilkes *Weißes Glück*, sondern auch von *See-Ufer, Zwölf* (1896)²⁴ von Peter Altenberg diktierte.

2.5 Japan im Umbruch – sprachliche Erneuerungen

Die Meiji-Zeit war eine Epoche des gesellschaftlichen Umbruchs, in der sich Japan aus einem rückständigen Feudalstaat zu einer modernen, am Westen orientierten imperialen Großmacht entwickelte. Auch die japanische Sprache wandelte sich – insbesondere in Bezug auf ihre schriftliche Form, die parallel in mehreren unterschiedlichen Varianten verwendet wurde.²⁵ Für die vorliegende Analyse wird jedoch nur grob zwischen dem klassischen Sprachstil *bungotai* 文語体 und der modernen gesprochenen Sprache *kōgotai* 口語体 unterschieden. Die Differenz zwischen beiden Sprachstilen war so groß, dass eine Bewegung zur Angleichung der beiden Sprachebenen (*genbun itchi undō* 言文一致運動) entstand.²⁶ An dieser Bewegung beteiligten sich nicht nur etliche Journalisten größerer Zeitungen, sondern auch namhafte Autoren, zu denen auch Ōgai gehörte. So kommt Bowring zu dem Schluss, „eines von Ōgais größten Geschenken an sein Land“ sei sein Beitrag zur „Formung der neuen Sprache“²⁷.

Ōgai verwendet in seinen Werken die Sprachvarianten in unterschiedlicher Ausprägung. Je nach Text kann sein Stil mehr dem *bungotai* oder mehr dem *kōgotai* zugeordnet werden.²⁸ So ist z.B. *Maihime* im *bungotai* verfasst. Die oben vorgestellte Erzählung *Densha no mado* dagegen weist viele Elemente des *kōgotai* auf. Auch in den Übersetzungen finden sich die

²¹ Vgl. SEITA 1983: 10.

²² Vgl. NISHIKIORI 2011: 1, siehe auch MOTOYOSHI 1999: 303, ŌSHIMA 1965: 36 und SAKAI 2006: 42.

²³ Vgl. SEITA 1983: 19.

²⁴ *Tsuri* 釣 („Angeln“; 1910).

²⁵ Vgl. TWINE 1978: 334 ff.

²⁶ Bowring vertritt allerdings die Auffassung, dass es „sich nicht einfach um Vereinheitlichung [handelt], [...] vielmehr wurde aus der Umgangssprache eine neue Sprache der Literatur geschmiedet“ (BOWRING 2014:50). Vgl. auch SCHAMONI 2000.

²⁷ BOWRING 2014:51.

²⁸ Vgl. YAMADA 1976: 70 und KOBORI 1973: 108.

unterschiedlichsten Varianten: Ōgais Übersetzung von Andersens *Der Improvisator* (1835; *Sokkyō shijin* 即興詩人, 1902) ist hauptsächlich im *bungotai* verfasst²⁹, so dass 2010 eine Übersetzung³⁰ ins moderne Japanisch erschien. Bei der Translation von *Weißes Glück* (*Shiro* 白, 1910) dagegen entschied sich Ōgai für *kōgotai*.

Einen Eindruck von der grundsätzlichen Unterschiedlichkeit der beiden Sprachstile vermitteln folgende Beispielsätze aus Ōgais Übersetzung von *Weißes Glück* und aus *Maihime*, in denen jeweils die Protagonistinnen eingeführt werden:

なんだかヴェエルで顔をすっかり包んだ女のような姿がちらと見えたらしかった。

[*Nandaka vēru de kao o sukkari tsutsunda onna no yō na sugata ga chira to mieta rashikatta.*]

(Ōgai 1996a: 96)

[...] glaubte flüchtig ein dichtverschleiertes Frauengesicht zu sehen.

(Rilke 1961: 59)

今この處を過ぎんとするとき、鎖したる寺門の扉に倚りて、声を呑みつゝ泣くひとりの少女あるを見たり。

[*Ima kono tokoro o sugin to suru toki, tozashitaru jimon no tobira ni yorite, koe o nomitsutsu naku hitori no shōjo aru o mitari.*]

(Ōgai 1953: 7)

Als ich diesmal dort vorbeigehen wollte, sah ich ein junges Mädchen, an das verschlossene Kirchentor gelehnt, leise vor sich hin weinen.

(Ōgai, übers. v. Schamoni 1989: 13)

Die Übersetzung *Shiro* ist für den heutigen Japaner noch problemlos zu lesen – für *Maihime* dagegen gibt es mittlerweile Übertragungen in die moderne japanische Sprache, wie beispielsweise die Neufassung von Inoue Yasushi (2006) für junge Japaner, denen der klassische Stil Verständnisschwierigkeiten bereitet.

Zu Ōgais Lebzeiten wurde dessen moderner Stil nicht von allen Rezipienten geschätzt. Vielmehr sah sich Ōgai immer wieder scharfer Kritik ausgesetzt. In seinem Essay *Yakuhon Fausuto ni tsuite* 訳本ファウストについて („Zum übersetzten Faust“, 1913) geht er auf diese Kritik ein, wobei der darin verwendete Terminus des „modernen Sprachstils“ (*gendaiigo* 現代語) hier dem Begriff *kōgotai* entspricht.³¹

²⁹ Vgl. LIAO 2008.

³⁰ *Kōgoyaku Sokkyōshijin* 口語訳 即興詩人 („Der Improvisator‘ in moderner Sprache“), übersetzt von ANNO Mitsumasa.

³¹ Vgl. KAWAMURA 1981: 125.

Die Leute sagen, dass meine Übersetzung im modernen Sprachstil sei. Aber ich fertige nicht absichtlich eine moderne Übersetzung an. Der moderne Sprachstil ergibt sich ganz von alleine. Die Leute werfen mir nicht nur den modernen Sprachstil vor, sondern halten diesen gleichzeitig auch für niedrig und vulgär. Zumindest finden sie, dass es dem Stil an Ernsthaftigkeit fehle. Doch ich bin nicht der Meinung, dass der klassische Stil grundsätzlich elegant und der moderne Stil grundsätzlich vulgär sei. Wenn ich derzeit etwas schreibe, dann weiche ich zwar der alltäglichen Sprache nicht aus, doch ich lasse keine vulgären Ausdrücke zu. Denn ich schätze den modernen Sprachstil und denke, dass auch ernsthafter Sinn mit dem modernen Sprachstil, den die Leute alltäglich verwenden, ausgedrückt werden kann. Zugleich bin ich nicht der Meinung, dass diejenigen, die den modernen Sprachstil verwenden, unbedingt einen Fehltritt tun und ins Vulgäre abstürzen.³²

Auch wenn Ōgai zunächst schreibt, dass sich der Stil „von alleine“ ergibt, wählt er ihn im Zweifelsfall doch ganz bewusst, wie aus oben angeführtem Zitat deutlich wird.

3 Die Übersetzung von *Weißes Glück*

Mori Ōgai veröffentlichte im Alter von 27 Jahren seine erste Translation³³, der im Laufe seines Lebens viele weitere folgten: Er übertrug insgesamt 85 Werke der Erzählliteratur und 45 Theaterstücke in die japanische Sprache.³⁴ Dieses umfangreiche Übersetzungswerk wird von Nagashima in eine frühe Schaffensphase bis 1909³⁵ und in eine spätere Schaffensphase (von 1909 bis zu seinem Tode) eingeteilt. *Weißes Glück* – Ōgais zweite Rilke-Übersetzung – fällt demzufolge in den Beginn der späteren Schaffensphase.³⁶

Ōgai war der erste japanische Übersetzer von *Weißes Glück*. In Japan ist es keine Seltenheit, dass Werke westlicher Autoren gleich mehrmals von verschiedenen Übersetzern

³² 世間では私の訳を現代語訳だと云っている。しかし私は着意して現代語にしようとするのでは無い。自然に現代語となるのである。世間ではまた現代語訳だと云うと同時に、卑俗だとしている。少くも莊重を闕いでいると認めている。しかし古言がやがて雅言で、今言がやがて俚言だとは私は感じない。私はこの頃物を書くのに、平俗は忌避せぬが、卑俚には甘んぜない。それは人の平俗だとしている今言で莊重な意味も言いあらわされると思って、今言を尊重すると同時に、今言を使うものが失脚して卑俚に墮ちるに極まっているとは思わぬからである。(ŌGAI 1996c: 856 und 857).

³³ Bei Mori Ōgais erster veröffentlichter Übersetzung handelt es sich um *Kadur und Käthe* (1872) von Alphonse Daudet, die 1889 in der *Yomiuri shinbun* gedruckt wurde. Vgl. ŌSHIMA 1960: 86.

³⁴ Ebd.: 96 f.

³⁵ Vgl. NAGASHIMA 1993: 15.

³⁶ Weitere Werke Rainer Maria Rilkes, von denen Ōgai eine Übersetzung anfertigte, sind *Das tägliche Leben* (1901; *Kajō chahan* 家常茶飯, 1909), *Das Familienfest* (1898; *Saijitsu* 祭日, 1912), *Die Flucht* (1898; *Kake'ochi* 駆落, 1912), *Die Greise* (1898; *Rōjin* 老人, 1913) und *Die weiße Fürstin* (1898, 1904; *Hakui no fujin* 白衣の夫人, 1916). Außer den beiden dramatischen Werken (*Das alltägliche Leben* und *Die weiße Fürstin*) sind alle von Ōgai übersetzten Erzählungen Rilkes – also auch *Weißes Glück* – in dem Band *Am Leben hin. Novellen und Skizzen* (1898) erschienen.

bearbeitet werden.³⁷ Für *Weißes Glück* wurden bisher drei Translationen veröffentlicht. Nach Mori Ōgais Übersetzung folgte 1954 jene des renommierten Germanistikprofessors Ōyama Teiichi. Schließlich legte Itō Yukio, ein Professor der Keiō-Universität, im Jahre 1990 noch eine dritte Übersetzung vor.

Da Ōgai eine Vorreiterrolle bei der Übertragung von *Weißes Glück* ins Japanische einnahm, hatte er für seine Übersetzung naturgemäß keine Vorlagen, an denen er sich hätte orientieren können. Im Folgenden sollen einige grundlegende Aspekte, die sich zur Veranschaulichung von Ōgais Translationstechnik besonders eignen, genauer beleuchtet werden. Zu diesem Zweck wird die Methode eines Übersetzungsvergleichs herangezogen und Mori Ōgais Übersetzung jenen von Ōyama Teiichi (*Junpaku no kōfuku* 純白の幸福) und Itō Yukio (*Shiroi kōfuku* しろい幸福) gegenübergestellt.

3.1 Grundlegende Übersetzungsstrategien

Mori Ōgai

Von Mori Ōgai existieren sowohl explizite als auch implizite Äußerungen zu seiner Übersetzungsmethode, beispielsweise in *Yakuhon Fausuto ni tsuite*. Dort schreibt er einerseits, dass er keinen festgelegten Plan beim Übersetzen verfolge:

Jedenfalls stelle ich für meine Übersetzungen keinen Plan auf und verfolge diesen dann Schritt für Schritt, sondern ich lasse mich vielmehr frei treiben, so wie sich Wasser seinen eigenen Flusslauf gräbt.³⁸

Andererseits erklärt er, dass er sich am natürlichen Japanisch orientiert, indem er sich vorstellt, wie der Autor wohl seinen Text auf Japanisch formuliert hätte. Bei dieser Vorgehensweise sind Ōgai auch seine eigenen Grenzen bewusst:

Was Richtlinien der Übersetzung anbelangt, habe ich in der Tat keine nennenswerten. Wie in allen meinen Übersetzungen der letzten Zeit überlege ich: Wie schreibe der Autor, wollte er den [gemeinten] Sinn japanisch ausdrücken? Ich schreibe bloß nieder, was mir dazu gerade einfällt. Die Vermutung, dass er sich japanisch so ausdrücken würde, ist freilich durch meine Kenntnisse, meine Fähigkeiten begrenzt. Deshalb steht nicht fest, ob ich das Richtige getroffen habe.³⁹

³⁷ Im Falle von Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) gibt es mindestens fünf veröffentlichte Übersetzungen verschiedener Autoren in die japanische Sprache.

³⁸ 兎に角私の翻訳はある計画を立てて、それによって着々実行して行くと云うよりは、寧ろ水到り渠成ると云う風に来るに任せて遣っている [...]。 (ŌGAI 1996c: 857).

³⁹ BARTELS 2014: 263.

Die Orientierung am Leser, die Ōgai hier als seinen methodischen Ansatz indirekt anzudeuten scheint, wird von Bartels in ihrer Analyse der Faustübersetzung hinterfragt.⁴⁰ Bartels legt dar, dass Ōgai bei der Faustübersetzung in erster Linie den „Gehalt“ der Worte und weniger den „Stil“ umsetzt, sich also oft für eine „deutsch“ anmutende Übersetzung entscheidet. Ōgai selbst bekennt sich in der Zeitschrift *Kokumin no tomo* 国民之友 zur wörtlichen Übersetzung, allerdings nicht in strenger Form, sondern mit durchaus freien Interpretationsmöglichkeiten:

Ich will wortwörtliche Übersetzungen, ich will westliche Formen in Japan einführen – das heißt aber nicht, dass ich sage, dass man starr an den westlichen Formen festhalten muss. Ich will das, was an den westlichen Formen interessant ist, so, wie es ist, beibehalten, doch das, was durch die Übertragung in japanische Formen interessant[er] wird, darf auch angepasst werden.⁴¹

Dieses Zitat stammt aus dem Jahre 1889, als Japan noch nicht der Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst beigetreten war. Japans Beitritt erfolgte erst im Jahre 1899⁴², und erst ab diesem Zeitpunkt wurde offiziell das Urheberrecht von ausländischen Werken anerkannt, so dass die Grenzen zwischen *hon'yaku* 翻訳 („Übersetzung“) und *hon'an* 翻案 („Übertragung“) genau differenziert werden mussten und keine Vermischung, wie sie früher üblich gewesen war, mehr stattfinden konnte.⁴³

Diese neuen rechtlichen Rahmenbedingungen hatten auch auf Ōgais Vorgehensweise bei seinen Übersetzungen Einfluss. In der Übersetzung *Jon Gaburieru Borukuman* ジョン・ガブリエル・ボルクマン (1909)⁴⁴ zeigt sich Ōgais veränderter Übersetzungsstil, der bis dahin sehr frei gewesen war, so dass sich Übersetzung und eigene Kreation teilweise vermengten⁴⁵. Doch hier übersetzt Ōgai sehr genau und wörtlich, ohne sich über das Original hinwegzusetzen.

Diese intensive Orientierung am Original, die bewusst eine transferierende Übersetzung wählt, postuliert Ōgai in seinen expliziten Ausführungen *Hon'yaku ni tsuite* 翻譯に就いて („Über das Übersetzen“, 1914), in denen er u.a. einzelne Stellen seiner transferierenden Übersetzung von *Nora* ノラ (1913)⁴⁶ verteidigt:

⁴⁰ Vgl. BARTELS 2012; 2014.

⁴¹ 私しわ[sic]直訳が欲しい、西洋の句法が日本へ輸入したいト云ても=西洋の句法に拘泥しろ=とは、申しません。西洋の句法で面白い所は、其儘を存たしい、日本の句法に直して面白い所は、直すも結構といふのです。(ŌGAI 1889: 527).

⁴² Vgl. HAMADA 2005: 71.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ *John Gabriel Borkman* (1896) von Henrik Ibsen.

⁴⁵ Vgl. NAGASHIMA 2005: 109.

⁴⁶ *Nora – Ein Puppenheim* (1879) von Henrik Ibsen.

[Manche] vertreten die Meinung, dass man die [ausländischen] Dinge in entsprechende japanische Dinge übertragen soll, doch ich versuche, so gut ich kann, die japanischen Dinge zu vermeiden, und ein besonderes [ausländisches] Flair zu erzeugen.⁴⁷

Seine Anstrengungen, bei aller Wertschätzung des Originals trotzdem auf ein schönes Japanisch zu achten, notiert Ōgai 1908 in seinem Tagebuch, also kurz vor der Veröffentlichung der Übersetzung von *John Gabriel Borkman* und zwei Jahre vor der Veröffentlichung der Übersetzung von *Weißem Glück*:

Das Übersetzen ist in etwa wie das Kopieren eines Gemäldes, doch nur weil es eine Kopie ist, ist es doch nicht völlig beliebig. Man muss an einem hellen und sauberen Arbeitsplatz in ruhiger Stimmung übersetzen, sonst kommt dabei nichts Gescheites heraus.⁴⁸

Ōyama Teiichi

Ōyama Teiichi, der nach Mori Ōgai als Zweiter *Weißes Glück* übersetzte, ist bekannt dafür, dass er die freie Übersetzungsmethode (*iyaku* 意訳) der wortwörtlichen (*chokuyaku* 直訳) vorzog.⁴⁹ In einem berühmten Streitgespräch mit dem klassischen Sinologen Yoshikawa Kōjirō 吉川幸次郎 (1904–1980) über die richtige Art des Übersetzens vertritt er vehement die Position der einbürgernden, nicht transferierenden Übersetzungsmethode.⁵⁰ „Schöne Literatur“ sollte auch nach der Übersetzung noch „schöne Literatur“ sein, deshalb müsse, wie Ōyama betont, mit entsprechenden sprachlichen Mitteln gearbeitet werden.⁵¹ Er widerspricht damit Yoshikawa, der eine Übersetzung nur als notgedrungenes Hilfsmittel für diejenigen ansah, die der Sprache nicht mächtig sind. Yoshikawa fordert in dem Gespräch, dass in einer Übersetzung vom Original nichts weggelassen oder hinzugefügt werden dürfe. Er kritisiert damit Ōyamas Übersetzung von Goethes Gedicht *Wandrer's Nachtlid – Ein Gleiches* („Über allen Gipfeln“)⁵², bei dessen Übertragung Ōyama zugunsten der poetischen Form den semantischen Inhalt leicht angepasst hatte. Denn auch aus einem Gedicht solle in der Übersetzung wieder ein Gedicht werden, wie Ōyama konstatiert.⁵³

⁴⁷ 日本固有の物で、ふさはしいものにして書けと云ふ教であるが、予なんぞは努めて日本固有の物を避けて、特殊の感じを出さうとしてゐる。(ŌGAI 1973: 499).

⁴⁸ 翻訳杯といふものも、画の Copie を作るくらゐなものではあるが、Copie だからどうでも好いといふ事はない。明窓浄几で、気を落ち着けて遣らねば、ろくな訳が出来はしない。(ŌGAI 2004a: 2).

⁴⁹ Vgl. MATSUOKA 1983: 54 f.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. KAWAMURA 1981: 53.

⁵² *Tabibito no yoru no uta* 旅人の夜の歌.

⁵³ Ebd.

Wie sehr Ōyama diese theoretische Überzeugung tatsächlich in seiner Übersetzung von *Weißes Glück* umsetzt, und inwieweit er damit von den anderen beiden Übersetzungen abweicht, wird im Folgenden aufgezeigt.

Itō Yukio

Itō hatte sich bereits 20 Jahre lang mit Rainer Maria Rilke beschäftigt⁵⁴, bevor er 1990 im zehnten Band der japanischen Gesamtausgabe von Rilkes Werken u.a. die Übersetzung von *Weißes Glück* veröffentlichte. Aus Mangel an publizierten Äußerungen zu seinen Übersetzungsstrategien muss indirekt auf Itōs Konzept geschlossen, also eine „Rekonstruktion des impliziten Übersetzungskonzeptes“⁵⁵ vorgenommen werden. Wie die folgende Analyse im Detail zeigen wird, orientiert sich Itō oftmals eng am Ausgangstext. Eine Entfernung vom Original zugunsten eines leichteren Leseverständnisses kommt bei Itō nur sehr selten vor.

3.2 Der Titel

Ōgai wählte als Übersetzung des Titels *Weißes Glück* die schlichte Variante *Shiro* 白 („Weiß“) und gibt somit nur den ersten Teil des deutschen Titels wieder. Mit dem Begriff *shiro* kann die Vorstellung von Reinheit und Unbeflecktheit, die in der Geschichte von Rilke geschildert wird, vermittelt werden. Die Farbe Weiß (siehe auch Kapitel 3.6.) kann in Japan jedoch auch mit Trauer und Tod in Verbindung gebracht werden. Möglicherweise wollte Ōgai diese Wirkung nicht durch den Zusatz „Glück“ zerstören. Die Tatsache, dass das „Glück“ in Rilkes Geschichte letztendlich hinterfragt wird, und der Glücksbegriff außerdem kulturspezifische Besonderheiten⁵⁶ aufweist, könnte Ōgai ebenfalls dazu bewogen haben, auf eine Übersetzung des vollständigen Titels zu verzichten.

Ōyama Teiichi dagegen kommt der deutschen Struktur des Titels näher (Adjektivattribut + Nomen) und übersetzt beide Wörter in der grammatikalischen Form Genitivattribut + Nomen mit *Junpaku no kōfuku* 純白の幸福 „(Rein)weißes Glück“. Im Gegensatz zu Ōgai weist er die Leser nicht indirekt, sondern ganz explizit auf die Assoziation der Farbe Weiß mit „Reinheit und Unbeflecktheit“ hin, indem er *haku* (白, „weiß“) das verstärkende Präfix *jun* (純, „rein“) voranstellt.

Itō Yukio schließlich behält die deutsche Struktur bei und übersetzt den Titel wortwörtlich mit *Shiroi kōfuku* (しろい幸福, „Weißes Glück“), ohne dabei implizit oder explizit auf die Assoziationen in den beiden unterschiedlichen Kulturen einzugehen.

⁵⁴ Seine erste Veröffentlichung zu Rilke publizierte Itō bereits 1971 und erweiterte diese 1972 mit einem Folgeartikel.

⁵⁵ Vgl. GENTES 2005: 40.

⁵⁶ Zu den unterschiedlichen Vorstellungen von „Glück“ in Japan und Deutschland siehe COULMAS 2009.

3.3 Satzlänge

Auch wenn in der Theorie davon gesprochen wird, dass ein Text nicht Satz für Satz übersetzt werden soll, sondern in größeren Abschnitten⁵⁷, so wird doch in der Praxis – vor allem bei literarischen Werken – häufig nach der Einheit eines Satzes vorgegangen. Auch in der Übersetzungsanalyse, d.h. wenn Ausgangstext und Zieltext verglichen werden, bietet sich die Einheit eines Satzes an.

Die deutsche Sprache ist für ihre langen und komplizierten Sätze bekannt. Rilke verwendet in der Erzählung *Weißes Glück* 1520 Wörter für 117 Sätze, so dass er bei einem Durchschnitt von ca. 13 Wörtern pro Satz liegt. Diese langen Sätze ahmt Itō in seiner Translation nach, wobei er die komplexen Strukturen des Deutschen weitestgehend beibehält. Ganz anders verhält es sich bei Ōgai: Er formuliert seine Übersetzung in 190 Sätzen – d.h. er konstruiert eine wesentlich größere Anzahl von Sätzen, die dementsprechend kürzer sind, und wendet sich so vom komplizierten Satzbau des deutschen Textes bewusst ab.

Mit dieser Entscheidung folgt er den Prinzipien der *genbun itchi*-Bewegung. Die Schriftsprache wird der gesprochenen Sprache, die grundsätzlich mit kürzeren Sätzen auskommt⁵⁸, angeglichen, so dass sie leichter verständlich wird. Jeder lange Satz mit einer komplizierten Struktur verstößt gegen dieses Prinzip, so dass Ōgai versucht, komplexe Strukturen möglichst zu umgehen, und die Sätze in kleinere, und dadurch einfacher und leichter verständliche Einheiten aufzusplitten. Folgendes Beispiel zeigt einen längeren Satz von Rilke, den Ōgai in vier Sätze aufgliedert:

Durchgerüttelt, mit schmerzenden Gliedern und sehr verschlafenen, stieg er als einziger in ›Verona vecchia‹ aus und folgte dem schweigsamen Portier in den Wartesaal zweiter Klasse. (Rilke 1961: 57 f.)

エロナ・エツキア（古エロナ）に着いた。汽車に揺られて、節々が痛む上に、半分寐惚けて、停車場に降りた。こゝで降りたのは自分一人である。口不精な役人が二等の待合室に連れて行ってくれた。

[Verona vettsukia (furu Verona) ni tsuita. Kisha ni yurarete, fushibushi ga itamu ue ni, hanbun nebokete, teishajō ni orita. Koko de orita no wa jibun hitori de aru. Kuchibushō na yakunin ga nitō no machiaishitsu ni tsurete itte kureta.]
(Ōgai 1996: 94)

Ōyama Teiichi dagegen verwendet hierfür nur zwei japanische Sätze:

⁵⁷ Vgl. HASEGAWA 2012: 242.

⁵⁸ Vgl. NOMOTO 1979.

さんざんに身体をゆすぶられ、手足がいたくなり、へとへとに眠りつかれて、彼はたった一人ヴェロナ・ヴェキアで汽車を降りた。無言の駅員のうしろについて彼は二等の待合室へ行った。

[*Sanzan nishintai o yusuburare, te'ashi ga itaku nari, heto heto ni nemuritsukarete, kare wa tatta hitori Verona vekia de kisha o orita. Mugon no eki'in no ushiro ni tsuite kare wa nitō no machiaishitsu e itta.*]

(Ōyama 1954: 11)

Itō Yukio schließlich behält die deutsche Satzstruktur auch im Japanischen bei und formuliert in einem einzigen langen Satz:

揺すぶられ通しで、手足に痛みをおぼえながらも、寝ぼけまなこで、ただひとりヴェローナ・ヴェッキアで汽車を降り、無言のポーターについて二等待合室へむかった。

[*Yusuburaredōshi de, te'ashi ni itami o oboenagara mo, neboke manako de, tada hitori Verōna vekkia de kisha o ori, mugon no pōtā ni tsuite nitō machiaishitsu e mukatta.*]

(Itō 1990: 201)

In Bezug auf die Satzlänge ist Ōgai der Übersetzer, der sich am intensivsten darum bemüht, kürzere Satzstrukturen und somit ein leichter verständliches Japanisch zu verwenden.

3.4 Satzstruktur und -reihenfolge

Im Hinblick auf die Satzstruktur gilt Ähnliches wie für die Satzlänge. Auch bei der Satzstruktur und der Satzreihenfolge muss grundsätzlich entschieden werden, wie sehr man sich an der deutschen Vorlage orientiert, ob man mehr Wert auf eine möglichst originalgetreue Wiedergabe legt, oder ob ein natürlicher Sprachfluss im Japanischen wünschenswerter erscheint. Auf Mori Ōgai trifft eindeutig letzteres zu: Er entscheidet sich gegen das strikte Einhalten der deutschen Wort- und Satzreihenfolge und zeigt sich bei der Formulierung der japanischen Sätze flexibel in der Umstrukturierung. Ōyama Teiichi, der in oben genanntem theoretischen Diskurs freie Übersetzungen bevorzugt, weicht hier von seiner Überzeugung ab und setzt im Vergleich zu Ōgai seine Position weniger aktiv um. Ōgai ist mutiger, löst sich weiter vom Original und strukturiert um. Itō hingegen orientiert sich eng am Original und behält auch die Satzreihenfolge möglichst bei, wie folgendes Beispiel veranschaulicht:

Er zündete sich eine Zigarette an, fand den Rauch unerträglich und schleuderte sie in weitem Bogen aus dem Fenster; seine Blicke folgten dem glimmenden Punkt in die blasse, nichtssagende Märzlandschaft, in deren tiefsten Talstellen Schneereste wie schmutzige Kissen lagen.

(Rilke 1961: 57)

紙巻烟草に火を付けて見たが、その煙がなんともいへないほど厭になつたので、窓から烟草を、遠くへ飛んで行くやうに投げ棄てた。外は色の白けた、なんといふこともない三月頃の

野原である。谷間のように窪んだ所には、汚れた布團を敷いたやうに、雪が消え残つてゐる。投げた烟草の一点の火が輪をかいて飛んで行くのを見送る目には、この外の景色が這入つた。如何にも退屈な景色である。

[*Kamimaki tabako ni hi o tsukete mita ga, sono kemuri ga nantomo ienai hodo iya ni natta node, mado kara tabako o, tōku e tonde iku yō ni nagesuteta. Soto wa iro no shiraketa, nanto iu koto mo nai sangatsugoro no nohara de aru. Tanima no yō ni kubonda tokoro ni wa, yogoreta futon o shiita yō ni, yuki ga kienokotte iru. Nageta tabako no itten no hi ga wa o kaite tonde iku no o miokuru me ni wa, kono soto no keishiki ga haitta. Ika ni mo taikutsu na keishiki de aru.*]

(Ōgai 1996a: 93)

Ōgai erwähnt die „Märzlandschaft“ (*sangatsugoro no nohara* 三月頃の野原) direkt nach dem „Schleudern der Zigarette aus dem Fenster“ (*mado kara tabako o, tōku e tonde iku yō ni nagesuteta* 窓から烟草を、遠くへ飛んで行くやうに投げ棄てた). Außerdem nennt er, wie im Japanischen üblich, zuerst das Bezugsobjekt des Vergleiches, die „Kissen“ (welche er kulturell einbürgernd als japanische Futons übersetzt: *yogoreta futon* 汚れた布團), und nachfolgend das zu vergleichende Objekt, die „Schneereste“ (*yuki ga kienokotte iru* 雪が消え残つてゐる). Erst im Anschluss daran lässt Ōgai den „glimmenden Punkt“ (*itten no hi* 一点の火) einen „Bogen“ (*wa o kaite* 輪をかいて) beschreiben, dem die „Blicke“ (*miokuru me* 見送る目) folgen. Er rundet die Übersetzung ab, indem er eine abschließende allgemeine Aussage anfügt, mit der er noch einmal darauf hinweist, wie langweilig die Landschaft (*ika ni mo taikutsu na keishiki* 如何にも退屈な景色) erscheint.

彼は煙草に火をつけたが、一口すってみて我慢がならず窓のそとへ大きな弧をえがいて投げ棄てた。煙草のほのかな一点を追って彼は濁った無表情な三月の風景に眼をうつした。深い谷間にはまだ降りつもった雪が残っていて、まるでよごれたシーツのように見える。

[*Kare wa tabako no hi o tsuketa ga, hitokuchi sutte mite gaman ga narazu mado no soto e ōki na ko o egaite nagesuteta. Tabako no honoka na itten o otte kare wa nigotta muhyōjō na sangatsu no fūkei ni me o utsushita. Fukai tanima ni wa mada furitsumotta yuki ga nokotte ite, marude yogoreta shītsu no yō ni mieru.*]

(Ōyama 1954: 10)

Ōyama entspricht hier nicht der Erwartung einer freien, adaptierenden Translation, sondern hält sich sehr genau an die deutsche Reihenfolge. Er erwähnt den „Rauch“ als solchen nicht explizit, behält aber die Struktur bei. Ebenso findet er für „Kissen“ keine einbürgernde Übersetzung, sondern transferiert mit dem Fremdwort *shītsu* (シーツ, „Bettlaken“) ins Japanische.

彼はたばこに火をつけたけれど、煙に我慢できなくなり、窓から投げ棄てた。するとそれは大きな弧を描いて飛んでいった。彼の視線は、かすかにひかる点を追っているうちに、色褪せた、なんともいいようのない三月の風景に吸いこまれた。谷のいちばん深いところには、汚れたふとんの染みのように、雪が点々と残っていた。

[*Kare wa tabako ni hi o tsuketa keredo, kemuri ni gaman dekinakunari, mado kara nagesuteta. Suru to sore wa ōki na ko o egaite tonde itta. Kare no shisen wa, kasuka ni hikaru ten o otte iru uchi ni, iro aseta, nantomo iiyō no nai sangatsu no fūkei ni suikomareta. Tani no ichiban fukai tokoro ni wa, yogoreta futon no shimi no yō ni, yuki ga tenten to nokotte ita.*]

(Itō 1990: 200)

Zwar übernimmt Itō Ōgais Übersetzungsvariante „Futon“, ansonsten hält er sich aber sehr genau an die Vorgabe des Originals.

Ōgais Übersetzung zeichnet sich also auch bei Satzstruktur und Reihenfolge dadurch aus, dass sie sich im Vergleich zu den beiden anderen Übersetzungen stärker vom Original löst, um sprachlich der japanischen Struktur zu entsprechen.

3.5 Personenbezeichnungen

Im Deutschen gilt es als guter Stil, für ein und dieselbe Sache immer wieder unterschiedliche Bezeichnungen zu finden. Auch Rilke wählt in *Weißes Glück* verschiedene Benennungen für seine Hauptfigur, Theodor Fink: Neben der namentlichen Nennung (Fink oder Theodor Fink) bezeichnet er diesen auch als den „Ankömmling“ oder den „Beamten“. Im Japanischen gibt es im Hinblick auf Wortwiederholungen bzw. deren Vermeidung keine Regeln. Ganz im Gegenteil: Eine wörtliche Übersetzung von „Ankömmling“ und „Beamter“ verursacht beim japanischen Leser zunächst eine Irritation und verlangt eine Reflektion darüber, wer damit gemeint sein könnte. Trotzdem verwendet Ōyama eine originalgetreue Übersetzung, während sich Ōgai für die im japanischen als natürlichere Lösung anzusehende Variante entscheidet: die wiederholte Nennung des Namens „Fink“:

Der Ankömmling blieb einen Augenblick wie gebannt.

(Rilke 1961: 58)

フィンクは暫くぼんやり立ってゐた。

[*Finku wa shibaraku bon'yari tatte ita.*]

(Ōgai 1996a: 95)

新来者は一時、魔法をかけられたように立ちどまった。

[*Shinraisha wa ichiji, mahō o kakerareta yō ni tachidomatta.*]

(Ōyama 1954: 12)

Itō wiederum kombiniert die Lösungen seiner beiden Vorgänger, indem er den Namen „Fink“ attributiv mit der Information des Eben-Angekommenseins versieht:

到着したばかりのフィンクは一瞬、呪縛されたようにその場に立ちすくんだ。

[*Tōchaku shita bakari no Finku wa isshun, jubaku sareta yō ni sono ba ni tachisukunda.*]
(Itō 1990: 201)

Natürlich verwendet Rilke – wie im Deutschen selbstverständlich – auch oft Personalpronomina, um Fink damit zu bezeichnen. Im Japanischen jedoch werden Personalpronomina viel seltener gebraucht. Dies änderte sich erst durch den Einfluss westlicher Sprachen.⁵⁹ Doch gilt ihr zu häufiges Vorkommen in einem japanischen Text immer noch als schlechter Stil, der unnatürlich wirkt und den Eindruck einer unbeholfenen Übersetzung erweckt.⁶⁰

Während bei Ōyama 37-mal und bei Itō 34-mal das maskuline Personalpronomen der dritten Person *kare* 彼 vorkommt, benutzt es Ōgai kein einziges Mal. Ōgai verwendet im ganzen Text nur ein einziges Personalpronomen der dritten Person: *aitsu* あいつ („dieser Kerl“), bei dem eine negative Konnotation mitschwingt, die die schlechte Beziehung von Theodor Fink zu seinem Bruder verdeutlicht.

Es wäre ja ein Glück für ihn. Wenn man krank ist.
(Rilke 1961: 57)

やっぱりそうなた方が、あいつのためには為合せかも知れない、どうせ病身なのだから
[*Yappari sō natta hō ga, aitsu no tame ni wa shiawase kamoshirenai, dōse byōshin na no dakara*]
(Ōgai 1996a: 94)

ひょっとすると弟にとってはむしろ幸福かも知れないのだ、あんな病気になった人間は...
[*Hyotto suru to otōto ni totte wa mushiro kōfuku kamoshirenai no da, anna byōki ni natta ningen wa ...*]
(Ōyama 1954: 11)

弟にはそれがいちばん幸福なのかもしれない。病気になったときには
[*Otōto ni wa sore ga ichiban kōfuku na no kamoshirenai. Byōki ni natta toki ni wa*]
(Itō 1990: 201)

Ōgai hebt durch die Übersetzung mit *aitsu* die (negative) zwischenmenschliche Beziehung hervor; Ōyama und Itō dagegen betonen mit der Verwendung von *otōto* 弟 („jüngerer Bruder“) die familiäre Beziehung.⁶¹

⁵⁹ Zur geschichtlichen Entwicklung der Personalpronomina siehe BARKE und UEHARA 2005, sowie YANABU 1991.

⁶⁰ Vgl. MATSUOKA 1983: 73.

⁶¹ Matsuoka, der Ōyamas Übersetzung von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* untersucht, kommt bei seiner Analyse zu einem anderen Ergebnis: Er konstatiert für Ōyama bei der Translation von Personenbezeichnungen einen bedachten Mittelweg zwischen dem Japanischen und dem Deutschen, der die Besonderheiten von beiden Sprachen berücksichtigt (MATSUOKA 1983: 74).

Die Verwendung der 3. Person Singular femininum entspricht der oben dargestellten Situation des Pronomens der 3. Person Singular maskulinum: *Kanojo* 彼女 („sie“) kommt bei Ōgai überhaupt nicht vor, bei Ōyama siebenmal und bei Itō zweimal. Durch die Vermeidung der Personalpronomina der 3. Person bemüht sich Ōgai um ein natürliches Japanisch, während sich Ōyama mit dem häufigen Gebrauch von Personalpronomina der 3. Person stärker am deutschen Original orientiert.

Interessant sind auch die Unterschiede im Gebrauch der 1. Person Singular: Keiner der drei Übersetzer verwendet das *kanji* 私 für „ich“. Die *hiragana*-Variante *watashi* わたし jedoch wird einmal von Ōgai, in der Pluralvariante zweimal von Ōyama und 13-mal von Itō benutzt. Die höflichere Ausdrucksform *watakushi* わたくし findet sich dagegen 15-mal bei Ōgai und 13-mal bei Ōyama. Bei Itō erscheint sie nicht.

In den beiden älteren Übersetzungen tritt jeweils eine von zwei spezifisch männlichen Varianten der 1. Person Singular auf: *onore* 己 und *boku* 僕. Erstere wird von Ōgai dreimal (und dies ausschließlich in der Wiedergabe von Theodor Finks Gedanken) verwendet⁶², letztere von Ōyama viermal. Das höfliche *watashi* dagegen kommt bei Ōgai nur einmal in der wörtlichen Rede am Anfang des Gesprächs zwischen Fink und der jungen Frau vor:

Ich bin nicht krank.
(Rilke 1961: 60)

わたしは病気ではないのです。
[*Watashi wa byōki de wa nai no desu.*]
(Ōgai 1996a: 97)

僕は病気ではありませんが[...]
[*Boku wa byōki de wa arimasen ga*]
(Ōyama 1954: 14)

わたしは病気じゃないんですが[...]
[*Watashi wa byōki ja nai n desu ga*]
(Itō 1990: 203)

Schließlich unterscheiden sich auch die Formen der Anrede: Das in allen drei Übersetzungen verwendete Personalpronomen für die 2. Person Singular, *anata* あなた, setzt Ōgai viermal und Ōyama und Itō jeweils zweimal ein, zunächst zu Beginn der Erzählung, als Fink die junge Frau fragt:

Gnädige reisen auch – hinunter – nach Nizza?

⁶² Interessant ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit *Densha no mado*: Dort bezeichnet der Ich-Erzähler sich selbst durchgängig als *boku* 僕.

(Rilke 1961: 60)

奥さん。あなたもやはりあちらへ、ニツアへ御旅行ですか。

[*Oku-san. Anata mo yahari achira e, Nittsua e go-ryokō desu ka.*]

(Ōgai 1996a: 97)

あなたもやはり南方へ御旅行でしょうね—たぶんニツアへでも…

[*Anata mo yahari nanpō e go-ryokō deshō ne – tabun Nittsa e demo...*]

(Ōyama 1954: 14)

あなたも—南のほうへ—ニースへいらっしゃるのですか?

[*Anata mo – minami no hō e – Nīsu e irassharu no desu ka?*]

(Itō 1990: 203)

Ōgai fügt zu *anata* noch eine weitere Anredeform hinzu: *oku-san* 奥さん („verheiratete Frau“) als Übersetzung für „Gnädige“ und, als Fink die junge Frau zum zweiten Mal anspricht, *o-jōsan* お嬢さん („Mädchen, junge Dame“) für „Fräulein“:

Sie sind gewiß noch sehr jung, Fräulein.

(Rilke 1961: 61)

あなたはまだ極くお若いのでしょうか。ねえ、お嬢さん。

[*Anata wa mada goku o-wakai no deshō. Nee, o-jōsan.*]

(Ōgai 1996a: 98)

あなたはまだおわかい方にちがいありません

[*Anata wa mada o-wakai kata ni chigai arimasen*]

(Ōyama 1954: 15)

あなたはきっとまだとてもお若いでしょうね

[*Anata wa kitto mada totemo o-wakai no deshō ne*]

(Itō 1990: 204)

Die feine Nuance in den unterschiedlichen Anredeformen – anfänglich mit „Gnädige“ (als Fink noch unklar ist, mit wem er ein Gespräch führt) und später (als er einen jugendlichen Eindruck von seinem Gegenüber gewonnen hat) mit „Fräulein“ – wird nur von Ōgai ins Japanische übertragen; bei den beiden anderen Übersetzern entfällt sie.

In der Übersetzung von Ōgai verwendet auch die junge Frau in ihrer dringlichen Bitte an Fink das Pronomen *anata*:

Oh, bringen Sie ihn mit zurück.

(Rilke 1961: 60)

左様でございますか。それならあなた、弟さんを直ぐに連れてお帰りなさいませよ。

[*Sayō de gozaimasu ka. Sore nara anata, otōto-san o sugu ni tsurete o-kaeri nasaimashi yo.*]

(Ōgai 1996a: 97)

まあ、そうですか——では、お連れかえりになるのが、一番よろしゅうございますわ。

[*Mā, sō desu ka – de wa, o-tsure kaeri ni naru no ga, ichiban yoroshū gozaimasu wa.*]

(Ōyama 1954: 15)

まあ—それでは弟さんを連れてお帰りになってください。

[*Mā – sore de wa otōto-san o tsurete o-kaeri ni natte kudasai.*]

(Itō 1990: 203)

Der hier dargestellte Gebrauch von *anata* hängt mit dem Sprachstil zusammen, den Ōgai seiner Protagonistin vorgibt: die höfliche Frauensprache. Durch die Verwendung von *anata* spricht die junge Frau Fink direkter an und verleiht ihrer Empfehlung stärkeren Nachdruck.⁶³

Die folgende Tabelle listet den Gebrauch der unterschiedlichen Pronomen durch die drei Übersetzer auf:

Personalpronomen	Ōgai	Ōyama	Itō
1. Pers. <i>watashi</i> わたし	1	2	13
1. Pers. höfl. <i>watakushi</i> わたくし	15	13	0
1. Pers.mask. <i>onore</i> 己	3	0	0
1. Pers.mask. <i>boku</i> 僕	0	4	0
2. Pers. <i>anata</i> あなた	4	4	2
3. Pers.mask. <i>kare</i> 彼	0	37	34
3. Pers.fem. <i>kanojo</i> 彼女	0	7	2
3. Pers.pejorativ <i>aitsu</i> あいつ	1	0	0

Selbst wenn ein Sprachwandel, der einen vermehrten Gebrauch von Personalpronomina in den neueren Übersetzungen von Ōyama und Itō begünstigt haben könnte, als Erklärung für die differierenden Verwendungshäufigkeiten mit in Betracht gezogen wird, ist doch ein markanter Unterschied in der Übersetzungstechnik zwischen Ōgai und den beiden anderen Übersetzern zu erkennen: Ōgai orientiert sich in hohem Maße am japanischen Leser, indem er durch Vermeidung von Personalpronomina der 3. Person und durch geschlechts- und standesspezifische Anpassungen für die 1. und 2. Person den typisch japanischen Sprachgebrauch seiner Zeit umsetzt.

⁶³ Zur japanischen Frauensprache siehe IDE und MCGLOIN 1991, INOUE 2006 und OKAMOTO und SHIBAMOTO-SMITH 2016.

3.6 Farben

In belletristischer Literatur werden Farben oft dazu verwendet, um symbolische Inhalte auszudrücken.⁶⁴ So haben die Farben Weiß, Schwarz und Grau bei Mori Ōgai eine wichtige Bedeutung.⁶⁵ Auch in Rainer Maria Rilkes Novelle spielen diese Farben eine große Rolle, insbesondere die Farbe Weiß, die ja auch im Titel genannt wird.

Weiß

Nach Hamada symbolisiert die Farbe Weiß in Mori Ōgais Werken Reinheit, Unschuld und Unbeflecktheit⁶⁶, so beispielsweise in der Erzählung *Maihime*, in der der Protagonistin die Farbe Weiß zugeordnet wird. Um ihre Reinheit zu betonen, beschreibt Ōgai nicht nur sie selbst, sondern auch zahlreiche Gegenstände in ihrem Umfeld mit dem Adjektiv weiß.

Bei Rilke kommt die Farbe Weiß nicht nur im Titel der Novelle, sondern noch weitere vier Mal vor. Alle vier Nennungen gehören zu dem Traum, den die junge Frau in dem dunklen Bahnhofswartesaal Theodor Fink erzählt: Ein weißes Zimmer, weißer Tüll, weiße Blumen und eine weiße Nonnenhaube werden erwähnt. Für die Übersetzung wählt Ōgai bei der ersten Nennung zu Beginn des Traumes eine verstärkende Variante: *masshiro* 真白 („reines Weiß“). Diese Intensivierung findet sich an gleicher Stelle auch bei Ōyama, während Itō bei dem schlichten *shiro* しろ („weiß“) bleibt:

Ein weißes Zimmer hab ich.
(Rilke 1961: 61)

内には、真白い間が一間ございますの。
[*Uchi ni wa, masshiro i ma ga hitoma gozaimasu no.*]
(Ōgai 1996a: 99)

故郷の家のわたくしのお部屋は真白に塗った部屋です。
[*Kokkyō no ie no watakushi no o-heya wa masshiro ni nutta heya desu.*]
(Ōyama 1954: 16)

わたし、しろい部屋を持っておりますの。
[*Watashi, shiroi heya o motte orimasu no.*]
(Itō 1990: 204)

⁶⁴ Vgl. HÄBERLE 1999.

⁶⁵ Siehe HAMADA 2004: Hamada behandelt hier die Erzählung *Maihime*, bezieht aber auch andere Werke Mori Ōgais in ihre Analyse ein.

⁶⁶ HAMADA 2004: 42.

Itō fügt jedoch im folgenden Satz eine Intensivierung von Weiß mit dem Adverb *totemo* とても („sehr“) als Übersetzung von „hell“ an, so dass bei Itō neben dem Titel noch fünf weitere Male das Wort *shiroi* しろい vorkommt, also einmal mehr als das deutsche Adjektiv „weiß“ bei Rilke:

Seine Wände sind so hell,
(Rilke 1961: 61)

壁が極く明るい色に塗ってありますものですから、
[*Kabe ga goku akarui iro ni nutte arimasu mono desu kara,*]
(Ōgai 1996a: 99)

壁があかるくて、
[*Kabe ga akarukute,*]
(Ōyama 1954: 13)

壁がとてもしろいので、
[*Kabe ga totemo shiroi node,*]
(Itō 1990: 204)

Im Falle des „weißen Tülls“ findet sich bei Ōyama eine weitere betonende Übersetzungsvariante, die seine Titelübersetzung aufgreift: An beiden Stellen verwendet er für „weiß“ den Ausdruck *junpaku* 純白 („rein weiß“). Ōgai und Itō hingegen bleiben an dieser Stelle bei dem schlichten *shiroi*, wobei – jeweils analog zum Titel – Ōgai die *kanji*-Schreibung 白 und Itō die *hiragana*-Schreibung しろい wählt:

Weißer Tüll verhängt die Fenster,
(Rilke 1961: 61)

窓には白い、透いて見える窓帷が懸けてあります。
[*Mado ni wa shiroi, suite mieru kâten ga kakete arimasu.*]
(Ōgai 1996a: 99)

窓には純白のレースのカーテンが掛り、
[*Mado ni wa junpaku no rēsu no kâten ga kakari,*]
(Ōyama 1954: 16)

窓にしろいチュールのカーテンが掛っています。
[*Mado ni shiroi chūru no kâten ga kakatte imasu.*]
(Itō 1990: 204)

Grau

Die Farbe Grau symbolisiert bei Ōgai komplexe Emotionen⁶⁷. So trägt die Frau in *Densha no mado*, die dem Ich-Erzähler durch ihren Blick und ihre Körperhaltung ihr vielschichtiges emotionales Innenleben „mitteilt“, einen graugestreiften Kimono:

この人達と反対の側には、女が一人俯向き加減になつて、両袖を掻き合せてゐる。鼠の縞羅紗のコオトの袖である。

[*Kono hito-tachi to hantai no gawa ni wa, onna ga hitori utsumuki kagen ni natte, ryōsode o kakiawasete iru. Nezumi no shimarasha no kōto no sode de aru.*]

(Ōgai 2004b: 61)

Auf der anderen Seite der Schienen steht eine Frau, den Oberkörper etwas nach vorne gebeugt, wobei sie die Enden ihrer Kimonoärmel mit den Händen zusammengerafft hält. Die Ärmel gehören zu einem Kimonomantel aus graugestreiftem Wollstoff.

(Schamoni 1996: 81)

Rilke setzt die Farbe Grau in *Weißes Glück* zweimal und nur in einem bestimmten Kontext ein, wenn es um die grauen Tage als Gegenpol zu dem weißen, lichten Zimmer geht. Ōgai übernimmt die Farbbezeichnung beide Male wortwörtlich mit der japanischen Entsprechung *nezumi iro* 鼠色 („mausfarbig“), fügt allerdings auch die erklärende Ergänzung *kumotte* 曇つて „bewölkt“ hinzu. Außerdem schiebt er zwischen die beiden deutschen Sätze eine Einfügung, die auf den vorhergehenden und den nachfolgenden Satz Bezug nimmt, im deutschen Original aber so nicht steht. Ōyama dagegen überträgt nur einmal die Farbbezeichnung mit dem moderneren *hai iro* 灰色 „aschfarbig“. Den zweiten Satz mit „grau“ lässt er vollkommen weg. Dafür erweitert er den ersten Satz mit einer zu Ōgai parallelen Ergänzung. Itō verwendet keine Farbbezeichnung, sondern nur den Ausdruck *kumotte* 曇つて bzw. *kumori* 曇り („bewölkt“):

Auch wenn draußen graue Tage sind. Und es sind viel graue Tage draußen.

(Rilke 1961: 61)

外は曇つて鼠色の日になっていまして、壁には晴れた日の色が残っているのでございます。本当に国の方は鼠色の日ばかりでございますね。

[*Soto wa kumotte nezumi iro no hi ni natte imashite mo, kabe ni wa hareta hi no iro ga nokotte iru no de gozaimasu. Hontō ni kuni no hō wa nezumi iro no hi bakari de gozaimasu ne.*]

(Ōgai 1996a: 99)

そとが灰色に曇っている日でも、すこしばかりの日かげがいつも残っていますわ。

⁶⁷ Vgl. HAMADA 2004: 43.

[*Soto ga hai iro ni kumotte iru hi de mo, sukoshi bakari no hikage ga itsumo nokotte imasu wa.*]

(Ōyama 1954: 16)

曇っていてもそうなんです。それにそとは曇りの日が多くて。

[*Kumotte ite mo sō nan desu. Sore ni soto wa kumori no hi ga ōkute.*]

(Itō 1990: 204)

Schwarz

„Schwarz“ steht bei Ōgai für Zweifel und ist als Gegenpol zu „Weiß“ zu verstehen.⁶⁸ In *Maihime* beispielsweise wird der Protagonist Ōta Toyotarō mit Metaphern, die die Farbe Schwarz enthalten, umschrieben. In *Weißes Glück* dagegen kommt die Farbe Schwarz als expliziter Ausdruck nur einmal vor: in der Beschreibung des dunklen Wartesaals, der voller schlafender Personen ist. Fink traut sich kaum, sich zu bewegen, und findet zunächst keinen Sitzplatz, so dass er ein Streichholz anzündet:

...und erleichtert aufatmete, als er die große, schwarze Leere vor sich erkannte.

(Rilke 1961: 59)

そして自分の周囲に広い黒い空虚のあるのを見てほっと溜息を衝いた。

[*Soshite jibun no shūi ni hiroi kuroi kūkyo no aru no o mite hotto tame'iki o tsuita.*]

(Ōgai 1996a: 96)

そこらが、依然おおきな真暗な空虚であるのをみて、ようやくほっと安堵の吐息をもらした。

[*Sokora ga, izen ōkina makkura na kūkyo de aru no o mite, yōyaku hotto ando no to'iki o morashita.*]

(Ōyama 1954: 13)

…大きな、黒い空虚なやみを目のまえにみたとき、ようやくほっとして息をついたのである。

[*...ookina, kuroi kūkyo na yami o me no mae ni mita toki, yōyaku hotto shite iki o tsuita no de aru.*]

(Itō 1990: 202)

Ōgai und Itō übersetzen beide die Farbe Schwarz mit *kuroi* 黒い („schwarz“), während Ōyama den Ausdruck *makkura* 真暗 („vollständig dunkel“) verwendet.

⁶⁸ Vgl. HAMADA 2004: 42.

Gelb

Schließlich wird noch eine weitere Farbe – Gelb – in Rilkes Novelle erwähnt, wenn auch nur einmal: als attributive Beschreibung des Romans, den Theodor Fink auf seiner Bahnreise neben seinem Sitz findet. Hier sind die Übersetzungsvarianten ins Japanische interessant:

Das langweilte ihn ebenso wie der gelbe Roman, der neben ihm auf dem Sitz lag,
(Rilke 1961: 57)

腰懸の傍に置いてある、読みさしの、黄いろい表紙の小説も、やはり退屈な小説である。
[*Koshikake no soba ni oite aru, yomisashi no, kiroi hyōshi no shōsetsu mo, yahari taikutsu na shōsetsu de aru.*]
(Ōgai 1996a: 93)

窓外の風物も直ぐそばの座席にころがっているゲルベ・ロマーン通俗小説もおなじ退屈さに変りはなかった。
[*Sōgai no fūbutsu mo sugu soba no zaseki ni korogatte iru gerube-romān mo onaji taikutsusa ni kawari wa nakatta.*]
(Ōyama 1954: 10)

これとても、脇の座席においてある黄いろい表紙の通俗小説とおなじように、彼を退屈な気分にした。
[*Kore totemo, waki no zaseki ni oite aru kiroi hyōshi no tsūzoku shōsetsu to onaji yō ni, kare o taikutsu na kibun ni saseta.*]
(Itō 1990: 200)

Die Farbe Gelb ist im westlichen Kulturraum vorrangig mit negativen Konnotationen belegt: Mit ihr werden Hass, Neid und Eifersucht assoziiert⁶⁹, so dass bei Rilke die Erwähnung dieser Farbe die insgesamt negative Stimmung noch verstärkt.

„Gelb“ in Kombination mit „Roman“ lässt den heutigen Literaturwissenschaftler in Deutschland möglicherweise an die Gelbe Reihe des Fischer-Verlages denken: erfolgversprechende Romane als Taschenbuchausgabe in Massenproduktion, vermarktet unter anderem über Buchverkaufsautomaten an Bahnhöfen zu extrem günstigen Preisen. Diese Reihe wurde allerdings erst ab 1908⁷⁰, also 10 Jahre nach der Erstveröffentlichung von Rilkes Novelle herausgegeben. Deutlich später erschien die Gelbe Reihe des 1946⁷¹ gegründeten DDR-Verlages „Das Neue Berlin“, in der hauptsächlich Abenteuer-, Kriminal-

⁶⁹ Vgl. HÄBERLE 1999: 97.

⁷⁰ Vgl. STEFFEN 1999: 94.

⁷¹ Vgl. die Verlagsgeschichte auf der verlagseigenen Homepage (<http://www.eulenspiegel.com/verlage.html>).

und Zukunftsromane publiziert wurden. Noch später, erst 1970, erhielt die Universal-Bibliothek von Reclam ihr gelbes Erscheinungsbild⁷².

Die hier erwähnten deutschen Reihen, die aufgrund der zeitlichen Differenz nicht von Rilke gemeint sein können, zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Bücher sehr günstig zu erstehen waren. So ist möglicherweise die Übersetzung von Ōyama und Itō mit den *kanji* für *tsūzoku shōsetsu* 通俗小説 „Unterhaltungsroman“ zu erklären, die Ōyama außerdem mit *furigana*-Lesehilfen versieht, um zusätzlich die deutsche Lesung des Terminus anzugeben.⁷³ Im Gegensatz zu Ōyama und Itō übersetzt Ōgai jedoch die Bezeichnung „gelber Roman“ wortwörtlich und ohne Zusatz. Vermutlich hatte er die für ihren gelben Umschlag bekannten Bücher aus dem französischen Verlagshaus Charpentier⁷⁴ vor Augen, auf die auch Rilke mit großer Wahrscheinlichkeit anspielt. Charpentier publizierte jedoch keine Unterhaltungsromane, sondern vielmehr hochwertige Literatur, wie beispielsweise Romane von Émile Zola. Vor diesem Hintergrund müssen die Übersetzungen von Ōyama und Itō als unzutreffend bezeichnet werden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Ōgai die Farben als ein wichtiges Element der Handlung wahrgenommen und sie infolgedessen konsequent wortgetreu wiedergegeben hat. Rilkes Novelle war für Ōgai vielleicht auch deshalb so interessant, weil darin – ähnlich wie in Ōgais Werken – mit den Farben gespielt wird. So wie Theodor Fink in der Schlusszene von *Weisses Glück* vor dem unverständlichen „Weiß“ flieht, kann sich der Protagonist Ōta Toyotarō in Ōgais *Maihime* nicht für das „Weiß“ entscheiden und sich dazu durchringen, bei der Tänzerin Elis zu bleiben: Auch er bleibt seinem ursprünglichen „Schwarz“ treu.

3.7 Geräusche und Laute

Seita bezeichnet Mori Ōgai als einen „visuellen“ Schriftsteller, als *me no hito* 目の人 („Augenmensch“) – im Unterschied zu dem Schriftsteller Natsume Sōseki (1867–1916), den sie kontrastiv als *mimi no hito* 耳の人 („Ohrenmensch“) beschreibt.⁷⁵ Nishikiori hingegen entdeckt auch bei Ōgai Eigenschaften eines „Ohrenmenschen“.⁷⁶ Zu den Werken, die besonders viele Geräusche und Laute wiedergeben, also aus „auditiver“ Sicht interessant sind, zählt sie auch *Densha no mado*: In der Wiedergabe der unterschiedlichen Straßenbahn-

⁷² Vgl. die Verlagsgeschichte auf der verlagseigenen Homepage (https://www.reclam.de/info_pool/wir_ueber_uns).

⁷³ Bowring bezeichnet die Übersetzungstechnik mit *furigana* als „interlineare Glosse“. Laut Bowring war Ōgai ein Vorreiter dieser Technik (vgl. Bowring 2014: 51).

⁷⁴ Vgl. LERMINA 1885: 285.

⁷⁵ Vgl. SEITA 1991: 233 ff.

⁷⁶ Vgl. NISHIKIORI 2009; 2010; 2011.

geräusche zeige sich das Tempo der Geschichte. Nishikiori weist außerdem auf die von Ōgai sprachlich gelungene Differenzierung von Straßenbahn- und Automobilgeräuschen hin.⁷⁷

In Bezug auf die Novelle von Rilke ist vor allem die Stimme der beiden Frauen bemerkenswert: Die Stimme der jungen Frau in *Weißes Glück*, die von ihrem weißen Krankenzimmer erzählt, wird als „liebe, leise Stimme“ und als „süß und silbern“⁷⁸ beschrieben. Diese Metapher lässt an Engelsglöckchen denken – verstärkt durch die Erwähnung der sonntäglichen Kirchenglocken in dem Monolog der jungen Frau, der auf Fink wie eine „Beichte“ wirkt. Dies steht – entgegen den vielerorts erwähnten Ähnlichkeiten zwischen *Weißes Glück* und *Densha no mado* – in deutlichem Kontrast zu der Stimme der Frau aus *Densha no mado*, die als unerwartet stark und fest beschrieben wird:

思の外に力のある、はっきりした響である。
[*Omoi no hoka ni chikara no aru, hakkiri shita koe de aru.*]
(Ōgai 2004b: 68)

Eine überraschend kräftige, deutliche Stimme.
(Schamoni 1996: 85)

Auch die unausgesprochenen Gedanken, die die Protagonistin in *Densha no mado* dem Ich-Erzähler durch ihren Blick und ihre Körperhaltung vermittelt, unterscheiden sich in ihrer vielschichtigen Emotionalität von der Schlichtheit der Frau in *Weißes Glück*. Die unterschiedlichen Stimmen passen, wie in Kapitel 3.6. beschrieben, zu den unterschiedlichen Farben – weiß und grau – die von den beiden Frauen jeweils verkörpert werden.

Rilke schildert in *Weißes Glück* noch weitere Geräusche und Laute, die hier aus Platzgründen nicht alle angeführt werden können. Exemplarisch soll das dreifach⁷⁹ erwähnte Knarren einer Bank bzw. der Tür im Detail betrachtet werden:

Stelle 1:

ein Knarren der Bank
(Rilke 1961: 58)

長椅子のぎいぎい鳴る音
[*naga'isu no giigii naru oto*]
(Ōgai 1996a: 95)

ベンチを軋ませる音

⁷⁷ Vgl. NISHIKIORI 2009: 17.

⁷⁸ Alle drei Übersetzer verwenden für „silbern“ das *kanji gin* 銀 („Silber“).

⁷⁹ Bei der vierten Verwendung des Wortes wird der Laut negiert: „ohne daß die Bank knarrte“.

[*benchi o kishimaseru oto*]
(Ōyama 1954: 12)

ベンチが軋む音
[*benchi ga kishimu oto*]
(Itō 1990: 201)

Stelle 2:

die Türe [...] knarrte.
(Rilke 1961: 59)

戸がぎいと鳴った
[*to ga gii to natta*]
(Ōgai 1996a: 59)

扉が鳴った
[*tobira ga natta*]
(Ōyama 1954: 12)

扉が、ぎいと音をたてた
[*tobira ga, giitto oto o tateta*]
(Itō 1990: 202)

Stelle 3:

das Knarren einer Bank
(Rilke 1961: 59)

長椅子がぎいぎいいう
[*naga'isu ga giigii iu*]
(Ōgai 1996a: 59)

ベンチのかすかな物音
[*benchi no kasuka na mono'oto*]
(Ōyama 1954: 12)

ベンチのぎいぎい軋む音
[*benchi no giigii kishimu oto*]
(Itō 1990: 202)

Auch wenn für das Japanische im Allgemeinen gesagt wird, dass onomatopoetische Ausdrücke im Gegensatz zum Deutschen besonders häufig sind, heißt das nicht, dass sie im Deutschen nicht auch verwendet würden. Interjektionen wie „miau“ oder „wau“ zählen zwar in erster Linie zur Kindersprache, doch Lautmalereien, die durch Verbstämme

nachgebildet werden, kommen ohne Frage auch in der deutschen Belletristik vor: „Knarren“ ist ein Beispiel für eine solche wortbildende Tonnachahmung. Obwohl onomatopoeische Ausdrücke im Japanischen etabliert sind, übersetzt nur Ōgai an allen drei Stellen mit lautmalerischen Begriffen. Ōyama dagegen verwendet in keiner der drei Stellen Onomatopoeika für die Übersetzung. Itō wiederum formuliert die erste Stelle ohne Lautmalerei, fügt an der zweiten Stelle ein *gii* ぎい ein und steigert dies an der dritten Stelle mit der Doppelung *giigii* ぎいぎい.

Ōgai setzt also nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Übersetzer Aspekte eines „Ohrenmenschen“ um, indem er seine Übersetzung mit Onomatopoeika lautmalerisch anreichert.

3.8 Kulturspezifische Realia

Unter dem Begriff Realia verstehen Bödeker und Freese „konkrete Einheiten, die an eine Kultur und/oder an einen geographischen Raum gebunden sind“.⁸⁰ Sie unterscheiden zwischen „Kulturalien“ (Gegenstände und Konzepte, die mit kulturellen Handlungen zusammenhängen, sowie politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Institutionen) und „Naturalien“ (Naturgegebenheiten, wie beispielsweise spezielle meteorologische Phänomene oder Flora und Fauna einer Region). „Idealien“ (z.B. den Darwinismus) dagegen schließen sie von ihrer Untersuchung aus. Ähnlich verfährt Leppihalme: Sie differenziert zwischen „*material items*“ und „*culture-bound notions and phenomena*“, betont aber auch, dass die Grenzen hier fließend sind.⁸¹

Als Übersetzungsstrategien für Realia gibt Leppihalme sieben Möglichkeiten an: (1) Übernahme des ausgangssprachlichen Wortes (*direct transfer*), (2) Lehnübersetzung (*calque*), (3) kulturelle Adaption (*cultural adaption*), (4) Oberbegriff (*superordinate term*), (5) Explikation (*explicitation*), (6) Hinzufügen einer textexternen Erläuterung (*addition of a text-external (paratextual) explanation*), (7) Auslassung (*omission*).⁸² Je nach Textgenre sind andere Verfahren zu bevorzugen. So sind beispielsweise in Kriminalromanen Fußnoten nicht üblich. Welche Strategien die japanischen Übersetzer von *Weißes Glück* gewählt haben, soll im Folgenden anhand von exemplarisch ausgewählten Textstellen erläutert werden.

Gegenstände

Laternen werden sowohl in der japanischen als auch in der deutschen Kultur genutzt, um dunkle Orte zu erhellen. Doch haben sich im Laufe der Zeit der Brennstoff und das Nutzungsverhalten von Laternen verändert, so dass unterschiedliche Realia damit

⁸⁰ Vgl. BÖDEKER und FREESE 1987: 138.

⁸¹ Vgl. LEPPIHALME 2011: 126.

⁸² Vgl. LEPPIHALME 2011: 129.

bezeichnet werden können. Bei Rilke handelt es sich in *Weißes Glück* wahrscheinlich um eine tragbare Petroleumlampe, mit der der Bahnhofsgang ausgeleuchtet wird.

[...] ging draußen jemand mit einer Laterne vorbei,
(Rilke 1961: 58)

[...] 丁度外を誰かが硝子提灯を持って通った。
[*chōdo soto o dare ka ga garasu chōchin o motte tōtta.*]
(Ōgai 1996a: 95)

[...] 廊下をランプを掲げてとおりにかかった人がある。
[*rōka o ranpu o agete tōrikakatta hito ga aru.*]
(Ōyama 1954: 11)

[...] ホールのそとをランタンをぶらさげて通り過ぎてゆくものがいた。
[*hōru no soto o rantan o burasagete tōrisugite yuku mono ga ita.*]
(Itō 1990: 201)

Nur Ōgai verwendet in der Übersetzung für „Laterne“ den ursprünglich japanischen Begriff *chōchin* 提灯. Um aber beim Leser nicht die Assoziation einer japanischen Papierlaterne zu wecken, erweitert er das japanische Lexem zu einem Kompositum, indem er *garasu* 硝子 („Glas“) voranstellt. Ōyama und Itō verwenden jeweils englische Lehnwörter in *katakana*: *ranpu* ランプ, der Überbegriff für Petroleum-, Öl- und elektrische Lampen, und *rantan* ランタン, die Bezeichnung für tragbare Lampen.

Das folgende Beispiel enthält gleich zwei Realia: „Fenstervorhang“ und „Tüll“. In traditionellen japanischen Häusern gab es keine Glasfenster und deshalb auch keine Stoffvorhänge. Kunstvoll angefertigter Tüll wurde ursprünglich in Frankreich produziert (Tulle), worauf auch der Name des Stoffes hinweist.

Weißer Tüll verhängt die Fenster [...]
(Rilke 1961: 61)

窓には白い、透いて見える窓帷が懸けてあります。
[*Mado ni wa shiroi, suite mieru kâten ga kakete arimasu.*]
(Ōgai 1996a: 99)

窓には純白のレースのカーテンが掛り、
[*Mado ni wa junpaku no rēsu no kâten ga kakari,*]
(Ōyama 1954: 16)

窓にしらいチュールのカーテンが掛っています。
[*Mado ni shiroi chūru no kâten ga kakatte imasu.*]
(Itō 1990: 204)

Ōgai verwendet für das Wort Vorhang noch die Schreibung in *kanji*, die dem damaligen japanischen Leser bei der Bedeutungsvermittlung hilft. Auf die Fachbezeichnung „Tüll“ verzichtet er und beschreibt den Vorhang stattdessen mit *suite* 透いて „durchsichtig“, kombiniert also die oben angeführten Strategien (5) Explikation und (7) Auslassung von Leppihalme. 1954, als Ōyama seine Übersetzung veröffentlichte, war die *katakana*-Schreibung für *kāten* カーテン „Vorhang“ bereits etabliert, doch bei „Tüll“ entscheidet sich auch Ōyama gegen den eigentlichen Fachausdruck und wählt stattdessen den gebräuchlicheren englischen Ausdruck für „Spitze“ *rēsu* レース. Itō hingegen verwendet den Fachterminus *chūru* チュール „Tüll“.

Die hier vorgestellten Textbeispiele mit gegenständlichen Kulturspezifika lassen im Übersetzungsvergleich die Vorlieben der einzelnen Übersetzer für unterschiedliche Übersetzungsstrategien erkennen, verdeutlichen aber auch den Wandel der japanischen Sprache.

Orte

Für Ortsnamen gelten die gleichen Übersetzungsstrategien wie für andere Realia auch, doch Bödeker und Freese stellen fest, dass moderne Übersetzer in der Regel die geographischen Namen aus der Ausgangssprache übernehmen.⁸³ Bei der Übertragung vom Deutschen ins Japanische ergibt sich aber zusätzlich die Schwierigkeit der graphischen Darstellung. Mit *katakana*-Zeichen können die ausländischen Namen häufig nur unzulänglich wiedergegeben werden. Beim Leser kommt zu der Unsicherheit bei der Identifizierung noch die holprige Lesung der *katakana* hinzu, die wie kleine Stolpersteine zwischen den *hiragana* und *kanji* stehen.

›Verona vecchia‹

(Rilke 1961: 58)

ヴェロナ・ヴェッキア (古ヴェロナ)

[*Verona-vekkia (furu Verona)*]

(Ōgai 1996a: 94)

ヴェロナ・ヴェキア

[*Verona-vekia*]

(Ōyama 1954: 11)

ヴェローナ・ヴェッキア

[*Verōna-vekkia*]

⁸³ Vgl. BÖDEKER und FREESE 1987: 159.

(Itō 1990: 201)

Aufgrund von einerseits generationsspezifischen und andererseits individuellen Vorlieben für bestimmte Umsetzungsvarianten der *katakana*-Schreibung variiert jeweils die Wiedergabe des ausländischen Ortsnamens. Nur Ōgai fügt in Klammern noch erläuternd *furu Verona* 古ヴェロナ („Alt-Verona“) hinzu, um dem japanischen Leser bei der Einordnung zu helfen.

Auch in folgendem Beispiel unterscheiden sich die *katakana*-Schreibungen für Nizza, wobei Itō die eingebürgerte, auf der englischen Aussprache beruhende Schreibweise verwendet. Als zusätzliche Schwierigkeit für den japanischen Leser kommt in diesem Satz der Ausdruck „hinunter“ hinzu:

Gnädige reisen auch – hinunter – nach Nizza?

(Rilke 1961: 60)

奥さん。あなたもやはりあちらへ、ニツアへ御旅行ですか。

[*Oku-san. Anata mo yahari achira e, Nittsua e go-ryokō desu ka.*]

(Ōgai 1996a: 97)

あなたもやはり南方へ御旅行でしょうね—たぶんニツアへでも…

[*Anata mo yahari nanpō e go-ryokō deshō ne – tabun Nittsa e demo...*]

(Ōyama 1954: 14)

あなたも—南のほうへ—ニースへいらっしゃるのですか?

[*Anata mo – minami no hō e – Nīsu e irassharu no desu ka?*]

(Itō 1990: 203)

„Hinunter“ bedeutet in oben zitiertem Beispiel „Richtung Süden“ – von diesem Wissen kann jedoch bei Japanern, die sich nicht speziell für europäische Geographie interessieren, nicht unbedingt ausgegangen werden. Aus diesem Grund übersetzen sowohl Ōyama als auch Itō „hinunter“ mit „Richtung Süden“ – Ōyama mit dem *kanji*-Kompositum *nanpō* 南方 und Itō mit der *kanji-hiragana*-Kombination *minami no hō* 南のほう. Ōgai hingegen bietet dem Leser keine Hilfe an: *Achira e* あちらへ „dorthin“ ist eine unbestimmte Richtungsangabe, bei welcher der Aspekt von „hinunter“ völlig wegfällt – eine der wenigen Stellen, bei denen sich Ōgai weniger am Leser orientiert als es bei den anderen beiden Übersetzern der Fall ist.

Konzepte

Kulturspezifische Konzepte sind ein weites Feld, das, wie oben bereits erwähnt, nur schwer abgegrenzt werden kann. Viele der kulturspezifischen Konzepte in Rilkes Erzählung sind durch das Christentum beeinflusst. Begriffe und Wendungen wie Beichte, sonntägliches Glockenläuten, Versöhnung oder Schwester (Nonne) sind allesamt christlich geprägt.

Es ist wie eine Beichte
(Rilke 1961: 62)

女の言う事は寺でする懺悔のようである。
[Onna no iu koto wa tera de suru zange no yō de aru.]
(Ōgai 1996a: 100)

まるで、尊い懺悔のようだ。
[Marude, tōtoi zange no yō da.]
(Ōyama 1954: 17)

それは懺悔のようだが、
[Sore wa zange no yō da ga,]
(Itō 1990: 205)

Das japanische Lexem für Beichte ist in allen drei Übersetzungen das gleiche, doch fügen sowohl Ōgai als auch Ōyama Ergänzungen hinzu. Der japanische Begriff *zange* 懺悔⁸⁴ („Beichte“) zählt nicht in dem Maße wie das deutsche Wort „Beichte“ zum alltäglichen Sprachgebrauch – und wirkt deshalb als Vergleich außergewöhnlich. Damit das komplexe *kanji*-Kompositum den japanischen Leser nicht verwirrt, stellt Ōgai erläuternd den Zusatz *tera de suru* 寺でする („in der Kirche“) voran, wobei *tera* hier nicht einen „Tempel“ bezeichnet, sondern eine „Kirche“⁸⁵. Auch Ōyama versucht durch die Ergänzung mit *tōtoi* 尊い („ehrwürdig“) den Stilbruch bzw. die außergewöhnliche Wirkung abzuschwächen.

Am Sonntag, wenn sie läuten,
(Rilke 1961: 62)

日曜日になりまして、お寺の鐘が響きますと、
[Nichiyōbi ni narimashite, o-tera no kane ga hibikimasu to,]
(Ōgai 1996a: 99)

鐘の音が中空にひびく日曜日は、
[Kane no oto ga chūkū ni hibiku nichiyōbi wa,]

⁸⁴ Laut Akaike ist der Begriff *zange* 懺悔 eine Lehnübertragung des sankritischen *kṣama*, für die das erste Zeichen der lautlichen Entsprechung *sanma* 懺摩 und zur Bedeutungswiedergabe der Begriff *ke* 悔 („Reue“, „Bedauern“) kombiniert wurden. Diese *kanji*-Zusammensetzung wird im buddhistischen Kontext *sange* gelesen. Erst mit der Verwendung des Wortes auch im christlichen Zusammenhang verbreitete sich die Lesung *zange*, die der jetzigen Standardlesung entspricht (AKAIKE 1988: 374).

⁸⁵ In *Maihime* bezeichnet Ōgai die Kirche, an der der Protagonist Ōta Toyotarō die Tänzerin Elis zum ersten Mal trifft, als *kurosuteru kō no furudera* クロステル巷の古寺 („alte Klosterkirche“). Auch bei der Übersetzung von Lessings *Emilia Galotti* verwendet Ōgai das Wort *tera* 寺 für „Kirche“. Horn vermutet in seiner Analyse dieser Übersetzung, „dass Ōgai ein fremdes Element der Ausgangssprache bewusst veränderte und an die Kultur der Zielsprache anpasste“ (HORN 2017: 121).

(Ōyama 1954: 17)

鐘が鳴り響く日曜日には、
[*Kane ga narihikiku nichiyōbi ni wa,*]
(Itō 1990: 205)

Dass sonntags in den Kirchen die Glocken zum Gottesdienst läuten, ist für Deutsche selbstverständlich, doch Japaner, die Deutschland noch nicht kennengelernt haben, sind mit diesem Brauch nicht vertraut. Um den religiösen Hintergrund des Glockenläutens verständlicher zu machen, ergänzt Ōgai das Glockenläuten explizit mit *o-tera no* お寺の „einer Kirche“. Ōyama und Itō dagegen orientieren sich am Wortlaut des Textes und erklären nicht zusätzlich.

„Versöhnung“ ist ein komplexer Begriff, der nicht einfach ins Japanische übertragen werden kann. Auch bei diesem Begriff spielen christliche Lehren und Bräuche, die in der Bedeutung konnotativ mitschwingen, für das Gesamtverständnis eine Rolle.

Das sagte sie traurig, aber versöhnt.
(Rilke 1961: 60)

この詞を、女は悲しげに云った。しかし悲しいながらも自分の運命と和睦している、不平のない声で云った。
[*Kono kotoba o, onna wa kanashige ni itta. Shikashi kanashii nagara mo jibun no unmei to waboku shite iru, fuhei no nai koe de itta.*]
(Ōgai 1996a: 97)

[...] と彼女はかなしそうに、しかし落ちついた声で云った。
[...] *to kanojo wa kanashisō ni, shikashi ochitsuita koe de itta.*]
(Ōyama 1954: 14)

[...] と女は悲しそうにいったが、その声にはやわらかな響きがこもっていた。
[...] *to onna wa kanashisō ni itta ga, sono koe ni wa yawarakana hibiki ga komotte ita.*]
(Itō 1990: 203)

Ōgai umschreibt „versöhnt“ mit *jibun no unmei to waboku shite iru* 自分の運命と和睦している („einig mit dem eigenen Schicksal“) und ergänzt noch *fuhei no nai* 不平のない („nicht unzufrieden“). Ōyama dagegen hält entsprechend seinem übersetzungsmethodischen Grundsatz an der Satzstruktur fest und ändert die inhaltliche Bedeutung in *ochitsuita* 落ちついた „ruhig, gelassen“. Itō schließlich ändert sowohl Inhalt als auch Struktur: *sono koe ni wa yawarakana hibiki ga komotte ita* その声にはやわらかな響きがこもっていた „in der Stimme schwang ein weicher Klang mit“.

Jeden Morgen kommt die Schwester Agathe und lächelt.
(Rilke 1961: 61)

毎日朝早く妹のアガアテが部屋に這入って参って、にっこり笑うのでございます。
[*Mainichi asa hayaku imōto no Agāte ga heya ni haitte maitte, nikkori warau no de gozaimasu.*]
(Ōgai 1996a: 99)

朝ごとにアガーテさんが来て、そっと微笑します。
[*Asa-goto ni Agāte-san ga kite, sotto bishō shimasu.*]
(Ōyama 1954: 16)

毎朝、尼さんのアガーテさんがきて、にっこり笑ってしまうのです。
[*Maiasa, ama-san no Agāte-san ga kite, nikkori waratte shimau no desu.*]
(Itō 1990: 205)

Dass „die Schwester Agathe“ eine Nonne ist, die die junge Frau in Rilkes Geschichte pflegt, und nicht etwa ihre leibliche Schwester, ist aus dem Gesamtzusammenhang eindeutig zu entnehmen. Im folgenden Satz wird sogar die „weiße Nonnenhaube“ explizit erwähnt, so dass für den deutschen Leser keine Zweifel bestehen. Ōyama und Itō haben die richtige Bedeutung von „Schwester“ erkannt, doch Ōgai ist hier ein Fehler unterlaufen. Er übersetzt „Schwester“ mit *imōto* 妹 „jüngere Schwester“ und wählt damit die familiäre Bedeutung anstelle der christlich-religiösen. Ōgai ist sich bewusst, dass sich bei Übersetzungen – auch bei seinen eigenen – oftmals Fehler einschleichen. So schreibt er in seinem Essay *Zum übersetzten Faust* 譯本ファウストに就いて:

Ich denke, dass es in jeder Übersetzung Fehler gibt. Und ich denke, dass es in meiner Übersetzung sicherlich viele sind. Doch bloß, weil es in jedem Buch Fehler gibt, bedeutet das nicht, dass es gut ist, wenn in meinem Buch auch Fehler sind. Ich möchte [meine Übersetzung] möglichst fehlerfrei machen.⁸⁶

In *Fukushindan* 不苦心談 („Ohne Mühen“) fordert Ōgai den Leser dazu auf, seine Fehler aufzudecken:

Ich wünsche mir, dass künftig auch von schwierigen Stellen Übersetzungsfehler, wenn es sie denn geben sollte, gefunden werden. Mit diesem innigen Wunsch richte ich mich an die Leser der Faust-Übersetzung.⁸⁷

⁸⁶ 私はどんな書物にも誤はあるものだと思う。そして私の書いた書物にはそれが沢山あるだろうと思うのである。これはどんな本にも誤はあるから、私の本にもあっても好いと云うのでは無い。私はどこまでも誤の無いようにしたい。(ŌGAI 1996c: 858 und 859).

⁸⁷ 今後は難渋な句の誤訳をも、もしどこかにあったら、発見して貰いたい。私は訳本ファウストを読まれる人達に、一層深い望を属している。(ŌGAI 1996d: 870).

Der vorliegende Artikel beschäftigt sich zwar nicht mit der Übersetzung von *Faust*, doch wird die Hoffnung gehegt, hiermit Ōgais Wunsch zumindest nachträglich Folge geleistet zu haben.

3.9 Rhetorische Techniken

Bei solch unterschiedlichen Sprachen wie der deutschen und der japanischen ist es bei Übersetzungen in den meisten Fällen schwierig bis unmöglich, neben dem Inhalt auch die rhetorischen Stilmittel und die Schönheit der Sprache zu übertragen. Aus diesem Grund plädiert Hijiya-Kirschner für dafür, unübersetzbare Bilder auszusparen und stattdessen zu versuchen, an anderer Stelle ein Bild hinzuzufügen, und somit die Bildlichkeit des Textes wieder poetisch anzureichern.⁸⁸ Was Hijiya-Kirschner in Bezug auf Metaphern und sprachliche Bilder beschreibt, lässt sich auch auf andere rhetorische Stilmittel übertragen.

Trotz seiner theoretischen Äußerungen im Streitgespräch mit Yoshikawa Kōjirō, in denen er die Relevanz der entsprechenden Form in der Zielsprache betont (siehe Kapitel 3.1.), finden sich in Ōyamas Übersetzung von *Weißes Glück* wenig Stellen, an denen er japanische Stilmittel einbaut. Als eine solche Ausnahme kann die Formulierung des letzten Satzes gelten, in der Ōyama ein Onomatopoetikum einfügt, das zu den sogenannten *gitaigo* 擬態語, den zustandsbeschreibenden Ausdrücken, zählt: *horohoro* ほろほろ („tropfend“). Dadurch evoziert Ōyama die Assoziation von Regen oder Tränen und fügt ein Bild ein, das im deutschen Original nicht vorgegeben ist:

Der Morgenwind regte sich leise über ihm in den alten Lindenästen und wehte lauter kleine, kühle Blüten an seine Stirne.

(Rilke 1961: 63)

頭の上の菩提樹の古木の枝が、静かに朝風に戦いでいる。そして幾つともなく、小さい、冷たい花をフィングの額に吹き落すのである。

[*Atama no ue no bodaiju no furuki no eda ga, shizuka ni asakaze ni soyoide iru. Soshite ikutsu to mo naku, chiisai, tsumetai hana o Finku no hitai ni fukiotosu no de aru.*]

(Ōgai 1996a: 101)

頭上の菩提樹の古枝を朝風がしずかに揺すり、小さなすずしい花をほろほろと彼の額にこぼした。

[*Zujō no bodaiju no furueda o asakaze ga shizuka ni yusuri, chiisana suzushii hana o horohoro to kare no hitai ni koboshita.*]

(Ōyama 1954: 18)

朝の風は、頭のうえの老いた菩提樹の梢のなかで、静かにざわめき、彼の額に小さなつめたい花びらを吹き落してきた。

⁸⁸ Vgl. HIJIYA-KIRSCHNER 1993b: 81.

[*Asa no kaze wa, atama no ue no oita bodaiju no kozue no naka de, shizuka ni zawameki, kare no hitai ni chiisana tsumetai hanabira o fukiotoshite kita.*]
(Itō 1990: 206)

Itō verzichtet darauf, den japanischen Text mit rhetorischen Mitteln anzureichern. Er bleibt seinem Übersetzungsstil durchgehend treu und bemüht sich, den Originaltext so genau wie möglich widerzuspiegeln.

Ōgai hingegen wendet in seinen Übersetzungen zahlreiche rhetorische Techniken an. Exemplarisch sollen hier die Stilmittel der Reduplikation, der Sprechsprachlichkeit und des rhetorischen Präsens vorgestellt werden.

Reduplikation

Zum Stilbegriff der Reduplikation zählen sowohl Wiederholungen von einzelnen Wörtern, die im unmittelbaren Kontakt stehen, als auch Wiederholungen gleicher Wortgruppen oder sogar ganzer Sätze.⁸⁹ In folgendem Beispiel betont Ōgai den Aspekt der Distanz durch die Iteration von *tōi* 遠い („weit, entfernt“):

Alles ist dann weit von uns, was laut und groß ist: das Meer und der Wald und das Dorf und die Menschen.
(Rilke 1961: 62)

なんでも世の中の大きいもの、声高なものは、みんな遠い遠い所に離れているのでございます。海も、森も、村も、人も。
[*Nan de mo yo no naka no ōkii mono, kowadakana mono wa, minna tōi tōi tokoro ni hanarete iru no de gozaimasu. Umi mo, mori mo, mura mo, hito mo.*]
(Ōgai 1996a: 99)

物音のするもの、おおきなもの、そういう種類のものは、みんなわたしたちから遠いのです。海も、森も、村も、人も。
[*Mono'oto no suru mono, ōkina mono, sō iu shurui no mono wa, minna watashi-tachi kara tōi no desu. Umi mo, mori mo, mura mo, hito mo.*]
(Ōyama 1954: 16 f.)

大きなもの、そうしたすべてのものが、わたしたちから遠ざかってしまうんです、海も森も村も、人聞もなにもかも。
[*Ōkina mono, sō shita subete no mono ga, watashi-tachi kara tōzakatte shimau n desu, umi mo mori mo mura mo, ningen mo nanimokamo.*]
(Itō 1990: 205)

⁸⁹ Vgl. DRESCHER 2003: 146 f.

Dass Ōgai auch ganze Sätze redupliziert, illustriert folgendes Beispiel: Fink sagt wiederholt zu sich, dass er die junge Frau nicht verstehen könne – das dritte Mal, als er bereits aus der Bahnhofshalle geflüchtet ist und in Richtung Stadt läuft:

Ich kann sie nicht verstehen.
(Rilke 1961: 62)

どうも己には分からない、どうも己には分からない
[*Dōmo onore ni wa wakaranai, dōmo onore ni wa wakaranai*]
(Ōgai 1996a: 100)

僕は到底理解できない
[*Boku wa tōtei rikai dekinai*]
(Ōyama 1954: 17)

ぼくにはあの女がわからない
[*Boku ni wa ano onna ga wakaranai*]
(Itō 1990: 205)

Bei Ōgai wird der Satz als zentrale Aussage der dramatischen Schlusszene durch die Doppelung stark hervorgehoben. Ōyama wiederum versucht, das Nichtverstehen durch den Zusatz von *tōtei* 到底 („überhaupt nicht“) zu betonen, erreicht damit jedoch nicht die intensive Wirkung, die Ōgai mit der Reduplikation erzielt.

Sprechsprachlichkeit

Im Sinne der *genbun itchi*-Bewegung (siehe Kapitel 2.5) setzt Ōgai den modernen Sprachstil auch für die Darstellung der Gefühle des Protagonisten Theodor Fink um, wie in folgendem Beispiel:

Fink fühlte, daß die liebe leise Stimme das ausgesprochen hatte, was ihn ängstigte.
(Rilke 1961: 60)

フィンはかう思った。己の腹の中の思う事を、あの可哀らしい静かな声が言ひ現はしているのだな。
[*Finku wa kō omotta. Onore no hara no naka no omou koto o, ano kawairashii shizukana koe ga iarawashite iru no da na.*]
(Ōgai 1996a: 96)

フィンはこのやさしい低い声が十分彼の不安な気持を云いあらわしてくれたようにおもった。
[*Finku wa kono yasashii hikui koe ga jūbun kare no fu'an na kimochi o iarawashite kureta yō ni omotta.*]
(Ōyama 1954: 13)

フィンクは、その低いやさしい声が、彼を不安な気持ちにしているものを表現してくれたのだ、と感じた。

[*Finku wa, sono hikui yasashii koe ga, kare o fu'an na kimochi ni shite iru mono o hyōgen shite kureta no da, to kanjita.*]

(Itō 1990: 203)

Finks Gedanken werden bei Ōgai in einem gesonderten Satz formuliert, der durch die satzabschließende Partikel *na* sprechsprachlich gehalten ist. Mit diesem lebendig wirkenden Übersetzungsstil setzt sich Ōgai von den beiden anderen Übersetzern ab, die Finks Gefühle jeweils indirekt wiedergeben.

Historisches Präsens

An mehreren dramaturgisch wichtigen Stellen verwendet Ōgai in seiner Übersetzung das Stilmittel des historischen Präsens, um damit den Spannungsbogen zu verstärken, wie folgendes Beispiel zeigt:

Theodor Fink starrte in das Dunkel. Er wartete auf die Stimme.

(Rilke 1961: 62)

フィンクは目を睜って闇の中を見ている。そしてあの声がまだ何か云うだろうと思って待っている。

[*Finku wa me o mihatte yami no naka o mite iru. Soshite ano koe ga mada nanika iu darō to omotte matte iru.*]

(Ōgai 1996a: 100)

テオドル・フィンクは闇のなかをじっと見つめていた。彼は声のつづくのを待った。

[*Teodoru Finku wa yami no naka o jitto mitsumete ita. Kare wa koe no tsuzuku no o matta.*]

(Ōyama 1954: 17)

テオドール・フィンクは暗がりをじっとみつめた。彼は声を待った。

[*Tēodōru Finku wa kuragari o jitto mitsumeta. Kare wa koe o matta.*]

(Itō 1990: 205)

Im Gegensatz zu Ōyama und Itō, die das Präteritum mit der *ta*-Form wiedergeben, verwendet Ōgai die Verlaufsform im Präsens (*te iru*) und erhöht somit die Intensität der dargestellten Situation.

4 Schluss

Mori Ōgai ist ein viel gelesener und viel zitierter Schriftsteller und Übersetzer, der als Kulturvermittler große Leistungen vollbracht hat. In der vorliegenden Arbeit wurde versucht,

durch die Methode des Übersetzungsvergleichs mit den Versionen von Ōyama Teiichi und Itō Yukio die Besonderheiten der Translationstechnik von Mori Ōgai am Beispiel der Novelle *Weißes Glück* von Rilke darzustellen. Dabei zeigte sich vor dem historischen Hintergrund der *genbun itchi*-Bewegung Mori Ōgais individueller Stil, den er auch in einer am Original orientierten Übersetzung mit rhetorischer Gewandtheit umsetzt. Ōgais Übersetzungsstil wirkt – im Gegensatz zu seinen eigenen theoretischen Äußerungen, in denen er eine wortwörtliche, verfremdende Translationstechnik befürwortet – am japanischen Leser seiner Zeit orientiert. So achtet Ōgai insbesondere auf natürliches Japanisch, leichte Lesbarkeit und gute Verständlichkeit. Ōyama Teiichi dagegen orientiert sich enger am deutschen Original – entgegen seinem Ruf als einbürgernder Übersetzer. Itō Yukio schließlich zeigt sich am stärksten dem deutschen Ausgangstext verhaftet. Diese Tendenzen wurden anhand von Titel, Satzlängen, Personenbezeichnungen, Darstellung von Farben und Geräuschen und kulturspezifischen Realia aufgezeigt und damit Ōgais spezifischer Übersetzungsstil herausgearbeitet.

Aufgrund der begrenzten Länge des Artikels wurden nur einige rhetorische Techniken Ōgais exemplarisch besprochen, so dass mehrere Aspekte für künftige Arbeiten aufgespart bleiben: Die Darstellung der Frauensprache, die Nutzung von satzabschließenden Partikeln und die Verwendung von Passivstrukturen sind neben weiteren kulturspezifischen Realia sicherlich interessante Felder für kommende Untersuchungen, um Ōgais Experimentieren mit der Sprache und seinen ganz eigenen Übersetzungsstil noch weiter offenzulegen. Doch bereits in der vorliegenden Arbeit wird deutlich, warum Kawamura keinen Zweifel daran hegt, dass Ōgai als Übersetzer ein Jahrhunderttalent ist, das kaum seinesgleichen findet und weit über seine Zeit hinausweist⁹⁰.

5 Literaturverzeichnis

Primärquellen

- ANNO, Mitsumasa 安野光雅 (2010): *Kōgoyaku Sokkyōshijin* 口語訳 即興詩人 [„Der Improvisator“ in moderner Sprache]. Tōkyō: Yamakawa shuppansha.
- ITŌ, Yukio 伊藤行雄 (1990): „Shiroi kōfuku しろい幸福 [Weißes Glück]“. In: *Riruke zenshū* リルケ全集. Bd. 6. Tōkyō: Kawade shobō: 200–206.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1889): „Doitsu bungaku no ryūun 独逸文學の隆運 [Entwicklungen in der deutschen Literatur]“. In: *Kokumin no tomo* 国民の友. Bd. 4, Nr. 46: 527–528)
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1996a): „Shiro 白 [Weißes Glück]“. In: *Ōgai zenshū: Omokage, fuyu no ō* 森鷗外全集：於母影、冬の王. Bd. 12. Tōkyō: Chikuma shobō: 93–102.

⁹⁰ 翻訳家として、その同時代をはるかに超え、古今無双とはいわぬまでも、いわば、百年に一人の才能であったことは疑いない (KAWAMURA 1981: 95).

- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1996b): „Kajōchahan 家常茶飯 [Das tägliche Leben]“. In: *Ōgai zenshū: Omokage, fuyu no ō* 森鷗外全集：於母影、冬の王. Bd. 12. Tōkyō: Chikuma shobō: 29–93.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1996c): „Yakuhon Fausuto ni tsuite 訳本ファウストについて [Zum übersetzten Faust]“. In: *Ōgai zenshū: Fausuto* 森鷗外全集：ファウスト. Bd. 11. Tōkyō: Chikuma shobō: 853–863.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1996d): „Fukushindan 不苦心談 [Ohne Mühen]“. In: *Ōgai zenshū: Fausuto* 森鷗外全集：ファウスト. Bd. 11. Tōkyō: Chikuma shobō: 863–871.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (2004a): „Yonaka ni omotta koto 夜なかに思つた事 [Nächtliche Gedanken]“. In: KAZUNARI, Takimoto (Hg.) 瀧本和成編 *Gendai shōhinshū* 現代小品集. Tōkyō: Kōyō shobō: 1–45.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (2004b): „Densha no mado 電車の窓 [Das Straßenbahnfenster]“. In: KAZUNARI, Takimoto (Hg.) 瀧本和成編 *Gendai shōhinshū* 現代小品集. Tōkyō: Kōyō shobō: 60–73.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1996): „Das Straßenbahnfenster“. Übers. von Wolfgang Schamoni. In: *Hefte für ostasiatische Literatur*. Nr. 21: 81–88.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1953): „Maihime 舞姫 [Die Tänzerin/Das Ballettmädchen]“. In: *Gendai nihon bungaku zenshū* 現代日本文学全集. Bd. 7. Tōkyō: Chikuma shobō: 5–14.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1989): „Die Tänzerin“. Übers. von Wolfgang Schamoni. In: Ders. (Hg.) (1989): *Mori Ōgai: Im Umbau. Gesammelte Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag: 7–33.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1994): *Das Ballettmädchen: eine Berliner Novelle*. Übers. von Jürgen Berndt. Berlin: edition q.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1973): „Hon'yaku ni tsuite 翻譯に就いて [Über das Übersetzen]“. In: *Ōgai zenshū* 鷗外全集. Bd. 26. Tōkyō: Iwanami shoten: 497–500.
- MORI, ŌGAI 森鷗外 (1974): „Mukudori tsūshin 椋鳥通信 [Die Korrespondenz eines Stars]“. In: *Ōgai zenshū* 鷗外全集. Bd. 27. Tōkyō: Iwanami shoten: 1–854.
- ŌYAMA, Teiichi 大山定一 (1954): „Junpaku no kōfuku 純白の幸福 [Weißes Glück]“. In: *Riruke shōhinshū* リルケ小品集. Tōkyō: Jinbun sho'in: 10–18.
- RILKE, Rainer Maria (1961): „Weißes Glück“. In: RILKE-ARCHIV (Hg.): *Rilke. Sämtliche Werke*. Bd. 4. Frankfurt: Insel-Verlag: 57–64.
- YAMAZAKI, Kazuhide 山崎一穎 (Hg.) (2006): *Gendaigoyaku Maihime* 現代語訳 舞姫 [Die Tänzerin' in moderner Sprache]. Übertr. von Inoue Yasushi 井上靖). Tōkyō: Chikuma shobō.

Sekundärquellen

- AKAIKE, Noriaki 赤池憲昭 (1988): „Zange 懺悔 [Beichte]“. In: *Encyclopedia Nipponica 2001* 日本大百科全書. Bd. 10. Tōkyō: Shōgakukan: 374.
- BARKE, Andrew, UEHARA, Satoshi (2005): „Japanese pronouns of address: Their behavior and maintenance over time“. In: LAKOFF, Robin T., IDE, Sachiko (Hg.): *Broadening the Horizon of Linguistic Politeness*. Pragmatics & Beyond New Series. Bd. 139. Amsterdam: John Benjamins: 301–313.

- BARTELS, Nora (2012): „Goethes Faust bei Mori Rintarō und Guo Moruo“. In: *Japonica Humboldtiana*. Bd. 15: 77–150.
- BARTELS, Nora (2014): „Mori Ōgais Faust“. In: KRACHT, Klaus (Hg.): „Ōgai“ – Mori Rintarō. *Begegnungen mit dem japanischen „homme de lettres“*. Wiesbaden: Harrassowitz: 258–268.
- BÖDEKER, Birgit, Katrin FREESE (1987): „Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie“. In: *Textcontext: TcT, Translation, Theorie, Didaktik, Praxis*. Nr. 2: 137–165.
- BOWRING, Richard (2014): „Ōgai als Erneuerer der japanischen Sprache“. In: Klaus KRACHT (Hg.): „Ōgai“ – Mori Rintarō. *Begegnungen mit dem japanischen „homme de lettres“*. Wiesbaden: Harrassowitz: 46–56.
- BOWRING, Richard John (1979): *Mori Ōgai and the modernization of Japanese culture*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- COULMAS, Florian (2009): *Die Illusion vom Glück. Japan und der Westen*. Zürich/Darmstadt: Verlag Neue Zürcher Zeitung/Primus Verlag.
- DRESCHER, Martina (2003): *Sprachliche Affektivität: Darstellung emotionaler Beteiligung am Beispiel von Gesprächen aus dem Französischen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- ENGEL, Manfred (2004): „Vier Werkphasen“. In: Ders. (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler: 175–182.
- FUJITA, Yasuyuki 藤田保幸 (2005): „Ōgai honyaku no kokugogakuteki bunseki - shoki no genbun'itchi no kokoromi o megutte 鷗外翻訳の国語学的分析-初期の言文一致体の試みをめぐって [Eine nationalsprachliche Untersuchung der Übersetzungen von Mori Ōgai - die frühe Phase der Sprachangleichung]“. In: *Kokubungaku* 国文学解釈と教材の研究. Vol. 50, No. 2: 24–35.
- FUJITA, Yasuyuki 藤田保幸 (2007): „Mori Ōgai shoki hon'yaku gikyoku no gengo ni tsuite: *Shirabewa takashi gitarurano hitofushi* o chūshin ni 森鷗外初期翻訳戯曲の言語について : 「調高矣洋絃一曲」を中心に. On the Drama Language of Mori Ōgai's Early Translation Works: A Focus on *El alcalde de zalamea (shirabewa takashi gitarurano hitofushi)*“. In: *Ryukoku International Center Research Bulletin* 龍谷大学国際センター研究年報. Nr. 16: 81–94.
- FUJITA, Yasuyuki 藤田保幸 (2011): „Mori Ōgai yaku *Futayo* no gimonhyōgen ni tsuite 森鷗外訳「ふた夜」の疑問表現について [Interrogative Ausdrücke in Mori Ōgai's Übersetzung von „Zwei Nächte“]“. In: *Kokubungaku ronsō* 國文學論叢. Nr. 56: 48–73.
- FUJITA, Yasuyuki 藤田保幸 (2012): „Ōgai shoki bungotai sakuhin no gimon hyōgen ni tsuite: *Minawashū* shoshū sakuhin o shiryō toshite 鷗外初期文語体作品の疑問表現について: 『水沫集』所収作品を資料として [On the Interrogative Expressions Observed in Mori Ōgai's Early Literal-Style Works: Through Analyzing the Writing in *Minawashū*]“. In: *Ryukoku International Center Research Bulletin* 龍谷大学国際センター研究年報. Nr. 21: 17–31.
- FUJITA, Yasuyuki 藤田保幸 (2014): „Mori Ōgai yaku *Shin urashima* no bunshō ni tsuite: *desu/masu-tai* o megutte 森鷗外訳「新浦島」の文章について: デス・マス体をめぐって [On the Text of Mori Ōgai's Translation of *Rip van Winkle*: Characteristics of His Use of *-Desu/-Masu* Form]“. In: *Ryukoku International Center Research Bulletin* 龍谷大学国際センター研究年報. Nr. 23: 21–36.

- GENTES, Anne (2005): „Kappa ist nicht gleich Kappa. Vom Übersetzen, Vergleichen und Werten“. In: KÖHN, Stephan, Martina SCHÖNBEIN (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Japanstudien*. Bd. 1: 127–152.
- HAMADA, Mayumi 濱田真由美 (2004): „Mori Ōgai *Maihime* shiron: ‚shiro‘ to ‚kuro‘ soshite ‚haiiro‘ o meguru keii 森鷗外「舞姫」試論：「白」と「黒」そして「灰色」をめぐる経緯 [Die Farben ‚Weiß‘, ‚Schwarz‘ und ‚Grau‘ in Mori Ōgais *Maihime*]“. In: *Dōshisha Kokubungaku* 同志社国文学. Nr. 60: 35–46.
- HAMADA, Mayumi 濱田真由美 (2005): „Mori Ōgai *Maihime* shiron: shoki hon’yaku to no tsunagari (meiji 20 nen’dai o chūshin ni) 森鷗外「舞姫」試論：初期翻訳とのつながり (明治二〇年代を中心に) [Über den Zusammenhang von Mori Ōgais frühen Übersetzungen und *Maihime* – mit einem Schwerpunkt auf den 20er Jahren der Meiji-Zeit]“. In: *Dōshisha Kokubungaku* 同志社国文学. Nr. 63: 70–83.
- HASEGAWA, Yōko (2012): *The Routledge course in Japanese translation*. London/New York: Routledge.
- HUIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1993b): „Von der Übersetzbarkeit japanischer Literatur“. In: Dies. (Hg.): *Traumbrücke ins ausgekochte Wunderland. Ein japanisches Lesebuch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel-Verlag: 71–83.
- HUIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (Hg.) (1993a): *Traumbrücke ins ausgekochte Wunderland. Ein japanisches Lesebuch*. (1. Aufl.). Frankfurt am Main/Leipzig: Insel-Verlag.
- HORN, Kevin (2017): „Mori Ōgais Übersetzung von Lessings Emilia Galotti – Eine Analyse der Übersetzungsstrategien“. *Hefte für ostasiatische Literatur*. Nr. 62: 111–123.
- IDE, Sachiko, MCGLOIN, Naomi Hanaoka (Hg.) (1991): *Aspects of Japanese women’s language*. Tōkyō: Kurosio.
- INOUE, Miyako (2006): *Vicarious language: gender and linguistic modernity in Japan*. Berkeley: University of California Press.
- KAWAMURA, Jirō 川村二郎 (1981): *Hon’yaku no nihongo* 翻訳の日本語. Tokyo: Chūōkōronsha.
- KOBORI, Keiichirō 小堀桂一郎 (1973): „Ōgai to seiyō – hon’yaku no mondai – kindai shōsetsu no yōshiki o megutte 鷗外と西洋一翻訳の問題—近代小説の様式をめぐる [Ōgai und der Westen – Übersetzungsprobleme – in Bezug auf die Form des modernen Romans]“. In: *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū* 国文学 解釈と教材の研究. Bd. 18, Nr. 10: 105–114.
- KRACHT, Klaus (2014): „Ōgai“ – Mori Rintarō. Begegnungen mit dem japanischen „homme de lettres“. Wiesbaden: Harrassowitz.
- LEPPIHALME, Ritva (2011): „Realia“. In: DOORSLAER, Luc van, Yves GAMBIER (Hg.): *Handbook of Translation Studies*. Bd. 2. Amsterdam: Benjamins: 126–130.
- LERMINA, Jules (Hg.) (1885): *Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique, de la France contemporaine*. Paris: L. Boulanger.
- LIAO, Yu-Ching 廖育卿 (2008): „Mori Ōgai yaku *Sokkyōshijin* ni okeru buntai hyōgen: doitsu sanbusaku tono hikaku oyobi saikentō 森鷗外訳『即興詩人』における文体表現：ドイツ三部作との比較及び再検討 [The Expression Style of Mori Ōgai’s Translation in *So-Kkyou-Shi-Jin*: Comparison with the Early Germany Trilogy]“. In: *Kumamoto daigaku shakaibunka kenkyū* 熊本大学社会文化研究. Nr. 6: 365–379.
- MATSUOKA, Hiroshi 松岡弘 (1983): „Ōyama Sadaichi yaku *Marute no shuki* ni miru nihongo 大山定一訳『マルテの手記』に見る日本語 [Das Japanisch in Ōyama Sadaichis Übersetzung

- von *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*]. In: *Nihongo gakkō ronshū* 日本語学校論集. Nr. 10: 54–81.
- MORIKAWA, Takemitsu (2013): „Kanonisierung und Gedächtnis: Der Schriftsteller Mori Ōgai im kulturellen Gedächtnis des modernen Japan“. In: LEHMANN, René, Florian ÖCHSNER, Gerd SEBALD (Hg.): *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns. Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen*. Wiesbaden: Springer: 203–217.
- MOTOYOSHI, Mizue (1999): „Rilke in Japan und Japan in Rilke“. In: LAMPING, Dieter, Manfred ENGEL (Hg.): *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler: 299–319.
- NAGASHIMA, Yōichi 長島要一 (1993): Mori Ōgai no honyaku bungaku, *Sokkyōshijin kara Perikan made* 森鷗外の翻訳文学「即興詩人」から「ペリカン」まで [Mori Ōgais Übersetzungen, von *Sokkyōshijin* bis *Perikan*]. Tōkyō: Shibundō.
- NAGASHIMA, Yōichi 長島要一 (2005): *Mori Ōgai: bunka no hon'yakusha* 森鷗外 文化の翻訳者 [Mori Ōgai als Kulturübersetzer]. Tōkyō: Iwanami shoten.
- NISHIKIORI, Nanako 錦織 なな子 (2011): „Mori Ōgai ni okeru ‚mimi‘ no hyōgen – sono gikyoku, shōsetsu ni hibiku ‚oto‘ 3 森鷗外における「耳」の表現—その戯曲、小説に響く「音」3 [‚Ohren‘-Ausdrücke bei Mori Ōgai – ‚Geräusche‘ in Theaterstücken und Romanen 3]“. In: *Todai hikakubungaku* 富大比較文学. Nr.4: 1–10.
- NISHIKIORI, Nanako 錦織 なな子 (2009): „Mori Ōgai ni okeru ‚mimi‘ no hyōgen – sono gikyoku, shōsetsu ni hibiku ‚oto‘ 森鷗外における「耳」の表現—その戯曲、小説に響く「音」 [‚Ohren‘-Ausdrücke bei Mori Ōgai – ‚Geräusche‘ in Theaterstücken und Romanen]“. In: *Todai hikaku bungaku* 富大比較文学. Nr. 2: 1–23.
- NOMOTO, Kikuo 野元菊雄 (1979): „Nihongo no hanashi kotoba to kaki kotoba 日本語の話しことばと書きことば [Japanische Sprechsprache und Schriftsprache]“. In: *Nihongo no tokushoku* 日本語の特色 [Besonderheiten des Japanischen]. Tōkyō: Ōkurashō insatsukyoku: 61–74.
- OKAMOTO, Shigeko, Janet S. SHIBAMOTO-SMITH (2016): *The social life of the Japanese language. Cultural discourses and situated practice*. Cambridge University Press.
- ŌSHIMA, Tabito 大島田人 (1960): „Ōgai no hon'yaku bungaku 1 鷗外の翻訳文学 (1) [Ōgais Übersetzungsliteratur 1]“. In: *The Bulletin of arts and sciences, Meiji University*. Nr. 14: 86–121.
- ŌSHIMA, Tabito 大島田人 (1965): „Ōgai no hon'yaku bungaku 5 鷗外の翻訳文学 (5) [Ōgais Übersetzungsliteratur 5]“. In: *The Bulletin of arts and sciences, Meiji University*. Nr. 32: 24–42.
- SAKAI, Fumie 坂井二三絵 (2006): „Mori Ōgai *Densha no mado* ni okeru ‚onna‘ e no shisen 森鷗外『電車の窓』における「女」への視線 [Mori Ōgais Frauenbild in *Das Straßenbahnfenster*]“. In: *Gobun, Ōsaka University* 語文. Nr. 86: 42–52.
- SCHAMONI, Wolfgang (2000): „The Rise of ‚Literature‘ in Early Meiji: Lucky Genres and Unlucky Ones“. In: HUIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (Hg.): *Canon and identity: Japanese modernization reconsidered; trans-cultural perspectives*. Berlin/Tōkyō: Deutsches Institut für Japanstudien: 37–60.
- SEITA, Fumitake 清田文武 (1983): „Mori Ōgai *Densha no mado* no sekai 森鷗外「電車の窓」の世界 [Die Welt in Mori Ōgais *Straßenbahnfenster*]“. In: *Bungei kenkyū* 文芸研究. Nr. 102: 10–19.

- SEITA, Fumitake 清田文武 (1991): *Ōgai bungei no kenkyū chūnenkihen* 鷗外文芸の研究 中年期篇 [Forschung zu Ōgais literarischen Werken – seine mittlere Schaffensperiode]. Tōkyō: Yūseidō.
- STEFFEN, Kirsten (1999): „*Haben sie mich gehasst? Antworten für Martin Beradt (1881-1949), Schriftsteller, Rechtsanwalt, Berliner jüdischen Glaubens*. Mit Abdruck einer unveröffentlichten Erzählung des Autors sowie einer umfassenden Bibliographie. Oldenburg: Igel Verlag.
- TAKAHASHI, Teruaki (2014): „Kulturelle Assimilation und multikulturelle Koexistenz in einer Person: Ōgais japanische Übersetzungen europäischer Literatur“. In: KELLETAT, Andreas F., Aleksey TASHINSKIY (Hg.): *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*. Berlin: Frank & Timme: 149–161.
- TRAINER, James (1989): „Rilke an den ‚Ordner meines Künftigen‘. Neue Briefe an Fritz Adolf Hünich“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Bd. 33. Göttingen: Wallstein: 35–50.
- TWINE, Nanette (1978): „The Genbunitchi Movement. Its Origin, Development, and Conclusion“. In: *Monumenta Nipponica*. Bd. 33, Nr. 3: 333–356.
- WIXTED, John Timothy (2009): „Mori Ōgai: Translation Transforming the Word / World“. In: *Japonica Humboldtiana*. Bd. 13: 61–110.
- YAMADA, Yūsaku 山田有策 (1976): „Ōgai to kōgosanbun, Sōseki to Ōgai-sanbun no ronri·shi no ronri 鷗外と口語散文, 漱石と鷗外一散文の論理・詩の論理 [Ōgais umgangssprachliche Prosa, Sōseki und Ōgai –Theorie von Prosa und Poesie]“. In: *Gendaishi techō* 現代詩手帖. Bd. 19, Nr. 2: 67–75.
- YAMAZAKI, Kuninori 山崎國紀 (1998): „Ōgai bungaku no honshitsu, bungakushijō no ichi 鷗外文学の本質、文学史上の位置 [Das Wesen der Literatur von Ōgai, seine Position in der Literaturgeschichte]“. In: *Kokubungaku – kaishaku to kyōzai no kenkyū* 国文学—解釈と教材の研究. Nr. 34: 24–25.
- YANABU, Akira (1991): *Modernisierung der Sprache: eine kulturhistorische Studie über westliche Begriffe im japanischen Wortschatz*. München: Iudicium Verlag.

Internetquellen

- HÄBERLE, Christoph Johannes (1999): *Farben in Europa zur Entwicklung individueller und kollektiver Farbpräferenzen*. Online verfügbar unter: <https://rds-tue.ibs-bw.de/link?id=096186062> (zuletzt aufgerufen: 14.06.2018).