

Über den Übersetzer Murakami Haruki

Olaf SCHIEDGES

言語文化研究 徳島大学総合科学部

ISSN 2433-345X

第 27 卷 別刷 2019 年 12 月

Offprinted from *Journal of Language and Literature*

The Faculty of Integrated Arts and Sciences

Tokushima University

Volume XXVII, December 2019

Über den Übersetzer Murakami Haruki

Olaf SCHIEDGES

Abstract

Murakami Haruki is very well known as a popular writer in the world. But in Japan, where translation has a long history and translated literature had always a great impact on the national literature, he is also famous as a translator of works of American writers. For Murakami translation was a very important means to find his own writing style. This paper is focusing on Murakami's role as a translator by taking a closer look at the mutual relationship of writing and translating in Murakami's work. Murakami's translation of J. D. Salinger's novel "Catcher in the Rye" will serve as an important example of this relationship.

Einleitung

Kontakt zwischen den Kulturen kommt erst durch Übersetzung (*hon'yaku* 翻訳) zustande. Übersetzung ist ein Phänomen, das zwischen den Kulturen vermittelt. Im Geflecht internationaler Beziehungen ist Übersetzung unverzichtbar, denn als Kulturtechnik kann sie Formen des Kulturkontaktes wie Transfer- oder Austauschprozesse auf den Weg bringen und Verständigungstechniken aktivieren. Als ein komplexes interkulturelles Unterfangen, das unentwegt zwischen den Kulturen stattfindet, trägt Übersetzung so zu einer gegenseitigen kulturellen Befruchtung bei, von der Sprachen und Literaturen nicht ausgenommen werden können. Der Rolle des Übersetzers (*hon'yakusha* 翻訳者) kommt in diesem Kontext eine besondere

Bedeutung zu: Der Übersetzer ist einer jener Kulturvermittler, die in der Lage sind, einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung von Interkulturalität zu leisten. Er vermittelt Weltansichten, die in literarischen Texten in einer fremden Sprache enthalten sind, und von Menschen anderer Kulturen aufgrund seiner Übersetzungsleistung in ihrer eigenen Sprache gelesen werden können. Diese können so ihre Verstehenshorizonte erweitern und eine globale Weltansicht generieren. Genau darin liegt auch die Funktion von Literatur insgesamt: sie kann dem Leser neue Sichtweisen nahelegen, die nicht nur für diesen, sondern für seine gesamte Kultur mehr oder weniger neu sind.

Im Fokus des vorliegenden Textes steht nun ein Übersetzer, den man in erster Linie als globalen Schriftsteller kennt, der neuen Sichtweisen vermittelt, und dessen literarischer Werdegang seit der Veröffentlichung seines Debüts vom Übersetzen geprägt worden ist. Es handelt sich um den japanischen Schriftsteller Murakami Haruki 村上春樹 (1949-), dessen literarisches Werk in über 40 Sprachen vorliegt und von einer breiten Leserschaft in Asien, Europa und in den Vereinigten Staaten rezipiert wird. Die globale Zirkulation von Murakamis Texten, die in zahlreiche Sprachen übersetzt vorliegen, wird gegenwärtig von keinem anderen japanischen Schriftsteller übertroffen. Folgt man David Damroschs Definition von Weltliteratur als „mode of circulation and of reading“¹, dann liegt es nahe, Murakamis Texten den Rang von Weltliteratur zuzurechnen. Dank Murakami gibt es heute keine nicht-westliche Literatur, die so häufig übersetzt wird, wie die japanische Literatur, wodurch dieser auch „eine Vermittlerrolle zwischen dem Westen und anderen ostasiatischen Literaturen zugewachsen ist.“² Murakami ist ein Schriftsteller, dessen Interesse in erster Linie darin zu liegen scheint, Grenzen zu überschreiten: sprachliche, literarische und kulturelle Grenzen.

Murakami gehört zu jener Riege von Schriftstellern, die sich in ihrem Wirken nicht auf ihre schriftstellerischen Tätigkeiten beschränken. Der japanische Schriftsteller kann auf eine lange Tätigkeit als Übersetzer ausschließlich amerikanischer Literatur zurückblicken. Als Übersetzer von über 70 Titeln amerikanischer Autoren ins Japanische ist Murakami in Japan bekannt. Zudem hat er sich an verschiedenen Stellen zu übersetzungstheoretischen Fragen geäußert. Mittlerweile sind zahlreiche Titel erschienen,

¹ Damrosch, David (2003): *What is World Literature?* S. 5. Damrosch bezeichnet Weltliteratur keinen bestimmten Literaturkanon, sondern einen „mode of circulation and of reading“. Weltliteratur ist folglich als ein transkulturelles Beziehungssystem von Texten verschiedener Kulturen zu verstehen.

² Hijjya-Kirschner, Irmela (2000): *Japanische Gegenwartsliteratur*, S. 47.

die in der seit 2006 vom Verlag *Chûôkôron Shinsha* publizierten Reihe *Murakami Haruki hon'yaku raiburari* 村上春樹翻訳ラブラリー (Murakami Haruki Übersetzungsbibliothek) herausgegeben werden. In dieser Reihe sind Murakamis Übersetzungen von amerikanischen Schriftstellern wie Raymond Chandler, John Irving, Tim O'Brien, J. D. Salinger, F. Scott Fitzgerald, und vor allem von Texten Raymond Carvers enthalten. Mit diesen zahlreichen Übersetzungen hat Murakami einen mittlerweile nicht zu unterschätzenden Anteil daran, dass wichtige amerikanische Autoren auch in Japan einer breiteren Leserschaft zugänglich gemacht werden können.

Man trifft mit Murakami auf das Beispiel eines Schriftstellers, der sich von anderen Autoren in einem Maße angeregt fühlt, der kongenial empfindet und aus dieser Kongenialität heraus eine übersetzerische Annäherung in Angriff genommen hat. Obgleich man in der Vereinigung zweier Tätigkeiten wie des Schreibens und Übersetzens in einer Person durchaus einem Paradox begegnet. Denn der Schriftsteller verkörpert doch einerseits das „Original“, welches in seiner ursprünglichen Form unangetastet bleiben soll, zumindest nach gängigen Vorstellungen vom Übersetzen. Auf der anderen Seite kann man sich kaum vorstellen, dass ein Schriftsteller seine Kreativität beim Übersetzen zurückstellen sollte, und sich in Stil und Ton voll und ganz dem zu übersetzenden Werk unterwerfen würde. Warum ein Schriftsteller übersetzt ist, ist eine Frage, die auch im Hinblick auf Murakami einen Einblick in sein schriftstellerisches Werk geben kann. Einerseits kann ein Schriftsteller im Werk eines anderen Autoren kongeniale Entsprechungen finden, welchen er seine Referenz erweisen möchte. Andererseits besteht die Möglichkeit, dass ein Schriftsteller im Vorgang des Übersetzens eine Tätigkeit findet, die das eigene kreative Schreiben ergänzt. Im Falle von Murakamis Carver-Übersetzungen treffen beide Überlegungen zu. Murakami hat den amerikanischen Autor von *short stories* im Sommer des Jahre 1984 persönlich besucht, als er bereits Texte von Carver ins Japanische übertragen hatte. Murakamis eigene Romane waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht ins Englische übersetzt. Carvers Werk war in Japan nur wenig bekannt, und hat erst durch Murakamis Übersetzungen unter japanischen Lesern einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt. Heute liegt Carvers Gesamtwerk auf Japanisch vor, der im Jahre 1988 verstorbene amerikanische Schriftsteller gilt heute als einer der bekanntesten amerikanischen Autoren in Japan.

Murakami hat wie kaum ein anderer aktiv dazu beigetragen, amerikanische Literatur in Japan vorzustellen. Auch Werke amerikanischer Autoren, die bereits auf Japanisch

vorliegen, hat Murakami neu übersetzt. Am bekanntesten dürften seine Übertragungen der Romane Raymond Chandlers, F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* sowie *The Catcher in the Rye* von J. D. Salinger sein. Seine weltweite Popularität nutzt Murakami heute aber auch, um seine Rolle als Vermittler zwischen den Kulturen weiterzuentwickeln. Dies lässt sich beispielsweise daran erkennen, dass er dazu übergegangen ist, einleitende Essays zu Übersetzungen japanischer Literatur in anderen Sprachen zu verfassen. So hat Murakami ein Vorwort zur 2015 erschienenen Englischen Ausgabe des Romans „The Miner“ von Natsume Sôseki aus dem Jahre 1908 geschrieben, die auch in der deutschen Ausgabe des Romans im Dumont Verlag übernommen worden ist.

Worin liegt jedoch der Zweck dieser steten Überschreitung von Grenzen in Murakamis Werk? Murakami hat in seinen Romanen von Beginn an literarische Strategien zu nutzen gewusst, mit deren Hilfe er ein Bild von Japan geschaffen hat, das sich stark von dem in der bis dahin veröffentlichten japanischen Literatur unterscheidet. Indem Murakami in seinen frühen Texten völlig auf Elemente japanischer Kultur verzichtet und stattdessen ein durch Bestandteile westlicher Kultur durchzogenes Japan präsentiert hat, hat er gängige Stereotypen, die von Japan existieren, dekonstruiert und so eine völlig neue Vorgehensweise geschaffen, mit dem Einfluss westlicher Kultur umzugehen. Dass er sich dadurch selbst von Japan und der japanischen Kultur distanziert hat, ist durchaus kein Zufall. Das Erschreiben von Distanz lässt sich auch auf einer anderen Ebene in Murakamis Werk beobachten, und zwar auf jener des literarischen Stils. Es gibt nicht nur Protagonisten in Murakamis Romanen, die sich durch ihre Distanzhaltung gegenüber ihrer Umwelt auszeichnen. Auch Murakami lässt literarische Strategien in seinen Texten erkennen, die einen Bezug zur japanischen Nationalliteratur in Frage stellen und augenscheinlich auf eine globale Literatur hin ausgerichtet sind. Murakami ist selbst eine Art Grenzgänger, indem er fortwährend die Grenze zwischen den Disziplinen der Literatur und der literarischen Übersetzung überschreitet. Betrachtet man Übersetzung also nicht bloß als eine Tätigkeit, bei der ein Text der Ausgangssprache A in eine Zielsprache Z umgewandelt wird, sondern auch als ein Phänomen, das zwischen den Kulturen vermittelt, so lässt sich Murakamis literarisches Schaffen als das eines Vermittlers zwischen den Kulturen interpretieren.

Murakami soll in der folgenden Abhandlung vor allem in seiner Rolle als Übersetzer zwischen Japan und dem Westen betrachtet werden. Er kann in eine lange Tradition der

Übersetzung westlicher Texte in Japan eingereicht werden, deren Beginn in einem engen Zusammenhang mit dem Ende der zweihundert Jahre währenden freiwilligen Isolierung des Landes zu sehen ist. Im nächsten Abschnitt wird zunächst jedoch ein theoretischer Blick auf das Übersetzen gerichtet. Der Ansatz des Translationswissenschaftlers Lawrence Venuti erscheint hier besonders interessant, da es neben der Frage, wie übersetzt werden soll, auch um die Rolle des Übersetzers und seine Sichtbarkeit im Übersetzungsprozess gehen soll.

„Domestication“ und „Foreignization“

Diskussionen zur literarischen Übersetzung ergeben insgesamt ein extrem heterogenes und uneinheitliches Bild. Von der linguistischen Übersetzungstheorie mit ihrer Forderung nach Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zielsprachentext³ über die von Eugene Nida weiter gefasste Unterscheidung einer formalen und dynamischen Äquivalenz, bei welcher vor allem die zielsprachlichen Adressanten stärker berücksichtigt werden sollten, bis hin zur konsequenten Abwendung von einer normativ-präskriptiven Übersetzungswissenschaft, welche die Übersetzung überhaupt nicht mehr in Beziehung zum Originaltext betrachtet, hat es zahlreiche Versuche gegeben, die letztlich eines verdeutlichen: Es hat eine Verschiebung von einer Übersetzungswissenschaft stattgefunden, welche die Übersetzung als Dokument einer Ausgangskultur betrachtet hat, und dementsprechende Forderungen wie die Entsprechung des übersetzten Textes gegenüber dem Ausgangstext gestellt hat, hin zu einer Übersetzungsforschung, die von der Überzeugung geprägt ist, dass der Übersetzer vor allem die Interessen jener Zielkultur vertreten solle, in die er das Original überträgt. Auch die Diskussionen zur Rolle des Übersetzers haben immer wieder neue Formen angenommen.

Die postkoloniale Übersetzungstheorie hat beispielsweise die Rolle des Übersetzers und seine Kreativität stärker betont. Der Übersetzer wird zum „creative artist who ensures the survival of writing [...]“, seine Position ist die eines „intercultural mediator and interpreter.“⁴ Mit dieser veränderten Stellung des Übersetzers hat sich auch das

³ Vgl. Koller, Werner (2004): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle & Meyer, S. 16.

⁴ Bassnett, Susan (2002): *Translation Studies*. London, New York: Routledge, (Preface

Verhältnis zwischen Original und Übersetzung verändert, das Lawrence Venuti zufolge bislang immer von einem Machtgefüge bestimmt worden ist. Die Relevanz dieses Machtgefüges ist von Venuti anhand seines Modells von „foreignization“ und „domestication“ analysiert worden, das freilich auf Ideen der deutschen Romantik beruht. Vor allem Friedrich Schleiermacher ist hier zu nennen, der zwei Methoden des Übersetzens unterschieden hat: Entweder es wird versucht, eine Übersetzung so zu gestalten, dass sie wie das Original wirkt und den Autor so zu den Lesern hinbewegt. Oder es herrscht eine Haltung der Sprache, die eine Ungelenkheit des Ausdrucks in Kauf nimmt und den Geist der Sprache des Originals in die Übersetzung hinüberzurretet. Der Leser wird hier also letztlich zum Autor hinbewegt.⁵

In ähnlicher Weise beziehen sich „foreignization“ und „domestication“ Venuti zufolge auf die Frage, in welchem Maße ein fremder Text durch die Übersetzung an die Zielsprache und Zielkultur angepasst werden soll oder wie stark die Unterschiede dieses Textes hervorgehoben werden sollen. Für Venuti geht es um die Frage, wie stark eine Übersetzung einen fremden Text der Ausgangskultur in die Übersetzungssprache und deren Kultur überträgt, oder inwieweit die Übersetzung Differenzen des Ausgangstextes signalisiert. Venutis Blick auf die Tätigkeit des Übersetzers, der stets im Zentrum von seinen Überlegungen steht, ist stark ideologisch gefärbt. Der Übersetzer müsse über ein kritisches Bewusstsein verfügen, weil die Übersetzung niemals Kommunikation unter Gleichen sei. Sie sei vielmehr „fundamentally ethnocentric“, Übersetzer sollten sich deshalb gegen asymmetrische Relationen zwischen Original und Übersetzung zur Wehr setzen („resistant translation“) und selbst ethisch sichtbar werden.⁶ Als Verfechter ausgangskultureller Interessen lehnt Venuti eine „fluent strategy“ ab und schlägt Verfremdung als Übersetzungsstrategie vor, um die Aspekte der Ausgangskultur stärker hervorzuheben. Venuti kritisiert das Ziel der Lesbarkeit und fordert eine widerständige Übersetzungsstrategie, mittels welcher der Übersetzer seine eigene Übersetzungsarbeit sichtbarer machen solle. Je fließender die Übersetzung sei, desto unsichtbarer werde der Übersetzer, schreibt Venuti, „and, presumably, the more visible the writer or meaning of

to the third edition), S. 4.

⁵ Vgl. Schleiermacher, Friedrich (1813/1968): Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 38-79.

⁶ Vgl. Venuti, Charles (1995): *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London, New York: Routledge, S. 32.

the foreign text.⁷ Durch einen flüssigen Übersetzungsstil werden linguistische und kulturelle Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur angeglichen oder ganz entfernt, um den Zieltext lesbarer und flüssiger zu gestalten. Eine durch „domestication“ gekennzeichnete Übersetzung dagegen sei “immediately recognizable and intelligible, 'familiarised', domesticated, not 'disconcerting[ly]' foreign, capable of giving the reader unobstructed access to great thoughts, to what is present in the original.”

Der Übersetzung wird von Venuti eine relative Autonomie zugestanden, sie ist – folgt man seinen Forderungen – als „text in its own right“⁸ zu betrachten. Denn: „[...] a fluent strategy performs a labor of acculturation, which domesticates the foreign text, making it intelligible and even familiar to the target-language reader.“⁹ Stattdessen soll der Übersetzer versuchen, die kulturellen Normen der Ausgangssprache unter Wahrung ihrer Fremdheit und ihrer Bedeutung an den zielsprachigen Text weitergeben. Übersetzen wird damit zum „locus of difference“.¹⁰ Eine Reduktion linguistischer und kultureller Differenzen assoziiert Venuti dagegen mit „ethnocentric violence of translation.“¹¹ Die Praxis der Einbürgerung des fremden Textes ist ein gewaltsamer Akt gegenüber der Ausgangskultur des Textes. Übersetzung versteht Venuti als gesellschaftliche Leistung, die darin besteht, dass der Übersetzer die Zielkultur verändert und zur Verbesserung kultureller Beziehungen beiträgt. Dem gegenüber steht der Prozess der „domestication“, der den Übersetzer und die Fremdheit des Ausgangstextes unsichtbar mache. „Foreignization“ dagegen ist die bevorzugte Methode im Sinne Venutis, da sie den Leser daran erinnert, dass der Übersetzer mit seinen Interventionen im übersetzten Text ebenso als Künstler aktiv ist und den Ausgangstext mit seinen linguistischen und kulturellen Differenzen aufs Neue kreiert.

Übersetzung und Modernisierung in der Meiji Zeit

⁷ Vgl. Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London, New York: Routledge, S. 41.

⁸ Ebd. S. 8.

⁹ Ebd. (1992): *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London, New York: Routledge, S. 5.

¹⁰ Ebd. S. 13.

¹¹ Ebd. (1995): *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London, New York: Routledge, S. 41.

Übersetzungstheoretische Sichtweisen wie die der Treue oder Freiheit gegenüber dem Originaltext wurden in Japan auch vor der Meiji-Zeit (1868-1912) geführt, hier jedoch ausschließlich in Bezug auf die *kambun*-Lesung (漢文) als Form einer speziellen Übersetzungstechnik chinesischer Texte.¹² Vor der Beendigung der Abschließungspolitik (*sakoku* 鎖国) wurden zwar auch westliche Texte ins Japanische übertragen, dabei handelte es sich jedoch nur um medizinische oder naturwissenschaftliche Texte, die auch in nur geringem Umfang übersetzt wurden. Der Beginn der Übersetzung westlicher Literatur kann in Japan nur in einem Zusammenhang mit dem sich im Prozess der Modernisierung befindlichen japanischen Staat während der Meiji-Zeit gesehen werden. Die Mitte des 19. Jahrhunderts immer akuter werdende Bedrohung einer Kolonisierung durch westliche Staaten machte eine Modernisierung nach westlichem Vorbild unvermeidbar. Um eine solche Modernisierung erfolgreich umzusetzen, musste eine gründliche Informationsbeschaffung in Gestalt von Übersetzungen erfolgen, weshalb in der Anfangszeit überwiegend naturwissenschaftliche Texte ins Japanische übersetzt wurden, die praktischen Inhalts waren. Der Import westlicher Ideen und Konzepte galt als unvermeidbar, um die Nation zu modernisieren und zu stärken, Übersetzungen naturwissenschaftlicher Texte waren von immenser Bedeutung. Übersetzungen europäischer und amerikanischer Werke über Medizin, Chemie, Geographie aber auch zu militärischen Fragen waren also letztlich Teil eines Lernprozesses. Zahlreiche Intellektuelle beteiligten sich an diesem Prozess, indem sie nicht nur profunde Übersetzungen anfertigten, sondern auch das ihrer Meinung nach beim japanischen Leser fehlende Wissen über die westliche Kultur berücksichtigten und Textstellen entfernten oder veränderten, die ihrer Meinung nach das Verständnis japanischer Leser behindert hätten.¹³

Auch bei der Übersetzung literarischer Texte von zunächst vor allem aufklärerischen Werken und tastenden Versuchen, dem japanischen Leser belletristische Literatur

¹² Seit der Heian-Zeit wurde die japanische Lesung chinesischer Texte mit Hilfe von Notationsformen sichergestellt. Die Entstehung der japanischen Schriftsprache und die Verbreitung der kana-Zeichen sind eng mit dieser Technik verbunden. Siehe dazu auch Brochlos, Astrid (2004): *Kanbun 漢文の基礎 – Grundlagen der klassischen sino-japanischen Schriftsprache*. Harrassowitz: Wiesbaden.

¹³ Vgl. Kondô, Masanomi & Wakabayashi, Judy (1998): Japanese Tradition. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, S. 485-94.

vorzustellen, stand noch die Frage im Vordergrund, wie sich fremde Texte für japanische Leser zugänglicher und verständlicher machen lassen. Die Tendenz zur „domestication“ fremder Texte war zu dieser Zeit die vorherrschende Übersetzungsmethode. Übersetzungen wurden beispielsweise häufig als *hon'an* (翻案), als Adaptionen also, publiziert. Das betraf auch literarische Übersetzungen, die oft als Adaptionen veröffentlicht wurden und weniger als Übersetzungen Furore beim Publikum machten denn als die originalen literarischen Werke. Übersetzungen literarischer Werke – so die vorherrschende Meinung – sollten selbst Literatur sein.¹⁴ So erklärte der Schriftsteller und Übersetzer Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864-1909) im Jahre 1906, es sei besser, die Form außer Acht zu lassen und nur den im Original enthaltenen poetischen Gedanken zur Geltung zu bringen. Für Morita Shinken 森田思軒 (1861-1897), der besonders als Hugo-Übersetzer anerkannt war, war es fraglich, ob die Übersetzung überhaupt etwas anderes sei, als Gedanken und Intentionen des Originaltextes in der japanischen Sprache neu zu formulieren.¹⁵ Solche „Neuformulierungen“ lösen sich vom Originaltext und orientieren sich in einem Maße am zielkulturellen Kontext, dass die Übersetzung den Status eines unabhängigen Textes erhält. Der Übersetzer eines solchen Produkts sieht dann eher den schöpferischen Charakter seiner Tätigkeit, deren Ziel auch darin bestehen mag, seinen literarischen Ehrgeiz zu befriedigen.¹⁶ Eine solche Sichtweise existierte auch schon vor der Meiji-Zeit, beispielsweise bei Ban Kōkei 判蒿蹊 (1733-1806), einem Gelehrten der klassischen japanischen Literatur, der sich in seinen Schriften bereits für eine freie Übersetzung ausgesprochen hat.¹⁷

Während der ersten beiden Jahrzehnte der Meiji-Zeit wurden zunächst nur wenige nennenswerte literarische Werke geschaffen, zu sehr waren Intellektuelle damit beschäftigt, neue literarische Strömungen und Werke aus dem Westen zu rezipieren und dem Publikum in japanischer Übersetzung vorzustellen. Übersetzungen von Autoren wie

¹⁴ Vgl. Ueda Kōji (2001): Die Bedeutung des Übersetzens in der japanischen Germanistik. In: Hijjiya-Kirschnerreit, Irmela (Hrsg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*, S. 141-42.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 142

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. Shirane Haruo (2014): Mediating the Literary Classics: Commentary and Translation in Premodern Japan. In: Elman, Benjamin (Hrsg.): *Rethinking East Asian Languages, Vernaculars and Literacies 1000-1919*. Boston, Leiden: Brill, S. 141.

Samuel Smiles, Bulwer Lytton oder Disraeli waren populär und Werke von Jule Verne wurden dem Zeitgeist entsprechend japanischen Werken gegenüber oft bevorzugt, bis man um 1908 damit anfang, sich mit der Bewegung des literarischen Naturalismus *shizen shugi* 自然主義 zu beschäftigen. Bis dahin hatten sich Übersetzer, die häufig zugleich auch Schriftsteller waren, große Freiheiten genommen, um literarischen Geschmack zu vermitteln. Nicht nur begann damit eine äußerst fruchtbare Phase der Produktion japanischer Literatur, sondern auch eine Abwendung von freier Übersetzung hin zu einer eher treuen bzw. wörtlichen Übersetzung. Die bevorzugte Technik der Adaption und die daraus folgende Domestizierung fremder Texte wurde aufgrund ihrer Respektlosigkeit gegenüber dem Originaltext stärker kritisiert, manche Übersetzer begannen auf die Kritik zu reagieren und der Wahrung des Ausgangstextes eine größere Bedeutung beizumessen.¹⁸ Aus diesem Grunde haben sich Übersetzer westlicher Texte überwiegend an der Sprache des Ausgangstextes orientiert. Dies führte schließlich zur Ausbildung einer Übersetzungssprache (*hon'yakuchō* 翻訳調), die auf der lexikalischen, grammatischen oder syntaktischen Ebene eine deutliche Ähnlichkeit mit dem Text der Originalsprache aufgewiesen hat. Zur Bedeutung einer solchen Übersetzungssprache schreibt Judy Wakabayashi: „Translation-like language actually took the lead in the Meiji-period, being perceived as means as of enhancing the expressive capacities of the Japanese language to meet the need of the new age of modernization.”¹⁹ Diese Art der Verfremdung hat sich über die Taishō Zeit hinaus gehalten, auch weil der Nutzen einer solchen Übersetzungssprache als Vermittlungsinstanz zwischen Fremdsprachen und dem Japanischen gesehen wurde. Laut Wakabayashi existiert auch heute noch die Überzeugung, Übersetzungen sollten anders klingen als authentische Texte auf Japanisch, eine Einstellung, die auch von Lesern akzeptiert zu werden scheint. Die Entwicklung der modernen japanischen Literatur ist dementsprechend auch auf die Lektüre westlicher Werke in japanischer Übersetzung zurückzuführen. Dass Übersetzungen aus westlichen Sprachen auch Teil eines Lernprozesses waren, belegen Äußerungen von Übersetzern wie Morita Shinken, der beispielsweise forderte, anstelle ein äquivalentes Idiom in der Zielsprache zu finden, idiomatische Redewendungen der Ausgangssprache wörtlich ins

¹⁸ Vgl. Mizuno Akira (2009): A Genealogy of Literal Translation in Modern Japan. In: *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 22 (1), S. 32-34.

¹⁹ Wakabayashi, Judy (2009): Translational Japanese: A Transformative Strangeness Within. In: Dies.; Kothari, Rita (Hrsg.): *Decentering Translation Studies: India and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, S. 188.

Japanische zu übertragen, und dabei nicht nur um das Idiom, sondern ebenso die westliche Denkweisen zu übermitteln.²⁰ Sakai Naoki hat Übersetzung als Konstruktionsmechanismus für die Herausbildung homogener Sprachen am Beispiel des Japanischen eingehend untersucht.²¹

Yanabu Akira beschreibt, wie prominente Schriftsteller zu dieser Zeit unter dem Einfluss westlicher Fremdsprachen in ihren Texten versuchten, eine Grundlage für ein modernes Japanisch zu schaffen. So hat sich neben Uchida Roan 内田魯庵, und Ozaki Kôyô 尾崎紅葉 beispielsweise auch Natsume Sôseki 夏目漱石 in seinem Roman *Wagahai wa neko de aru* 吾輩は猫である (1905) mit dem so genannten „de aru“-Stil beschäftigt. Auch die Verwendung der adaptierten Personalpronomen *kare* 彼 (er) und *kanojo* 彼女 (sie) war Teil der Erneuerung des Japanischen unter dem Einfluss westlicher Sprachen und einer Entwicklung, deren Ziel darin bestand, einen neuen literarischen Stil zu etablieren.²²

Einen maßgeblichen Beitrag zur Übersetzung der Meiji-Zeit hat der bereits erwähnte Futabatei Shimei geleistet. Futabatei war Übersetzer von russischer Literatur, ist heute aber vor allem als Autor des Romans *Ukigumo* 浮雲 ((Flüchtige Wolken) bekannt, der von 1887 bis 1889 in drei Teilen veröffentlicht wurde. Der Roman gilt als erstes Werk eines modernen Realismus in der japanischen Literaturgeschichte und wird aufgrund des von Futabatei verwendeten literarischen Stils auch als Vorbild für die unter dem Schlagwort *genbun itchi undô* 言文一致運動 bekannte Bewegung zur Vereinheitlichung von Umgangs- und Schriftsprache genannt. Die Bewegung hatte das Ziel, eine moderne Standardsprache zu etablieren, ein Vorhaben, das darüber hinaus auch als ein Teil des Prozesses anzusehen ist, die nationale Identität Japans gegenüber der Bedrohung durch den Westen zu stärken. Futabateis Roman *Ukigomu* wird nicht nur als literarisches Fundament der *genbun itchi*-Bewegung genannt, er wird gleichzeitig auch als Begründer des modernen japanischen Romans bezeichnet. „This novel“, so Ludmilla Turkevich,

²⁰ Vgl. Morita Shinken (1991[1887]): *Honyaku no kokoroe* (Anweisungen zur Übersetzung). In: Kato Shûichi; Maruyama Masao (Hrsg.): *Honyaku no shisô - Nihon kindai shisô taikai 15* (Ideen zur Übersetzung – Ideen im Modernen Japan Serie 15). Tôkyô: Iwanami Shoten, S. 237.

²¹ Vgl. Z. B. Sakai Naoki (1997): *Translation and Subjectivity. On Japan and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

²² Vgl. Yanabu Akira (1982): *Hon'yakugo seiritsu jijô*. Tôkyô: Iwanami Shoten, S. 46-51.

„established principles of Western art in Japan. Acceptance of Western realism, then naturalism, symbolist and proletarian form, etc. was now made possible in Japan.“²³

Futabateis eigener literarischer Betätigung ging jedoch vor allem seine Arbeit als Übersetzer russischer Literatur voraus. Russisch hatte Futabatei bei Ichikawa Bunkichi an der *Tôkyô Gaikokugo Gakkô* studiert, und er eignete sich durch die Lektüre von Autoren wie Tolstoi, Dostojewski, Lermotow oder Gogol nicht nur die Fremdsprache an, sondern wurde zudem vertraut mit den ästhetischen Prinzipien des russischen Realismus, welchen er in seinem eigenen Hauptwerk *Ukigumo* reflektiert und kreativ verarbeitet hat.²⁴

So unstrittig die Bedeutung von *Ukigumo* auch sein mag, die Meinungen über die Bedeutung von Futabateis Roman für die Entwicklung der modernen japanischen Sprache gehen auseinander. So hat Karatani Kôjin beispielsweise darauf hingewiesen, dass Futabateis Übersetzungen russischer Texte selbst viel einflussreicher waren als der Roman *Ukigumo*. Seine Übersetzungen waren zu jener Zeit extrem populär und galten zahlreichen jungen Schriftstellern als Inspirationsquelle für ihr eigenes literarisches Schaffen.²⁵ Futabateis Übersetzungen von Werken russischer Schriftsteller wie Ivan Turgenev, einem der bedeutendsten Vertretern des russischen Realismus, markierten daher auch eine neue Phase in der Entwicklung der literarischen Übersetzung in Japan. Futabatei genoss nicht nur hohes Ansehen, weil er aufgrund seiner Fähigkeiten als Übersetzer einen neuen Standard für Übersetzungsliteratur schuf. Mit den Übertragungen von Erzählungen Turgenevs ins Japanische, etwa mit *Aibiki* (Das Rendezvous) im Jahre 1888, einem Text, in dem er in einem bis dahin beispiellosen Ausmaß die japanische Umgangssprache verwendete, inspirierte er eine ganze Generation von Schriftstellern, die sich dann zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts dem literarischen Naturalismus zuwandten.²⁶ Viele junge Schriftsteller der damaligen Zeit favorisierten Futabateis Übersetzungen, darunter Autoren wie Shimazaki Tôson 島崎藤村, Tayama Katai 田山

²³ Vgl. Turkevich, Ludmilla B. (1977): Russian Literature in Modern Japan. In: *Russian Language Journal* Vol.1, No. 108, S. 70-72.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Karatani Kôjin (1998): *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham, London: Duke University Press, S. 40.

²⁶ Hiroko Cockerill (2006): *Style and Narrative in Translations. The Contribution of Futabatei Shimei*. London, New York: Routledge, S. 16ff.

花袋 oder Yanagita Kunio 柳田国男.²⁷

Murakamis neuer Stil und Selbstübersetzung

Schriftsteller, die sich wie Futabatei als Übersetzer einen Namen gemacht haben, gibt es auch heute. Der bekannteste darunter dürfte ohne Zweifel Murakami Haruki sein, dessen literarische Karriere von Beginn an mit dem Prozess des Übersetzens verbunden ist. Kein Übersetzer ist gegenwärtig so sichtbar wie Murakami. Eine vielfach geschilderte Anekdote über den Beginn seiner Karriere als Schriftsteller dreht sich um den Versuch des damals neunundzwanzigjährigen Murakami, einen eigenen und unverwechselbaren sprachlichen Stil zu finden, der ihn deutlich von anderen Autoren abgrenzen würde. Andere japanische Autoren nachzuzahlen kam für den literarischen Debutanten nicht in Frage. „When Murakami first turned to fiction“, erfährt man von Jay Rubin, einem der amerikanischen Übersetzer von Murakamis Romanen, „he could not seem to find his voice until he tried writing in English and then translated himself into Japanese.“²⁸ Dass Murakami mit seinem Debutroman *Kaze no Uta o Kike* 風の歌を聞け (1979) einen besonderen literarischen Stil kreiert hat, belegen zahlreiche – teils kritische – Stimmen des literarischen Establishments.²⁹

Erste Schreibversuche Murakamis waren für den literarischen Neuling zunächst unzufriedenstellend. Erst die Idee, einige Seiten auf Englisch zu schreiben und dann mit Hilfe einer Rückübersetzung des eigenen Textes aus dem Englischen ins Japanische ermöglichte ihm den ersten Schritt, einen eigenen Stil zu finden. Dieser sollte sich, so Murakami in einem Interview mit Anzai Mizumaru, so weit wie möglich von anderen Autoren unterscheiden. Die Orientierung an der englischen Sprache begründet Murakami damit, dass er erst auf Englisch in der Lage gewesen sei, „to express my emotions somuch more directly. [...] It took a very long time to before I could somehow write a novel in Japanese, because I had to create, all on my own, a new Japanese language for

²⁷ Vgl. Mizuno Akira (2009): A Genealogy of Literal Translation in Modern Japan. In: *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 22 (1), S. 36.

²⁸ Rubin, Jay (1992): The Other World of Murakami Haruki. In: *Japan Quarterly* 39 (Ausgabe September-Oktober), S. 491.

²⁹ Vgl. z. B. Miyoshi Masao (1991): *Off Center: Power and Culture Relations between Japan and the United States*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, S. 233-237.

my novels.”³⁰ Die Umsetzung seines Vorhabens war jedoch nicht einfach, da ihm nur eine begrenzte Anzahl an Vokabeln und Konstruktionen zur Verfügung stand, seine Sätze entsprechend kurz gerieten. Indem er seinen Gedanken auf Englisch in einfachen Worten Ausdruck verlieh und alles Überflüssige in seinen Schilderungen entfernte, entstand schließlich ein kompakter Text und es entwickelte sich ein persönlicher Stil.³¹ Murakami schildert den Effekt der Fremdsprache folgendermaßen:

„Mein ganzes inneres System ist mit japanischen Worten und Begrifflichkeiten beladen, wie ein bis unters Dach vollgestopfter Schuppen. Wenn ich also die Gefühle und Bilder in mir in Worte umzuwandeln versuche, entsteht ein hektisches Kommen und Gehen, das mitunter gar zum Systemabsturz führen kann. Doch durch die begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten, die mir in der Fremdsprache zur Verfügung standen, konnte das nicht passieren. Damals entdeckte ich, dass man auch mit einer geringen Anzahl von Wörtern und Wendungen Gefühle und Wünsche zum Ausdruck bringen kann [...]. Als ich entdeckte, welche interessanten Ergebnisse ich erzielte, wenn ich in einer fremden Sprache schrieb, und mir einen eigenen Schreibrhythmus angeeignet hatte, packte ich die Schreibmaschine mit der lateinischen Tastatur wieder in den Schrank. Ich setzte mich mit Manuskriptpapier und Füller an den Schreibtisch und übersetzte das, was ich auf Englisch geschrieben hatte, ins Japanische.³² Während des Schreibprozesses, so Murakami an anderer Stelle, begleitete ihn eine Art innerer Stimme, welche Sätze in einer Pseudofremdsprache formulierte, die er dann ins Japanische umgewandelt hat.³³

Murakamis Übersetzungsstil hat sich relativ zügig zu einem wichtigen Kennzeichen seiner Werke entwickelt, ist jedoch auch – vor allem zu Beginn seiner Karriere – von Literaturkritikern und Schriftstellern aus dem Umfeld des literarischen Establishments (*bundan* 文壇) stark kritisiert worden. Kritik hat Murakami nicht davon abgehalten, sein Ziel zu verwirklichen: einen flexiblen, neutralen Stil zu schaffen und einen „eigenen natürlichen Erzählton [zu] kreieren, der von dem üblichen romanhaften Stil der

³⁰ Anzai Mizumaru; Murakami Haruki (1997): *Murakami asahidō wa ikani shite kitaerareta ka*. Tōkyō: Shinchōsha, S. 45.

³¹ Vgl. Murakami Haruki (2016): Schriftsteller – ein toleranter Menschenschlag? In: Ders.: *Von Beruf Schriftsteller*. Köln: Dumont, S. 35.

³² Ebd. S. 36-37.

³³ Vgl. Murakami Haruki (2000): *Hon'yaku suru koto, hon'yaku sareru koto* (Übersetzen und übersetzt werden). In:

sogenannten Hochliteratur möglichst weit entfernt war.³⁴ Dass Murakami seit seiner Zeit an der japanischen Oberschule Romane amerikanischer Autoren – unter anderem Raymond Chandler, Ross MacDonal, Truman Capote – gelesen hat, ist bekannt. Der Hinweis, dass Murakami als Jugendlicher keine japanische Literatur gelesen hat, wird von ihm wiederholt hervorgehoben.

Zum Zeitpunkt der Entstehung seines ersten Romans hat er sich ebenfalls mit amerikanischer Literatur beschäftigt hat, hier vor allem mit den Autoren Richard Brautigan (1935-1984) und Raymond Carver (1938-1988), deren Texte durch einen einfachen sprachlichen Stil gekennzeichnet sind, der auf eine systematische Reduktion des Ausdrucks und eine konsequente Konzentrierung der inhaltlichen Substanz zurückzuführen ist. Dass Murakamis Stil auch unter dem Einfluss der Lektüre seiner bevorzugten amerikanischen Autoren entstanden ist, die er nur wenige Jahre später ins Japanische übertragen wird, vor allem das Werk Raymond Carvers, steht außer Frage. Murakami hat an verschiedenen Stellen auf diesen Umstand hingewiesen: „Raymond Carver was without question the most valuable teacher I ever had and also the greatest literary comrade. The novels I write tend, I believe, in a very different direction from the fiction Ray has written. But if he had never existed, or if I never had encountered his writings, the books I write (especially my short fiction) would probably have assumed a very different form.”³⁵ Heute ist Murakami sowohl ein Kenner der modernen amerikanischen Literatur als auch einiger der wichtigsten Autoren der Vereinigten Staaten, wie beispielsweise F. Scott Fitzgerald, Kurt Vonnegut, Raymond Chandler, Raymond Carver, Truman Capote, John Updike, John Barth, Thomas Pynchon, John Cheever, John Irving, oder Tim O’Brien. Er fördert die Verbreitung amerikanischer Literatur durch seine Übersetzungen in Japan und ist sich seines Einflusses durchaus bewusst, was daran ersichtlich wird, dass er häufig Kommentare zu seinen Übersetzungen in Form von Nach- oder Vorworten zu den Publikation zusteuert.

³⁴ Ebd. S. 37.

³⁵ Murakami Haruki (1993): *A Literary Comrade*. In: Stull, William L.; Carroll, Maureen P. (Hrsg.): *Remembering Ray: A Composite Biography of Raymond Carver*. Santa Barbara: Capra Press, S. 130-135. Vgl. Auch Murakami Haruki; Shibata Motoyuki (2000): *Hon'yaku yawa*. Tōkyō: Bunshu Shunjū, S. 219-220. Murakami weist hier darauf hin, dass man ein Modell für die eigenen Sätze brauche. Vor allem die japanische Übersetzung der Texte Richard Brautigans, angefertigt von Fujimoto Yoriko, haben Murakami zufolge auch eine wichtige Rolle gespielt.

Murakami liest und übersetzt Werke amerikanischer Autoren jedoch nicht bloß, er studiert diese Autoren und adaptiert ihren literarischen Stil, ihre Technik und literarischen Verfahren. Prominente Beispiele sind der Roman *Hitsuji o meguru bôken* 羊をめぐる冒険 (1982), basierend auf Raymond Chandlers „The Long Goodbye“ und *Umibe no Kafuka* 海辺のカフカ (2002), dessen Protagonist an eine berühmte Figur der amerikanischen Literaturgeschichte angelehnt ist: J. D. Salingers jungen Protagonisten Holden Caulfield aus dem „Fänger im Roggen“ (1951).

Die eigenwillige Art Murakamis, durch Übersetzung einen individuellen literarischen Stil zu kreieren, weist im Übrigen Parallelen zu Futabatei Shimei auf, der wie oben geschildert, der seine eigenen Texte, vor allem den Roman *Ukigumo*, erst durch die Übersetzung der von ihm verehrten russischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts erfolgreich verwirklichen konnte. Teile des Romans hat Futabatei im Übrigen zunächst auf Russisch geschrieben, was die Ähnlichkeit zu Murakamis Romandebüt noch größer erscheinen lässt.³⁶ Trotz dieser Ähnlichkeiten, können die Unterschiede zwischen der Motivation beider Autoren, kaum größer sein. Wie bereits geschildert, hatte Futabatei einen umgangssprachlichen Schreibstil gewählt, um die von der *gen' bun itchi*-Bewegung proklamierte Sprachreform voranzutreiben. Durch die Vereinheitlichung (und zugleich durch eine Vereinfachung) von gesprochener und geschriebener Sprache sollte eine gemeinsame Basis für eine allen gemeinsame Verkehrssprache (*kyôtsûgo* 共通語) geschaffen werden. Im Vergleich dazu ist Murakamis Fall denkbar anders motiviert: Sein Entschluss, über den Umweg einer Fremdsprache in seiner Muttersprache zu schreiben, gleicht einer strategischen Entscheidung. Selbstübersetzung als Mittel um einen individuellen Schreibstil zu finden. Murakami wollte sich bewusst von anderen Autoren und der konventionellen Ausdrucksweise der japanischen Literatur abgrenzen und damit seine Position eines individuellen Schriftstellers bekräftigen. Futabateis Beispiel zeigt jedoch, dass der Übersetzungsstil Murakamis in Japan keine Neuheit darstellt.

Für den Einzelgänger Murakami, der von Anfang an niemals Romane auf Bestellung schreiben wollte, spielte beim Schreiben seines ersten Romans und der Kreation eines eigenen Stils ein weiterer Aspekt eine wichtige Rolle. Murakami wollte jeden Kontakt zum literarischen Establishment in Japan vermeiden, zu jenen literarischen Kreisen also, die auf Japanisch unter dem Begriff *bundan* 文壇 bekannt sind und seit Jahrzehnten

³⁶ Vgl. Hiroko Cockerill (2006): *Style and Narrative in Translations. The Contribution of Futabatei Shimei*. London, New York: Routledge, S. 27-28.

großen Einfluss auf die Entwicklung der japanischen Literatur ausgeübt haben. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Edward Fowler schreibt, dass der Begriff der *bundan* alle solche Personen einschließt, die sich als Kritiker, Verleger oder Autor mit Literatur beschäftigen, macht aber auch darauf aufmerksam, dass die *bundan* seit der Taishō-Zeit eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung des japanischen Ich-Romans, des *shishōsetsu* 私小説 spielte, einer besonderen Variante des biographischen Schreibens mit konfessionellem Charakter, das lange Zeit als einzige literarische Form von *junbungaku* 純文学 (reine Literatur) in Abgrenzung zu *taishū bungaku* 大衆文学 (Unterhaltungsliteratur) angesehen worden ist.³⁷

Wichtig war Murakami die Möglichkeit, einen eigenen Weg als Schriftsteller gehen zu können, auf dem er seine Unabhängigkeit von diesen den literarischen Betrieb dominierenden Zirkeln bewahren konnte. Nur so war es möglich, Abstand vom literarischen Establishment zu halten und gleichzeitig einer Kategorisierung seiner Romane in die von Literaturkritikern geschätzte konfessionelle Literatur der *junbungaku* 純文学 beziehungsweise in jene der weniger geachteten Belletristik der *taishū bungaku* 大衆文学 entgegenzuwirken. Jay Rubin, der Murakami „a stubborn individualist“³⁸ nennt, bringt Murakamis Haltung gegenüber gesellschaftlichen Normen folgendermaßen auf den Punkt: „He has constantly avoided groups in a country where the group is the norm. Even writers have their select groups in Japan, but Murakami has never been a member.“³⁹ Murakami selbst nennt noch einen anderen Grund für seine Ablehnung der so genannten *bundan*: „Jun'bungaku, so called pure literature, has so many do's and don'ts. Fifteen years ago, when I started to write, I threw them away and made up my own rules. Everyone says my style is influenced by Western literature, but it's not as simple as that. I made up my own language.“⁴⁰

Zu Beginn der 1980er Jahre verspüren auch andere junge Autoren Widerstand gegen Konventionen „reiner Literatur“ und Murakami ist nicht der einzige junge Autor, der

³⁷ Vgl. Fowler, Edward (1988): *The Rhetoric of Confession. Shishosetsu in Early Twentieth Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California Press, S. 128-29.

³⁸ Rubin, Jay (2002): *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Harvill Press, S. 15.

³⁹ Ebd. S. 15-16.

⁴⁰ Parry, Richard Loyd (1995): Murakami Haruki: The conversation. In: Tokyo Journal (August) (ohne Seitenangabe).

versucht hat, einen individuellen literarischen Weg zu beschreiten. Die japanische Literatur dieser Zeit hat Autoren wie Murakami Ryû 村上龍, Tanaka Yasuo 田中康夫, Shimada Masahiko 島田雅彦 oder Yoshimoto Banana 吉本ばなな hervorgebracht, die versuchten, thematisch und erzähltechnisch in ihren Texten neue Regionen zu erschließen. Im Vorwort einer Sammlung von Kurzgeschichten oben genannter Autoren, kommentiert Alfred Birnbaum, der erste amerikanische Übersetzer Murakamis, „these voices bear little resemblance to Kawabata, Tanizaki, and Mishima, or even Abe, Endo or Oe [...]. If anything, the new writers look to the American city novel for their style and approach.”⁴¹ Es handelt sich um eine neue Generation von Schriftstellern, die – wie Giorgio Amitrano feststellt – „chose [...] American writers as their literary models.”⁴² Hier haben Autoren die literarische Bühne betreten, die nicht nur die Missachtung einer Trennung von hoher und populärer Kultur geeint hat. Auch die Art und Weise, wie in ihren literarischen Texten das zeitgenössische Japan beschrieben und welchen Orten dabei der Vorzug gegeben wird, ist diesen Autoren gemeinsam. „Their faithful description of the landscape includes places like Kentucky Fried Chicken, Denny’s and MacDonald’s, milestones of urban life never presented before in works of *jun bungaku*.”⁴³

Was vor allem Murakamis Schreibstil von anderen japanischen Autoren unterscheidet, erfährt man von Matthew Strecher. Strecher hat festgestellt, dass es Murakamis Texten an einer gewissen sprachlichen Subtilität fehle, die man bei anderen japanischen Autoren dagegen häufig finde. Sätze, die üblicherweise ohne Anzeigung des grammatischen Subjekts geschrieben werden, sowie die Vermeidung des Gebrauchs von Personalpronomen finde man in Murakamis Texten kaum. Stattdessen verwende er letztere kontinuierlich in seinen Texten und die grammatische erste Person Singular des Ich-Erzählers *Boku* 僕 wird ebenso stets genannt. Wer was macht, und wem was geschieht – sei in Murakamis Texten immer einwandfrei feststellbar.⁴⁴ Hinzu komme,

⁴¹ Birnbaum, Alfred (1991): *Monkey Brain Sushi. New Tastes in Japanese Fiction*. Tôkyô: Kôdansha, S. 1.

⁴² Amitrano, Giorgio (1996): *The New Japanese Novel. Popular Culture and Literary Tradition in the works of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana*. Kyoto: ISEAS, S. 11.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Strecher, Matthew (2002): *Dances with Sheep. The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor: University of Michigan, S. 5.

das man in seinen Texten seltener komplizierte Schriftzeichen finde und auch die Satzlänge sei häufig auf zwei bis drei Zeilen begrenzt.⁴⁵ Als Resultat habe man es als Übersetzer der Werke Murakamis mit Texten zu tun, die sich relativ leicht übersetzen ließen und die Strecher als „most translatable Japanese texts ever to appear on the international scene, and this is one of the most unique characteristics“⁴⁶ bezeichnet. Ähnlich beurteilt Jay Rubin Murakamis Stil. Er merkt an, Murakami sei „a novelist, whose writing has been heavily influenced by his reading of American literature. Murakami’s style strikes the Japanese readers as fresh and new because it often reads like a translation from English.“⁴⁷ In einer Analyse zu Murakami und Raymond Carver erfährt man von Naomi Matsuoka dazu Genaueres: Matsuoka kommt anhand eines direkten Vergleichs von Textstellen aus Murakamis Roman *Hitsuji o Meguru Bôken* (1982) und einer Kurzgeschichte Raymonds aus dem 1988 publizierten Erzählband „Where I’m Calling From – Selected Stories“ zu dem Schluss, dass Murakamis Erzähler im japanischen Original Idiom verwendet, die nur durch eine direkte Übersetzung aus dem Amerikanischen Text zustande gekommen sein können. Murakamis Sprachstil könne daher als „American English like Japanese“ bezeichnet werden, und sie glaubt, „when we read Murakami’s Japanese, we can sense the English expression behind it at the same time.“⁴⁸

Auch die unzähligen Verweise auf westliche beziehungsweise amerikanische Kultur sind seit vielen Jahren ein fester Bestandteil von Murakamis Texten, die ohne amerikanische Film-, Musik- oder Romantitel kaum vorstellbar sind. Jürgen Stalph, einer der deutschen Übersetzer früherer Romane Murakamis, argumentiert ähnlich wie Matthew Strecher: Der Erfolg Murakamis in Deutschland, so Stalph, sei nur in einem engen Zusammenhang mit den Verweisen auf westliche, vor allem amerikanische Kultur zu verstehen. Murakami präsentiere deutschen Lesern ein Japan, welches diesen so bisher eher unbekannt war, und zwar ohne asiatische Ästhetik und Spiritualität. Murakami erreiche dadurch einen gewissen Wiedererkennungswert der von ihm dargestellten fiktionalen Welten. Dieser Wiedererkennungswert wird Murakami häufig zur Last gelegt,

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 4.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Rubin, Jay (2002): *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Harvill Press, S. 288.

⁴⁸ Matsuoka, Naomi (1993): Murakami Haruki and Raymond Carver: The American Scene. In: *Comparative Literary Studies* Vol. 30, No. 4 East West Issue, S. 434.

zu global seien Murakamis Texte, das oft zitierte Murakami-Phänomen „was created through satisfying the public’s desire for something not national but universal.“⁴⁹ Das Fehlen japanischer Kultur in Murakamis Texten führt Yomota Inuhiko als Begründung für ihren Erfolg an: „Murakami’s novels are hardly devoid of anything suggestive of this sort of traditional Japaneseness. It was in the context of their cultural scentlessness, if you will, that his works crossed boundaries.“⁵⁰ Yomotas Kritik erinnert an Iwabuchi Koichis Idee von kultureller Geruchslosigkeit, die es Erzeugnissen japanischer Kultur erlaube, Grenzen zu überschreiten und in einem Prozess der Transkulturation globalisiert zu werden.⁵¹

Dass es ihm nicht darum ginge, amerikanische Autoren und deren Welten zu imitieren, darauf hat Murakami hingewiesen. Ebenso hat er betont, dass ihm die Fremdsprache des Englischen lediglich als Vehikel gedient habe, um seinen eigenen Stil zu finden. Sein Interesse an ausländischer, vor allem amerikanischer Literatur, so erklärt Murakami, sei darauf zurückzuführen, dass er sich unwohl gefühlt habe in der isolierten und homogenisierten Gesellschaft Japans. Die Lektüre amerikanischer Literatur habe ihm dabei geholfen, einen Abstand von der japanischen Gesellschaft zu schaffen. „American culture was so vibrant back then, and I was very influenced by its music, television shows, cars, clothes, everything. That doesn’t mean that the Japanese worshiped America, it means that we just loved that culture. It was so shiny and bright that sometimes it seemed like a fantasy world. We loved that fantasy world. In those days only America could afford such fantasies. [...] They [amerikanische Schriftsteller, Anm. d. Verf.] provided a small window in the wall of my room through which I could look out onto a foreign landscape, a fantasy world.“⁵² Amerika ist für Murakami ein Teil der gegenwärtigen japanischen Kultur. Für eine Darstellung der japanischen Gesellschaft wird Murakami folglich kaum auf die in ihr enthaltenen amerikanischen Elemente der Pop-Kultur verzichten können. Nur so kann er ein angemessenes Abbild der Gesellschaft

⁴⁹ Baik, Jiwoon (2010): Murakami Haruki and the Historical Memory of East Asia. *Inter-Asia Cultural Studies* 11, EBSCOhost, S. 65.

⁵⁰ Yomota Inuhiko (2008): How to Read the Haruki Boom. In: The Japan Foundation (Hrsg.): *A Wild Haruki Chase. Reading Murakami Around the World*. Berkeley: Stone Bridge Press, S. 35.

⁵¹ Vgl. Iwabuchi, Koichi (2002): *Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham, London: Duke University Press.

⁵² McInerey, Jay (1992): Roll over Basho: Who Japan is Reading and Why. *The New York Times Book Review*, September 27, S. 28.

liefern, mit der sich Leser seiner Generation, die in der postmodernen, konsumorientierten Hochleistungsgesellschaft Japans aufgewachsen sind, identifizieren können. Darüber hinaus war Amerika für Murakami immer ein Mittel, um aus den konzentrischen Kreisen der japanischen Gesellschaft ausbrechen und eine Distanz zu dieser schaffen zu können.⁵³ Amerika bedeutet insofern ein Vehikel der Verfremdung für Murakami, das aus der Distanz einen Reflexionsprozess ermöglicht.

Murakamis Repräsentation der japanischen Gesellschaft sowie seine Verwendung der japanischen Sprache haben wiederholt dazu geführt, dass man ihn einen „un-japanischen“ Schriftsteller genannt hat. In diesem Kontext ist Murakami häufig eine kulturelle Geruchslosigkeit“ (*bunkateki mukôsei*) bescheinigt worden, die aufgrund des Fehlens typischer Elemente japanischer Kultur entstehe. Doch dies sollte nicht als ein Mangel fehlinterpretiert werden. Es besteht Konsens darüber, dass Murakami die japanische Literatur von bislang bestehenden japanischen Stereotypen und darüber hinaus von den Beschränkungen des heimischen Buchmarktes befreit hat. Viele internationale Leser mit einem anderen kulturellen Hintergrund akzeptieren Murakamis Texte erst aufgrund der Entfernung japanischer Kulturelemente, weshalb er bis heute eher als kosmopolitischer Autor wahrgenommen worden ist, dessen Werk aufgrund seiner „un-Japaneseness“ als Herausforderung bezeichnet wird.⁵⁴ In einem Interview mit dem amerikanischen Schriftsteller Jay McInerney beschreibt er, das Ziel in seinen Texten sei es, „to depict Japanese society through that aspect of it that could as well take place in New York or San Francisco. You might call it the Japanese nature that remains only after you have thrown out, one after another, all those parts that are altogether too “Japanese”. That is what I really want to do.”

Dass Murakamis Werk sich trotz seiner Offenheit gegenüber westlicher Kultur dennoch mit der japanischen Kultur und Identität beschäftigt, kling an dieser Stelle bereits an. Während er also immer wieder als „globaler Schriftsteller“ bezeichnet wird und ihm unter dieser Bezeichnung höchste Anerkennung zuteil wird, versucht Murakami gleichzeitig darauf aufmerksam zu machen, dass er sich selbst durchaus gerne als „Japanischer Autor“ eingestuft sehen würde, der tatsächlich auf Japanische schreibt: „I

⁵³ Vgl. Murakami Haruki (1983): *Kigô toshite no Amerika*. In: *Gunzô*, April, S. 249.

⁵⁴ Vgl. z. B. Tomoki Wakatsuki (2016): *The Haruki Phenomenon and Everyday Cosmopolitanism: Belonging as a „Citizen of the World“*. In: Strecher, Matthew C.; Thomas, Paul L. (Hrsg.): *Haruki Murakami. Challenging Authors*. Rotterdam, Boston: Sense Publishers, S. 1.

want to test Japanese culture and Japanese writing from the outside of Japan. [...] It's a kind of translation. When I translate from English to Japanese the story is the same, but the language is different. Something has changed my translation. I like to do the same thing for my own writing. I want to write a Japanese novel with a different material, with a different style, but in Japanese. I think it would help change Japanese literature from inside."⁵⁵ Murakami ist weit entfernt davon, "to embody that English-language-centered cultural imperialism that we continue to deplore and resist", wie Irmela Hijiya-Kirschner befürchtet hat.⁵⁶ Murakami betrachtet die Fremdsprache vielmehr als Medium, mit dessen Hilfe er seine Muttersprache aus einer anderen Position heraus betrachten kann. In einem Essay erklärt Murakami, der Prozess des Schreibens und Übersetzens gleiche in gewisser Weise einem Vorgang, bei welchem der Autor und Übersetzer Dinge von einer anderen Welt in diese Welt verschieben würden. Das kreative Erschaffen eines Romans sei vergleichbar mit der Transformation gestaltloser Ideen, welche zunächst durch den Verstand des Autors in Worte konzipiert werden. Dieser Prozess der sei nun vergleichbar mit jenem der Übersetzung.⁵⁷

Über Murakamis Übersetzer

Dass die Sichtbarkeit des Übersetzers auch mit der Figur des Autors verbunden ist, lässt sich am Beispiel der Übersetzer der japanischen Texte Murakamis beobachten. Deren Sichtbarkeit lässt sich zwar nicht direkt mit Venutis Ansatz erklären, unstrittig ist jedoch, dass Murakamis Popularität zu einer verstärkten Präsenz der Übersetzer des japanischen Schriftstellers geführt hat. Zahlreiche Symposien und Veranstaltungen, wissenschaftliche Abhandlungen über ihre Tätigkeit als Übersetzer sowie häufig publizierte Interviews in Zeitungen und Zeitschriften, in welchen diese ihre Arbeit beschreiben und erläutern, lassen einen Eindruck von der Arbeit des Übersetzers japanischer Literatur entstehen. Das öffentliche Interesse richtet sich zudem nicht nur auf englischsprachige Übersetzer, auch Übersetzer anderer Sprachen erhalten verstärkt die

⁵⁵ Devereaux, Elizabeth (1991): PW Interview: Murakami Haruki. Japan's premier novelist is seeking new style. In: *Publisher's Weekly*, September, 21 (URL: <http://gbctrans.com/eotw/pubweekly.html>) (eingesehen am 21.11.2019).

⁵⁶ Zit. nach Rubin, Jay (2002): *Haruki Murakami and the Music of Words*. S. 278.

⁵⁷ Vgl. Murakami Haruki (1989): Boku ga hon'yaku o hajmeru basho (Wo ich mit der Übersetzung begonnen habe). In: *Hon'yaku no sekai*. Ausgabe März, S. 24.

Möglichkeit, sich in der Öffentlichkeit zu ihrer Arbeit zu äußern. Beispielsweise auf dem im März 2006 an der Tōkyō Universität veranstalteten Symposium *Murakami o meguru bōken – Sekai wa Murakami Haruki o dô yomu ka* 村上をめぐる冒険 - 世界は村上をどう読むか、 („A Wild Haruki Chase – How the World is Reading and Translating Murakami“) an dem neben Literaturkritikern und Autoren auch neunzehn internationale Übersetzer der Werke Murakamis teilgenommen haben und zu dem ein gleichnamiger Band publiziert worden ist.⁵⁸ Der amerikanische Übersetzer Jay Rubin, emeritierter Professor für japanische Literatur an der Harvard Universität, hat nicht nur ein Buch über Murakami („Murakami Haruki and the Music of Words“, 2002) geschrieben, er ist auch durch zahlreiche Interviews zu seinen Übersetzungen der Romane Murakamis in der Öffentlichkeit in Erscheinung getreten. Das Interesse richtet sich dabei meist auf die Frage, wie Murakamis Texte übersetzt werden oder mit welcher Art von Problemen man als Übersetzer beim Übersetzen seiner japanischen Texte konfrontiert wird.

Die deutsche Übersetzerin von Murakamis Texten, Ursula Gräfe, hat sich ebenfalls zu den Problemen beim Übersetzen geäußert. Schwierigkeiten sind ihrer Ansicht nicht nur in der Ausgangssprache des Japanischen begründet sind, sondern auch in Murakamis Stil, den sie als „sehr unauffällig, klar, manchmal sogar wortarm“ beschreibt. Wenn Murakami mit alltäglichen Bildern wie Essenmachen, Rauchen und anderen Gesten arbeite, sei es schwieriger, „[...] seinen stilarmen Stil zu transzendieren und eine ähnliche authentische Atmosphäre neu zu erzeugen.“⁵⁹ Insgesamt stellt sie fest, dass seine Erzählstrukturen zwar amerikanisch beeinflusst seien, seine Inhalte jedoch ganz typisch für die japanische Kultur seien. Ganz ähnlich äußert sich auch Jay Rubin zu Murakamis

⁵⁸ Neben den bekannteren Übersetzern Jay Rubin und Alfred Birnbaum waren folgende Übersetzer anwesend: Corinne Atlan (Frankreich), Angel Bojadsen (Brasilien), Ted Goosen (Kanada), Erdos György (Ungarn), Uwe Hohmann (Deutschland), Mette Holm (Dänemark), Jonjon Johana (Indonesien), Tomas Jurkovic (Tschechien), Ika Kaminka (Norwegen), Kim Choon-mie (Südkorea), Dmitry Kovalenin (Russland), Lai Ming-zhu (Taiwan), Leung Ping-kwan (Hong Kong), Ivan Logatchev (Russland), Anna Zielinska-Elliott (Polen).

⁵⁹ Gräfe, Ursula; Messmer, Susanne (2002): *Keine Übersetzung ohne Verluste*. Interview in der taz am Wochenende, (09. März), S.3.

Stil. Rubin weist darauf hin, dass Murakamis Vorliebe für amerikanische Kultur das Übersetzen seiner Texte nicht unbedingt einfacher mache. Das Gegenteil sei der Fall. Rubin verdeutlicht dies anhand einer Textstelle mit zahlreichen Anglizismen und folgert:

„Even in something so apparently straightforward as our example, much of which consists of a list of salad ingredients, there is no question of doing anything that could remotely be called a ‘literal’ translation. Written in a special syllabary used for foreign words, some of the ingredients have a tantalizingly foreign sound and look in the Japanese text, but they inevitably lose this quality when they are translated ‘back’ into English and are surrounded by other English words. [...] Paradoxically, then, the closeness of Murakami’s style to English can itself pose problems for a translator trying to translate it ‘back’ into English: the single most important quality that makes his style fresh and enjoyable in Japanese is what is lost in translation.”⁶⁰ Aufgrund seiner Nähe zu Murakami dürfte Rubin grundsätzlich eine Ausnahmestellung unter dessen Übersetzern einnehmen. Rubin bestätigt dies, indem er im Interview schildert, wie er Murakami bei Übersetzungsproblemen gelegentlich um Rat frage. Murakamis Antwort, so Rubin, sei meist „Do whatever works in English.“⁶¹ Es komme auch vor, dass Rubin ihn anrufe, berichtet Murakami an anderer Stelle, um beispielsweise auf grammatikalische Ungereimtheiten in seinem japanischen Originaltext aufmerksam zu machen.⁶² Insgesamt bekommt man den Eindruck einer durchaus interaktiven Zusammenarbeit zwischen Autor und Übersetzer.

Auch der Amerikaner Ted Goosen hat Einblick in seine Arbeit als Übersetzer von Murakamis Texten, Essays und Kurzgeschichten sowie zuletzt der beiden ersten Teile der so genannten „Rat-Trilogie“ gegeben. Anstatt sich bei Übersetzungsproblemen direkt an Murakami zu wenden, bespricht Goosen sich mit Shibata Motoyuki, der als Professor für Amerikanische Literatur an der Universität Tokyo gearbeitet hat und in Japan auch als Übersetzer sowie durch seine Zusammenarbeit mit Murakami einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt hat. Goosen beschreibt unter anderem, dass sich die Übersetzungen von Murakamis Texten zunehmend schwieriger gestalten, da seine

⁶⁰ Rubin, Jay (2002): *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Harvill, S. 288-289.

⁶¹ Sehgal, Parul (2011): Six Questions for Jay Rubin, Haruki Murakami’s Translator. In: *Publisher’s Weekly* 21. Oktober, (ohne Seitenangabe).

⁶² Vgl. Murakami Haruki; Shibata Motoyuki (2000): *Honyaku yawa*. Tōkyō: Bungei Shunjū, S. 18.

Romane heute von zahlreichen Charakteren bevölkert werden, was in seinen früheren Werken nicht der Fall gewesen sei. Die Herausforderung bei der Übersetzung des zweiten Bandes von *Kishidanchô goroshi* 騎士団長殺し (dt. „Die Ermordung des Commendatore“, 2018) sei der Umstand, dass Murakami „became more and more prolific in terms of creating characters, and they all have their own voice. So, you have to be able to hear that voice and distinguish different voices in the novel [...]“

Die dänische Übersetzerin Mette Holm ist ebenso eine sichtbare Übersetzerin Murakamis, die unter anderem in einem Dokumentarfilm („Dreaming Murakami“, 2017) des Regisseurs Nitesh Anjaan über den Zeitraum eines Jahres in Dänemark und auf einer Reise nach Japan zu sehen ist, während sie an der dänischen Übertragung von Murakamis Erstling *Kaze no Uta o Kike* (1979) gearbeitet hat. Ähnlich wie Rubin gibt auch sie Einblicke in ihre Arbeit als Übersetzerin, beispielsweise in ihrem Essay „Translating Murakami“, in dem sie auf Übersetzungsprobleme eingeht und ihren eigenen Übersetzungsprozess beschreibt. Dabei macht sie deutlich, dass man beim Übersetzen spezifische, auch linguistische Kenntnisse benötigt. So beschreibt sie, wie sie bei der Übersetzung *Sekai no owari to hâdoboירו wandârando* (1985) mit dem Gebrauch von zwei unterschiedlichen Personalpronomen der ersten Person Singular im Japanischen nach einer Lösung im Dänischen sucht, da indogermanische Sprachen nicht über mehr als ein solches Pronomen verfügen. Oder sie geht auf stilistische Einflüsse ein, die sie auf Romane von Raymond Chandler zurückführt, wobei man erfährt, dass sie die Nachworte, die Murakami seinen japanischen Übersetzungen der Romane Chandlers beigefügt hat, auf Anfrage eines dänischen Verlages für eine Neuauflage von Chandlers Romanen in Dänemark übersetzt hat. Folglich können sich dänische Leser der Romane Chandlers nun durch die Lektüre der Nachworte Murakamis auf Dänisch über den berühmten amerikanischen Schriftsteller informieren. Auf diese Weise werden Übersetzer zu Kulturvermittlern. Für Holm ist der Übersetzungsprozess eine multilinguale Erfahrung, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil in Dänemark kein Dänisch-Japanisches Wörterbuch existiere und Holm deshalb häufig bereits existierende Übersetzungen in anderen Sprachen zu Rate ziehen würde. „Every novel was in a sense a typical Murakami“, fasst Holm ihre Arbeit an Murakamis Romanen zusammen, „but the author continuously plays with and alters his style, so a translator has to adapt

continuously to these changes.”⁶³ Murakami, so Holm, sei sehr populär in Dänemark, weshalb sie „[has become] a kind of ambassador traveling around introducing people to his novels and explaining the process of translation, giving lectures and readings in bookstores and adult education courses.”⁶⁴

Übersetzer lassen die Leser von Murakamis Romanen an ihren Bemühungen teilnehmen, die Texte des japanischen Autors in die jeweilige Zielsprache zu übertragen, ohne diese in ihrem originalen Stil zu beschädigen. Und sie klären darüber auf, mit welchen Schwierigkeiten sie als Übersetzer der japanischen Sprache zu kämpfen haben und welche Lösungsstrategien ihnen dabei zur Verfügung stehen. Beispiele wie Gräfe, Holm, Goosen oder Rubin zeigen, dass die Arbeit des Übersetzers heute weit mehr sein kann als die einsame Übertragung einer Ausgangssprache in eine Zielsprache.

Murakami als Übersetzer

Über seine Ansichten zum Übersetzen hat sich Murakami an verschiedenen Stellen geäußert. Besonders aufschlussreich erscheint dabei das Verhältnis von Schreiben und Übersetzen in seinem Gesamtwerk. Dass zwischen beiden Tätigkeiten eine besondere Nähe besteht, hat Murakami beispielsweise im Gespräch mit Shibata Motoyuki hervorgehoben. Diese Nähe von Roman und Übersetzung liege für ihn darin begründet, dass sowohl beim Schreiben als auch beim Übersetzen „Dinge von einer Welt in eine andere übertragen“ werden. Das Schreiben eines Romans beginne zunächst mit einer eher wenig konkreten Phase des „Denkens und Fühlens“, die schließlich in konkrete Sätze umgewandelt und „in diese Welt übertragen“ werden muss. Diese Übertragung sei gleichsam ein Übersetzungsprozess, weshalb es sich bei der Produktion von Übersetzungen und Romanen letztlich um die gleiche Arbeit handle.⁶⁵ Welcher Stellenwert kommt der Übersetzung nun zu, wenn man von einer solchen Gleichwertigkeit von Schreiben und Übersetzen ausgeht? Wie bereits dargelegt, dient Übersetzung Murakami einerseits dazu, einen literarischen Stil zu schaffen, durch

⁶³ Ebd. S. 123.

⁶⁴ Holm, Mette (2015): Translating Murakami as a Multilingual Experience. Special Section: Beyond English – Translators Talk About Murakami Haruki. In: *Japanese Language and Literature*. Vol. 49 No. 1, S. 123.

⁶⁵ Vgl. Murakami Haruki (1989): Boku ga hon'yaku o hajimeru basho. In: *Hon'yaku no sekai*. Ausg. 14, Nr. 3 (März), S. 24.

welchen er sich von anderen japanischen Autoren distanzieren kann. Andererseits erhält die Übersetzung im Sinne einer zielsprachig orientierten Übersetzungswissenschaft hier den Status eines autonomen Textes. Eine Übersetzung, so Murakami, sei etwas völlig anderes als ein Originaltext. Die japanischen Übersetzungen von F. Scott Fitzgeralds „Great Gatsby“ seien für ihn jeweils eigenständige Texte.⁶⁶ Ähnlich verhält es sich mit den Übersetzungen eigener Werke. Diese seien während ihres Entstehungsprozesses ganz und gar seine eigenen Werke, mit welchen er verfahren könne, wie es im beliebt. Nach Vollendung dieses Prozesses jedoch handle es sich um unabhängige Texte, zu welchen alle Menschen Zugang haben.⁶⁷ Diese Auffassung macht sich auch in Murakamis Übersetzungen der letzten Zeit bemerkbar, beispielsweise in seiner Übersetzung von J. D. Salingers „Catcher in the Rye“ aus dem Jahre 2003.

Es gibt in Japan momentan keinen japanischen Schriftsteller, der so populär ist wie Murakami, weshalb seine Position als Übersetzer ebenso einzigartig ausfällt. Auch die Verlage und Herausgeber in Japan sind sich dieser Tatsache bewusst. So erscheinen seine Übersetzungen amerikanischer Autoren wie Raymond Carver grundsätzlich mit Murakamis Namen auf dem Titelcover, unübersehbar unter dem Namen des amerikanischen Autors. Dies gilt ebenso für seine Übersetzungen von Raymond Chandler, J. D. Salinger oder Truman Capote. Murakamis Übersetzungen von „Catcher in the Rye“ oder „The Great Gatsby“ sind von japanischen Verlagen ebenfalls mit Murakamis Namen beworben worden. Murakamis ist als Übersetzer kaum zu übersehen. Dass Japanische Verlage Murakamis Popularität zu nutzen wissen, ist nur natürlich. Denn Murakami hat sich nicht nur zum bedeutsamsten japanischen Schriftsteller der Gegenwart entwickelt, er ist auch ein Garant für hohen Umsatz im literarischen Geschäft. Dies gilt für seine eigenen Werke ebenso wie für seine Übersetzungen von Romanen amerikanischer Autoren sowie für eine Reihe von Neuübersetzungen, die Murakami während der letzten Jahre angefertigt hat.

Diskussionen über Murakamis Neuübersetzung (*shin'yaku* 新訳) von Salingers Roman haben sich zumeist mit seinem Stil befasst, wodurch immer wieder deutlich gemacht wurde, dass sich im Falle Murakamis eine Vermischung zwischen dem Prozess des Schreibens und jenem des Übersetzens beobachten lässt. Solche Neuübersetzungen

⁶⁶ Vgl. Murakami Haruki; Shibata Motoyuki (2000): *Honyaku yawa*. Tôkyô: Bungei Shunjû, S. 27.

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 29.

aus dem Fundus der Weltliteratur haben in Japan Hochkonjunktur und man sollte bei jeder neu übersetzten Fassung nach der Motivation dieses Unterfangens fragen. Als solche Motivation kommt beispielsweise der Wunsch nach Bereinigung stilistischer Mängel und eine Angleichung an den zeitgenössischen Geschmack der Leser in Frage. Oder es liegt die linguistische Notwendigkeit vor, Fehler oder Auslassungen im Text zu revidieren. Murakami macht deutlich, dass es im Falle seiner Neuübersetzungen eher um eine Aktualisierung von in die Jahre gekommenen Übersetzungen handelt.

Satô Miki hat sich in einem Aufsatz mit Rezensionen von solchen publizierten Neuübersetzungen bekannter Werke der Literatur beschäftigt. Dabei hat sie sich beispielsweise mit Rezensionen zu Stendahls „Rot und Schwarz“ und Dostojewskis „Die Brüder Karamasow“ beschäftigt und unter anderem Rezensionen zu Murakamis Übersetzung von J. D. Salingers Roman „Catcher in the Rye“ untersucht. Während sich die meisten Rezensionen mit der Genauigkeit der Übersetzungen beschäftigen, so Satô, ließe sich eine solche Betrachtungsweise von Murakamis Übersetzung nicht beobachten, obwohl Murakami in einem Interview mit Shibata Motoyuki selbst bemerkt hat, die Grundlage seiner Übertragung sei nicht unbedingt eine wortgetreue Übersetzung (*chikugoyaku* 逐語訳). Dennoch, so Satô weiter, ließen die von ihr eingesehenen Rezensionen eine Reaktion oder eine Kritik seines Vorgehens eher vermissen. In den Rezensionen werde stattdessen darauf hingewiesen, dass die Wortwahl, mit welcher er die Figur des Holden Caulfield im Text lebendig werden lasse, weitestgehend jenem Schreibstil entspreche, den seine Leser so überaus goutieren⁶⁸ Die von ihr untersuchten Rezensionen reagieren jedoch nicht mit Kritik auf ihre Entdeckung, sondern vermitteln stattdessen einen recht wohlwollenden Blick auf Murakamis Übersetzung, weshalb die Autorin des Aufsatzes hier einen wichtigen Wendepunkt in der Rezeption von Übersetzungsliteratur auszumachen glaubt (*shuppan to sono juyô wa nihon no hon'yaku bungaku ni okeru jûyô na tenkanten*).⁶⁹

Der Roman von Salinger liegt in Japan nun bereits seit 1964 auf Japanisch mit dem Titel *Raimugibatake de tsukamaete* ライ麦畑でつかまえて in einer Übersetzung von Nozaki Takashi 野崎孝 vor. Eine weitere Übersetzung von Shibao Hisashi 繁尾久

⁶⁸ Numazu Mitsuyoshi (2003): “Konshû no hondana” hyô: Numano Mitsuyoshi. In: *Mainichi Shinbun* 04. Mai. Zit. nach Satô Miki (2009): Shinyaku o meguru hon'yaku hihyô hikaku. In: *Media and Communication Studies* 57, S. 13-14.

⁶⁹ Satô Miki (2009): Shinyaku o meguru hon'yaku hihyô hikaku. In: *Media and Communication Studies* 57, S. 14.

aus dem Jahre 1967 trägt den Titel *Raimugibatake no hoshu* ライ麦畑の捕手 („Fänger des Roggenfeldes“) und liegt damit näher am Originaltitel. Murakami hat sich für eine andere Vorgehensweise entschieden und eine direkte Übertragung des englischen Titels in die japanische Katakana-Silbenschrift gewählt, die im modernen Japanisch verwendet wird, um Fremdwörter und ausländische Namen zu transkribieren: Der Titel der Neuübersetzung lautet nun wörtlich *Kyatchâ in za rai* キャッチャー・イン・ザ・ライ und erinnert den Leser von Murakamis Texten an dessen teils extensive Verwendung von Katakana-Wörtern, durch welche sich Murakami seit seiner frühesten Werke ausgezeichnet hat. Die Übersetzung des Titels ist so gestaltet, dass der mit den Werken Murakamis vertraute Leser einen Wiedererkennungseffekt verspürt, wenngleich sich nur Leser, die des Englischen mächtig sind, direkt angesprochen fühlen werden und das Original wiedererkennen. Die Verwendung der Katakana-Silbenschrift, die als Markenzeichen Murakamis gilt, führt gleichzeitig zu einer „Murakamisierung“ des amerikanischen Romans, die den Leser – so kann man folgern – nicht mehr zum Autor des Originals, sondern eher zur Person des Übersetzers hinbewegt. Daraus kann man schließen, dass Murakami in seiner Rolle als Übersetzer weit über die eines Vermittlers zwischen Ausgangs- und Zieltext hinausgeht und als Übersetzer deutlich in Erscheinung tritt.

Der Gebrauch von Anglizismen, die Murakami in Katakana wiedergibt, geht jedoch weit über den Titel hinaus, so dass man sagen kann, dass Murakami seinen eigenen Stil in der Übersetzung verwirklicht, gleichzeitig aber auch einer im japanischen Sprachgebrauch üblichen Tendenz folgt, englische Termini nicht mehr ins Japanische zu übersetzen, sondern mittels Katakana-Silbenschrift als Fremdwörter (*gairaigo* 外来語) zu kennzeichnen. Beispiele lassen sich in der Übersetzung auf fast jeder Seite finden, wobei auch ungewöhnliche Nichtübersetzungen ins Auge fallen, beispielsweise wie „vocabulary“ (ボキャブラリー), „football game“ (フットボール・ゲーム), „chapel“ (チャペル), um nur einige Begriffe zu nennen, die ebenso auf Japanische existieren. Murakamis Anteil an dieser Entwicklung ist insgesamt nicht gering.

Im Interview mit Shibata Motoyuki hat Murakami seine Intention, Salingers Roman neu zu übersetzen, beschrieben. Er habe dabei nicht nur vorgehabt, die Sprache des Romans zu erneuern und an zeitgenössische Lektüreerwartungen junger Leser anzupassen. Darüber hinaus habe er eine neue Perspektive auf den Roman zu eröffnen versucht, da sich seit der Veröffentlichung der ersten Übersetzung im Jahre 1964 die

Bedeutung des originalen Textes für heutige Leser verändert habe. Dies betreffe auch die japanische Sprache. Aufgrund der zeitlichen Distanz und eines veränderten Bewusstseins heutiger Leser, führt Murakami weiter aus, sollten Romane von literaturgeschichtlicher Bedeutung immer in mehreren Versionen vorliegen.⁷⁰ Aufgrund zeitgeschichtlich veränderter Voraussetzungen für die Rezeption ist Murakami von der Notwendigkeit von Neuübersetzungen bekannter Werke der Weltliteratur überzeugt. Übersetzungen seien durch eine Art Verfallsdatum (*shōmi kigen* 賞味期限) gekennzeichnet, so Murakami an anderer Stelle.⁷¹

Auch weitere sprachliche Aspekte erwecken den Eindruck, man lese einen Text von Murakami Haruki, und nicht jenen des bekannten amerikanischen Autor J. D. Salinger. Die Verwendung eines bestimmten Wortschatzes, so Katō Norihiro, sei eines der auffälligsten Merkmale in Murakamis Übersetzung. In seiner Abhandlung *Nihon fūkeiron* 日本風景論 hat Katō diesen Wortschatz einer genaueren Betrachtung unterzogen. Interjektionen wie *yare yare* やれやれ („Ach!“, „Oh mein Gott“, „Gott sei Dank“), *masaka* まさか („Mensch“, „Meine Güte“), die Murakami seinem Protagonisten wiederholt in den Mund legt, wenn dieser sein eigenes Ich als in der Wirklichkeit existierendes Wesen begreift, seien Merkmale einer „Sprache autistischer Isolation“.⁷² Es sind zutiefst irritierende Situationen, in welchen Murakamis Erzähler diese Ausdrücke verwenden, und auch Holden Caulfields Sätze weisen diese an zahlreichen Stellen auf.

Als weiteres Beispiel kann man Murakamis Verwendung der japanischen Personalpronomen (*ninshō daimeishi* 人稱代名詞) anführen, die man direkt mit Murakamis Neuinterpretation des Romans in Verbindung bringen kann. Das Thema des Romans ist die Auseinandersetzung eines heranwachsenden sechzehnjährigen Jungen mit der Welt der Erwachsenen. Der Bericht des jungen Protagonisten lässt eine wuchtige Kritik an der verlogenen amerikanischen Gesellschaft der 1940er und 1950er Jahre und an den negativen Seiten des „American way of life“ erkennen. Andere Interpretationsansätze betonen die psychologische Dimension des Erwachsenwerdens, die sich an der inneren Wandlung Holden Caulfields beobachten lässt. Holden ist ein Protagonist, der durch seine rebellische Attitüde gegenüber Eltern und Gesellschaft und

⁷⁰ Vgl. Murakami Haruki; Shibata Motoyuki (2003): *Hon'yaku yawa 2 – Sarinjā senki*. Tōkyō: Bungei Shunjū, S. 23.

⁷¹ Vgl. Murakami Haruki; Shibata Motoyuki (2000): *Hon'yaku yawa*. Tōkyō: Bungei Shunjū, S. 93.

⁷² Katō Norihiro (2000): *Nihon fūkeiron*. Tōkyō: Kōdansha, S. 51.

seine Suche nach sexueller Orientierung ein ideales Identifikationsangebot für junge und erwachsene Leser abgibt.

Der Konflikt mit der äußeren Welt, der im Original stets in einer direkten und freimütigen Sprache geäußert wird, steht in der Übersetzung von Nozaki Takashi noch erkennbar im Mittelpunkt, so Numano Mitsuyoshi, dieser werde aber in Murakamis Übersetzung nicht mehr zwischen Holden und der Gesellschaft der Erwachsenen ausgetragen, sondern zwischen dem Protagonisten und seinem „Alter Ego“. Murakamis Version hebe somit den inneren Konflikt des Erzählers hervor, die Auseinandersetzungen spielen sich nun im Inneren Holden Caulfields ab.⁷³ Auch Murakami selbst bezeichnet den Konflikt Holden Caulfields als einen Kampf, der sich eher im Inneren des Protagonisten abspiele (*naimenteki kattô* 内面的葛藤) und sich nicht gegen die Gesellschaft richte (*taishakai* 対社会). Der Protagonist befinde sich vielmehr im Kampf mit sich selbst (*jibun jishin to no semegiai* 自分自身とのせめぎあい) und aus dieser Perspektive heraus habe er den gesamten Roman schließlich übersetzt.⁷⁴ Murakami zufolge trage der Roman Züge einer Therapie, bei welcher der Psychotherapeut den Patienten von seinen Beschwerden berichten lasse.⁷⁵ In diesem Zusammenhang macht Murakami auf die Art und Weise aufmerksam, wie Salingers Protagonist sich kontinuierlich an den Leser wende und die englische Anredeform „you“ gebrauche. Während dieses „you“ in Nozakis Übersetzung von 1964 noch weitgehend ausgelassen worden ist, wird das Personalpronomen von Murakami mit dem Japanischen *kimi* 君 (dt. „du“) übersetzt, einer informellen, vertraulichen Anrede, mit der man sich im Japanischen zumeist an Freunde wendet. Mit dieser Anrede wende sich der Protagonist nun an den Leser, als sei dieser jener Psychotherapeut, der versucht mit Hilfe von Therapien und Gesprächen psychische Erkrankungen zu behandeln. Der häufige Gebrauch des Pronomens „you“ weise auf einen imaginativen Gesprächspartner hin, und damit gleichzeitig auf die Einsamkeit des jungen Holden Caulfield, fügt Shibata im Gespräch mit Murakami hinzu. Das imaginative „you“ werde so zum Substitut, zum Ausdruck des Kommunikationsdefizits eines Heranwachsenden, der seine Gefühle und

⁷³ Vgl. Koshikawa Yoshiaki; Numano Mitsuyoshi; Niimoto Ryûichi (2003): Murakami Haruki hon'yaku o yomu. In: *Bungakikai* Nr. 6, S. 259.

⁷⁴ Vgl. Murakami Haruki; Shibata Motoyuki (2003): *Hon'yaku yawa 2 – Sarinjô senki*. Tôkyô: Bungei Shunjû, S. 26.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 46.

Wertvorstellungen in der modernen Gesellschaft teilen möchte.⁷⁶ Um wen es sich nun bei *kimi* handle, sei eine Sache der Interpretation, Murakami selbst will sich hier nicht festlegen. Seiner Ansicht nach könne *kimi* als Alter Ego (*orutā ego* オルター・エゴ) oder als reine Projektion des eigenen Ichs (*jibun jishin no junsui na tōei* 自分自身の純粹な投影) verstanden werden. Über ein ähnliches Alter Ego verfügt übrigens ein Protagonist in einem von Murakamis Romanen. Es handelt sich um die Hauptfigur in Murakamis Roman *Umibe no Kafuka* (dt. „Kafka am Strand“, 2006), der ein Jahr vor der Veröffentlichung von Salingers Übersetzung entstanden ist. Dieser Roman beschreibt die Erlebnisse von Tamura Kafuka (dt. „Kafka“), der bei seinem Vater lebt und im Alter von fünfzehn Jahren beschließt, von zu Hause zu fliehen, um seine Mutter und seine Schwester zu suchen, die seit seinem vierten Lebensjahr verschwunden sind. Ähnlich wie Holden Caulfield versucht auch Kafka vergeblich, Beziehungen zu anderen Menschen aufzubauen, und erschafft sich in seiner Verzweiflung ein imaginäres Gegenüber, ein Alter Ego: Kafka nennt dieses Gegenüber einen „Jungen namens Krähe“ (*karasu to yobareru shōnen* カラスと呼ばれる少年), der Kafkas Handlungen von Beginn an wie ein griechischer Chorus kommentiert und kritisiert, diesem auch Ratschläge gibt und ihn dazu ermutigt, sein Zuhause zu verlassen. Murakamis Protagonist Kafka wendet sich ebenfalls mit dem Personalpronomen *kimi* an Krähe, und obwohl es sich lediglich um eine Projektion Kafkas handelt, die für niemanden sichtbar ist, erfüllt auch diese eine bestimmte Funktion: Krähe dient dazu, Kafkas Selbst zu vervollständigen und die Existenz seiner Identität zu gewährleisten. Murakami hat selbst auf den engen Zusammenhang zwischen den beiden Figuren hingewiesen.⁷⁷

Seien es nun Projektionen des einen Selbst oder andere psychische Ableitungen des eigenen Ich – letztlich handelt es sich um den Ausdruck von Isolation und innerer Konflikte, durch welche Romanfiguren wie Salingers Holden Caulfield oder Murakamis Tamura Kafka gekennzeichnet sind. Eben diese verzweifelte Suche nach einem Gegenüber zur Überwindung der eigenen Isolation ist eines der Hauptthemen in Murakamis Romanen und Erzählungen. So wird Holden Caulfield in Murakamis Übersetzung auch zu einem Geistesverwandten des namenlosen Erzählers *Boku* (dt. „Ich“), jenem Murakami-Subjekt, das seine innere Einsamkeit und sein Begehren auf ein unerreichbar gewordenes Gegenüber gerichtet hat und dadurch der Möglichkeit einer

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 116.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 27.

Selbstidentifikation Verlust gegangen ist. Matthew Strecher hat ausführlich beschrieben, wie dieser innere Prozess zu einem Äußeren wird, indem die Imagination des Subjekts beginnt, Objekte des Begehrens zu konstruieren, die dann in der Realität Gestalt annehmen.⁷⁸ Insgesamt bekommt man den Eindruck, dass Murakami nicht nur einen neuen Zugang zum fremdsprachlichen Originaltext Salingers schaffen wollte, sondern eine alternative Lesart des amerikanischen Werkes, mit deren Hilfe er dem Originaltext in der Zielsprache einen literarischen Mehrwert zukommen lassen kann. Dass dieser Mehrwert zwar an die literarischen Werke Murakamis erinnert, scheint in Japan zumindest keine explizite Kritik hervorzurufen.

Literatur

- Amitrano, Giorgio (1996): *The New Japanese Novel. Popular Culture and Literary Tradition in the works of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana*. Kyoto: ISEAS.
- Baik, Jiwoon (2010): Murakami Haruki and the Historical Memory of East Asia. *Inter-Asia Cultural Studies* 11, EBSCOhost.
- Bassnett, Susan (2002): *Translation Studies*. London, New York: Routledge.
- Birnbaum, Alfred (1991): *Monkey Brain Sushi. New Tastes in Japanese Fiction*. Tôkyô: Kôdansha.
- Cockerill, Hiroko (2006): *Style and Narrative in Translations. The Contribution of Futabatei Shimei*. London, New York: Routledge.
- Damrosch, David (2003): *What is World Literature?* New Jersey: Princeton University Press.
- Devereaux, Elizabeth (1991): PW Interview: Murakami Haruki. Japan's premier novelist is seeking new style. In: *Publisher's Weekly*, September, 21 (URL: <http://gbctrans.com/eotw/pubweekly.html> (28.11.2019)).
- Fowler, Edward (1988): *The Rhetoric of Confession. Shishosetsu in Early Twentieth Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California Press, S. 128-29.
- Gräfe, Ursula; Messmer, Susanne (2002): *Keine Übersetzung ohne Verluste*. Interview in der Taz am Wochenende, (09. März), S.3.
- Hijiya-Kirschner, Irmela (2000): *Japanische Gegenwartsliteratur*. München:

⁷⁸ Vgl. Strecher, Matthew (2002): *Dances with Sheep. The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor: University of Michigan, S. 123.

Iudicium.

- Holm, Mette (2015): Translating Murakami as a Multilingual Experience. Special Section: Beyond English – Translators Talk about Murakami Haruki. In: *Japanese Language and Literature*. Vol. 49 No. 1.
- Karatani Kôjin (1998): *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham, London: Duke University Press.
- Katô Norihiro (2000): *Nihon fûkeiron*. Tôkyô: Kôdansha.
- Koller, Werner (2004): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle & Meyer.
- Kondô, Masanomi & Wakabayashi, Judy (1998): Japanese Tradition. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, S. 485-94.
- Koshikawa Yoshiaki; Numano Mitsuyoshi; Niimoto Ryûichi (2003): Murakami Haruki hon'yaku o yomu. In: *Bungakukai* Nr. 6, S. 284-304.
- Matsuoka, Naomi (1993): Murakami Haruki and Raymond Carver: The American Scene. In: *Comparative Literary Studies* Vol. 30, No. 4 East West Issue.
- McInerney, Jay (1992): Roll over Basho: Who Japan is Reading and Why. *The New York Times Book Review*, September 27.
- Miyoshi Masao (1991): *Off Center: Power and Culture Relations between Japan and the United States*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Mizuno Akira (2009): A Genealogy of Literal Translation in Modern Japan. In: *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 22 (1).
- Morita Shinken (1991[1887]): Honyaku no kokoroe. In: Kato Shûichi; Maruyama Masao (Hrsg.): *Honyaku no shisô - Nihon kindai shisô taikai* 15. Tôkyô: Iwanami Shoten.
- Murakami Haruki (1983): Kigô toshite no Amerika. In: *Gunzô*, April, S. 249.
- Murakami Haruki (1989): Boku ga hon'yaku o hajimeru basho. In: *Hon'yaku no sekai*. Ausg. 14, Nr. 3 (März).
- Murakami Haruki (1993): A Literary Comrade. In: Stull, William L.; Carroll, Maureen P. (Hrsg.): *Remembering Ray: A Composite Biography of Raymond Carver*. Santa Barbara: Capra Press, S. 130-135.
- Murakami Haruki; Anzai Mizumaru (1997): *Murakami asahidô wa ikani shite kitaerareta ka*. Tôkyô: Shinchôsha.
- Murakami Haruki (2000): *Hon'yaku suru koto, hon'yaku sareru koto*. In: *Hon'yaku to nihon bunka shirizu kokusai kôryû* 5 II, S. 111.114.

- Murakami Haruki; Shibata Motoyuki (2000): *Hon'yaku yawa*. Tōkyō: Bungei Shunjū.
- Murakami Haruki; Shibata Motoyuki (2003): *Hon'yaku yawa 2 – Sarinjā senki*. Tōkyō: Bungei Shunjū.
- Murakami Haruki (2016): Schriftsteller – ein toleranter Menschenschlag? In: Ders.: *Von Beruf Schriftsteller*. Köln: Dumont.
- Numazu Mitsuyoshi (2003): “Konshū no hondana” hyō: Numano Mitsuyoshi. In: *Mainichi Shinbun* 04. Mai. Zit. nach Satō Miki (2009): Shinyaku o meguru hon'yaku hihyō hikaku. In: *Media and Communication Studies* 57.
- Parry, Richard Loyd (1995): Murakami Haruki: The conversation. In: *Tokyo Journal* (August) (ohne Seitenangabe).
- Rubin, Jay (2002): *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Harvill.
- Sakai Naoki (1997): *Translation and Subjectivity. On Japan and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Satō Miki (2009): Shinyaku o meguru hon'yaku hihyō hikaku. In: *Media and Communication Studies* 57, Hokkaidō University.
- Schleiermacher, Friedrich (1813/1968): Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 38-79.
- Sehgal, Parul (2011): Six Questions for Jay Rubin, Haruki Murakami's Translator. In: *Publisher's Weekly* 21. Oktober, (ohne Seitenangabe).
- Shirane Haruo (2014): Mediating the Literary Classics: Commentary and Translation in Premodern Japan. In: Elman, Benjamin (Hrsg.): *Rethinking East Asian Languages, Vernaculars and Literacies 1000-1919*. Boston, Leiden: Brill.
- Strecher, Matthew (2002): *Dances with Sheep. The Quest for Identity in the Fiction of Murakami*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Turkevich, Ludmilla B. (1977): Russian Literature in Modern Japan. In: *Russian Language Journal* Vol.1, No. 108.
- Ueda Kōji (2001): Die Bedeutung des Übersetzens in der japanischen Germanistik. In: Hijiyā-Kirschnerreit, Irmela (Hrsg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*. München: Iudicium.
- Venuti, Lawrence: (1992): *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London, New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London,

New York: Routledge.

Wakabayashi, Judy (2009): Translational Japanese: A Transformative Strangeness Within. In: Dies.; Kothari, Rita (Hrsg.): *Decentering Translation Studies: India and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Wakatsuki, Tomoki (2016): The Haruki Phenomenon and Everyday Cosmopolitanism: Belonging as a „Citizen of the World“. In: Strecher, Matthew C.; Thomas, Paul L. (Hrsg.): *Haruki Murakami. Challenging Authors*. Rotterdam, Boston: Sense Publishers.

Yanabu Akira (1982): *Hon'yakugo seiritsu jijō*. Tôkyô: Iwanami Shoten.

Yomota Inuhiko (2008): How to Read the Haruki Boom. In: The Japan Foundation (Hrsg.): *A Wild Haruki Chase. Reading Murakami around the World*. Berkeley: Stone Bridge Press.