

Briefaschen, Eier, Wunder Von der Schwierigkeit,
das richtige Wort zu finden

メタデータ	言語: deu 出版者: 公開日: 2015-04-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: Eggenberg, Thomas メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00008201

Brieftaschen, Eier, Wunder

Von der Schwierigkeit, das richtige Wort zu finden

Thomas Eggenberg



Am 14. Dezember 2014 fand im Tagungszentrum Azarea (Shizuoka) ein öffentliches Symposium zum Thema „Sōsaku to honyaku no tsumi to etsuraku – Verbrechen und Vergnügen in Dichtung und Übersetzung“ statt. Teilnehmer waren der Schriftsteller Fuminori Nakamura, der an der Universität Tōkyō lehrende Romanist und Übersetzer Prof. Dr. Kan Nozaki, ferner Steve Corbeil sowie ich selbst von der Universität Shizuoka. Moderiert wurde die Veranstaltung von unserem Kollegen Prof. Michio Kuwajima, Sinologe und Übersetzer.

Dass Nakamura, ein aufsteigender Stern am japanischen Literaturhimmel, mit in der Runde saß, ging auf Kuwajimas und meine Initiative zurück; Kuwajima kannte ihn persönlich, und ich hatte das Glück, den Kriminalroman *Suri* (*Der Dieb*), dessen englische Übersetzung 2012 in den USA vom *Wall Street Journal* unter die zehn besten Romane des Jahres gewählt wurde, für den Zürcher Diogenes Verlag übersetzen zu dürfen.

In diesem kleinen Essay möchte ich zum literarischen Übersetzen im Allgemeinen und zur Übersetzung von *Suri* im Besonderen ein paar Gedanken äußern, die aus Zeitmangel nicht mehr in die Diskussion eingebracht werden konnten.

Der britische Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Adam Thirlwell hat in einem Interview mit der *Zeit* zur literarischen Übersetzung gesagt: „Sie ist eine merkwürdige Kunstform. Denn jeder große Roman existiert in Gestalt einer Übersetzung. Kunst tut das nicht. Wenn ich mir die Mona Lisa ansehe, ist es dieselbe, die auch ein Franzose sieht. Wenn er allerdings Madame Bovary liest, stimmt nicht ein Wort mit dem überein, was ich lese. Und trotzdem reden wir von demselben Buch. Das erscheint mir die grundsätzliche Absurdität, mit der wir seit 500 Jahren leben.“ (Zeit Online, 29. 11. 2013)

Ob Leserinnen und Leser, verstreut in aller Welt, wirklich noch von „demselben Buch“ reden, wäre eine interessante Frage, die ich wahrscheinlich mit jein beantworten würde – gerade weil ja jede Übersetzung in einem neuen gesellschaftlich-kulturellen Kontext einen neuen Text darstellt, ein „zweites Original“, wie Thirlwell sagt, das jenen, die den ursprünglichen Text zwar vor sich haben, aber die fremde Sprache nicht verstehen, die fremden Schriftzeichen nicht entziffern können, keinerlei Ähnlichkeit mit dem ersten Original offenbart. Die Kopie einer Mona Lisa hingegen mag noch so stümperhaft gemalt sein – jeder wird vermutlich auf Anhieb das Original erkennen.

Dennoch muss eine Übersetzung sich dem Originaltext dienend hingeben, versuchen, ihn mit größtmöglicher Ähnlichkeit wiederzugeben, sollte man meinen – was aber, wirft man einen Blick zurück in die Geschichte, keineswegs so selbstverständlich ist. Klaus Reichert, Anglist, Übersetzer und ehemaliger Präsident der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, schreibt in seinem erhellenden Buch *Die unendliche Aufgabe*: Die Tendenz gehe „von der reinen Neuschöpfung in Antike und Mittelalter, denen das Originalwerk als frei benutzbare Vorlage diene, über den Versuch, von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert, das Werk den eigenen ästhetischen Normen anzunähern, notfalls es entsprechend zu verändern [...], bis hin zum Ernstnehmen der Eigengesetzlichkeit des Werks. In dieser dritten Phase stehen wir noch heute.“ (Hanser 2003, S. 64)

Die „Eigengesetzlichkeit des Werks“ hatte, seiner Zeit weit voraus, bereits Friedrich Hölderlin im Auge, als er um 1800 Dramen von Sophokles aus dem Altgriechischen ins Deutsche übertrug und es dabei feinsinnig vermied, die Ästhetik der Gegenwart auf Werke der Vergangenheit zu projizieren; er hätte sie damit ihres ursprünglichen Charakters beraubt. Tonalität, Rhythmus, Sprachstruktur, Wortfol-

ge, Wortgehalt, Wortspiele – ein einzigartiger Kosmos, den auch in der Übersetzung sichtbar werden zu lassen, Hölderlins größtes Anliegen war. Es ging ihm nicht nur um das Was, sondern ebenso auch um das Wie. Da jeder literarische Text ein individuelles Wesen mit zahllosen Facetten ist, verlangt das Übersetzen eine ebenso individuelle Herangehensweise. Würde es heutzutage jemand wagen, sich nonchalant, lustvoll oder rebellisch über den Originaltext hinwegzusetzen und den eigenen inhaltlichen und ästhetischen Vorstellungen zu folgen, würde er als Übersetzer ein ethisch verwerfliches, unverzeihliches Sakrileg begehen; um es überspitzt zu sagen, ein „Verbrechen“ (tsumi) sowohl gegen den Autor, dessen Text mutwillig verändert wird, als auch gegen den getäuschten, wenn auch nicht unbedingt enttäuschten, Leser. Eine solche „Übersetzung“ wäre keine Übersetzung mehr, sondern ein originäres Werk, und der „Übersetzer“ kein Übersetzer, sondern ein genuiner Autor.

Manchmal überlege ich mir, wie man den Akt des Übersetzens anschaulich beschreiben könnte. Wer Musik leidenschaftlich liebt, stellt sich den Text vielleicht als Klangkörper vor, dessen zahlreiche Stimmen, Themen und Variationen mit Hilfe von Mikrofonen und Reglern in einen anderen Raum übertragen werden. Auch an ein Wörtermeer denke ich oft, in das man eintaucht und von einem Sprachkontinent zum andern übersetzt. Doch am nächsten kommen sich Original und Übersetzung vielleicht im Bild von Eltern und Kind. Wie ein Kind sein Leben Vater und Mutter verdankt, deren Gene erbt, langsam heranwächst, irgendwann selbstständig wird und doch unzertrennlich mit seinen Eltern verbunden ist, so wächst auch eine Übersetzung langsam heran, entfaltet sich, wird zu einem eigenständigen Wesen, das den Ursprung dennoch tief und unverkennbar in sich trägt. Und wie Menschenkinder sind auch Übersetzungen nicht immer perfekt. Das muss den Wert einer Übersetzung nicht zwingend schmälern, denn trotz diverser Mängel, wie Thirlwell in dem *Zeit*-Interview zu Recht bemerkt, kann es immer noch eine „gute und wirkungsvolle“ Übersetzung sein. Ich erinnere mich an meine erste Dostojewskij-Lektüre vor etwa dreißig Jahren. Obwohl die damals gängige Übersetzung – christlich moralisierend, stilistisch harmonisierend – inzwischen als veraltet gilt und Swetlana Geier in frischer, genauer Diktion eine vielfach ausgezeichnete Übersetzung von Dostojewskijs großen Romanen vorgelegt hat, vermoch-

te mich die alte Übersetzung in einen Rausch zu versetzen, als wäre ich auf einem Drogentrip. Eine unvergessliche Leseerfahrung – trotz aller angeblichen Mängel, die ich damals überhaupt nicht wahrgenommen hatte. Das tröstet. Vor allem, wenn man sich unversehens selbst als Übersetzer wiederfindet und für das Verbrechen eines falschen Worts oder falschen Tons vielleicht auch mal Kritik einstecken muss.

Am meisten tröstet aber, was im Verlauf der Diskussion Nakamura über seine Übersetzer/-innen sagte: dass er für sie „aijō“ (Liebe) empfinde. Was für eine Erleichterung! Denn in *Suri* hängt das Schicksal des Protagonisten bzw. Taschendiebs, wie zusehends deutlicher wird, vom Willen Kizakis ab, einem gottgleichen Yakuza-Boss, der die Macht genießt, über Leben und Tod x-beliebiger Menschen zu entscheiden. Während der Arbeit an der Übersetzung überkam mich plötzlich die



© Kenta Yoshizawa

wahnhafte Vorstellung, Kizaki sei in Wahrheit der Autor und der Protagonist, der „drei kleine Aufgaben“ bewältigen muss, um nicht zu sterben, ich selbst. Wenn ich meine drei (!) „kleinen“ Aufgaben nicht hinkriege – nämlich Musikalität, Struktur, Bedeutung so ins Deutsche zu bringen, dass sie der „Eigengesetzlichkeit“ des japanischen Originals gerecht werden –, dann war ich, als Übersetzer, zum Tode verurteilt. Die düstere Geschichte in der Tradition des „roman noir“ verwandelte sich in einen rabenschwarzen Abgesang auf meine eigene Existenz. Als ich nach der Diskussion, auf dem Weg in die Kneipe, lachend davon erzählte, lachte Nakamura auch, wenn auch etwas verlegen, wie mir schien.



Nakamura schreibt in kühler, konziser Sprache. Wie ein Dominostein den nächsten fällt, nimmt das Geschehen unaufhaltsam seinen Lauf. Die Beschreibung von Personen, Orten, Handlungen wirkt konkret und abstrakt zugleich. Der Bahnhof Shinjuku, Kabukichō, nebelumhüllte Türme, ein schleppender Fuß, ein zuckendes Auge, eine Vorliebe für Feuerwerke – solcherlei individuell-charakterisierende Elemente deuten stets über sich

hinaus und werden zu symbolhaften Chiffren im Kontext der uralten existentiellen Frage, um die sich alles dreht: Gibt es Freiheit? Was bringt den Menschen dazu, dieses oder jenes zu tun? Herrscht jemand über unser Schicksal, oder ist es unser Schicksal, beherrscht zu werden? In seiner archaischen Wucht, Unausweichlichkeit, Unbedingtheit erinnert der Text an das Alte Testament, das in einer Szene explizit zur Sprache kommt, und natürlich auch an Kafkas *Process*.

Die Atmosphäre und Eigenart des Originaltextes in einer anderen Sprache wieder aufleben zu lassen, ist jedes Mal eine Herausforderung. Man will ja kein Verbrechen begehen, sondern Vergnügen bereiten. So möchte ich im Folgenden an ein paar unscheinbaren Beispielen bezüglich Wortwahl zeigen, was mich beim Übersetzen von *Suri* beschäftigt hat.

財布 (saifu) – *Portemonnaie, Geldbeutel, Geldbörse*. Im Japanischen wird das Wort für alles verwendet, was man/frau mit sich herumträgt und Geld, Kreditkarten, Ausweise usw. enthält – ob jung oder alt, reich oder arm. Nakamuras Taschendieb stiehlt in der Regel nur das Geld reicher Männer. Sie tragen elegante, maßgefertigte Anzüge und Schuhe, an den Handgelenken teure Uhren. Im Deutschen stellt sich nun die Frage: Ist „Portemonnaie“ für solche Herren der angemessene Ausdruck? Wäre „Brieftasche“ nicht treffender? Ein Wort, bei dem wohl viele an edles Leder, üppiges Geld, Schecks und exklusive Kreditkarten denken. Ein Blick in die englische sowie französische Ausgabe von *Suri* zeigt, dass „saifu“ allermeist mit „wallet“ bzw. „portefeuille“ übersetzt wurde. Tatsächlich lässt sich „wallet“ oder „portefeuille“ für billige Geldbörsen ebenso wie für teure Brieftaschen ver-

wenden, was die Sache einfach macht. Aber warum sollte es im Deutschen nicht auch einfach sein? Wo ist das Problem, statt „Portemonnaie“ einfach „Brieftasche“ zu sagen? Nun ja, ein „wallet“ wird aus einer „pocket“ und ein „portefeuille“ aus einer „poche“ gestohlen. Und die „Brieftasche“? Genau. „Langsam zog er die Brieftasche aus der Tasche seines Mantels.“ Verflixt. Will man im Deutschen das Wort „Brieftasche“ verwenden, sind also gewisse Tricks nötig, um die unschöne Wiederholung zu vermeiden. Da der Dieb, zu meinem Glück, seine Kunst des Stehlens doch nicht nur an Wohlhabenden praktiziert, finden sich in der deutschen Übersetzung beide Wörter, „Portemonnaie“ und „Brieftasche“, in einer Szene auch „Geldbörse“. Das bringt zudem ein wenig Abwechslung, was sicher kein Nachteil ist.

取る (toru) – *nehmen*. Dieses Verb kann je nach Situation vielerlei Bedeutungen annehmen, und oft wird, um den Kontext zu verdeutlichen, ein spezifischeres Schriftzeichen verwendet. Wie zu erwarten, taucht das Wort in *Suri* häufiger auf, im Sinn von „wegnehmen“ (stehlen), aber mit dem neutralen Schriftzeichen 取 (る) und nicht mit dem wertenden Schriftzeichen 盗 (る). Das geschieht durchaus mit Absicht, denn der Protagonist stiehlt so leicht und natürlich, dass er sich später oft nicht mehr erinnern kann, wann und wo er etwas gestohlen hat, sei es ein Päckchen Kaugummi, ein Portemonnaie oder ein Zippo-Feuerzeug. Es handelt sich in diesen Fällen also nicht um ein bewusstes, auf den ersten Blick als Vergehen zu verurteilendes „Stehlen“, sondern einfach um ein „Nehmen“, das wie selbstverständlich zum Alltag gehört. Beim Übersetzen schien es mir wichtig, auf diesen Unterschied zu achten, das heißt, das explizite Verb zu vermeiden, wenn es im Japanischen vermieden wird. In der atmosphärisch dichten, kraftvollen englischen Übersetzung wird die Unterscheidung jedoch manchmal verwischt. Wo im Japanischen das neutrale Verb 取る (toru) steht, heißt es da zum Beispiel:

„Next time you’re told to go to the supermarket and steal, use this cash to buy the stuff.” (Soho Press 2012, S. 98)

„Reaching my hands to steal, I had turned my back on everything, rejected community, rejected wholesomeness and light.” (S. 174)

Ich habe mich für folgende Wortwahl entschieden:

„Wenn du im Supermarkt wieder etwas holen sollst, kauf es mit diesem Geld.“
(Kapitel 9)

„Ich hatte mich von allem abgewandt, hatte Gemeinschaft verschmäht, Wohlergehen und Licht und stattdessen meine Finger in fremde Taschen gesteckt.“
(Kapitel 15)

Die Unterstreichungen verdeutlichen den Versuch, möglichst nah am Japanischen zu bleiben und das negativ konnotierte Wort „stehlen“ zu vermeiden. Aber natürlich wird im Originaltext das Stehlen auch häufig beim Namen genannt, mit dem Verb 盗む (nusumu), was sich in der Übersetzung eins zu eins widerspiegelt. Kurz erwähnt sei noch das mehrmals im Text verwendete, mit der Stammsilbe in Katakana und der Endsilbe in Hiragana geschriebene Verb 取る (suru). Das sinojapanische Schriftzeichen 掏(る) ist auch im Nomen 掏摸 (suri) enthalten, das hier zum Romantitel wird. „suri“ steht für „Taschendiebstahl“, wobei in dem Wort durchaus die Vorstellung von Stehlen als raffiniertem „Kunsthandwerk“ mitschwingt. Wo Nakamura „suru“ oder „suri“ schreibt, wird stets auch auf die Kunst des Gewerbes, auf Tricks und Techniken angespielt – eine Vieldeutigkeit, die in der Übersetzung spürbar werden sollte.

中抜き (nakanuki) – wörtlich „aus dem Innern ziehen“ oder „das Innere herausziehen“. Nakamura hat für seinen Roman einschlägige Fachliteratur gelesen, sich natürlich auch Robert Bressons berühmten Film „Pickpocket“ angesehen und seine Kenntnisse an vielen Stellen einfließen lassen. So auch in der Geschichte einer berühmten japanischen Klaukünstlerin namens Koharu, die der Dieb seinem Bewunderer, einem kleinen verwahrlosten Jungen, erzählt:

„Koharu ... die war wahnsinnig gut. Früher hatten fast alle Frauen diese Geldbörsen mit Metallverschluss, die sich oben öffnen wie das Maul einer Kröte und zuschnappen. Manche trugen sie an einer Kordel um den Hals. Nun, diese Koharu brachte es fertig, einen Mantel oben aufzuknöpfen und aus der

Geldbörse, die da am Hals hing, unbemerkt das Geld rauszufischen. Eine Technik, die „.....‘ genannt wird.“ (Kapitel 9)

Im japanischen Text steht statt der Punkte natürlich der Begriff „nakanuki“, kurz und simpel. Wie könnte man „aus dem Innern ziehen“ zu einem einzigen, überzeugenden Wort verdichten? In der englischen Ausgabe fand sich zu meinem Erstaunen „nakanuki“, unübersetzt (S. 97). So wollte ich mich am Problem nicht vorbeimogeln. Ich grübelte, recherchierte, las Alexander Adrions faszinierende Studie „Taschendiebe: Der heimlichen Zunft auf die Finger geschaut“, kam aber nicht weiter. Kein Hinweis auf „nakanuki“, nirgends. Bei YouTube stieß ich auf Pierre Ginet, einen französischen Taschendieb-Clown, der während seiner Vorführungen den Zuschauern nebenbei die Taschen leert oder ihnen Krawatten vom Hals löst und Uhren von den Handgelenken. Ich schrieb ihn an, in der Hoffnung, durch einen eventuell im Französischen existierenden Begriff auf eine passende Entsprechung im Deutschen zu kommen. Er schrieb zurück, sehr hilfsbereit, und brachte mich auf ein schönes Wort: eskamotieren. So nennen es Zauberkünstler, wenn sie einen Gegenstand unbemerkt zum Verschwinden bringen, auch aus einem geschlossenen Hohlkörper heraus. Zweifellos ein guter Fund. Inzwischen hatte ich auch die französische Ausgabe zur Hand, aber interessanterweise stand an der entsprechenden Stelle nicht das französische „escamoter“, sondern ein anderes Wort: „évidage“, auf Deutsch „Höhlung“ (Editions Picquier 2013, S. 91). Wenn man statt des Nomens ein Verb benutzte, würde die Handlung betont werden: aushöhlen. Nicht schlecht, dachte ich, dankbar für die Anregung. Die Frage war nun: Was passt besser – „eskamotieren“ oder „aushöhlen“? Um ehrlich zu sein, bin ich noch immer hin und her gerissen. Beides hat seinen Reiz. „eskamotieren“ klingt geheimnisvoll, während „aushöhlen“ dem leicht verständlichen und zugleich bildhaften „nakanuki“ viel näher kommt. Ein schwieriger Entscheid.

度胸 (dokyō) – *Mut, Kühnheit*. In Japan gibt es den Spruch „otoko wa dokyō, onna wa aikyō“, was etwa bedeutet: Männer sollen mutig sein, Frauen anmutig. Das zweite Schriftzeichen von „dokyō“, 胸 (mune), heißt für sich genommen „Brust“, übertragen auch „Herz“ oder „innere Stimme“. Mut hat also mit dem Herzen zu tun, mit Beherzt-Sein. Aber anders als das gebräuchlichere und neutralere 勇氣

(yūki), was auch „Mut“ bedeutet, wird „dokyō“ in Japan vorwiegend als männliches Attribut wahrgenommen. Das machohafte „dokyō“ passt jedenfalls perfekt zur Szene, in der Kizaki seinen Untergebenen Anweisungen gibt, wie sie den bevorstehenden Überfall auszuführen haben und worauf es in erster Linie ankommt:

「犯罪に最も必要なのは、計画だ。(省略)あとは、度胸かな。『罪と罰』という話を知っているか？……知るわけないな。あのラスコーリニコフには、度胸がなかった」(Kawade Shobō 2009, S. 40)

Auf Englisch wird 度胸 mit „courage“ (ˈkʌrɪdʒ) übersetzt (S. 50) – naheliegend, da „courage“ vom lateinischen „cor“, also Herz, abstammt. Die französische Übersetzerin hätte das gleiche Wort verwenden können, „courage“ (ku.ʁaʒ), entscheidet sich aber für das raue, umgangssprachliche „cran“ (S. 48), was „Schneid“ oder „Mumm“ bedeutet und klanglich mit seiner explosiven Kürze Entschlossenheit zum Ausdruck bringt. Eine gute Wahl. Aber was bietet sich im Deutschen an? „Courage“ oder „Mumm“ empfand ich als zu weich, „Mut“ zu brav, „Kühnheit“ zu lang und gestelzt. Das passte alles nicht zum Mundwerk eines unberechenbaren, brutalen Kerls wie Kizaki, und auf einmal hatte ich das Gefühl, dass die Assoziation von Mut mit Herz in diesem Fall irreführend war. Gab es kein natürlich wirkendes Wort, das einen anderen Teil des Körpers mit Mut in Verbindung brachte? Beim Gang auf die Toilette (was ich oft tue, wenn ich beim Schreiben ins Stocken gerate) wurde es mir plötzlich klar. Die Lösung lag nicht im hehren Herz, sondern weiter unten, in der männlichen Mitte. Schnell ging ich zurück und setzte das fehlende Wort ein:

„Das Wichtigste ist der Plan. [...] Dann braucht es noch etwas – Eier. Kennt ihr den Roman *Verbrechen und Strafe*? Wohl kaum. Aber ich sage euch: Jener Raskolnikow hatte keine Eier in der Hose.“ (Kapitel 6)

Man muss Sätze laut lesen, um ein Gefühl dafür zu bekommen, ob alles zusammenpasst oder nicht. „Eier“ hörte sich in meinen Ohren gut an. Prägnant, derb und treffend sowohl in der Bedeutung wie auch im Ton. Aber mögen die zukünftigen Leserinnen und Leser ihr eigenes Urteil fällen.

誤差 (gosa) – *Fehler, Abweichung*. Das technisch anmutende Wort erscheint, zunächst etwas überraschend, am Ende des Romans, im letzten Satz. Der Dieb liegt schwer verwundet in einem engen Durchgang zwischen zwei Häusern, weit weg von der Straße. Wenn ihn niemand bemerkte, würde er sterben. Mit letzter Kraft bäumt er sich noch einmal gegen sein Schicksal auf:

「人影が見えた時、僕は痛みを感じながら、コインを投げた。血に染まったコインは日の光を隠し、あらゆる誤差を望むように、空中で黒く光ったら。」
(S. 173)

„Als sich ein menschliches Wesen zu nähern schien, schleuderte ich die Münze in die Luft. Der Schmerz war fast unerträglich. Die blutrot gefärbte Scheibe schob sich vor die Sonne und leuchtete schwarz am Himmel, als hoffe sie“ (18. Kapitel)

Normalerweise bezeichnet „gosa“ einen Fehler bzw. eine Abweichung bei Messungen und Berechnungen, weshalb sich in Nakamuras Text die Bedeutung nicht auf Anhieb erschließt. Auf was für einen „Fehler“ oder eine „Abweichung“ hoffte die Münze? Sah der Dieb mit bangem Blick die Münze durch die Luft fliegen, darauf hoffend, dass sie ihre falsche Bahn änderte und vor die Füße eines Passanten fiel? Was auch immer – in seiner Situation konnte er sich nur wünschen, durch irgendetwas Unerwartetes gerettet zu werden. Ich schaute in die englische Übersetzung:

„When I spied the figure of a person I hurled the coin, grimacing with pain. The bloody disc blotted out the sun’s rays, glistening darkly in the air, as though hoping for some kind of deviation.“ (211)

Dem Originaltext folgend, überlässt das fast wörtlich übersetzte „hoping for some kind of deviation“ dem Leser die Freiheit der Interpretation. Eine ideale Lösung, und Laut und Rhythmus stimmen auch. Doch im Deutschen wollte „Abweichung“ oder etwas in der Art überhaupt nicht passen. Befremdlich, unverständlich. Ich schaute in die französische Übersetzung:

„Lorsque la silhouette apparaît, je lance la pièce, d'un geste douloureux. Couverte de sang, elle dérobe la lumière du jour et brille d'un éclat noir dans les airs, porteuse de tous les possibles.“ (S. 190)

Anders als die englische Version ist „porteuse de tous les possibles“ keine wörtliche, sondern eine freiere, sanft interpretierende Übersetzung. Die gleißende Münze trägt die verzweifelte Hoffnung des Diebes in sich, noch ist alles möglich... Endlich dämmerte mir, wie das Zauberwort heißen könnte:

„Die blutrot gefärbte Scheibe schob sich vor die Sonne und leuchtete schwarz am Himmel, als hoffe sie auf ein Wunder.“

„Wunder“, „possibles“, „deviation“ – Drei Übersetzungen, drei Lösungen für das letzte, entscheidende Wort. Zwar war ich überzeugt, eine Wendung im Sinne des Autors gefunden zu haben, aber noch immer fragte ich mich, woher dieses seltsame Wort „gosa“ kam, von welchem „Fehler“ denn nun die Rede war. Als ich *Ōkoku (Das Imperium)* las, ein Schwesterroman zu *Suri*, stolperte ich in der Mitte des Buches plötzlich über das gleiche Wort, und mit einem Mal fiel es mir wie Schuppen von den Augen. Kizaki hält auch in dieser Geschichte alle Fäden in der Hand. Aus purer Langeweile schmiedet er einen verrückten Plan, doch ein einziges Mal verhalten sich die involvierten Personen nicht wie erwartet. Die Folge:

「予定が狂った。(省略) 誤差が発生したようだ。」(Kawade Shobō 2011, S. 95)

Der Plan gerät durcheinander, weicht von der ursprünglichen Absicht ab (was allerdings Teil des Plans ist, wie sich herausstellt; nur ein Trick, um Kizakis sadistisches Vergnügen noch mehr zu steigern). In *Suri* also hofft der Dieb, wenn er die Münze in die Luft schleudert, dass irgendein miraculöser „Fehler“ in Kizakis Plan ihn aus der Not erretten möge. Wer weiß, vielleicht ist der auch eingeplant?

Hoffnung – die letzte, aber auch stärkste Waffe eines Menschen gegen das Wirken des Bösen in der Welt. Paradox, denn der Dieb ist selbst Teil des „Bösen“, obwohl

er nicht das absolut Böse verkörpert wie Kizaki, der allmächtige teuflische Gott, für den Verbrechen und Vergnügen ein und dasselbe sind. Der Dieb hat zumindest ein Gewissen. Es hält ihn davon ab, die Armen zu bestehlen oder den von der Mutter vernachlässigten und deren Freund misshandelten Jungen seinem Schicksal zu überlassen. Im Wissen, dass er selbst eine gescheiterte Existenz ist und die Langfingerei, mochte sie noch so virtuos sein, nur ins Verderben führt, gibt er dem Drängen des Jungen nach und weicht ihm in die Geheimnisse des Taschendiebstahls ein. Allerdings zugleich betonend, dass er davon die Finger lassen, sich damit sein Leben nicht vermessen soll. Wie ein Vater zeigt er Verantwortung für den Jungen, gibt ihm Geld für warme Kleidung, sorgt sogar für einen Platz im Kinderheim. Der Dieb ahnt, dass seine Tage gezählt sind. Nachdem sie in einem Park eine Schatulle vergraben haben – ihr Inhalt soll dem Jungen in schwierigen Zeiten helfen –, spielen sie zusammen Ball. Dann:

„Hör mal“, sagte ich zu dem Jungen, der etwas außer Atem auf mich zugerannt kam. „Ich muss für lange Zeit weg, weit weg. Wir können uns nicht mehr sehen. Trotzdem ... Vergeude dein Leben nicht. Und selbst wenn's dir dreckig geht, reiße dich zusammen. Am Ende bist du der Gewinner.“ Der Junge nickte. Er nahm mich nie bei der Hand, aber auf dem Rückweg hielt er wieder den Saum meines Mantels.“ (Kapitel 17)

Die anrührende Freundschaft zwischen dem Dieb und dem Jungen ist wie ein winziges warmes Licht in der Finsternis des Romans; ein Funken Hoffnung, von dem niemand weiß, ob er überleben oder erlöschen wird. Doch gerade durch die allgegenwärtige Finsternis wirkt dieses kleine, verlorene Licht so ergreifend. Und umgekehrt lässt das kleine Licht die umgebende Finsternis umso mächtiger, monströser erscheinen. Der auf die Spitze getriebene Kontrast zwischen Hell und Dunkel verleiht dem Roman seine überwältigende Wucht.

Gegen Ende der Veranstaltung kam ich kurz auf das Thema Hoffnung und Literatur zu sprechen. Ich zweifelte die Wirkung und Qualität der weit verbreiteten „iyashi“-Literatur an – Wohlfühl-Literatur, die es von vornherein darauf abgesehen hat zu „heilen“, Zuversicht zu schenken, Optimismus zu verbreiten. Als müsse

Literatur ein Medikament gegen irgendwelche Beschwerden sein. Als müsse Literatur eine garantierte Wirkung, einen bestimmten Nutzen haben. Das möchte ich zum Schluss doch sehr bezweifeln. Liegt der Sinn von Literatur und Kunst nicht eher darin, in Wunden zu wühlen? An Verborgenes und Verschüttetes, Verdrängtes und Vergessenes zu rühren? Nicht übertünchen, sondern abkratzen. Nicht einlullen, sondern aufrütteln, provozieren. Nicht entwirren, sondern verwirren, verstören. Hoffnung findet sich weniger im Was als im Wie, im unendlichen Zusammenspiel der Wörter. Selbst wenn das Was pure Finsternis wäre – das Wie, das Leuchten des Textes, die Schönheit des Ausdrucks ist entscheidend, weil sich genau darin die Hoffnung verbirgt. Nur fällt einem, ob als Autor oder Übersetzer, diese Schönheit – keine beschauliche Schönheit, sondern eine beunruhigende, bedrohliche Schönheit – nicht einfach in den Schoß; sie muss der Kakophonie der Welt abgerungen werden – womit wir wieder beim Thema wären: der Schwierigkeit, das richtige Wort zu finden.