



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Rezeption von Ovids Metamorphosen in Japans
Populärkultur: Publius Ovidius Naso bei
Tawada Yōko“

Verfasserin

Petra Palmeshofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 337

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Klassische Philologie (Latein Diplom)

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Farouk Grewing

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1. EINLEITUNG	4
2. PUBLIUS OVIDIUS NASO: WESTLICHE LITERATUR IN JAPAN	8
2.1 Erste Kontakte mit dem Westen	8
2.2 <i>Rangaku</i> - das Wissen des Westens	13
2.3 Moderne japanische Literatur unter dem Einfluss des Westens	18
2.4 Der Einfluss Ovids auf die japanische Literatur	24
3. DIE SCHRIFTSTELLERIN TAWADA YŌKO 多和田 葉子.....	27
3.1 Das Leben von Tawada Yōko	27
3.2 Tawada Yōko als Autorin der Mehrsprachigkeit	28
3.3 Tawada Yōko und Publius Ovidius Nasos <i>Metamorphosen</i>	32
3.3.1 Opium für Ovid	34
3.3.2 Orpheus oder Izanagi	52
3.3.3 Das Bad	54
3.3.4 Schwager in Bordeaux	55
4. TEXTSTELLEN ZU PYRAMUS UND THISBE.....	58
4.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid	59
4.2 Pyramus und Thisbe in japanischer Übersetzung	63
4.3 Pyramus und Thisbe bei Tawada Yōko.....	69
5. ÜBERSETZUNG	75
5.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid (Met. 4,55-166)	75
5.2 Pyramus und Thisbe in japanischer Übersetzung (変身物語巻四 p. 1 3 9 – 1 4 5)	78
6. KOMMENTAR.....	83
6.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid	83
6.2 Pyramus und Thisbe in japanischer Übersetzung.....	93
6.3 Pyramus und Thisbe bei Tawada Yōko.....	95

7. DIE STELLEN IM KONTEXT	96
7.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid und in japanischer Übersetzung	96
7.2 Pyramus und Thisbe bei Tawada Yōko	97
8. INTERPRETATION.....	98
8.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid	98
8.2 Pyramus und Thisbe in japanischer Übersetzung	106
8.3 Pyramus und Thisbe bei Tawada Yōko	111
9. NACHWIRKUNGEN: PUBLIUS OVIDIUS NASO AS A POET BETWEEN TWO WORLDS, THE EAST AND THE WEST.....	115
10. ERGEBNISSE UND GESAMTINTERPRETATION	117
11. RESÜMEE	120
12. BIBLIOGRAPHIE	121
12.1 Japanologische Werke in japanologischer Zitierweise	121
12.2 Werke der klassischen Philologie	131
12.2.1 Primärliteratur	131
12.2.2 Kommentare und Nachschlagewerke	132
12.2.3 Sekundärliteratur	135
12.3 Abbildungsverzeichnis	136
13. LEBENSLAUF	137
14. SUMMARY	139

Vorwort

Nach meiner Masterarbeit der Japanologie habe ich nun erneut vor, mit dieser Diplomarbeit aus dem Bereich der klassischen Philologie zu zeigen, was ich in den letzten zwölf Jahren neben meiner Arbeit als Lehrerin auch wissenschaftlich geleistet habe. In diesem Sinne möchte ich nochmals meinen Eltern und meiner Familie insgesamt für ihre Geduld und Unterstützung danken, ohne die es nicht möglich gewesen wäre, diese Arbeit fertigzustellen, weiters all den Professoren, die mich über die Jahre hinweg auf verschiedenste Art und Weise unterstützt, ermutigt, motiviert und inspiriert haben, das alles zu schaffen, besonders erwähnen möchte ich hierbei Prof. Farouk Grewing, Prof. Ina Hein und Prof. Wolfram Manzenreiter, Prof. Ingrid Getreuer-Kargl, außerdem vor allem Prof. Franz Römer, Dr. Sonja Schreiner und schließlich Prof. Kurt Smolak, Dr. Hildegund Müller, Prof. Erich Woytek, Prof. Michael Metzeltin, Mag. Nieves Anna Čavić-Podgornik, Mag. Margarita Massanés Vilaplana, Mag. Annie-Paule Longatte, weiters natürlich Prof. Sepp Linhart und Dr. Noriko Brandl, und Dr. Susanne Formanek, Mag. Dona Mark und *last but not least* Prof. Velizar Savtchov-Sadovski.

Meinen Studentinnen und Studenten, Schülerinnen und Schülern und all meinen Freunden

1. Einleitung

Was die Geisteswissenschaft ausmacht, ist nicht nur eine Begeisterung für bildende Kunst, Kultur, Gesellschaft, Politik, Philosophie und Literatur, sondern vor allem auch für die Sprache: Sprache, aus der alles entsteht und kommt, mit welcher wir nicht nur jede Form der Wissenschaft betreiben und neue Ideen und Konzepte formulieren und verbreiten, sondern uns auch versuchen zu verständigen und jedes Gefühl, jeden Gedanken auszudrücken. Im Zeitalter der modernen Kommunikation, in der von Menschen geschaffene Grenzen immer unbedeutender werden, Bildung und Information immer öffentlicher und in welcher die Welt, in der wir leben, sich eher früher denn später als global begreifen lernen wird müssen, werden auch die Forscher und Wissenschaftler, die der Sprache mächtig sind, ihre Ideen und Überzeugungen am besten verbreiten und durchsetzen können. Selbst bei praktischen Erfindungen der Technik kann sich aufgrund von „gutem“ Marketing erstaunlicher Weise auch das eigentlich schlechtere Produkt durchsetzen. Sprache ist nicht nur ein Instrument der Macht und Manipulation, der wir uns entweder unhinterfragt ausliefern oder die wir kritisch hinterfragen und erkennen können oder auch selbst anwenden, sondern auch zu einem Werkzeug des Zugangs zu Information und Bildung geworden.

Als Kunst interessierte Person ist für mich persönlich Sprache auch Kunst, eins mit ihr und Ausdrucksmittel von Kreativität einer neuen Weltsicht. Sprache ist Möglichkeit, die Möglichkeit zu einem neuen, anderen Leben, und in jedem Fall eine Bereicherung. Jede einzelne Sprache birgt das Geheimnis einer menschlichen Kultur, Weltanschauung und Wahrnehmung, ebenso wie das Potential, Ideen aus einem anderen Blickwinkel heraus zu betrachten und dadurch zu einer neuen Erkenntnis über unsere Welt zu gelangen. Und wie Tawada Yōko gleich auf einer der ersten Seiten ihres *Talismans* sagt, bedeutet eine neue Sprache zu erlernen, gleichzeitig die Möglichkeit, die Welt noch einmal aus der Sicht eines Kindes zu erleben, denn in der Muttersprache sind die Worte eines Menschen angeheftet, sodass man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, dass weder die ersten noch die letzteren frei fliegen können.¹

In diesem Sinne möchte ich zu einer Verbindung von Kreativität und Wissenschaft gelangen, zu einer besseren Form der Wissenschaft durch die kritische und genaue Betrachtung von Sprache, immer wieder durch Kreativität und Begeisterung zu neuen Ideen, die wichtig sein könnten, und zu neuer Inspiration.

¹ Tawada (1996): 15, Amodeo (2009): 63.

Tawada Yōko ist eines der Beispiele, warum lateinische Literatur auch heute noch wichtig ist und wie sie bis in die entferntesten Gegenden der Welt reicht und die Menschen dort berührt. Außerdem wird dadurch ein wichtiger Teilbereich der Migrationsforschung von Japan behandelt: die Exophonie - Anderssprachigkeit in der Literatur.

Meine Hauptfragestellung für die folgende philologische Arbeit *Rezeption von Ovids Metamorphosen in Japans Populärkultur: Publius Ovidius Naso bei Tawada Yōko* wird lauten: Wie geht Tawada Yōko als Japanerin mit dem lateinischen Autor Publius Ovidius Naso und seinem Werk *Metamorphosen* um und wie setzt sie seine Texte, seine Gedanken und Ideen in ihrem Werk ein?

Viele weitere spannende Fragen gilt es dabei gleichzeitig zu bedenken: Kann Tawada Yōko Latein oder hat sie Ovid auf Deutsch, Japanisch oder gar Russisch gelesen? Wie bekannt ist Ovid als wichtiger Autor der Weltliteratur in Japan? Sind die *Metamorphosen* ein häufig gelesenes Werk dort? Wie sieht die Übersetzung der *Metamorphosen* in Japanisch aus? Wie gehen Japaner mit lateinischen Texten und ihren Inhalten um? Was begeistert Japaner an der klassischen lateinischen und griechischen Literatur Europas? Welche Vergleichsmomente entstehen zwischen japanischen und griechisch-römischen Mythen? Wie kombinieren japanische Autoren europäische Literaturgattungen, Stilfiguren und phraseologische Sprachelemente mit japanischen?

Dazu möchte ich drei Hypothesen aufstellen, unter deren Aspekt und Blickwinkel diese Arbeit aus dem Bereich der Populärkultur verfasst werden soll:

1. Die Bildersprache Japans macht aus Ovids *Metamorphosen* ein neues visuelles Erlebnis, in welchem der Klang des Textes zurücktritt, aber dafür die Bildlichkeit allgemein und die Ekphrasis im Sinne des Autors zunimmt.
2. Der Name einer mythischen Gestalt, den Tawada Yōko verwendet, bringt mit seiner Erwähnung als ein einziges Wort die Tiefe einer ganzen Geschichte während des Lesens mit sich und wird so fast selbst zum magischen japanischen Ideogramm.
3. Tawada Yōko nähert sich dem Text der *Metamorphosen* eher als Sprachkünstlerin denn als Autorin der Migrationsliteratur: sie experimentiert bewusst mit den für sie unberechenbaren Buchstaben, deren Bedeutung nicht auf den ersten Blick wie bei einem Schriftzeichen zu erkennen ist und die sich während des Lesens noch magisch wandeln kann, mit ihrer

Phantasie aus der Sicht eines Kindes und zeigt uns damit unbewusst die Schwierigkeiten, Chancen und Möglichkeiten der Exophonie, dem Schreiben in einer Fremdsprache, und der Mehrsprachigkeit, der Polyglottie, auf und mögliche Lösungen zur Überwindung von gegenwärtigen Problemen, die bei Migration auftreten.

Dazu ist es notwendig, die Begriffe Populärkultur und Ekphrasis genau zu bestimmen und für die wissenschaftliche Arbeit zu definieren.

Das Wort Populärkultur ist eine Zusammensetzung aus *populär* und *Kultur*, *populär* ist entlehnt aus dem Französischen *populaire*, dieses aus *populāris* „zum Volk gehörig“, „landsmännisch“, „volkstümlich“ zu *populus* bzw. älter *poplus* „Volk“, dazu auch die Abkürzung *Pop-* und das Abstraktum *Popularität*. Woher das Wort *populus* genau kommt, und was es ursprünglich bedeutet, scheint noch wissenschaftlich in Diskussion zu sein und nicht ganz geklärt.² Der Begriff *Kultur* stammt aus dem 17. Jahrhundert, entlehnt aus *cultūra*, das seit Cato belegt ist, zu *colere* „pflegen, bebauen“. Davon kommt dann auch *incola* „Einwohner“. Gemeint sind zunächst der Landbau und die Pflege von Ackerbau und Viehzucht. Im 17. Jahrhundert findet die Übertragung statt auf *cultūra animi* „Erziehung zum geselligen Leben, zur Kenntnis der freien Künste und zum ehrbaren Leben“.³ Populärkultur bedeutet heute Massenkultur. Allgemein wird sie als Sache und Textur des Alltagslebens der gewöhnlichen, gemeinen Leute im städtischen Bereich bezeichnet.⁴

Wie bereits bei meiner Seminararbeit zur Gestalt der Kirke in Ovids 14. Buch der *Metamorphosen*, möchte ich Ekphrasis in ihrer ursprünglichen Bedeutung verstanden wissen und für mich definieren, als Beschreibung, die sich Anschaulichkeit (ἐνάργεια) zum Ziel setzt, die so lebendig ist, dass der Leser den Gegenstand förmlich vor Augen hat wie bei einem Film, d.h. dem Leser ihren Gegenstand klar vor Augen stellen will: Personen, Sachen, Situationen, Orte, Jahreszeiten, Feste usw. Erst Niklaos Rhetor (5. Jhdt. n. Chr.) spezifiziert als ihr Objekt vor allem Statuen und Bildwerke (εἰκόνας). Sie ist Ruhepunkt der Handlung, retardierendes Moment und wird zur Fokussierung der Aussage benutzt. Als erste literarische Ekphrasis gilt die homerische Schildbeschreibung. Zentrales Element der Ekphrasis sind die vielfachen Wechselwirkungen von Kunst und Literatur.⁵

² Seebold (2011): 715, Walde-Hofmann (2007): 339-340.

³ Seebold (2011): 548, Walde-Hofmann (2007): 245-247.

⁴ Powers (1989): IX-X, Whittier Treat (1996): 2-5.

⁵ Fantuzzi (1997): 942-945, Reitz (1997): 945-947, Egelhaaf (1997): 947-950.

Methodisch möchte ich so vorgehen, dass ich drei Texte um eine berühmte Sagengestalt gegenüberstellend philologisch betrachte, analysiere und miteinander vergleiche: einen lateinischen Text der *Metamorphosen*, eine aktuelle japanische Übersetzung der *Metamorphosen*, durch die man die Übertragung westlicher Konzepte auf einen japanischen Text bzw. in japanisches Denken herausarbeiten und analysieren kann, und einen deutschen Text bzw. japanischen Text - falls vorhanden - aus dem Werk von Tawada Yōko, in dem sie Bezug auf die *Metamorphosen* Ovids nimmt. Denn die Autorin hat Ovid wohl auf Deutsch - wie das alte Wort Färse⁶ beweist, das sie benützt - und Japanisch gelesen, daher ist auch die japanische Übersetzung relevant.⁷ Es ist wichtig zu sehen, wie sich die Gedanken der Menschen von Übersetzung zu Übersetzung weiterspinnen und entwickeln, um zu erkennen, was die durch Sprache geformte Realität ausmacht, in der wir leben. Zudem werde ich ihr deutsches und japanisches Werk insgesamt auf Spuren des lateinischen Autors untersuchen und diese besprechen und Sekundärliteratur von Autoren in unterschiedlichen Sprachen zur Hand nehmen, die sich mit der Schriftstellerin oder ähnlichen Themen beschäftigt haben, um noch mehr Erfahrung mit Exophonie zu machen.

Was den Forschungsstand zu diesem Thema betrifft, so gibt es noch viel zu wenige Werke, die den Einfluss der klassischen lateinischen Literatur auf die japanische Literatur untersuchen, und wenn es Abschnitte dazu gibt, so sind sie schwierig zu finden. Die meisten Werke zur Rezeption antiker lateinischer Literatur und Kunst beziehen sich, wie nach anfänglicher Recherche deutlich wird, auf den romanischen Kulturbereich, den deutschen und allgemein auf den europäischen oder anglo-amerikanischen Kulturkreis.⁸ Der Einfluss der klassischen griechischen und lateinischen Literatur und Kunst auf den Osten, sei es nun im Bereich der Slawistik, sei es in der Japanologie und Sinologie ist meiner Meinung nach aus europäischer Sicht noch viel zu wenig erforscht und daher möchte ich mich auch in Zukunft auf einen Teilbereich daraus spezialisieren.

⁶ eine Färse ist ein weibliches Rind, das noch nicht gekalbt hat - Tawada (2011b): 112.

⁷ Tawada (2007b): 221-228, Gottwein (2012).

⁸ Gallagher (2009), Horn (1997), Larsson (2009), Martindale (1988), Miner (1958), Toyama (1990), Walter (1995), Walther (2003), Wappenschmidt (2004), Zimmermann (2009), Ziolkowski (2005).

2. Publius Ovidius Naso: Westliche Literatur in Japan

2.1 Erste Kontakte mit dem Westen

Die ersten westlichen Texte, Einflüsse und Ideen kamen mit der Missionierung der Jesuiten durch die Portugiesen nach Japan. Die westliche Kultur, das heißt Mathematik, Astronomie, Geographie, Navigation und Schiffbau, europäische Medizin und Pharmazie zusammen mit der Drucktechnik der lateinischen Buchstaben und der Lehre des lateinischen Alphabets, wurden vermittelt. Europäer waren es, die luxuriöse und praktische Dinge ins Land brachten, darunter die raue Haut des Rochens, die den Griff des japanischen Schwertes umspannte, und das Kobolt für das Blau der Porzellanmalerei. Sie vermittelten Wissen über die Welt außerhalb Japans, nicht nur über den Bau des Gewehres, sondern auch über das Zusammenspiel der Sterne, über die Segnungen der Medizin oder das Funktionieren einer Uhr und einer Feuerwehrspritze. Auch die ersten Werke europäischer Kunst, Malerei, Skulptur und Gravur, Musik, kamen nach Japan. Durch die Portugiesen lernten die japanischen Maler die Perspektive kennen.⁹

1571 wurde Manila gegründet: die Spanier eroberten die muslimische Niederlassung auf den Philippinen. Dies machte regelmäßigen transpazifischen Handel zwischen Mexiko und China möglich. Die Verbindung zwischen Amerika und Ostasien kam also mit der Ankunft der Spanier in diesem Raum zustande und dem Versuch Kolumbus Indien zu erreichen. Das Interesse Amerikas an China und Japan wurde schnell wieder belebt durch die wirtschaftlichen Verbindungen und erreichte neue Höhen. Tausende Menschen überquerten den Ozean, um die ersten amerikanischen Kolonien in Asien zu gründen und Mexiko wurde zum Informationsknotenpunkt über Asien, auch wenn es immer wieder Verspätungen, Piratenüberfälle - wie die der japanischen Piraten im Ostchinesischen Meer - und Schiffbrüche gab. Die Spanier waren aber vor der transpazifischen Route gewarnt worden wegen der Gefahren der Reise und der Wildheit und Grausamkeit der Japaner. Hernán Cortés, der Eroberer von Mexiko, unternahm verschiedene Expeditionen von der Westküste Amerikas aus in der Hoffnung auf eine Seeroute nach Asien, bis die Philippinen entdeckt wurden. Die Jesuiten berichteten von den ersten chinesischen Gütern, von Seide und Porzellan, deren Ankunft in Spanien und der Freude der Bevölkerung darüber. Sie sahen sofort ihre

⁹ Kirsch (2004): 9, Janeira (1970): 120-121.

Möglichkeiten, Reichtümer und Seelen zu erlangen. Die intensivste Verbindung entstand also durch die Missionare, die davon träumten, ihren Glauben überallhin zu verbreiten.¹⁰

Während es innerhalb Japans durch die Machtkämpfe der Daimyō langsam zu einer Einung des Landes gekommen war, fanden außerhalb Japans große Veränderungen statt: die Europäer drangen nach dem Zeitalter der Renaissance immer mehr über die Schifffahrt in den asiatischen Raum ein. Die Kontakte mit dem Westen in Japan begannen mit der Landung der Portugiesen 1543 auf der südlichen Insel Tanegashima 種子島, einer Insel im Südwesten von Kyūshū. Zentraler Stützpunkt der Portugiesen wurde aber Macau in China. Dann folgten die Spanier, die Holländer und Engländer.¹¹

In Japan galten die Portugiesen anfangs als Barbaren aus dem Süden *nanbanjin* 南蛮人, die wie Dämonen waren oder übernatürliche Wesen, denen man bereitwillig tierische Eigenschaften zusprach. Im Volk ging die Mär, dass sie wie ein Hund das Bein heben würden, wenn sie urinieren. Sie aßen auf unzivilisierte Weise mit Fingern statt wie die Japaner mit Stäbchen, sie zeigten ihre Gefühle ohne Selbstbeherrschung, sie konnten die Schriftzeichen nicht lesen. Die danach auftretenden Niederländer wurden die „Rothaarigen“ genannt und machten einen diabolischen Eindruck. In Japan galten die Europäer nicht als die unangreifbaren Herren, die über mächtige Schiffe und Waffen verfügten. In der Beurteilung der Europäer schnitt Japan hingegen in der Mitte des 17. Jahrhunderts sehr gut ab.¹²

Die Europäer, die nach Japan kamen, kamen aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen: es kamen - wie bereits erwähnt - die katholisch-klerikal geprägten Portugiesen des 16. und 17. Jahrhunderts, die ihre Religion und Herrschaftsform verbreiten wollten, wenn es sein musste mit Gewalt. Das verband sie mit den Kaufleuten, die an Profitmaximierung interessiert waren. Die Portugiesen trafen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Japan auf ein instabiles, von Bürgerkriegen zerrissenes und verwüstetes Land ohne starke zentrale Führung. Das begünstigte zunächst das Eindringen des katholischen Glaubens in die japanische Kultur. Mit dem erneuten Erstarken einer zentralen Macht begannen folgerichtig die Schwierigkeiten für die fremden Eindringlinge und ihre Lehre. Außerdem kamen die Europäer aus den protestantischen Ländern, denen kein Druck durch die Mission entstand, denn die Niederländer und Engländer waren in religiösen Dingen zurückhaltend. Sie kamen zu Beginn des 17. Jahrhunderts in ein anderes, stärkeres Japan als die Portugiesen 60 Jahre zuvor. Der

¹⁰ Clossey (2006): 41-42, Ōguchi (1990): 78-80.

¹¹ Janeira (1970): 120, Ōguchi (1990): 78-80.

¹² Kirsch (2004): 12-13, Ōguchi (1990): 82.

Profit des Handels war ihnen wichtiger als kulturell Einfluss zu nehmen. Die restriktive Handelspolitik, die zwischen dem zerstrittenen China und Japan herrschte, führte zum Aufblühen des portugiesischen Handels, der eigentlich ein indirekter China-Japanhandel war.¹³

Man bemühte sich, die transpazifische Route zu verbessern und zu diesem Zwecke Kalifornien zu kontrollieren, denn es war immer schwierig, die fernen Inseln Japans zu erreichen, was die Anzahl der Besucher begrenzte. Der Jesuitenmissionar Eusebius Kino legte Karten von der Region an, denn die Jesuiten wollten Japan zum Christentum bekehren. Es wurden viele Stützpunkte von den Portugiesen, Spaniern und Holländern gegründet, aber mit dem Hauptinteresse am Handelsmarkt China und nicht an Japan. Perú und México versorgten China mit Silber. Im 17. Jahrhundert lag 84% der globalen Silberproduktion in Lateinamerika. Außerdem wurden mexikanischer Kakao, Koschenille und spanisches Öl nach Asien transportiert. Aus Asien kamen Seide, Zimt, Baumwolle, Porzellan und Pfeffer nach Lateinamerika. Die Chinesen erzeugten sogar extra Porzellan für die Jesuiten und ihre religiösen Zwecke. Bilder des Bodhisattvas der Gnade Guanyin wurden mit der Mutter Gottes, Maria, verwechselt und dadurch ebenfalls sehr populär. Bei der Überquerung des Himalayas bekam diese Gottheit ein neues Geschlecht, bei der Überquerung des Pazifiks eine neue Religion. Auch als die spanische Krone aufgrund der Verluste der Seidenindustrie in Lateinamerika und Spanien und dem Verlust von Silber an China Handelsverbote verhängte, blühte der illegale Handel unter den Jesuiten weiter, denen es weiterhin erlaubt war, Seide zu transportieren. Von der offiziellen Kirche wurde der Profit durch den Handel jedoch verurteilt.¹⁴ Es gab intensiven Kontakt zu China, und die Missionare kamen über Mexiko nach Asien, auch das *bakufu* 幕府, die Shōgunatsregierung, handelte zunächst mit den Europäern und der Handel blühte, aber die Jesuiten-Mission war in Japan nicht so erfolgreich: es kam zuerst zu Ausweisungen und Enteignungen, dann zu Verfolgungen.¹⁵

Die christlichen Missionare hielt man zunächst für Mitglieder einer neuen buddhistischen Sekte, die toleriert werden konnten. Als sich herausstellte, dass die Fremden eine unendlich weite Seereise hinter sich gebracht hatten, nur um die Japaner von ihrem Glauben an eine unsterbliche Seele und an einen Erlöser zu überzeugen, beeindruckte das durchaus. Der Einfluss der Missionare war aber meist auf Kyūshū begrenzt und verschwand nach 90 Jahren so schnell, wie er gekommen war. Aber es bedurfte harter Maßnahmen und große Opfer an

¹³ Kirsch (2004): 10-11.

¹⁴ Clossey (2006): 43-46, Kirsch (2004): 10.

¹⁵ Clossey (2006): 51-52, Ōguchi (1990): 91.

Menschenleben, um das Christentum in Japan so gründlich zu vernichten, dass es praktisch keine Spuren hinterließ.¹⁶ Sein Niedergang begann mit der zunehmenden Macht des Shōguns. Japanische Historiker schätzen, dass in den Jahren 1614-1635 mehr als 280 000 Christen, die an ihrem Glauben festhielten, infolge der Antichristengesetze ihr Leben verloren.¹⁷

Fabian Fucan, ein japanischer Jesuit, der zum Buddhismus zurückkehrte, meinte über die Padres in Japan 1620:

„Der Teufel selbst reichte nicht an ihre Arroganz heran.“¹⁸

Als 1610 João Ridriguez, der portugiesische Dolmetscher und Berater des Shōguns Ieyasu, das Land verlassen musste, wurde er durch William Adams, den Engländer in niederländischen Diensten ersetzt. Das Misstrauen den Christen gegenüber wuchs. Alles, was die Stabilität und Autorität der Regierungsmacht in Frage stellen konnte, wurde dem Einfluss der Christen zugeschrieben. Es kam schließlich zu grausamen Christenverfolgungen und Christenfeindlichkeit. Die Missionare wurden vertrieben und die Kirchen zerstört. Wer sich trotz Folterung weigerte, den christlichen Glauben abzulegen, wurde bei lebendigem Leibe verbrannt. Die Toten wurden zu Märtyrern. Zur Verblüffung der Buddhisten schnitten die Christen, Portugiesen und japanische Christen, in der Nacht Teile aus den verbrannten Leichen und hoben sie als Reliquien auf. Es gab auch Provinzen, in denen man sich zwar öffentlich vom christlichen Glauben lossagte, aber innerlich dabei blieb. In anderen Gebieten mussten die Dorfvorsteher einmal im Jahr vor dem Daimyō erscheinen und versichern, dass es in ihrem Dorf keine Christen gibt. Jeder Bürger Japans musste nun zum Sprengel eines buddhistischen Tempels gehören. Dort wurde über alle Mitglieder genau Buch geführt. Wer nicht auf diesen Listen stand, kam schnell in den Verdacht Katholik zu sein. Das erhöhte den Einfluss des Buddhismus in Japan. Wenn die Christen ihren Glauben nicht aufgeben wollten, wurden sie zunächst enteignet. Manche Jesuiten gingen in den Untergrund, andere schifften sich aus und kehrten später wieder zurück. Nach dem Gesetz der *goningumi* 五人組 „Fünfergruppe“, das zur Überwachung der Bevölkerung zusammen mit dem Bildertreten eingeführt wurde, wurden alle Personen eines Haushalts, die einen Christen versteckten, zum Tode verurteilt, auch wenn sie selbst keine Christen waren.¹⁹ 1614 war es mit der Toleranz

¹⁶ Kirsch (2004): 163-165.

¹⁷ Kirch (2004): 169.

¹⁸ Kirsch (2004): 157.

¹⁹ Kirsch (2004): 158, 165, Ōguchi (1990): 91-92.

Ieyasus gegenüber den Christen, der von den Niederländern immer wieder vor den gefährlichen Portugiesen gewarnt worden war, endgültig vorbei. Die Mission wurde als Vorbereitung eines Aufstandes oder einer militärischen Invasion dargestellt. Die Verbreitung des Christentums wurde streng untersagt. Portugiesische Seeleute und Händler, die Missionare nach Japan einschmuggelten, wurden nach japanischem Recht auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Ieyasus Konkurrent um die absolute Macht war Toyotomi Hideyori, der in der Festung von Ōsaka lebte, wo auch Jesuiten, Franziskaner und Augustinermönche ein und aus gingen. Ein solches Machtzentrum musste beseitigt werden. Daher mussten zuerst die Christen in Kyūshū dezimiert werden, die sich nicht erheben sollten, bevor Hideyoshi mit seiner Streitmacht gegen Ōsaka vorrücken ließ.²⁰ Die in Japan verbliebenen Missionare versuchten sich zu verbergen. Sie saßen in Hütten Lepröser und zwischen doppelten Wänden oder im Bretterschlag hinter der Latrine. Die Grausamkeiten gegenüber Christen nahmen zu. Ziel der Quälereien war aber eigentlich nicht der Tod, sondern der Abfall von der Religion. Schließlich wurden im Aufstand von Shimabara die bisher noch davongekommenen Christen Kyūshūs an einem einzigen Ort vernichtet. Bei vielen japanischen Christen lag die Todesbereitschaft auch eher an der Pflichterfüllung als an der genauen Kenntnis der Religion. Treue und Beständigkeit stehen in japanischer Ethik über dem eigenen Wohlergehen. Es wurden zwar trotz der Verfolgungen immer wieder Christen entdeckt. Doch aus Mangel an kundigen Priestern verwandelte sich der christliche Glaube in eine Volksreligion mit magischen Elementen, pseudolateinischen oder pseudoportugiesischen Formeln, mit der Verehrung abgebildeter Kreuze und anderer Symbole. Die katholische Mission in Japan war endgültig gescheitert.²¹

Die europäischen Ärzte, die nach Japan kamen, waren wegen ihrer chirurgischen Kenntnisse sehr geschätzt und hatten ihre große Zeit, als die wenigen Niederländer in Nagasaki auf ihrer künstlichen Insel Deshima bzw. Dejima die einzigen Europäer waren, die im Lande geduldet wurden. Denn in der sino-japanischen Medizin waren chirurgische Kenntnisse rar. Einer der berühmtesten war Engelbert Kämpfer (1651-1716), der neben seinem Beruf als Arzt notierte, skizzierte und das Leben Japans beobachtete und damit ein Werk schuf, das das prosperierende Japan der Genroku-Periode (1688-1704) zeigte.²²

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem Beginn des Zeitalters der Aufklärung, als Europa glaubte, den Höhepunkt der Schöpfung erreicht zu haben, hielt nichts im Vergleich damit

²⁰ Kirsch (2004): 157-159, Ōguchi (1990): 85, 91-92.

²¹ Kirsch (2004): 166-168, 176-177.

²² Kirsch (2004): 14-15, Ōguchi (1990): 92.

stand. Man sagte Japan ein despotisches Regierungssystem und unmenschliche Grausamkeit nach. Es entstand das Bild vom nachahmenden Japaner, das sich noch bis ins 20. Jahrhundert hielt. Denn einzelne weitsichtige Japaner, und dann auch der Shōgun, begannen sich für die Ergebnisse der westlichen Wissenschaften zu interessieren. Überhaupt entstand durch den beschränkten Zugang der Ausländer zu Japan ein oberflächliches, idealisiertes Bild dieser Insel in Reiseberichten, das später dann von den Europäern benutzt wurde, um Missstände in der Heimat zu kritisieren.²³ Die Macht der Niederlande ließ aufgrund von Aufständen und Fremdherrschaft nach, man versuchte aber vor den Japanern die schwindende Bedeutung zu verbergen. Um 1800 begannen die Russen in die Fußstapfen der Niederländer in Bezug auf Japan zu treten und wollten am Handel partizipieren. In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts gab es einen letzten Höhepunkt in der Begegnung von Europa und dem alten Japan. Das war der Aufenthalt des deutschen Arztes Philipp Franz von Siebold in Nagasaki (1823-1829), der unerlaubter Weise eine unvergleichliche Sammlung von Naturalien, Gegenständen des japanischen Alltags und der Kunst anlegte.²⁴

Die Welt außerhalb Japans änderte sich im 19. Jahrhundert erheblich und es wurde für das Inselreich immer schwieriger die Isolationspolitik der Edo-Zeit (1600-1848) aufrecht zu erhalten, die sich seit mehr als zwei Jahrhunderten als relative Friedenszeit bewehrt hatte. Das Interesse der seefahrenden Mächte am nördlichen Pazifik wuchs. Die Wale in der Japanischen See lockten die amerikanischen Walfänger an. Die industrielle Revolution brachte das Dampfschiff hervor und die Waffentechnik machte Fortschritte. Japan war nicht mehr das abgelegene, schwer erreichbare Land. 1853-1854 erzwang der amerikanische Kommandant Matthew C. Perry mit seinen Dampfschiffen, Waffen und Geschenken die Öffnung des Landes. Die japanische Regierung dieser Zeit war schwach und es entstanden die berühmten ungleichen Verträge mit Holland, Russland, England und Frankreich: Japan konnte nicht selbst den Zoll bestimmen und Ausländer, die Straftaten begingen, konnte nicht belangt werden.²⁵

2.2 Rangaku - das Wissen des Westens

Das erste westliche Buch, das nach Japan kam, war der *Catechismus Christianae Fidei*, der in Lissabon gedruckt worden war. Ab 1591 wurden Bücher auf Lateinisch, Portugiesisch und

²³ Kirsch (2004): 297-299.

²⁴ Kirsch (2004): 16-17.

²⁵ Kirsch (2004): 18, Ōguchi (1990): 107.

Japanisch in Japan in westlicher Drucktechnik gedruckt. Die meisten von ihnen waren religiöse Bücher. Darunter war auch *Contemptus Mundi* von Thomas à Kempis. Aesops Fabeln wurden 1593 in Amakusa als *Esopo no Fabulas* gedruckt (später wurden sie von Yukata Watanabe 1873 unter dem Titel *Isoppu Monogatari* übersetzt). Es wurden auch Auszüge von Homer, Aristoteles, Plato, Caesar, Seneca, Cicero und anderen griechischen und lateinischen Autoren übersetzt. Außerdem entstanden das erste japanische Wörterbuch *Vocabulario da Lingoa de Iapam* und die erste japanische Grammatik *Arte da Lingoa de Iapam*, die 1604 veröffentlicht wurden von einem Portugiesen, der nach Japan kam, als er 17 Jahre alt war: João Rodrigues. Ein anderer Priester, Luis Frois, schrieb die erste Geschichte Japans aus der Sicht eines Ausländers. Nach der Abschließung des Landes setzte Japan seinen Kontakt mit dem Westen dennoch durch die Holländer in Deshima bzw. Dejima 出島 fort, eine künstliche Insel, die im Hafen vor Nagasaki 1635 errichtet wurde. Die Holländer hatten ab 1641 dort eine Faktorei und zusammen mit den Chinesen das Monopol auf Handel mit Japan. Der Import von westlichen Büchern, auch von deren chinesischen Übersetzungen, war strengstens verboten bis 1720.²⁶

Wie China galt auch Japan als Zentrum der wirklich zivilisierten Welt. Die Länder und Reiche im Westen und Süden - auch Europa - gehören aus japanischer Sicht nicht dazu. Die wirklich für sie wertvollen Dinge kamen seit jeher aus China. Daher kam es unter anderem auch zur Abschließung Japans vor dem Einfluss des Fremden. Nur China und Korea bildeten eine Ausnahme. Die Fremden mit ihren Importen waren nur dazu gut, den Bedarf der herrschenden Klasse nach Luxus und Kuriositäten zu befriedigen. Unter dem Shōgun Tokugawa Yoshimune (1716-1744) begann man die Fertigkeiten und Kenntnisse der Europäer höher einzuschätzen. Er war ein Reformier mit besonderem Interesse an Landwirtschaft, Medizin und vor allem an der Astronomie. Seine Maßnahmen zielten auf eine Verbesserung der Verwaltung und des Erziehungssystems. 1720 lockerte er das Verbot der Einfuhr wissenschaftlicher Bücher aus dem Ausland und erlaubte aus China die Einfuhr von Werken über Astronomie, die dort von den fachkundigen Jesuiten in der Landessprache verfasst worden waren. Es wurde jedoch nicht daran gedacht, die Japaner aus reiner Freundlichkeit nun mit den Ergebnissen der westlichen Naturwissenschaften bekannt zu machen. Schließlich bestand die Vereinigte Ostindische Kompanie (VOC) aus Kaufleuten, die das Schicksal der Portugiesen in Japan noch nicht vergessen hatten. So vermittelten sie das Wissen des westlichen Kulturkreises eigennützig und häppchenweise. In den 40er Jahren des

²⁶ Janeira (1970): 120-122, Ōguchi (1990): 92.

18. Jahrhunderts nahm das Interesse einiger Mitglieder der japanischen Elite an den westlichen Wissenschaften weiter zu. Die jährliche Anwesenheit der Niederländer in Edo wurde wichtiger: sie lieferten schusssichere Rüstungen, Uhren und Landkarten. Sie brachten unbekannte Tiere und Pflanzen nach Japan, die Erstaunen auslösten. Es gab zunächst jedoch keinen Japaner, der die niederländischen Bücher lesen konnte, denn das war den Dolmetschern verboten gewesen, vor allem weil es darin so viele Passagen gab, die sich auf den christlichen Glauben bezogen. So hatten alle Dolmetscher Niederländisch zuerst nur durch Hinhören gelernt ohne schriftliche Notizen. Yoshimune hob dieses Verbot auf und die Dolmetscher durften wieder aktiv Niederländisch in Schrift und Laut lernen. Es hatte in Japan lange gedauert, bis die Scheu vor dem Fremden überwunden war. *Rangaku* 蘭学, das Studium des Wissens der Europäer, eigentlich „Hollandstudien“, hatte endlich einen offiziellen Charakter erhalten. Der Verkauf wissenschaftlicher Literatur an die Japaner war damals ein Nebenerwerb der Niederländer auf der künstlichen Insel Deshima bzw. Dejima.²⁷

Der japanische Arzt Sugita Genpaku 杉田 玄白 war der Sohn eines auf holländische Weise arbeitenden Chirurgen und erwarb das Buch *Tabulae Anatomicae* von Johann Adam Kulmus, das 1731 aus dem Deutschen ins Niederländische übersetzt worden war: Basis war also *Ontleedkundige Tafelen* aus dem Jahr 1734. Er entdeckte, dass die Abbildungen menschlicher Eingeweide sich stark von dem unterschieden, was er gelernt hatte, denn die Notwendigkeiten, eine Leiche zu öffnen, um mehr über die Krankheiten zu erfahren, war nach konfuzianischer Ansicht nicht zwingend. Der tote Körper war heilig und man durfte ihn nicht verletzen. Also beauftragten die japanischen Ärzte einen Eta, einen Unberührbaren, einen toten Körper für sie zu öffnen, damit sie den Inhalt des Buches überprüfen konnten. So wurden sie sich ihres eigenen Unwissens bewusst und beschlossen das europäische Anatomiebuch ins Japanische zu übersetzen: *Kaitai shinsho* 解体新書 „Das neue Buch über Anatomie“ entstand. Es war - abgesehen von einem Pferdebuch - die erste Übersetzung eines wissenschaftlichen Werkes der „Holländer“ für Japan. Danach erschienen die ersten Bücher, die das heliozentrische Weltbild des Westens vermittelten und der Name Kopernikus tauchte zum ersten Mal in einem japanischen Text auf. Doch das Wissen aus dem Westen war damals nur einem elitären Zirkel vorbehalten.²⁸

Das Friedens- und Handelsabkommen, das unter Kommodore Perry 1854 zwischen den USA und Japan unterzeichnet wurde, beendete die lange Abschottungspolitik *sakoku* 鎖国

²⁷ Kirsch (2004): 284-287.

²⁸ Kirsch (2004): 287-289, Ōguchi (1990): 103-104.

zwischen Japan und dem Westen. Seit dem ersten Kontakt zum Westen hat dieser enorme technische und wissenschaftliche Fortschritte gemacht, während Japan durch seine Abschließungspolitik nach außen auf derselben Stufe stehengeblieben war wie vor drei Jahrhunderten. Trotzdem war es zur Überraschung des Westens ein zivilisiertes Land geblieben und eine im Ständesystem organisierte Gesellschaft (*shi-nō-kō-shō* 士農工商). Die Leute, die Geld hatten, die Händler und Kaufleute, hatten innerhalb der Hierarchie die niedrigste Stufe inne. Man hatte versucht, ihre Verschwendungssucht einzudämmen, was mehr schlecht als recht gelungen war. Die Samurai waren im *sankinkōtai* 参勤交代 - System gefangen und verarmten zusehends. Auch die Bauern hatten durch die hohe Pacht und hohe Steuern kein leichtes Leben und es kam immer wieder zu Aufständen. Der christliche Einfluss hatte im Untergrund weiterbestanden, und als sich die französischen Missionare 1863 in Nagasaki einrichteten, fanden sie etwa 20 000-50 000 Christen vor.²⁹

Beim zweiten Kontakt mit dem Westen kurz vor dem Anbruch der Meiji-Zeit (1868-1912) standen wieder die Liebe und Neugierde zu neuen Ideen im Konflikt mit der Bindung zur Konformität und Tradition. Manche Japaner waren entsetzt über die Tatsache, dass die Christen ihren Gott über den Kaiser stellten. Sie wollten den Kaiser wieder einsetzen und die Ausländer hinauswerfen: Ihr Motto war *sonnō jōi* 尊皇攘夷 „Verehrt den Kaiser und vertreibt die Barbaren!“. Vor allem die Gruppen der Bewegung aus Satsuma und Chōshū leisteten den Großmächten im Kampfe Widerstand, wurden aber besiegt. Der Kaiserhof in Kyōto gab den Befehl zur Auflösung der Shōgunatsregierung. Das bestimmende Schlagwort derer, die die moderne Gesellschaft in Japan einführen wollten, war *bunmei kaika* 文明開化 „Zivilisation und Erleuchtung“. Japan wurde in der Meiji-Zeit stark von der europäischen Kultur beeinflusst: Eisenbahn, Telegraphie, Gaslaternen, westliche Kleidung, Schuhe und Ähnliches und die Anerkennung des Christentum formten eine völlig neue Alltagskultur aus. Was den Charakter der Meiji-Zeit außerdem noch maßgeblich bestimmte, war der Ruf nach einem starken Militär und einer starken Industrie, die mit dem Westen mithalten können: *fukoku kyōhei* 富国強兵 „Bereicherung des Landes und Stärkung des Militärs“. Die technische Überlegenheit des Westen, wie sie sich auch im Opiumkrieg *ahen sensō* 阿片戦争 (1840-1842) zeigte, in dem China von England besiegt worden war, die Furcht vor ihren berühmt-berüchtigten schwarzen Kriegsschiffen 黒船 - Black Pearls it seems -, brachte sogar die Konservativen zu der Meinung, es sei das Beste, die westliche Wissenschaft, Medizin, Astronomie, Geographie und Waffenerzeugung anzunehmen und zu erlernen. Es wurde die

²⁹ Janeira (1970): 122-123, Ōguchi (1990): 100-105.

allgemeine Wehrpflicht eingeführt, die alle jungen Männer ab 20 zu leisten hatten, der Kaiserhof nach Tōkyō - so hieß Edo nun - verlegt und den Bauern die Besitzrechte über ihre Länder gegeben, die nun nach der Grundsteuerreform besteuert wurden, mit welchem die Industrie gefördert wurde. Die alte Ethik, die konfuzianischen Werte, sollten aber erhalten bleiben, da sie der westlichen Moral überlegen waren. Im Gegensatz zu Europa konnten in Japan viele Menschen zu dieser Zeit lesen, vor allem in den großen Städten: ungefähr 50 % der Buben und 15 % der Mädchen gingen zur Schule, obwohl sie nicht verpflichtend war. Das Ideal vieler progressiver Intellektueller war es, die östliche Ethik mit der westlichen Wissenschaft zu verbinden. Der Westen galt als verachtenswerte Zivilisation der Maschinen, der Osten als vornehme spirituelle. Andererseits wurden der westliche Sinn für Freiheit, Liberalismus, Individualismus und Unabhängigkeit bewundert. Um den Westen besser verstehen zu können, wurden Gesandte und Austauschstudenten nach Europa und Amerika geschickt. Außerdem wurden Leute aus dem Westen, vor allem Techniker und Wissenschaftler, nach Japan eingeladen. Die japanische Gesellschaft stand dem Westen mit gemischten Gefühlen gegenüber. Die Zeichen der westlichen Zivilisation waren überall: Schirme, Armbanduhr, Pferdewaagen, kurze Haarschnitte, Telegramme. Außerdem wurde der Konsum von Rindfleisch empfohlen, was nicht üblich war, um seine patriotische Pflicht zu erfüllen. Der Enthusiasmus für den Westen ging so weit, dass man an der Universität die Abteilungen für japanische und chinesische Literatur eliminieren wollte, und an manchen Schulen englische Literatur und Geschichte statt japanische unterrichtete. Deutsche, französische, englische, amerikanische Philosophie wurden eingeführt und übten einen großen Einfluss auf die japanischen Intellektuellen aus: Descartes, Kant und Schopenhauer lösten unter den Studenten Begeisterung aus. Die westliche Literatur strömte in das Land und es kam zu einer enormen Welle an Übersetzungen von wichtigen und unwichtigen Werken. Schriftsteller wie Mori Ōgai 森 鷗外 (1862-1922) stellten großartige Werke des Westens vor. Politische Romane und Science Fiction wie Jules Vernes waren von besonderem Interesse. Shakespeare nahm eine wichtige Stellung in der japanischen Literatur ein. Das erste westliche literarische Werk, das übersetzt wurde, war Defoes *Robinson Crusoe*, das in der Edo-Zeit übersetzt wurde, 1872 veröffentlicht und in der Meiji-Zeit neu übersetzt wurde. Dann wurde Swifts *Gulliver's Travels* übersetzt. Es folgten weitere Werke der Weltliteratur wie unter anderen Dostojewskis *Verbrechen und Strafe*, Hoffmanns *Fräulein von Scudéry* und Ibsens *Puppenheim*. Viele japanische Werke basierten auf Material aus der westlichen Literatur. Binnen kürzester Zeit machte man sich mit den literarischen Strömungen im zeitgenössischen Europa vertraut, da nicht wenige Literaten die Texte auch in Originalsprache oder in der

jeweiligen englischen Übersetzung lasen. Man war fasziniert von Unbekanntem und Neuem. Zu dieser Zeit fehlte es der japanischen Literatur selbst etwas an Vitalität, Originalität und Imaginationskraft. Von diesem Erschöpfungszustand wurde sie durch den Kontakt mit dem Westen gerettet.³⁰

2.3 Moderne japanische Literatur unter dem Einfluss des Westens

In der Geschichte Japans wird der Beginn der Moderne (*kindai* 近代) mit der Landesöffnung und der Meiji-Restauration von 1868 angesetzt, der Abschaffung der Shōgunatsregierung und der Wiedereinsetzung des Kaisers mit einer Fülle von staatlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Reformen. Der Beginn der Gegenwart (*gendai* 現代) wird in den meisten Literaturgeschichten mit dem Ende des zweiten Weltkriegs angesetzt.³¹

Alle Werke aus der Meiji-Zeit (1868-1912) reflektieren einen starken westlichen Einfluss auf die japanische Literatur, die mehr als zwei Jahrhunderte isoliert war fast ohne fruchtbare Anregungen von außen. Natürlich gab es schon zuvor westliche Beeinflussung, vor allem im Bereich der Dichtung, aber nicht in einem so großen Ausmaß. Eine ganze Welt von neuen Ideen und neuen Formen stand plötzlich offen. Die japanische Literatur strebte mehr denn je danach, sich in den Kanon der Weltliteratur einzuordnen. In Tōkyō, dem Zentrum von Politik und Verwaltung, Publizistik und Verlagswesen, Kunst und Kultur, Auslandskontakten und Wirtschaftsverbindungen, leben bis heute die meisten japanischen Autoren. In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts bildeten zahlreiche neugegründete Zeitschriften und Zeitungen ein wichtiges Forum für die Literatur. Die Tageszeitungen veröffentlichten zwischen 1908 und 1915 in Fortsetzungsromanen repräsentative Werke der Naturalisten und sie versorgten die Leser mit Hintergrundinformation über das Leben der Autoren.³²

Auch die Autoren der Meiji-Zeit standen unter dem Einfluss der Politik, wollten das Beste aus dem Westen und Osten kombinieren und gleichzeitig im Kern japanisch bleiben: eine kombinierte Gesinnung von nationaler Mission, sozialer Verantwortung und kultureller Identität, wie die beiden großen Schriftsteller der Zeit Natsume Sōseki 夏目 漱石 (1867-1916) und Mori Ōgai 森 鷗外 (1862-1922) zeigen. Literatur wurde wie die Wissenschaft

³⁰ Janeira (1970): 124-129, Kirschnereit (2000): 15-16, Ōguchi (1990): 105-116, Kojima (1967): 366-367.

³¹ Kirschnereit (2000): 14.

³² Janeira (1970): 129-130, Kirschnereit (2000): 22.

behandelt. Mori Ōgai studierte Holländisch und Deutsch und fertige Übersetzungen an, auch aus dem Englischen. Er verbrachte vier Jahre in Deutschland und arbeitete als Militärarzt in Japan. Als Kind aus einer Samurai-Familie wurde er zu traditionellen Werten des Konfuzius erzogen und studierte auch die chinesischen Klassiker. Er kombinierte alte traditionelle Werte mit den neuen Ideen aus dem Westen, schrieb Dichtung, Prosa, Dramen und Kritiken. Mori Ōgais Kritik und literarische Schriften förderten die Intellektualisierung der Meiji-Literatur. Er zeigte Interesse an philosophischen Aspekten von Literatur und führte einen idealistischen und wissenschaftlichen Geist in die Literatur ein. Natsume Sōseki, der englische Literatur studiert hatte und mit dem Roman „*I am a cat*“ *Wagahai wa neko dearu* 『吾輩は猫である』 berühmt wurde, Dozent englischer Literatur und Journalist der Asahi Shinbun, war zerrissen zwischen der Anziehung, die die westliche Literatur auf ihn ausübte, und dem alten östlichen Kanon. Er konnte die beiden seiner Meinung nach nicht so gut kombinieren, war aber mehr fasziniert von den Gedanken, die aus Übersee kamen, als von den Traditionen seiner eigenen Ahnen. Er kombinierte Romantizismus mit einer realistischen Technik. Dennoch war die Quelle seiner Inspiration japanisch. Er machte sich auch über japanische Eigenheiten und Rituale lustig und hatte Spaß an der neuen kreativen Gestaltungsfreiheit. Zentrale Themen in seiner Literatur sind die Vereinsamung eines sich selbst entfremdenden Individuums zwischen höheren Moralvorstellungen und korrupten Verhaltens in der Gesellschaft seiner Zeit. Außerdem kritisierte er den in Egoismus mündenden westlichen Individualismus, der Fuß fasste. Die beiden Autoren waren die wichtigsten ihrer Zeit und auch später in der Taishō-Ära (1912-1926) zusammen mit Akutagawa Ryūnosuke, der mit 35 Jahren Selbstmord beging.³³

Akutagawa Ryūnosuke 芥川 龍之介 (1892-1927) lebte nur für sein Schreiben und war eine Art literarischer Asket, Intellektueller mit enzyklopädischem Wissen. Er schrieb 140 Werke, fast nur Kurzgeschichten. Er kombinierte seinen Hintergrund von englischer Literatur mit den alten Legenden und Geschichten aus Japan wie in seiner berühmten Kurzgeschichte *Kappa*, hatte eine Vorliebe für die Vergangenheit, das Merkwürdige und Bizarre. Sein künstlerisches Ideal war *L'art pour l'art*: er versuchte sich in Realismus, Symbolismus und Surrealismus. Er wird von intensiven Themen und dunklen Szenen des Horrors angesprochen wie auch seine Novelle *Rashōmon* zeigt. Akutagawa ist das Produkt einer verwirrten Gesellschaft, die vor eine neue Zivilisation gestellt wird, zu der sie sich sowohl hingezogen als auch von ihr

³³ Janeira (1970): 131-132, 132-134, 134-139, Kirschnerreit (2000): 20, Murray (2003): 12-13.

abgestoßen fühlt: seine Sehnsucht nach eleganter Einfachheit und Ruhe kollidierte mit der westlichen Kultur.³⁴

Doch es wurden auch Zweifel und Kritik an westlichen Konzepten, die übermittelt wurden, angebracht, da viele Ideen einander zu widersprechen schienen, wie der Darwinismus, der den christlichen Lehren entgegenstand, aber auch weil man die eigene kulturelle Identität heftig verleugnet hatte, sodass es zu einer Gegenbewegung kommen musste. Daher kann man im geistigen Leben Japans eine Reihe von Wellenbewegungen feststellen: auf eine Phase der Europasehnsucht folgt stets eine Phase der Rückbesinnung auf die eigene Tradition, aber der westliche Einfluss ist immer gegenwärtig. Große japanische Autoren der Gegenwart sind den großen westlichen Autoren näher als ihren eigenen Klassikern: es gibt technische Verbesserungen in der Dichtung und im Roman und neue Richtungen von Gedankengängen.³⁵

Marxismus und Christentum waren die Haupteinflüsse aus dem Westen nach dem Krieg. Dennoch bleibt das Christentum eher ein Fremdkörper, christliche Kontroversen bleiben den japanischen Autoren in ihrem Verständnis und in ihrer Logik ein Rätsel. Warum, beispielsweise, ist körperliche Liebe schlecht im Gegensatz zur geistigen Liebe, wo doch beide meist als ein und dasselbe zu sein scheinen? Bei vielen Autoren findet sich eine neue Freiheit von Subjekt und Ausdrucksform vor.³⁶

Bei dem berühmten Tanizaki Junichirō 谷崎 潤一郎 (1886-1965) beispielsweise wird die westliche Technik der Exposition mit der Verdichtung klug kombiniert mit der japanischen Fähigkeit die dunkle Welt der Instinkte und die teuflischen Kräfte im Menschen zu erforschen. Er nahm seine Inspiration aus japanischem Boden und aus dem Westen die literarische Technik. Seine erotische Literatur wurde als dekadent und fast pornographisch bezeichnet. In seinen späten Romanen kombiniert er die japanische Tradition der Erotik mit dem westlichen Trend psychoanalytischer Fiktion.³⁷

Auffallend an der modernen japanischen Literatur ist die weiterhin bestehende Tradition und Vorliebe für Kurzformen, die auch im 20. Jahrhundert einen hohen Anteil ausmacht. Das rührt daher, dass fast 90 Prozent der literarischen Prosa vor ihrem Erscheinen in Buchform in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht worden ist. Außerdem ist auch eine Vorliebe für eine assoziative Verknüpfung lyrischer Prosaskizzen, Anekdoten, Legenden oder Einzelepisoden im Rahmen größere Erzählwerke auch schon für die gesamte vormoderne Tradition charakteristisch. Mit der Aufwertung der Erzählprosa kam es zur Aufspaltung in

³⁴ Janeira (1970): 139-141, Murray (2003): 76-77.

³⁵ Kirschnereit (2000): 16, Janeira (1970): 142-143.

³⁶ Janeira (1970): 144-145.

³⁷ Janeira (1970): 153-156.

gehobene Literatur (*junbungaku* 純文学) und die populäre Massenkultur (*taishū bungaku* 大衆文学), wobei der Nicht-Fiktionalität der Vorzug gegeben wurde, während Phantastisches und Fiktives mit dem Odium des Trivialen behaftet war. Mitte der zwanziger Jahre gab es den sogenannten *enbon*-Boom: *enbon* 円本 waren preiswerte Buchausgaben (ein Yen pro Band), die als große Serien mit mehr als hunderttausend Exemplaren auf den Markt kamen. 1927 gründete der Verlag Iwanami nach dem Vorbild von Reclams-Universalbibliothek die Iwanami-Bibliothek. Die Taishō-Zeit (1912-1926) gilt als Epoche relativer Liberalität und Weltoffenheit im geistigen und politischen Leben: Der Marxismus galt als Stimulans. Es kam zur ersten proletarischen Literatur durch die neuen Lebensbedingungen in der industriellen Arbeitswelt. Auch die ersten Zeitschriften der Frauenbewegungen wie die berühmte Seitō 青鞥 „Blaustrumpf“ kamen heraus. Unter dem Eindruck westlicher Stilrichtungen wie Futurismus, Kubismus, Surrealismus und Expressionismus experimentierten die Autoren und suchten nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Doch bei vielen Autoren lässt sich nach einer Phase intensiver Rezeption abendländischer Kunst wieder eine bewusste Hinwendung zur einheimischen Tradition ausmachen, wie bei Tanizaki, der das Epos *Genji-Monogatari* 源氏物語 der Hofdame Murasaki Shikibu 紫式部 ins moderne Japanisch übersetzt. Ab 1942 wurde die japanische Zensur von der Edo-Zeit ins neue System übernommen und das intellektuelle Leben zunehmend geknebelt.³⁸

Nach dem zweiten Weltkrieg erholte sich die publizistische Welt rasch. Bereits im November 1945 wurde die erste Literaturzeitschrift neu gegründet mit dem Namen *Shinsei* 新生 „Vita Nova“. Bis 1949 etablierten sich mehr als 110 Zeitschriften, die regelmäßig Werke der höheren Literatur veröffentlichten. 1947 wurde eine demokratische Verfassung ausgerufen, die auch den Frauen das Wahlrecht gab. Auch das Bildungswesen wurde erneut reformiert. 1951 wurde der Friedensvertrag unterzeichnet und die Besatzungszeit endete. Ein wirklicher Neubeginn kann aber in der Literatur nur für Schriftsteller festgestellt werden, die erst jetzt begannen zu publizieren. Die Literatur der Nachkriegsjahre handelt von der trostlosen Realität in den zerstörten Städten. Mangel, Hoffnungslosigkeit und moralische Desorientierung prägen die Erzählwerke der sich u.a. auf den Existenzialismus von Sartre und Camus berufenden sogenannten Libertins. Es kam zum komplexen Intellektualismus mit experimentell-abstrakten Texten, die der Avantgarde zugeteilt werden. Der Wiederaufbau war Mitte der fünfziger Jahre erreicht, für viele Historiker aber erst mit dem Ende der Shōwa-Zeit 1989. Auf die Nachkriegsgruppe folgte die dritte Newcomer Generation (*daisan no shinjin* 第三の新人).

³⁸ Kirschnereit (2000): 23-27.

Sie schreiben weniger spektakuläre und weniger an gesellschaftlichen und Zeitproblemen als am Privaten sich orientierende Prosa. Sie setzen auch auf die in Japan nach wie vor große Beliebtheit des autobiographischen Schreibens.³⁹

Endō Shūsakus zentrales Thema bis in die neunziger Jahre ist das Christentum in Japan und der sich daraus ergebende Kulturkonflikt. Kojima Nobuo und Shōno Junzō behandeln die Auflösung der japanischen Familie. Tanizaki und Kawabata erkunden in ihren Erzählwerken der fünfziger und sechziger Jahre die Sexualität als fundamentale Triebkraft menschlichen Handelns und Strebens nach Erfüllung. Mishima Yukio hatte die Aneignung europäischer Stile und Formen vom *fin de siècle* bis zu Thomas Mann, vom französischen Klassizismus bis zu Radiguet und Mauriac zum Programm erhoben und arbeitete seit den fünfziger Jahren an einer Synthese abendländischer und einheimischer Erzähl- und Theatertradition. Die Schriftstellerin Enchi Fumiko (1905-1986) schildert vom patriarchalischen System unterdrückte Frauengestalten, die dennoch durch ihre Kunst oder eine geheime schamaninnenhafte Macht die Ereignisse nach ihrem Willen lenken. Sie hatte 1973 auch das *Genji-Monogatari* ins moderne Japanisch übertragen. Besonders populär waren Autoren, die die Grenzen zwischen gehobener Literatur und Unterhaltungsliteratur verwischten und sich schon bald als gehobene Unterhaltungsliteratur (*chūkan shōsetsu*) etablierten. Überhaupt waren die Grenzen fließend, da anerkannte Autoren der sogenannten „reinen“, das heißt hohen Literatur, sich gleichzeitig in den Regionen der Trivialproduktion bewegten.⁴⁰

Immer mehr Autoren machen seit den sechziger Jahren von den Möglichkeiten, ins Ausland zu reisen Gebrauch, was ihnen auch die Chance bot, die stofflichen Horizonte der Literatur zu erweitern und neue Erlebnisräume und Erfahrungsweisen zu erschließen. Besonders berühmt ist der *poeta doctus* Ōe Kenzaburō, der 1994 den Nobelpreis erhielt und dessen erzählerisches Interesse Randfiguren und Ausgestoßenen der Gesellschaft gilt und der Brutalität und Absurdität des Lebens. Er konstruiert existentialistische Antihelden, die ihre unerfüllten Träume nur in aggressiver Sexualität ausleben. Es entstand auch, als die Zensur nach Kriegsende aufgehoben wurde, die sogenannte „Atombombenliteratur“ (*genbaku bungaku* 原爆文学), denn in den sechziger Jahren wurden Hiroshima und Nagasaki erneut zum Thema: 1965 erschienen *Kuroi ame* 黒い雨 „Schwarzer Regen“ und Ōes Reportage über Hiroshima. Berühmt ist auch Oda Makotos Roman *Hiroshima* aus dem Jahr 1981. Die Literatur der Frauen griff Probleme in der Gesellschaft auf die Leiden im quecksilberverseuchten Minamata oder die Versorgung alter Menschen. Die

³⁹ Kirschnereit (2000): 27-30.

⁴⁰ Kirschnereit (2000): 30-32.

Schriftstellerinnen haben seit den sechziger Jahren eine zunehmend wichtige Position innerhalb der Gegenwartsliteratur erobert. „Frauenliteratur“ verweist im japanischen Kontext auf die stilbildenden und für die literarische Tradition so bedeutende Werke der klassischen Hofdamenliteratur zurück, weshalb Literatur von japanischen Kritikern auch heute bisweilen zum genuin weiblichen Metier erklärt wird. In der Literatur der siebziger Jahre ist ein Rückzug einiger Autoren auf die Innerlichkeit und erneute Hinwendung zum Privaten charakteristisch. Sie konzentrieren sich auf die Beschreibung ihres von Einsamkeit geprägten Seelenzustands.⁴¹

Bei den nach 1950 geborenen und in der Wohlstandsgesellschaft aufgewachsenen Autoren wird ein neues hedonistisches konsumorientiertes Lebensgefühl artikuliert. Man nennt sie die Generation der Leere (*kūkyo no sedai* 空虚の世代). Die Kommerzialisierung nimmt zu, auch ist die Literatur noch intensiver mit dem Medium Film verbunden: Viele Autoren produzieren Fernsehromane (*terebi shōsetsu* テレビ小説) und Drehbücher für Serien. Einer der berühmtesten japanischen Autoren auch in Europa ist wohl Murakami Haruki 村上 春樹, dessen erfolgreichstes Werk *Noruei no mori* 『ノルウェイの森』 (*Norwegian wood*) ist. Er übersetzt auch fleißig amerikanische Gegenwartsliteratur. Yoshimoto Bananas romantische Erzählungen sind stets um eine junge Frau Anfang zwanzig zentriert, in der sich die begeisterte Leserschaft wiederfindet. Sie ist ebenfalls in Europa sehr bekannt. Diese Autoren gehören also der Generation der *shinjinrui* 新人類 der „neuen Menschheit“ an, denn sie führen mit Ausnahme von Murakami Haruki ein medienpräsenes Leben als sogenannte *tarento* „Talente“ und sie werden kritisiert, sich angeblich hauptsächlich für Absatzzahlen zu interessieren. Die Medienkonzerne machen erhebliche Gewinne mit Klatsch- und Sensationsblättern und der stetig zunehmenden Produktion von Comics für Erwachsene und Kinder. Nach den siebziger Jahren entsteht ein neues Interesse an der eigenen Identität und die Frage nach der Definition der japanischen Literatur, die bisher nur als eine von japanischsprachigen Japanern in Japan sozialisierte angenommen wurde. Außerdem zeigt sich die Lyrik mit ihren *haiku*, *senryū* und *tanka* ungebrochen in ihrer Tradition. Nach einer Statistik des *haiku*-Literaturmuseums verfassen eine Million Japaner regelmäßig *haiku*. Das *haiku* lässt kaum Spielraum für Innovationen, denn es fordert bei nur geringem Umfang die genaue Befolgung von Grundregeln wie Jahreszeitenbezug und Unterteilung in 5-7-5 Moren und Zweipoligkeit der Aussage durch eine Zäsur. Es gibt auch eine aus dem Kulturkontakt mit dem Westen entstandene Lyrik, die *shi* genannt wird. Typisch für die vormoderne und

⁴¹ Kirschnereit (2000): 32-38

moderne japanische Literatur ist hier wieder das Ineinander-Gleiten von verschiedenen Genres, so auch von Prosatexten und Gedichten, Essayistik und Erzählliteratur, Fiktion und Autobiographie.⁴²

In den neunziger Jahren, geprägt durch Platzen der Bubble-Economy, den Anschlägen von Randgruppen wie der Aum-Sekte und dem Erdbeben von Kōbe 1995, lassen sich japanische Autoren von Sensationsnachrichten inspirieren und beschreiben Durchschnittsmenschen, die durch einen plötzlichen Ausbruch von Gewalt ihrem Leben eine neue Wendung geben. Beliebt werden auch Horror- und Mystery-Romane mit Science Fiction-Elementen oder auch historischen Stoffen kombiniert. Immer mehr Autoren siedeln ihre Erzählwerke in fremden Weltregionen und Zeiten an: Mishima Yukio schreibt über die Hexenjagd im europäischen Mittelalter in der Region von Lyon, erlebt aus der Perspektive von Dominikanermönchen. Auch die Werktitel sind teilweise in englischer Sprache, teils in lateinischen Buchstaben, teils als Lehnwörter in Katakana-Silbenschrift, was einen hybriden Eindruck schafft.⁴³

Die jüngeren japanischen Autoren der Moderne, die zur Kriegszeit in ihren Zwanzigern waren, und der Postmoderne unterscheiden sich also bereits nicht mehr sehr von ihren westlichen Kollegen, denn sie leben auch in einer Gesellschaft, die der westlichen sehr ähnlich ist. Die jüngere Moderne ist gekennzeichnet durch die schrittweise Auflösung der konfuzianischen Moral und der Übernahme der neuen westlichen Freiheiten für Frauen und dem westlichen Konzept von Familie. Man findet in den neuen Autoren eine Atmosphäre der moralischen Verwirrung, grausamen Kompensation und des Nihilismus gepaart mit einer Lust nach Leben. So wie Japan alte japanische Räume mit modernen Fernsehgeräten verbindet, die modernste Elektronik erzeugt und gleichzeitig durch alte japanische Gärten spaziert, so schauen auch die Schriftsteller gleichzeitig in die Zukunft und in die Vergangenheit.⁴⁴

2.4 Der Einfluss Ovids auf die japanische Literatur

Die starke Wirkung des Publius Ovidius Naso (43v.Chr.-17n.Chr.) zeigt sich noch zu Lebzeiten des Dichters, als Elegien unter seinem Namen veröffentlicht wurden. Außerdem wird seine Popularität deutlich durch die zahlreichen Verse, die als Graffiti auf die Wände der Häuser von Pompeji gekritzelt wurden. Die christlichen Schriftsteller der Spätantike bezogen sich auf Ovid und verwendeten die *Metamorphosen* als mythologisches Handbuch.

⁴² Kirschnereit (2000): 38-44, Cho-Sobotka (2007): 218-221.

⁴³ Kirschnereit (2000): 44-47.

⁴⁴ Janeira (1970): 184-186, 198-200.

Hieronymus warf den Menschen vor, an Ovid zu glauben und nicht an die Bibel. Im Mittelalter wurde Ovid in karolingischer Zeit (9. Jhdt.) wieder gelesen, Ovid war in dieser Zeit Schulautor. Es entstanden zahlreiche freie Nachdichtungen unter seinem Namen.⁴⁵ Ovid beeinflusst die europäische Literatur am stärksten spätestens seit dem 12.-13. Jahrhundert, der *aetas ovidiana*, bis ins Zeitalter des Barock und darüber hinaus. Jahrhundertlang schöpften Literaten bildende Künstler und Musiker den Stoff für ihre Werke aus Ovids Repertoire. Die *Metamorphosen* im Speziellen galten als Vorbild in Fragen der Erzählkunst und des Stils, als Lehrbuch der Moral und als Enzyklopädie gelehrten Wissens. All diese Aspekte schlugen sich in einer Fülle von Paraphrasen, Allegorien, Kommentaren, Bearbeitungen und volkssprachlichen Übertragungen nieder, deren ununterbrochene Reihe vom Mittelalter bis in die Neuzeit führt. Sein Werk wurde je nach Geist der rezipierenden Epoche verändert. Vor allem die volkssprachlichen Wiedergaben spielten eine große Rolle und dienten bildenden Künstlern als Inspirationsquelle für mythologische Darstellungen. Bereits im ersten Jahrhundert des Buchdrucks begannen diese beliebten Texte den Markt zu erobern. Oft waren die Editionen mit Illustrationen geschmückt, zunächst mit Holzschnitten, später mit Kupferstichen und Radierungen.⁴⁶ In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstand in Frankreich das Epos *De vetula*. Darin wird Ovids Lebensweg vom jungen Liebhaber bis zur angeblichen Bekehrung zum Christentum in der Verbannung vorgeführt. Außerdem war Ovid im mittelalterlichen Spanien sehr bekannt für seine Werke zur Liebe aber auch zur Mythologie. Ovid wirkte also auf die nationalsprachige Literatur des Mittelalters: die *Metamorphosen* wurden sogar in mittelhochdeutsche Reime gebracht. Auch sein Einfluss auf England und Shakespeare ist natürlich nicht zu unterschätzen. Goethe und Schiller waren ebenfalls von ihm beeinflusst. Die Humanisten beschäftigten sich mit allen Gebieten des Wissens, die man in Ovids Werk *Metamorphosen*, das man auch als mythisches Lehrgedicht interpretieren kann, findet: Philosophie, Geschichte, Geographie, Naturwissenschaft, Astrologie. In der Neuzeit und auch zur Zeit des Ostblocks im 2. Jahrhundert war neben *Metamorphosen* und *Heroides* vor allem die Verbannungsdichtung wichtig für Schriftsteller, die sich mit Ovid identifizierten: Milton, Gottsched und Grillparzer, und schließlich Bochencki und Lange. Es gibt auch ein Ballett *Die Metamorphosen des Ovid* aus jüngster Zeit und 1988 erschien der Erfolgsroman *Die Letzte Welt* von dem österreichischen Autor Christoph Ransmayr.⁴⁷

⁴⁵ Divjak (1988): 9-10.

⁴⁶ Huber-Rebenich (1999): 7.

⁴⁷ Divjak (1988): 10-11, Huber-Rebenich (1999): 14, Clark (2011): 231-232, Ziolkowski (2005): 24-29, 176-184.

Im Westen, das heißt im europäischen und anglo-amerikanischen Kulturkreis, ist Ovids Werk gut rezipiert und bekannt. Aber wie sieht es mit Ovid in Japan aus?

Wenn wichtige Werke im Kulturkontakt übersetzt werden, werden traditionell zuerst Werke übersetzt, die man am dringendsten braucht, das heißt wissenschaftliche Werke, oder die von besonderem Interesse sind. So auch in diesem Fall, dem Kontakt zwischen der japanischen und der zunächst indirekt über die portugiesischen Jesuiten übermittelten lateinischen Literatur. Es wurden japanische Wörterbücher und Grammatiken (1604) herausgegeben, religiöse Werke und Werke zu Moral und Ethik wie die Fabeln Äsops (1593 ins Japanische übersetzt, immer wieder neu herausgegeben, auch 1873 wieder übersetzt). Dann folgten ein anatomisches Buch (1731) und ein Buch über Pferde, die man übersetzte, und weitere Werke aus dem Bereich Landwirtschaft, Medizin und Astronomie, verschiedene Werke der Literatur auszugsweise. Werke der Dichtung, die vor allem der Unterhaltung dienen, werden meist erst später übersetzt. Dadurch, dass Japan so lange nach außen hin in der Edo- Zeit (1600-1868) relativ abgeschottet war, konnten eher wenige westliche Werke in dieses Land vordringen und erst wieder ab 1720 unter Yoshimune. Auch in der Meiji-Zeit (1868-1912), zu der es eine rege Übersetzertätigkeit gab, war wohl am wichtigsten, was dem schnellen militärischen und wirtschaftlichen Fortschritt des Landes dienen sollte, eine Verbindung östlicher Ethik mit westlicher Wissenschaft wurde angestrebt, politische Romane und Science Fiction, Philosophie übersetzt, aber durchaus auch Shakespeare. Über Ovid gibt es kaum Information, aber er wurde wohl zuerst nur auszugsweise übersetzt, denn manche seiner Texte wurden von den Jesuiten und anderen als gefährlich angesehen, und auf jeden Fall indirekt über Shakespeare vermittelt. Dann kamen schon die Kriege und großen Weltkriege bis 1945.

Eine der frühesten wissenschaftlichen japanischen Übersetzungen Ovids scheint aus dem Jahr 1966, also aus der Nachkriegszeit, zu stammen: *Tenshin-Monogatari* 『転身物語』 田中秀央・前田敬作訳、人文書院. Diese wurde von Tanaka Hidenaka (1886-1974), einem Linguisten und Pionier der klassischen Philologie in Japan, und Maeda Takashi angefertigt, als die japanische Altertumswissenschaft klassischer europäischer Werke dort noch im Entstehen war. Viele Werke Ovids wurden in den sechziger und achtziger Jahren übersetzt.⁴⁸ Dies bedeutet, dass der richtig intensive Einfluss Ovids auf die japanische Literatur tatsächlich noch relativ jung ist, was noch zu spannenden Effekten führen kann. Auch die Übersetzung von Nakamura Zenya, die ich in dieser Arbeit behandelt habe, stammt

⁴⁸ Wikipedia Foundation Japan (2013d), Wikipedia Foundation Japan (2013e), Wikipedia Foundation Japan (2013g).

ursprünglich aus dem Jahr 1984, geht wohl auf den alten lateinischen *Belles Lettres* - Text von Lafaye (1966) zurück und kam im Jahr 2010 als 21. Auflage neu heraus. Nakamura Zenya (1925-1985) war Literaturwissenschaftler der klassischen Antike in Japan. Er übersetzte viele griechische und lateinische Werke ins Japanische, wie die *Medea* von Euripides und Ciceros *De Legibus*.⁴⁹

3. Die Schriftstellerin Tawada Yōko 多和田 葉子

3.1 Das Leben von Tawada Yōko

„Um Europa sehen zu können, muss ich mir eine japanische Brille aufsetzen...“⁵⁰

Tawada Yōko empfindet das Schreiben auf Deutsch, das für sie zunächst eine Fremdsprache war, als eine Möglichkeit, ihre Erfahrungs- und Erinnerungsräume zu erweitern. Sie verfasst Werke auf Deutsch und auf Japanisch: Lyrik, Prosa, Theaterstücke, Essays und Hörspiele.



51



52

Sie wurde 1960 als Tochter eines Buchhändlers in Nakano (Tōkyō), Japan, geboren. Im Alter von zwölf Jahren schrieb sie ihren ersten Romanversuch, den sie fotokopiert verteilte.⁵³ Sie

⁴⁹ Wikipedia Foundation Japan (2013f).

⁵⁰ Tawada (1996): 50.

⁵¹ Abb 1: Amodeo (2009): 63.

⁵² Abb 2: Tawada (2011b): Umschlag.

studierte in Japan Literaturwissenschaft (mit dem Schwerpunkt auf russischer Literatur). 1979 kam sie mit der transsibirischen Eisenbahn zum ersten Mal nach Deutschland. Ab 1982 wohnte sie in Hamburg. Dort studierte sie Neuere Deutsche Literaturwissenschaft. Seit 2007 lebt sie in Berlin. Sie publiziert in Japanisch und Deutsch und ist in zahlreichen Literaturzeitschriften veröffentlicht. Ihre Werke wurden in viele weitere Sprachen übersetzt und sie erhielt einige Auszeichnungen. Von Kritikern wird sie mit Kafka verglichen.⁵⁴

„When I went to Germany, it was not with the intention of writing in German. I would not have wanted to. It simply happened. And when I wrote the other two books and poems - although they were written in Japanese - the German language was always in my head, while I wrote in Japanese. And I started to write differently in Japanese.“⁵⁵

Tawada Yōko sieht sich selbst nicht als Feministin und sie lässt sich ungern in bestimmte Schubladen einteilen. Dennoch identifiziert sie sich mit deren Anliegen, denn ein feministischer Kontext sei in ihren Büchern sicherlich vorhanden. Schließlich promovierte sie bei Sigrid Weigel, einer der bekanntesten feministischen Literaturwissenschaftlerinnen im deutschsprachigen Raum und konzentriert sich in ihrem literarischen Werk besonders auf Frauen und ihre Erfahrungen, da sie - wie sie selbst sagt- „diese Sachen“ über die Männer nicht weiß.⁵⁶ Ist es nicht so, dass eigentlich jede Frau automatisch, ob sie will oder nicht, - manchmal inkognito, manchmal offen und ehrlich - in Wahrheit eine Feministin ist?

3.2 Tawada Yōko als Autorin der Mehrsprachigkeit

Tawada Yōko ist eine interessante Autorin und Sprachkünstlerin der Migrationsliteratur, die mit ihrer Person und ihrem Œuvre auch spannende Vorurteile aufdeckt. Beispielsweise wurde von ihr, nur weil sie Japanerin ist, automatisch angenommen, dass sie sich mit Nō-Theater auskennt und alles darüber weiß. Tatsächlich aber war sie in Japan nie hingegangen und hatte sich überhaupt nicht damit beschäftigt.⁵⁷ Was sie wohl von ihrem Russischstudium, ihrer Großmutter und ihren Reisen weiß, ist aber, dass die russische Puppe Matroschka

⁵³ Ihr Vorname Yōko 葉子 bedeutet in deutscher Übersetzung „Blattkind“ und sie lebt unter anderem in Deutschland, weil das dort weniger Personen wissen. Sie spielt aber gerne mit ihrem Namen und hat daher die traditionelle japanische Stellung (Familiennamen vor Vorname) an die deutsche Stellung der Namen angepasst und ist als Yoko Tawada bekannt. - laut Amodeo (2009): 91-94.

⁵⁴ Amodeo (2009): 65-67, Seisenbacher (2011): 8, Totten (1999): 96.

⁵⁵ Totten (1999): 94.

⁵⁶ Masłowska (2001): 21.

⁵⁷ Amodeo (2009): 104-105.

ursprünglich erst Ende des 19. Jahrhunderts nach alten japanischen Vorbildern in Russland hergestellt wurde, was wiederum viele Russen nicht wissen, vielleicht von einer *kokeshi*, einer schlichten Holzpuppe, die für jedes Kind, das aus Armut getötet werden musste, hergestellt wurde.⁵⁸ Die Holzpuppen *kokeshi* こけし wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Tōhoku-Region, im Nordosten Japans, dem Zentrum des Onsen-Gebiets, erfunden und waren der Schutz-Talisman der Kinder in Abwesenheit ihrer Eltern, wenn sie nach dem Einbringen der Ernte auf Badekur ins Onsen gingen. Später zu Beginn des 20. Jahrhunderts erreichten von Tōkyō aus auch ausgefeilte feine Spielzeuge aus Zelluloid und Blech die Region und dadurch wurden die *kokeshi* vernachlässigt. Ursprünglich gab es in den verschiedenen Dialekten, die die Kinder benutzten, um die 60 differenzierte Bezeichnungen für die unterschiedlichen Puppensorten. Die Art der Herstellung, die sehr aufwendig ist und lange dauert, wurde immer vom Meister an den Schüler weitergegeben und man musste sehr lange üben, bis man ein gutes Niveau erreichte. Heute werden sie von Sammlern wertgeschätzt wegen ihrer Schönheit der Einfachheit und ihrem aufwendigen Design, doch versteckt sich dahinter eine Geschichte der Armut und des Lebens unter rauen klimatischen Bedingungen.⁵⁹

Sobald man ins Ausland geht, ist man sofort Experte über jeden Bereich seiner eigenen Kultur, auch wenn er nicht im eigenen Interessensgebiet liegt, und deren repräsentativer Vertreter und Botschafter, ob man will oder nicht. Dies konnten sicherlich schon viele Reisende, die sich länger im Ausland aufhielten, beobachten und erleben.

„I grew up in Japan, where only Japanese is spoken. Everything else is rather ... unbelievable. It's not like Europe, where you have people, who speak other languages very well...”⁶⁰

Tawada Yōko meint, dass man durchaus mehr Ahnung von der eigenen Kultur hat, als diejenigen, die im Land geblieben sind, aber auf eine andere Weise. Denn denjenigen, die immer nur im eigenen Land bleiben, oder nur kurz im Ausland sind, fehlt die Perspektive und Reflexion von außen und damit ein entscheidender Blickwinkel auf dem Weg zur Realität und zur Wahrheit des menschlichen Daseins. So schärft auch eine fremde Sprache das Bewusstsein für die eigene Sprache dadurch, dass man sie ganz anders von außen wahrnimmt. Die ritualisierten Handlungen - im Guten wie im Schlechten - fallen meistens den Fremden stärker auf als den Einheimischen, die sie automatisch durchführen, und Übersetzungen der

⁵⁸ Tawada (1991): 83-84.

⁵⁹ Dobashi (1969): 385-387.

⁶⁰ Totten (1999): 95.

Körpersprache sind noch viel schwieriger als eine Fremdsprache zu sprechen, weil sich das Körpergefühl nicht so schnell umstellen kann. Ein Ritual besteht schließlich aus vielen Körperbewegungen.⁶¹ Tawadas Auseinandersetzung mit Europa und dessen Denkweise und ihre eigens entwickelte „ethnologische Poetologie“, in der sie spielerisch mit Sprachmagie umgeht, erweisen sich als bereichernde Denkherausforderung, im Eigenen das Fremde zu erkennen. Vor allem in der Sprache findet Tawada immer Lücken und Spalten, die auf längst Vergessenes oder nicht Sichtbares hinweisen, mit Hilfe derer sie neue Blickwinkel erschaffen möchte.⁶²

„Why do you write, Ms. Yōko Tawada?“ - “This question, of course, is always difficult. You might as well ask: Why do you live?“⁶³

Aus der eigenen Mehrsprachigkeit mit all seiner Schwierigkeit kann man Kreativität schöpfen und gewinnen, die Bedeutung und Empfindung der Idee eines einzelnen Wortes und Gegenstands je nach Sprache erweitern und bereichern, und schließlich zu einem neuen, außergewöhnlichen Stil gelangen.⁶⁴

„Seitdem ich auf Deutsch denke, denke ich in Dialogform. Es wird dort geredet, diskutiert, argumentiert, gefragt, geantwortet oder protestiert. Dabei stelle ich mir keinen einzigen Buchstaben bildlich vor.“⁶⁵

Manche Gefühle und Empfindungen oder Ideen von Gegenständen kann man nur in der einen Sprache ausdrücken und nicht in der anderen. Unterschiedliche Sprachen bilden auch andere klangliche und schöpferische Möglichkeiten, die in anderen Sprachen schwer wiedergefunden werden können oder der Klang spielt in einer bestimmten Sprache eine bestimmte Rolle, die er in der anderen nicht spielt. Oder aber in einer Sprache wie dem Japanischen wiederum ist das Visuelle und Bildliche das eigentlich Wichtige und damit auch in der japanischen Kultur wichtiger als in anderen Kulturen wie der deutschen Kultur, in welcher der Klang wichtiger ist als das Visuelle: der Aufbau des Satzes wird plastischer durch das Vorlesen. Die Leute in Japan reden nicht miteinander, sie schauen. Jede Silbe kann aus einem Bild und einer kleinen Bildgeschichte bestehen oder ein Wort kann eine ganze Geschichte beinhalten. Jedes Ideogramm ist Magie und Zauber einer tiefen, geheimnisvollen Geschichte eines Menschen,

⁶¹ Tawada (2001): 223.

⁶² Amodeo (2009): 150-151, 213-214, Seisenbacher (2011): 8, Tawada (2011a).

⁶³ Totten (1999): 100.

⁶⁴ Tawada (2011a), Tawada (1991).

⁶⁵ Tawada (2001): 220.

die dahinter steckt.⁶⁶ Damit wird ein japanischer Text zu einer unglaublich reichhaltigen Kulturgeschichte einer Gesellschaft. Für einen Begriff gibt es oft mehrere Möglichkeiten ihn bildsprachlich zu schreiben und damit andere Aspekte auszudrücken. In der japanischen Sprache kann es durch die vielen Homophone beim Sprechen und Vorlesen zu mehr Missverständnissen kommen, mit welchen man aber auch spielen kann und sie bewusst hervorrufen. Jede Sprache hat mehrere Möglichkeiten, die zunächst nicht sichtbar sind. Diese Möglichkeiten werden durch eine Fremdsprache sichtbar. Die kulturelle Differenz, die Wahrnehmung der anderen Kultur, lässt uns die Unmöglichkeiten unserer eigenen erkennen.⁶⁷

Mehrsprachigkeit kann aber auch zu ungeahnten Schwierigkeiten führen, wie Tawada Yōko es beschreibt, die aber aus wissenschaftlicher Sicht eigentlich wiederum ein Vorteil sind:

„... denn immer, wenn ich ganz intensiv an einem deutschen Text gearbeitet habe, habe ich danach das Gefühl, dass ich gar kein Japanisch mehr kann und umgekehrt auch. ... und ich habe diesen Nachteil und dieses Immer-wieder-nicht-Können von Sprache in mein Programm aufgenommen, d.h., ich muss bei jedem Text zurückgehen zu dem Punkt Null, wo man keine Sprache mehr hat, wo man sich nicht mehr ausdrücken kann und überhaupt die Sprache als solche in Frage stellt, ...“⁶⁸

Autoren der Migrationsliteratur werden in der Literaturkritik manchmal in vermeintlicher „Fremdheit“ und „Exotik“ wahrgenommen, anstatt dass die inhaltliche und sprachliche Qualität gewürdigt wird.⁶⁹ Weiters wird jede Abweichung zur Norm vorschnell und auf arrogante Weise als Fehler wahrgenommen, der sich manchmal in Wahrheit als Einfall von Kreativität und Vielfältigkeit herausstellen soll.⁷⁰

Selbst die Kommunikation innerhalb der eigenen Muttersprache gestaltet sich oft schwierig:

„Are we certain that we know what our words mean?“⁷¹

Laut Tawada kann der Mensch die Sprache des Gegenübers nicht verstehen, sondern nur nachahmen, aber gerade durch konzentrierte Nachahmung entsteht ein klares Abbild einer fremden Sprache. Nachdem man genug nachgeahmt hat, wird man in der eigenen

⁶⁶ Tawada (1996): 121-134.

⁶⁷ Amodeo (2009): 172-174, 192-193, Cho-Sobotka (2007): 181.

⁶⁸ Amodeo (2009): 186-188.

⁶⁹ Amodeo (2009): 9.

⁷⁰ Amodeo (2009): 14.

⁷¹ Howland (2002): 184.

Muttersprache blind und ist sich ihrer nicht mehr bewusst. Ein Mensch, der eine fremde Sprache spricht, ist für Tawada Yōko immer zugleich jemand, der die fremde Sprache erforscht und nachahmt, nie aber kopiert, da dies nicht möglich ist. Man ist Betrachter und Betrachteter zugleich. Erst durch das Heraustreten aus alten Gewohnheiten und Selbstverständlichkeiten sehen wir die Welt in einem neuen, anderen Licht und sind der Wirklichkeit ein Stück näher.⁷²

Betrachtet man die Texte von mehrsprachigen Autoren, so enthüllen ihre Texte und Themen politische und gesellschaftliche Realitäten und bringen neue Kreativität in alte Sprachen. Es findet ein Paradigmenwechsel statt: der Westen in seiner subjektorientierten Wahrnehmung muss lernen, sich von dieser Denkweise zu verabschieden und sich den Denkweisen der fremden Kulturen und deren Andersheit zu öffnen und vice versa.⁷³ In mehreren Sprachen und Kulturen beheimatet und ausgestattet mit interkulturellem Wissen wird der Mensch nach und nach in einem schwierigen Prozess zum Weltbürger.

Tatsache ist, dass jede Kultur die Chance hat, von der anderen zu lernen: einerseits die besten Ideen für sich selbst zu gewinnen und an sich anzupassen, andererseits das Schlechte öffentlich und ehrlich zu kritisieren, um im Gegenzug und auch als Dank eine Verbesserung zu bewirken, die doch in Wahrheit allen zu Gute kommt. Der Schlüssel zum gegenseitigen kulturellen Lernen ist die Sprache.

Eine weitere Tatsache ist auch, dass wenn das Zusammenspiel der verschiedenen Kulturen besser funktionieren und ein tatsächliches Verständnis für die wirklichen Probleme der Welt statt Gier und Egoismus bereits vorherrschen würde, die Menschen größere Fortschritte in der Wissenschaft, in gesellschaftlichen Belangen, in Politik, Kunst und Kultur machen könnten und in manchen Teilen der Gesellschaft ist das ja bereits der Fall.

Daher brauchen wir in der aktuellen Globalisierungsentwicklung und Migrationsdebatte die Geisteswissenschaft und Sprach- und Kulturkenntnisse eigentlich mehr denn je zuvor in der Geschichte der Menschheit.

3.3 Tawada Yōko und Publius Ovidius Nasos *Metamorphosen*

“Transsibirische Metamorphosen” lautet Siegrid Weigels Titel ihrer Laudatio auf Tawada Yōko zur Verleihung des renommierten Chamisso Preises 1996, in der sie über deren

⁷² Seisenbacher (2011): 11-13, 15.

⁷³ Cho-Sobotka (2007): 181.

Obsession für Metamorphosen und ihrer Auseinandersetzung mit Homers Epos Odyssee spricht.⁷⁴

1998 hatte Tawada Yōko die prestigeträchtige Poetik-Dozentur in Tübingen inne, für die sie drei Vorlesungen mit dem Titel „Metamorphosen“ hielt. Sie benützt das ovidische Material auf eine völlig neue Weise und verbindet östliche mit westlicher Literaturtradition.⁷⁵

Sie zeigt die Wandelbarkeit der Begriffe anhand des Kapitels zur Entstehung der Welt von Ovids *Metamorphosen*. Nur durch die jeweiligen Begriffe „Erde“ und „Wasser“ selbst würden Erde und Wasser, die eigentlich untrennbar miteinander verbunden seien, getrennt werden können. Die Begriffe allein würden nichts über deren Beschaffenheit selbst aussagen. Tawada unterscheidet außerdem in europäischen Märchen zwischen zwei Arten der Verwandlungen: ein Mensch, der sich unfreiwillig in ein Tier verwandelt oder ein Tier, das sich aus eigenem Willen in einen Menschen verwandelt. In japanischen Märchen käme noch eine Verwandlungsform hinzu: Tiere, die sich in Frauen verwandeln, einen Menschen heiraten, sich wieder in ein Tier verwandeln und den Menschen verlassen.⁷⁶

In den japanischen Mythen gibt es zahlreiche Metamorphosen und Verwandlungen, wie auch die unzähligen Erscheinungsformen von Geistern in Japan zeigt, die man in drei Gruppen einteilt: die erste Gruppe ist die der *yōkai* 妖怪, der Gespenster, die außergewöhnliche Gestalten besitzen. Zur zweiten Gruppe gehören die *henge* 変化, Gespenster, die sich verwandelt haben, und die dritte Gruppe der *yūrei* 幽霊 besteht aus den Seelen der Toten und Lebenden, die sich von ihrem Körper gelöst haben. Diese *yūrei* erscheinen gezielt vor bestimmten Menschen - oft mit einer Botschaft -, während die *yōkai* und *henge* an bestimmte Orte gebunden sind. Es gibt nicht nur traditionelle Geister, sondern immer wieder neue. So gibt es beispielsweise Computergeister, die plötzlich Umlaute in Kombination mit bestimmten Buchstaben zu Ideogrammen machen. Tawada entdeckt die Buchstaben selbst als Geister.⁷⁷ Das inspirierte die Autorin wieder zu neuen Sprachexperimenten in ihren Gedichten, in welchen sie Ideogramme mit deutschen Buchstaben mischt oder deutsche Gedichtformen und Ideen in japanischer Schrift ausdrückt und umsetzt.⁷⁸

Interessant für die folgende Bearbeitung der *Metamorphosen* ist auch Tawadas Einstellung zu Original und Übersetzung: nach ihrer Meinung gibt es keine Originale, sondern nur

⁷⁴ Masłowska (2001): 47.

⁷⁵ Ziolkowski (2005): 215, Kersting (2006): 173-181.

⁷⁶ Seisenbacher (2011): 23-24.

⁷⁷ Tawada (2001): 221-223.

⁷⁸ Tawada (2011a): 41, 51-52.

Übersetzungen, denn Schreiben selbst ist für sie bereits eine Übersetzung aus einem nicht sprachlichen Bereich heraus. Der Reiz einer Übersetzung liege darin, den Leser die Existenz einer anderen Sprache spüren zu lassen.⁷⁹

Außerdem gibt es bereits lange in der Wissenschaft Theorien wie die des japanischen Wissenschaftlers Minakata Kumagusu, der sich mit der Europa zentristischen Ausrichtung der entstehenden Wissenschaften auseinandergesetzt hat und in Korrespondenz mit Yanagita Kunio stand, dass die Mythen und Sagen verschiedener Kulturen von West und Ost in wechselseitigen Beziehungen zueinander stehen. Er entdeckte die Verbindungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden und überwand die orientalisch-eurozentristische Dichotomie. Er entwickelte die Vorstellung, dass die europäischen und asiatischen Kulturen durch Übersetzungsprozesse von alters her verbunden gewesen waren.

Übersetzung ist für Tawada ein Prozess von bilinguaalem Schreiben, das den Text nicht im herkömmlichen Sinn übersetzt, sondern transformiert und umdichtet.⁸⁰

3.3.1 Opium für Ovid

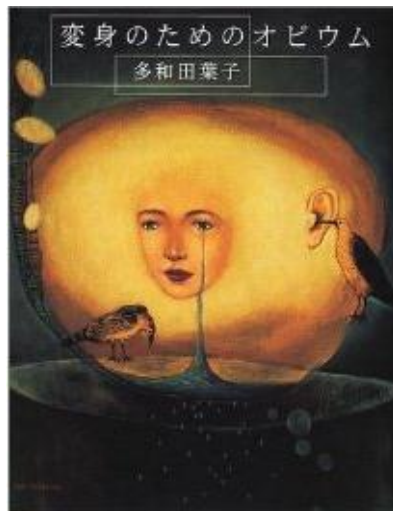
Das Kopfkissenbuch des 11. Jahrhunderts, einer der Klassiker der japanischen Literatur, besteht aus eine Mischung aus merkwürdigen Fakten, Geschichten, Beobachtungen, skurrilen Listen von beispielsweise besonderen Dingen oder Sachen, die zufriedenstellen, und den Memoiren und Erinnerungen in 320 Sektionen von Sei Shōnagon, einer Hofdame der Kaiserin Sadako. Tawadas Arbeit *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen* besteht aus einer Sammlung von 22 verträumten Szenen, die das Innen- und Außenleben von verschiedenen Frauen darstellen und auch an Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* und *Orlando* erinnern. Charaktereigenschaften von Ovids Sagengestalten spiegeln sich in ihren Figuren wider, die für die Autorin wie ein assoziatives Netz voll von Bildern und Gedanken wirken. Intuitiv wirken viele logische Gedanken dadurch gleichzeitig und parallel.⁸¹ Das Buch wurde ursprünglich in der Originalsprache Deutsch geschrieben - im Jahr 2000 kam bereits die dritte Auflage davon heraus -, aber 2001 wurde es auch ins Japanische übersetzt als 『変身のためのオピウム』 *Henshin no tame no opiumu*. „Opium zur Metamorphose“.⁸²

⁷⁹ Seisenbacher (2011): 38, Kersting (2006): 176.

⁸⁰ Seisenbacher (2011): 37-39, Shimada (1997): 263-266.

⁸¹ Ziolkowski (2005): 215.

⁸² Tawada (2011b): 221-222.



83

Der Titel erklärt sich zum Teil aus der ehrgeizigen Filmregisseurin Pomona, die Drogen nimmt in der Vorahnung auf kommenden Schmerz. Außerdem erinnert die Autorin an ein Ereignis der Geschichte zwischen China und England, als England ökonomisch abhängig von Chinas Tee-Produktion war, worauf es beschloss, Opium in großen Mengen in Indien zu erzeugen und es teuer nach China zu verkaufen: Nur Opium oder der Kommunismus können wohl ein Land wie China regieren. Außerdem gab es zahlreiche Handelsbeschränkungen für Ausländer in China, die nicht nur mit Tee, sondern auch mit Seide und Porzellan handeln wollten. Die Handelsbilanz fiel so lange positiv aus für China, bis England den Opiumhandel von Indien aus verstärkte und damit sein Silber wieder zurückbekam. Es kam zu kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen China und England, bei welchen sich aber England im Opiumkrieg (1840-1842) durchsetzte und China indirekt von sich abhängig machte. Dies hatte auch in Japan große Auswirkungen auf die Meiji-Restauration. Die Autorin will also ihre Abhängigkeit von Ovid mit Opiumhandel mildern.⁸⁴ Andererseits erzeugt und ist sie selbst ja die Droge, von der sie abhängig ist, bzw. eigentlich die Ich-Erzählerin, produziert wie Karl Marx statt Opium für das Volk eben Opium für Ovid. Das heißt, sie versucht mit ihrem Buch andere von Ovid abhängig zu machen und von Ovid zu begeistern.

Opium galt - im Gegensatz zu Wein - als stilvolle Droge, eine Droge, mit der man sich wirklich berauschen kann. Der Alkohol sei männlich, während das Opium für Konkubinen und homoerotische Dichter bestimmt sei. China sah sich den westlichen Barbaren gegenüber als überlegen an, wollte aber den Opiumhandel unterbinden. Auch Tawadas Frauencharaktere

⁸³ Abb. 3.

⁸⁴ Ziolkowski (2005): 216, Amodeo (2009): 204-205, Kojima (1967): 366-367.

ziehen Opium dem Alkohol vor. Rausch ist in diesem Buch eine Art Raum des Dazwischen, nämlich zwischen Traum und Realität.⁸⁵

Außerdem wird Rausch zu etwas Weiblichem, während er normalerweise eher dem Männlichen zugeordnet wird. Einige Frauen in ihrem Buch sind süchtig: Io ist alkoholabhängig, Leda tablettensüchtig, Galanthis hat früher Drogen genommen, Thetis tanzt exzessiv, Iphis ist ein Workaholic. Tawada treibt den Gedanken auf die Spitze, indem sie den Körper einer Frau zum Produzenten eines Rauschmittels werden lässt: die Substanz ist eine Droge, die die Frau selbst erzeugt. Durch diese Eigenproduktion der Droge wird impliziert, dass die Frau alles in sich birgt, was sie für ihre Selbstzufriedenheit und Unabhängigkeit braucht: Heilung, Schutz vor der Umwelt, Glück und Lust und Berausung. Es wird deutlich, dass diese Art von Rausch nicht die Sinne trübt, im Gegenteil, er schärft den Blick und ruft eine glasklare Sicht der Dinge hervor.⁸⁶

Mit *Ein Kopfkissenbuch für 22 Frauen* deutet dem Leser Tawada Yōkos zweites literarisches Vorbild an: Sei Shōnagon, die Hofdame der Kaiserin Fujiwara no Sadako, Gemahlin des Ichijō-Tennō. Die Hofdame trat mit 30 Jahren in den Dienst der Kaiserin aus der Heian-Zeit ein und war ihre bevorzugte Dienerin bis zu deren Tode im Jahre 1000. Danach zog sie sich in die Provinz zurück und wurde vermutlich in den letzten Lebensjahren buddhistische Nonne. Aus einer berühmten Gelehrten- und Dichterfamilie hervorgegangen, zeichnete sie sich durch Klugheit und hohe Bildung aus und war Murasaki Shikibu (?-1016) zumindest ebenbürtig. Ihre im *Makura no sōshi* „Kopfkissenbuch“ gesammelten Aufzeichnungen entstammen wahrscheinlich mehreren Lebensabschnitten von der Zeit ihres Hofdienstes an. Das Werk hat sie in drei aufeinander folgenden Manuskripten niedergeschrieben, die nach Stil- und Sachkriterien zu urteilen, in den Jahren zwischen 995-1021 entstanden sein dürften. Der Titel ihres Werks bezieht sich auf die Skizzenhaftigkeit, den privaten Charakter und die Anordnung der tagebuchartigen Aufzeichnungen unter Sachtiteln, die kurze Stimmungsmomente aneinanderreihen, wie auch in der *renga*-Dichtung präsentiert. Sie schreibt nicht von Göttern, Herrschern und Weltreichen, sondern von Mücken, schnarchenden Liebhabern, überhaupt ulkigen Männerfiguren, schwer gehassten weiblichen Konkurrentinnen, Haustieren, Vögeln und Blumen.⁸⁷ Die Heian-Zeit (794-1192) ist berühmt für Legenden und Tagebuch-Literatur,

⁸⁵ Masłowska (2001): 43-44, Kojima (1967): 366-367.

⁸⁶ Masłowska (2001): 39-42, Kersting (2006): 213.

⁸⁷ Arnold-Kanamori (2001): 9-13.

die vorwiegend von weiblichen Schriftstellerinnen verfasst wurde. In dieser Zeit wurde auch das *Genji-Monogatari* 源氏物語, der älteste Roman der Weltgeschichte, geschrieben.⁸⁸

Die meisten Frauen, um die es geht, sind schon älter und schauen auf ihr Leben aus einer erwachsenen, reifen Perspektive: Alter wird bei Tawada zu einem positiven Aspekt aufgrund der in ihm enthaltenen Freiheit. Nun sind sie alt und können tun, leben und aussehen, wie sie wollen. Sie lassen sich von niemandem mehr etwas vorschreiben. Jegliche Normen, ob Schönheits-, Verhaltens-, oder Sprachnormen haben inzwischen an Wichtigkeit verloren. Die Frauen durchleben Metamorphosen, sie werden zu Männern, Dingen, Tieren oder vierbeinigen Fantasiegeschöpfen. Die Frauen verwandeln sich immer wieder in etwas Neues. Tawada ironisiert gesellschaftliche Normen und belächelt mit Hilfe von Mimikry und Parodie stereotype Frauen- und Männerrollen, aber auch feministische Vorstellungen, die nicht der Realität entsprechen: Männer seien technisch, Frauen künstlerisch begabt. Bescheidenheit, Höflichkeit, Sparsamkeit werden von Tawadas Charakteren als lächerliche Tugenden angesehen. Sie macht sich über gesellschaftliche Regeln lustig und bringt die androgyne Realität unserer menschlichen Gesellschaft zu Tage wie in einer *Sex in the City* - Folge bzw. in der New Yorker Kunst aktuell behandelt.⁸⁹

Die 22 weiblichen mythischen Figuren sind dem Epos *Metamorphosen* von Ovid entliehen, wie die Namen Leda, Daphne, Clymene und Thetis verraten. Unterlagen die weiblichen mythischen Figuren bei Ovid der göttlichen Macht und Hegemonie, innerhalb derer sie der Verwandlung unterzogen wurden oder selbst die Verwandlungskunst ausübten, durchlaufen sie nun eine Verwandlung, die folgendermaßen gestaltet ist: Sie unterhalten Beziehungen zueinander und tauchen unerwartet in der Umgebung anderer auf. Sie sind teilweise Erfindungen der anderen Figuren, einschließlich der Ich-Figur: Salmacis schneidet Thetis aus einer Zeitung aus. In dieser variierten Form der Metamorphosen kombiniert die Autorin die Tradition der westlichen Literatur und das Verwandlungsmotiv mit der Tradition der japanischen Literatur, dem Kopfkissenbuch, einer Tagebucherzählung, Literaturgattung der Frauen der gebildeten und kultivierten Aristokratie, der Hofdamen und kaiserlichen Nebenfrauen. Damit würdigt sie die weiblichen Schriftstellerinnen aus ihrer Kultur. Die Struktur des Textes weist auf eine Übernahme der romanartigen Form der Tagebucherzählung der Hofdame Sei Shōnagon hin, welche aus mehreren kleine Episoden besteht.⁹⁰

⁸⁸ Ōguchi (1990): 58, Cho-Sobotka (2007): 218-221.

⁸⁹ Masłowska (2001): 23, 61-65, Cho-Sobotka (2007): 209-214.

⁹⁰ Cho-Sobotka (2007): 173-174, Dijk (2010): 73-99, Kersting (2006): 195-214.

Einer Filmaufnahme von Großstadtbildern gleich, spielt sich der Mythos im Alltag der Großstadt Hamburg und Umgebung ab. Die darin auftauchenden Figuren weisen im Wesentlichen eine an den Mythos angelehnte Charakterisierung auf: Leda, Tochter des Ätolischen Königs Thestius, Gattin des spartanischen Königs Tyndareus und Mutter der Clytaimnestra, der Dioskuren und der aus einem Ei geborenen Helena, welche von Jupiter in Gestalt eines Schwanes berückt wurde (Met. 6, 109), ist in Tawadas Text eine Frau mit Lähmung an beiden Armen, die im Wasser mit ausgebreiteten Flügeln sitzt und die wasserdichten, cremeweißen Federn mit dem Schnabel reinigt (Kapitel 1).⁹¹ Daphne, Tochter des Peneus, die alle Männer wie auch Leukippos zurückwies, welche von Apollon geliebt und auf der Flucht vor diesem in einen Lorbeerbaum verwandelt wurde (Met. 1, 452-567), erscheint in Tawadas Text zunächst wie eine Birke mit weißen Verbänden, die sich als Frau im Tennisanzug entpuppt und die Rolle einer Birke, die in der Ecke des Tennisplatzes steht, spielt (Kapitel 3).⁹² Thisbe, sie schöne Babylonierin, Geliebte des Pyramus, mit dem sie durch einen Riss in der Wand über Liebe flüstert (Met. 4. 55-166), übt den Beruf einer Friseurin aus und hat als Kind eine Liebesbeziehung zu einem Nachbarsjungen, mit dem sie durch einen Riss in der Wand spricht (Kapitel 18).⁹³

Die mythischen Figuren behalten also im Wesentlichen ihre ursprüngliche Charakteristik: Leda steht in Verbindung mit dem Schwan, Thisbe mit dem Wandmotiv. Sie treten aber in unterschiedlichen Variationen auf: Clymene begegnet zufällig in einer Buchhandlung Daphne, Scylla und Iphis lernen sich in Hamburg als Nachbarinnen kennen. Wie bei Ovid unterliegen die weiblichen Figuren zwar libidinösen Auseinandersetzungen und Beziehungsgeflechten, jedoch sind ihre Begegnungen teilweise eine Art Sublimierung lesbischer Liebe: Leda unterdrückt den heimlichen Wunsch, in einen Frauenkörper einzudringen, mit Tabletten, Diane verführt Pomona mit Gerüchen, die Szene zwischen den Nachbarinnen Scylla und Iphis spielt sich wie in einer lesbischen Beziehung ab. Im Vergleich zu den *Metamorphosen* des Ovid, in welchen die weiblichen Figuren dem unwiderstehlichen sexuellen Verlangen von Zeus, den Göttern oder männlichen Figuren unterworfen sind, hegen die weiblichen Figuren bei Tawada den Wunsch, das eigene Geschlecht zu verführen oder gar sich in das männliche Geschlecht zu verwandeln. Es wird eine Verschiebung der Perspektive der Figuren aus dem Epos vorgenommen und durch diese wird der den Figuren von Ovid eingeschriebene mythische Charakter parodiert und die Geschlechteridentität innerhalb der Zwangsheterosexualität in Frage gestellt. Das wird verstärkt durch die provokative Aussage

⁹¹ Grant (2004): 262-264.

⁹² Grant (2004): 111-112.

⁹³ Grant (2004): 359-360.

der Ich-Figur, welche sich wie eine Provokation gegen Ovid vernehmen lässt (Kapitel 16): „Ein Opium gegen Ovid, mein Opiumkrieg ist noch nicht zu Ende.“ Es gibt im Text weitere Hinweise auf eine Opposition gegen die abendländische Erzählkunst. Salmacis schneidet die Figur Thetis aus einer Zeitung aus als Geburt einer Papierpuppe, was an ein Kompositionsverfahren dadaistischer Gedichte erinnert. Im Dadaismus offenbart sich eine Opposition gegen das traditionelle System der Kunst. Um sich einer Widergabe in ständigen Sinnzusammenhängen zu widersetzen, wird experimentellen Operationen der Sprache wie Wortgestammel, Laut ohne Rücksicht auf Wortsinn, freien Assoziationen und primitiven Äußerungen Raum gegeben. Man ist gegen Systeme und das annehmbarste System ist grundsätzlich keines zu haben. Der Sage nach soll Thetis, Mutter des Achilles, einen Sohn gebären, der größer sein würde als sein Vater Peleus. Ihre ausgeschnittene Figur hat selbst keinen Charakter und keine Ernsthaftigkeit, sondern wellt sich und lacht. Der Text Tawadas subvertiert das Epos von Ovid. In ihrem Text wird ein Verfahren des Dadaismus zum Figurenkonzept adaptiert, womit sie aber auch gleichzeitig eine westliche Kulturtradition übernimmt.⁹⁴

Ein weiterer Mythos, den Tawada in ihrem Buch streift, ist der von Galanthis (griech. *gale* = Wiesel), eine junge Sklavin der Alkmene, die Eleithyia, welche mit gekreuzten Beinen vor dem Schlafzimmer der Alkmene saß, überlistete. Eleithyia wollte mit Magie die Geburt des Herakles verhindern. Zur Strafe wurde Galanthis dann in ein Wiesel verwandelt (Met. 9, 281-323). In Tawadas Geschichte ist sie eine alte und kranke Frau, eine stockmagere Holzfrau, hochgewachsen und mit buschigen grauen Haaren, die viel spazieren geht und die Ich-Erzählerin nach einem Unfall im Krankenhaus besucht (Kapitel 2).⁹⁵

Berühmt ist auch die Geschichte der Göttin Latona, die Tawada in Kapitel 4 verwendet. Latona (bzw. Leto aus Lykisch *lada* = Frau) hat dem Jupiter die Zwillinge Diana und Apollo geboren, was Juno erzürnt. Die Titanin Latona, Tochter des Koios und der Phoibe, kommt unter anderem nach Lykien, wo ihr die Bauern verweigern an einer Quelle zu trinken, worauf sie diese in Frösche verwandelt (Met. 6, 331-381). Als sie herangewachsen waren, nahmen ihre Kinder dann Rache, an allen Personen, die Latona Unrecht getan hatten und ihr nicht geholfen hatten.⁹⁶ Bei Tawada macht Latona einen Wochenendkurs über Tibetanischen Buddhismus, mit dem sie schlussendlich dann nicht zufrieden ist, denn der Seminarleiter scheint alles einem Computerspiel entnommen zu haben. Sie lässt Frauen bei sich baden, die keine Badewanne haben, hört heftiges Flügelschlagen aus dem Badezimmer. Außerdem hat

⁹⁴ Cho-Sobotka (2007): 174-178, Dijk (2010): 82, Ziolkowski (2005): 214-217.

⁹⁵ Grant (2004): 157.

⁹⁶ Grant (2004): 264-265.

sie keine Berufsausbildung beendet, weil sie alles liebt und sich für nichts richtig entscheiden kann.

Scylla ist bei Tawada Verkäuferin in einem Antiquitätenladen und hat nie Geld. Deshalb wird sie von ihrer Nachbarin Iphis gerne belästigt, die ihr Geld borgt und sie begehrt. Sie verkauft Spiegel, Blumentöpfe, Handtaschen, antike Holzkästchen und viele andere Gegenstände aus Holz, Leder, Glas, Stein und anderen Materialien. Einmal arbeitet ein Student bei Scylla, der Sohn ihrer Freundin Juno. Er geht ihr auf die Nerven und steht ihr im Weg. Schließlich verschluckt er sie, wie der Mann in der Geschichte, der ein jungfräuliches Mädchen verschluckt, die eigentlich mit einer alten Frau schlafen wollte (Kapitel 5). In der griechischen und römischen Mythologie ist Scylla ein Meeresungeheuer in der Straße von Messina, die schließlich in Stein verwandelt wird. Ursprünglich war sie eine wunderschöne Nymphe, die alle Männer verschmähte. Der Meeresgott Glaukos verliebte sich in sie und bat Kirke um einen Zauberspruch. Doch Kirke wollte den Meeresgott für sich selbst haben, wurde aber von Glaukos abgelehnt. Also verwandelte die Zauberin ihre arme Rivalin Scylla in ein Monster mit sechs Köpfen und drei Reihen von Zähnen pro Maul. Sie soll zwölf Füße gehabt haben und Hundeköpfe um ihren Unterleib, die bellten und nach Beute schnappten (Met. 13, 898-968, Met. 14, 1-74).⁹⁷

Salmacis, die sich in der Mythologie in den schönen Jüngling Hermaphroditus verliebt, den Sohn von Hermes und Aphrodite, zurückgewiesen wird, aber sich mit ihm in ihrer Quelle vereinigt, sodass ein Zwitterwesen mit Brüsten und männlichem Geschlechtsteil entsteht (Met. 4, 276-388), ist bei Tawada Schauspielerin und dann Dramaturgin. Sie schneidet gerne Figuren aus Zeitungen aus. Da nun - wie bei Ovid beschrieben - jeder Mann, der mit der Quelle in Berührung kommt, zu einem androgynen Wesen wird, kann es auch passieren, dass Salmacis solche erschafft. Das Wasser, das Mann und Frau miteinander vermischt, verbindet auch die Kontinente miteinander. Sie verlangt von einem Dramatiker, dass dieser ein Theaterstück für sie schreibe. Er kreiert für sie die Rolle eines Schwimmers, der Angst vor Wasser bekommt, und als er an einem Strand einschläft, eine Frau auf und in ihm sitzen hat. Salmacis kauft in Scyllas Antiquitätenladen ein. Der Schlaf ist ihr Geliebter, in ihm kann sie so richtig androgyn werden. Er ist ihr wichtiger als ein Mann, zu dem sie selbst halb wird, denn wie Narziss spricht sie gerne von sich (Kapitel 6).⁹⁸

Coronis ist ursprünglich die Geliebte von Apollo, schwanger mit Asclepius, dem späteren Gott der Heilskunst. Sie hatte eine Affäre mit Ischys. Apollo bestrafte die Krähe, die nicht gut genug auf seine Frau aufgepasst hatte, mit schwarzer Farbe ihres bis dahin weißen

⁹⁷ Grant (2004): 377.

⁹⁸ Grant (2004): 203. Dijk (2010): 92-95.

Federkleides und hieß daraufhin seine Schwester Artemis (=Diana) die Untreue umbringen. Erst als sie eingeäschert wurde, tat es ihm leid und er schnitt sein Kind aus ihrem Körper heraus und rettete es. Asclepius wuchs dann bei Chiron auf (Met. 2, 542-630).⁹⁹ Bei Tawada ist Coronis eine Migrantin und Schriftstellerin. Ihr Mann ist Comic-Strip Zeichner, aber mit seinem Beruf nicht zufrieden. Er möchte lieber Ölbilder malen. Sie haben keine Kinder, denn für Coronis sind ihre Bücher ihre Kinder (Kapitel 7).

Clymene gebärt dem Helios (Sol) den Sohn Phaeton und gibt vor ihrem Sohn damit an, dass ihr Vater der Sonnengott sei. Phaeton will daraufhin mit dem Sonnenwagen fahren, hat ihn nicht unter Kontrolle und verwüstet die Erde, sodass Jupiter dazu gezwungen ist, ihn mit seinem Blitz zu töten, um eine größere Katastrophe zu verhindern (Met. 1, 747-774, Met. 2 1-400).¹⁰⁰ Clymene hat in vielen Städten gelebt und einige Fächer unterrichtet und studiert. Sie ist eine kosmopolitische Gelehrte, die aber auch Kritik am Universitätsbetrieb und an der Welt der Akademiker übt. Außerdem unterrichtet sie Sprachen (Kapitel 8).

In Ovids Version des Mythos von der Io (Met. 1, 568-746) erblickt Jupiter (Zeus) sie an einem Fluss, breitet eine Wolke über einen Wald aus und schläft dort mit ihr. Die eifersüchtige Juno (Hera) erbittet sie als Geschenk, teilt ihr den Wächter Argos zu, den Merkur (Hermes) dann überlistet. Juno schickt Io auch eine Bremse, die sie über die Erde treibt. Als Io nach Ägypten kommt, wird sie als Isis verehrt, ihr Sohn Epaphos als Stiergöttheit Apis. In Aischylos Darstellung ist nach Io noch das Ionische Meer benannt und die Meerenge Bosporos (eigentlich „Kuh-Furt“).¹⁰¹ In Tawadas Version liebt Io Wein und Männer, die an die Märchenfigur des Zwerges erinnern. Sie hat Träume, in denen sie sich in eine Kuh verwandelt. Sie wird von einem Freund besucht, einem Privatdozent, der sie Färsen nennt. Es gibt Anspielungen auf Ägypten wie Vielgötterei und die Ich-Erzählerin verwandelt sich kurz in eine Katze. Io erwähnt das Wort Bremse und ufert bei jedem Schritt aus, überschreitet die eigene Körperform wie eine Kuh (Kapitel 9).

Thetis ist in Tawadas Buch (Kapitel 10) eine Tänzerin, die Salmacis aus einer Zeitung ausschneidet. Sie wollte alt werden und sehr lange leben. Als Fünfundzwanzigjährige wandert sie mit fünf Freunden fünf Monate lang durch Griechenland. Sie hat nicht so viel Geld und bekommt Angebote von Investoren, die sie aber ablehnt. Thetis ist mit Io befreundet und liest das Buch *Metamorphosen* von der ersten bis zur letzten Seite. Das Buch ist wie eine Mausefalle und Thetis verwächst schließlich mit dem Buch, denn als Tänzerin kann sie sich in alle Formen verwandeln. In der griechischen und römischen Mythologie ist Thetis eine

⁹⁹ Grant (2004): 249.

¹⁰⁰ Grant (2004): 247, 335, 178-180.

¹⁰¹ Grant (2004): 222-223.

Meeresgöttin, die aber von Juno aufgezogen wurde. Sie erhält das Orakel, dass ihr Sohn größer sein wird als sein Vater. Deshalb können Jupiter (Zeus) und Neptun (Poseidon), die sie beide begehren, sich nicht mit ihr vereinen. Ihr wird der Sterbliche Peleus zugeteilt, dem sie zuerst versucht zu widerstehen, indem sie sich in zahlreiche Formen wandelt. Aber Peleus hält durch und es wird Hochzeit gefeiert, zu der alle Götter eingeladen sind bis auf Eris, der Göttin der Zwietracht, die einen Zankapfel in die Mitte der Gäste wirft, worüber sich Athene (Minerva), Aphrodite (Venus) und Hera (Juno) dann streiten. Thetis Sohn war Achilleus, den sie Zeit seines Lebens beschützt. Sie hält ihn in Feuer oder in das Wasser des Styx, um ihn unverwundbar zu machen (Met. 11, 221-265).¹⁰²

Limnaea, Mutter von Athis, einem Meister im Bogenschießen, der von Perseus besiegt wird, und Tochter des Gangesflusses (Met. 5, 46-73), tritt in Tawadas Buch (Kapitel 11) als mondförmige Frau auf. Sie hat ein Tanzstück von Thetis gesehen und sieht überall Ansätze von Tanzbewegungen. Limnaea war vor ihrer Reise zwanzig Jahre lang Hausfrau gewesen und verließ mit Vierzig ihr Haus. Sie reist nach Indien, hat wenig Gepäck und nimmt dort Drogen mit Studenten.

Niobe, Tochter des Tantalos und der Dione, verschmäht in Ovids Epos *sui generis* am Festtag der Leto (= Latona) diese und prahlt mit ihren 14 Kindern. Latonas Kinder Apollo und Artemis töten daraufhin ihre Kinder. Niobe selbst wurde in einen Marmorblock verwandelt, aus dem Wasserströme wie Tränen flossen (Met. 6, 146-312).¹⁰³ Tawada macht aus ihr in Kapitel 12 eine gereizte, politisch engagierte Studentin, die als Lektorin arbeitet und irgendwann nicht mehr auf Demos gehen will, die sich von einem Soziologen trennt und mit einem kurzsichtigen Sinologen zusammenzieht, der von seinen Kollegen „Maulwurf“ genannt wird. Beide trinken gerne Wein. Ein homosexueller Dichter und guter Freund von Niobe, der zu Besuch kommt und den der Maulwurf nicht leiden kann, meint Wein sei ein Rauschmittel für Spießbürger. Niobe trifft gerne Göttinnen, die höher gewachsen sind als sie selbst. Eine Provokation schenkt ihr neue Kräfte. Sie ist kampfbereit und hat schon gewonnen.

Iphis, die Tochter von Lygdus und Telethusa, borgt ihrer Nachbarin Scylla in Kapitel 13 Geld, um mit ihr in Kontakt bleiben zu können und homoerotische Befriedigung zu erlangen. Iphis will ihrem taubenartigen Körper schon mit fünfzehn Jahren entfliehen und nimmt Tanzunterricht. Sie wirft Geldscheine in die Luft, die Scheine verwandeln sich in Tauben und fliegen wieder zurück in ihre Hand. Herr Nagelzieher ist öfter zu Besuch und fragt sie, ob sie ein Mann sein will und Iphis schließt einen Vertrag mit diesem Teufel. In der Mythologie

¹⁰² Grant (2004): 406-408.

¹⁰³ Grant (2004): 294.

gelingt es durch die List und das Gutdünken der Isis, dass Iphis schließlich wirklich ein Mann werden kann und seine Ianthe heiraten darf (Met. 9, 666-797).¹⁰⁴

Semele ist die Tochter des Kadmos und der Harmonia, die wiederum die Tochter des Ares (Mars) und der Aphrodite (Venus) ist, und Mutter des Gottes Dionysos (Bacchus). Das Wort Semele ist nicht griechischen Ursprungs und scheint aus dem thrakischen *zemelo* (Erde) zu kommen. Zeus (Jupiter) erscheint ihr in Theben als Sterblicher und wird ihr Geliebter. Hera (Juno) ist eifersüchtig, verwandelt sich in ihre Amme Beroë, die behauptet, ihr Geliebter sei gar nicht Zeus. Also bittet Semele Zeus sich ihr in seiner ganzen Herrlichkeit zu zeigen, wovon er ihr abrät, aber es trotzdem tut, um sein Versprechen einzuhalten. So wird Semele verbrannt und stirbt. Zeus gelingt es aber Dionysos zu retten: er näht ihn in seine Hüfte ein und gebärt ihn (Met. 3, 253-315).¹⁰⁵ Kadmos, Bruder der Europa und Begründer der Stadt Kadmeia bzw. Theben, die er auf der Suche nach Europa gründet (Met. 4, 563-603),¹⁰⁶ ist in Tawadas Version Semeles Vater und ein Zahnarzt. Semele ist Modeschöpferin, die wegen dem Zauber der Stoffe, die duftende Falten werfen, diesen Beruf gewählt hat. Sie hat einen Sohn, der Seidenraupen nicht mag, 20 Jahre alt ist und in Berlin studiert. Semele ist von ihrem Mann Zeus, der auch Zahnarzt war, geschieden. Die Seidenraupen kriechen zu Semele ins Bett, ebenso wie ein Prinz Taschenlampe. Ihre Freundin heißt Ariadne. Nachts kann sie nicht schlafen, weil sie alt wird, was genauso ist, wie verliebt zu sein: Bauchweh, Unruhe, Schlaflosigkeit und Tränen. Sie mag gerne die Farbe Indigo, was laut ihrer alten Amme besser geeignet ist für Baumwolle als für Seide. Semele zieht ihre Hose aus, aus der Hosentasche rollt ihr Sohn Dionysos. Da taucht der Vater auf, greift nach ihm und steckt die Frühgeburt in seine Hosentasche (Kapitel 14).

Ceres (Demeter) ist eine Göttin der Fruchtbarkeit, Erdgöttin, Göttin der Eleusischen Mysterien, eines der sechs Kinder von Kronos und Rhea. Sie wurde in alter Zeit auch mit Kybele gleichgesetzt. Gemeinsam mit ihrem Bruder Zeus zeugt sie Proserpina (Persephone), ihre Tochter, die ebenfalls eine Fruchtbarkeitsgöttin ist. Proserpina wird heimlich von Jupiter (Zeus) dem Pluto (Hades) versprochen und so von diesem mit einer List geraubt. Ceres verbreitete aus Trauer darüber Dürre und Hungersnot, solange bis Zeus erkannte, dass die Menschen aussterben würden und die Götter keine Opfer mehr erhalten. Also willigte er ein, dass Proserpina ein halbes Jahr an der Oberwelt (Frühling und Sommer) und ein halbes Jahr in der Unterwelt (Herbst und Winter) bleiben sollte (Met. 5, 341-661).¹⁰⁷ Nach Tawada hat

¹⁰⁴ Grant (2004): 227.

¹⁰⁵ Grant (2004): 370.

¹⁰⁶ Grant (2004): 231-232.

¹⁰⁷ Grant (2004): 115-119.

Ceres vergessen, ihre Zwillingschwester auf die Welt zu bringen, die als Vergessene verloren ging, irgendwo zwischen Jenseits und Diesseits. Sie bekam eine Tochter, die genauso hieß wie sie und nicht sesshaft war. Ceres' Beine haben etwas von Agrikultur, wie eine Tanzlehrerin meint. Ceres ist eine Figur in einer Erzählung von Coronis (Kapitel 15).

In Kapitel 16 von Tawadas Buch *Opium für Ovid* wird uns Pomona vorgestellt. Pomona ist ursprünglich die römische Göttin der Früchte und des Obstbaumes (lat. *pomum* = Apfel, frz. *pomme*). Vertumnus verliebte sich in sie, doch sie wies ihn zurück. Vertumnus (lat. *vertere*) konnte sich verwandeln und so erschien er ihr als alte Frau, die so beredt von ihm sprach, dass Pomona ihn schlussendlich doch nahm (Met. 14, 622-771).¹⁰⁸ Pomona liebte als Kind die Stadtbücherei, in der es entweder Pferdebücher gab oder Bücher über erwachsene Männer, die Frauen liebten. Pomona ist Filmschauspielerin, Drehbuchautorin und Regisseurin. Pomona lernte von Diana das Kochen, in die sie sich verliebte. Pomona spürte erotische Knoten im Bauch. Zwiebeln und Knoblauch. Zum Schluss verehrte sie Diana mit Lorbeerblättern. Pomona liebt es Zeit zu verschwenden. Sie wollte einen Film über Gerüche drehen und fragt bei der Bank um Geld an. Aus Angst vor Schmerzen wird sie abhängig. Sie schläft neben sich selbst, einer alten Frau, als Rotkäppchen ein.

Die Nymphe Echo vom Berg Helikon verliebt sich in den Jüngling Narziss, der aber nur sich selbst lieben kann. Echo hatte ihre Sprache verloren und konnte nur die letzten Worte ihres Gegenübers wiederholen, weil sie durch ihr beharrliches Geschwätz verhinderte, dass Juno die Liebschaften ihres Mannes Jupiter aufdecken und beweisen konnte. Aus Gram über die verschmähte Liebe ihres Lebens zieht sich Echo in eine Höhle zurück, hört auf zu essen und zu trinken, wird zu Haut und Knochen und bleibt nur noch als Echo ihrer eigenen Stimme in unserer Welt zurück (Met. 3, 339-510).¹⁰⁹ In Tawadas Story wird die Nymphe zu einer Redakteurin, die sich in einen älteren englischen Gentleman verliebt und aus Trauer, dass dieser nicht wieder auftaucht, sogar ihren Job aufgibt. Sie trifft ihn aber beim Tanzen wieder (Kapitel 17).

Auf das Kapitel mit Thisbe folgt im 19. Kapitel die Geschichte von Juno, der Krankenschwester (Kapitel 2 Ende). Sie hatte in Coronis Phantasie Kunstgeschichte studiert und auch als Museumswärterin gearbeitet. In Griechenland, wo sie die Sommer verbrachte, nannte sie sich Hera. Juno soll Kinder gebären, das ist ihre Rolle. Coronis erfindet sie als Figur für ihr nächstes Buch. Sie hat zwei Töchter und einen Sohn namens Mars, der Informatiker ist. Ihr Mann Jupiter ist Rechtsanwalt, geht oft fremd und macht viele Dienstreisen. Semele war ebenfalls eine verdächtige Klientin von ihm. Juno bekommt

¹⁰⁸ Grant (2004): 346.

¹⁰⁹ Grant (2004): 133.

schließlich einen Tumor im Bauch. Coronis wirft am Ende ein Heft mit der Überschrift „Juno“ in den Papierkorb. Juno (vielleicht von *iuvenis* „jung“ im Sinne von „Braut“) ist eigentlich die römische Göttin der Frauen und der Ehe, Gemahlin des Jupiter und seit frühesten Zeiten mit Hera identifiziert. Hera gebiert Hephaistos ohne Hilfe des Zeus, Mars ist Sohn von Hera und Zeus. Sie versucht Jupiters Betrug zu entlarven und seinen Geliebten zu schaden, wo es nur geht (Met. 1, 568-746, Met. 3 253-315).¹¹⁰

Ariadne ist ursprünglich die Tochter des Königs Minos von Kreta und der Pasiphaë. Als Theseus nach Kreta kam, um den Minotaurus zu töten, verliebte sich Ariadne in ihn und gab ihm ein Schwert und ein Stück Garn, damit er aus dem Labyrinth zurückfände. Theseus hatte versprochen, sie mitzunehmen und zu heiraten. Er ließ sie aber nach verrichteter Mordtat auf der Insel Naxos zurück, wo Ariadne von dem Gott Dionysos gerettet wurde, der sie heiratete. (Met. 8, 152-182).¹¹¹ In Kapitel 20 von Tawadas Buch wandert sie im Schlaf von einer Umzugsszene zur nächsten und, als sie aufwacht, fühlt sie sich von jemandem verlassen. Sie geht in der Stadt spazieren, die ein Tier mit zahlreichen Körperöffnungen ist, von welchen sie verschlungen wird. Die Gassen haben keine Namen. Die Wegbeschreibung zu dem Haus der Geliebten könnte man mit Minus und Plus markieren nach Sympathiegrad des Weges. Wenn jemand nicht gefunden werden will, zum Beispiel ein Familienvater, der eines Tages keine Lust mehr hat, der selbige zu sein, kann er im Labyrinth der Gassen einfach verschwinden.

Ocyroë, die Tochter von Chiron und Chariclo, wurde in ein Pferd verwandelt, weil sie ihrem Vater sein Schicksal weissagte, ihr Vater ein Kentaur war und sie kastanienbraunes Haar hatte. Die Fähigkeit zu sprechen wurde ihr genommen (Met. 2, 633-675). Bei Tawada (Kapitel 21) ist sie Theaterschauspielerin, isst sehr geräuschvoll ihr Essen wie ein Pferd, wird krank, will ihren Beruf nicht mehr ausüben, weil da zu viel Menschenfleisch geopfert wird. Sie kennt Coronis und Clymene war ihre Sprachlehrerin. Sie bewundert gemeinsam mit einer anderen Frau die Kunst der Tänzerin Thetis.

Tawada schließt mit der mythischen Figur der Diana im 22. Kapitel ihr Buch ab. Diana ist die Göttin der Jagd, eine alte italische Waldgottheit, Beschützerin der Wildnis und der Frauen. Sie wird mit der griechischen Artemis identifiziert (Met. 3, 131-252).¹¹² Diana ist in *Opium für Ovid* noch ein kleines Mädchen, das süchtig nach Büchern und Abenteuern heimlich in der Nacht noch ein Buch unter der Decke mit Taschenlampe liest. Ein mondförmiges Licht fällt auf eine Buchseite. Bewusstlos wird sie in einem Boot an das Ufer des nächsten Morgens

¹¹⁰ Grant (2004): 228-229.

¹¹¹ Grant (2004): 69-70.

¹¹² Grant (2004): 121.

getragen. Wenn sie erwachsen wird, darf sie wachbleiben und so lange die Nächte hindurch lesen, dass sie nie wieder aufstehen muss.

Das Leben wird völlig in Kunst verwandelt. Tawada schreibt mit ihren Frauengestalten ihre eigenen neuen Mythen, die auf Ovid basieren. Diese Technik der ineinandergreifenden Geschichten der Charaktere, für die Ovid so berühmt ist, erinnert auch an moderne Filme Woody Allens oder Filme wie *Lola rennt*.

In *Opium für Ovid* werden keine Geschichten im traditionellen Sinn erzählt, wo es Anfang, Höhepunkt und Schluss gibt, sondern ihre Geschichten sind ohne Anfang und Ende, sie fangen nicht an, hören nicht auf, sie zirkulieren in der Unendlichkeit und sind auf Vielfältigkeit aufgebaut. Auf diese Weise widersetzt sich Tawada westlichen Erzählweisen. Es werden Augenblicke aus dem Leben der Protagonistinnen gezeigt. Fragmentarisch oder elliptisch geht die Autorin vor, wenn sie Erzählstränge auf einmal unterbricht, sie als unwahr demaskiert und sprunghaft zu einem anderen Thema wechselt.¹¹³

Der Begriff des Subjekts und seine Individualität in der japanischen Kultur sind grundsätzlich verschieden von dem abendländischen Verständnis des Individuums. Dies spiegelt sich natürlich auch in der Sprache wider, bei der es in einem Satz kein Subjekt geben muss, es sogar vermieden wird, das Subjekt direkt zu bezeichnen. Tawada sagt selbst, dass sie bis zum Eintritt in die Grundschule von sich nur mit ihrem Namen gesprochen habe und erst dort dann gelernt hatte, sich als „ich“ zu bezeichnen.¹¹⁴ Bei Japanisch handelt es sich um eine Sprache, die Bilder erzeugt, in welchen leblose Gegenstände, Objekte unserer Wahrnehmung, bevorzugt zum Subjekt des Satzes erhoben werden bzw. wird die Handlung an sich wichtiger. Es kommt zu einem leeren Subjekt, zu einer Substanzlosigkeit, auch beispielsweise durch die ausgeschnittene Papierfigur, welche als Papierpuppe die Schablone der Figur ausdrückt. Die Identität der einzelnen Figuren ist austauschbar und in Auflösung begriffen. Die Wirklichkeit der Charaktere wird schon innerhalb der Geschichte offen in Frage gestellt: haben sich alle die Frauen nur gegenseitig erfunden? Existieren sie überhaupt? Die Frauen haben fließende Identitäten.¹¹⁵

Auffallend ist in *Opium für Ovid* der Mangel an Männerfiguren. Tawada scheint sich hauptsächlich für Frauencharaktere zu interessieren. Wenn über Männer berichtet wird, so sind das lediglich Typen, keine entwickelten Charaktere, die nicht genau wissen, was sie mit

¹¹³ Maslowska (2001): 26.

¹¹⁴ Maslowska (2001): 34.

¹¹⁵ Cho-Sobotka (2007): 184-187, 195, Maslowska (2001): 36-37.

sich anfangen sollen. Sie werden zumeist als schwach, unspontan und beinahe charakterlos beschrieben. Im Gegensatz zu den Männern brechen die Frauen alle möglichen Regeln. Sie genießen ihr Leben, das sie sich ständig neu erfinden, sind von sich selbst berauscht und amüsieren sich.¹¹⁶

In ihrem Buch vermittelt sie auch eine Faszination für die einzelnen weiblichen Körperteile: die Haut, die Augen, Körperöffnungen oder die Haare spielen eine wichtige Rolle in der Manifestation von Widerstand. Durch Fantasie haben die Frauen das Wichtigste erreicht oder sind gerade dabei es zu erreichen: ihre Freiheit.¹¹⁷ Frauen schaffen sich alternative Lebensräume in der Realität oder in ihrer Fantasie. Die Sprache wird dabei zum Medium, um sich diese zu schaffen. Die Autorin kreiert Lufträume und Tanzräume, leere und freie Räume, in denen sich ihre Frauen grenzenlos bewegen und entwickeln können.¹¹⁸

Ein weiterer wichtiger Topos in *Opium für Ovid* ist der Schlaf, der die einzige Möglichkeit zu bieten scheint, in eine androgyne Welt einzutreten: nur im Schlaf kann man zugleich männlich und weiblich sein. Für Salmacis wird der Schlaf zum Geliebten, also kommt es zu einer Personifikation des Schlafes, bei dem sie eine erotische Beziehung mit ihm erlebt. Bei Tawada ist Utopie ein Teil der realen Welt. Salmacis aber langweilen Träume, denn Träume könne man sich ausdenken oder in einer Bibliothek nachlesen, dafür müsse man wirklich nicht schlafen. Bei Tawada gibt es keinen klaren Unterschied zwischen Leben und Traum. Deshalb haben wohl auch ihre Frauengestalten eine ausgeprägte imaginäre Kraft, eine solche Fantasie, dass sie sich in jeder Situation wohlfühlen und sich selbst genießen können.¹¹⁹

Die Beziehung von Schrift und Körper steht in einem untrennbaren Zusammenhang mit der weiblichen Sexualität, wie auch von Tawada Yōko in diesem Werk thematisiert. Auch für Tawada erhalten die „Lippen“ ihre doppelte Bedeutung als sexuelles Organ und als Sprechinstrument, eine Ambivalenz, die sich durch das gesamte Buch zieht, was eine Sprache der Erotik erzeugt, ein Motiv, das bereits bei Shakespeare verwendet wird (Act 5, Scene 1), hier auch als intellektueller Verweis auf Sei Shōnagon. Frauen werden als Genießerinnen ihrer Leben und ihrer Körper dargestellt, die keine Männer brauchen, um glücklich oder verliebt zu sein. Coronis erlebt den fleischlichen Höhepunkt beim Schreiben, sie schreibt und wird dabei erregt. Schreiben ist Sex. Diana schafft es, sich mit Hilfe des Lesens in Ekstase zu versetzen.¹²⁰

¹¹⁶ Maslowska (2001): 26-27.

¹¹⁷ Maslowska (2001): 27, Dijk (2010): 77-78.

¹¹⁸ Maslowska (2001): 28, 32.

¹¹⁹ Maslowska (2001): 44-47.

¹²⁰ Maslowska (2001): 77-81, Dijk (2010): 80-81.

Tawada kreiert in ihrem Buch eine Verbindung der Elemente Natur und Stadt, die traditionell von der westlichen Kultur als weiblich (Natur) und männlich (Stadt, Technik) definiert werden, die unaufhaltsam Gegensätze zu suchen scheint, wogegen sich Tawada richtet. Ariadne kann alle Wege der Stadt gleichzeitig gehen und die Stadt ist ein Tier mit zahllosen Körperöffnungen. Die Stadt, ein offener Raum mit einer Vielfalt von Möglichkeiten, namenlosen Gassen, die selbst einem ständigen Wandel unterworfen sind, erlaubt ein unbemerktes Untertauchen oder Sich-Verlieren, im Labyrinth der Gassen verschwinden.¹²¹

Unter dem Einfluss Sei Shōnagons gewinnt die ovidische Technik der intensiven Beschreibung, der Ekphrasis, noch durch die Skizzenhaftigkeit und den privaten Charakter der tagebuchartigen Aufzeichnungen. Inhaltlich beeinflusst die japanische Hofdame Tawada Yōko auch durch ähnliche Motive, die immer wieder kehren wie Insekten (Mücken), Vögel, Liebhaber der Frauen, Abendessen, Erlebnisse mit anderen Frauen, Gedanken zur Politik und Religion oder über Triviales. Es handelt sich um eine Aneinanderreihung vieler Meinungen unterschiedlicher Frauen. Sie erwähnt das Kopfkissen selbst inmitten eines Stimmungsbildes im 4. Kapitel, als Latona im Herbst Haare verliert: Morgens lag ihr Kopfkissen unter einem Netz aus verlorenen Haaren. Außerdem wird das Kopfkissen auch noch in Kapitel 10, dem Thetis-Kapitel, genannt: Thetis steht vor einer Tür aus Pappe, einer winzigen Tür, sie ist kleiner als ein Kopfkissen, für Thetis aber schwer zu öffnen, besonders wenn jemand ihr zuschaut.

Das Motiv „Vögel“ der japanischen Autorin Sei Shōnagon kommt an sieben Stellen in Tawada Yōkos Buch (S. 33, 41, 42, 87, 89, 92, 144) vor, wobei sie auch dabei wieder eine lustige Wendung einbaut, denn die Vögel scheinen die Menschen zu beobachten, wie vor allem durch die Situation in Kapitel 7 (S. 87) deutlich wird, was an Alfred Hitchcocks Film *The Birds* (1963) anklingen lässt, ein Motiv, das auch in modernen wunderschönen Computerspielen wie *Satnavs Ketten* wieder auftaucht, die virtuelle interaktive Kunstwerke der Gegenwart darstellen. Tawada ruft mit den Vögeln auch einen Märchenton und poetische Assoziationen wach.¹²²

Insekten kommen an vier Stellen vor, einmal als freche Mücke: S. 83, 130, 147, 211.

Die Autorin macht auch sehr viele Witze und kreative Einlagen auf der Metaebene, das heißt, wenn die jeweilige Produktion und Entstehung des Werkes selbst zum Inhalt der Arbeit wird: beispielsweise wenn die Ich-Erzählerin im Juno-Kapitel (Kapitel 19) lamentiert, dass sie auch

¹²¹ Maslowska (2001): 81-86.

¹²² Kersting (2006): 177.

nur ein Heft gewesen sein könnte, das Coronis weggeschmissen hat, weil sie ja immer weniger auftaucht in der Geschichte, bis sie am Schluss des Buchs zur Diana wird, die die Nacht längt, um nicht mehr aufhören müssen zu lesen. Sie durchbricht immer wieder ihre Erzählung nicht nur mit Hilfe der plötzlich auftretenden Ich-Erzählerin, die alle Frauen zu kennen scheint, sondern auch auf der Metaebene: Es hätte sein können, dass ich an Stelle einer Semele eine Ariadne kennengelernt hätte... Es war keine gute Idee von mir, den Prinzen Taschenlampe zu den Frauen zu schicken...Aber in seinen Augen sahen die Frauen vollkommen anders aus als in meinen, wahrscheinlich weil sein Interesse darin bestand, Nachkommen zu hinterlassen (Kapitel 14). Sie lässt Salmacis Thetis aus der Zeitung ausschneiden (Kapitel 10), ein Motiv das sie stellenweise im Buch verteilt, denn Salmacis schneidet auch ihren eigenen Körper aus (Kapitel 6), und auch Latona schneidet ein Foto aus der Zeitung aus (Kapitel 4). Oder Tawada fällt auf einmal als Ich-Erzählerin ein, dass Latona und Scylla sich nie kennengelernt hatten. Die hier beschriebene Szene muss also aus dem Text gestrichen werden (Kapitel 4). In Kapitel 15 heißt Ceres Tochter plötzlich auch Ceres - beide sind ja eigentlich Fruchtbarkeitsgöttinnen, aber Coronis schreibt ihre Erzählung wieder um, weil ihr das dann doch zu dumm vorkommt.

Tawada macht auch viele amüsante Witze mit Hilfe der mythischen Gestalten, wenn sie zum Beispiel sagt: Ein Maler nannte sein Bild „Hera“, aber man sah sofort, dass die abgebildete Frau seine Gemahlin war. Semele zieht ihre Hose aus, und aus der Hosentasche rollt ihr Sohn Dionysos. ... Da taucht der Vater auf, greift nach ihm und steckt es in seine Hosentasche. Ab heute werden Menschenkinder in Männertaschen ausgebrütet (Kapitel 14). Scylla läuft in Kapitel 5 wie ein Raubtier im Käfig in der Küche hin und her.

Tatsächliche Metamorphosen im Sinne Ovids finden statt und begeistern den Leser in ihrem Zauber: Die wichtigste Verwandlung ist wohl die Verschmelzung der Thetis mit dem Buch der *Metamorphosen* selbst in Kapitel 10, ziemlich in der Mitte des gesamten Buches. Die Ich-Erzählerin verwandelt sich in Kapitel 9 in eine Katze und in Kapitel 16 ahmt sie Daphne nach und wird durch eine Tablette zum Baum. Ein unbekannter Autor verhext sich selbst mit Opium und wird zur Pflanze (Kapitel 20) und Niobe wird zum Stier in einer spanischen Arena in Kapitel 12, der rote Flaggen hasst. In Kapitel 17 wird Echo kurz zu Stein, taut aber wieder auf sozusagen.

Tawada gelingt es märchenhafte Züge Ovids in ihre Geschichte einzubauen. Immer wieder bildet sie amüsante Verwechslungen und Metaphern in Bezug auf das Rotkäppchen (S. 65,

167, 173), das auf die Überlieferung von Charles Perrault (*Le petit chaperon rouge*) aus dem Jahr 1694 und 1697 zurückgeht und der Erziehung junger Mädchen dienen sollte, die sich vor dem „bösen Wolf“ und sexuellen Kontakten zu Männern in ihrer Jungfräulichkeit schützen sollten.¹²³ Tawada gelingt eine interessante Wendung mit sexueller Anspielung und ein absichtliches lustiges Missverständnis, wenn sie sagt: Der Mann schluckt ein jungfräuliches Mädchen, das eigentlich mit einer alten Frau schlafen wollte (S.65). Schneewittchen wird in Zusammenhang mit Hongkong erwähnt (S. 136), das eine Konkubine ist.

Sie fügt Malereien aus der bildenden Kunst in ihre Szenerien wie bei einer Ekphrasis Ovids im Sinne von Nikolaos Rhetor ein: Degas und Gauguins Tänzerinnen (S. 116). Die Szene aus Kapitel 2, in der sich Galanthis das Schamhaar bedeckt, führt ein bekanntes Venusbildnis vor die Augen des Lesers. Tawada macht einen Witz zum Thema Skulptur auf S. 104 und verweist durch die Modellierung dieser wieder auf die einzelnen menschlichen Körperteile der Frauen, die sie betont.¹²⁴ Sie zerlegt einzelne Charaktere in Zeitungsausschnitte oder Scherben eines größeren Ganzen und setzt sie wieder zusammen.¹²⁵ Tawada macht sich in ihrem gesamten Buch immer wieder über das Vorurteil zu Dichtern und Künstlern lustig, sie könnten ihre Werke nur in einem Rauschzustand angefertigt haben.

Das Thema Altern zieht sich durch das gesamte Buch und wird besonders in Kapitel 14 zum Ausdruck gebracht (S. 152). Sie stellt dies ihrem Geheimnis der ewigen Jugend (Kapitel 21, S. 214) gegenüber. Die Frage nach der Unsterblichkeit bewegt sie offensichtlich (Kapitel 7, S. 91-92): Bücher treten immer wieder auch als ihre Kinder auf.

Ganz besonders wichtig ist Tawada das Thema der Sexualität, Erotik (S. 71, 148ff) und vor allem das der Homoerotik, die im gesamten Buch überwiegt: Kapitel 2, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 20.

Tawada macht viele Aussagen zur Politik auch abseits des Opiumkriegs (Kapitel 11) und der Bostoner Tee Party am 16.12.1773 (Kapitel 20). Sie nennt Hongkong eine Konkubine (Kapitel 12). In Kapitel 21 vergleicht sie Religion mit Politik: Der Hammer ist das Kreuz Jesu und die Sichel ist der Mond, auf dem die heilige Jungfrau stand. Bei uns war die Religion sichtbar. Ebenso in Kapitel 7, wenn sie sagt: Leda fand, Coronis müsse sich unbedingt

¹²³ Perrault (1999): 7-26.

¹²⁴ Dijk (2010): 82-83.

¹²⁵ Dijk (2010): 89.

Unterstützung vom Staat holen, denn der Staat ist das Vaterunser. In Kapitel 8 fragt sie, ob man Reichtum damit rechtfertigen kann, dass man seine Fähigkeiten und seinen Fleiß nachweisen kann und ob faule oder unbegabte Menschen arm sein sollen. Sie übt Kritik an Banken und Politikern gleich im ersten Kapitel: Die Armut soll der Grund für Verbrechen sein, obwohl es doch so viele kriminelle Bankiers und Politiker gibt. Sie tadelt die Gesellschaft in Kapitel 11: Wer weder einer Nation noch einer Familie angehört, fällt bei einer Feier peinlich auf.

Sie übt Kritik an arroganten Akademikerkreisen (Kapitel 8) und macht sich lustig über die akademische Begeisterung an dem Wort *Zaub*. Gleichzeitig lässt sie auch an dummen Menschen kein gutes Haar: Es ist recht spannend, wie hohl ein Kopf sein kann (Kapitel 8). Zudem übt sie auch Kunstkritik in Kapitel 16 - Kunst sei heutzutage nicht mehr ernst zu nehmen, denn sie sei durch und durch kommerzialisiert - und Kritik am Literaturbetrieb in Kapitel 7: Ich möchte keinen Großvater haben. Leser wollen aber gerne, dass du eine Beziehung zu einem Autor hast, der in der großen Genealogie steht. Sie kritisiert den Esoterik-Buddhismus in Europa (Kapitel 4), übt Kritik am Islam (Kapitel 5) und am Christentum (Kapitel 2 und 21). Schließlich bemängelt sie das Gesundheitssystem in Kapitel 2 und Kapitel 4.

Am Beispiel des Textes *Opium für Ovid* wird zugleich die Migrantenkultur der Zwischenzone, die Position der Minorität sichtbar, die das Wirken der Nichtübersetzbarkeit der Kultur dramatisch in Szene setzt.¹²⁶ Migration ist in Tawadas Text immer wieder ein Thema (Kapitel 18, 16, 11, 7)

Tawada ist als Autorin nicht nur in der Ich-Erzählerin teilweise enthalten, sondern auch in jeder einzelnen Frau, die sie beschreibt.

Dieses Buch ist wahrscheinlich so vielschichtig, dass man es gar nicht allein interpretatorisch in seiner Gesamtheit erfassen kann.

¹²⁶ Cho-Sobotka (2007): 189.

3.3.2 Orpheus oder Izanagi

In dem Hörspiel *Orpheus oder Izanagi* nimmt Tawada, die Einschreibungen synchroner und diachroner Art dekonstruierend, auf Europa und Asien, auf beide Systeme, Bezug und überschreitet sie jeweils. Sie kreuzt die europäische Antike mit Figuren des japanischen Altertums und liefert somit ein ungewöhnliches Beispiel kultureller Differenzen und eine kritische Reflexion kultureller Aneignung.¹²⁷

Izanagi 伊耶那岐 ist der Göttervater der siebenten Göttergeneration, der gemeinsam mit Izanami 伊耶那美, der Göttermutter, zahlreiche weitere Gottheiten fast nebenbei zeugt, wie beispielsweise auch Hiruko 蛭子, das Blutegelkind. Die Silbe *iza* im Namen der beiden kommt von *izana* 誘う und bedeutet so viel wie „einladen, locken, verführen“, die Silbe *gi* ist ein männliches Suffix, *mi* ein weibliches Suffix, ein Archaismus *kogo* 古語 aus dem alten Japanisch. Izanami stirbt jedoch bei der Geburt des Feuergottes, der sie verbrennt. Also steigt Izanagi wie Orpheus in die Unterwelt, in das Reich der Toten und der Nacht (*yomi no kuni* 黄泉国), hinab. Izanami hat sich dort jedoch bereits verwandelt und die Götter der Unterwelt lassen sie nicht mehr frei. Ihr Verwesungsprozess hat schon begonnen, wie Izanagi mit der Entzündung eines Lichtes enthüllt. Sie ist bereits selbst zum Dämon geworden, der Izanagi bis zum Ausgang der Unterwelt verfolgt, den er sogleich mit einem Felsen verschließt. Nach seiner Reise in die Unterwelt reinigt sich Izanagi in einem Fluss. Dabei entstehen die Gottheiten Amaterasu 天照 (Sonnengöttin), Susanoo 須佐之男 (Sturm-gott) und Tsukiyomi 月讀尊 (Mondgott).¹²⁸

Tawada Yōko verbindet in ihrem Hörspiel *Orpheus oder Izanagi* diese alte Mythengeschichte mit dem europäischen Mythos von Orpheus und überwindet so die Grenzen zwischen Japan und Europa auf amüsante Weise. Izanagi muss ebenso wie Orpheus aus Ovids *Metamorphosen* (Met. 10, 1-77), der größte Sänger der griechischen Mythologie, Sohn des Apollon und der Muse Kalliope, in die Unterwelt hinabsteigen, um seine Frau zu retten. Orpheus soll so wundervoll gesungen haben, dass sogar Bäume und Steine kamen, um seine Musik zu hören. Er begleitete die Argonauten nach Kolchis, besänftigte unterwegs das Meer und schläfernte dort sogar einen Drachen ein. Auch übertönte er den Sirenengesang mit seiner Leier. Wieder in Thrakien, heiratete Orpheus eine Najade oder Dryade namens Eurydike, die er leidenschaftlich liebte. Bald stellte ihr aber Aristaios nach, und als sie vor ihm über die Wiesen floh, trat sie auf eine Schlange, wurde gebissen und starb. Der Sänger war so

¹²⁷ Seisenbacher (2011): 35.

¹²⁸ Scheid (2013), Uta (1968): 7, Wikipedia Foundation Japan (2013b).

unglücklich über ihren Tod, dass er in die Unterwelt hinabstieg um sie von den Toten wieder in das Reich der Lebenden zu bringen. Die Götter der Unterwelt waren so gerührt von seinem Leierspiel, dass sie Eurydike gehen ließen unter der Bedingung, dass er sich auf dem Weg in die Oberwelt nicht nach ihr umblicke. In der älteren Überlieferung gelang ihm das sogar, aber bei Vergil und Ovid dreht er sich aus Sorge um seine Gattin Eurydike um und verliert so seine große Liebe. Daraufhin zog er sich aus Trauer von der Welt und allen Frauen zurück. Das erregte den Zorn der Mänaden des Dionysos, die um ihn stritten und ihn zerrissen: nur sein Kopf soll den Fluss entlang ins Meer gespült worden sein, von wo aus er an die Küste der Insel Lesbos gelangte. Dort wurde er begraben, die Bewohner der Insel dafür mit der Gabe der Dichtkunst gesegnet.¹²⁹

Im Text von Tawada Yōko geht es um das japanische Liebespaar Inake und Ogi, einem Nachfahren aus der Linie von Orpheus und Izanagi, einer Mischung aus Griechenland und Japan, aus einem Fischerdorf. Ogi 荻 ist ein typischer japanischer Familienname, der „Rohrschilf“ bedeutet, ebenso wie Ina ein typischer japanischer Familienname ist: Inake 伊奈家 bedeutet „Familie von Ina“ und erinnert an das japanische Wort für *inaka* 田舎 „Land“ (im Gegensatz zur Stadt). Ogi verliert als variiertes Orpheus seine Frau Inake, weil er beobachtet, wie sie in einer Höhle mit einer Schlange schläft, und sie daraufhin erschlägt. Dann bereut er seine Tat und will sie aus der Unterwelt zurückholen. Es quälen ihn die Zahl Vier, in Japan Symbol für den Tod, und die Zahl Neun, die japanische Zahl für das Leid, bis er sie wieder trifft. Jedoch hat sie sich bereits so sehr verwandelt und verändert, dass sie ihn als Dämon verfolgt, und er sie nicht mitnehmen kann. Die Geschichte endet mit der auch aus dem japanischen Mythos bekannten Drohung der Inake als Izanami, dass sie jeden Tag 1000 Kinder von ihm töten wird, worauf Ogi als Izanagi antwortet, dass er jeden Tag 1500 Kinder gebären wird, damit er sie vergessen kann.¹³⁰

Tawadas Text spart nicht mit doppeldeutigen Anspielungen, außergewöhnlicher Sprache und phantasievollen lustigen oder traurigen Situationen.

¹²⁹ Grant (2004): 314-315.

¹³⁰ Tawada (1998a): 7-40.

3.3.3 Das Bad

In dem Kurzroman *Das Bad* (1989) ist der Körper der Protagonistin ständigen Verwandlungen, Metamorphosen, unterworfen.¹³¹ Sprache reflektiert die Strukturen der Gesellschaftsorganisation, in der eine japanische Frau eine kulturelle und sprachliche Entfremdung erlebt. Yōko Tawada spielt mit Bildern und betont die Bedeutung von „Sprache“, „sprechen“ und „Wort ergreifen“. Ihre literarische Praxis soll als Weg gesehen werden, um neue Denkmodelle und freiere kulturelle Wirklichkeiten vorstellbar zu machen. Damit wird das Bild der Frau, das von patriarchalischen Strukturen geprägt ist, hinterfragt und die Gläserne Decke in der Fiktion abgebaut.¹³²

Sprache spiegelt soziale Realität wider, kreiert und produziert sie aber auch. Sprache reflektiert hierarchische Machtverhältnisse. Als Ergebnis vieler Studien hat sich herausgestellt, dass in unseren kulturellen Systemen die Sprache keineswegs ein neutrales Mittel der Kommunikation ist, da über sie viele kulturellen Werte übertragen werden, die die männliche Perspektive der Realität reflektieren und gleichzeitig in ihrer Struktur die weibliche Anwesenheit verschweigen, verbergen, minderbewerten und häufig ausschließen. Einzelne Menschen können sich diesen Strukturen nur schwer entziehen oder sie in Frage stellen, da diese als naturgegeben erscheinen. Das bedeutet, man kann eigentlich im Unterbewusstsein manipuliert werden, ohne es zu merken, und leugnet sogar womöglich noch aktiv die Existenz der patriarchalen Sprache, die uns bereits lange kontrolliert, und den Machterhalt des patriarchalen Systems unterstützt durch selbstkontrollierende Mechanismen der Logik. In diesem Fall wird die Sprache zu einer Maschine, die uns beeinflusst und der wir uns nicht entziehen können. Das kann eine Erklärung dafür sein, warum Frauen im Laufe der Geschichte ihre soziale Position einfach hingenommen haben oder in voreilendem Gehorsam heute noch immer erfüllen. Selbst wenn man sich in der ovidischen Metamorphose in eine neue moderne Frau verwandelt, kann man niemals aufgrund des Faktors Zeit dieselbe Leistung bringen, wie ein Mann, für den von einer anderen Frau (meist seiner Mutter) aus welchen unerklärlichen Gründen auch immer bis ins hohe Erwachsenenalter gekocht, geputzt und gewaschen wird. Frauen schaffen sich aufgrund der biologischen Gegebenheiten und ihrer aufgezwungenen sprachlichen Identität unbewusst schnell selbst ihre eigene gläserne Decke und verlieren Jahre im Berufsleben, ob sie wollen oder nicht. Diese Aspekte des Verhältnisses zwischen Macht, Sprache und Konstruktion des Weiblichen spielen auch im Bereich der Literatur eine wichtige Rolle. Auch in Tawada Yōkos Erzählung *Das Bad* werden

¹³¹ Seisenbacher (2011): 43.

¹³² Sabaté Planes (2010): 14.

die inneren Zusammenhänge zwischen Macht, Sprache, Frauenidentität und Alterität thematisiert. Der entscheidende Ausgangspunkt für die Autorin ist die Erfahrung der kulturellen und sprachlichen Entfremdung, die sie als in Deutschland lebende Japanerin macht und wodurch sie sich ebenfalls mit dem Dichter Ovid in seinem Exil Tomis identifiziert. In ihrem Werk erzählt eine weibliche Stimme die Geschichte ihrer unaufhörlichen Metamorphose. Die Protagonistin verwandelt sich als Reaktion auf männliche Werte und Blicke immer wieder. Im Verlauf ihrer *Metamorphosen* deckt sie neue Weiblichkeitsbilder auf und trägt sie ab. Sie verwandelt sich wiederholt in ein Schuppentier, was ihr erlaubt in einem Zirkus zu arbeiten, sie wird Fotomodell, Dolmetscherin, Typistin. Keine der Optionen, die ihr zur Verfügung stehen, die der Anpassung oder der Ablehnung, stellen für sie eine optimale Lösung dar und beide führen zum gleichen Ergebnis: Sie verliert in jedem Fall die Fähigkeit, sich sprachlich zu äußern. Die Frau, die sprechen kann, ist tot und existiert nur in den träumerischen Wandlungen der Protagonistin. In diesem Buch werden die herkömmlichen Vorstellungen von Weiblichkeit verspottet und ironisiert. Es ist ein Versuch, dem Gefängnis Weiblichkeit zu entkommen. Gleichzeitig zeigt die Inszenierung die Instabilität des Konzeptes der Weiblichkeit und entlarvt sie somit als etwas Veränderbares. Haben die Frauen eine andere Wahl, als sich in einem symbolischen und kulturellen System zu bewegen, das ihnen gleichzeitig die Möglichkeit, sich individuell und körperlich zu artikulieren, verweigert? Wie wird *parler femme* und das weibliche Schreiben doch oft auch in der Wissenschaft beurteilt: als fließend, fleißig, flüssig, überströmend, formlos, verwirrend, unlogisch, grenzenlos - alles Attribute der geschmähten Weiblichkeit wie auch der Andersartigkeit?¹³³

3.3.4 Schwager in Bordeaux

Die Wasserthematik, die sich durch so viele Texte Tawadas zieht, spielt auch im Roman *Schwager in Bordeaux* eine entscheidende Rolle. In einer Tradition, die, entlang den Dichotomien des Männlichen und des Weiblichen, des Eigenen und des Fremden sowie der Form und des Formlosen, dem Wasser als dem jeweils anderen das Feste, Stabile, Begreifbare und Benennbare gegenüberstellt und privilegiert, wird Wasser in Tawadas Texten mit Verflüssigung und Veränderung verbunden und damit eine Poetik des Fremden fruchtbar gemacht. Insofern, als sich Grenzen, Überschreitungen und Transformationen in den Körper einschreiben, könnte man sagen, dass das Element Wasser jener Teil im Körper ist, der diese

¹³³ Palma Ceballos (2010): 113-127.

Einschreibungen immer wieder zu löschen vermag und einen Neubeginn möglich macht. So muss sich der Körper, der sich einer fremden Sprache aussetzt, ihrer Meinung nach verändern, um neue Laute und Wörter aufzunehmen, ihnen Ausdruck zu geben und mit ihnen auch eine ganze Kultur. In *Das Fremde aus der Dose* schreibt sie:

„Jeder Versuch, den Unterschied zwischen zwei Kulturen zu beschreiben, misslang mir: der Unterschied wurde direkt auf meine Haut aufgetragen wie eine fremde Schrift, die ich zwar spüren, aber nicht lesen konnte. Jeder fremde Klang, jeder fremde Blick und jeder fremde Geschmack wirkten unangenehm auf den Körper, so lange, bis der Körper sich veränderte.“

Das Fremde ritzt sich auf die Haut ein wie eine Tätowierung. Die Metamorphose wird zur Folge der interkulturellen Begegnung und bedingt das Sich-Öffnen für das Neue und Andere. In der mythopoetischen Tradition wird Wasser meist als weibliches Element aufgefasst, auch weil es wegen seiner Formlosigkeit dem Chaos und der Urmaterie gleichgestellt wird, also eng mit Entstehung und Auflösung, Geburt und Tod verbunden ist. Wasser ist das Element, bei dem das Risiko des AuflöSENS und Verschwindens besteht. Wasser wird sowohl als schöpfende, lebensspendende, dem Weiblich-Mütterlichen verbundene Kraft bezeichnet, wie auch als bedrohliche, zerstörende Naturgewalt. Aufgrund der angeblichen Unberechenbarkeit der Frau werden ja oft auch Naturgewalten und unheimliche Dinge mit weiblichem Geschlecht beispielsweise im Lateinischen und auch den romanischen Sprachen oder anderen versehen. Im Wasser und somit in der Frau liege das Potential für Veränderung, was auch die europäische Tradition der Wasserfrauenfantasien zeige, dem aber immer Einhalt geboten werden müsse, um die Stabilität von Kultur und Identität wiederherzustellen. Im *Schwager in Bordeaux* wird nicht negativ auf die Wasserfrauenmetaphorik reagiert. Es wird als Gegenelement zum Land auch zum Ort des Widerstands, an dem Weiblichkeit kreativ werden kann. Die Schuppenfrau aus *Das Bad* verwandelt sich ja auch eigenhändig wieder zum Menschen zurück. Das Waschen wird zum Prozess, in dem ihr Körper als leeres Manuskript immer wieder beschrieben wird. In *Schwager in Bordeaux* erzählt Yūna, die aus Japan stammende weibliche Hauptfigur, Begegnungen mit Menschen aus Ōsaka, Hamburg und Bordeaux. Der Leser erfährt dabei Bruchstücke aus deren Leben, die mit Yūna als Mittelpunkt verbunden sind. Die Gemeinsamkeit dieser drei Städte ist, dass sie alle in der Nähe des Meeres liegen, mit dem sie jeweils durch einen Fluss verbunden sind. Im Zentrum des Romans steht die Beziehung Yūnas zu Renée, einer älteren Frau aus Frankreich, die durch den Konflikt der gegenseitigen Faszination und Anziehung auf der einen und der Irritation und Ablehnung auf der anderen Seite geprägt ist. Renée produziert mittels kolonialen Blicks

auf die Japanerin Yūna deren Anderssein zur westlichen Geistesgeschichte. Renée bezeichnet die Liebe als Gefahr, von Gefühlen überwältigt zu werden, und wo man das Ich-Ufer vor dem Angriff des Du-Sturms verteidigen muss. Die Hafenstadt als Ort des Übergangs vom Festland zum Meer wird hier zur Metapher für die Schwelle von Form und Auflösung. Dabei wird auch das Aufeinanderprallen von Kulturen gemeint, denn die beiden Frauenfiguren stehen stellvertretend für Europa und Japan. Yūna, deren Name 夕海 auf Japanisch „Meer am Abend“ bedeutet, wird mit dem Dunklen und Unbestimmten in Verbindung gebracht, während Renée mit dem Enlightenment, dem Zeitalter des Lichts, verbunden wird. Yūnas Interpretation der Geburt der Venus aus dem Wasser zeigt, wie durch das Auftauchen aus ihrem Element, also durch ihr Zum-Körper-Werden im Bild, die Venusgestalt ins Blickfeld des Betrachters gelangt und zur weiblichen Repräsentation von Liebe wird. Durch die Schamhaftigkeit der Venus Pudica, die aber ihre Geschlechtsmerkmale bedeckt und sich nach ihrer Geburt gleich versteckt, wird die Renaissance mit dem Verschwinden des weiblichen Körpers gleichgesetzt. Yūna befindet sich in der Präsenz von Renée in einem Kampf um Selbstverlust. Renée meint, es gebe heutzutage weder Kolonien noch Sklaven, aber dafür Menschen ohne Grammatik. Das Begehren, das Yūna zu der älteren Frau hinzieht, ist gefährlich, da Renée Yūna nicht als gleichwertig anerkennt. Yūna zieht schließlich zu Renées Schwager in Bordeaux (*bord d'eaux* bedeutet Grenze und Ufer der Gewässer), um Französisch zu lernen. Im Schwimmbad macht sie eine Grenzerfahrung am Übergang vom flüssigen Element zum Land ganz wie eine Wasserfrau bei der Menschwerdung. Denn als kleines Mädchen war sie von anderen Kindern untergetaucht worden und hatte das Bewusstsein verloren. Die Gedanken an diese Nahtoderfahrung kommen ihr während des Schwimmens. Beim Verlassen des Schwimmbeckens wird sie an der Grenze zwischen Wasser und Land wiedergeboren zu einem neuen Menschen. Renée hatte Yūna als Mangelwesen degradiert, weil sie als Japanerin noch in der Renaissance stecke und noch nicht die Aufklärung durchgemacht hätte. Yūna hat dabei aber die Angst, ihre Sprache zu verlieren, was die europäische Geschichte durch das Mittel von Mimikry, der Nachahmung, parodiert.¹³⁴

¹³⁴ Brandhauer (2012): 203-217.

4. Textstellen zu Pyramus und Thisbe



135

Pyramus und Thisbe sind ein mythisches Liebespaar, die sich gegen den Willen ihrer Eltern lieben und beschließen, miteinander durchzubrennen. Neben Ovids Version der ursprünglich babylonischen Geschichte aus dem Orient gibt es auch eine kilikische Sage von Pyramus und Thisbe, in welcher Pyramus in einen Flussgott, Thisbe in eine Quelle verwandelt wird und statt einer Löwin eine Pantherin Thisbes Schleier findet, die Ovid wohl umgestaltet hat. Der Fluss Pyramus gehörte zu den Hindernissen, denen Heere und Handelsleute nicht ausweichen konnten, wenn sie von Kleinasien nach Syrien ziehen wollten. Eigennamen auf *-amos* weisen nach Asien. Der Name Thisbe klingt an die boiotische Stadt Thisbai an, die wiederum nach Thisbe, einer Tochter des Flussgottes Asopos benannt worden sein soll, die Pausanias als erster erwähnt. Die Bildung auf *-isbe* klingt jedenfalls sehr fremdartig. Die Erwähnung bei Hygin fab. 243-243 stammt bereits aus Ovid.¹³⁶ Die Geschichte spielt wohl in Babylon, ist aber in Inhalt und Form eine hellenistische Liebesgeschichte, Vorläufer griechischer Liebesromane. Der Stoff entstammt nicht der Heldensage, sondern kommt aus der Lokalsage. Die hellenistische Quelle scheint geradezu geheimnisvoll unbekannt gewesen zu sein, denn es gibt keinen Autor vor Ovid, aus dessen Darstellung wir diese Geschichte kennen. Die spätere Überlieferung geht ausschließlich auf Ovid zurück. Die literarische Rezeption im MA und in der Renaissance reichen von moralischer Erzählung bei Boccaccio und theologischer Allegorie (*Gesta Romanorum*) bis zur Parodie in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Am berühmtesten ist wohl Shakespeares *Romeo and Juliet*, das auf der Geschichte basiert. In

¹³⁵ Abb. 4.

¹³⁶ Hyginus (1963): 150-151.

der bildenden Kunst der Antike ist der Selbstmord Thisbes auf Wandgemälden in Pompeji (1.Jhdt.n.Chr.) zu sehen. Auch die gotischen Handschriften illuminierter Ovid-Texte zeigen die Szene. Höhepunkt der Nachwirkung in der bildenden Kunst ist Poussins Gemälde von 1651. Eindrucksvoll ist auch Rembrandts *Trauernde Thisbe*.¹³⁷

4.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid

Mein Textvorschlag ergibt sich aus der Lektüre mehrerer Textausgaben, Kommentare und zweier textkritischer Apparate.¹³⁸

Met. IV: 55-166 - PYRAMUS UND THISBE

- 55 Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,
 altera, quas oriens habuit, praelata puellis,
 contiguas tenuere domos, ubi dicitur altam
 coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.
 Notitiam primosque gradus vicinia fecit:
- 60 tempore crevit amor; taedae quoque iure coissent,
 sed vetuere patres; quod non potuere vetare,
 ex aequo captis ardebant mentibus ambo.
 Conscius omnis abest: nutu signisque locuntur,
 quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.
- 65 Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,
 cum fieret, paries domui communis utrique.
 Id vitium nulli per saecula longa notatum
 - quid non sentit amor? - primi vidistis, amantes,
 et vocis fecistis iter; tutaeque per illud
- 70 murmure blanditiae minimo transire solebant.

¹³⁷ Anderson (1997): 417-418, Bömer (1976): 33-36, Divjak (1988): Teil 1, 44, Gauly (2001): 624, Harrauer (2006): 474-475, Haupt (1966): 201, Kytzler (1999): 228-229, Moormann (1995): 597-599, Roscher (1965): 3335-3340.

¹³⁸ Albrecht (1994): 178-187, Anderson (2008): 79-82, Anderson (1997): 417-430, Bömer (1976): 33-67, Haupt (1966): 201-206, Lafaye (1966): 98-101, Magnus (1892): 118-123.

Saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,
 inque vices fuerat captatus anhelitus oris,
 " Invide ", dicebant, " paries, quid amantibus obstas ?
 Quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi
 75 aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?
 Nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,
 quod datus est verbis ad amicas transitus aures."
 Talia diversa nequiquam sede locuti
 sub noctem dixere: "Vale!" partique dedere
 80 oscula quisque suae non pervenientia contra.
 Postera nocturnos Aurora removerat ignes
 solque pruinosas radiis siccaverat herbas:
 ad solitum coiere locum. Tum murmure parvo
 multa prius questi statuunt, ut nocte silenti
 85 fallere custodes foribusque excedere temptent,
 cumque domo exierint, urbis quoque tecta reliquant:
 neve sit errandum lato spatiantibus arvo,
 convenient ad busta Nini lateantque sub umbra
 arboris; arbor ibi niveis uberrima pomis,
 90 ardua morus, erat, gelido contermina fonti.
 Pacta placent; et lux tarde discedere visa
 praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem.
 Callida per tenebras versato cardine Thisbe
 egreditur fallitque suos adopertaque vultum
 95 pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit.
 Audacem faciebat amor. Venit ecce recenti
 caede leaena boum spumantis oblita rictus
 depositura sitim vicini fontis in unda.
 Quam procul ad lunae radios Babylonia Thisbe
 100 vidit et obscurum timido pede fugit in antrum,

dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit.
 Ut lea saeva sitim multa conpescuit unda,
 dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa
 ore cruentato tenues laniavit amictus.
 105 Serius egressus vestigia vidit in alto
 pulvere certa ferae totoque expalluit ore
 Pyramus; ut vero vestem quoeuq sanguine tinctam
 repperit, "Una duos", inquit, "nox perdet amantes.
 E quibus illa fuit longa dignissima vita,
 110 nostra nocens anima est: ego te, miseranda, peremi,
 in loca plena metus qui iussi nocte venires
 nec prior huc veni. Nostrum divellite corpus
 et scelerata feo consumite viscera morsu,
 o, quicumque sub hac habitatis rupe, leones!
 115 Sed timidi est optare necem." Velamina Thisbes
 tollit et ad pactae secum fert arboris umbram,
 utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti,
 "Accipe nunc", inquit, "nostri quoque sanguinis haustus!"
 Quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,
 120 nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit
 et iacuit resupinus humo: cruor emicat alte,
 non aliter, quam cum vitiato fistula plumbo
 scinditur et tenui stridente foramine longas
 eiaculatur aquas atque ictibus aëra rumpit.
 125 Arborei fetus adspergine caedis in atram
 vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix
 purpureo tingit pendentia mora colore.
 Ecce metu nondum posito, ne fallat amantem,
 illa redit iuvenemque oculis animoque requirit,
 130 quantaque vitarit narrare pericula gestit;

utque locum et visa cognoscit in arbore formam,
 sic facit incertam pomi color: haeret, an haec sit.
 Dum dubitat, tremebunda videt pulsare cruentum
 membra solum, retroque pedem tulit oraque buxo
 135 pallidiora gerens exhorruit aequoris instar,
 quod tremit, exigua cum summum stringitur aura.
 Sed postquam remorata suos cognovits amores,
 percutit indignos claro plangore lacertos
 et laniata comas amplexaque corpus amatum
 140 vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori
 miscuit et gelidis in vultibus oscula figens
 "Pyrame", clamavit, "quis te mihi casus ademit?
 Pyrame, responde! Tua te, carissime, Thisbe
 nominat: exaudi vultusque attolle iacentis!"
 145 Ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos
 Pyramus erexit visaque recondidit illa.
 Quae postquam vestemque suam cognovit et ense
 vidit ebur vacuum, "Tua te manus", inquit, " amorque
 perdidit, infelix! Est et mihi fortis in unum
 150 hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires.
 Persequar extinctum letique miserrima dicar
 causa comesque tui ; quique a me morte revelli
 - heu ! - sola poteris, poteris nec morte revelli.
 Hoc tamen amborum verbis estote rogati,
 155 o multum miseri - meus illiusque - parentes,
 ut quos certus amor, quos hora novissima iunxit,
 conponi tumulo non invideatis eodem.
 At tu quae ramis arbor miserabile corpus
 nunc tegis unius, mox es tectura duorum,
 160 signa tene caedis pullosque et luctibus aptos

semper habe fetus, gemini monimenta cruoris!”
 Dixit et aptato pectus mucrone sub imum
 incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.
 Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes;
 165 nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,
 quodque rogis superset, una requiescit in urna.

4.2 Pyramus und Thisbe in japanischer Übersetzung

Es handelt sich hierbei um eine Prosaübersetzung, die ich aber im Schriftbild vom Inhalt und der Zählung her versucht habe, auf übersichtliche Weise dem lateinischen Text so anzupassen, dass auch die im Lateinischen oder im Japanischen nicht so Kundigen, ungefähr ausmachen können, welcher Text welchem entspricht, leichter dem Text folgen oder Passagen heraussuchen können. Deshalb entspricht natürlich die Zählung auf der linken Seite nicht der tatsächlichen Zeile. Auf der rechten Seite befindet sich eine durchgehende Zählung.

Ovidentsprechung 変身物語：巻四 ピュラモスとティスベ durchgehende Zählung

5 5	無類の美青年ピュラモスと、 これも東方だいいちの美女ティスベ—このふたりが、 隣りあわせの家に住んでいたのです。 セミラミス女王が高い煉瓦の城壁で囲んだという、 あのバビュロンの都での話です。	5
6 0	ふたりの馴れそめは、家の近さが取りもった ということになります、時とともに、 この恋がついついゆきました。親たちの反対さえなければ、 めでたく結ばれたふたりだったでしょう。 でも、こればかりは、親たちも反対のしようがありません。10 つまり、ふたりは、同じように気もそぞろで、 恋の炎に身を焼かれていたのです。	

なかに立ってくれるような、腹心の友もありません。
 うなずきと目くばせが、語らいのすべてです。
 そして、つつめばつつむほど、炎は燃えたちます。 15
 両家を境する壁に、細い裂け目がありました。
 むかし、建築ちゅうに出来たものでしょう。
 6 5 この孔は、長い歳月のあいだに、誰の目にも
 つかなかったのですが、この恋人たちが、
 はじめてこれを見つけました— 20
 何につけても目ざといのが、恋というもののなのでしょう。
 ふたりは、この孔を、声の通路にしたんです。
 そして、いつも、うまいぐあいにこの孔から
 7 0 甘いささやきを送るのです。
 ティスベがこちらに、ピュラモスがあちらに立って、 25
 たがいに相手の喘ぎをとらえあってから、
 しばしばこんなふうにするのです。
 7 3 『嫉妬ぶかい壁よ、どうして恋人たちの邪魔をするのだ？
 わたしたちに、からだごと抱きあうことを許したとしても、
 いや、それがあんまりだというのなら、 30
 7 5 せめて口づけを交わせるほどの場所をあけてくれたとしても、
 それがどれほどのことだというのだろうか？
 もっとも、わたしたちも感謝はしている。
 愛する耳もとへの言葉を送ることができるのも、
 7 7 おまえのおかげだとは認めている』 35
 離れた場所から、むなしくこんなふうに語りあいながら、
 日暮れが近づくと、『さようなら！』といって、
 それぞれが自分の側の壁に、しょせん向こうへは
 8 0 とどかない口づけを与えるのです。
 あくる朝、曙が星々を追い散らし、 40

- 霜に濡れた草の葉が日差しに乾いたころ、
ふたりはいつもの場所に奇って来ました。
それから、つもる嘆きをか細いささやきに託したあと、
ついにこんな取り決めに交わしました。
- 8 5 夜のしじまが訪れたら、見張りの目をかわして、 45
門の外へ抜け出すことにしよう。
家を出たら、そのまま町はずれまで行こう。
広い野原に出ることになろうが、
そこではぐれたりはしないように、
- 8 8 ニノス王の墓で落ち合い、木の陰に隠れている 50
ことにしよう—そういうことにしたのです。
じっさい、そこには、真っ白な実をいっぱいに垂らした木が—
高い桑の木だったのです—
- 9 0 冷たい泉のそばに立っているのです。
- 9 1 ふたりは、このような約束をしました。 55
いやに遅々とした足どりのように思えた太陽も、
西の海に沈み、その同じ海から、夜の闇が寄せて来ます。
夜陰に乗じて、門の蝶番をはずしたティスベは、
家の者に気づかれないで、うまく外へ出てゆきました。
ヴェールで顔を隠して、墓までやって来ると、 60
- 9 5 いわれた木の下に座ります。
恋が彼女を大胆にしていたのです。—その時です。
一頭の雌獅子がこちらへやって来るではありませんか。
牛を食い殺したばかりで、口を血だらけにして、
近くの泉の水で渴きをしずめようとしているのです。 65
遠くから、月の光でその姿を認めたティスベは、
- 1 0 0 ふるえる足で、暗い洞穴に逃げこみました。
逃げながら、背から落としたヴェールを、

そこへ置き去りにしました。

獰猛な獅子は、たくさんの水で渴きをいやし、 70

森へ帰ってゆく途中、たまたまちょうど、

置き去りにされていた薄衣を見つけて、

血だらけの口でそれを引き裂いたのです。

1 0 5 遅れて家を出たピュラモスは、積もった砂ぼこりのうえに、

まぎれもないけものの足跡を認めて、 75

顔一面が真っ青になりました。そのうえ、血に染った

ヴェールさえも見つかったからたまりません。

おもわず、こう叫びます。

『この同じ一夜に、恋人ふたりが死んでゆく。

ふたりのなかでは、彼女のほうこそ、生きながらえるのに 80

1 1 0 ふさわしかったのに。悪いのはぼくだ。

かわいそうに、ぼくがおまえを死なせたのだ。

危険にみちたこの場所へ、夜歩きをさせて、

させた本人が遅刻するなんて！ ぼくのこのからだを、

罪深いこのはらわたを、荒々しい牙で食い尽すのだ、 85

おお、この崖下に住む獅子たちよ！ が、

1 1 5 口先で死を願うのは、臆病者のしわざだ！』

ティスベのヴェールを取りあげ、約束の木陰まで

持ってゆきます。見知ったそのヴェールに涙をそそぎ、

口づけして、こういうのです。『今こそ、さあ、ぼくの 90

血潮も吸ってくれるのだ！』

腰につけていた剣を、わき腹に突きたてました。

1 2 0 そして、すぐに、焼けるように熱い傷口から、

それを引き抜きました。

あお向けに地上に倒れると、血が高く噴きあげます。 95

水道管が破れて、裂け目ができると、細い孔から、

しゅうしゅうと音をたてながら高々と水が噴きあがって、
空をつんざきます—そんなさま変わりがないのです。

1 2 5 そばの桑の実は、血しぶきを浴びて、
どす黒い色に変わりました。 100

根も、血を吸って、垂れさがる実を赤く染めるのです。

このとき、いまだに恐怖を捨てきれないでいるものの、

恋人にはぐれてもいけないと思った

ティスベがもどって来ました。

血まなこで、懸命に若者を探すのですが、自分が 105

1 3 0 どれほどの危険を避けていたのかを知らせたい一心です。

場所をさぐり当て、木の姿にも見おぼえはあるのですが、

実の色が不審を呼びます。この木だったのかしら、

と迷うのです。そんな疑念にとらえられているうちに、

何やら人影がぴくぴくと、 110

地上にうごめいているのが見えたのです。

1 3 5 驚いて、あとじさりします。

顔は、黄楊の木よりも青白くなって、

からだはがくがくと震えます—

そよ風に水面をなぶられて、ふるえ動く海原のように。 115

でも、しばらくあとで、それが自分の恋人だとわかると、

罪もない腕を高らかに打ちたたいて、

嘆きをほとばしらせます。

髪を引きむしり、いとしいからだを抱いて、

1 4 0 傷口を涙でうめますと、その涙が血と混ざるのです。 120

冷たい顔に口づけしながら、『ピュラモス!』と叫びました。

『何という不運が、あなたをわたしから奪ったのでしょうか？

ピュラモス、答えてちょうだい!

あなたの最愛のティスベが、あなたの名を呼んでいるのよ。

- 聞いてちょうだい！ うなだれた顔を起こして!』 125
- 1 4 5 ピュラモスは、デイスベの名を聞いて、死の眠りで重くなった
目をあげ、彼女を見てから、ふたたび目を閉じました。
ティスベは、自分のヴェールと、
中心のからな象牙の剣鞘を見てとると、こういいます。
『あなたの手と、そして愛が、あなたの生命を奪ったのね、130
不しあわせなかつた！ でも、わたしにも、
- 1 5 0 その同じことをするための雄々しい手と、愛ありますわ。
その愛が、みずからを傷つけるだけの力を与えてくれるのよ。
あの世へおともをいたしましょう。
あなたの死の哀れな原因でもあり、 135
その道連れともいわれましょうよ。死によってのみわたしから
引き離されることのできたあなたが、もう、
死によってさえも引き離されることはできないのです。
- 1 5 5 おお、わたしのお父さま、それにこのかたのお父さまも、
どんなにお可哀そうなことか！ でも、あなたがたに、 140
わたしたちふたりからのお願いがあるのです。
確かな愛が、いまわの刻が、こうして結びつけてくれた
わたしたちを、同じお墓に葬っていただきたいのです。
それに、この桑の木にもお願いが……。
今はみじめなひとりのなきがらを、 145
枝の下に隠しているけれど、
もうすぐ、ふたりのからだを覆い隠してきましょうね。
- 1 6 0 これからは、わたしたちの死の形見に、いつも、
嘆きにふさわしい黒い実をつけてほしいの。
ふたりの血潮の思い出にね。』 150
- 1 6 2 こういって、胸の下に刃をあてがうと、
血のぬくもりがまだ残っている剣のうえに、

うつ伏せになりました。でも、彼女お願いは、
神々によって、親たちによって、聞きいれられたのです。

1 6 5 桑の実は、熟しきると、黒っぽい色になるのですし、 155
焼け残った彼らの骨は、ひとつの壺に眠っているのですから」
物語は終わった。¹³⁹

4.3 Pyramus und Thisbe bei Tawada Yōko

OPIUM FÜR OVID - EIN KOPFKISSENBUCH VON 22 FRAUEN

Krumme Linien, gerade Linien, auf dem Boden verstreut. Haare wie Pinselstriche, gewachsen und geschnitten. Der Fußboden in einem Friseursalon, glatt und kalt. Abgeschnittene Körperteilchen bleiben auf der Oberfläche des Fußbodens, ohne sesshaft zu werden. Nach jedem Kundenbesuch einfach weggefedt. Einige von ihnen schaffen es jedoch, blitzschnell Wurzeln zu schlagen. Sie dringen in die Tiefe, erreichen den Keller und werden von Spinnen empfangen. Das Licht im Keller wird selten angeschaltet. Dort liegen leere Shampoo Flaschen, staubige Kartons und veraltete Haartrockner.

Iphis sitzt bei der Friseurin Thisbe und verfolgt im Spiegel die Bewegungen der Schere. Thisbe erzählt ihr gerade von einer Kundin, die ihre Haare jeden Monat anders färben lässt. Diese Kundin sei kein Einzelfall. Immer mehr Frauen wollen immer häufiger ihre Haarfarbe wechseln. „Deshalb kann ich zum Beispiel nicht mehr „die Blondine“ oder so etwas sagen. Eine blonde Frau kann schon am nächsten Tag rote Haare haben. Ich verdiene jetzt mein Brot viel bunter als früher.“

Thisbe lacht in den Spiegel hinein.

„Könnte ich auch rote Haare haben? Rubinrote?“

¹³⁹ Yamaguchi (2010a): 139-145.

„Ja, natürlich. Rot ist kein Problem. Besonders die drei Farben, die in der Nationalflagge enthalten sind, sind leicht herzustellen: schwarz, rot und blond.“

„Der Streifen in der Fahne ist aber signalrot. Kann man meine Haare rubinrot färben? Nein, lieber doch nicht. Ich möchte wie ein Geschäftsmann aussehen. Können Sie meine Haare kaufmännisch färben?“

„Was die Haare angeht, gibt es eigentlich nichts, was man nicht machen kann.“

Das ist Thisbes Standardsatz, den jede ihrer Kundinnen kennt. Thisbe zieht dünne, milchige Latexhandschuhe an und beginnt, Farben auf einem kleinen flachen Teller zu mischen.

Iphis bestellt bei Thisbe eine Portion Männerhaarschnitt, sie hat sich heute endlich entschlossen, einen Mann aus sich zu machen.

„Ich will nicht mehr dasselbe Geschlecht haben wie meine lächerliche Nachbarin. Sonst würde ich eines Tages mit ihr zusammen in eine Teigmasse hineingeschmissen, geknetet und zu Brot gebacken werden. Ein sogenanntes Altweiberbrot.“

Bis vor kurzem konnte Iphis das Ziel ihres Lebens mit einem Substantiv und einem Verb ausdrücken: Geld machen. Sie war mathematisch begabt, sie saß ungekämmt und barfuß in ihrem verwaschenen Schlafanzug vor ihrem Computer, schob die Zahlen hin und her, schrieb E-Mails und telefonierte. Sie hätte auch viele Mitarbeiter anstellen können, aber sie sah keinen Sinn darin, denn das ganze Bühnenbild mit blitzenden Bürotischen, faulen Angestellten und einer stinkenden Kantine schien ihr überflüssig zu sein. Eine Firma als Hörspiel war günstiger und effektiver als ein solches Theaterstück. Iphis konnte mit verschiedenen Stimmen sprechen, so dass ihre Kunden glaubten, sie hätte mehrere Mitarbeiterinnen.

Sie wollte keinen Raum, sondern nur eine Linie haben. Immer auf einer Linie sein, das ist klug, denn eine Linie hat keine Breite, auf der sich fette Unkosten ansetzen. Ein kranker Hausmeister, eine schwangere Sekretärin, eine überheizte Kantine, eine dreistündige Mitarbeiterversammlung zum Thema Rauchen und so weiter. Nein, Iphis ist eine mathematische Natur, sie hat nicht die Fähigkeit, sich zu verrechnen. Jetzt interessiert sie sich aber nicht mehr für das Geld, sie will nun den Menschentypus Geschäftsmann spielen. Einer, der ein gebügeltes, schneeweißes Hemd trägt. Einer, der auch in fortgeschrittenem Alter als Mann in den besten Jahren angesehen wird. Für einen Geschäftsmann ist es günstig, älter zu werden, da sein Einkommen mit dem Alter steigt. Iphis will von Frauen geliebt werden, ihr

Geld in die Währung des Begehrens tauschen. Sie will nicht mehr schön aussehen müssen, sie muss nicht mehr schön aussehen wollen.

„Sind Sie zufrieden?“, fragt Thisbe. In ihrem Ton hört man eine ausgefeilte Vorsicht. Sie weiß, dass eine unsensible Frage über die Haare wie ein körperlicher Angriff wirken kann.

„Haben Sie erreicht, was Sie wollten?“

Iphis betrachtet sich selbst im Spiegel und fragt etwas verwirrt: „Finden Sie es gut, wie es jetzt ist? Oder doch lieber anders?“

„Ganz wie Sie wollen.“

„Vielleicht noch kürzer? Ich sollte wahrscheinlich etwas mehr von meiner Stirn zeigen.“

„Man kann alles machen. Wie Sie wollen.“

„Sehe ich männlich aus?“

„Möchten Sie männlich aussehen?“

„Ja. Nein. Ich will nur nicht so aussehen wie meine Nachbarin.“

Iphis geht mit frech abstehenden Haaren nach Hause. Sie entfernt ihren zierlichen Ohrring vom Ohr, schminkt sich ab, zieht die Nylonstrümpfe aus und stellt sich vor den Spiegel.

„Habe ich immer noch irgendetwas zu viel, oder bin ich endlich ein Mann geworden?“

An diesem Nachmittag wollte ein Klempner kommen, um den Wasserhahn zu reparieren, aber er erscheint nicht.

In der Nacht regnet es heftig, Iphis schneidet versehentlich zu tief in die Fingernägel. Die Haut färbt sich feierlich rosa.

Seit dem Dienstag, an dem Iphis ein Mann geworden zu sein glaubt, geht sie jede Woche zu Thisbe. Schuldbewusst und mit gesenktem Kopf tritt sie vor Thisbe auf.

„Sie waren doch gerade erst da“, sagt Thisbe mit neutralem Ton, setzt die Kundin jedoch auf den sonnigsten Stuhl. Iphis lächelt verlegen, versucht eine Ausrede dafür zu finden, dass sie schon wieder hier ist. Thisbe kennt diese Sucht und Abhängigkeit. Manche ihrer Kunden erscheinen sogar jeden zweiten Tag. Bei ihnen gibt es nichts mehr abzuschneiden, Thisbe wäscht ihre Haare, massiert sie, klappert mit der Schere in der Luft und hört aufmerksam zu, was sie ihr erzählen. Wenn es gewünscht wird, erzählt auch Thisbe, sie erzählt selten etwas aus ihrem Leben, sondern Anekdoten, die sie von anderen Kunden gehört hat. Thisbe gleicht einem Schlitz in der Wand. Die Menschen auf den beiden Seiten der Wand wollen nicht

miteinander reden, sie wollen sich auch nicht kennenlernen, aber durch den Schlitz, der Thisbe heißt, wächst die Neugierde für die andere Seite.

Wenn Thisbe aus ihrem Leben erzählen müsste, könnte sie nur eine einzige Geschichte erzählen, eine Liebesgeschichte mit einem Nachbarjungen. Thisbes Eltern verboten ihr damals, mit diesem geistig fragilen Jungen zu sprechen, aber sie entdeckte zufällig einen Riss in der Wand, die ihr Haus von seinem trennte.

Iphis will zu dem Schlitz, sie will ihre Lippen darauf drücken und flüstern. Drüben steht kein Mensch, auf dieser Seite steht sie selbst, auch diese Person interessiert sie nicht besonders. Aber der Schlitz zieht sie an.

Iphis muss jeden Tag eine Zahl schlachten. Sie hat beschlossen, nicht öfter als einmal in der Woche zu Thisbe zu gehen. Sie geht dienstags hin. Sonnabends hat der Friseursalon nur bis mittags geöffnet, sonntags und montags ist er geschlossen. An diesen Tagen kann sie auf keinen Fall hingehen, selbst wenn sie unter Entzugserscheinungen leidet. Dienstags muss sie hin, sie kann natürlich nicht noch einen Tag länger warten. Aber ein Dienstag vergeht schnell. Während Iphis bei Thisbe ist, ist sie berauscht, abends kann sie sich an nichts mehr erinnern, nur die verführerischen Düfte in ihren Haaren sind noch da. Mittwochs schaut sie nur nach unten, als wollte sie vermeiden, vorwärts zu schauen. Donnerstags muss sie seufzen, weil es noch nicht einmal Freitag ist. Der Friseursalon liegt nur drei Straßen weiter, aber der nächste Dienstag liegt fern. Freitags ist sie bedrückt, der letzte Hauch der Düfte ist verschwunden, ohne dass der nächste Dienstag in Sicht ist. Samstags sitzt sie zu Hause und zieht an ihren kurzen Haaren herum. Sonntags versucht sie, einen Ersatz zu finden, ein Vergnügen, das sie Thisbe vergessen lässt. Sie geht ins Kino, bestellt sich ein großes Erdbeereis, badet in Kamillenöl und legt alte Schallplatten auf, aber ihr ist kalt und sie zittert. Der Gedanke, dass sie auch am nächsten Tag nicht hingehen kann, macht sie krank. Der Montag ist der Tag der verschlossenen Tür. Am Montagabend ist sie enttäuscht und wie gelähmt, denn sie darf zwar am nächsten Tag zu Thisbe gehen, aber die Haare sind noch gar nicht gewachsen.

Entlang der Haarsträhnen, den nackten Kopf streicheln, die Kopfhaut sonnenscheu, blass und seltsam verhärtet, weder warm noch kalt, halb tot und irgendwie unbeteiligt. Thisbe hat keine Scheu vor Schuppen, die sicheren Fingerbewegungen der Handwerkerin schützen sie vor vielen Alpträumen (sic! partielle regressive Assimilation), die durch die fremden Haare in sie

hinaufsteigen könnten. Thisbe liebkost die Kopfhaut von Menschen, die sie kaum kennt und erzählt: „Es war einmal eine Kundin, die...“

Iphis hat immer noch keinen neuen Namen für sich gefunden. Alle männlichen Namen, die ihr einfallen, passen nicht zu einem Geschäftsmann. Außerdem kann sie nicht mehr „ich“ sagen, denn, wenn sie „ich“ sagt, weiß man nicht, welche Person damit gemeint ist. Die von früher oder die von heute? Stattdessen bezeichnet sie die frühere Person als „sie“ und die heutige als „er“.

In der dritten Person spaziert Iphis durch den Stadtteil Eimsbüttel. Einige Dinge werden von der neuen Person „er“ ausprobiert, andere werden nach wie vor von der alten „sie“ vollzogen. Er geht in ein Café und schaut sich um, sie bestellt eine Tasse Kaffee, er trinkt ihn schnell aus, sie zahlt und gibt zu viel Trinkgeld, als hätte sie ein schlechtes Gewissen, und dann gehen beide gemeinsam nach Hause.

Eine kräftige Frau mit geblütem Kopftuch überquert die Straße. Er ist beleidigt, weil er ihre Haare nicht sehen kann. Er will gar nicht wissen, wie diese Frau aussieht, aber das Gefühl, dass er nicht alles sehen darf, beleidigt ihn. Ich brauche deinen Blick nicht! Das ist die Aussage des Kopftuches. Er fühlt sich zurückgewiesen, wie ein verwöhnter Hund vor der verschlossenen Haustür. Er geht auf die Frau zu und fragt nach dem Weg, obwohl es nicht nötig ist. Er kann diese Frau nicht einfach gehen lassen. Die Frau versteht scheinbar seine Sprache nicht. Er fühlt sich noch stärker abgelehnt und hilflos, er schimpft mit ihr, aber sie reagiert nicht auf ihn und verschwindet in einem Hauseingang.

Auf dem Bildschirm des Computers betrachtet Iphis eine Statistik nach der anderen. Seitdem sie ein Geschäftsmann geworden ist, ist sie süchtig nach Statistiken. Die ISDN-Anschlüsse je 1000 Einwohner, die TV-Kabel-Anschlüsse je 100 Haushalte, der weltweite Warenhandel in Milliarden Dollar. Sie findet ihre Nationalflagge oft ganz oben. Sie identifiziert sich mit der größten Zahl auf der Tabelle und grinst.

Thisbe hat von einer Kundin gehört, dass manche Menschen als Neugeborene einen dicht behaarten Körper haben. Sie sehen auf wie ein Stofftier. Zwei Wochen nach der Geburt fallen die Haare vom Körper ab und alle vergessen, dass das Kind behaart war.

Thisbes Schere klappert noch. Iphis fühlt sich nackt, ausgezogen bis auf die Kopfhaut. Der Anblick der verstreuten Haare auf dem Fußboden sticht ihre Nerven und stört sie beim Genuss der Düfte, die Thisbe auszustrahlen scheint. Sind das alles meine Haare? Man kann nie sicher sein, dass nicht fremde Haare dazwischenliegen. Zu Hause studiert Iphis noch einmal genau ihre Haare. Seltsamer Weise entdeckt sie immer mehr verschiedene Farben: Kastanienhaare, graue Mäusehaare und rötlich schimmernde Haare. Vielleicht sollte man sie einheitlich färben.

„Hybride Haare, ein Zeichen der Schwächung. Als ich jung war, hatten sie nur eine Farbe“, sagt Iphis plötzlich verbittert.

„Was finden Sie so schlimm daran?“

Thisbe versteht sie nicht.

„Es ist ganz schlimm, dass die dritte Welt so viele Schulden hat.“

Iphis wechselt das Thema, genauer gesagt wechselt sie ihr Subjekt. Denn es ist nicht mehr sie, sondern ein er, der jetzt spricht.

„Aber eine Kundin sagte gerade gestern zu mir, dass Schulden eine abstrakte Sache sind. Von der konkreten Armut wissen wir nur wenig. Wir stellen uns alles miserabel vor, aber eine materielle Beschränkung ist nicht dasselbe wie Armut, und selbst wenn das Leben dieser Leute miserabel sein sollte, ist es anders miserabel, als wir es denken.“

„Man kann alles in der Statistik sehen.“

„Aber gerade die Statistik verstehe ich überhaupt nicht.“

„Ich bin dankbar, dass es uns so gut geht“, sagt er.

Iphis steht schief, der Boden in der Rumpelkammer ist uneben und wackelig. In dem alten Schrank liegen Pappschachteln, Papierrollen und Plastiktüten.

„Wo ist meine Mottenkiste?“

Sie öffnet eine Schachtel und findet dort ihre alten Schulhefte. Verfaulte Seiten der billigen Hefte, verkalkte Buchstaben, ihre Handschrift von früher sieht immer noch ängstlich und verlogen aus, Iphis hasste sie. Damals war sie ein junges Mädchen hinfällig und immer erschöpft. Die Kindheit im Flüchtlingslager. Die verwaschenen Kleider waren nicht das, was die anderen Kinder abschreckend an ihr fanden, es war etwas Unsichtbares, vielleicht die Unsicherheit in ihrer Stimme oder bloße Gerüchte über ihre Familie. Die Mädchen spielten nicht mit ihr, die Jungen spuckten ihr gelegentlich freche Bemerkungen ins Gesicht, manchmal hauten sie sie. Iphis hätte zurückschlagen können. Man konnte es ihrem Gesicht nicht ansehen, dass sie auch gewalttätig sein konnte. Sie wollte aber nicht so schnell andere

Kinder prügeln, ihnen auch nicht das Messer zeigen, das sie in der Tasche hatte. Meinen Wahn muss ich aufbewahren für die Zukunft. In der Schule sammelte sie gute Noten und später machte sie viel Geld. Es fiel ihr leicht, doppelt so viel zu arbeiten wie die Einheimischen. Denn die einheimischen Konkurrenten pflegten zu betonen, dass alles Spaß machen müsse und dass sie nur so lange arbeiten würden, wie es ihnen Spaß machte. Aber Iphis verachtete den Spaß, der Spaß ist nur ein anderes Gesicht der Sparmaßnahme in dieser nüchternen Gesellschaft, Iphis zog den Überschuss vor.

Es war ein Dienstag. Ich ging zufällig an einem Friseursalon vorbei, durch die Glastür sah ich eine Frau, die mich anlächelte. Anscheinend kannte sie mich. Ich betrat den Laden, in dem Moment bemerkte ich, dass die Frau einen Mann, der hinter mir stand, angelächelt hatte. Auch er kam in den Laden, überholte mich und setzte sich auf den hintersten Stuhl. Der Mann ähnelte jemandem, den ich kannte. Ich versäumte die Gelegenheit, wieder hinauszugehen, schon zeigte ein Lehrling auf einen Stuhl. Seitdem gehe ich regelmäßig zu Thisbe.

Eines Tages erzählte mir die Friseurin, sie kenne eine Kundin, deren Nachbarin eine Autorin kenne. Diese habe ein Buch geschrieben, das von zweiundzwanzig Frauen handle, unter anderen auch von ihr.

„Würden Sie auch so ein Buch schreiben?“, fragte ich. Thisbe lachte verschämt.

„Nein, ich habe doch noch nie etwas anderes als Briefe geschrieben.“

„Aber Sie kennen viele Liebesgeschichten.“

„Wenn ich eine gehört habe, erzähle ich sie sofort weiter, damit ich sie vergessen kann.“¹⁴⁰

5. Übersetzung

5.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid (Met. 4,55-166)

Pyramus und Thisbe, der eine der schönsten aller Jünglinge, die andere den übrigen Mädchen, die der Orient hatte, vorgezogen, bewohnten benachbarte Häuser, dort wo man sagt, dass Semiramis die hohe Stadt mit Backsteinmauern umgeben habe. Die Nachbarschaft machte die Bekanntschaft und die ersten Schritte: mit der Zeit wuchs die Liebe; auch unter rechtmäßigen Brauch des Hochzeitsfackelzugs wären sie zusammengekommen, aber die Väter verboten es.

¹⁴⁰ Tawada (2011b): 181-190.

Was sie aber nicht verbieten konnten: in gleicher Weise brannten beide mit gefangenen Herzen. Jeder Mitwisser ist fern: mit Nicken und Zeichen sprechen sie, und je mehr es bedeckt wird, desto mehr glüht das bedeckte Feuer. Durch einen zarten Riss gespalten war die beiden Häusern gemeinsame Wand, den sie einst bekommen hatte, als sie gebaut wurde. Diesen Fehler, von keinem lange Jahrhunderte hindurch bemerkt, - was bemerkt nicht die Liebe? - habt ihr als erste gesehen, Liebende, und zu einem Weg für eure Stimme gemacht. Sicher pflegten über jenen in leisestem Flüstern zärtliche Worte hinüberzugehen. Oft, wenn hier Thisbe gestanden war, dort Pyramus, war auf beiden Seiten der Atem des anderen Mundes erhascht worden, und sie sagten: „Neidische Wand, was stehst du Liebenden im Weg? Wie viel verlangt wäre es schon, dass du zulässt, dass wir uns mit ganzem Körper umschlingen oder, wenn das allzu viel ist, dass du wenigstens offenstehst, damit wir uns küssen könnten? Doch wir sind nicht undankbar: wir geben zu, dass wir es dir verdanken, dass unseren Worten ein Weg gegeben wurde zu den geliebten Ohren.“

Solches Verschiedenes sprachen sie vergeblich von ihrem Ort aus und sagten gegen Abend: „Leb wohl!“ und jeder gab seiner Wandseite Küsse, die nicht durchdringen konnten. Der nächste Morgen hatte die nächtlichen Sterne vertrieben, und die Sonne die von Tau benetzten Gräser mit ihren Strahlen getrocknet: zum gewohnten Ort kamen sie zusammen. Dann, in leisem Geflüster klagten sie vieles zuerst, beschließen sie, dass sie in stiller Nacht die Torwächter täuschen und zur Haustür hinauszugehen versuchen, und nachdem sie von zuhause weggegangen sind, auch die Dächer der Stadt hinter sich zu lassen: und damit sie als Wandernde nicht auf weiter Flur herumirren müssten, wollten sie beim Grab des Ninos zusammenkommen und sich im Schatten des Baumes verstecken. Dort war ein Baum sehr reich an schneeweißen Früchten, ein hoher Maulbeerbaum, nahe einer kühlen Quelle.

Der Plan steht fest; und das Tageslicht schien spät wegzugehen, es stürzt sich in die Fluten, und aus denselben Wassern steigt die Nacht empor. Listig geht in der Dunkelheit nach Drehen der Türangel Thisbe hinaus und täuscht die Ihrigen, das Antlitz verhüllt, und gelangt zum Grabhügel und setzt sich unter den besprochenen Baum. Mutig macht sie die Liebe. Siehe, da kommt eine Löwin, die schäumenden Lefzen mit frischem Blut der Rinder beschmiert, um ihren Durst zu löschen zum Wasser der nahen Quelle. Diese sah von fern in den Mondstrahlen die Babylonierin Thisbe und flüchtete mit ängstlichem Fuße in eine dunkle Höhle. Während sie flieht, verliert sie, von der Schulter geglitten, ihren Schleier. Als die wilde Löwin ihren Durst mit viel Wasser gestillt hatte, zerfetzte sie den zarten Umhang, den sie zufällig ohne das

Mädchen selbst vorgefunden hatte, während sie in die Wälder zurückkehrte, mit ihrem noch immer blutbespritztem Maul.

Später weggegangen sah die untrüglichen Fußspuren des wilden Tieres im tiefen Staub und erbleichte im ganzen Gesicht Pyramus. Als er aber auch ihr Gewand in Blut getränkt fand, sprach er: „Eine Nacht wird zwei Liebende verlieren. Von diesen war jene sehr würdig eines langen Lebens, meine Seele ist schuldig: ich habe dich, Bedauernswerte, getötet, der ich befohlen habe, dass du an diesen Ort voll von Angst in der Nacht kommst und nicht früher hierhergekommen bin. Zerfleischt den Körper von mir und verschlingt die verbrecherischen Eingeweide mit wildem Biss, oh ihr Löwen, welche ihr auch immer unter diesem Felsen lebt! Aber eines Feiglings ist es, den Tod herbei zu wünschen.“ Er hebt den Schleier Thisbes auf und trägt ihn mit sich zum Schatten des vereinbarten Baumes, als er dem bekannten Gewand Tränen hingegeben, Küsse gegeben hatte, sagte er: „Trinke nun auch mein Blut!“ Und das Schwert, mit dem er gegürtet war, stieß er sich in den Leib, ohne zu zögern, und zog es sterbend aus der brennenden Wunde und lag auf dem Rücken am Boden; das Blut spritzt hoch auf, nicht anders, als wenn ein beschädigtes Bleirohr platzt und, während es aus der schmalen Öffnung zischt, weite Fontänen herausschleudert und stoßweise die Luft bricht. Des Baumes Früchte bekommen durch die ausgesprengten Tropfen des Blutmords ein dunkles Aussehen, und getränkt in Blut färbt die Wurzel mit purpurner Farbe die hängenden Maulbeeren.

Siehe, obwohl sie noch nicht ihre Angst abgelegt hatte, damit sie den Geliebten nicht enttäuscht, kehrt jene zurück und sie sucht den Jüngling mit ihren Augen und mit ihrem Herzen, und welch großer Gefahr sie entronnen ist, will sie ihm erzählen; wie sie Ort und Umrissform am Baum, den sie erblickt, erkennt, so macht sie unsicher die Färbung der Frucht: sie stockt, ob dieser es sei. Während sie noch zweifelt, sie sieht zuckende Glieder den blutigen Boden schlagen, und da ging sie einen Schritt zurück und bekam ein Gesicht bleicher als Buchsbaum und erschauerte wie das Meer, das zittert, wenn es an der Oberfläche nur durch eine zarte Brise gestreift wird. Aber nachdem sie inne gehalten und ihre Liebe entdeckt hatte, schlägt sie mit lautem Klatschen die Arme, die das nicht verdienen, und zerraupte sich die Haare und umarmte den geliebten Körper und füllte seine Wunden mit Tränen und mischte Tränen unter das Blut und auf das eiskalte Gesicht drückte sie Küsse und schrie: „Pyramus, welches Unglück hat dich mir genommen? Pyramus, antworte! Deine Thisbe ruft dich, Liebster, beim Namen: hör zu und hebe dein daliegendes Gesicht!“ Auf den Namen

Thisbes hin hob Pyramus die vom Tod schweren Augen und schloss sie wieder, als er sie gesehen hatte.

Nachdem diese ihr Gewand erkannt und die elfenbeinerne Scheide ohne Schwert erblickt, sprach sie: „Deine Hand hat dich und deine Liebe vernichtet, Unglücklicher! Auch ich habe eine tapfere Hand für diesen Zweck und Liebe: diese wird zum Todesstoß die Kräfte geben. Ich werde dir als Tote nachfolgen und die Ursache deines Todes, ich Unglücklichste, und Gefährtin werde ich genannt werden: und der du nur durch den Tod allein - hach! - von mir entrissen werden konntest, wirst auch durch den Tod nicht entrissen werden. Darum seid dennoch im Namen von beiden gebeten, oh unglücklichste - meine und jenes - Eltern, dass ihr denjenigen nicht neiden sollt, welche sichere Liebe, welche die Todesstunde miteinander verband, dass sie in demselben Grabhügel beigesetzt werden. Aber du, Baum, der du nun mit deinen Zweigen den bedauernswerten Körper von einem birgst, und bald die von zweien bergen wirst, behalte die Zeichen des Mordes und habe immer dunkle und für die Trauer passende Früchte, als Denkmal des zweifachen Blutes!“ So sagte sie und nachdem sie den Dolch unten an der Brust angesetzt hatte, stieß sie sich ins Schwert, das bis jetzt vom Mordblut warm war. Die Wünsche rührten dennoch die Götter, sie rührten die Eltern; denn die Farbe in der Beere ist, sobald sie gereift ist, schwarz, und was vom Scheiterhaufen übrig bleibt, ruht auch in einer einzigen Urne gemeinsam.¹⁴¹

5.2 Pyramus und Thisbe in japanischer Übersetzung (変身物語卷四 p. 1 3 9 – 1 4 5)

Der unvergleichlich gutaussehende Pyramus und ebenso des Ostens schönste Frau Thisbe, diese beiden wohnten in angrenzenden Häusern. Es heißt, dass die Königin Semiramis sie mit einer hohen Backsteinmauer umgeben hat: genau in dieser Stadt Babylon spielt die Geschichte. Die Anfänge ihrer Liebe zueinander bewirkte die Nähe ihrer Häuser, denn im Laufe der Zeit verstärkte sich ihre Liebe.

¹⁴¹Anderson (1997): 417-430, Bömer (1976): 36-67, Divjak (1988): Teil 1, 44-48, Teil 2 41-47, Hill (1985): 236-237, Magnus (1892): 118-123, Miller (1984): 182-191.

Wenn nur die Eltern nicht dagegen gewesen wären, wären die beiden wohl auch glücklich miteinander verbunden worden. Aber das Verbot der Eltern allein kann nichts ausrichten. Kurzum: die beiden hatten, ohne es zu wollen, dieselben Gefühle füreinander und verzehrten sich selbst im Feuer der Liebe. Es gab keinen treuen Freund, der ihnen dabei beistand: Nicken und Zwinkern war ihre ganze Verständigung. Aber je mehr man sie bedeckt, desto mehr lodern die Flammen.

Auf der Wand, die beide Häuser trennt, gab es einen dünnen Spalt. Dieser war wohl vor langer Zeit beim Bau des Hauses entstanden. Dieses Loch stach lange Zeit niemandem ins Auge, aber die Liebenden bemerkten es sogleich. - Was fällt aufmerksamen Liebenden denn nicht auf? - Die beiden machten dieses Loch zum Weg für ihre Stimme. Also schickten sie süßes Geflüster auf geschickte Weise von diesem Loch aus hinüber. Nachdem, Thisbe auf der einen Seite, Pyramus auf der anderen Seite stehend, sie den Atem des Partners gegenseitig zu erhaschen versuchten, sprachen sie immer wieder - *shibashiba* - auf folgende Weise:

„Neidische Wand, warum bist du ein Hindernis für Liebende? Wenn du uns erlauben würdest, dass wir uns ganz umarmen könnten, nein, wenn das schon allzu viel verlangt wäre, wenn du dann doch wenigstens für uns Platz machen würdest, dass sich Küsse austauschen lassen, wie viel wäre das schon? Aber wir sind auch dankbar. Wir geben zu, dass es deinetwegen ist, dass wir Worte zu dem Ohr schicken können, das wir lieben.“

Von einem voneinander getrennten Ort aus also, während sie da umsonst solches miteinander sprechen, sagen sie, wenn der Sonnenuntergang naht, „Leb wohl!“, und geben jeder für sich ihrer Wandseite Küsse, die überhaupt nicht die andere Seite erreichen.

Am nächsten Morgen um die Zeit, als die Morgendämmerung die Sterne vertrieben hatte und die Blätter der Gräser, die vom Tau feucht waren, von den Sonnenstrahlen getrocknet worden waren, kamen die beiden an dem üblichen Ort zusammen. Dann, nachdem sie viele Klagen in leisem Geflüster geklagt hatten, tauschten sie schließlich folgenden Beschluss aus: Wenn die Stille der Nacht eingekehrt wäre, so hätten sie vereinbart, den Augen der Wächter auszuweichen und sich beim Tor hinaus wegzuschleichen. So wie sie aus dem Haus hinausgehen würden, wollten sie auch bis vor die Stadt gehen. Sie wollten auf das weite Feld hinausgehen, aber damit sie sich dort nicht verliefen, hätten sie beschlossen, sich beim Grab des Ninos zu treffen und sich im Schatten eines Baumes zu verstecken.

So haben sie das beschlossen. Tatsächlich stand dort ein Baum, der mit weißen Früchten über und über behangen war - es war ein hoher Maulbeerbaum - in der Nähe einer kühlen Quelle.

Die beiden gaben sich ein solches Versprechen also. Die Sonne, von der man glauben könnte, dass sie eine furchtbar langsame Bewegung vollführt, geht schon im westlichen Meer unter und von demselben Meer naht die Dunkelheit der Nacht heran.

Thisbe, die die Dunkelheit nutzte und die Türangel drehte, ging geschickt, ohne dass die Leute im Haus es merkten, ins Freie hinaus. Sie versteckte ihr Gesicht im Schleier und als sie zum Grab kam, setzte sie sich unter den besprochenen Baum. Die Liebe hatte sie mutig gemacht. Das war der Zeitpunkt. Kam da nicht eine Löwin hierhin! Sie hatte gerade eben ein Rind verschlungen, ihren Mund mit Blut beschmiert und wollte ihren Durst mit dem Wasser aus der nahen Quelle stillen. Thisbe, die von fern im Mondlicht diese Gestalt sah, flüchtete mit zitterndem Schritt in eine dunkle Höhle. Während sie floh, ließ sie den Schleier, der ihr vom Rücken glitt, dort zurück.

Die wilde Löwin linderte ihren Durst mit viel Wasser, und auf dem Weg, in den Wald zurückzukehren, fand sie gerade eben zufällig - *tamatama* - das zurückgelassene dünne Kleidungsstück und zerriss dieses mit blutverschmiertem Maul. Der zu spät aus dem Haus gegangene Pyramus erblickte im entstandenen tiefen Sandstaub die Fußspuren des unverwechselbaren Tieres und wurde über das ganze Gesicht kreidebleich. Da außerdem noch der in Blut getränkte Schleier selbst bald gefunden, hielt er es nicht mehr aus. Ohne nachzudenken, schrie er auf:

„In dieser einen Nacht werden zwei Liebende sterben. Obgleich von uns beiden, gerade sie würdig gewesen wäre, lange zu leben. Denn schlecht war ich. Dich Arme habe ich sterben lassen! An einen Ort voll von Gefahren ließ ich dich in der Nacht gehen und als solcher komme ich auch noch zu spät! Diesen meinen Körper, diese schuldbeladenen Eingeweide, frisst mit wildem Fangzahn auf, oh, ihr am Fuße dieses Abhangs lebende Löwen! Aber mit den Lippen den Tod zu erbitten ist eines Feiglings Werk.“

Thisbes Schleier nimmt er und trägt ihn zum Schatten des vereinbarten Baumes. Auf diesen bekannten Schleier vergießt er Tränen, küsst ihn und spricht dann folgendes:

„Jetzt sauge auch mein strömendes Blut ein!“

Das an der Hüfte befestigte Schwert stieß er sich in die Seite. Dann zog er es sofort aus der brennendheißen klaffenden Wunde. Als er rücklinks auf den Boden fällt, spritz das Blut hoch hinaus. Wie wenn eine Wasserleitung zerbirst und ein Riss entsteht, und während es von dem schmalen Loch aus ein - *shū-shū!* - Zischgeräusch macht, das Wasser - *takadaka!* - hoch in die Höhe spritzt und die Luft ruckend durchstößt - so und nicht anders ist es.

Die Früchte des nahen Maulbeerbaums wurden mit Blutspritzen übergossen und nahmen eine dunkle Färbung an. Auch die Wurzeln saugen Blut auf und färben die Früchte, die herabhängen, rot.

Zu dieser Zeit, obwohl sie die Angst noch nicht ganz abgelegt hatte, aber dachte, sie dürfe wegen ihrem Geliebten nicht herumirren, kehrte Thisbe zurück. Mit fieberhaftem Blick sucht sie eifrig ihren Jüngling, und es ist ihr ganzes Bestreben, ihn wissen zu lassen, welch großer Gefahr sie entronnen ist. Sie macht den Ort ausfindig und erkennt ihn an der Gestalt des Baumes, aber die Farbe der Früchte rufen Zweifel in ihr hoch. Sie zögert, ob es denn dieser Baum gewesen sei. Während sie von solchen Zweifeln eingenommen war, konnte sie irgendeine Menschengestalt am Boden zuckend - *pikupiku* - sich winden sehen. Sie erschrickt und geht zurück. Ihr Gesicht wird bleicher als Buchsbaumholz und ihr Körper bebt wackelig - *gakugaku* -, wie wenn von einer Luftbrise die Wasseroberfläche gestreift wird und das weite Meer sich bebend bewegt. Aber wenig später, als sie versteht, dass das ihr Geliebter ist, schlägt sie laut auf ihre Arme, die keine Schuld haben, und lässt ihr Klagen hochwallen. Sie rauft sich die Haare, umarmt den geliebten Körper, und als sie die klaffenden Wunden mit Tränen füllt, vermischen sich diese Tränen mit Blut. Während sie das kalte Gesicht küsste, schrie sie:

„Pyramus! Welches Unglück hat dich mir genommen? Pyramus, antworte bitte! Deine liebste Thisbe ruft deinen Namen! Höre doch, bitte! Hebe deinen herunterhängenden Kopf!“ Pyramus hörte den Namen von Thisbe und hob seine Augen, die im Todesschlummer schwer geworden waren und nachdem er sie angesehen hatte, schloss er seine Augen wieder.

Als Thisbe ihren Schleier und das elfenbeinerne Schwert aus der Klinge heraus sah, sprach sie dies:

„Deine Hand und deine Liebe haben also dein Leben geraubt, Unglücklicher! Aber, auch ich habe, um die gleiche Sache zu machen, eine mutige Hand und die Liebe dazu. Diese Liebe gibt mir die Kraft, um mir selbst Wunden zuzufügen. Lass mich deine Begleiterin ins Jenseits sein! Ich werde wohl trauriger Grund für deinen Tod und auch Begleiterin genannt werden. Du, der du vom Tod von mir weggerissen werden konntest, wirst bald nicht einmal vom Tod von mir gerissen werden können. Oh, meine Eltern und auch seine Eltern, oh wie arm ihr seid! Aber wir beide haben eine Bitte an euch: dass ihr uns, die uns die sichere Liebe und die Todesstunde verbindet, in demselben Grab begrabt. Und eine Bitte an den Maulbeerbaum... jetzt hast du einen unglücklichen Leichnam unter deinen Zweigen versteckt, bald wirst du wohl zwei Körper verbergen. Von da an als Andenken an unseren Tod möchte ich, dass du für die Trauer passende schwarze Früchte trägst. Zur Erinnerung an unser beider strömend Blut.“

Das sagte sie, und als sie das Schwert unten an der Brust anbrachte, stürzte sie sich auf das Schwert, auf dem noch warmes Blut geblieben ist. Aber ihre Bitten wurden von den Göttern, von den Eltern gehört. Denn des Maulbeerbaums Früchte bekommen, wenn sie reif werden, eine schwärzliche Farbe und die übrigen eingeäscherten Knochen der beiden ruhen in einer einzigen Urne.

6. Kommentar

6.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid

Wenn nicht anders angegeben, stammen die Informationen zum kritischen Apparat und den Handschriften aus den Ausgaben von Lafaye und Anderson.¹⁴²

57 *contiguas*] LM *continuas* A: *contiguas* haben der Codex Laurentianus 36.13 (L) aus dem 11. Jahrhundert und der Marsianus Florentinus 225 aus dem 11. Jahrhundert (M) und *continuas* haben *consensus librorum manu scriptorum omnium praeter eos qui nominantur* (A).

Das Wort *contiguas* steht hier anstatt von *finitimus* und *vicinus*, was beides metrisch möglich gewesen wäre. Das Adjektiv findet sich vorher noch bei Vergil Aen. X 457. Das ungewöhnliche Wort hebt die Nachbarschaft noch hervor.¹⁴³

tenuere] *habuere* EUep: Vaticanus Palatinus (E) lat. 1669 aus dem 12. Jahrhundert hat *habuere* statt *tenuere* ebenso der Codex Vaticanus Urbinas 341 aus dem 11. bzw. 12. Jahrhundert, Erfordensis aus dem 12. Jahrhundert und Heidelbergensis Palatinus 1661 aus dem 12. bzw. 13. Jahrhundert.

Für *domum tenere* nennt Thes. V 1, 1969, 75 nur noch Lucan.¹⁴⁴

ubi] *qua* P: *qua* statt *ubi* hat Parisinus lat. 8001 (P) aus dem 12. Jahrhundert.

Die Phrase *ubi dicitur* kommt in diesem Sinne als „wo man sagt“ häufiger vor als *qua dicitur*.

63 *locuntur*] Mlg: *loquuntur* A. A bedeutet: *loquuntur* haben alle Codices oder die meisten, außer diesen, die zitiert werden. *Locuntur* steht im Codex Marcianus Florentinus (M) aus dem 11. Jahrhundert, im Laurentianus XXXVI, 12 aus dem 12. Jahrhundert (l) und im Graecensis

¹⁴² Anderson (2008): 79-82, Lafaye (1966): 98-101.

¹⁴³ Bömer (1976): 37.

¹⁴⁴ Bömer (1976): 37.

1415 aus dem 13. Jahrhundert (g). Lafaye (1966) von *Les Belles Lettres* entscheidet sich für *locuntur* und Anderson (2008) für *loquuntur*.

Ich habe mich hier für die *lectio difficilior* *locuntur* entschlossen, weil die Liebenden nicht wirklich miteinander sprechen: sie unterhalten sich in Zeichensprache durch Nicken und eben Zeichen. Das stimmlose c bzw. k drückt lautmalerisch die stumme Unterhaltung besser aus als der Labiovelarlaut, der mehr die tatsächliche Bewegung der Zunge und des Mundes beim Sprechen nachahmt. Man denke dabei auch an die lauten Frösche: ... *quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant* (Met. 6, 376).

64 tectus] A: tanto Servius *Plan* s. Das Wort *tanto* statt *tectus* haben scheinbar eine griechische Version von Maximus Planus aus dem 13. Jahrhundert und einige unsichere Codices, die von Nicolaus Heinsius 1652 besonders verwendet wurden.

71 ubi] ut EU. Statt *ubi* haben der Vaticanus Palatinus (E) aus dem 12. Jahrhundert und der Vaticanus Urbinas (U) aus dem 11.- 12. Jahrhundert ein *ut*.

Die Konjunktion *ubi* steht gerne mit Plusquamperfekt zur Betonung iterativer Handlungen der Vergangenheit: II 412, V 444.¹⁴⁵

74 toto nos] nos toto LWe. Die Worte vertauscht haben der Codex Laurentianus 36.12 (L) aus dem 11-12. Jahrhundert, der Vaticanus im Jahr 1275 abgeschrieben (W) und Erfordensis (e).

75 nimium est] MN: nimium H. Die Phrase *nimium est* haben der Codex Marcianus Florentinus aus dem 11. Jahrhundert und der Codex Neapolitanus IV F 3 (N) ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert. Nur *nimium* hat die Edition von Nicolaus Heinsius aus Amsterdam um 1652, 1658, 1661.

danda] sola U. Statt *danda* hat Vaticanus Urbinas (U) *sola*.

Das Gerundiv betont die Handlung intensiver und *oscula sola* kommt im Vergleich zu *oscula danda* viel seltener vor. Abgesehen davon wird im Lateinischen gerne „lassen“ mit Gerundiv

¹⁴⁵ Bömer (1976): 42.

konstruiert. Die jungen Liebenden, die sich so sehr nach einander verzehren, wollen sicher mehr Küsse geben als nur vereinzelte.

77 *verbis*] *nobis Barb.* Statt *verbis* hat Vaticanus Barberinianus aus dem 13. Jahrhundert, ein Codex, den auch Heinsius gebrauchte, *nobis*.

Würde man *nobis* mit *verbis* ergänzen, fehlt der Gegenstand völlig, um den es eigentlich geht. Personal- und Possessivpronomen werden im Lateinischen hingegen gerne und wie selbstverständlich weggelassen.

ares] *nA:* *auris N.* Das Wort *ares* haben alle Codices oder die meisten und *manus recentiores (n)*, außer die, die zitiert werden, nämlich Neapolitanus aus dem 11. Jahrhundert.

Die Vertauschung von *es* und *is* ist ein in der Dichtung häufiges Phänomen.

78 *diversa nequiquam*] *nequiquam diversa EPe.* Die Worte vertauscht haben Vaticanus Palatinus (E) aus dem 12. Jahrhundert, Parisinus lat. 8001 (P) aus dem 12. Jahrhundert und Erfordensis (e) aus dem 12. Jahrhundert.

84 *ut*] in *eh.* Statt *ut* haben Erfordensis (e) und Hauniensis (h) die Präposition *in*.

Man muss hier *ut* nehmen, denn es folgen dann sechs Verben, die im Konjunktiv stehen in der indirekten Rede: *temptent, exierint, relinquant, sit errandum, convenient, lateantque*. Abgesehen davon verlangt auch *statuunt* ein *ut*, um den Nebensatz einzuleiten.

85 *temptent*] *temptant Eeh.* Statt dem Konjunktiv *temptent* haben Vaticanus Palatinus (E), Erfordensis (e) und Hauniensis (h) den Indikativ *temptant*.

Das *ut* verlangt den Konjunktiv.

87 *arvo*] *agro Barb.* Vaticanus Barberinianus aus dem 13. Jahrhundert hat *agro* statt *arvo*.

ibi] *erat F Barb.* Marcianus Florentinus 223 und Vaticanus Barberinianus aus dem 13. Jahrhundert haben *erat* statt *ibi*.

Das Ortsadverb *ibi* passt inhaltlich und stilistisch besser als *erat*, denn in der nächsten Verszeile folgt ohnehin *erat*.

92 exit] MN: surgit *hegops*. Das Verb *exit* haben Marcianus Florentinus und Neapolitanus aus dem 11. Jahrhundert. Das Verb *surgit* haben Parisinus 8001 (o), Amplonianus oder auch Erfordensis (e), Parisinus 8000 (p), Hauniensis 2008 (h), Graeccensis 1415 (g) und die unsicheren Codices, die Heinsius besonders benutzt (s), alles Handschriften aus dem 12.-13. Jahrhundert.

Die Verwendung von *idem* gilt als überwiegend prosaisch: Thes. VII 1, 204, 1ff. Es gibt einen sehr ähnlichen Versschluss: Pont. II 5, 65 *fontibus exit ab isdem*.¹⁴⁶

97 spumantis] N: spumantes nA spumanti fervida rictu U. Das Wort *spumantis* hat Neapolitanus aus dem 11. Jahrhundert, *spumantes* alle anderen und *manus recentiores*, Vaticanus Urbinas 341 aus dem 11-12. Jahrhundert hat *spumanti fervida rictu*.

Die Vertauschung von *es* und *is* ist ein in der Dichtung häufiges Phänomen.

98 in unda] undam U. Vaticanus Urbinas (U) hat *undam*.

Man würde in der Prosa den Ablativus instrumenti erwarten. Für *in* spricht metrische Bequemlichkeit und häufiger ähnlicher Versschluss.¹⁴⁷

101 reliquit] relinquit Ns. Neapolitanus (N) hat relinquit und die unsicheren Codices von Heinsius.

Für *reliquit* spricht, dass in den umliegenden Sätzen und Satzteilen nur Perfekt steht. Es handelt sich um kurze, abgeschlossene Handlungsfolgen, die ausdrücken sollen, wie schnell Thisbe in der Höhle verschwindet.

105 egressus] egressi U. Vaticanus Urbinas (U) hat *egressi*.

¹⁴⁶ Bömer (1976): 48-49.

¹⁴⁷ Bömer (1976): 50.

Egressi ist inhaltlich und grammatikalisch völlig unlogisch.

111 metus] metu W *Barb.* Vaticanus aus dem Jahr 1275 hat metu und auch Vaticanus Barberinianus (*Barb.*) aus dem 13. Jahrhundert.

Plenus verlangt den zweiten Fall von *metus*. *Metu* ist wohl eine unabsichtliche Angleichung an *plena*, die aber keinen Sinn ergibt.

venires] venire N¹v¹. Neapolitanus und Vaticanus lat. 1593 aus dem 12. Jahrhundert haben *venire* ohne s.

Iubere sollte nach dem klassischen Latein streng genommen eigentlich einen Akkusativ und einen Infinitiv verlangen, auch bei den Dichtern steht es überwiegend mit ACI, aber in der Umgangssprache der Klassik und später in den volkssprachlichen Varianten setzen sich in der Entwicklung zu den romanischen Sprachen schnell die analytischen Formen durch. *Iubere* gleicht sich wohl an *imperare* mit *ut* und Konjunktiv an. Hier ist es aber stilistisch besser, die Person „du“ durch *venires* statt *venire* auszudrücken, denn es steht kein Personalpronomen da.

113 om. M¹N¹, post 114 P²UW¹. Vers 113 ist ausgelassen bei Marcianus Florentinus 225 und bei Neapolitanus, danach Vers 114 bei Parisinus (Korrektur einer jüngeren Hand), Vaticanus Urbinas und Vaticanus lat. 5859.

et scelerata fero consumite] et lacerata fero divellite o. Vaticanus Ottobonianus (o) hat zwei Wörter ausgetauscht.

Scelerata ist inhaltlich besser als *lacerata* auf die Eingeweide des Pyramus bezogen, *consumite* besser als *divellite* nochmals zu wiederholen. In diesem Sinne wäre hier eine Anapher nicht schön, sondern die Variatio stilistisch reichhaltiger.

morsu] dente Lv. Laurentianus (L) aus dem 11.-12. Jahrhundert und Vaticanus (v) aus dem 12. Jahrhundert haben *dente* statt *morsu*.

Wendungen der Art *morte ... consumere* sind häufig. Ovid steht wie bei dem Wort *scelerata* dem Inschriftenstil und der Sepulkralepigraphik an dieser Stelle nahe.¹⁴⁸

119 demisit] dimisit PUW. Parisinus (P), Vaticanus Urbinas (U) und Vaticanus aus 1275 (W) haben *dimisit* statt *demisit*.

121 et] MN: ut eH. Das Bindewort *et* haben Marcianus Florentinus und Neapolitanus, die Konjunktion *ut* haben Amplonianus bzw. Erfordensis (e) und die Edition von Nicolaus Heinsius (H).

Ut ergibt inhaltlich im Gegensatz zu *et* gar keinen Sinn an dieser Stelle.

humo] A: humi N³sH. Den Ablativ haben alle oder fast alle Codices, den Lokativ haben Neapolitanus (Korrektur aus dem 13. Jahrhundert), die unsicheren Codices und die Edition von Nicolaus Heinsius aus dem 17. Jahrhundert.

Ovid verwendet gerne, wie auch Georges meint, die stehende Phrase (*humo*) *resupinus iacere*: II 267f. XII 324 als Standardposition für das Sterben und des Sich-Zurücklehns.¹⁴⁹

123 scinditur] finditur o. Vaticanus Ottobonianus (o) hat *finditur*.

Das Verb *scinditur* kommt auch als reflexives Passiv vor in XV 739.¹⁵⁰

longas] latas W. Vaticanus aus 1275 (W) hat *latas*.

124 eiaculatur] et iaculatur ve iaculatur E. Vaticanus lat. 1593 (v) aus dem 12. Jahrhundert, Erfordensis (e) aus dem 12. Jahrhundert sowie Vaticanus Palatinus (E) haben Variationen.

eiaculatur kommt bei Ovid noch vor in VI 259 bzw. fast. 1, 270 und ist sonst selten. Jede sexuelle Konnotation ist anachronistisch, denn das Wort gab es vor dieser Stelle kaum. Ovid

¹⁴⁸ Bömer (1976): 53-54.

¹⁴⁹ Anderson (1997): 424, Bömer (1976): 55.

¹⁵⁰ Bömer (1976): 56.

erschafft hier ein völlig neues Wort, um das Spritzen eines Wasserstrahls besser ausdrücken zu können.¹⁵¹

127 *purpureo*] MN: *Punico* s *Poeniceo* op. Das Wort *pupureo*, das inhaltlich am besten passt, haben der Codex Marcianus Florentinus 225 und Neapolitanus aus dem 11. Jahrhundert, *Punico* haben die unsicheren Codices von Heinsius, *Poeniceo* haben Parisinus 8001 (o) und Parisinus 8000 (p).

tingit] tinguet N¹. Neapolitanus aus erster Hand hat *tinguet* statt *tingit*.

Ovid verwendet das Wort *tingere* häufig in der Bedeutung „färben“. Es kann sowohl „mit Blut benetzen / beschmutzen“ als auch „mit Blut färben“ bedeuten.¹⁵²

128 *nondum posito*] *positio nondum* P. Parisinus (P) vertauscht zwei Worte.

131 *visa*] M: *versam* sH *visam* A. Das Partizip *visa* hat Marcianus Florentinus 22 aus dem 11. Jahrhundert, *versa* haben die unsicheren Codices, die Nicolaus Heinsius besonders benutzt, und auch seine eigene Edition, *visam* haben die meisten anderen Codices.

Nur *visa* ergibt grammatikalisch und inhaltlich an dieser Stelle einen Sinn.

132 *haeret*] *erret* N¹Ue *errat* h. Neapolitanus, Vaticanus Urbinas und Erfordensis haben *erret*, Hauniensis hat *errat*.

Manche meinten wohl, dass Thisbe sich verirrt und herumirrt, aber an *haeret* schließt der indirekte Fragesatz *an haec sit* an, der zumindest ein *haeret* braucht.

135 *in ras*. M²: (*in rasura*) Eine Rasur hat Marcianus Florentinus aus zweiter Hand an dieser Stelle, das heißt eine Abschabung - etwas wurde durch Abschaben getilgt.

136 *tremit*] *n* W *fremet* N²Mlgos mit N *fremet* A. Vaticanus aus 1275 hat *tremit*, *manus recentiores*, *fremet* hat Neapolitanus (Korrekturen aus dem 12. Jahrhundert), Marcianus,

¹⁵¹ Anderson (1997): 425, Bömer (1976): 56.

¹⁵² Bömer (1976): 57.

Laurentianus, Graecensis, Parisinus und die *Codices incerti* und nur -mit hat Neapolitanus, *fremit* haben auch die meisten anderen Codices.

Nur *tremit* macht inhaltlich einen Sinn.

137 remorata] memorata U². Vaticanus Urbinas (Korrekturen aus dem 12. Jahrhundert) hat *(m)emorata*.

Wiederum ergibt nur *remorata* inhaltlich auch eine wirklich gute Bedeutung.

138 percutit] perculit W. Vaticanus aus 1275 hat *perculit* statt *percutit*.

Percello, von dem *perculit* kommt, bedeutet eher „jemanden anderen niederschlagen“, als „sich selbst zu schlagen“, während *percutio* für beides verwendet werden kann. *Percutio* ist für klagende Phrasen in der Dichtung bei Vergil belegt: *terque quaterque manu pectus percussa decorum* (Dido, Aen. 4, 589).

140 supplevit] Mh: complevit s. Das Verbum *supplevit* haben Marcianus Florentinus 225 aus dem 11. Jahrhundert und Hauniensis 2008 aus dem 13. Jahrhundert, *complevit* hingegen haben die unsicheren Codices, die Nicolaus Heinsius gerne benutzt.

Das Verb *supplere* für füllen kommt noch vor in VII 628.¹⁵³

cruori] cuore LP. Laurentianus und Parisinus haben *cruore* statt *cruori*.

Der Dativ wirkt als *lectio difficilior* feierlicher und angemessener für die Stimmung der Trauer.

142 in marg. N. Am Rand befindet sich eine Randnotiz bei Neapolitanus.

143 pyrame clamavit W. Codex Vaticanus aus 1275 hat *pyrame clamavit*.

¹⁵³ Bömer (1976): 60.

carissime] *FHv*: *carissima APlan.* Die Adjektivform *carissima* haben fast alle Codices und auch die griechische Version von Maximus Planus, den Vokativ *carissime* haben Marcianus Florentinus 223 aus dem 11-12. Jahrhundert und die Edition Heinsius, Vaticanus 1593 aus dem 12. Jahrhundert.

Mir erscheint ebenso wie Anderson die Form *carissime* plausibler, da der Brauch der *conclamatio*, der dreifachen Anrufung des Namens möglichst eingehalten werden soll und mit *carissime* spricht sie Pyramus an, auch wenn sie seinen Namen in ihrer Verzweiflung und Trauer nicht mehr nennt, sondern ihren eigenen. Ihr Name wiederum lässt Pyramus noch ein letztes Mal die Augen öffnen. Außerdem würde Thisbe mit *carissima* sich viel zu sehr in den Mittelpunkt stellen, was ein wenig merkwürdig ist für die perfekte wahre Liebe.

144 *iacentis*] N: *iacentes nA.* Das Wort *iacentis* hat der Codex Neapolitanus IVF3 aus dem 11. Jahrhundert, die Form *iacentes* haben die *manus recentiores* und fast alle anderen Codices.

145 *a morte*] N: *in morte MFlg iam morte hes amore U.* Die Wörter *a morte* hat Neapolitanus aus dem 11. Jahrhundert, *in morte* haben Marcianus Florentinus 225 und 223 aus dem 11.-12. Jahrhundert, Laurentianus aus dem 12. und Graecensis aus dem 13. Jahrhundert, *iam morte* haben schließlich Hauniensis, Amplonianus (Erfordensis) und die unsicheren Codices. Vaticanus Urbinas 341 (11.-12. Jhdt.) hat sogar *amore*.

Der Wechsel zwischen bloßem und präpositionalem Ablativ ist willkürlich (VI 341), an eine personifizierte Vorstellung des Todes ist nicht zu denken. Die Wendung ist singulär, was sich gut in den sich von der üblichen Sprache abhebenden Ton einfügt.¹⁵⁴

150 *hoc*] *FPlan*: *haec MNA.* Die Form *hoc* haben Marcianus Florentinus 223 (F) und die griechische Version von Maximus Planus aus dem 13. Jahrhundert (Plan.), *haec* haben Codex Marcianus Florentinus 225 (M), Neapolitanus (N) und fast alle anderen Codices (A).

Haec ist eine durchaus mögliche Anpassung des Demonstrativpronomens an *manus*. Dennoch ist das Engambement stilistisch schöner und betont die Tat selbst. Der Gegensatz zu *tua manus* aus Vs. 148 wird durch *mihi* schon genug Rechnung getragen. Außerdem ist auf *manus* bereits das Adjektiv *fortis* übereingestimmt.

¹⁵⁴ Bömer (1976): 61.

153 in marg. F²N. Bei Marcianus Florentinus und Neapolitanus findet sich am Rand (*in margine*) eine Randnotiz.

154 hoc] FNPU his LMW haec v. Die Präposition *hoc* haben Marcianus Florentinus 223, Neapolitanus, Parisinus und Vaticanus Urbinas, *his* haben Laurentianus, Marcianus Florentinus 225 und Vaticanus lat. 5859 aus 1275, *haec* hat schließlich Vaticanus lat. 1593 aus dem 12. Jahrhundert.

Hoc passt inhaltlich und stilistisch am besten und wird auch in I 503 auf diese Weise verwendet.¹⁵⁵

155 meus] nostri L mei v. Statt *meus* haben Laurentianus *nostri* und Vaticanus lat. 1593 *mei*.

Wenn man *nostri* nimmt, ergibt *illiusque* keinen brauchbaren Sinn mehr.

160 caedis pullosque] caedis et pullos N nigrosque et P. Neapolitanus hat *caedis et pullos* und Parisinus hat *nigrosque*.

Pullos ist geradezu terminologisch die Bezeichnung für die Farbe von Tod und Trauer.¹⁵⁶

166 una ... urna] urna - una N(U¹?). Die Wörter *una* und *urna* vertauscht haben Neapolitanus und Vaticanus Urbinas aus erster Hand.

requiescit] requievit N³o. Neapolitanus (Korrekturen aus dem 13. Jahrhundert) und Vaticanus Ottobonianus haben *requievit*.

Das Verb *requiescit* verwendet Ovid auch in am. III 9, 67 und es gibt den inschriftlichen Stil der Sepukralepigraphik wieder, welchem der Dichter hier ja nahe ist: *Requiescat in pace!* Dieser menschliche Wunsch der Vereinigung nach dem Tode ist poetisches Topos und hat eine lange Tradition.¹⁵⁷ Das Präsens drückt in diesem Fall auch viel besser den unveränderlichen Zustand der Dauer aus: Das ist immer so und wird immer so bleiben.

¹⁵⁵ Bömer (1976): 62.

¹⁵⁶ Bömer (1976): 64.

¹⁵⁷ Bömer (1976): 66-67.

Pyramus und Thisbe ruhen gemeinsam in einer Urne. Bis auf alle Ewigkeit sind sie miteinander vermischt.

6.2 Pyramus und Thisbe in japanischer Übersetzung

55 Pyramus] auf Japanisch Pyramos(u) ピュラモス (1) - am Schluss des Wortes befindet sich ein sogenannter Stummvokal.

Thisbe] auf Japanisch T(e)isube ティスベ (2) - Stummvokale können bei der Transkription von Fremdnamen auch innerhalb des Wortes auftreten: die Silbe *ti* kann im Japanischen nur durch *t(e)i* ausgedrückt werden, da es sonst in der T-Reihe der Vokalsilben *ta - chi - tsu - te - to* heißt und man im Japanischen kein *ti*, sondern ein *chi* verwendet.

58 Semiramis] auf Japanisch Semiramis(u) セミラミス (4)

あのバビロンの都での話です。 (5)

Babylon wird am Anfang nicht direkt namentlich im lateinischen Text genannt, aber indirekt durch Semiramis beschrieben. Der japanische Übersetzer macht gleich zu Beginn mit der direkten Nennung der Stadt den Ort des Geschehens deutlich. Er ergänzt einen ganzen Satz. Später verzichtet er darauf, Thisbe direkt als Babylonierin zu bezeichnen und lässt das Wort völlig aus: Met. 4, 99 (66).

61 patres] ist in japanischer Übersetzung mit *oyatachi* 親たち (10) „Eltern“ wiedergegeben

Schon Bömer verweist darauf, dass am Anfang des Textes von *patres*, die ihnen ihre Liebe verbieten, die Rede ist (Met. 4, 61) und am Ende des Textes von *parentes*, die Thisbe anruft, um sie gemeinsam zu begraben (Met. 4, 155 und 164). Die Frage, ob *patres* eng als „Väter“ oder weniger eng als „Eltern“ zu verstehen sei, ist interessant und alt. Die Verwendung von *patres* als Eltern ist bei Inschriften sehr häufig und Ovids Latein steht manchmal dem gesprochenen Latein des Volkes näher, als es den Anschein hat.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Bömer (1976): 39-40.

85 fallere custodes foribusque exedere] „die Wächter täuschen und aus den Toren hinausgehen“ (Met. 4, 85) wird im Japanischen wiedergegeben mit 身張りの目をかわして、門の外へ抜け出す *mihari no me o kawashite mon no soto e nukedasu* „den Augen der Wächter ausweichen und sich beim Tor hinausschleichen“ (45)

88 Nini] Ninus auf Japanisch Ninos(u) ニノス (50)

Der Wissenschaftler und Übersetzer Nakamura Zenya hat auch viele griechische Texte übersetzt. Vielleicht hat er die griechische Schreibweise der Namen als gelehrter empfunden.

89 niveis uberrima pomis] „sehr reich an schneeweißen Früchten“ entspricht im japanischen Text 真っ白な実をいっぱい *masshirona mi o ippai* (52)

Statt von „schneeweiß“ ist nur von „ganz weißen“ Früchten die Rede, was dem Text etwas an Märchenhaftigkeit nimmt.

106 totoque expalluit ore] „und er erbleichte im ganzen Gesicht“ wird im Japanischen zu 顔一面が真っ青になりました *kao ichimen ga massao ni narimashita* „er wurde über das ganze Gesicht tief blau“

Die Farbwahrnehmung in Österreich und Japan ist etwas unterschiedlich. Im bildlichen Sinne wird jemand in Japan, wenn er sozusagen „kreidebleich“ wird, eigentlich „tiefblau“. Die Ampel wird in Japan auch nicht „grün“ *midori*, sondern „blau“ *aoi*.

113 et scelerata fero consumite viscera morsu] aus „und verschlingt die verbrecherischen Eingeweide mit wildem Biss!“ wird im Japanischen interessanter Weise 罪深いこのはらわたを、荒々しい牙で食い尽くすのだ *zaibukai kono harawata o araarashii kiba de kuitsukusunoda* „diese schuldbeladenen Eingeweide frisst mit wildem Fangzahn auf!“ (85)

Die Verbindung von *ferus* mit *morsus* scheint singulär zu sein. Es wird im Lateinischen für „Biss“ gerne und auch *dens* „Zahn“ verwendet: Ov. Ib. 460 *dente fero viscera carpat equus*, oder Met. 10, 10 *occidit in talum serpentis dente recepto*.¹⁵⁹

129 *iuvenemque oculis animoque requirit*] japanisches Pendant dazu ist *chimanako de kenmei ni wakamono o sagasu* 血まなこで懸命に若者を探す

„sie sucht den Jüngling mit ihren Augen und mit ihrem Herzen“ versus „mit blutunterlaufenem Auge sucht sie eifrig den Jüngling“

chimanako eigentlich wörtlich und bildlich sozusagen „mit blutunterlaufenem Auge“, man kann es aber auch mit „mit fieberhaftem Blick“ übersetzen

134-135 ... *oraeque buxo pallidiora gerens*] „und ihr Gesicht wurde bleicher als Buchsbaum“ ist wiedergegeben mit 顔は、黄楊の木よりも青白くなって *kao wa tsuge no ki yori mo aojiroku natte* „und ihr Gesicht wurde bleicher als Buchsbaum“

Das Interessante ist, dass „bleich werden“ eigentlich mit der Farbe Blau im Japanischen wiedergegeben wird, aber es gibt auch ein Wort wie *aojiroi* 青白い, das eigentlich bedeutet, besieht man sich die Schriftzeichen genau, dass man gleichzeitig blau und weiß wird sozusagen. Das gibt schon eher einen fahlen Farbton nach unserer Vorstellung wieder. Hier passt es besonders gut, weil ja auch der Übersetzer irgendwie das weiße Buchsbaumholz zum Ausdruck bringen muss.

6.3 Pyramus und Thisbe bei Tawada Yōko

Seite 181] Thisbe wird erwähnt und dem Leser kommt sofort Ovid in den Sinn. Tawadas Thisbe wird aber ganz anders, nämlich als Friseurin, charakterisiert. Die Realistik der Darstellung ist im Vergleich zu Ovid stark im Vordergrund, was einem Stilbruch zur Romantik gleichkommt. Der Mythos von Ovid schwingt während des Lesens von Anfang an mit:

¹⁵⁹ Bömer (1976): 54.

Nach der Sage, die Ovid in den *Metamorphosen* erwähnt, waren Pyramus und Thisbe Nachbarskinder und Spielgefährten in Babylon, die ihre Liebe zueinander wie Romeo und Julia geheim halten mussten. Sie kommunizierten nur durch einen Spalt miteinander und vereinbarten, sich heimlich zu treffen und miteinander davonzulaufen. Leider kam eine Löwin dazwischen, die den Schleier von Thisbe zerriss und Pyramus glauben ließ, seine Thisbe sei tot, worauf er Selbstmord beging. Thisbe fand Pyramus und stürzte sich ebenfalls ins Schwert. Zwei Flüsse in Kilikien (südöstliches Kleinasien) waren nach Pyramus und Thisbe benannt.¹⁶⁰

Seite 181] Schwarz, Rot und Blond sind die Farben der deutschen Nationalflagge.

Seite 182] Iphis tritt auf. Er ist als Mädchen geboren, will aber keines mehr sein. Sein Vater Lygdos wollte auch immer einen Buben. Als ein Mädchen geboren wurde, hielt dies die Mutter Telethusa geheim und kleidete Iphis immer als Jungen. Die Sage von Iphis schwingt also mit, die durch die Gunst der Isis schließlich - so wie sie es wollte -, in einen Mann verwandelt wurde, damit sie ihre große Liebe Ianthe heiraten konnte.¹⁶¹

Seite 185] Die Geschichte um Ovids Thisbe wird zum ersten Mal erwähnt. Thisbe wird mit dem Schlitz in der Mauer gleichgesetzt. Als Mädchen hatte sie eine Liebesbeziehung zu einem fragilen Jungen.

7. Die Stellen im Kontext

7.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid und in japanischer Übersetzung

Das vierte Buch der *Metamorphosen* beginnt damit, dass die Töchter des Minyas, Alcithoe, Leuconoe und Arsippe, sich weigern an den Mysterien des Gottes Dionysos teilzunehmen, dem Gott zu opfern und ihn anzurufen. Während alle anderen feiern und mit ihren Händen auf die Pauken schlagen, bleiben sie zuhause, widmen sich der Spinnarbeit am Webstuhl und treiben die Mägde zur Arbeit an. Sie entweihen also durch Wollarbeiten das Fest eines Gottes, das die thebanischen Frauen feiern. Um sich die Zeit dabei ein wenig zu vertreiben, schlägt eine von ihnen vor, es ist wohl Arsippe, Geschichten zu erzählen. Sie soll gleich den Anfang

¹⁶⁰ Grant (2004): 359-360.

¹⁶¹ Grant (2004): 227.

machen und wüsste gar so viele bezaubernde Mythen zu berichten, aber sie entscheidet sich dann für das Aition des Maulbeerbaumes, der einst weiße Früchte trug, nun schwarze trägt, da er mit Blut bespritzt wurde, vor allem deshalb, weil diese Erzählung unbekannt ist.

Nach ihrer Geschichte, entsteht eine kurze Pause, dann beginnt Leuconoe zu erzählen und schließlich Alcithoe. Nach den Mythen um das Tectelmechtel von Mars und Venus, das von Vulcanus' Falle zum Gelächter und Amusement des gesamten Götterolymps aufgedeckt wurde, um Leucothoe und Clytie, denen die Liebe zu Helios beiden nicht gut bekommt, der einen, weil sie zu sehr von ihm geliebt wird, und der anderen weil sie gar keine Zuneigung von demselben bekommt, und schließlich um Salmacis und Hermaphroditus, die sich zu einem einzigen zweigeschlechtlichen Wesen verbinden, bestraft sie Dionysos, verwandelt ihr Spinnwerk in Weinranken und sie selbst in Fledermäuse. Ovid hat diesen Mythos, wie die meisten von Nikanders Ἐτεροιοῦμενα entnommenen Stoffe, die nicht mehr erhalten sind, inhaltlich verändert und nur die äußeren Umrisse benützt. Bei Antonius Liberalis und Plutarch heißen die Schwestern jeweils anders. Den Stoff hatte schon Aischylos bearbeitet.¹⁶²

7.2 Pyramus und Thisbe bei Tawada Yōko

Die Geschichte um Pyramus und Thisbe findet bei Tawada Yōko im Kapitel 18 ihres Buches *Opium von Ovid*, das mit Thisbe betitelt ist, Erwähnung auf äußerst ungewöhnliche Weise. Denn Thisbe ist eine Friseurin, die ihren eigenen Salon hat, und sie hatte einmal, als sie jung war, eine Liebesgeschichte mit einem Nachbarjungen. Thisbes Eltern verboten ihr damals, mit diesem geistig fragilen Jungen zu sprechen, aber sie entdeckte zufällig einen Riss in der Wand, die ihr Haus von seinem trennte. Wenn Thisbe aus ihrem Leben erzählen müsste, könnte sie nur eben diese einzige Geschichte erzählen, sonst erzählt sie nur Anekdoten, die sie von anderen Kunden gehört hat. Thisbe gleicht einem Schlitz an der Wand. Sie selbst ist also zu diesem Riss in der Wand geworden.

Im Kapitel 17, das dem Kapitel um Thisbe vorangeht, wird die Geschichte der Redakteurin Echo erzählt, die in einem weißen Haus voller Risse wohnt und die sich so sehr in einen alten englischen Gentleman verliebt, einen Opiumesser, der einmal in die Redaktion kommt, aber nie wieder auftaucht, dass sie sogar ihren Beruf kündigt und ihre Arbeit beim Rundfunk

¹⁶² Albrecht (1994): 176-203, Haupt (1966): 194-195.

aufgibt. Sie verwandelt sich in Stein, ihr versteinertes Fleisch schmilzt aber wieder, als sie ebendiesen „Narcissus“ im Sambatanz wiedererkennt.

Im Kapitel 19, das dem Kapitel um Thisbe nachfolgt, geht es um die Geschichte der Iuno, die während ihres Studiums der Kunstgeschichte schwanger wird offensichtlich von dem Rechtsanwalt Jupiter, der zunächst ständig Klientinnen zu ihnen nachhause einlädt, für die er kocht, und später viele Auslandsreisen macht und kaum zur Stelle ist. Iuno führt vor allem ein Leben als Mutter, bei dem sie drei Kinder hat, ein Mädchen, das sich für altgriechische Kunst interessiert, einen Jungen namens Mars, der Informatiker wird, und wieder ein Mädchen, das gut in der Schule ist und sehr selbstständig. Mit der Zeit wird Iunos Körper immer runder und kurviger. Schließlich bekommt sie einen Tumor im Bauch, der als ewige Schwangerschaft immer wieder neu ausbricht.¹⁶³

8. Interpretation

8.1 Pyramus und Thisbe bei Ovid

Abgesehen von der Geschichte der verwirrten Liebe des Narcissus ist diese Erzählung die erste, die sich völlig auf die menschliche Liebe konzentriert. Pyramus und Thisbe treten als scheinbar naive jugendliche Liebende auf, die außergewöhnlich schön sind, aber sonst undefiniert bleiben, wie man auch mit böser Zunge anmerken könnte. Dennoch stehen sie trotz allem zusammen mit den Töchtern des Minyas gewisser Maßen in einer Opposition zu Bacchus und seinem sündigen Treiben. Im Gegensatz zu ihm sind sie nicht unmoralisch und egozentrisch: sie begehen Selbstmord aus Liebe, um den Geliebten im Tode beizustehen, wenn nicht im Leben. Menschliche Liebende stellen das Leben des Geliebten über das eigene Leben im Gegensatz zu den Göttern, die sich mit den Menschen amüsieren und sie dann ihrem Schicksal überlassen. Der eine ist nichts ohne die andere, sie verfolgen nicht egoistische Vergnügungen, sondern eine ständige Verbindung von Körper und Seele. Menschliche Liebe ist wechselseitiges Bemühen um einander, Sorge um den anderen mehr als um sich selbst. Pyramus ist sogar im Tode Thisbes Name wichtiger als sein eigener, denn er reagiert nur auf den ihrigen. Ganz anders wird das später der Kirchenvater Augustinus (*De*

¹⁶³ Tawada (2011b): 174-201.

ordine 1,8,24) sehen, der den Selbstmord der beiden, welcher durch Lust und vergiftete Leidenschaft entstanden ist, verurteilt und zur Bildung und Tugend aufruft, zur reinen, unverdorbenen, geistigen Liebe durch Vermittlung von Philosophie, durch die man angeblich ein höchst seliges Leben vollends genießen kann.¹⁶⁴

Ovid verwendet alle Motive, die er in seinen Liebesdichtungen *Amores* und *Ars Amatoria* angewandt hat, auch hier bei der Schilderung dieser unschuldigen Liebe und macht damit die *Metamorphosen* zu einem *epic of love*, zu einer weiteren Liebesdichtung: die Mauer (Met. 4, 65-66, 73-78) tritt anstelle der Tür im literarischen Paraklausithyron auf, die den Verliebten nicht einlässt, weil bereits ein anderer Mann bei ihr ist, die Liebenden unterhalten sich in Zeichensprache (Met. 4, 63: *nutu signisque locuntur*), um ihr Verhältnis geheim zu halten, die Geliebte täuscht normalerweise die Wächter ihres eifersüchtigen Mannes, hier Thisbe die Wächter ihres Vaters oder ihre Erzieher (Met. 4, 85, 94) . Als erotischer Gestus hat der *nutus* eine weitere Verbreitung übrigens erst durch Ovid gefunden.¹⁶⁵

Pyramus und Thisbe werden meiner Meinung nach von Ovid gleich in den ersten Versen (Met. 4, 55-58) wie wunderschöne Gestalten aus einem Märchen des Orients dem Leser vorgestellt: ihre Schönheit bedeutet von Anfang an innerliches und äußerliches sagenhaftes, bezauberndes Aussehen. Der Name Semiramis fällt und ebenso die Backsteinmauern der Stadt Babylon. Später wird als Treffpunkt das Grab des Ninos genannt, der Gemahl der Semiramis, der eigentlich in Ninive bestattet war, im gleichen Atemzug mit dem für die Antike typischen *locus amoenus* als idyllischen Ort für die Dichtung mit Baum und kühler Quelle. Zudem weist noch das Erscheinen der Löwin, die Spalte und der Mond auf den märchenhaften Charakter der Geschichte, die von Shakespeare in seinem *Sommernachtstraum* zu den berühmten komischen Gestalten verdichtet werden. Ovid versetzt die Geschichte in den fernen Orient und erwähnt dabei gleich zwei der sieben Weltwunder der Antike, zunächst die Mauern der Stadt Babylon, die sehr hoch gewesen sein sollen und so breit, dass sich auf der Mauerkrone ohne Schwierigkeiten *quadrigae* begegnen konnten, dann spielt er mit dem mythischen Namen Semiramis auf ihre „Hängenden Gärten“ an. Er versetzt uns in eine Welt des Wunders, des Zaubers und der Magie, des Geheimnisvollen und des Abenteuers.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Anderson (1997): 417-418, 423, 426-427, Divjak (1988): Teil 2 46-47.

¹⁶⁵ Anderson (1997): 417-421, Bömer (1976): 40, 43, Divjak (1988): Teil 2, 42.

¹⁶⁶ Bömer (1976): 36-37, 41, Anderson (1997): 418, Divjak (1988): Teil 2, 42-43.

Ovids Text bedient sich im Folgenden verschiedener sprachlicher Symbole und Metaphern für ihre wahre Liebe:

Liebe wird sogleich mit Feuer gleichgesetzt, dem leidenschaftlichen Feuer aus dem sündigen Orient (Met. 4, 62 *ardebant*, 64 *aestuat ignis*), ein beliebtes und bekanntes Motiv.¹⁶⁷

Die Spalte *tenuis rima* (Met. 4, 65) ist den Liebenden als *vitium* sympathisch und ist ein Symbol für ihre Liebe, die die Wand zwischen ihren Familien niederreißen und den vorherrschenden Streit beenden soll.¹⁶⁸

Mit *sub noctem* (Met. 4, 79) stellt Ovid nach prosaischen Anklängen und solchen an die Volkssprache am Anfang der Geschichte die Stelle auch in die Sprache der hohen Dichtung, denn die Phrase ist bei Vergil und Horaz sehr verbreitet: er bedient sich der epischen Sprache auch in einer Liebesgeschichte, was man auch als „ovidisches Barock“ bezeichnet.¹⁶⁹

Aurora (Met. 4, 81) vertreibt dann die Sterne, die hier als „nächtliche Feuer“ bezeichnet werden, woraus Shakespeare vielleicht die Szene gemacht hat, in welcher Julia auf ihren Romeo sehnsüchtig wartet und in die Sterne blickt (Akt III, Szene 2). Die Nacht ist auch in späterer Folge die Zeit für heiße Liebesfeuer (Akt III, Szene 5). Man kann sich also auch Thisbe vorstellen, wie sie in nächtlicher Liebessehnsucht für ihren Pyramus brennt.

Interessant im Zusammenhang dieser Liebessymbolik ist auch die Erwähnung der *busta Nini* (Met. 4, 88), die eine topographische und historische Streitfrage auslöste, was die Interpretation des Textes betrifft. Ninos, der Gründer der Stadt Ninive, hatte Semiramis, spätere Gründerin der Stadt Babylons, geheiratet. Ihre Ehe gestaltete sich angeblich im Gegensatz zu der romantischen Geschichte des Ninos-Romans so, dass Ninos schließlich ganz und gar von seiner Frau beherrscht war. Ninos erhielt in Ninive nach seinem Tode ein gewaltiges Grabmal, das sogar nach Zerstörung der Stadt noch sichtbar gewesen sein soll. Erst nach seinem Tod machte sich Semiramis daran, ihre Stadt Babylon zu bauen. Das Grab des Ninos kann also nicht in Babylon gelegen haben. Dem Dichter Ovid war aber poetische Genauigkeit und logische Konsequenz oft gleichgültig.¹⁷⁰ Ihm ging es lediglich darum, die

¹⁶⁷ Bömer (1976): 41.

¹⁶⁸ Anderson (1997): 419, Bömer (1976): 41-42.

¹⁶⁹ Bömer (1976): 44.

¹⁷⁰ Bömer (1976): 46-47.

Geschichte in ein fernes, märchenhaftes Umfeld zu setzen, um ihr einen Hauch von Magie einzuflößen. Dass sich die unglücklichen Liebenden beispielsweise gerade ein Grabmal für ihr Stelldichein aussuchen, fügt sich in ein sehr stimmungsvolles Bild aus der hellenistischen Poesie ein, das durch die Motive Durst, Staub und klares Mondlicht vervollständigt wird.¹⁷¹ Vielleicht aber war er auch absichtlich ungenau, was meine Vermutung ist, einerseits um den Prozess des Erzählens durch das Unwissen der Tochter des Minyas zu betonen, andererseits um sich selbst nicht so besonders ernst zu nehmen. Den Hauptschwerpunkt legt Ovid auf die Schilderung der Gefühle des Liebespaares durch ekphrastische Momentaufnahmen und anschauliche Stimmungsbilder, die vor dem Auge des - ja, man muss fast sagen - Betrachters sichtbar werden.

Der Schatten des Baumes - *lateantque sub umbra* (Met. 4, 88) - als zusätzliche Dunkelheit eines Baumes beim Rendezvous in der Nacht betont wieder die Märchenstimmung¹⁷² und es ist fast so, als ob die Liebenden den Mond als gegeben voraussetzen, der für sie romantische Stimmung verbreitet. Oder aber der Orient gilt als so märchenhafter Ort, an dem der romantische Mond eigentlich wie selbstverständlich jede Nacht scheint, zum Repertoire dazugehört und in den Köpfen der Menschen Magie verbreitet.

Das Epitheton *ardua* für *arbor* (Met. 4, 90) ist selten und dient wieder zur Fülle des poetischen Ausdrucks im ovidischen Barock. Denn die Liebenden hätten unter einem solchen Baum, der wirklich *ardua* ist, wohl keinen Schatten gefunden, wie Bömer meint.¹⁷³

Dass es langsam nur Nacht wird und die Liebenden schon ungeduldig aufeinander warten (*lux tarde discedere visa*, Met. 4, 91), ist ein hellenistisches Liebesmotiv, das aber nicht vor Ovid belegt ist. Der Untergang der Sonne im Meer im nächsten Vers gehört im Gegensatz dazu seit Homer zum Inventar der Dichtung. Außerdem drückt die Anapher von ... *aquis, et aquis* ... (Met. 4, 92) aus, wie langsam den Liebenden und vor allem der Thisbe der Tag vergeht.¹⁷⁴

Das Adjektiv *callida* (Met. 4, 93) ist wieder ein typischer Ausdruck der listigen Täuschung aus dem Bereich der erotischen Dichtung, den Ovid hier für die unschuldigen Liebenden anwendet. Normalerweise täuscht die Ehefrau, die ihrem Ehemann Hörner aufsetzt, die

¹⁷¹ Roscher (1965): 3340.

¹⁷² Bömer (1976): 47.

¹⁷³ Bömer (1976): 48.

¹⁷⁴ Bömer (1976): 48.

Wachen ihres eifersüchtigen Gatten, um zu ihrem Liebhaber zu gelangen.¹⁷⁵ Hier wird *callida* verwendet, um Thisbe als schnell und schlau zu charakterisieren, denn sie ist auch lange vor Pyramus, der etwas langsam zu sein scheint, am vereinbarten Treffpunkt.

Die Liebe überwindet alle Hindernisse, sagt ein sprichwörtliches Motiv, das hier variiert wird mit *audacem faciebat amor* (Met. 4, 96). Dadurch wird Thisbe eigentlich als ein wenig schüchternes Mädchen dargestellt, dass sie ansonsten zuweilen zu sein scheint. Die Liebe ist ihr also das allerwichtigste vor allen anderen Dingen. Damit überwindet sie sogar ihre kleinen Charakterschwächen.

Die leidenschaftliche Thisbe ist also schneller am Treffpunkt und scheint fast Pyramus ein wenig mehr zu lieben als er sie, so große Sehnsucht hat sie schon nach ihm, dass sie ihm auch später bereitwillig in den Tod folgt, nur um endlich mit ihm vereint zu sein: der Ausdruck *persequar* lässt sogar beinahe stalkerische Eigenschaften einer Liebe durchscheinen, die wie jede richtige große Liebe nahe am Wahnsinn liegt (Met. 4, 151). Hier blinzelt wieder Ovids schelmischer Humor aus dem Text heraus.¹⁷⁶

Dass Ovid eine Löwin auftauchen lässt und kein anderes Raubtier, könnte auf örtliche Gegebenheiten von Babylon anspielen, auf die Fabelwesen vom Ishtar-Tor und die 120 Löwen von der Prozessionsstraße (aus gebranntem emailliertem Ton). Denn kurz darauf wird auch die Herkunft der Thisbe aus Babylon betont. Die *lea saeva* bleibt aber gleichzeitig ebenfalls ein Märchenmotiv.¹⁷⁷

Meiner Meinung nach ist das poetische *ore cruentato* (Met. 4, 104) kein Widerspruch und auch nicht unlogisch. Denn selbst, nachdem die märchenhafte Löwin an der Quelle getrunken hat, kann immer noch Blut in ihrem Gesicht, um ihr Maul herum oder irgendwo in ihrem Fell sein. Da die Löwin recht wild zu sein scheint und eben in diesem Moment launisch verspielt, scheint ihr auch nicht gerade der Sinn danach gewesen zu sein, sich vollständig zu putzen, zu reinigen und sich komplett abzuschlecken. Sie hätte auch gar nicht die Zeit dazu gehabt, das in Ruhe zu tun. Wer Katzen kennt, weiß, dass diese Szene eine durchaus plausible Situation ist. Die Löwin kann ohne weiteres noch schmutzig vor Blut sein, das sich noch dazu mit Wasser vermischt hat, feucht und flüssig ist und daher sogar noch leichter Thisbes Kleidungsstück völlig zu ruinieren imstande ist. Ich finde es äußerst merkwürdig, dass so

¹⁷⁵ Bömer (1976): 49.

¹⁷⁶ Bömer (1976): 62.

¹⁷⁷ Bömer (1976): 49-51.

viele Kommentatoren - offensichtlich keine Katzenfreunde - immer wieder fälschlicher Weise ein und dasselbe nach Bömer behaupten und einen für mich nicht vorhandenen Widerspruch gefunden haben. Dennoch wirkt das plötzliche Bedürfnis des Katzentiers gerade jetzt spielen zu wollen etwas grotesk. Das, was vielleicht merkwürdig ist an der ganzen Szene, ist also eine unwahrscheinlich unglückliche Häufung von aufeinanderfolgenden Ereignissen, die zum unabwendbaren tragischen Schicksal der Liebenden führt, wie auch Anderson ironisch anmerkt. Aber so etwas ist ja in vielen antiken Tragödien oft unplausibel und unlogisch, fast amüsant. Komisch ist - wie gesagt-, dass die von der Jagd erschöpfte Löwin immer noch Lust hat zu spielen und nichts Besseres zu tun hat als einen Schleier zu zerreißen, der im Wind flattert, aber vielleicht ist sie ja nach dem Bluttausch wie Simba, der König der Löwen, noch übermütig.¹⁷⁸ Möglicher Weise hängt dieser amüsante Touch der Dramatik aber auch wieder mit der Erzählung der Minyas-Tochter zusammen, in der wir uns noch immer befinden, was der Dichter uns immer wieder unterschwellig bewusst macht. Ovid belächelt dabei aber nicht auf arrogante Weise die naive Sehnsucht braver, fast jungfräulicher, Wolle verarbeitender Lucretia-Frauen nach romantischer Liebe - er ist ja selbst der *lusor / loser tenerorum amorum*, so wie wir alle, der sich versucht, eine Reim auf die Liebe zu machen -, sondern bemüht sich, in den schwierigsten und dramatischsten Situationen immer eine Portion Humor mitzubringen. Er scheint diese Frauen mit der späteren Bestrafung durch Dionysos, sanft dazu aufzufordern, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, bevor es vorbei ist. Auch wenn das Leben ein Traum ist: Träume allein reichen nicht. Man muss sie auch in die Tat umsetzen und seinem Glück eine Chance geben.

Das durch die Löwin in die Wege geleitete tragische Schicksal der Liebenden nimmt seinen Lauf und wird schließlich durch Phrasen wie *ferventi .. e vulnere* (Met. 4, 120) und vor allem *cruor emicat alte* (Met. 4, 121) noch betont, wenn das wallende Blut in Verbindung mit dem pulsierenden Herzschlag des Sterbenden gebracht wird, was von dem Dichter bewusst zum Ausdruck gebracht wird.¹⁷⁹

Wenig später durchbricht Ovid die sich dramatisch aufbauende Spannung einer leidenschaftlichen Tragödien-Szene mit einem komplett untypischen, anachronistischen Vergleich von eigentlich makabrer Geschmacklosigkeit aus dem Alltagsleben der Römer, um den Leser wiederum die Erzählung der Minyas-Tochter bewusst zu machen: er setzt das aus

¹⁷⁸ Anderson (1997): 422, Bömer (1976): 51.

¹⁷⁹ Bömer (1976): 55-56.

den Adern herausfließende Blut mit dem Platzen einer Wasserleitung gleich, aus deren Rohr Wasser zischt, ein Geräusch, das ganz und gar nicht zum Blut passt und geradezu grotesk wirkt in dieser Situation (Met. 4, 118-124).¹⁸⁰ Das Zischen des Blutes in Form einer Wasserfontäne ist eigentlich ein Mittel, das in japanischen Samurai-Filmen verwendet wird, oder auch später in Quentin Tarantinos Filmen wie *Kill Bill!*, in dem er aber Szenen von sterbenden Kriegern ebenfalls ins Lächerliche zieht. Daran kann man erkennen, dass auch Ovid hier wieder seinen Humor zum Ausdruck bringt und dem Leser beweist, dass er selbst die tiefe Dramatik dieser Geschichte nicht ganz ernst und für voll nimmt, jedoch ohne verächtlich zu sein. Durch diese Durchbrechung der Dramatik und dieses Quäntchen von Humor wird der Autor mit seiner gesamten Aussage, seinem Appell an die Liebe und an das Leben, sogar noch glaubwürdiger. Denn Humor beiseite: abgesehen von der Folge von unglücklichen Umständen, die in der Realität doch so hoffentlich nicht eintreten, wie Ovid selbst damit sagt - wer will nicht so intensiv von einem anderen geliebt werden? Und wer hat noch das Potential dazu? Bei allem Sarkasmus und bei aller Ironie bleibt Ovids Epos *Metamorphosen* also ein Gedicht von tiefer philosophischer Menschlichkeit, Wahrheit und Liebe.

Dieser Gedanke wird auch weitergeführt, wenn Ovid mit der Phrase *ne fallat amantem* (Met. 4, 128)¹⁸¹ eine direkte, doppeldeutige Schnittstelle zwischen der Liebeskunst, der *Ars Amatoria*, die er ja auch vor der Schaffung der Werke der *Metamorphosen* unterrichtet, in der man unter anderem auch lernt zu täuschen, um zu einem Partner zu kommen, bietet. Thisbe will ihren Pyramus nicht nur nicht täuschen, sie will ihn nicht enttäuschen und ihn nicht im Stich lassen.

Die Verwendung von dem *haeret* („sie bleibt hängen“) anstelle von *dubitat* („sie zweifelt“) ist eher selten und ungewöhnlich (Met. 4, 132).¹⁸² Ich halte das wiederum für einen Einschlag von Ovids subtilem Humor, denn nur ein, zwei Worte davor spricht er von *pomi color*, der Farbe der Baumfrucht, die ja vom Baum herabhängt. Er verwendet also die Doppeldeutigkeit des Wortes *haerere*, um eine Verbindung zwischen Thisbe und den Baumfrüchten zu erzielen und so einen witzigen Effekt zu erzielen, der eigentlich aus der Verwechslung oder Zusammenziehung zweier Zusammenhänge entsteht. Wenig später wird sie sogar sprichwörtlich „bleich wie Buchsbaum“ (Met. 4, 134-135). Andererseits verwandeln sich

¹⁸⁰ Anderson (1997): 424-425, Bömer (1976): 56.

¹⁸¹ Bömer (1976): 57.

¹⁸² Bömer (1976): 58-59.

Thisbe und Pyramus beinahe selbst in den Baum, denn ihr beider Blut dringt ja in der Folge tief in den Erdboden ein und tränkt die Wurzeln, sodass sich seine Früchte auf immer dunkel verfärben. Vielleicht ist das somit gleichzeitig ein klassisches Hysteron - Proteron, das bereits auf das kommende Schicksal Thisbes vorausweist.

Als Thisbe entdeckt, was mit Pyramus geschehen ist, setzt die typisch römische Form des Klagens ein: sie schlägt sich auf die Arme bzw. Brust, sie rauft sich die Haare und sie schreit und katscht (Met. 4, 137-139). Dann folgt ein berührender Moment, ungewöhnlich zärtlicher, stiller Trauer, als sie ihn umarmt, die Wunden mit ihren Tränen anfüllt und ihn küsst. (Met. 4, 140-141).¹⁸³

Thisbe spricht Pyramus in Form der römischen *conclamatio* an, bei der man prüft, ob der Tote noch lebt, doch statt dreimal seinen Namen zu nennen, nennt sie nur zweimal seinen Namen, auf den Pyramus nicht reagiert, dann nennt sie versehentlich ihren eigenen Namen und erst jetzt öffnet Pyramus ein letztes Mal seine bereits schweren Augen (Met. 4, 142-146).¹⁸⁴

Mit *estote rogati* hält Thisbe am Ende eine feierliche Trauerrede und poetische Ansprache an ihre Eltern und an den Baum als Zeugen der Götter (Met. 4, 147-161). Ihre Eltern sind nicht anwesend und können den Wunsch nicht hören, trotzdem erfüllen sie ihn. Das kommt wieder dem Zauber in einem Märchen gleich. Das Adjektiv *pullos* bedeutet allgemein dunkelfarbig, ist darüber hinaus oft terminologisch die Bezeichnung für die Farbe von Tod und Trauer. Ihr Tod ist im Vergleich zu dem des Pyramus relativ kurz geschildert, das Bild des Anpassens des Dolches an die Brust zusammen mit seiner grammatischen Konstruktion relativ ungewöhnlich und auf grausliche Weise anschaulich in seiner praktischen Handhabung.¹⁸⁵

Den Abschluss der märchenhaften Geschichte bilden in poetischer Verkürzung die Schilderung von der Erfüllung des Aitons, der Ursprungssage, welche die dunkle Färbung der Früchte des Maulbeerbaums erklärt, und die Vereinigung der beiden sowohl im Blute mit dem Baum als auch in einer gemeinsamen Urne (Met. 4, 165-166). Es gibt tatsächlich eine *morus nigra* und ein *morus alba*, einen dunklen Maulbeerbaum und einen mit weißen Früchten, heute ist aber gesichert, dass trotz dieser Geschichte von Ovid, die *morus alba* erst im 12 Jahrhundert nach Chr. in Europa bekannt geworden ist.¹⁸⁶

¹⁸³ Bömer (1976): 59-60.

¹⁸⁴ Anderson (1997): 427, Bömer (1976): 60, Divjak (1988): Teil 2, 45.

¹⁸⁵ Bömer (1976): 62-65.

¹⁸⁶ Bömer (1976): 66.

Betrachtet man die Episode in ihrer Gesamtheit, so fällt die Häufung von Begriffen aus der Wortfamilie „Liebe“ meist an exponierten Stellen in Versen auf: Vs. 60 *amor*, Vs. 73 *amantibus*, Vs. 77 *ad amicas ... aures*, Vs. 96 *amor*, Vs. 108 *amantes*, Vs. 128 *amantem*, Vs. 139 *corpus amatum*, Vs. 147 *amorque*, Vs. 150 *amor* und Vs. 156 *certus amor*. Das Schlüsselwort der Geschichte ist also *amor*.

Obwohl Ovid viele märchenhafte Züge in die Szenerie einbaut, um den geheimnisvollen Zauber der Liebe zu intensivieren, entwirft er dennoch Charaktere und keine Typen - oder doch? - : Thisbe wird als schlau, schnell, schön, aber eigentlich auch schüchtern und ängstlich charakterisiert. Pyramus ist schön und mutig, aber durchaus langsam und auch wild und kriegerisch. In einem richtigen Märchen sind jedoch die Personen entweder nur gut oder nur böse und haben nicht so wie hier gute und schlechte Eigenschaften.

8.2 Pyramus und Thisbe in japanischer Übersetzung

Der japanische Text gibt den Grundton des lateinischen Originals ganz gut wieder und man merkt beim Lesen, wie interessant, merkwürdig und anders zugleich dem japanischen Übersetzer die westliche Kultur erscheint. Er hat sich sogar in einzelnen Details soweit es ging an die lateinischen Phrasen gehalten. Dennoch ist der japanische Text im Vergleich um ca. 45 Zeilen länger, nicht unbedingt, weil es sich um Prosa handelt, sondern vor allem weil die japanische Übersetzung ein bisschen erklärend ist bei ihrer Umsetzung der westlichen Sprache in eine östliche Gedankenwelt.

Es handelt sich bei dieser Version um eine Übersetzung, die auf den alten *Belles Lettres* - Text aus dem Jahr 1966 zurückgeht, was man an dem Wort *carissima* erkennt, das noch auf Thisbe übereingestimmt ist - so auch in der japanischen Version (Met. 4, 143). Anderson (2008) und auch ich sind aber der Meinung, dass es an dieser Stelle *carissime* auf Pyramus bezogen heißen sollte.

Der japanische Text ist aber sehr an die japanische Alltagssprache angepasst und ordnet daher eher Gedanken bei in Parataxe, als sie wie der lateinische Text in Hypotaxe unterzuordnen. Außerdem ist er in manchen Bereichen stark vereinfacht und verkürzt. Viele Details der

Geschichte fehlen, obwohl der Text eigentlich länger ist, völlig. Beispielsweise gleich am Anfang fehlt die Erwähnung der Hochzeitsfackel, die im lateinischen Text mit einem Wort den Hintergrund eines ganzen römischen Brauchtums birgt. Beim Hochzeitsumzug wurde nämlich die Braut in einem Fackelzug zum Haus des Bräutigams geleitet (Met. 4, 60). Außerdem wird nicht mehr betont, dass Thisbe eine Babylonierin ist (Met. 4, 99). Manche Phrasen sind im Lateinischen durch mehr Adjektive und Hauptworte ausgeschmückt und gelängt: *retroque pedem tulit* (Met. 4, 134) versus あとじさりします。

Einige Sinnzusammenhänge wurden umgedeutet, wie der *consciis* am Anfang des Textes, der im Lateinischen einfach bedeutet „Mitwisser“ (Met. 4, 63). Das muss nicht einmal irgendeine nahestehende Person sein. Im Japanischen wurde daraus 腹心の友 „bester Freund“, „Busenfreund“, was einen großen inhaltlichen Unterschied ausmacht. Im japanischen Text werden die Liebenden eher bemitleidet und festgestellt, dass ihnen niemand in ihrer schwierigen Lage hilft, während im lateinischen Text die Geheimsprache, das Nicken und das Zeichengeben (Met. 4, 63) mit Hintergrund zur trickreichen geistigen Überlegenheit gegenüber den Unwissenden, die aus der lateinischen Liebesdichtung stammt, bei der die wahren Schlaun die dummen ehrlichen Menschen überlisten, eher als Bemächtigung der Liebenden und als deren Stärke dargestellt wird. Auch nach dem für die jeweiligen Zwecke umgedeuteten Motto „Die wahre Liebe überwindet alle Hindernisse“ im Guten wie im Bösen, werden die Liebenden im Japanischen eher als „arm“ 可愛そう und hilflos verstanden und bemitleidet. Die Betonung der Motive der Liebesdichtung, die Topik der Techniken und Überlistung der Hindernisse, kommt im japanischen Text etwas zu kurz. Das Nicken und Zeichengeben am Anfang wird eher als Nachteil und Behinderung der Liebe gesehen, während der lateinische Text eigentlich sagen will: Liebe macht stark.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist die Übersetzung des im Lateinischen und Deutschen im Sprachgebrauch fest verankerten geozentrischen Weltbildes, das über 2000 Jahre im Westen und im mittleren Osten trotz vereinzelter Gegenstimmen aus der alltäglichen Beobachtung des Himmels heraus als wissenschaftlich erwiesen galt und besonders von der katholischen Kirche vehement verteidigt wurde gegen die heliozentrische Theorie *chidōsetsu* 地動説, sodass es ganz und gar in unsere Sprache eingegangen ist, ein Sprachbild, das schon bei Homer vorkommt. Bis heute geht die Sonne auf, wandert am Himmel entlang und geht wieder unter, sie umkreist die Erde und wird es wohl aus Angst noch bis in alle Ewigkeit tun. Wie tief das Christentum unsere Gedankenwelt und Sprache durchsetzt, kann man auch an diesem

lateinischen Text erkennen: Für den westlichen Leser ist es, ohne es auch nur zu hinterfragen, selbstverständlich, dass die Sonne im Meer untergeht und die Nacht von dort heraufkommt und vor allem auch, dass sich die Sonne sehr langsam über den Himmel bewegt (Met. 4, 91-92). Nicht so für den japanischen Übersetzer, der mit der Stelle schon mehr Schwierigkeiten hat, da die katholische Kirche in Japan nicht so einen großen Einfluss hatte, was sich auch an der Sprache zeigt, in welcher die Sonne sich nicht um die Erde bewegt: beim Sonnenaufgang kommt das Licht oder die Sonne im Japanischen heraus von einem unbestimmten Ort *raikō* 来光 oder *nisshutsu* 日出, beim Sonnenuntergang sinkt die Sonne allerdings schon herunter, was auch bildlich im Schriftzeichen so dargestellt ist *higure* 日暮れ (Sonnenlicht und eine zwischen Gräsern versinkende Sonne)¹⁸⁷ oder *nichibotsu* 日没 (Sonne taucht im Wasser unter)¹⁸⁸ und ebenfalls aus der täglichen Beobachtung stammt. Aber die Sonne kann sich anscheinend nicht langsam um die Erde über das Himmelsgewölbe bewegen, geschweige denn dass die Erde das Zentrum des Universums ist. Dass die Himmelskörper allgemein eine Bewegung machen, diese Vorstellung scheint in Japan jedoch schnell Verbreitung gefunden zu haben, wenn nicht schon früher so durch die Übersetzung des geozentrischen Weltbilds als *tendōsetsu* 天動説, was eigentlich nur „Theorie der Bewegung der Himmelskörper“ bedeutet. Zudem wurden wichtige westliche astronomische Werke von Kepler, Kopernikus und Newton schon seit der Zeit Tokugawa Yoshimunes ins Japanische übersetzt, die sich schließlich gegen das Christentum schnell durchsetzten. Außerdem scheint der Übersetzer mit seiner Variante die übliche Fahrt des Sonnengottes Helios auf seinem Wagen vielleicht ein wenig andeuten und parodieren zu wollen, denn im japanischen Text sieht es so aus, als ob die Sonne plötzlich zu Fuß gehen würde und deshalb so langsam ist - eigentlich ein sehr schönes und amüsantes Bild: いやに遅々とした足どりのように思えた太陽も、西の海に沈み、その同じ海から、夜の闇が寄せて来ます。¹⁸⁹

Besonders interessant am japanischen Text ist auch die Behandlung der Farben, die manchmal gut gelingt und manchmal weniger gut: wenn nur von „ganz weißen“ Früchten die Rede ist statt von „schneeweißen Früchten“ (Met. 4, 89) wird dem Text ein wichtiger ovidischer Aspekt weggenommen, nämlich die Märchenhaftigkeit. Auch ist die Farbwahrnehmung eine andere, denn man wird eigentlich tiefblau und nicht kreideweiß, wenn man sehr bleich wird in Japan wie Pyramus (Met. 4, 106). Was in Latein dem Blut entsprechend als ganz dunkelrote,

¹⁸⁷ Holubowsky (1996): 57 (0255).

¹⁸⁸ Holubowsky (1996): 231 (1591).

¹⁸⁹ Shimamura (1970): 749-750, Wikipedia Foundation Japan (2013a), Wikipedia Foundation Japan (2013c).

purpurne Färbung der Früchte angegeben ist, wurde nur mit *sakai* „rot“ wiedergegeben, was wiederum dem Text Märchenhaftigkeit und Zauber, die Ovid ja bewusst generieren wollte, entzieht. Schneeweiß und Rosenrot: Farben sind in europäischen Märchen gerne näher und intensiver mit einem Epitheton ornans bezeichnet. Abgesehen davon, dass Purpur immer die Farbe von Königen, Kaisern oder höheren Beamten, das heißt Menschen von höherer, vornehmer Abstammung war, eine Bedeutung, die ebenfalls immer bei diesem Wort mitschwingt und wichtig ist. Besonders gut gestaltet ist die Farbübersetzung bei dem Vers, in dem Thisbe bleicher wird als Buchsbaumholz (Met. 4, 134-135): der Übersetzer hat haarscharf genau das richtige Wort gefunden, das westliche und östliche Farbwahrnehmung miteinander verbindet: *aojiroi* 青白い Thisbe wird japanisch blau und gleichzeitig weiß wie Buchsbaum, eben ganz und gar fahl wie eine europäische Leiche oder ein japanischer Geist. Der Maulbeerbaum wird allmählich dunkel (Met. 4, 125-127 *kuroi iro* 黒い色 ... *mi o akaku someru* 実を赤く染める) und schwankt zuerst noch zwischen rot und schwarz, trägt aber schließlich eine ganz dunkle, scharze Farbe der Trauer entsprechend: Met. 4, 160 *kuroi mi* 黒い実, Met. 4, 165 *kuroppoi iro* 黒っぽい色. Durch die Farben sind die Liebenden Pyramus und Thisbe schon vor ihrem Tod auf zauberhafte Weise mit dem Maulbeerbaum verbunden und werden langsam ein Teil von ihm.

Die Textstelle hat bei Ovid schon einen teilweise ironischen oder amüsanten Unterton, dennoch überwiegt aber die Romantik des Märchens und die Hoffnung auf wahre Liebe. Im japanischen Text fällt die Märchenhaftigkeit eine Spur zu sehr der Ironie zum Opfer: das zeigt sich vor allem am Anfang, wenn es heißt „der unvergleichlich gut aussehende Pyramus“ 無類の美少年ピュラモス, anstatt mit *mukashimukashi* oder einer anderen Standardphrase von japanischen Märchen zu beginnen. Dann kann er es anscheinend gar nicht glauben, dass da echt gerade zu der Zeit eine Löwin aus den Bergen kommt, wenn es da heißt: その時です。一頭の雌獅子がこちらへやって来るではありませんか。 Ein weiterer unglaublicher Zufall ist die kätzchenhafte Verspieltheit der Löwin, über die sich der Übersetzer ein wenig zu mokieren scheint: たまたまちょうど置き去りにされていた薄衣を見つけて、 usw..

Die Märchenhaftigkeit des ovidischen Textes verliert sich auch aufgrund der moderneren japanischen Alltagssprache etwas. Auch die dramatischen Reden von Pyramus (Met. 4, 108-115) und Thisbe (Met. 4, 148-160) wirken deshalb eine Spur weniger dramatisch, wofür aber

der Übersetzer natürlich nichts kann. Das hängt allein mit dem Unterschied zwischen einer alten und klassischen Sprache und der moderneren Alltagssprache zusammen.

Besonders gut lässt sich die lateinische Wortstellung in einem japanischen Text umsetzen, wie man auch an dieser Übersetzung deutlich erkennen kann, denn die Verben stehen in beiden Sprachen eher am Schluss eines Satzes oder Sinnzusammenhangs. Man kann aber auch Dinge gut voranstellen, um sie zu betonen, was man im Deutschen teilweise nicht so gut kann, zum Beispiel bei Objekten im 4. Fall.

Ein weiterer spannender Aspekt der Übersetzung ist, wie die Auswirkung des Windes auf die Meeresoberfläche beschrieben wird (Met. 4, 135-136): im lateinischen Text geht es eher um ein Zittern und Zucken auf einer eher glatten Meeresoberfläche, das durch eine Brise Wind ausgelöst wird. Die zuckende Bewegung der Glieder des Pyramus scheint sich auf Thisbe zu übertragen. Im japanischen Text hingegen scheint Pyramus am Boden zu zucken (*pikupiku*), Thisbe aber eher mit dem Meer, das wogt, ins Wanken zu geraten (*gakugaku*) und auf wackeligen Beinen zu stehen. Ich könnte nicht sagen, welche Version besser ist, die lateinische oder die japanische. Es hat beides etwas für sich.

Was außergewöhnlich gut am japanischen Text und an der japanischen Sprache auch an dieser Stelle zum Vorschein kommt, ist einerseits die besonders bildliche Sprache durch die chinesischen Schriftzeichen. Die Kanji teilen jede Szene in noch tiefere kleine Momente und Einschnitte von besonderer Bedeutung, weil sie zwischenmenschliche Situationen der Menschen seit ihrer Entstehung in sich tragen und sie noch immer nach außen hin zeigen. Sie können die ovidische Ekphrasis in allen Bereichen besser zum Ausdruck bringen als ein lateinischer Text es je könnte. Wenn von einem Baum die Rede ist, so kann man ihn auch wirklich vor sich sehen. Wenn das Meer bebt, so wogt es vor den Augen des Lesers. Wenn die Sonne scheint, so spürt man ihre Strahlen. Japanisch lesen ist wie einen besonders tollen Film zu schauen.

Andererseits sind auch die japanischen Onomatopoetika sehr positiv aufgefallen, denn die Möglichkeit etwas auf diese Art und Weise lautmalerisch auszudrücken gibt es nur im Japanischen. Auch an dieser Stelle kommen sie sehr häufig vor und bieten klangliche Akzente, die der ovidische Text durch Häufung von Konsonanten oder Vokalen oder aber durch das Versmaß erzeugen kann: *shibashiba* (27), *tamatama* (71), *shūshū* (97), *takadaka* (97),

pikupiku (110) und *gakugaku* (114). Ganz besonders wichtig ist so eine lautmalerische Hervorhebung bei der Szene mit dem Wasserrohr, wo das Wasser aus dem Rohr zischt und stoßweise durch die Luft spritzt (Met. 4, 121-124). Dies ist gut ausgedrückt durch *shūshū* (Zischen des Wassers) und *takadaka* (Geräusch des Rohres und der Wasserfontäne), die dem Leser den Text auch klanglich zum Erlebnis machen. Außerdem ist auch die Situation, in welcher Thisbe den zuckenden Körper des Pyramus findet (Met. 4, 133-134), lautlich sehr gut gestaltet durch *pikupiku* (zuckende Glieder) und *gakugaku* (wackelige Beine der Thisbe).

8.3 Pyramus und Thisbe bei Tawada Yōko

Ein großer Unterschied zwischen Ovid und Tawada ist, dass die Autorin die Selbstmordszene und die Dramatik der Liebenden völlig auslässt, was äußerst ungewöhnlich erscheint für eine Japanerin, denn schließlich kommt sie aus einem Land, in dem Touristen Orte wie Tōjinbō, an denen Japaner traditionell Selbstmord begehen, als Sightseeing Spots besuchen. Außerdem ist es bekannt, dass einige berühmte japanische Autoren Selbstmord begangen haben und dass die Suizidrate doppelt so hoch ist wie in den USA und dreifach so hoch als in England.¹⁹⁰

Es scheint, als hätte die Autorin sehr wenig Interesse an Männern und die Frauengestalten werden stark in den Mittelpunkt gerückt, obwohl oder auch gerade weil bereits bei Ovid Thisbe für die Erzählerin in seinem Text viel wichtiger war als Pyramus, der sich in der Sterbeszene eher wie ein verwundeter Krieger, der sein Schwert herauszieht und noch versucht weiter zu kämpfen, benimmt.¹⁹¹

Tawada verfolgt noch intensiver die Bestrebungen Ovids, den Text in ein realistisches Umfeld zu rücken. Bereits Ovid fügt mit dem Wasserrohrbruch ein anachronistisches Element ein. In die pathetische Sterbeszene dringt das zivilisatorisch praktische Leben. Welchen Effekt will Ovid damit erzielen? Er sabotiert auf humorvolle Weise die naive Erzählung der Minyade und löst den Ernst etwas aus der Szene heraus. Er versetzt den Leser vom Pathos wieder in die Realität, in die realistische Wirklichkeit des römischen Alltagslebens. Die Bleirohre, die das Eisen aus früherer Zeit ersetzen, werden schon bei Vitruv erwähnt. Das Geräusch wirkt geradezu grotesk in Bezug auf die Tragik des verwundeten Pyramus.¹⁹²

¹⁹⁰ Murray (2003): 61, Ozawa (2009), Vlatko Top Documentary Films (2013).

¹⁹¹ Anderson (1997): 424, 427.

¹⁹² Anderson (1997): 424-425, Divjak (1988): Teil 2, 44.

Wie kommt bei Tawada das realistische Umfeld um Thisbe als Friseurin zustande? Ovid hat in seinem Text von Pyramus und Thisbe viele Anspielungen aus den *Amores* und der *Ars Amatoria*, der Liebeskunst, in dem er dem unbedarften Leser beibringt, wie man möglichst schnell zu einer Frau oder einem Mann kommen kann, Tricks und Tipps gibt sozusagen, in modischen Belangen und in der Körperpflege ebenso wie dabei, wo man einen guten Partner für sich finden kann, an welche Orte man gehen und wie man sich dort verhalten soll. Viele Motive aus Ovids Liebeslyrik, viele ähnliche Phrasen kommen auch hier in der jungen Liebe wieder vor: so auch der Ausdruck *madefacere*, der vor allem auch beim Schminken verwendet wird, oder auch das Wort *tingere*, das Haare oder Wolle färbt, aber auch allgemein wie hier mit einer Flüssigkeit, nämlich Blut, benetzt.¹⁹³ Sei es bewusst oder unbewusst - Tawada hat etwas von diesen Eindrücken, die durch den ovidischen Text übermittelt werden in ihrem eigenen Text einfließen lassen und aus Thisbe einfach eine Friseurin gemacht.

Einer der größten Unterschiede zwischen Ovids und Tawadas Text liegt im Ritual der *conclamatio*, bei der Verwandte und Freunde den Toten dreimal mit Namen rufen mussten, um sicherzustellen, dass dieser auch tot sei. Thisbe ruft Pyramus zweimal, das dritte Mal nennt sie ihren eigenen Namen, auf den er endlich reagiert, sie kurz ansieht und schließlich die Augen für immer schließt. Selbst als Toter ist ihm sein Name weniger wert und wichtig als der Name seiner großen Liebe.¹⁹⁴

Im Gegensatz dazu erwähnt Tawada den Namen des Pyramus überhaupt nicht. Thisbe wird ins Zentrum gerückt und sie ist allein. Hat sie ihren Eltern dann doch noch gehorcht und es später insgeheim bereut? Hat sie nicht Selbstmord begangen? Ist sie jetzt eine erfolgreiche Geschäftsfrau, die sogar so mächtig ist, dass sie aus einer Frau einen Mann machen kann? Dies lässt fast an Ovids Pygmalion (Met. 10, 243-297) anklingen. Oder hat sie Pyramus gar nicht erst richtig kennen gelernt? Was ist wirklich passiert? Irgendetwas ist geschehen, von dem der Leser nicht weiß. Tawada kreiert mit ihrem Text eine interessante Wendung auf die Unmöglichkeit einer Liebe. Die Eltern verbieten Thisbe die Liebe ihres Lebens kennen zu lernen. Sie gehorcht und bleibt allein. Das Gute daran ist, dass sie nicht stirbt, sondern lebt. Das Schlechte daran ist, wie sie lebt. Sie bleibt allein und ist einsam und traurig inmitten von Menschen. Tawada lässt den Leser mit einem unangenehmen ambivalenten Gefühl zurück. Was will sie uns damit sagen? Ist es besser für eine Frau die Liebe ihres Lebens nie kennen zu lernen, weil sie dann nicht dazu verurteilt ist zu sterben? Sei es nun tatsächlich oder nur innerlich einen langsamen Tod, den die Beziehung zu einem anderen Menschen bedingen

¹⁹³ Bömer (1976): 57.

¹⁹⁴ Anderson (1997): 427, Divjak (1988): Teil 2, 45.

kann. Ist es besser für uns die Liebe unseres Lebens nie zu erfahren? Diese Fragen erinnern an bekannte Filme wie *Donnie Darko* und *The Butterfly Effect*, die sich um dasselbe Thema und Problem drehen, und eine pessimistische bzw. nüchterne Antwort geben. Thisbe kennt viele Liebesgeschichten, aber wenn sie eine gehört hat, erzählt sie sie sofort weiter, damit sie sie vergessen kann. Was ist aus der leidenschaftlichen, wilden Thisbe geworden, die schneller am Treffpunkt ist als der ersehnte Geliebte, die fast um eine Spur Pyramus mehr zu lieben scheint als er sie? Sie ist fast zu einer Kirke geworden, einer mächtigen Zauberin, einer erfolgreichen Geschäftsfrau, die sogar eine Frau in einen Mann verwandeln kann, aber tief in ihrem Herzen birgt sie das glühende Geheimnis einer unerfüllten Liebe und Sehnsucht, das eine oberflächlich traurige Frau im Inneren am Leben erhält, in der die Hoffnung nicht stirbt.

Tawada Yōko verschränkt wie Ovid mehrere Mythen ineinander. In der Episode der Thisbe wird der Mythos von Iphis genannt bzw. spielt Iphis eine Hauptrolle in ihrem Kapitel. Iphis ist der Name einer Reihe von Heroen und Heroinen. Auf der Ambivalenz des Genus basiert die Erzählung von Ovid (Met. 9, 666-797) über die Geschlechtsverwandlung der Tochter des Lygdon und der Telethusa in Phaistos. Lygdon hatte seiner Frau angedroht, dass er das Neugeborene töten werde, sollte es eine Tochter sein. Telethusa ersinnt jedoch die List mit Hilfe der Isis, die Tochter, die sie gebärt, als Sohn auszugeben und sie nennt sie Iphis, da der Name in der Antike für beide Geschlechter verwendet werden kann. Dem Vater fällt nichts auf und er verlobt Iphis schließlich, als er größer ist, mit dem Mädchen Ianthe. Beide lieben einander und Isis gewährt Iphis dann auch den Wunsch, ein Mann zu werden.¹⁹⁵ Iphis ist eine gute Kundin von Thisbe und wünscht sich nichts sehnlicher als auch wirklich wie ein Mann auszusehen. Zu diesem Zwecke kommt sie immer wieder zu Thisbe, um ihr Aussehen zu perfektionieren und verliebt sich dabei in Thisbe. Tawada Yōko bedient sich homoerotischer Motive, denn sie setzt Thisbe mit dem Schlitz aus der Wand von Pyramus und Thisbe gleich, zu dem sich Iphis hingezogen fühlt. Dies wurde schon bei Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* für einen sexuellen Witz genutzt, wenn er da sagt (Act 5, Scene 1): Pyramus - O, kiss me through the hole of this vile wall. Thisbe - I kiss the wall's hole, not your lips at all. Thisbes Schere klappert noch. Iphis fühlt sich nackt und ausgezogen bis auf die Kopfhaut. Während Iphis bei Thisbe ist, ist sie berauscht, abends kann sie sich an nichts mehr erinnern, nur die verführerischen Düfte in ihren Haaren sind noch da. Iphis bleibt während der gesamten Geschichte ein Mischwesen zwischen Mann und Frau, so wie es auch in einer bekannten *Sex in the City* - Folge beschrieben ist: „Men can be very female and women can

¹⁹⁵ Roscher (1965): 310, Graf (1998): 1099-1100, Grant (2004): 227.

be male. Gender is an illusion. Sometimes a very beautiful illusion.“ Die Grenzen zwischen den Geschlechtern verschwimmen, falls es sie überhaupt jemals gegeben hat.

Die doppeldeutigen Lippen als Sprechorgan und Geschlechtsorgan der Verwandlungskünstlerin Thisbe dienen als Anspielung auf den Geschlechterdiskurs und die Autoerotik der Frau, die im Gegensatz zur männlichen unabhängig sei, denn die Lippen reiben sich ständig aneinander.¹⁹⁶

Thisbe ist eine mächtige Haarkünstlerin, die zu sagen pflegt: „Was die Haare angeht, gibt es eigentlich nichts, was man nicht machen kann.“ Außerdem erzählt sie gerne von ihren Kunden Anekdoten und Märchen, aber nicht von sich selbst, denn da gibt es nur diese eine Liebesgeschichte mit dem Nachbarsjungen in ihrem Leben. Interessant ist, dass diese Geschichte auf die Echo-Episode folgt, denn Thisbe erhört die Sehnsucht der Iphis wie ein Narcissus nicht. Gleichzeitig ist Thisbe selbst als Person kaum existent und nur neutrale Vermittlerin von Geschichten der verschiedenen Kunden, sie ist ein symbolischer Schlitz in der Wand, der zwischen zwei Kulturen vermittelt und die besonders die Farben der deutschen Nationalflagge als Friseurin gut herstellen kann: schwarz, rot, blond.

Da Iphis mit einer Kindheit im Flüchtlingslager charakterisiert und selbst nach Deutschland eingewandert zu sein scheint, kann man Thisbes Schlitz auch als Bruch in der Berliner Mauer interpretieren. Thisbe fungiert als Sprachrohr, sie übersetzt nicht nur zwischen den verschiedenen Kunden und gibt wichtige Informationen weiter, sondern sie ist als Teil der Wand mitten unter allen Kulturen. Sie ist der Teil, der sture Mauern allmählich durch Kommunikation zum Einsturz bringt.

Am Ende des Kapitels kommt die Ich-Erzählerin zum Vorschein, die am Friseursalon vorbeigeht. Sie geht auch regelmäßig zu Thisbe. Eines Tages erzählte ihr die Friseuse, sie kenne eine Kundin, deren Nachbarin eine Autorin kenne. Diese habe ein Buch geschrieben, das von 22 Frauen handle, unter anderem auch von ihr. Tawada Yōko baut sich indirekt in ihre phantastische Erzählung ein. Sie ist aber überraschender Weise nicht die Ich-Erzählerin, die eine weitere Person ist, ein unerwarteter Belebungsseffekt der Geschichte, aber nur ein poetisches Spiel, um den Leser kurz zu täuschen und zu erstaunen. Dieses Verweben von Menschen und deren Leben in einander wie die Parzen in ein großes Netz macht Tawadas

¹⁹⁶ Cho-Sobotka (2007): 206-208.

Buch unglaublich lebendig, zauberhaft und voller kleiner Überraschungen auf Schritt und Tritt.

9. Nachwirkungen: Publius Ovidius Naso as a poet between two worlds, the East and the West

“Wie kann eine Frau auf der anderen Seite der Erde alleine leben? Dort stehen sie alle auf dem Kopf und es regnet aus der Erde.“¹⁹⁷

Tawadas Werk wurde vor allem in der europäischen Literaturszene mit großer Begeisterung aufgenommen.¹⁹⁸ Manche fanden jedoch, dass *Opium für Ovid* als Ganzes zu künstlich konstruiert sei und dass die Parallelen zu Ovid nur als Ablenkungsmanöver dienen.¹⁹⁹

Es geht bei ihr so rasant zu, dass ein Buchstabenfilm abläuft. Yōkos Augenlider zucken immer heftiger beim Lesen dieser Sätze. 22 Frauen sind um sie herum und reden auf sie ein. Zwei Kontinente, der Ferne Osten und das nahe Europa, sprechen miteinander. Yōkos Stimme schwankt zwischen Märchenerzählen und Gebrauchsanweisung.²⁰⁰

Tawada Yōko nimmt in ihrem eigenen Schreiben eine Verbindung auf zu einem römischen Dichter und einer japanischen Hofdame - zwei Geschlechter, zwei Kulturen, zwei Epochen und zwei völlig unterschiedliche literarische Welten. In Sei Shōnagons Notizen findet sich kein Pathos, sie betont in ihrem Stil die private Alltäglichkeit und bleibt mit ihrer Präzision ganz nah an den Dingen. Der mythische Kosmos von Ovids *Metamorphosen* entspricht einer Gegenwelt: sein Schauplatz ist die ganze Welt, das Personal umfasst Götter, Halbgötter, Nymphen, Menschen und Tiere, in die diese häufig verwandelt werden. Es gibt keinen festen Standpunkt, von dem aus erzählt wird. Wer in *Opium für Ovid* nach Identitäten Ausschau hält, wähnt sich im falschen literarischen Kosmos: das Buch dient als Gegenbeweis für den Glauben an Identitäten und Definitionen, die fiktiv sind. Die Anleihen sind beliebig und vielgestaltig, es fehlt eine ordnende Instanz, die Hierarchien schafft. Es gibt eine handfeste Wirklichkeit jenseits von Traum und Rausch: der nüchterne deutsche Sozialstaat mit seinen Behörden und Banken. Manchmal ist es, als läsen wir geträumte Satiren, etwa über die Haarsteuer, die auf behaarte Flächen erhoben wird und Hundebesitzern mehr Gerechtigkeit

¹⁹⁷ Tawada (2011b): 45.

¹⁹⁸ Arnt (2007), Cho-Sobotka (2007), Koiran (2009), Tawada (2011c), Tawada (1998b), Weber (2009).

¹⁹⁹ Ziolkowski (2005): 216-217.

²⁰⁰ Eichhorn (2011): 43-46.

zukommen lassen soll, denn dank Gentechnologie könne man schon auf Tischen und Stühlen Haare wachsen lassen. Unter jungen Karrieremenschen entstand daher eine neue Möbelkultur. Sie bekamen endlich etwas zum Streicheln und zum Umarmen, das aber pflegeleicht und nicht liebessüchtig war (S. 39). Das, was Tawada in uns auslöst, ist Staunen. Tawadas Sprache fällt kein Urteil, sie schaut nur und wundert sich. Bei Tawada Yōko kehrt dieser fremde, frische Blick, der alles zum ersten Mal sieht, in der fremden Sprache wieder. Die Fremdsprache selbst wirkt in ihrem Buch als unsichtbare Instanz der Verwandlung. Die 22 Frauen leben in der deutschen Wirklichkeit und in einem vollkommen erfundenen Raum, in dem alles möglich ist. Im Rausch dieser Erzählung gibt es nur Deutungen, keine Bedeutungen.²⁰¹

Für die postmoderne Schamanin Tawada gehören Konzepte wie Transformation und Verwandlung zu den Eckpfeilern ihrer Poetologie, zu deren Inspiration ihr die *Metamorphosen* dienen. Sie entlarvt das Wort „Identitätsverlust“ als Modewort. Wie Sofia Coppola ist sie *Lost in Translation*, in ihrem Wandern, ihrer Zweistimmigkeit. Sie dezentralisiert Strukturen und sieht die gesamte Welt als fremdes, unbekanntes Land.²⁰²

Ebenso wird im japanischen Internet intensiv über sie und ihre Bücher geschrieben, verschiedene Meinungen werden diskutiert: Zu ihrem Buch *Opium für Ovid* kommen gleich an die 474 Treffer. Dennoch scheint die japanische Version 『変身のためのオピウム』 eher auch Befremden auszulösen. In einer Kritik dazu ist zu lesen, dass das Japanisch in dem Buch merkwürdig ist und dass die Namen außergewöhnlich und schwierig zu merken sind. Es wird ihre Intelligenz gelobt, aber auch bemängelt, dass es zu clever und zu anstrengend geschrieben sei. Eine weitere Kritik bemängelt so ziemlich dasselbe: Der Text sei ein Chaos und mache einen schwindelig. Die Autorin habe selbst den Text vom Deutschen ins Japanische übersetzt und die Sprache sei schwierig, da sie vom gewöhnlichen Japanisch in Grammatik und Gebrauch abweiche. Eine weitere Kritikerin ist wiederum total begeistert und freut sich über den „ausländischen Duft“, den man spüren könnte.²⁰³

²⁰¹ Geisel (2011): 47-53.

²⁰² Dijk (2005): 114-127.

²⁰³ Kiki (2008), Hatena (2011), Eriko (2006).

10. Ergebnisse und Gesamtinterpretation

Ovids Text „Pyramus und Thisbe“ aus den *Metamorphosen* (Met. 4, 55-166) ist sehr reichhaltig. Er besticht durch eine Mischung unterschiedlicher Sprachniveaus in Variatio zum Vergnügen des Lesers: er bedient sich gleichzeitig der Inschriftensprache, der Umgangssprache aber auch der epischen und hohen Sprache, mit der er ein ovidisches Barock hervorbringt. Der Autor macht als *poeta doctus* Anspielungen auf Motive aus der elegischen Liebesdichtung und baut diese ein. Er stellt die Geschichte vor den Bühnenhintergrund von Tausend und eine Nacht. Das mächtige Babylon, die geheimnisvolle Semiramis und der mächtige König Ninos aus Ninive machen den Orient vor den Augen des Lesers wieder lebendig, der in klarer hellenistischer Mondnacht eine verspielte Löwin und das Schicksal einer großen Liebe beobachten darf.

Die Umsetzung desselben Textes auf Japanisch lässt uns Tawadas Denken und Ideen besser verstehen und wirft ein neues Licht darauf, wie Japaner auf einen westlichen Text schauen und ihn interpretieren. Außerdem blicken wir auf diese Weise nochmals auf unseren eigenen westlichen Text von außen aus einer neuen Perspektive und mit anderen Augen.

Der lateinische Text erzeugt im erfahrenen Leser Bilder aus der Märchenwelt und der hellenistischen Liebesdichtung, die er mit Hilfe der Technik der Ekphrasis noch intensiviert, während der japanische Text Bilder durch seine eigenen Buchstaben zum Leben erweckt, wie auch im Kino ein Bild nach dem anderen auf der Leinwand folgt. Schafft der lateinische Text durch Häufung von Konsonanten oder Vokalen, durch sprachliche Stilfiguren und durch sein Versmaß klanglichen Genuss, so bewirkt das die japanische Sprache durch den gezielten und geschickten Einsatz von Onomatopoetika, die Geräusche wie bei einem Film hörbar machen.

Tawadas Text führt Ovids Idee des Realismus weiter und treibt ihn an die Spitze. Während Ovid viel hellenistische Romantik und Poesie bringt und nur wenig Realismus wie bei der Wasserleitung einfließen lässt, ist es bei Tawada genau umgekehrt: ihr Text wird erst magisch durch den Realismus und lässt die Romantik Ovids nur an manchen Stellen zart durchscheinen, was besonders neugierig auf sie macht.

Außerdem hebt Tawada noch intensiver als Ovid die Frauengestalten hervor und konzentriert sich teilweise völlig auf sie, lässt männliche Gestalten aus oder erwähnt sie nur am Rand. Sie schildert eine Welt aus der Sicht von verschiedenen Frauen aus griechischen und römischen

Sagen, denen sie Berufe aus der Gegenwart gibt. Sie sorgt immer wieder für homoerotische Momente von lesbischer Liebe.

Sie verschränkt auch in dem Kapitel um Thisbe die Mythen ineinander und kombiniert die Geschichte der Thisbe mit der der Iphis, die ein Mann sein will. Interessant ist, dass auch bei Ovid nach dem Mythos um Pyramus und Thisbe die Erzählung von Salmacis und Hermaphroditus folgt, in der beide miteinander zu einem zweigeschlechtlichen Zwitterwesen verschmelzen. Thisbe erwidert die Liebe von Iphis nicht und Iphis wird zu einer Symbolfigur, die nicht in eine bestimmte Schublade gesteckt werden will und in eine bestimmte Richtung interpretiert werden will.

Tawada Yōko führt auch unerwartete Vergleiche ein, die den Leser in Erstaunen versetzen, den Text lebendig, spannend, lustig und zauberhaft machen. Tawada vergleicht Thisbe mit dem Schlitz in der Wand und sorgt damit für homoerotische Spannung in Zusammenhang mit der Gestalt der Iphis, die Thisbe für sich begehrt, aber gleichzeitig weckt sie auch gemeinsam mit Iphis, die sich als Migrantin herausstellt, und mit der deutschen Nationalflagge Assoziationen um die Berliner Mauer und überhaupt zu Mauern zwischen Völkern, die Thisbe durch ihre Sprache zum Einstürzen bringt.

Tawada lässt mit dem jeweiligen Namen der mythischen Gestalt wie auch bei Thisbe die Hintergrundgeschichte einwirken und reiht eher assoziativ Stimmungsbilder aneinander, wie es in der japanischen Literatur Tradition ist, als eine Geschichte und Ereignisse aufeinander chronologisch folgen zu lassen. Durch ihre Begeisterung für Ovid verknüpft sie die Geschichten inhaltlich miteinander, wie er es getan hat, unter dem Einfluss von Sei Shōnagon verknüpft sie in typisch japanischer Manier Stimmungsbilder und bestimmte inhaltliche Motive assoziativ aneinander, was die Beschreibung und Charakterisierung der Personen und die Ekphrasis noch intensiviert.

Wie geht nun Tawada Yōko als Japanerin mit dem lateinischen Autor Publius Ovidius Naso und seinem Werk *Metamorphosen* um und wie setzt sie seine Texte, seine Gedanken und Ideen in ihrem Werk ein?

So wie jedes japanische Schriftzeichen seine eigene kleine Geschichte erzählt, so schwingt bei Tawada, wenn sie einen Namen aus der römischen oder griechischen Mythologie verwendet, die jeweilige Geschichte mit, aber sie lässt diese nicht unverändert. Der Leser weiß bei ihren Texten zu keiner Sekunde, was als nächstes geschehen wird. Die Autorin ist völlig unberechenbar in ihrem Witz, ihrer Ironie, ihrer Politik oder bei den assoziativen

Stimmungsbildern, die sie miteinander verwebt und verknüpft wie eine Parze. Die Bildersprache Japans macht aus Ovids *Metamorphosen* ein neues visuelles Erlebnis und führt sie durch die Literaturtechnik Sei Shōnagons zu einem Höhepunkt in der modernen Gegenwartsliteratur. Die intensive Beschreibung in ovidischer Ekphrasis wird durch die Skizzenhaftigkeit und durch den privaten Charakter der tagebuchartigen Aufzeichnungen noch verstärkt. Sie beschreibt aber auch in manchen Szenen tatsächlich Kunstwerke, die sie offensichtlich in Museen gesehen hat. Sie führt erstaunliche Vergleiche durch, kombiniert Dinge miteinander in unerwarteter Kreativität und Lebendigkeit und erzeugt so Spannung beim Leser, obwohl es bei ihren Geschichten keinen Spannungsaufbau, keinen Anfang, Höhepunkt oder Schluss gibt. Inhaltlich verwendet Tawada auch beliebte Motive Sei Shōnagons wie Vögel und Insekten. Sie ist wirklich mehr Sprachkünstlerin, die surrealistische und dadaistische Strategien zitiert, als Autorin der Migrationsliteratur, was sie aber auch ist, ebenso wie feministisch und gelehrte *poetria docta*, die sich aber mit Hilfe von Mimikry und Parodie selbst auch nicht allzu ernst nimmt. Außerdem ist sie Autorin der japanischen Populärkultur, die auch Motive aus modernen Filmen in ihre Arbeit einwirken lässt wie *Gattaca* (Kapitel 1) oder *Donnie Darko* (Kapitel 18). Tawada schreibt eigene, neue Mythen, die auf Ovid basieren.

Die Metamorphose, die bei Tawada Yōko hauptsächlich stattfindet, ist die Verwandlung in eine neue Person durch den Einfluss einer neuen Kultur. Sie spielt auf den Kolonialismus an und macht deutlich, dass es Wanderungsbewegungen immer gegeben hat. Sie sind Tatsache und Realität im menschlichen Leben und man wird sie nicht verhindern können, sollte es auch nicht, sondern versuchen, sie in etwas Positives zu verwandeln.

11. Resümee

Betrachtet man Tawada Yōko als Autorin der Migrationsliteratur, so wird vielfach klar, warum so viele verschiedene Probleme bei Migration entstehen. Ein Hauptproblem ist die Sprache, wie auch durch diese Arbeit sichtbar geworden ist, und die vielen Missverständnisse von beiden Seiten der Kulturen, die entstehen können. Ich habe versucht zu zeigen, welche Verständnisschwierigkeiten auftreten können und wo sie Vorteile und wo Nachteile bewirken. Doppeldeutigkeiten und Mehrdeutigkeit können ja auch lustig sein oder Kreativität bewirken. Wenn man in der Kultur lebt, in der man beheimatet ist, denkt man oft, dass man Recht hat, wo man es nicht hat. Eine fremde Sprache zu lernen, welche es auch immer sein mag, ist eine enorme Anstrengung, die man meist nur unter schwierigen Lebensumständen auf sich zu nehmen bereit ist, außer natürlich man hat eine gewisse Begeisterung dafür entwickelt. Tawada Yōko ist eine Autorin, die beiden Seiten Mut macht und tröstet, und dazu inspiriert, aufeinander zuzugehen. Sie schreibt und wir erkennen, dass sie durch ihre Migration in ihrer deutschen Sprache keinen Nachteil erfährt, sondern auf demselben Niveau schreibt wie Elfriede Jelinek. Oft wird sie auch mit Kafka sehr passend verglichen auch aufgrund ihrer Begeisterung für Verwandlungen. Zudem hat sie als solche Autorin der Migrationsliteratur und durch ihre gelebte Mehrsprachigkeit sogar eine Zusatzqualifikation: die der Kreativität. Sie kombiniert deutsche Wörter in ihren Gedichten mit japanischen Schriftzeichen. Sie bildet neue deutsche Wörter und interessante Fügungen unter dem Einfluss ihrer Muttersprache. Sie kombiniert die östliche und westliche Denkweise und macht daraus etwas völlig Neues, erweckt Jahrtausende alte Dichter wie Ovid und Sei Shōnagon zu neuem Leben. Sie ist uns ein Vorbild und Hoffnung. Wenn mehr Erwachsene wie Tawada Yōko danach streben würden, die Welt aus der Sicht eines Kindes neu zu erleben, dann wäre die Welt vielleicht eine ehrlichere. Kinder sagen nicht immer die Wahrheit. Sie lügen auch. Aber alles in allem sind sie doch ehrlicher zueinander als manche Erwachsene, die es glauben zu sein.

Tawada Yōko und Publius Ovidius Naso sind beide offensichtlich *rebel with a cause*.

12. Bibliographie

12.1 Japanologische Werke in japanologischer Zitierweise

Amodeo, Immacolata, Heidrun Hörner und Christiane Kiemle (Hgg.)

- 2009 *Literatur ohne Grenzen. Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland - Porträts und Positionen.* Sulzbach: Ulrike Heimer Verlag.

Arndt, Susan, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer (Hgg.)

- 2007 *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur.* Berlin: Kadmos Kulturverlag.
(LiteraturForschung Band 3)

Arnold-Kanamori, Horst

- 2001 *Klassisches Japanisch V - Makura no sōshi II - Die Kopfkissenhefte der Sei Shōnagon - Aufzeichnungen einer japanischen Hofdame um das Jahr 1000.* 枕草子要解. 1. Teil. Hamburg: Verlag Dr. Kovač. (Schriftenreihe des Zentrums für Sprachen und Philologie der Universität Ulm. Ulmer Sprachstudien Band 5)
- 2002 *Klassisches Japanisch V - Makura no sōshi II - Die Kopfkissenhefte der Sei Shōnagon - Aufzeichnungen einer japanischen Hofdame um das Jahr 1000.* 枕草子要解. 2. Teil. Hamburg: Verlag Dr. Kovač. (Schriftenreihe des Zentrums für Sprachen und Philologie der Universität Ulm. Ulmer Sprachstudien Band 10)

Bode, Helmut

- 1975 *Das Kopfkissenbuch der Dame Sei Shōnagon.* Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Brandhauer, Andrea

- 2012 „Wenn nicht du es bist, wer bist du dann?“ Wasser, Weiblichkeit und Metamorphosen in Tawadas Schwager in Bordeaux.“, Ortrud Gutjahr (Hg.): *Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge.* Tübingen: Konkursbuch Verlag, 203-217.

Cho-Sobotka, Myung-Hwa

- 2007 *Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt: Studien zu Ingeborg Bachmanns "Malina", Elfriede Jelineks "Die Klavierspielerin" und Yoko Tawadas „Opium für Ovid“*. Heidelberg: Winter. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft Band 156)

Clossey, Luke

- 2006 "Merchants, migrants, missionaries and globalization in the early modern Pacific", *Journal of Global History* Issue 1 (2006), 41-58.

Gutjahr, Ortrud (Hg.)

- 2012 *Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag.

Dijk, Karl von

- 2005 „„Lost in Translation“ - oder doch nicht? Zweisprachigkeit bei Herta Müller und Yoko Tawada.“, Corinna Schlicht (Hg.): *Lebensentwürfe. Literatur- und filmwissenschaftliche Anmerkungen*. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen, 114-127. (Autoren im Kontext. Duisburger Studienbögen Band 7)
- 2008 „Arriving in Eurasia: Yoko Tawada Re-Writing Europe“, Nele Bemong (Hg.): *Re-Thinking Europe. Literature and (Trans)National Identity*. Amsterdam: Rodopi, 163-175. (Textet Studies in Comparative Literature 55)
- 2010 „„Starting out with fragments““. Zur androgynen Poetologie Yoko Tawadas unter besonderer Berücksichtigung von *Opium für Ovid*“, Christine Ivanovič (Hg.): *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenberg Verlag Brigitte Narr GmbH, 73-99.

Dobashi Keimitsu

- 1969 „*kokeshi*“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica* 7. Tōkyō: Shōgakukan, 385-387.

土橋 慶三

- 1969 「こけし」 相賀徹夫編：『大日本百科事典ジャポニカー 7』 東京：小学館、385-387.

Eichhorn, Hans

- 2011 “Die unerträgliche Leichtigkeit der Poesie. Marginalien zu Yoko Tawadas „Opium für Ovid“, Tawada Yōko und Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik VII/11. Yoko Tawada. 191/192. Zeitschrift für Literatur*. München: Richard Boorberg Verlag, 43-46.

Eriko

- 2006 “*Tawada Yōko: Henshin no tame no opiumu nado*”
<http://blog.livedoor.jp/eriko3868/archives/50432710.html> (27.01.2013)
- 2006 「多和田葉子：変身のためのオピウムなど」
<http://blog.livedoor.jp/eriko3868/archives/50432710.html> (27.01.2013)

Geisel, Sieglinde

- 2011 “Die Anverwandlung literarischer Motive und Wahrnehmungsweisen von Ovid und Sei Shonagon in Yoko Tawadas „Opium für Ovid“, Tawada Yōko und Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik VII/11. Yoko Tawada. 191/192. Zeitschrift für Literatur*. München: Richard Boorberg Verlag,

Hatena

- 2011 „*Henshin no tame no opiumu - chikashitsu no ākaibusu*”
<http://d.hatena.ne.jp/ari1980/20110411/1302509468> (27.01.2013)
- 2011 「変身のためのオピウム・地下室のアーカイブス」
<http://d.hatena.ne.jp/ari1980/20110411/1302509468> (27.01.2013)

Holubowsky, Erich

- 1996 *Die chinesischen Schriftzeichen im Japanischen, eine etymologische Einführung*.
Wien: WUV Skriptum, Universität Wien.

Howland, Douglas R.

- 2002 *Translating the West. Language and Political Reason in Nineteenth-Century Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Ivanovic, Christine

- 2010 *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada.* Tübingen: Stauffenberg Verlag Brigitte Narr GmbH.
(Stauffenberg Discussion Band 28)

Janeira, Armando Martins

- 1970 *Japanese and Western Literature. A Comparative Study.* Rutland: Charles E. Tuttle Company.

Kato Shuichi

- 1990 *Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Bern / Wien: Scherz.

Keene, Donald

- 1961 *Anthology of Japanese Literature to the Nineteenth Century.* Harmondsworth: Penguin Books.

Kersting, Ruth

- 2006 *Fremdes Schreiben. Yoko Tawada.* Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
(Schriftreihe Literaturwissenschaft Band 74)

Kiki

- 2008 „Henshin no tame no opiumu”
<http://kik-i.jugem.jp/?eid=27> (27.01.2013)
- 2008 「変身のためのオピウム」
<http://kik-i.jugem.jp/?eid=27> (27.01.2013)

Kirsch, Peter

- 2004 *Die Barbaren aus dem Süden. Europäer im alten Japan 1543-1854.* Wien: Mandelbaum Verlag. (Expansion - Interaktion - Akkulturation. Historische Skizzen zur Europäisierung Europas und der Welt Band 6)

Kirschner, Irmela Hijiya

2000 *Japanische Gegenwartsliteratur. Ein Handbuch.* München: Edition Text und Kritik. Richard Boorberg Verlag.

Koiran, Linda

2009 *Schreiben in fremder Sprache. Yoko Tawada und Galsan Tschinag. Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft.* München: Iudicium Verlag GmbH.

Kojima Shinchi

1967 „*ahen sensō*“, Aiga Tetsuo (Hg.): Encyclopedia Japonica 1. Tōkyō: Shōgakukan, 366-367.

小島 晋治

1967 「阿片戦争」相賀徹夫編：『大日本百科事典ジャポニカー 1』 東京：小学館、366-367.

Maslowska, Monika

2001 *Weiblicher Widerstand gegen soziale Normen in Yoko Tawadas Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen.* Diplomarbeit, Universität Innsbruck.

Miller, J. Scott

2001 *Adaptations of Western Literature in Meiji Japan.* New York: Palgrave.

Miner, Earl

1958 *The Japanese Tradition in British and American Literature.* Westport: Greenwood Press.

Murray, Giles

2003 *Breaking into Japanese Literature. Seven Modern Classics in Parallel Text.* Tōkyō: Kōdansha International

マリー・ジャイルズ

2003 『日本語を読むための七つの物語』 東京：講談社インターナショナル.

Nagel, Tilman (Hg.)

1990 *Asien blickt auf Europa. Begegnungen und Irritationen.* Beirut: Franz Steiner Verlag.

Ōguchi Yūjirō

1990 *Japanese History. An Introductory Text.* Tōkyō: Yamakawa Shuppansha.

大口 勇次郎

1990 『留学生のための日本史』 東京： 山川出版社.

Ozawa Harumi

2009 „Selbstmörder in Japan: Der Lebensretter von der Steilküste.“

<http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/selbstmoerder-in-japan-der-lebensretter-von-der-steilkueste-a-601832.html> (27.01.2013)

Palma Ceballos, Miriam

2010 “Frauen hinter einem Sprachgitter? Frauen, Sprache und Macht im literarischen Diskurs “Das Bad” von Yōko Tawada“, Dolores Sabaté Planes und Marion Schulz (Hg.): *Die gläserne Decke: Fakt oder Fiktion? Eine literarische Spurensuche in deutschsprachigen Werken von Autorinnen.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 113-127. (INTERLIT Im Auftrag der Stiftung Frauen-Literatur-Forschung e.V. Band 10)

Perrault, Charles

1999 *Contes. Édition présentée et annotée par Nathalie Froloff. Texte établi par Jean-Pierre Collinet.* Paris: Éditions Gallimard folio classique.

Powers, Richard Gid und Hideyoshi Kato

1989 *Handbook of Japanese Popular Culture.* New York / Westport: Greenwood Press.

Sabaté Planes, Dolores und Marion Schulz

2010 *Die Gläserne Decke: Fakt oder Fiktion? Eine literarische Spurensuche in deutschsprachigen Werken von Autorinnen.* Frankfurt am Main: Peter Lang. (INTERLIT Im Auftrag der Stiftung Frauen-Literatur-Forschung e.V. Band 10)

Scheid, Bernhard

- 2013 „Zeitalter der Götter, Teil 1: Götter des Himmels, Izanagi und Izanami“
http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen:Goetter_des_Himmels (27.01.2013)

Seisenbacher, Maria

- 2011 *Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann. Das Bild der Übersetzerinnen in ausgewählten Texten von Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann in Bezugnahme der Poetik und der theoretischen Schriften von Yoko Tawada*. Diplomarbeit, Universität Wien.

Schaarschmidt, Siegfried und Michiko Mae (Hg.)

- 1990 *Japanische Literatur der Gegenwart*. München: Hanser Verlag.

Shimada Shingo

- 1997 „Zur Assymetrie in der Übersetzung von Kulturen: das Beispiel des Minakata-Schlegel-Übersetzungsdisputs 1897“, Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 260-274.

Shimamura Fukutarō

- 1970 „*tendōsetsu*“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica* 12. Tōkyō: Shōgakukan, 749-750.

島村 福太郎

- 1970 「天動説」相賀徹夫編：『大日本百科事典ジャポニカー 1 2』 東京：小学館、749-750.

Slaymaker, Doug

- 2007 *Yōko Tawada. Voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books.

Tawada Yōko

- 1991 *Wo Europa anfängt*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
1996 *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
1998a *Orpheus oder Izanagi*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke
1998b *Verwandlungen. Prosa, Lyrik, Szenen und Essays. Texte zum 5. Würth*

- Literaturpreis*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- 2001 „Ein Email für Gespenster“, Corina Caduff (Hg.): *Rituale heute. Theorien - Kontroversen - Entwürfe*. Berlin: Reimer, 219-225.
- 2002 *Überseetzungen*. Tübingen: Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- 2007a *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- 2007b „Metamorphosen der Personennamen“, Susan Arndt (Hg.): *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos. (LiteraturForschung Band 3)
- 2008 „Magische Schrift: Körper der Literatur oder Tarnmantel der Politik?“, Uwe Pörkson (Hg.): *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*. Göttingen: Wallstein Verlag, 81-89.
- 2011a *Abenteuer der deutschen Grammatik*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- 2011b *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- 2011c „Yoko Tawada“, Arnold Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur* 191/192 (Juli 2011), München: Richard Boorberg Verlag.

Tomlinson, Charles

- 1983 *Poetry and Metamorphosis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Totten, Monika

- 1999 „Writing in two languages: A Conversation with Yōko Tawada.“, *Harvard Review* 17 (1999), 93-100.

Toyama, Jean und Nobuko Ochner

- 1990 *Literary Relations East and West. Selected Essays*. Honolulu: College of Languages, Linguistics and Literature.

Uta Toshihiko

- 1968 „Izanagi - Izanami no Mikoto“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica* 2. Tōkyō: Shōgakukan, 7.

兎田 俊彦

1968 「伊弉諾・伊弉冉尊」相賀徹夫編：『大日本百科事典ジャポニカー2』
東京：小学館、7.

Vlatko Top Documentary Films

2013 „Suicide Forest in Japan“
<http://topdocumentaryfilms.com/suicide-forest-in-japan/> (24.01.2013)

Weber, Angela

2009 *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei
Emine Sevgi Özdamar*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Whittier Treat, John

1996 *Contemporary Japan and Popular Culture*. Richmond: Curzon Press.

Wikipedia Foundation Japan

2013a “*chidōsetsu*”
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%9C%B0%E5%8B%95%E8%AA%AC> (30.01.2013)

ウィキペディア・フリー百科事典

2013a 「地動説」
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%9C%B0%E5%8B%95%E8%AA%AC> (30.01.2013)

Wikipedia Foundation Japan

2013b “Izanagi”
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A4%E3%82%B6%E3%83%8A%E3%82%AE>
(27.01.2013)

ウィキペディア・フリー百科事典

2013b 「イザナギ」
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A4%E3%82%B6%E3%83%8A%E3%82%AE>
(27.01.2013)

Wikipedia Foundation Japan

2013c “*tendōsetsu*”

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%A9%E5%8B%95%E8%AA%AC> (30.01.2013)

ウィキペディア・フリー百科事典

2013c 「天動説」

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%A9%E5%8B%95%E8%AA%AC> (30.01.2013)

Wikipedia Foundation Japan

2013d “*henshin monogatari*”

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%89%E8%BA%AB%E7%89%A9%E8%AA%9E>

(30.01.2013)

ウィキペディア・フリー百科事典

2013d 「変身物語」

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%89%E8%BA%AB%E7%89%A9%E8%AA%9E>

(30.01.2013)

Wikipedia Foundation Japan

2013e “*Ōid(e)iusu*”

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AA%E3%82%A6%E3%82%A3%E3%83%87%E3%82%A3%E3%82%A6%E3%82%B9> (30.01.2013)

ウィキペディア・フリー百科事典

2013e 「オウイディウス」

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AA%E3%82%A6%E3%82%A3%E3%83%87%E3%82%A3%E3%82%A6%E3%82%B9> (30.01.2013)

Wikipedia Foundation Japan

2013f “*Nakamura Zenya*”

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%9D%91%E5%96%84%E4%B9%9F>

(30.01.2013)

ウィキペディア・フリー百科事典

2013f 「中村善也」

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%9D%91%E5%96%84%E4%B9%9F>

(30.01.2013)

Wikipedia Foundation Japan

2013g „Tanaka Hidenaka“

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%B0%E4%B8%AD%E7%A7%80%E5%A4%AE>

(30.01.2013)

ウィキペディア・フリー百科事典

2013g 「田中秀央」

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%B0%E4%B8%AD%E7%A7%80%E5%A4%AE>

(30.01.2013)

Yamaguchi Akio (Hg.) und Nakamura Zenya (Ü.)

2010a *Ōidiusu Henshinmonogatari* (1. Teil). Tōkyō: Iwanami Shoten.

2010b *Ōidiusu Henshinmonogatari* (2. Teil). Tōkyō: Iwanami Shoten.

山口 昭男 ・ 中村 善也

2010a オウイディウス変身物語（上）東京：岩波書店.

2010b オウイディウス変身物語（下）東京：岩波書店.

12.2 Werke der klassischen Philologie

12.2.1 Primärliteratur

Hyginus, *Fabulae*, H.I. ROSE, Leyden 1963.

P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, M.v.ALBRECHT, Stuttgart 1994.

Ovid's *Metamorphoses*, books 1-5, edited, with introduction and commentary by W.S. ANDERSON, Norman 1997.

P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, Editio Stereotypa, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, W.S. ANDERSON, Berlin 2008.

Ovid, *Auswahl*, Textband (Teil 1), J. DIVJAK & Ch. RATKOWITSCH, Wien 1988. (*Orbis Latinus* - Band 7)

P. Ovidius Naso, Metamorphosen, erster Band B. I-VII, erklärt v. M. HAUPT, korrr. v. M.v.ALBRECHT, Zürich 1966.

Ovid, Metamorphoses I-IV, edited with translation and notes by D. E. HILL, Warminster 1985.

Ovide, Les Métamorphoses, Tome I (I-V), G.LAFAYE, Paris 1966 (Les Belles Lettres).

Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso, für den Schulgebrauch erklärt v. H. MAGNUS, I. Bändchen (Buch I-V), zweite Auflage, Berlin 1892.

Ovid in six volumes, III Metamorphoses, engl. translation F.J. MILLER, in two volumes I (Books I - VIII), Cambridge 1984.

12.2.2 Kommentare und Nachschlagewerke

BÖMER, F., Publius Ovidius Naso, Metamorphosen B. IV-V, Heidelberg 1976.

DIVJAK J. & Ch. RATKOWITSCH, Ovid, Auswahl, Kommentarband (Teil 2), Wien 1988. (Orbis Latinus - Band 7)

EGELHAAF, U., Ekphrasis in der Archäologie, DNP (1997), 947-950.

FANTUZZI, M., Ekphrasis in der griechischen Literatur, DNP (1997), 942-945.

GAULY, B.M., Pyramos und Thisbe, DNP (2001), 624.

GRAF, F., Iphis, DNP (1998), 1099-1100.

GRANT, M. & J. HAZEL, Ariadne, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 69-70.

GRANT, M. & J. HAZEL, Daphne, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 111-112.

GRANT, M. & J. HAZEL, Demeter, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 115-119.

GRANT, M. & J. HAZEL, Echo, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 133.

GRANT, M. & J. HAZEL, Galanthis, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 157.

GRANT, M. & J. HAZEL, Helios, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 178-180.

GRANT, M. & J. HAZEL, Hermaphroditos, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 203.

GRANT, M. & J. HAZEL, Io, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 222-223.

GRANT, M. & J. HAZEL, Iphis, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 227.

GRANT, M. & J. HAZEL, Juno, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 228-229.

GRANT, M. & J. HAZEL, Klymene, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 247.

GRANT, M. & J. HAZEL, Koronis, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 249.

GRANT, M. & J. HAZEL, Leda, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 262-264.

GRANT, M. & J. HAZEL, Orpheus, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 313-315.

GRANT, M. & J. HAZEL, Phaethon, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 335.

GRANT, M. & J. HAZEL, Pomona, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 346.

GRANT, M. & J. HAZEL, Pyramus und Thisbe, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 359-360.

GRANT, M. & J. HAZEL, Semele, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 370.

GRANT, M. & J. HAZEL, Thetis, in: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, 406-408.

HARRAUER, Ch. & H. HUNGER (Hg.), Pyramus und Thisbe, in: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, Purkersdorf 2006, 474-475.

KYTZLER, B., Thisbe, in: Mythologische Frauen der Antike. Von Acca Larentia bis Zeuxippe, Düsseldorf 1999, 228-229.

MOORMANN, E.M. & W. UITTERHOEVE (Hg.), Pyramus und Thisbe, in: Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, übers. v. M. Pütz, Stuttgart 1995, 597-599.

REITZ, Ch., Ekphrasis in der lateinischen Literatur, DNP (1997), 945-947.

ROSCHER, W.H., Iphis, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie II 1 (Iache-Kyzikos), Hildesheim 1965, 310.

ROSCHER, W.H., Pyramus und Thisbe, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie III 2 (Pasikrateia - Pyxios), Hildesheim, 1965, 3335-3340.

SEEBOLD, E., Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin / Boston, 2011.

WALDE, A. und J.B. HOFMANN, Lateinisches etymologisches Wörterbuch Band II: M-Z, Heidelberg, 2007.

WALDE, A. und J.B. HOFMANN, Lateinisches etymologisches Wörterbuch Band I: A-L, Heidelberg, 2008.

12.2.3 Sekundärliteratur

ALBRECHT, M. v., Ovid - Eine Einführung, Stuttgart, 2003.

CLARK, J.G., Ovid in the Middle Ages, Cambridge 2011.

GALLAGHER, D., Metamorphosis. Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on the Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries, Amsterdam 2009.

GOTTWEIN, E., Publius Ovidius Naso. Metamorphosen - Verwandlungen, Speyer 2012:
<http://www.gottwein.de/Lat/ov/met01de.php> (25.01.2013)

HORN, H.-J., Die Allegorese des antiken Mythos, Wiesbaden 1997.

HUBER-REBENICH, G., Metamorphosen der „Metamorphosen“. Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik, Rudolstadt 1999.

LARSSON, L.O., Antike Mythen in der Kunst. 100 Meisterwerke, Stuttgart 2009.

LUTZ, W., Antike Mythen und ihre Rezeption: ein Lexikon, Leipzig 2003.

MARTINDALE, C., Ovid Renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century, Cambridge 1988.

SCHMITZ-EMANS, M. & M. SCHMELING (Hg.), Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne, Würzburg 2010 (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft Band 48).

WALTER, H. und HORN, H.-J., Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild, Berlin 1995.

WALTHER, A., Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst, Leipzig 1993.

WAPPENSCHMIDT, F., Metamorphosen. Antike Götter im Wandel von Glaube und Kunst, Mainz am Rhein 2004.

ZIOLKOWSKI, T., Ovid and the Moderns, London 2005.

ZIMMERMANN, B., Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur, Freiburg 2009.

12.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Amodeo (2009): 63. 27

Abb. 2: Tawada (2011b): Umschlag. 27

Abb. 3: *Henshin no tame no opiumu* - 「変身のためのオピウム」 多和田葉子 35

<http://www.amazon.co.jp/%E5%A4%89%E8%BA%AB%E3%81%AE%E3%81%9F%E3%82%81%E3%81%AE%E3%82%AA%E3%83%94%E3%82%A6%E3%83%A0-%E5%A4%9A%E5%92%8C%E7%94%B0-%E8%91%89%E5%AD%90/dp/4062108518>

Abb. 4: Huber-Rebenich (1999): 60 - dort Abb. 39,

Radierung von Johann Wilhelm Baur (1607-1642) 12,5x20,4. 58

13. Lebenslauf

PETRA PALMESHOFER



Geburtsdatum	18.02.1982		
Geburtsort		Wien	
Staatsbürgerschaft		österreichisch	
E-Mail Adresse		a0007380@unet.univie.ac.at	
Schulausbildung	1992-2000	Gymnasium u. Wkdl. Realgymnasium d. Dominikanerinnen	Reifeprüfung 23.06.2000 mit ausgezeichnetem Erfolg
Ausbildung an der Universität Wien	ab 2000-2012	Studium der Japanologie	
	ab 2001-2009	Studium der Romanistik (Spanisch)	
	ab 2003-2012	Studium der klassischen Philologie (Latein)	(Doppelstudium)
	WS-SS 2002	Katalanischkurs	
	WS-SS 2000 und 2006	Russischgrundkurs	
	WS 2007 SS 2007	Französischaufbaukurs Französisch 1	
	2005-2007	Graecum - Altgriechisch	
	2008-2009	Bulgarischkurse	
Sprachstudium an der Universität Osaka	2007-2008	Auslandsstudium in Japan	Japanisch, Englisch
Berufserfahrung	Sommer 1999 und 2000	Ferialpraktikum in der Blutspendezentrale des roten Kreuzes	im Labor als Abnahmehelferin
	Sommer 1999	Ferialpraktikum bei der Wirtschaftskammer Wien	Bürotätigkeit
	2000-2002	Aushilfe im Haushaltswarengeschäft „La Cuisine“	Verkäuferin
	2002-2003	Teilzeitarbeit als Lagerzuständige im Bekleidungswerk H&M	10 Stunden 20 Stunden

	2003-2007	Nachhilfelehrerin am Nachhilfeinstitut Schülerhilfe / Studienkreis	Sprachen: Latein, Französisch, Englisch, Deutsch, Spanisch, Altgriechisch
	2008-2012	Latinum-Intensivkurse für Studenten	Latein
Auslandserfahrung	1998	Schüleraustausch mit Frankreich - Nancy	
	2007-2008	Auslandsstudium in Japan	
	2009	Auslandskolleg der Uni Wien	Bulgarisch

Besonderes: Sprachkenntnisse

Muttersprache		Deutsch	
Fremdsprachenkenntnisse	Japanisch	12 Jahre	Studium Auslandsstudium
	Englisch	8 Jahre 12 Jahre	in der Schule, dann während des Japanischstudiums und des Auslandsjahres in Japan
	Spanisch	6 Jahre	Studium, Kurse (VHS, LAI)
	Latein	6 Jahre 9 Jahre 9 Jahre	in der Schule, Nachhilfe, Studium
	Französisch	4 Jahre 4 Jahre	in der Schule Nachhilfe, Kurse (Uni, VHS, Institut français)
	Russisch	2 Jahre	Studium, Sprachkurs der Universität
	Bulgarisch	1 Jahr	Sprachkurs der Universität Wien, Auslandsaufenthalt
	Altgriechisch	1 Jahr	Graecum
	Katalanisch	1 Jahr	Sprachkurs an der Universität Wien
	Italienisch	1 Jahr	Sprachkurse an der Volkshochschule

Interessen

	Kunst	Sprachen	Tanz
	Literatur	Politik	Wissenschaft
	Film	Musik	Religion

14. Summary

Tawada Yōko is a distinguished Japanese author, who currently lives in Berlin and publishes books in Japanese and German language. Since she is a huge fan of the Latin author Publius Ovidius Naso and of Latin and Greek literature in general, her work is highly influenced by the Antiquities and their mythology. As a Japanese person of origin she tries to combine elements of ancient Latin and Greek literature with those of ancient Japanese literature and modern pop culture. Sometimes she even writes poetry combining Japanese *kanji* with German words and letters.

After a short introduction into the historical background of the contact and relationship between the East and the West, that produced not only numerous translations of scientific books, but also new forms and all kinds of creative works of literature, I wanted to answer the question of how the Latin author Publius Ovidius Naso (43 BC- AD 17) was introduced into Japanese literature and how he influenced other Japanese authors, but mainly and most importantly of all Tawada Yōko. I was interested in her ways of dealing with old Latin and Greek mythology, in her ways of bringing Publius Ovidius Naso's ideas into her novels and transmitting Western concepts into her Japanese and German texts, and therefore translating them slowly into Japanese thought and literature.

For a method of comparative literature and classical philology I was comparing three texts with each other, to show how Publius Ovidius Naso as a relatively new influence gradually found his way into Japanese literature and knowledge: at first I was looking deeper into a very famous Latin love story called "Pyramus and Thisbe", that was published amongst other stories and myths in Ovid's great epic poem *sui generis* titled *Metamorphoses* and served as an example for Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* and his *Romeo and Juliet*, then I was exploring the translation of the very same narrative in the Japanese version of Ovid's work and finally I was examining the result in Tawada Yōko's text, what she had made of the

original, in a book, which she had at first written in German, but afterwards also translated into Japanese.

The original text of Publius Ovidius Naso is a mixture of different levels of language, which he likes to play with to entertain his readers: the author combines colloquial language with the style of inscriptions as well as epic language of a high standard, which is said to be typical for his special tone of florid and extravagant baroque style of language. He makes all kinds of allusions to motives of elegiac love poetry and Hellenistic novels, which put the reader into a romantic and fairy tale kind of mood, like the city of Babylon or the mystical empress Semiramis and her powerful king Ninos from Ninive. Although Ovid gives us a highly dramatic and romantic love story, he always looks at it from a funny, humorous perspective, blinking his eyes at us. His way of telling almost unbelievably strange situations and coincidences and at the same time introducing motives of a love poetry, that is supposed to help you trick another person into loving you, shows us that he himself doesn't take the story of double suicide too seriously. But this kind of making fun of himself and not taking himself too seriously as an author makes everything even more believable at some point and leaving all the series of unhappy events, that lead to the lovers' demise, aside: who wouldn't want to be loved by a person so deeply and strongly in the way Pyramus loves his Thisbe?

The Japanese version of the very same scenery and story, that helps us understand Japanese thinking and therefore also Tawada Yōko's ways of thinking better, that allows us to look at our own Western and Latin text from an outsider's point of view, that belongs to another country and culture, makes something slightly different out of Ovid's text. On the one hand the Japanese text emphasizes the visual element more strongly because of its pictograms and ideograms, which intensifies the ecphrasis; on the other hand it surprises us with onomatopoeic accents at distinguished and important points of the narrative, that make sounds audible. Rather than reading a text, it seems like you are watching a movie.

Tawada Yōko's version of the Ovidian scene stresses his idea of realism and under the influence of Sei Shōnagon, a court lady of the empress Sadako, who published famous diary entries around the year 1000, turns it into something magical. In her book *Opium for Ovid* Tawada practically writes her very own new myths by using ideas from her two famous predecessors. In her story the main person Thisbe becomes a hairdresser, she completely leaves out the element of the double suicide and dramatic love story. Like Ovid she

intertwines Thisbe's narrative with another myth, the one of Iphis, a woman who desperately wants to become a man, but like Sei Shōnagon she describes different kinds of moments in their lives and their thoughts, just like in a diary entry. She mainly uses the literary technique of the noble court lady, but she also repeats frequent motives that reappear in her plot like birds, insects, relationship problems, thoughts on every day life as well as political and religious topics. Tawada compares the main character of the scene Thisbe with the hole in the wall and they become one, which is already a well known joke in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*. Iphis falls in love with Thisbe who looks like the hole in the wall. In the whole book - like in this moment - there is an emphasis on women and homoerotic love. Pyramus's name doesn't even appear in the text, not even once. On the other hand, since another important subject of the book is migration, Thisbe's being a hole in the wall can be understood as being an interpreter between cultures, who breaks down walls and finds a way to get through to the other side. Because of the background information on the ancient myth or story, which is known to the educated reader and takes effect through the person's name like a picture of an ideogram, that simultaneously transmits the story behind, Tawada is able to introduce variations of the story, challenging intellectual games and funny new creative metaphors for the reader's amusement.

In her book *Opium for Ovid* Tawada mixes irony with wit, politic with religious thought and webs her net of life stories of the 22 women described like the Parcae goddesses. Because of the picture language and pictorial thought of Japan she makes a new text out of Ovid's epic poem, that stresses the ecphrasis in its original context and meaning, but also the description of artistic works in the text itself. Her liveliness and creativity put new life into ancient authors like Sei Shōnagon and Publius Ovidius Naso. Tawada Yōko is at the same time creative artist, author of immigrants' literature, and educated feminist writer of Japanese popular culture, that includes famous motives from popular movies as well.

The main transformation and metamorphosis Tawada Yōko is talking about in her numerous texts and works of literature and art is the one of becoming a new person under the influence of a new and foreign culture. In human history there has always been migration and trade and all the problems that come with intercultural contact. So she writes her texts in fluent Japanese and German to give us hope and no matter the problems and misunderstandings make the best out of it.