

Malen im Japanischen (II)

Rudolf Reinelt

B. Malen mit Wörtern

Theoretisch kann man zwischen Verwendungen von Wörtern in malenden Konstruktionen und inhärent malenden Bedeutungen von Wörtern unterscheiden. In der Praxis sind die Übergänge allerdings fließend, und die genauen Prozeduren in der Zukunft noch herauszuarbeiten.

a) Verdoppelungstypen

(9) **Ba1) DV = Doppelverbkonstruktion (kiri-, -hanashite, -shimau)**

24 : 17

彼女は自分と J とを友人たちの団欒から切りはなしてしまう。

KANOJO ha JIBUN to J to wo YUUIJINTati no DANRAN kara Kirihanashite shimau.

Sie sondert J und sich ganz von den Freunden (ab)

Jedes einzelne der folgenden Verben reicht minimal, um die Trennung zu indizieren : *kiru* trennen

hanasu abtrennen, sich lösen von

shimau völlig etwas (zu Ende) tun, abschließen

Im Japanischen sind Konstruktionen mit Richtungs- (*-hanasu* ab, weg) und

Aspektverben (*-te shimau*) üblich. In diesem Fall hat das Basisverb allerdings eine ähnliche Bedeutung wie die nachfolgenden Verben. Durch die Erwähnung der einzelnen Akte der Absonderungshandlung bekommt die Beschreibung zusätzlich die malende Qualität der Nachwirkung des Tuns oder eine gewisse Verstohlenheit. Auch hier merkten andere Muttersprachler an, dass es sich als Ganzes um nur EINEN Akt handelt. (9) ist außerdem auch ein Beispiel für Kombinationen mit drei Verben.

(10) **Ba2) Doppeladjektiv-/adverbkonstruktion**

– AA Adverb × 2 oder Adj. × 2 : Adj + Adj

22 : 6

ごく低く弱よわしい音。

goku HIKUku YOWAyowasii oto.

Ein ganz tiefer, wie schwächerer Ton

Wir können die folgende Struktur annehmen :

– *hiku(i) oto* tiefer Ton (ist schon eigentlich ein schwacher Ton) !

– *hikuku yowai oto* ein tiefer, schwacher Ton : eine Art Hendyadyoin

– *hikuku yowayowashii oto* ein tiefer, wie schwächerer Ton : „Verstärkung“

der Schwäche durch Wiederholung desselben Ausdrucks. Durch diese Konstruktion wird außerdem ein Verschwinden assoziierbar, d. h. eine üblicherweise annehmbare Folge.

Ein Caveat ist an dieser Stelle angebracht : Nicht alle Doppelungen und erst recht nicht alle nach Onpo-Muster gebildeten Lexeme sind malend. Die Doppelung im nächsten Beispiel ist ein Problemfall und kann auch einfach ein Adjektiv sein :

(11) **Ba3) Nicht malend : *komagoma***

15 : 14

こまごまとした発明。

komagomatosita HATSUMEI

eine kleinliche, sorgfältige Erfindung

Durch die Nähe zu Onomatopoetika in der Bildungsweise ist natürlich nicht auszuschließen, dass eine malende Bedeutung intendiert sein kann (z. B. widerwärtig, abstoßend weil zu kleinlich) oder es eine solche Verwendung gibt. Solche Fälle sind nicht generell kontextunabhängig entscheidbar, trotz der syntaktischen Untersuchungen von Hamano 1998.

(12) Ba4) Doppel-Konjunktion

K will aufhören vorzutäuschen.

41 : 4

蜜子自身が J との性交のあいだにつねににせの昂奮を演じていることを正当化するように思われた。それでいてなおかつ, J が執拗にケイコと蜜子にたいして性的にはたらきかけることにかくされている意味はなんだろう？

MITSUKO JISHIN ga J tono SEIKOU no aida ni tuneni nise no KOUFUN wo ENjiteiru koto wo SEITOUKA suru you ni OMOWareta. soredeite naokatsu J ga SHITSUYOU ni /Keiko/ to MITSUKO ni taisite SEITEKIni hatarakikakeru kotoni kakusareteiru IMI ha nandarou ?

Weil dem nun mal so ist, was wären dann ja auch Js Motive zu verheimlichen, dass er Keiko und Mitsuko beharrlich sexuell verfolgt.

Im Beispiel wird durch die doppelte Begründung „*soredeite* ; weil dem (gerade nun mal) so ist, wenn dem schon so ist“ und „*naokatsu* ; außerdem, und darüber hinaus“ mit unterschwelligem aber klar begründendem Charakter nicht nur eine Lokalisierung des Zusammenhangs als begründet und in der Normalität befindlich erreicht, sondern dem Leser auch eine mit dem Autor geteilte „psychisch-physische“

Gemeinsamkeit mit dem Ziel der „Gleichgestimmtheit“ (s. o.) in der Einschätzung der „Sinnhaftigkeit“ der Situation suggeriert. Teilweise gehört dieser argumentativierende Stil (eigentlich gibt es gar nichts argumentativ zu Behandelndes) zu dem Stil der Zeit in den frühen 60er Jahren.

b) Y = NO YOU NI

Diese Gruppe von Ausdrücken umfasst alle Konstruktionen mit “*no you ni*”, “*mitai*”, “*rashii*”, u. a. und deren Flexionen (alle ungefähr = WIE). Die Besonderheit dieser Konstruktionen besteht darin, dass ihre Verwendung in Alltagsgesprächen im Japanischen sehr beschränkt und nicht ungefährlich ist. Sowohl die Bestandteile der Vergleiche wie auch die Vergleiche an sich sind nicht frei verfügbar (zumindest auffallend weniger als im Deutschen oder Englischen) und oft nicht garantiert, und werden dann vom Hörer/ Leser nicht mitvollzogen. Im Vergleich zum Japanischen kann man im Deutschen doch recht frei Vergleiche ziehen. Die verschiedenen Untertypen weisen auch semantische Unterschiede auf, auf die wir hier aber nicht eingehen können.

Oe ist sehr frei im Vergleich :

(13) Bb) Ideosynkratische Vergleiche

9 : 5

その青い服は、股だけ魚の口のような穴がひらいている。

sono AOi FUKU ha MATA dake SAKANA no KUCHI no you na ANA ga hiraiteiru.

Das blaue Kleid hat nur vorne eine Öffnung wie ein Fischmaul.

Der Vergleich in diesem Beispiel ist eine Erfindung von Oe. Er ist durch die leichte Vorstellbarkeit unproblematisch und wird wohl aufgrund der ganzen Stimmung auch leicht nach/mitvollzogen. Da ansonsten keine Vergleiche mit einem

Fischmaul standardisiert zu sein scheinen, wäre die Verständlichkeit dieser Konstruktion ansonsten im Japanischen nicht garantiert.

Kennzeichnenderweise kommen in dem untersuchten Text die Y-Konstruktionen nur in der Beschreibung vor, die Personen im Stück benutzen sie nicht.

c) Onomatopoeitika

Onomatopoeitika wird hier als Sammelbegriff verwendet für eine ganze Klasse von Wörtern, die im Deutschen weitgehend auf die anscheinend nachahmende Bezeichnung von Lauterscheinungen (*bängbäng*, *wauwau*) beschränkt sind, im Japanischen wie auch in vielen anderen Sprachen wie Chinesisch und Koreanisch aber alle Dimensionen von der sinnlichen Wahrnehmung bis zur geistigen Vorstellung in Relation zu bestimmten Merkmalsmengen wie Stärke, Intensität, usw. umfassen können (vgl. im Deutschen *Aua* für Schmerzen) (Reinelt 1986, 1987, 1989, 1990). Neuere Systematisierungsversuche sind Kita (1997) und Hamano (1998), genaueres s. Teil 2 oben. Kompositionalität, d. h. die freie Bildung entsprechend bestimmter vorgegebener Kriterien, ist noch nicht nachgewiesen, aber durchaus denkbar.

Wegen der gemeinsamen morphologischen und phonologischen Bildungsprinzipien ist die Unterscheidung zwischen *sound symbolism* und anderen Onomatopoeitika wenigstens für das Japanische irrelevant. Diese Wörter sind echte Elemente des Malfeldes, das allerdings soweit gefasst werden muss, dass zwar immer noch mit Sprache gemalt wird, das Gemalte aber ganz verschiedene Eigenschaften haben kann, z. B. die einer Form (*gatagata* „zerbrechlich“), s. o. 4. 2.

Allerdings sind nicht alle Wörter, die nach diesen Prinzipien gebildet sind, Onomatopoeitika. Viele sind einfach Adjektive, Verben oder gar Nomen. Auch nicht alle können malend verwendet werden. Wegen der Vielfalt kann es hier nur darum gehen, einige Beispiele zu geben. In allen Fällen sind auch nicht-malende

Beschreibungen durch Ersetzung der Onomatopoeitika möglich, wobei dann natürlich der besondere Effekt verloren geht.

(14) **Bc1) ONA = Onomatopoeitikon + Adjektiv (*sukkari hadaka*)**

8 : 8

ジャズ・シンガーの娘はすっかり裸だ。

/jazz singer/ no MUSUME ha sukkari HADAKA da.

Die Jazz-Sängerin war splitternackt.

Ein weiterer malender Ausdruck wäre *suppadaka*. Die nicht-malende Bildung wäre z. B. *kanzen ni hadaka* (desgl.). *Sukkari* fügt wohl das Beeindrucktsein von der Ganzheit (der Nacktheit) hinzu. Schon die Umständlichkeit dieser Bedeutungsbeschreibung zeigt, was für ein bequemes Abkürzungsverfahren für komplexe Laute, Situationen, Einschätzungen, usw. und deren Quantifikationen Onomatopoeitika sind.

Onpos kommen mit und in verschiedenen syntaktischen Konstruktionen vor, z. B. auch mit Verbformen :

(15) **Bc2) ONV = Onomatopoeitikon + Verb(form) (*suppori tozasarete*)**

11 : 2

それ自体の内部に向かってすっぱり閉ざされた印象の家屋群。

soreZITAI no NAIBU ni MUKatte suppori TOzasareta INSYO no KAOKUGUN.

Die Häuserreihe (Der Weiler) machte einen Eindruck wie selbst nach innen gewendet und ganz abgeschlossen.

Ähnlich wie in Beispiel Bc1) ist es wohl der Eindruck der Vollständigkeit der Abgeschlossenheit, der hier hinzugefügt wird.

Sehr oft sind die Übergänge (heute) nicht (mehr) ganz klar, d. h. die Onomatopoetikon-Form und die nicht malende Ausdrucksweise überlagern sich weitestgehend, sind aber eben doch nicht ganz gleich, s. o. Ba 3. 1. Dabei ist die Onpo-Interpretation „springender“ d. h. psychologisch näherliegend.

Sehr oft allerdings sind onomatopoetisch gebildete Wortformen heute einfach Varianten des Head-Wortes in einer Verbindung von Lexemen. Diese Kombinationen können natürlich aus malenden Verwendungen entstanden sein. Wie weit sie heute noch malend sind, kann man nicht so einfach sagen, aber oft gibt es keine (guten) nicht-malenden Entsprechungen, wie in Bc 3 und Bc 4. Wir können dann vielleicht von para-malenden Ausdrücken sprechen.

(16) **Bc3) ONN = Onomatopoetikon + Nomen (oder nominalisierte Form)**
(susuri naki)

9 : 17

すすり泣き

susuri NAki

die Tränen kommen

Eine synonyme, nicht-malende Form gibt es nicht. Allerdings schon eine Umschreibung wäre z. B. *namida ga deru* (wörtl. desgl.).

(17) **Bc4)**

32 : 6

二十歳の俳優がくすくす笑いをはじめた。

HATATI no HAIYUU ga kusukusuWARAi wo hajimeta.

Der junge, 20jährige Schauspieler begann zu lachen (kichern).

In diesem Beispiel ist *kusukusu* ein Kompositum von Lachen *warai* ; beide werden aber in unterschiedlichen kommunikativen Zusammenhängen verwendet : Ein (z. B. verhaltenes) Kichern ist gerade nicht ein (z. B. offenes) Lachen.

C. Malen im Text

a) Bild

Die ureigenste Form des Malens im nicht-theoretischen Sinne ist wohl das Bild, das ein Autor/ Erzähler für seinen/ ihren Partner/ Leser produziert.

Gewöhnlich lässt sich dieses Bild aus den konventionellen Bedeutungen der Wörter rekonstruieren. Dann erst kann man es nachmalen. Für dieses Malen auf der Textebene geben wir nur das folgende Beispiel, das man mit den anderen Vorgehensweisen des Malens vergleichen kann.

(18) Ca) Bild (Eine Szene oder ein "Bild" wird beschrieben)

(28 : 2 *natsu* bis 28 : 5 *muzukashii*)

夏の真夜中の冷たく荒々しい感触の、しかも甘美な空気がかれをとりかこむ。キッチンから庭園へのドアがひらいて深夜の風にわずかにゆれている。かれはそのとき何も疑わなかった。水道の蛇口からしたたりつづけている水をじかにのみ、それから跣のまま、庭園の芝にむかって足をのぼす。芝が生い茂っている所以地面の本当の高さの目測がむつかしい。

NATSU no MAYONAKA no TSUMEtaku ARAARAshii KANSYOKU no, sikamo KANBIIna KUUKI ga karewo torikakomu. /Kittin/ kara TEIEN he no /doa/ ga hiraite SINNYA no KAZE ni wazukani yureteiru. Kare ha sonotoki NANI mo UTAGAwanakatta. SUIDOU no JYAGUCHI kara sitatari tuzuketeiru MIZU wo zika ni nomi, sorekara HADASHI no mama, TEIEN no SIBA ni mukatte ASHI wo nobasu. SHIBA ga OISHIGEtte irunode JIMEN no HONTOU no TAKAsa no MOKUSOKU ga mutsukashii.

Ihn umwehte die süßlich schöne Luft, mit dem kühl aufgerauhten Gefühl der Sommernacht. Die leicht geöffnete Tür von der Küche zum Garten wurde vom Nachtwind leicht bewegt. Ihm kam zu diesem Zeitpunkt gar nichts komisch vor. Er trank die Tropfen direkt aus dem beständig tropfenden Hahn und betrat dann den Rasen im Park. Weil der Rasen wild gewachsen war, konnte man nur schwer die wirkliche Höhe abschätzen.

Bei diesem Bild beachte man die neutrale, distanzierte Beschreibung ohne irgendwelche Elemente des Malfeldes, auch in den Teilen, wo Oe Gedanken und Einschätzungen berichtet: „*utagawanakatta* zweifelte nicht“ ist Berichtstil, kennzeichnenderweise ohne malende Onpos und Partnersignale, s. u. für die Hörer/ Leserinvolvierung. Auch fehlen Elemente des Lenkfeldes. Die ganze Szene ließe sich wohl nach diesem Drehbuchstil malen, oder besser sogar spielen.

Wenigstens für den Bereich der schöngestigen Literatur in Japan würde dies heißen, dass eine Beschreibung ohne malende Elemente als ein gemaltes Ganzes anzusehen ist. Im Literaturvergleich könnte diese in Japan ganz gewöhnliche Beschreibungsweise mit der in anderen Ländern verglichen werden. Ein besonders interessanter Kontrast ergibt sich zu Goethe und Eichendorff, bei denen gerade beim „Ausmalen“ für den Leser eben nicht Elemente des Malfeldes sondern des Lenk- und operativen Feldes verwendet werden (Ehlich 1999b).

Die nachfolgenden Weisen des Malens haben weniger mit einzelnen Wörtern als Elementen des Malfeldes zu tun. Vielmehr geht es darum, dass durch Großstrukturen innerhalb von Diskursen oder Texten jeweils insgesamt ein bestimmter Eindruck beim Leser/ Hörer produziert wird. Im Extrem könnte man sagen, dass sie jeweils als Gesamteinheit Elemente des Malfeldes sind. Man beachte, dass diese Strukturen ganz anders gestaltet sein können als wir sie aus dem europäischen Kontext kennen, und selbst wenn sie an der Oberfläche ähnlich sind,

für die Beteiligten als Ganzes eine andere Bedeutung haben können, als mit westlichen Interpretationsmustern auf den ersten Blick erfassbar. Hier können wir nur einige Beispiele undiskutiert vorstellen.

b) FOLGE = direkte Abfolge von sprachlichen Äußerungen, mit nur zwei Sprecherangaben (fragte der Kameramann in 33 : 8 und 33 : 18) direkt aufeinanderbezogen und in ununterbrochener Folge.

(19) **Cb) Folge**

33 : 6 – 34 : 4

– Auf eine Sprechernennung (33 : 1 fing Mitsuko mit dem Kameramann an zu sprechen) folgt

– Ein Einstieg in ein Thema 33 : 4, von dem nur ein Teil ausgesondert wird : Die Geschichte eines Blut leckenden Hundes.

Daraufhin folgt

– Eine Folge von als direkte Rede gekennzeichneten Redebeiträgen (wegen der Länge hier nicht abgedruckt), und schließlich

– Nach der ersten Sprechernennung in 34 : 3 setzt ein abrupter Abbruch mit einem (völlig unvermittelten) Themenwechsel in 34 : 4 : **Habt ihr keinen Hunger?** diesem Teil ein Ende.

In der angegebenen Stelle liefern die an den (Film)aufnahmen Beteiligten Redebeiträge zu (nur) einem Thema, dem Vorfall mit dem Blut leckenden Hund. Eine solche enge thematische Bezugnahme und textuelle und interaktionelle Verbundenheit wird im Alltag im Japanischen sehr schnell problematisch. In einem literarischen Text aber erzeugt eine solche Stelle als Ganzes einen besonders lebhaften, intensiven Eindruck von der Zusammengehörigkeit der Leute. Nur für zwei der 14 Äusserungen wird allgemein (fragen) angegeben, wer sie macht (der

Kameramann). Alle anderen Äußerer sind dann aufgrund der Verhältnisse der Beteiligten untereinander entnehmbar.

c) Rhetorische Frage

Rhetorische Fragen sind nach meiner Erfahrung in Japan nicht so häufig, vor allem wohl, weil sie auch direkt interpretiert werden können, und es dann schwierig sein kann, den durch ein Missverständnis entstandenen Schaden zu beseitigen. Immerhin sei diese Möglichkeit erwähnt, obwohl sich im Text nur einige wenige Vorkommen finden, s. a. Ba 4 :

(20) **Cc) Rhetorische Frage**

29 : 2

Nach dem der Dichter hingefallen und wieder aufgestanden ist. Für das folgende ist die Antwort eigentlich durch den Kontext vorgegeben :

(24) ああ、転んだのね。しかしどうして傷がついたのだろうか？

· · Aa, KORONda no ne. shikashi doushite KIZU ga tsuita no darou ?

Och, hingefallen ist er. Aber wieso hat er sich denn wohl verletzt ?

Es kann sein, dass der Erzähler den Leser mitnimmt in der Erhabenheit über die Situation und so eine Gleichgestimmtheit erreicht und ihn an der Lächerlichmachung der Person Anteil haben lässt.

d) TWh = Textwiederholung

Hierbei handelt es sich um die wörtliche oder fast wörtliche Wiederholung eines Textteils.

Wiederholungen sind in allen Sprachen und Gesellschaften ausgezeichnet und stellen ein Problem dar :

- Teilweise sind nur inhaltliche Wiederholungen erlaubt,

— Teilweise sind nur wörtliche Wiederholungen erlaubt, und zwar innerhalb eines bestimmten Zeitraumes/ Raumabstandes.

Andererseits können (wörtliche) Wiederholungen durch den Partner wichtige Sozialisierungsfunktionen übernehmen.

(21) **Cd1) Nicht-identische Wiederholung**

16 : 3 – 7 (7 Teile)

腕をうごかしている。

UDE wo ugokashite iru.

Sie bewegt ihre Arme

その女がなにをしているかは不明瞭だ。

sono ONNA ga nani wo shite iru ka wa FUMEIRYO da.

Es ist unklar, was die Frau da macht

永いあいだみつめつづけた。

NAGAi aida mitumetsuzuketa.

(Sie) sahen eine lange Zeit (zu)

女の体の運動はあいかわらずだ。……

ONNA no KARADA no UNDOU ha aikawarazu da. ……

Die Bewegung der Frau ging weiter. ……

腕の動作は不明瞭なのだ。

UDE no DOUSA wa FUMEIRYO na no da.

es ist nämlich unklar, was die Arme machen

肩の激しい上下運動は深く印象的だが。

KATA no hagesii ZYOUGEUNDOU ha FUKAku INSYOUTEKI daga

Die Rauf- und Runterbewegung der Schulter war aber tief eindrucksvoll

永いあいだ眺めていた。

NAGAi aida NAGAmete ita.

Sie hatten lange hingesehen

Thematischer Wechsel mit *sore kara* dann (3 : 8)

In diesem Beispiel werden 3 „Stränge“ überlagernd wiederholt :

– Die Bewegung der Frau (*ugokashite iru, undou, dousa, undou* (Anm. : *ugokasu* ist eine ander Lesung des *dou* in *undou* und *dousa*, im Beispiel allerdings in Hiragana ausgeschrieben)).

– Die Unklarheit der Einschätzung (*fumeirou* unklar : fast identische Wiederholung : *da* vs. *nanoda*).

– Das Hinsehen der Leute im Auto (Jeweils *nagai aida* (eine lange Zeit) *mitumetuzuketa, nagamete ita* hatten sie hingesehen).

Wenn hier auch keine eingehende Interpretation dieser Prozedur gegeben werden kann, so ist doch anzunehmen, dass beim Leser durch die Verwobenheit einer begrenzten Menge von wiederholten Elementen ein verstärkter und verfestigter Eindruck von der Szene und von den „gemischten“ verwundenen Gefühlen des Autors und der Leser/ Betrachter entsteht, die so in spezieller Weise involviert werden.

(22) Cd2) Identische Wiederholung

jeweils in 32 : 6 und 32 : 8

くすくす笑い

kusukusuWARAi

Kichern

Man kann zumindest annehmen, dass durch eine wörtliche Wiederholung der Handlungsbezeichnung der Eindruck davon beim Leser verstärkt wird. U. U. werden auch Implikationen des Kicherns mit übernommen. Spätestens beim zweiten Mal sind diese dem Leser vertrauter und wieder im Focus.

Malen kann aber auch noch auf einer anderen Ebene stattfinden : Spezifisch für „Literatur“, aber auch im Alltag häufig genutzt, steht die folgende Möglichkeit zur Verfügung :

D. Malen mit Schrift

Die im Japanischen gebräuchliche Mischschrift eröffnet eine besondere Möglichkeit des Malens : Es kann ein Ausdruck, der normalerweise nicht gebraucht wird, verwendet werden, und dieser auch noch in wenig gebräuchlichen Zeichen geschrieben werden. D. h. es wird visuell durch den Gebrauch von schwierigen oder ungewöhnlichen Kanji (der Ausdruck zwischen den zwei K) geschrieben und zugleich gemalt :

(23) D) Malen mit Schrift

31 : 2, 3

発音の練習のようくりかえされる, おなじひとつの詩の K 蜿蜒 K たる朗読。

HATSUON no RENSYU noyouni kurikaesareru onaji hitotu no SHI no ENENTaru ROUDOKU.

Wie bei der Ausspracheübung, ein K *endloses* K Vorlesen von immer demselben einen Gedicht.

Durch Bezugnahme auf einen nicht oft gebrauchten Ausdruck in einer seltenen

Zeichenverbindung kann der Autor das gemeinsame Wissen von diesem und, in diesem Fall, die Intensität der (langweiligen) Wiederholung in der besonderen Gebrauchssituation ansprechen.

E. Malen durch Partnerbezug

Partnerbezug durch Satz- und Phrasenendpartikeln ist ein wesentlicher Teil jedes normalen Gesprächs im Japanischen (Reinelt 1989b). Das heißt, dass sich Partikel am Satzende, besonders für den Partnerbezug in der wörtlichen Rede, auch in literarischen Texten finden.

a) partnerrelevante Partikeln und zeitlicher Ablauf

Partnerrelevante Partikeln tragen z. B. dazu bei, das Bild eines lebhaften gegenseitig involvierten Austausches von Äußerungen aufzubauen. Dies ergibt sich schon daraus, dass auf Satzendpartikeln normalerweise innerhalb eines bestimmten Zeitraumes der nächste Beitrag folgt. Das folgende Beispiel wird so in seinem zeitlichen Ablauf vorstellbar :

(24) Ea) Zeitlicher Ablauf

18 : 6 / 7

“なぜその女は涼しくなっても窓をしめないんだろう？”

“外の連中を挑発するみたいで恐いんだろうさ”

“*naze ano ONNA ha SUZUSikunattemo MADO wo simenainndarou ?*”

“*SOTO no RENCHU wo CHOHATSU surumitaide KOWA indarousa*”.

„Warum macht die Frau da dann nicht das Fenster zu, obwohl es doch schon kühl geworden ist?“

„Sie hat wohl Angst, die Leute fühlten sich angemacht“

b) Überlegungen

Äußerungen mit Partikeln können auch Überlegungsaktivitäten andeuten, die der Leser versteht und dann mitvollzieht.

(25) Eb) Überlegungen

24 : 1

“さあ, どうだろう”

“*sah doudarou*”

Hm, was wird das wohl werden.

Es ist hier zu beachten, dass der Angesprochene zumindest implizit immer auch der Leser sein kann bzw. ist.

c) Leserinvolverung

Partikeln machen natürlich in den Äußerungen der *dramatis personae* auch Identifikationsangebote an den Leser und erhöhen so die Involviertheit, eine wesentliche Funktion des Malens mit Sprache im Japanischen.

(26) Ec) Leserinvolverung

20 : 6

“よく凍死してしまわなかったわね”

“*yoku TOUSHI site simawanakattawane*”

Na, hast du aber Glück gehabt, dass du nicht erfroren bist.

wa ne bezieht sich auf ein gemeinsames Wissen und darauf, dass dies gilt, aber in besonderer Weise Anwendung findet, und die Verwunderung geteilt wird. Es legt nahe, dass der Partner/ Leser vielleicht dasselbe gesagt hätte in derselben Situation. Der Leser wird somit in das Stück einbezogen (z. B. als potentieller

Mitäußerer von 20 : 6). Reinelt 1989b gibt eine Übersicht über die so verwendbaren Partikeln.

Am Ende dieses Teils können wir sagen, dass verschiedene der in Teil 2 angesprochenen Dimensionen gemalt werden, und zwar funktional ähnlich aber mit sehr unterschiedlichen Mitteln, von kleinsten Einheiten wie Partikeln bis zu größeren Textteilen.

Dabei gibt es auch Dimensionen, die im Deutschen nicht so eine große Rolle spielen wie im Japanischen, z. B. die Kodierung des Partnerbezugs an der sprachlichen Oberfläche. In literarischen Werken bedeutet dies z. B. die Involvierung des Hörers/Lesers. Es kann gut sein, dass man die Definition von Malfeld noch einmal überdenken muss.

6. Ende : Fazit und Folgerungen

Dieser Beitrag stellt nur eine minimale Systematisierung dar. Es ist nur ein erster Versuch, mit Ansätzen der funktionalen Pragmatik an der Oberfläche sehr disparate Teilbereiche des Japanischen zu erfassen, die sich darin ähneln, dass sie als übers Symbolfeld hinausgehende Elemente, die, zumindest an der jeweiligen Textstelle, nicht unmittelbar rationell erfasst werden können und brauchen, ja vielleicht gar nicht sollen, und dadurch, dass sie Autor und Leser gemein sind, oder wenigstens vom ersten als gemeinsam präsupponiert werden, und eine „Gleichgestimmtheit“ zwischen beiden erzeugen. Durch deren Kategorisierung konnte auch ein Beitrag zur Strukturierung des Malfeldes überhaupt geliefert werden.

Natürlich konnte ich hier nur Ansätze in einer Beispielsammlung zeigen. Es dürfte aber klar geworden sein, dass Elemente des Malfeldes mit sprachlichen und sprachstrukturellen Mitteln verschiedene Dimensionen der sinnlichen Wahrnehmung wie auch Bereiche der geistigen Vorstellung und sogar der Leserinvolverung

„malen“.

Während die funktionalen Ähnlichkeiten schon länger bekannt sind, ist dies der erste Versuch einer einheitlichen Erklärung. Natürlich können die betrachteten Ausdrücke in andere Felder übergehen, z. B. ins Symbolfeld als Nomen (Bc 4) oder Verben. Ein Beispiel für den umgekehrten Vorgang im Deutschen findet sich in Reinelt 1990: *Projezier!* als „onomatopoeisierte“ Form.

Natürlich konnte ich hier nicht genauer auf die Details der einzelnen Prozeduren eingehen. Während in dieser Arbeit nur die sprachliche Wirklichkeit angegangen werden konnte, müssen die Zusammenhänge mit der Wirklichkeit und der mentalen Widerspiegelung bei Sprecher/ Autor und Hörer/ Leser späteren Untersuchungen überlassen bleiben (Redder & Rehbein 1999 : 8).

Diese Arbeit kann aber als Vorlage für weitere Untersuchungen des Malfeldes in anderen Diskursen und Texten des Japanischen und anderer Sprachen verwendet werden. Aus den Ergebnissen lassen sich wiederum Konsequenzen für den Erklärungswert der Funktionalen Pragmatik, z. B. im Bereich der Literarizität ableiten.

7. Anwendung

Schliesslich sollen auch die ganz praktischen Probleme bei der Übersetzung nicht unerwähnt bleiben.

Zumindest lexematische Elemente des Malfeldes, wie sie in 5.2. B betrachtet wurden, sind vergleichsweise eine Lücke im Deutschen, ebenso sind die anderen Prozeduren A, C, D, und E auch nicht leicht nachvollziehbar. Was passiert, wenn man nicht in gleicher Weise malen kann, wollen wir kurz anhand von 2 Comicübersetzungen betrachten.

Asterix ist in Japan nur einigen Eingeweihten bekannt (es gab wohl auch einmal einen Band auf Japanisch); Mickey Mouse ist überall bekannt, aber eben nur als

niedliche Maus. Ihre Comics sind fast unbekannt, und im Vergleich zu Japanischen Comics sind die Darstellungen, ganz abgesehen von den Inhalten, in ihnen, wie ein Student sagte, schlicht flach und langweilig. Der Vergleich von Stumm- und Tonfilm ist sicher nicht unangebracht.

In der letzten Zeit werden öfter auch Japanische Comic(hefte) auf Deutsch übersetzt und in Deutschland verkauft. Diese sind nicht von vornherein für den internationalen Markt produziert. Bei der Übertragung muss man mit den malenden Onpos – schon aus drucktechnischen Gründen, oft sind sie quer über den Panel oder gar die Seite geschrieben – fertigwerden, ganz zu schweigen von den anderen erwähnten Prozeduren. 2 Beispiele sollen reichen, um die gewählten Verfahren zu demonstrieren.

Im Action-Comic AKIRA – in Farbe spiegelbildlich abgedruckt, und deshalb auch von links nach rechts lesbar – sind einige wenige ganz eingeschwärzt, während etwa die Hälfte der – allerdings meist vorwiegend „laut“ malenden – Onpos übersetzbar und auch übersetzt sind. Der Rest ist wie im Original belassen (Reinelt 1998).

In der historischen Nach-Erzählung Genji Monogatari Asakiyumemishi (Die Genji-Geschichte nach Asakiyumemishi) von Yamato Waki (1992) sind die meisten Onpos wie im Original belassen, vor allem die lautmalenden. Teilweise hat Yamato aber auch versucht, mit anderen malenden Onpos fertigzuwerden. Auf p. 137 bleibt ein Onpo, das die Bewegung und das Geräusch der Insekten „malt“ unübersetzt *ririri*, oder das abnehmende Flackern eines Lichts *jiji* 90 : 6, aber immerhin versucht sie auch eine Beschreibung in 146 : 3, 4. Neben dem in Katakana belassenen Onpo steht mit Asterisk : „Es regnet“. Dies ist allerdings auch eindeutig aus dem Panel ersichtlich.

Schwieriger wird es allerdings bei *shiin* p. 139. Dieses Onpo ist zumindest dreidimensional, was im Deutschen nicht auf einmal wiedergegeben werden kann. Über *shiin* steht : „Das Licht geht aus“. Außerdem wird mit diesem Onpo

allerdings gleichzeitig auch Ruhe und Einsamkeit vermittelt, was nur schwer aus dem Bild entnehmbar ist. Völlig entfällt die unwohle Vorahnung, die auch mit *shin* gemalt ist. Da sich also drei Aspekte nicht gleichzeitig darstellen lassen, hat Yamato den offensichtlichsten Aspekt herausgenommen (*das Licht geht aus*) und sozusagen das mehrdimensionale Onpo (natürlich unter Verlust der anderen Aspekte) ein-dimensioniert. Ob es noch bessere Verfahren gibt, muss die Zukunft zeigen.

Ein Wort des Dankes an all diejenigen Muttersprachler, die diese Untersuchung erst ermöglicht und immer wieder hinterfragt haben, und damit erst den Fortschritt gebracht haben: Meine Studenten, die die Versuche mitgemacht haben, „der Lehrkurs“, der die Versuche diskutierte, Herr Ishibashi und Frau Itoh, die bei der Kategorisierung halfen, und Frau Yokoyama, die alles überprüfte und in eine verständliche Form brachte. Bei der theoretischen Bearbeitung halfen ausserdem meine Kollegen Ichiro Marui, Masako Sugitani, Yasuhiro Fujinawa, Yoshinori Nishijima, und einige andere.

Literatur

Anmerkung

Weil alle Überlegungen noch im Flux sind, gibt es auch noch keine spezifischen Literaturangaben: Es gibt anscheinend noch keine Literatur aus dieser Betrachtungsweise. Zu den einzelnen genannten Untersuchungsbereichen gibt es natürlich sehr viele Untersuchungen innerhalb der japanischen Linguistik. Ich geben nur einige relevante Referenzen an.

Quellen

Oe, Kenzaburo (1968/1994) *Seiteki Ningen* (Der Mensch als Sex). Tokyo, Shinchosya.
Yamato Waki (1992), *Genji Monogatari* – Asakiyumemishi, Böblingen, Okawa-Verlag.

Sekundärliteratur

- Amanuma (1985) *Giongo, Gūtaigo Jiten*. Tokyo, Tokyosyuppan.
- Asano, Tsuruko (Ed.) (1978) *Giongo/Gūtaigo Jiten*. Tokyo, Kadokawasyoten.
- Banno, Mieko (1998) Repetition, Reformulation, and Definitions : Prosodic Indexes of Elaboration in Japanese Discourse. in : *Japanese Korean Linguistics*, Vol. 8, Leland Stanford Junior University. p. 3-16.
- Buhler, Karl (1934) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena, Fischer.
- Ehlich, Konrad (1986) Funktional-pragmatische Kommunikationsanalyse — Ziele und Verfahren. in : Hartung, W. (Hg.): *Untersuchungen zur Kommunikation — Ergebnisse und Perspektiven* (= Linguistische Studien A 149). Berlin, Akademie, p. 15-40.
- Ehlich, Konrad (1991) Funktional-Pragmatische Kommunikationsanalyse — Ziele und Verfahren. in : Flader, D. (Hg.) *Verbale Interaktion*. Stuttgart, Metzler, p. 127-143.
- Ehlich, Konrad (1999) Funktionale Pragmatik — Terme, Themen und Methoden. in : *Deutschunterricht in Japan*, 4, p. 4-24.
- Ehlich, Konrad (1999b) Sehen und Zeigen — Zu einigen sprachlichen Verfahren bei Goethe und Eichendorff. In : *Dokumentation des 26. Linguisten-Seminars 1998*. Tokyo: Japanische Gesellschaft für Germanistik, p. 18-57.
- Hamano, Shoko (1998) *The Sound-Symbolic System of Japanese*. Leland Stanford Junior University.
- Hayashi, Makoto (1997) An Exploration of Sentence-final Uses of the Quotative Particle in Japanese Spoken Discourse. in : *Japanese Korean Linguistics*, Vol. 6, Leland Stanford Junior University. p. 565-581.
- Herrmanns, Fritz (1995) Kognition, Emotion, Intention — Dimensionen lexikalischer Semantik. In : Harras, G. (Hrsg.) *Die Ordnung der Wörter*. Berlin, New York : p. 138-178.
- Kita, Sotarou (1997) Two-dimensional semantic analysis of Japanese mimetics. in : *Linguistics* 35, 2, p. 379-415.
- Kubozono, Haruo (1993) *The Organization of Japanese Prosody*. Tokyo, Kuroshio Publishers.
- Marui, Ichiro (1999) *Überlegungen von zwei konstitutiven Sinnbezügen verbaler Interaktion : Territorialität und Koexistenz*. 5. Internationale Konferenz Funktionale Pragmatik 1999, Universität Dortmund. 25-27. 11. 1999, mimeo.
- Maynard, Senko K. (1994) Thematic suspension and Speech Act Qualification : Rhetorical effect of stray interrogative clauses in Japanese text. in : *Poetics*, Vol. 22, No. 6, p. 473-496.
- Ono (1984) A Practical Guide to Japanese English Onomatopoeia and Mimesis, *Nichiei Gion/Gūtaigo Katsuyoujiten*. Tokyo, Hokuseido.
- Redder, Angelika (1990) *Grammatiktheorie und sprachliches Handeln: 'dem' und 'da'*. Tübingen, Niemeyer.

- Redder, Angelika (1992) Funktional-grammatischer Aufbau des Verb-Systems im Deutschen. in : *Deutsche Syntax*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, p. 128-154.
- Redder, Angelika (1994) Bergungsunternehmen – Prozeduren des Malfeldes beim Erzählen. in : Brüner, G./ Graefen, G. (Hgg.) *Texte und Diskurse. Methoden und Forschungsergebnisse der Funktionalen Pragmatik*. Opladen : Westdeutscher Verlag, p. 238-264.
- Redder, Angelika / Rehbein, Jochen (Hrsg.) (1999) *Grammatik und mentale Prozesse*. Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- Reinelt, Rudolf (1986) Onomatopoetika, Gitaigo, Giongo. in : *Memoirs of the Faculty of General Education, Ehime University*, (Ehime Daigaku Kyouyoubu Kiyō) 19, p. 269-293.
- Reinelt, Rudolf (1987) Onomatopoetika, Gitaigo, Giongo II. in : *Memoirs of the Faculty of General Education, Ehime University*, (Ehime Daigaku Kyouyoubu Kiyō) 20, p. 569-596.
- Reinelt, Rudolf (1989) Onomatopoetika : Probleme des Sprachkontakts. in : *Memoirs of the Faculty of General Education, Ehime University*, (Ehime Daigaku Kyouyoubu Kiyō) 22, p. 111-131.
- Reinelt, Rudolf (1989b) Kommunikative Funktionen von Partikeln im Japanischen. in : Harald Weydt (Hrsg.) *Sprechen mit Partikeln*. Berlin, W. de Gruyter, p. 115-126.
- Reinelt, Rudolf (1990) New Developments in German Onomatopoeics. in : *Linguistic Fiesta - Festschrift for Professor Hisao Kakehi's Sixtieth Birthday*. Tokyo, Kuroshiosyuppan, p. 273-286.
- Reinelt, Rudolf (1998) AKIRA – Das Lexikon im Kopf und das im Schrank – Zur Verbindung von Lexikon und Lexikologie. in : *Ehimeidaigaku houbungakubu ronshū, Jimbunkahen* 5, p. 143-176.
- Yoshimi, Dina R. (1997) An Expanded Concept of Speakerhood. in : *Japanese Korean Linguistics*, Vol. 6, Leland Stanford Junior University, p. 583-605.

日本語要約

Ehlich & Rehbein の機能的語用論によると言語的手段はヒューラーの Feld (場) の理論にそって組織される諸過程において使用される。つまりそれらは象徴場, 指示場, それに Ehlich の拡張による „Lenkfeld (制御場)“, „operatives Field (操作場)“ と „Malfeld (描写場)“ である。この論文ではくわしい紹介 (1-4) の後, 日本の文学作品におけるその Malfeld の要素を取り出して (5) 体系化してみようとする (6)。最後に, 翻訳における実用的な問題についての考察をする (7)。