

Sprachkritik bei Yoko Tawada

Florian GELZER

I.

Die in Hamburg wohnende Autorin Yoko Tawada steht in der deutschsprachigen Literaturlandschaft einzigartig da. Sie schreibt auf deutsch und japanisch, ist als Lyrikerin, Essayistin und Dramatikerin hervorgetreten, ist als promovierte Germanistin aber auch vertraut mit der Literaturwissenschaft und der Literaturtheorie. Dieser doppelte Hintergrund, die Konfrontation der beiden Kulturen und Sprachen einerseits und die theoretische Reflexion andererseits, dient ihr als Basis für ihre verwirrend vielfältige literarische Produktion. Ein Leitfaden, der ihre zahlreichen Publikationen und kleineren Arbeiten verbindet, ist die Sprachkritik: Aus Beobachtungen, die aus dem Leben in einer fremdsprachigen Umgebung entstanden sind, erwächst mehr und mehr eine Sprachkritik grundsätzlicher Art, die zum Teil überraschende Parallelen zur europäischen, theoretisch-reflektierten Sprachkritik aufweist. Komplementiert wird diese Sprachkritik durch das Postulat einer neuen literarischen Ausdrucksform. Theorie, Poetik und Praxis sind bei Yoko Tawada aber nicht klar voneinander zu trennen; auf spielerische Weise bewegt sich die Autorin in einem experimentellen Raum zwischen den beiden Sprachen und den literarischen Gattungen. Folgt man aber dem Leitfaden der Sprachkritik, so lässt sich ein thematischer Zusammenhang und eine innere Konsequenz innerhalb ihres bisherigen deutschsprachigen Oeuvres feststellen. Die Entwicklung dieser singulären Sprachprogrammatis soll im Folgenden anhand einer Auswahl aus Tawadas erzählenden, essayistischen, lyrischen und dramatischen Texten erstmals nachgezeichnet werden.

Einem kleineren Publikum bekannt geworden war Yoko Tawada, die ihre Bücher im Tübinger konkursbuch-Verlag veröffentlicht, zunächst als Lyrikerin. Ihrem ersten, noch aus dem Japanischen übersetzten Lyrikband *Nur wo du bist da ist nichts*¹⁾ folgte der Kurzroman *Das Bad*,²⁾ der das Schicksal einer Japanerin in

1) Yoko Tawada, *Nur da wo du bist da ist nichts* (1987), aus dem Japanischen von Peter Pörtner, 2. Auflage, Tübingen 1993.

2) Yoko Tawada, *Das Bad. Kurzer Roman* (1989), aus dem Japanischen übersetzt von Peter Pörtner, 3. Aufl., Tübingen 1993.

Deutschland erzählt. Es ist nicht verfehlt, hinter den halluzinatorischen Bildern des Romans Autobiographisches zu vermuten. Doch spätestens bei der ersten deutschsprachigen Erzählung *Wo Europa anfängt*³⁾ wird deutlich, dass es sich bei Yoko Tawadas Texten nicht um Erlebnisberichte oder um Betroffenheitsprosa handelt. Die Erzählung zeichnet zwar im Stil eines Tagebuchs die Überfahrt einer Japanerin nach Deutschland nach, wird aber durch ihre raffiniert komponierte Vielschichtigkeit zu einer schillernden Parabel auf die Transformation von Heimat in Fremde und ist programmatisch für Tawadas weitere Produktion. Die Protagonistin von *Wo Europa anfängt* hat in Moskau, der Endstation ihrer Reise, eine Vision, in der sich Kindheitserinnerungen, märchenhafte Motive und Reiseerlebnisse in einem schwindelerregenden Strudel vermengen. So wie das Ende der Erzählung symbolisch den Abschied dieser japanischen Ich-Erzählerin von ihrer Kindheit und ihrer Heimat markiert, gehen die folgenden Prosatexte allesamt von einer ähnlichen Grundkonstellation aus: Eine japanische Frau berichtet in der Ich-Form über ihre ersten Schritte in einer für sie noch fremden — deutschsprachigen — Umgebung.

Die Sprachkritik bleibt in Tawadas frühen Texten noch auf konkrete Probleme, die die Konfrontation mit einer fremden Sprache mit sich bringt, beschränkt. In ihrer noch aus dem Japanischen übersetzten Erzählung *Bilderrätsel ohne Bilder*⁴⁾ beispielsweise befindet sich eine japanische Ich-Erzählerin auf dem Weg zu einer Bilderbuch-Ausstellung. Auf der Fahrt erinnert sie sich an die Trennung von ihrem Freund und an Episoden aus ihrer Kindheit in Japan. Eine ‚Reise zu Büchern‘ will Tawada also beschreiben, und dies im doppelten Sinne: Die Erzählerin ist unterwegs zu einer Buchausstellung, aber auch ihre Reise von Japan nach Europa sei im übertragenen Sinn eine Reise zu Büchern gewesen, zu „imaginären »Bücher[n]«, die noch nicht geschrieben sind, noch nicht gebunden sind, in denen wir im Traum fortwährend blättern, ohne sie verstehen zu können“ (S. 9). Die Traumvorstellungen von der Fremde als Buch seien in Japan entstanden, aus Überdross an der Muttersprache: „[V]on den Büchern, die ich in die Hand nahm, sah ich schließlich nur noch den Inhalt“ (ebd.). Nur bei fremdsprachigen Büchern, bei denen sich die unlesbare Schrift wie ein „Maschinenbauplan“ auf die Seiten legte, habe sie jenes Gefühl der lustvollen Fremdheit wieder gefunden.

3) Yoko Tawada, „Wo Europa anfängt“, In: Dies., *Wo Europa anfängt*, z.T. aus dem Japanischen von Peter Pörtner, 3. Auflage, Tübingen 1994, S. 66–87.

4) Yoko Tawada, „Bilderrätsel ohne Bilder“ (1987), in: Dies., *Nur da wo du bist da ist nichts*, aus dem Japanischen von Peter Pörtner, 2. Aufl., Tübingen 1993, S. 7–55.

Um ganz in einer Welt von „unverständlichen Büchern“ zu leben, habe sie ihre „gestorbenen japanischen Bücher“ begraben, um nach Deutschland zu fahren (S. 11). Dort werde nun die Umgebung zu einem Buch; was darin steht, wird zur Nebensache erklärt. Menschen, denen die Erzählerin begegnet, werden auf ihre Gesten reduziert, auf bloße Erscheinungen der Außenwelt. So schreibt sie über ihren Freund K.:

Warum ich sein schön geformtes Kinn, seine Schultern, die wie die Gelenke von Flügeln aussahen, das neue Auto, das sich wie Seide anfühlte, einmal begehrte, das weiß ich nicht mehr. Meine Erinnerung ist zerrissen, wie ein Stück Papier. Ich weiß nicht mehr, warum ich diese Dinge begehrte. Oder habe ich einen Körper begehrt, der dem meinen ganz gleich war? Ein Buch, das so tut als ob es ein Mensch wäre? Ein Buch, das nur, wenn jemand in ihm blättert, in der Welt ist? (S. 33)

Dieser Umgang mit dem Fremdartigen, das Vertrauen auf Gesten statt auf Worte — als läse man ein Buch nicht, sondern blättere bloß darin —, bringt die Erzählerin in ihrer Beziehung zu ihrem Freund in Schwierigkeiten. Ihr Verhalten, auf Gesten statt auf Worte zu vertrauen, wird von ihm so oft missgedeutet, dass eine Trennung schließlich unvermeidlich wird. Um die Missverständnisse und Unterschiede zwischen ihr und K. zu beschreiben, fehlen der Erzählerin aber die Worte. Es gelingt ihr nicht, ihre Gefühle mit den Worten einer fremden Sprache auszudrücken. Auf die Trennung von ihrem deutschen Freund folgt das Schweigen der Erzählerin.

Die Sprachnot und die Suche nach einer eigenen Ausdrucksweise werden auch in Tawadas Kurzroman *Das Bad* auf eindringliche Weise dargestellt. Im Gegensatz zu *Bilderrätsel ohne Bilder* sind es hier nicht allein das Fremdsein der Protagonistin — wiederum einer in Deutschland lebenden Japanerin — und ihr Leben zwischen zwei Sprachen, die problematisiert werden, sondern ebenso die Erwartungen und Projektionen, die an die ‚fremde Frau‘ herangetragen werden. *Das Bad* zeigt, wie die Erzählerin in verschiedenen — tatsächlichen oder imaginierten — Metamorphosen diesen Fremdbestimmungen entgegenkommt, sie unterwandert oder verwirft. Der eigentliche Bericht der Erzählerin über ihren Alltag in Deutschland und einen Besuch bei ihrer Mutter in Japan mündet in einen halluzinogenen Traumtext. In diesen Passagen verbinden sich Szenen und Motive aus japanischen Mythen mit Konzeptionen und Redeweisen der westlichen feministischen Literaturwissenschaft. Interessant ist vor allem die Funktion, die der Sprache zukommt für die Standortsuche der Protagonistin. Die deutsche

Sprache hat ihr Xander, ihr Geliebter, beigebracht: „Während ich wiederholte, was Xander mir vorsprach, ging meine Zunge in seinen Besitz über [...] Xander gab den Dingen ihre Namen; wie der Schöpfer“ (Kap. 5). Die Zunge — die klassische Metonymie für Sprache — ist also nicht ihr Eigentum, sondern das ihres Freundes. Das Motiv der Zunge taucht mehrmals in der Erzählung auf: Bei einem Geschäftsessen, an dem die Erzählerin als Dolmetscherin absichtlich falsch übersetzt, isst sie Seezunge, denn „[w]enn ich sie esse, habe ich das Gefühl, daß eine andere Zunge für mich weiterspricht, wenn ich einmal um Worte verlegen bin“ (Kap. 3). Nach dem Verzehr der Seezunge verwandelt sie sich in eine Fischfrau, die Traumähnliches phantasiert. In einer weiteren Metamorphose, bei der sie sich mit einer toten Frau identifiziert, geht die Zunge der Erzählerin in den Besitz dieser Toten über:

Man kann sagen, daß ich für den Rest des Lebens meine Zunge jener Frau geschenkt hatte. Jede Nacht hörte ich aufmerksam auf ihre Stimme und schrieb ihre Worte nieder. Deshalb konnte ich das, was Xander sagte, schon nicht mehr verstehen. Ja, ich konnte mich sogar nicht einmal daran erinnern, ob ich Xander jemals verstanden hatte (Kap. 9).

Zusätzlich zu den in *Bilderrätsel ohne Bilder* beschriebenen Problemen der Zweisprachigkeit trifft hier die Erzählerin das Problem der Fremdbestimmtheit ihrer „Zunge“. Ohne zu einer eigenen Stimme zu finden, wiederholt die Erzählerin die Sprache anderer — des Freundes, der Toten, der Mutter — und entwickelt keine individuelle Ausdrucksweise.

Die schwierige Suche einer fremden Frau nach einer eigenen Stimme wird in dem Kurzroman *Ein Gast*⁵⁾ weitergeführt. Während die Protagonistin in *Das Bad*, als Übersetzerin und Typistin, zwar mit Sprache zu tun, aber nur als Medium in einem männlichen Diskurs fungiert hatte, ist die Erzählerin in *Ein Gast* selbst journalistisch und schriftstellerisch tätig. Sie verfasst für eine japanische Frauenzeitschrift kurze Artikel über Deutschland. In zwölf Episoden berichtet die Erzählerin aus ihrem unspektakulären Alltag, der ihr in zunehmendem Maße undurchdringlich und unüberwindbar erscheint. Sie wird von verschiedenen Personen und Umständen von ihrem Schreiben abgehalten, bis sich die Schreibkrise in eine existentielle Lebenskrise ausweitert. So wird der Kurzroman über die Diskussion des Fremdseins und der Fremdheit hinaus auch zu einem poetologischen Text über die Hintergründe eines (weiblichen) Schreibprozesses. Während

5) Yoko Tawada, *Ein Gast. Kurzer Roman*, Tübingen 1993.

die Erzählerin in dem *japanischen* Prosatext *Bilderrätsel ohne Bilder* sich fremdsprachige Bücher wünschte, bei denen sie die Materialität der Schrift und gerade nicht den Inhalt genießen konnte, leidet die Protagonistin in der *deutschsprachigen* Erzählung *Ein Gast* genau umgekehrt an der fremden Schrift, die ihr den Zugang zum Inhalt verwehrt:

Seit langer Zeit habe ich keinen Roman mehr gelesen, dessen Buchstaben ich zum Verschwinden bringen konnte. Es liegt wahrscheinlich nicht an mir, sondern an der Stadt. Es gibt nämlich hier nur Bücher in einer mir fremden Schrift. Seitdem ich hier lebe, ist es mir noch nie gelungen, in einen Roman hineinzutreten. Ich lese und lese, aber das Alphabet verschwindet nie vor meinen Augen, sondern es bleibt wie ein Gitter oder wie Sand im Salat oder wie die Wiedergabe meines Gesichtes im Fensterglas eines Nachtzuges (S. 20).

Die Lösung bietet eine Sprechkassette, auf der eine Frauenstimme einen „unglaublich langweiligen“ Roman vorliest. Indem die Erzählerin sich von der Frauenstimme vorlesen lässt, kann sie sich von der Schrift befreien: „Nun gelang es mir endlich, das Alphabet zu tilgen“ (S. 21). Die Erzählerin wird ganz von der Stimme in Bann gezogen, die sie auch bei ausgeschaltetem Kassettengerät weiter zu hören wähnt. Die Stimme ist beides: Inspiration und Ablenkung, erotisches Organ und Belästigung. Im zweiten Teil der Erzählung spricht die Protagonistin von ihrem Bemühen, sich von der Stimme zu befreien. Sie sucht mittels einer Zeitungsannonce nach dem Roman, der auf der Kassette vorgelesen wird: „Der Roman interessierte mich nicht. Ich wollte das Buch besitzen, um die Stimme aus der Kassette hinter dem Gitter der Buchstaben einsperren zu können“ (S. 45). *Was* die Stimme erzählt, scheint nicht relevant zu sein; *wie* sie wahrgenommen wird, ist entscheidend. Dies beschreibt die Schlüsselszene des Romans näher:

Als die Nacht begann, suchte ich nach Körperstellen, mit denen ich die Stimme wahrnehmen konnte. Denn ich bezweifelte, daß ich sie wie eine gewöhnliche Stimme am Trommelfell spürte. [. . .] Ich habe nie verstanden, was sie von mir wollte, wenn sie überhaupt etwas wollte. Ich konnte ihr auch keine Fragen stellen, weil sie nichts hören konnte. Es war eine Stimme ohne Ohren. Manchmal ließ ich mich stundenlang von ihr streicheln, den Bauch, die Fußsohlen, die Nase, die Brust, die Fingerspitzen, die Oberschenkel. Zum Glück mußte ich keine Reaktionen zeigen, die Stimme erwartete das nicht von mir. Ich mußte keinen Satz formulieren und konnte mich in einen Tastsinn verwandeln, in einen Tastsinn ohne Sprache. Nicht nur die gesprochene

Sprache, sondern auch die Körpersprache war nicht mehr nötig. Ich fühlte mich auch befreit vom Blick, denn es war eine Stimme ohne Augen (S. 41f.).

Die Stimme, die nicht hinter das ‚Sprachgitter‘ gesperrt, also nicht schriftlich wiedergegeben werden kann, steht als Chiffre für eine Art Kommunikation, die jenseits der Sprache liegt. Sie ist der Gegenpol zur Sprachmüdigkeit und Sprachnot, die Tawadas Prosatexte immer wieder beklagen, und die Utopie von einer anderen Art der Wahrnehmung und Verständigung, die über die Grenzen der Sprache hinausweist. — Die Beschreibung dieser Chiffre der weiblichen Stimme — und insbesondere der Vorrang, den sie vor der schriftlich fixierten Sprache erhält — erinnert stark an Postulate einer *écriture féminine*, wie sie etwa die französische Schriftstellerin Hélène Cixous beschreibt. Bei Cixous heißt es in beinahe identischem Wortlaut, ‚feminine‘ Texte seien „für die Stimme“ geschaffen, „Ohren-Texte“, im Gegensatz zu den männlichen „Augen-Texten“, die um der „Bedeutungsfunktion der Buchstaben willen“ geschrieben seien.⁶⁾ Im Gegensatz zu Cixous’ „Ohren-Text“ ist die „Stimme“ bei Tawada jedoch nicht nur positiv besetzt, sondern kann auch bedrohlich wirken.

Gegen die geheimnisvolle Stimme steht in *Ein Gast* zum Beispiel die Sprache Rosas, einer Freundin der Erzählerin: „[Sie] redete immer in einem sicheren Ton, ein Ton, der schon vor Rosa da war und zu dieser Stadt gehörte. [...] Wenn sie in diesem erlernten Ton redete, konnte man selten etwas dagegen einwenden . . .“ (S. 37). Die einzige Möglichkeit, sich gegen diese tote Sprache zu wehren, bestehe darin, „ein Stein [zu] werden und [sich] selbst gegen diesen Ton [zu] werfen. Dann würde er entweder kaputtgehen oder ein anderes Gesicht zeigen“ (ebd.).

In Tawadas Prosastück *Die leere Tafel*⁷⁾ werden ähnliche sprachkritische Beobachtungen mit der Suche nach Stimmen jenseits der schriftlich fixierten Sprache verbunden. Die Ich-Erzählerin ist beruflich auf der Suche nach verborgenen Stimmen, arbeitet sie doch für ein Forschungsinstitut über „Musikinstrumente, die niemals existierten“ (S. 471). Wie in *Ein Gast* scheitert auch diese Erzählerin an ihrem Vorhaben, neue Wahrnehmungsweisen zu beschreiben. In ihrem Bericht, in dem auf bekannte Weise die Erzähl-, Zeit- und Wahrnehmungsebenen vielfach verschlungen sind, schildert die Erzählerin verborgene Stimmen, die nur nachts in traumähnlichem Halbschlaf hörbar seien und sich jenseits der Sprache befänden: „Manchmal fragt man mich, in welcher Sprache ich träume.

6) Vgl. Hélène Cixous, *Weiblichkeit der Schrift*, aus dem Französischen übersetzt von Eva Duffner, Berlin 1980, insb. S. 60ff.

7) Yoko Tawada, „Die leere Tafel“, in: *Sinn und Form*, Nr. 3, 1994, S. 466–471.

Diese Frage kann nicht beantwortet werden, denn meine Sprache existiert nicht in meinem Traum“ (S. 466). Im Gegensatz zu diesen unbeschreibbaren Stimmen, die im Text verschiedenen „Musikinstrumenten“ zugeordnet werden, sind die Stimmen der Alltagssprache der Erzählerin unerträglich geworden:

Wörter, die die Luft müde machen, vermehren sich täglich um mich herum. Ich muß ein Wort an ein anderes stoßen lassen, damit sie sich gegenseitig vernichten. Im Moment des Zusammenstoßes blitzt es im Raum. Dieser Blitz ist das einzige sprachliche Produkt, das mich interessiert. [. . .] Die meisten Wörter haben schon den Sicherheitsvertrag geschlossen, damit sie nicht unter sich, sondern gegen die andern kämpfen können. [. . .] In dem Moment wird die Luft fester und schwerer: Es passiert nichts, es blitzt nicht, und sie bleiben das, was sie immer gewesen zu sein glauben: Bedeutungsträger. [. . .] Es ist fast traurig zu sehen, welches Wort mit Stolz welches Wort zu unterstützen versucht. [. . .] Meister und Literatur, Stimme und Demokratie, Freizeit und Natur (S. 469).

Ähnlich wie in *Ein Gast*, wo die Erzählerin die Alltagssprache „zertrümmern“ wollte, wird auch hier deutliche Kritik an der eingeschliffenen Umgangssprache geübt. Auf die sprachkritischen folgen zudem programmatische poetologische Reflexionen:

Bei jeder ermüdenden Kombination verlieren meine Lungen an Kraft, und es gibt immer weniger Luft zum Atmen. Um weiter einatmen zu können, muß ich mir einen neuen Zusammenstoß ausdenken, damit es wieder blitzt: Meister und Floh, Stimme und Gabel, Freizeit und Bildtafel. Es gibt leider keine Kombination, die auf Dauer ein Blitzlicht erzeugen kann. Daher muß man jeden Tag eine neue Idee haben. Meister und Maisbrei, Stimme und Stummel, Freizeit und Eiszeit. (S. 469f.)

Die Stelle ist aus zwei Gründen entscheidend: Erstens, weil hier in einer Erzählung poetologische Postulate direkt ausgesprochen werden: Zu oft verwendete Wortpaare sollen „vernichtet“ werden, und anstelle einer inhaltlichen Logik (Freizeit — Natur) soll die Sprache dem Klang und dem Rhythmus folgen, so wie hier Wörter durch Assonanz (Freizeit — Eiszeit) verbunden werden. Zweitens wird hier erneut und im verstärkten Maße deutlich, dass Tawadas sprachtheoretische Überlegungen auch aus der Lektüre europäischer Autoren hervorgegangen sind. Der „Zusammenstoß“ — der *choc* auf Französisch — wie auch der „Blitz“ sind, nur um

ein Beispiel zu nennen, zwei zentrale Termini bei Walter Benjamin. Während aber in den frühen, aus dem Japanischen übersetzten Texten Tawadas die fremde — deutsche — Sprache der Grund für die Sprachnot der jeweiligen Protagonistinnen war, wird nun in den späteren, deutschsprachigen Texten Sprache an sich, jenseits der nationalen Ausprägungen, als fremd empfunden. Niemand, teilen uns Tawadas Prosatexte mit, sei seiner Sprache ‚mächtig‘; es sei eher so, dass die Sprache ‚jemanden spricht‘. Dieser Standpunkt kommt auch in einer Selbstaussage der Autorin deutlich zum Ausdruck.

In welcher Sprache schreiben Sie?

Jedes Mal, wenn mir diese Frage gestellt wird, werde ich verwirrt, weil ich befürchte, man will eigentlich folgendes wissen: „Welche Sprache *benutzen* Sie?“ Und ich spüre die Machtgier der Menschen, die die Sprachen *beherrschen* wollen, um sie als Werkzeuge verwenden zu können. Aber sie merken dabei nicht, daß die Sprachen SIE schreiben und nicht umgekehrt.⁸⁾

Mit dieser Konzeption einer grundsätzlichen Alterität von Sprache — im Übrigen eine gängige Formulierung aus der poststrukturalistischen Diskurstheorie — unterscheidet sich die Autorin ganz entschieden von einigen Exponenten der „Migrantenliteratur“, die die Sprache als Bedingung für eine nationale Zugehörigkeit oder als identitätsstiftend verstehen. In späteren Texten Tawadas wird die Alterität von Sprache in immer neuer Metaphorik thematisiert.

II.

Die Beiträge in *Talisman*, einer Sammlung von zuvor verstreut publizierten Essays Tawadas, lassen sich in direkten Zusammenhang mit den aus den Prosatexten hervorgegangenen Überlegungen stellen.⁹⁾ Beim erzählenden Ich handelt es sich einmal mehr um eine in Deutschland lebende Japanerin, allerdings mit dem Unterschied, dass sich Yoko Tawada diesmal in einigen Fällen mit dem Ich gleichsetzt — *Talisman* darf also *auch* als eine Art Werkstattbericht oder Arbeitsjournal der Autorin gelesen werden. Diskutiert werden erneut Probleme der Übersetzung, der Wahrnehmung, der Alterität von Sprache und der Unsagbarkeit. Im Unterschied zu den früheren Erzählungen werden in *Talisman* aber auch neue Schreibweisen zur Überwindung der sprachlichen Aporien vorgeschla-

8) Yoko Tawada, „Nachbemerkung“, in: Dies., *Wo Europa anfängt* (nur in der 1. Auflage abgedruckt), S. 88.

9) Yoko Tawada, *Talisman. Literarische Essays*, Tübingen 1996.

gen und angewandt; Sprachkritik erweist sich somit als produktiv.

Im ersten Essay der Sammlung sind es die Büroutensilien der Erzählerin, die einer näheren Betrachtung unterzogen werden.¹⁰⁾ Das deutsche Schreibmaterial unterscheidet sich zwar nicht a priori von dem japanischen; erst durch die ‚neuen‘ Bezeichnungen im Deutschen erhalten die Gegenstände neue Bedeutungen. Da das Deutsche, im Unterschied zum Japanischen, Substantive nach grammatikalischem Geschlecht differenziert, werden die Bürogegenstände vor den Augen der Erzählerin ‚sexualisiert‘. Aus dem gewohnten „enpitsu“ wird ein männlicher, phallischer Bleistift, der nun zu den, ebenfalls männlichen, Füllern und Kugelschreibern gehört. Einzig *die* Schreibmaschine bildet eine Insel der weiblichen Identität, und sie ist es auch, die es der Erzählerin erstmals erlaubt, sich in der fremden Sprache auszudrücken. Metaphorisch wird die Schreibmaschine daher zur „Sprachmutter“, die die Fremde „adoptiert“ und mit deren Hilfe die Erzählerin noch einmal sprechen und die Welt neu erfassen lernt (S. 13). Die sprachphilosophische Auffassung, nach der die Sprache das Denken und die Wahrnehmung bestimmt und nicht umgekehrt, wird bei Tawada selten in dieser Deutlichkeit ausgesprochen.

Die witzige Miniatur aus dem deutschen Büroalltag enthält dabei auch ein kleines poetologisches Programm. Der „Heftklammerentferner“ beispielsweise, ein in den Ohren der Erzählerin „wunderbar“ klingendes Wort, verbildlicht die spielerisch-poetische Tätigkeit der Erzählerin. Denn wie der Heftklammerentferner, selbst „Analphabet“, dazu diene, zusammengeheftete Papiere voneinander zu lösen, so wolle sie, die Erzählerin, „Gedanken und Worte“ auseinandertrennen, Gedanken und Worte, die, so darf man ergänzen, in der Saussureschen Zeichentheorie als ‚aneinandergeheftet‘ gedacht werden. Das Erlernen und die Begegnung mit der neuen Sprache wird so nicht nur als beschwerlicher, sondern auch als befreiender Prozess dargestellt, der sowohl eine neue Wahrnehmung der Dinge bewirken wie auch poetische Sprachspiele jenseits der konventionellen Wortbedeutungen erlauben kann; ein Umgang mit Sprache, den nur die „Sprachmutter“, nicht aber die „Muttersprache“ ermögliche.

Lob der unverständlichen Fremdsprache und Misstrauen gegen den unreflektierten Gebrauch der vertrauten Erstsprache finden sich auch im Essay *Das Fremde aus der Dose*, dem wohl bekanntesten Text Tawadas:¹¹⁾ „Ich ekelte mich oft vor Menschen, die fließend ihre Muttersprache sprachen. Sie machten den Eindruck, daß sie nichts anderes denken und spüren konnten als das, was ihre

10) „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“, in: *Talisman*, S. 9–15.

11) „Das Fremde aus der Dose“, in: *Talisman*, S. 39–44.

Sprache ihnen so schnell und bereitwillig anbietet“ (S. 41f.). Wegen ihrer noch unvollständigen Sprachkenntnisse kann die Erzählerin das „Bild der Stadt“ nur „verrätselt oder verschleiert“ wahrnehmen. Das dadurch entstehende Gefühl der Fremdheit kann aber, wie deutlich gemacht wird, auch Einheimischen widerfahren. So bleibt der mit der Erzählerin befreundeten Sascha, einer Analphabetin, das lateinische Alphabet immer fremd (S. 42). Sowohl die Erzählerin wie auch Sascha demonstrieren aber, wie Schriftzeichen auch ohne ihre konventionelle Bedeutung gelesen werden können. Die arbiträre Beziehung zwischen Schriftbild und Bezeichnetem wird schließlich in Analogie gesetzt zum Verhältnis zwischen der Verpackung und dem Inhalt eines Produkts. Ihre Überraschung darüber, dass eine mit einer Japanerin bebilderte Dose nicht eine kleine Japanerin, sondern Thunfisch enthält, kommentiert die Erzählerin mit der lakonischen Bemerkung: „Die Japanerin schien sich während der langen Schiffsfahrt in ein Stück Fisch verwandelt zu haben“ (S. 43). Das Bild der Verpackung bringt zum Ausdruck, dass bei unreflektiertem Sprachgebrauch die Materialität, die Bildlichkeit und die Kraft von sprachlichen ‚Verpackungen‘ nicht mehr wahrgenommen wird.

Die ‚Verlebendigung‘ von Sprachbildern möchte die Erzählerin auch *aktiv* betreiben, indem sie „hin und wieder“ die „Verpackung . . . öffne[t]“, um eine weitere Verpackung darunter zu entdecken“ (S. 44). Damit sind aber nicht bloss sprachliche Verpackungen, also Sprachbilder, gemeint. Lesbar, so teilt der Essay mit, ist grundsätzlich die ganze Welt. Die Erzählerin liest Risse, Spalten, Handlinien und Falten als ‚Naturschrift‘, und sonntags beobachtet sie gar Menschen, „so, als wären sie einzelne Buchstaben“: „Manchmal setzten sich ein paar Menschen zusammen in ein Café, und so bildeten sie für eine Weile zusammen ein Wort [. . .] Es muß einen Moment gegeben haben, in dem die Kombination dieser Wörter zufällig mehrere Sätze bildete und in dem ich diese fremde Stadt wie einen Text hätte lesen können“ (ebd.). Aus solchen kleinen Einfällen sind viele *Talisman*-Essays zusammengesetzt. Jenseits von gängigen Deutungen lässt sich die Erzählerin lenken vom Klang und dem Schriftbild der Fremdwörter und ‚liest‘ ihre Umgebung als ein System von Zeichen, denen sie ihre eigenen Bedeutungen verleiht. Werden die Zeichen, sprachliche und nichtsprachliche, von ihrer Referenzfunktion befreit, so tritt die sinnliche Bezugnahme auf Klänge, Formen und Rhythmen in den Vordergrund. Auf diese Weise wird der fremde Klang der Sprache (wie der fremde Blick und Geschmack) „auf den Körper“ der Erzählerin „aufgetragen“ (S. 41), und die Fremdsprache erzeugt beim Sprechen „einen fremden Geschmack“ auf ihrer Zunge (S. 39). Tawadas sprachkritische und poetologische Bemerkungen lassen sich verstehen als Plädoyer für eine ‚Befreiung der Signifikanten‘, für das lustvolle Spiel mit der Ausdrucksebene

der Sprache und der Materialität der Schrift.

Bereits in ihren frühen Prosastücken ließ sich Tawada von literaturtheoretischen Theoremen anregen. In den *Talisman*-Essays werden solche intertextuellen Bezüge offensichtlicher, da Tawada nun erstmals auch andere Autoren ausdrücklich erwähnt oder zitiert. Die Ästhetik des Signifikanten scheint von Roland Barthes, die Idee von der Magie der Einzelwörter von Walter Benjamin angeregt worden zu sein. Überbewerten sollte man diese intertextuellen Verweise aber nicht. Gedanken anderer Autoren werden bei Tawada nicht systematisch aufgenommen oder in einer längeren Auseinandersetzung hinterfragt, sondern beiläufig und selbstverständlich in den Argumentationsfluss einbezogen. Insbesondere Roland Barthes' Essay-Sammlung *Das Reich der Zeichen*¹²⁾ ist geradezu ein spiegelbildliches Gegenstück zu *Talisman*: Während Tawada aus japanischer Sicht über Europa schreibt, handelt Barthes' Buch vom europäischen Blick auf Japan.

Das Reich der Zeichen entstand nach einer Reihe von Japanaufenthalten des Autors, gleichwohl ist die Essaysammlung kein Buch „über Japan“. Nicht *das* Japan einer objektiven, historischen Realität ist das Thema, sondern *Barthes'* Japan; das Japan seiner subjektiven Erfahrungen und Imaginationen, wie es in der vielzitierten Einleitung des Buches heißt:

Osten und Westen dürfen hier also nicht als »Realitäten« verstanden werden, die man einander historisch, philosophisch, kulturell oder politisch anzunähern oder entgegenzusetzen suchte. [...] Was wir in der Betrachtung des Orients anstreben können, sind keine anderen Symbole, keine andere Metaphysik, keine andere Weisheit (wenngleich diese doch recht erstrebenswert erscheint), sondern die Möglichkeit einer Differenz, einer Mutation, einer Revolution im Charakter der Symbolsysteme.¹³⁾

Barthes schreibt weiter von den „ideologischen Wiederaufrüstungen [...], die darin bestehen, die Unwissenheit hinsichtlich Asiens mittels bekannter Sprachen zu akklimatisieren (des Orients Voltaires, der Revue Asiatique, Lotis oder der Air France)“. Von diesen stereotypen, dem Orientalismus zugehörigen Bildern möchte sich Barthes lösen. Die Einleitung zu *Das Reich der Zeichen* könnte, ersetzte man „Ost“ durch „West“ und „Orient“ durch „Okzident“, auch Tawadas Essay-

12) Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen* (1970), aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 1981. (=es; Bd. 77)

13) Ebd., S. 13f..

sammlung eröffnen. Denn auch sie betont mehrfach, dass sie den stereotypen Bildern über Europa, der „Umkehrung des Orientalismus“ also, entkommen möchte:

Man könnte Europa nicht nur als eine Figur, sondern auch als eine Summe von Bildern verstehen. Ich könnte einige schöne Postkarten aus meiner Sammlung herausnehmen und daraus eine imaginäre Welt bilden. Ich werde das aber hier nicht tun, weil die Gefahr besteht, daß das Ergebnis bloße Umkehrung des Orientalismus wäre.¹⁴⁾

Diese Erfahrung einer anderen Ordnung und einer anderen Sprache ist in beiden Texten als zugleich lustvoll und verstörend beschrieben. *Das Reich der Zeichen* und *Talisman* unterscheiden sich allerdings in einem Punkt von höchster Bedeutung: Barthes, der nie Japanisch gelernt hatte, bewegte sich in Japan tatsächlich in der „Masse einer unbekanntten Sprache“; er war in Japan, wie der Titel eines seiner Japan-Essays heißt, „[o]hne Sprache“.¹⁵⁾ Tawada hingegen schreibt über ihre Sprachnot und ihre Probleme mit der deutschen Sprache in flüssigem Deutsch. So inszeniert und wiederholt sie in ihren Essays und Prosastücken immer wieder die gleiche Grundsituation ihres Fremdseins und der Fremdheit der neuen Sprache, eine Situation, die sie selbst bereits überwunden hat.

Erstaunlicherweise führt aber dieser Unterschied — Barthes schreibt in seiner Muttersprache, Tawada in der Fremdsprache — nicht zu verschiedenen Ansichten über die fremde Sprache: Beide Essaysammlungen beschreiben einen hedonistischen und kreativen Umgang mit der fremden Sprache. Bei Barthes heißt es: „Die rauschende Masse einer unbekanntten Sprache bildet eine delikate Abschirmung; sie hüllt den Fremden (sofern das Land ihm nicht feindselig gegenübertritt) in eine Haut von Tönen, die alle Entfremdung der Muttersprache vor seinen Ohren haltmachen läßt . . .“¹⁶⁾ Dieses Bild der fremden Sprache, die sich wie eine Haut auf den Körper legt, verwendet auch Tawada: „Der Unterschied [zwischen zwei Kulturen; F. G.] wurde direkt auf meine Haut aufgetragen wie eine fremde Schrift, die ich zwar spüren, aber nicht lesen konnte“ (S. 41). Sowohl bei Tawada wie bei Barthes tritt also die körperliche Bezugnahme auf Sprache in den Vordergrund. Dies hat in beiden Fällen weitreichende Konsequenzen: Es wird nämlich, wie der folgende Abschnitt aus *Das Reich der Zeichen* deutlich macht, ein

14) Tawada, „Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht“, in: *Talisman*, S. 45–51, hier: S. 50.

15) Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 22.

16) Ebd..

rein kommunikatives Modell von Sprache verabschiedet:

Die unbekannte Sprache, deren Atem, deren erregenden Hauch, mit einem Wort, deren reine Bedeutung ich dennoch wahrnehme, schafft um mich her, im Maße wie ich mich fortbewege, einen leichten Taumel und zieht mich in ihre künstliche Leere hinein, die allein für mich existiert: Ich lebe in einem Zwischenraum, der frei von jeder Bedeutung ist. *Wie sind Sie dort mit der Sprache zurechtgekommen?* Wobei dem die Frage zugrunde liegt: *Wie sind Sie dem vitalen Bedürfnis nach Kommunikation nachgekommen?* Oder genauer noch die ideologische Behauptung, die durch die praktische Frage bemäntelt wird: *Kommunikation gibt es nur in der Sprache.*¹⁷⁾

In ähnlicher Weise wird auch bei Tawada wiederholt die kommunikative Funktion von Sprache in Frage gestellt:

Ein seltsames Gefühl: Ich spreche einen vollständigen Satz aus, wie zum Beispiel »Ich fahre morgen nach Zürich«, und denke dabei, vielleicht bedeutet der Satz gar nichts. Vielleicht waren die Wörter nur eine zufällige Kombination der Abfälle von Tönen, die einfach durch Schwingungen zustande kamen. [...] Und ich bilde mir dabei sogar ein, einen Sinn in dem Satz finden zu können und handle danach.

Etwas tröstlicher ist es deshalb, Literatur zu schreiben, als die Sprache im Alltag zu benutzen. In der Literatur beabsichtige ich wenigstens nicht, eine sinnvolle Botschaft zu vermitteln.¹⁸⁾

Das Subjekt verfügt nicht mehr souverän über die Sprache, sondern spielt mit den Zeichen, mit Reizen und Abneigungen gegen das Zeichen. Insofern spielen die Zeichen aber auch mit dem Subjekt, das von den Zeichen in Bann geschlagen und fasziniert ist. Und die Sprache, in der das Subjekt kommuniziert, ist nicht nur die verbale, sondern auch die des Körpers. Ein rein rationales wird ersetzt durch ein sensuelles Subjekt, das nicht nur den Verstand gebraucht, sondern wahrnimmt, das affektiv und körperlich reagiert. Barthes schreibt über die „Verabredung“ in (seinem) Japan: „Eine Verabredung treffen (mit Gebärden, Skizzen und Namen) benötigt mit Sicherheit eine ganze Stunde; aber in dieser Stunde [...] hat man den Körper des anderen erkannt, geschmeckt und aufgenommen, hat dieser (ohne

17) Ebd..

18) Tawada, „Der Klang der Geister“, in: *Talisman*, S. 109-120, hier: S. 114f..

wirkliche Absicht) seine eigene Erzählung, seinen eigenen Text ausgebreitet.“¹⁹⁾ Eine solche Kommunikation ohne Worte, in der das Fremde „geschmeckt“ und „aufgenommen“ wird, wird auch in *Talisman* verschiedentlich postuliert: „Ich möchte aber Europa nicht mehr optisch, sondern mit meiner Zunge wahrnehmen. Wenn meine Zunge Europa schmeckt und *Europa spricht*, könnte ich vielleicht die Grenze zwischen Betrachter und Objekt überschreiten. Denn das Gegessene kommt in den Magen hinein und das Gesprochene gelangt durch das Gehirn ins Fleisch“ (S. 50).

Mit der Absage an ein kommunikatives Modell von Sprache treten bei Tawada und Barthes die Signifikanten der Fremdsprache und darüber hinaus auch diejenigen nichtsprachlicher Zeichen in den Vordergrund und werden Teil einer sinnlichen Praxis. Beide Autoren stellen dem Sprechen ein Wesen der Schrift gegenüber. Vom Buchstaben als „Ausgangspunkt einer Bilderwelt“, unabhängig von seiner phonetischen Qualität, handelt beispielsweise Barthes' Essay *Der Geist des Buchstabens*. In Bezug auf ein Buch von Robert Massin heißt es dort, „[d]ie Herkunft und Zukunft des Buchstabens [sei] unabhängig vom Phonem.“ Es lasse sich ein Weg einschlagen, „der nicht der Weg der Sprache ist, sondern der Schrift, nicht der Kommunikation, sondern der Signifikanz: ein Abenteuer, das am Rande der angeblichen Zwecke der Sprache angesiedelt ist, und gerade dadurch im Zentrum ihres Spiels steht.“²⁰⁾ Ein solches Spiel, in dem das Buchstabenmaterial Formen und Körper formt, die dann zum Personal ganzer Geschichten werden können, bestimmt auch viele von Tawadas Texten. In der Fremdsprache, schreibt Yoko Tawada, „gibt [es] sogar Wörter, die so lebendig sind, daß sie wie mythische Figuren ihre eigenen Lebensgeschichten entwickeln können.“²¹⁾

Mit ihrer Sprachprogrammatur, die an Barthes geschult ist, steht Tawada in einer langen Tradition. Schon viele europäische literarische Avantgarde-Bewegungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts haben betont, dass Sprache nicht auf ihre kommunikative Funktion reduziert werden kann; man denke nur an den Umgang mit der Sprache im Dadaismus und Futurismus. Dass Tawada mit dieser Tradition vertraut ist, zeigt unter anderem ihr Prosastück *Zürich*, eine Hommage an die Zürcher Dadaisten. So streift Tawada in ihren Essays die großen Themen der europäischen Sprachkritik: Mit ihrer Aussage, mit Sprache könne sie ihre

19) Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 23.

20) Roland Barthes, „Der Geist des Buchstabens (1970)“, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 105–109, hier: S. 106.

21) Tawada, *Talisman*, S. 13.

Gefühle nie angemessen ausdrücken, trifft sie sich mit den Positionen „sentimentaler“ Sprachkritik (Mauthner): „Die meisten Wörter, die aus meinem Mund herauskamen, entsprachen nicht meinem Gefühl. Dabei stellte ich fest, daß es auch in meiner Muttersprache kein Wort gab, das meinem Gefühl entsprach.“²²⁾ Und ihr Postulat für die ‚Befreiung des Sprachzeichens‘, das nicht als Bedeutungsmedium, sondern in seiner sinnlichen Anschaulichkeit sichtbar gemacht werden soll, entspricht einzelnen theoretischen Überlegungen aus dem Umkreis der Konkreten Poesie. Es bleibt aber bei Tawada bei wenigen Andeutungen, und es ist nur mit Vorsicht von einem Einfluss durch andere Autoren oder gar von einer Weiterführung europäischer Sprachkritik zu sprechen.

Im Gegensatz zu Barthes wird Walter Benjamin in *Talisman* ausdrücklich erwähnt. In einem der Essays zitiert Tawada wörtlich Benjamins berühmten Übersetzer-Aufsatz, und auch ihre Auffassung von der Magie der Einzelwörter ist von Benjamin her verstehbar.²³⁾ In Benjamins Prosaminiatur *Die Mummerehlen*²⁴⁾ heißt es: „Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten.“²⁵⁾ Auf den kindlichen Ich-Erzähler, in den sich Benjamin zurückzusetzen versucht, üben vor allem Worte diesen Zwang aus. Schon als Kind habe er, Benjamin, versucht, sich den Worten gegenüber „ähnlich zu verhalten“, das heißt: in ihr Inneres einzudringen, sich des Wortes wie einer Hülle zu bemächtigen. Die Worte, von denen eine solche Kraft ausging, glichen Wolken, in die er sich „einmummte“. So von den Worten umgeben, habe er „wie ein Weichtier in einer Muschel“ gehaust, die nun nur noch leer vor dem Erwachsenen liegt.

Allerdings gehe von der Muschel immer noch ein Zauber aus: Wenn der Erwachsene sie ans Ohr halte, so entführe ihn das Rauschen in die Vergangenheit. So könne durch Worte Vergangenes vergegenwärtigt werden und bereits ihr Klang eine magische Wirkung entfalten. In der ersten Fassung des Prosastücks liest das Kind auch aus Schriftzügen Bedeutung, nicht aber, indem es sie wie Erwachsene anhand eines erlernten Codes dechiffriert, sondern indem es sie in

22) Ebd., S. 41.

23) Vgl. „Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch“, in: *Talisman*, S. 121–134 hier: S. 133–134. — Zitiert wird im Folgenden aus: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bde. I–VII, Frankfurt a.M. 1972–1989, mit der Sigle GS für *Gesammelte Schriften*, der Bandnummer in römischen und der Teilband-Nummer in arabischen Ziffern.

24) GS IV / 1, S. 260ff. (erste Fassung); zitiert wird aus: GS VII / 1, S. 417ff. (Fassung letzter Hand).

25) GS VII / 1, S. 417.

ihrer sinnlichen Gestalt wie Hieroglyphen betrachtet: „... Helene Pufahl. Das war der Name meiner Lehrerin. Das P, mit dem er anhub, war das P von Pflicht, von Pünktlichkeit, von Primus; f hieß folgsam, fleißig, fehlerfrei, und was das l am Ende anging, war es die Figur von lammfromm, lobenswert und lernbegierig.“²⁶⁾

Dieser Versuch, eine vergangene Wahrnehmungsweise wiederherzustellen, ganz nahe an die Gegenstände heranzugehen und ihren anschaulich-evidenten Sinn zu verstehen suchen, findet nun sein Pendant in Tawadas *Talisman*-Essays. Analog zu Benjamins inszenierter kindlicher Wahrnehmung schreibt Tawada in ihren Essays aus der Perspektive einer kindlichen, staunenden und noch sprachlosen Einwanderin. So erklärt sie selbst: „Wenn man eine Sprachmutter hat [d. h. in einem fremdsprachigen Land lebt; F. G.], kann man eine zweite Kindheit erleben. In der Kindheit nimmt man die Sprache wörtlich wahr. Dadurch gewinnt jedes Wort sein eigenes Leben, das sich von seiner Bedeutung innerhalb eines Satzes unabhängig macht.“²⁷⁾ Wie Benjamins kindlicher Ich-Erzähler liest auch die Erzählerin in *Talisman* ihre Umgebung als Schrift:

Risse und Spalten [...] erinnern mich an Schriftzeichen. Auf der Oberfläche eines ausgetrockneten Feldwegs, einer Holztür oder einer Ledertasche entdecke ich Buchstaben: H, I, L, F, E usw. [...] Manchmal betrachte ich meine Hand und versuche, alle Buchstaben des Alphabets auf der Hautoberfläche zu entdecken. Ein Aus-der-Hand-Lesen im wörtlichen Sinn.²⁸⁾

Und wie in Benjamins *Berliner Kindheit* entfalten bei Tawada Worte und Klänge ihre magische Wirkung, indem sie sich in Figuren und Körper verwandeln:

[J]eder Buchstabe des Alphabets [ist] ein Rätsel. Was will zum Beispiel ein A mir sagen? Je länger ich einen Buchstaben anblicke, desto rätselhafter und lebendiger wird er. [...] Man darf ihn nicht anschauen, sondern muß ihn sofort in einen Laut übersetzen und seinen Körper verschwinden lassen. Sonst wird er lebendig, springt aus dem Satz und verwandelt sich in ein Tier. Die Buchstaben des Alphabets sind unfaßbare Phantasietiere.²⁹⁾

Diese Parallelen zwischen *Berliner Kindheit* und *Talisman* lassen sich mit einem

26) GS IV / 1, S. 254.

27) *Talisman*, S. 13.

28) Yoko Tawada, „Schrift einer Schildkröte“, in: Dies., *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*, Tübingen 1998, S. 23-40, hier: S. 33.

29) Ebd., S. 30.

Blick auf einen Aspekt aus Benjamins Sprachtheorie erklären. Denn *Mummerehlen*, das oben besprochene Prosastück, ist eigentlich eine Illustration Benjamins gleichzeitig entstandenen Sprachaufsatzes *Lehre vom Ähnlichen*³⁰⁾ und dessen Neufassung *Über das mimetische Vermögen*.³¹⁾ In den beiden Aufsätzen entwickelt Benjamin eine eigene, von der traditionellen Auffassung abweichende Konzeption von ‚Mimesis‘. Mimesis ist für ihn die Fähigkeit, in der Natur oder der Schrift Ähnlichkeiten zu entdecken und zu deuten, oder im Tanz, im Ritual und mit Hilfe der Astrologie eine Beziehung zwischen sich und der kosmischen Ordnung herzustellen. Er kommt zum Schluss, dass die Menschen solche älteren Begabungen, „was nie geschrieben wurde, [zu] lesen“, etwa Ähnlichkeiten „zwischen einer Sternkonstellation und einem Menschen“ zu erkennen (S. 207), verloren hätten.

Die Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu erkennen und herzustellen sei zwar nicht ganz verschwunden, aber sie habe sich transformiert: Sie sei in die Sprache und in die Schrift eingewandert. Nur dort sei noch ein ganzes „Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten“ (S. 208) gegeben, ein Inventar von Verweisungen, das „in alles Lesen hineinwirkt“. Dieser zentrale Begriff der „unsinnlichen Ähnlichkeit“ wird bei Benjamin nicht näher spezifiziert; aus dem Zusammenhang darf man aber schließen, dass damit eine Form der Ähnlichkeit gemeint ist, die nicht mit den Sinnen wahrgenommen werden kann. Wie die Graphologie gelernt habe, in der Handschrift das Unbewusste des Schreibenden zu entdecken, so sei die Schrift generell als Chiffre unsinnlicher Ähnlichkeiten zu lesen. Dies mache die „magische Seite“ der Sprache und der Schrift aus.

Die „magische Seite der Sprache“, von der Benjamin spricht, ist aber von der „semiotischen“ (wie er die mitteilende und begriffliche nennt) nicht zu trennen:

Diese, wenn man so will, magische Seite der Sprache wie der Schrift läuft aber nicht beziehungslos neben der anderen, der semiotischen, einher. Alles Mimetische der Sprache ist vielmehr eine fundierte Intention, die überhaupt nur an etwas Fremdem, eben dem Semiotischen, Mitteilenden der Sprache als ihrem Fundus in Erscheinung treten kann.³²⁾

Benjamin stellt weiter Ferdinand de Saussures Theorem über den willkürlichen Charakter des Zeichens (*l'arbitraire du signe*) und dessen These, Sprache sei eine gesellschaftliche Konvention (*habitude collective*), in Frage, wenn er erklärt: „Wenn

30) GS II / 1, S. 204–210.

31) GS II / 1, S. 210–213.

32) GS II / 1, S. 208.

nun die Sprache, wie es auf der Hand liegt [!], nicht ein verabredetes System von Zeichen ist, so wird man immer wieder auf Gedanken zurückgreifen müssen, wie sie in ihrer primitivsten Form als onomatopoetische Erklärungsweise auftreten.“³³⁾ Als Alternative zur Arbitraritäts-These stellt sich Benjamin eine Sprachtheorie vor, in der die Sprache des Menschen an den Dingen teilhat. Die in der Sprache noch enthaltenen unsinnlichen Ähnlichkeiten seien verantwortlich für eine Reihe von „Verspanntheiten [Beziehungen; F. G.]“, und zwar „nicht nur zwischen dem Gesprochenen und Gemeinten, sondern auch zwischen dem Geschriebenen und Gemeinten und gleichfalls zwischen dem Gesprochenen und Geschriebenen.“³⁴⁾

Benjamin postuliert also ein dreistufiges sprachgeschichtliches Modell. Ausgegangen wird zunächst von einer besonderen Auffassung von ‚Mimesis‘: Nicht Nachahmung oder Widerspiegelung der Wirklichkeit ist gemeint, sondern Angleichung an das Objekt; deshalb spricht Benjamin von einer „Lehre vom Ähnlichen“. In der Frühzeit sei diese Fähigkeit, Ähnlichkeiten herzustellen oder zu erkennen, noch allgegenwärtig gewesen. Im Laufe der Zeit sei sie aber verlorengegangen; nur in der Sprache sei noch ein Archiv dieser Ähnlichkeiten vorhanden, das die magische Seite von Sprache ausmache. Um diese magische Seite der Sprache lesen zu können, bedürfe es aber eines kindlichen, unverstellten Blicks. Das Wörtlichnehmen gewisser Ausdrücke, das missverstehende Begreifen und das entziffernde Lesen, wie sie in *Mummerehlen* beschrieben werden, sind also eine nachträgliche Entsprechung zum archaischen, anschaulichen Lesen der Wirklichkeit, denn nur der kindliche Blick vermag die „unsinnlichen Ähnlichkeiten“ in der Sprache noch zu erkennen.

Tawada hat mit *Talisman* insofern ein Pendant zu Benjamins *Berliner Kindheit* geschaffen, als auch sie von der Überzeugung ausgeht, dass nur der Fremdsprachigen mit ihrem kindlichen Blick der „magische“ Sinn der Sprache sich eröffne. In Tawadas Essay *Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel*³⁵⁾ wird die Suche nach magischen Spuren am weitesten getrieben. Die Grundidee ist dieselbe wie in anderen *Talisman*-Essays: Die Ich-Erzählerin betrachtet mit ihrem fremden, japanischen Blick Europa; hier handelt es sich um ein bayerisches Touristenstädtchen. Die Art und Weise aber, *wie* die Alltagsgegenstände ‚gelesen‘ und Schlüsse daraus gezogen werden, ist eine an Benjamin geschulte. Sämtliche Gegenstände, auf die die Erzählerin aufmerksam wird, werden als Zeichen magischen Denkens oder als mimetische Vexierbilder gelesen: ein schwarzer Vogel über dem Stadttor

33) GS II / 1, S. 212.

34) Ebd..

35) Tawada, „Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel“, in: *Talisman*, S. 28–38.

als Opfergabe für die beleidigten Baumgeister; die Hauptstraße als Rücken einer Eidechse; eine Brezel — „ein B-Rätsel“ — als zwei aneinandergeheftete magische Sechsen; Puppen, Teddybären und anderes Spielzeug als Nachkommen magischer Figuren. Wie für den Benjaminschen Flaneur beansprucht jedes Ding in dem Moment, da es unter die Augen der Erzählerin tritt, das gleiche Recht auf Aufmerksamkeit. So wird die Stadt unter den Augen der Erzählerin zu einem „sonderbaren Spielzeugkasten“ (S. 38), zu einem Sammelsurium „unsinnlicher Ähnlichkeiten“.

Wenn Tawada sich also in diesem oder in anderen Texten auf die Suche nach mimetischen Spuren macht, wenn sie in Gegenständen des heutigen Europa Überbleibsel schamanistischer Praktiken oder in den Medien der Telekommunikation Nachkommen von magischen, telepathischen Ritualen sieht, ist dies weniger auf ihre ‚japanische Wahrnehmung‘ zurückzuführen als auf ihren an europäischen Schriften geschulten Blick. Und wie in Benjamins Kurzprosa ist das ‚Material‘, mit dem sie nach solchen Bedeutungen forscht und mit ihnen spielt, hauptsächlich die Sprache, und zwar in ihren verschiedensten Erscheinungsformen: als Ideogramm oder Buchstabe des lateinischen Alphabets, als Stimme oder Schrift, als magisches Urwort oder flimmerndes Computerschriftzeichen.

III.

In jüngster Zeit wendet sich Yoko Tawada vermehrt neuen literarischen Formen zu: dem Drama und, erstmals in deutscher Sprache, auch der Lyrik. Die frühere, einfache Diktion ist dabei einer chiffrierten und rätselhaften Sprache gewichen, die eine hypnotische Wirkung erzeugt. Die Wende zu neuen Themen und Ausdrucksformen lässt sich als Weiterführung von Tawadas Sprachprogrammatisierung verstehen. Die poetologischen Überlegungen in *Ein Gast* beispielsweise wurden hier als Plädoyer für eine sinnlich wahrnehmbare Mündlichkeit interpretiert. Der Wechsel zum Drama ist eine konsequente Umsetzung dieses Postulates, denn die Gattung des Dramas — und die des Hörspiels, mit der Tawada ebenfalls experimentiert hat — ist naturgemäß geeignet, „Stimmen hörbar zu machen“. So lassen sich etliche Passagen in *Talisman* als Vorüberlegungen zu den Theaterstücken verstehen. Und mit der metaphorreichen, symbolbeladenen Sprache der Dramen und Gedichte, die zeitweise nur dem Klang und dem Rhythmus folgt, führt Tawada vor, was sie mit einem ‚anderen‘, von der Alltagssprache entfernten Sprechen gemeint hat. Überhaupt spielt die Sprache in Tawadas Theatertexten die Hauptrolle. Wohl enthalten die Stücke dramatische Szenen, in denen Abhängigkeitsverhältnisse und Machtspiele dargestellt werden, aber es handelt

sich doch in erster Linie um Sprachexperimente.

Eines der ersten deutschsprachigen Gedichte von Tawada, *Ein Gedicht für ein Buch*, lautet folgendermassen:

ein wort
 ein mord
 wenn ich spreche
 bin ich nicht da
 ein wort
 in einem käfig
 fesselnd gefesselt
 spuckt einen bericht
 über meine taten
 über meine karten
 kein wort
 nur sein schatten
 in dem ich ruhe
 mein schatten verschwindet darin
 nichts wird bewertet
 wenn ich schweige
 bin ich aus demselben stoff gemacht
 wie du
 stoffliche zeit
 zwischen einem wort
 und einem schluck wasser
 dort
 wo die stimme im fleisch aufwacht
 hört man ohne ohren
 ein wort
 befreit von seinem dienst
 ein wort
 direkt auf das trommelfell geschrieben
 die trommel fällt
 lautlos
 stimmhaft
 ein wort
 ein ort³⁶⁾

36) Yoko Tawada, „Ein Gedicht für ein Buch“, in: Dies., *Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden. Prosa & Lyrik*, Tübingen 1997, S. 93–94.

Das Gedicht beginnt mit dem lapidaren Zeilenpaar „ein wort / ein mord“, auf das der Schluss („ein wort / ein ort“) Bezug nimmt. Die merkwürdige Reihung „wort — mord — ort“ zeigt eine Entwicklung an, die aus dem Inhalt des Gedichts verstehbar ist: „wenn ich spreche / bin ich nicht da“ heißt es in den nächsten Zeilen, die man in Anlehnung an Schillers berühmtes Distichon *Sprache* auch mit folgender Betonung lesen darf: „wenn ich *spreche* / bin *ich* nicht da“. Hier findet sich ein weiteres, bei Tawada oft wiederholtes Postulat. Im Gegensatz zur Auffassung, dass einzelne Subjekte in der Sprache ihre Gedanken und Gefühle ausdrücken, sie als Medium benützen, wird hier die Position vertreten, dass sich ‚Inneres‘ nie angemessen in Sprache ausdrücken lässt, dass mit der Versprachlichung von Gedanken der Verlust von Individualität einhergeht. Diese Überzeugung ist es, die am Anfang des Gedichts in der gewaltigen Hyperbole „ein wort / ein mord“ ausgedrückt wird. Aber auch die verschriftlichte Sprache, so erklären es die nächsten drei Zeilenpaare, kann Gefühle nur unvollständig wiedergeben. Sind die Worte „in einem käfig gefesselt“, also hinter dem ‚Sprachgitter‘ (Celan) eingesperrt, können sie als Schrift nur über äußerliche Erscheinungen („taten, karten“) berichten.

Im nächsten Abschnitt wird ein möglicher Ausweg aus dieser Sprachnot beschrieben: „kein wort / nur sein schatten“ wird beschworen. Diese und die folgenden Zeilen beschreiben das Schweigen, das Verstummen als mögliche Lösung. Das Schweigen als Überwindung der Sprachnot ist ein klassischer Topos der europäischen Sprachkritik, den auch etliche Prosastücke und Essays Tawadas aufnehmen. Interessanter ist die in den nächsten Zeilen beschriebene Möglichkeit, die Sprachlosigkeit zu überwinden: „dort / wo die stimme im fleisch aufwacht / hört man ohne ohren“. Auch dieses Bild ist, etwa aus dem Roman *Ein Gast*, bekannt. Es ist die Utopie einer körpernahen, sinnlichen Wahrnehmung von Sprache. Auch die Zeilen „stoffliche zeit / zwischen einem wort / und einem schluck wasser“ weisen auf die körperliche Erzeugung von Sprache hin: Der Mund, der angesprochen wird, dient sowohl zur Spracherzeugung wie zur Nahrungsaufnahme. Ist das Wort „befreit von seinem dienst“, das heißt: dient es nicht mehr nur als Bedeutungsträger, kann es körperlich und sinnlich in seiner Materialität, als „stimme im fleisch“, aufgenommen werden. Derart in das Trommelfell eingeschrieben, wird die Ausdrucksseite des Wortes bestimmend, wie sogleich im Gedicht vorgeführt werden wird. Aus „Trommelfell“ wird „die trommel fällt“. Die Sprach-Trommel existiert nur noch als Wort, sie fällt also „lautlos“; gleichzeitig ist das Wort aber „stimmhaft“. — Die Materialität der Dinge geht zwar in der Sprache verloren; die Ausdrucksseite der Sprache kann wiederum zum Ausgangspunkt für eine musikalische, „stimmhafte“ Wahrnehmung werden.

Aus der Utopie (dem ‚kein-Ort‘, wie es bei Christa Wolf in wörtlicher Übersetzung heißt) einer körperlichen Sprache wird so ein Topos („ein ort“) — ‚Topos‘ nicht im Sinne von ‚Gemeinplatz‘, sondern verstanden als ‚Ort‘ oder neue Realität.

So enthält *Ein Gedicht für ein Buch*, in gedrängter Form, viele wichtige Überlegungen Tawadas zur Sprache und Schrift: Ein allgemeines Misstrauensvotum gegen die Sprache als Medium der Kommunikation; das Verstummen als Möglichkeit, die Sprachlosigkeit zu überwinden sowie das Postulat eines sinnlichen, körperlichen Umgangs mit Sprache. Einerseits ist das Gedicht also als poetologischer Text, andererseits als Beispiel für die früher postulierte Form des ‚anderen‘ Sprechens zu lesen und damit gleich mehrfach mit Tawadas früherer Sprachprogrammatis verknüpft.

Ein weiteres sprachtheoretisches Problem, über das Tawada in vielen Prosatexten nachgedacht hat, ist das Phänomen der Übersetzung. Die in ihren frühen Prosatexten verwendete Metaphorik wird in den Theaterstücken nun wörtlich genommen, indem Bilder, die einen Übersetzungsvorgang verdeutlichen sollen, szenisch umgesetzt werden. So zum Beispiel in Tawadas erstem Theaterstück *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*,³⁷⁾ dessen Handlung die folgende ist: Um den Leichnam einer Frau versammeln sich vier Personen am Vorabend ihrer Beerdigung zu einer Abschiedszeremonie: die Schwester der Toten, ihr Bruder, ein Übersetzer und ein Nachbar. Die rituelle Waschung des Leichnams, von den Füßen zum Gesicht der Toten voranschreitend, strukturiert die Handlung des Stücks. Während der Zeremonie entfaltet sich ein dichtes Netz von Dialogen und Erzählungen, die sich vor allem um die Verstorbene und das Verhältnis der Figuren untereinander drehen. Diese Rückblenden und assoziativen Gespräche zeichnen allerdings kein klares Bild der Beteiligten, sondern werfen immer mehr Fragen auf. Jede einzelne Person steht für einen eigenen, von Phobien und surrealen Erzählungen geprägten Kosmos. In Rückblenden spielen die vier Figuren schließlich, maskiert und in verschiedene Rollen schlüpfend, Erinnerungen an die Verstorbene nach. Inwieweit aber das Erinnernte nicht auch Fiktion und Traum ist, wird offengelassen.

Die Figuren weisen keine klaren Konturen auf; im Epilog des Stücks erscheinen sie nur noch als Stimmen. Surreale Assoziationen überwiegen, und gewohnte Unterscheidungen — zwischen Tier und Mensch, weiblich und männlich, Leben und Tod — sind aufgehoben. Die Vergleiche und Zuordnungen in der Rede der Figuren liegen jenseits der gewöhnlichen Klassifikationen; sie unterhalten sich

37) Yoko Tawada, *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt. Ein Theaterstück*, Neufassung, Tübingen 1995.

scheinbar zusammenhangslos. Die gewohnte Logik des Gegensatzes und des übergeordneten Gemeinsamen ist aufgehoben, und Assoziationen, die sich nach einzelnen Passagen einstellen, werden sofort wieder aufgelöst. Die Tote, so heißt es einmal, zerfalle in mehrere Teile: „in Geruch, in Flüssigkeit, in Knochen, in Daten, in Luft, in Zahlen, in Bilder . . .“ (S. 13). Und entgegen dem Bemühen der Figuren, die Leiche reinzuwaschen und zu begraben, geht von der Toten eine die Logik und die Ordnung zersetzende Kraft aus, die dem Zerfall ihres Körpers entspricht. Der sich verflüssigenden Ordnung der Dinge entspricht die Auflösung der Logik der Sprache. Als Chiffre für die Sprache kann das im Stück vorherrschende Element des Wassers gelesen werden:

Das Wasser sei immer eins, auch wenn man viele Gestalten darin zu sehen glaubt
 Tiere, Bücher, Kochtöpfe:
 Sie sind nur eine provisorische Versteinerung des Flüssigen
 Muscheln, Schildkröten, Menschen: ihre Schalen, ihre Schilder, ihre Fingernägel: auch sie sind aus dem Wasser geboren (S. 8)

Unter dem Einfluss der Toten — „bei den Toten ist alles umgekehrt“ (S. 17) — werden auch Logik und Sinn der Sprache aufgelöst. Worte, „provisorische Versteinerungen des Flüssigen“, erhalten neue Bedeutungen.

Entgegen dem Zerfall der Ordnung und des Sinns versuchen einzelne Figuren, die konventionelle Ordnung wiederherzustellen. Dabei spielt die Figur des Übersetzers eine zentrale Rolle: „Er kam zu mir von der anderen Seite des Ufers / Er überquert [sic!] den Fluß, setzt die Reisenden hinüber / Er setzte die Worte hinüber“ (S. 9). Dem Übersetzer kommen gleich mehrere Aufgaben zu. Einerseits ist er es, der zwischen dem Diesseits und dem Jenseits vermittelt; als eine Art Charon *setzt* er Reisende in das Totenreich *über*. Darüber hinaus wird er als Hüter der Sprache vorgestellt, der auf verschiedene Weise als Dolmetscher dienen soll: Er beklagt sich über die „grammatikalisch nicht empfehlenswerten Sätze“ des Bruders (S. 14); er möchte die Worte der Schwester an der Beerdigung „in die Muttersprache der Trauer übersetzen“ (S. 11); und er führt mit Unbekannten aus „Übersee“ Telefongespräche (S. 23).

So ist der Übersetzer die wichtigste Figur des Stücks. Er besetzt den Ort des Übergangs: der Vermittlung zwischen verschiedenen Sprachen, zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, zwischen der Logik und der Willkür. Nun ist dieser Übersetzer aber keineswegs eindeutig charakterisiert, und seine Übersetzungen sind nicht immer zuverlässig:

ÜBERSETZER *nimmt das Telefon in die Hand und spricht mit einem imaginären Gesprächspartner*: Hallo, hören Sie? Wie bitte? Buchstabieren Sie das Wort. Wie bitte? Ich bin mir nicht sicher, ob Sie wirklich gesagt haben, was aus diesen Löchern herauskam [...]. Vergessen Sie nicht, daß wir ein Überseegespräch führen. Manchmal dringt Salzwasser in die Kabel und ... Wie bitte? Nein, das war nicht ich. Was Sie eben gehört haben, war nur ein Wassergeräusch ... [...]

Sprechen Sie bitte nicht in Ihrer Muttersprache. [...] Jedesmal, wenn die Seepflanzen sich bewegen, kommt ein Mißverständnis zustande. Ich muß als Übersetzer mein Boot so schnell rudern, wie ein Wort von einer Küste zur anderen schwimmt. Das ist mein Beruf. Aber die beruflichen Erfahrungen, die ich bis jetzt gemacht habe, würden mir nicht mehr helfen, wenn ich mich unter Wasser befinden würde (S. 23f.).

Zwischen welchen Sprachen der Übersetzer hier über-setzen soll, etwa zwischen der Sprache der Toten und der der Lebenden, wird offengelassen. Offenkundig steht der Übersetzer jedoch vor dem Problem, dass die Übermittlung durch verschiedene Einflüsse gestört wird. Das Wasser dringt in das Telefonkabel ein, das heißt: Keine Aussage kann übersetzt werden, ohne dass sie dabei verändert wird. Dazu kommt, dass das Verhältnis des Übersetzers zur Sprache keineswegs nur durch Regeln bestimmt ist, sondern vor allem durch Affekte: „Das Wort ‚Spiegelei‘ ist so schön, daß ich [der Übersetzer; F. G.] es in keine andere Sprache übersetzen möchte. Ich möchte es so behalten. Ich werde nur noch die Wörter, die ich hasse, in eine andere Sprache verwandeln“ (S. 30f.). So geschieht es, dass der Übersetzer, der eigentlich der Hüter der Sprache und der Logik sein sollte, mit seiner Aufgabe überfordert ist und mit seinen Aussagen nur zur Multiplikation der Stimmen und Diskurse beiträgt. Er verdeutlicht, dass die Deutung eines Wortes, eines Vorgangs oder eines Menschen immer auch Verfälschung, Sinnverrehung ist.

In keinem anderen Text von Tawada werden so viele aus früheren Texten bekannte Motive zusammengeführt wie in ihrem zweiten Theaterstück *Wie der Wind im Ei*, das hier abschließend betrachtet werden soll.³⁸⁾ Das Stück ist die Summe von Tawadas sprachtheoretischen und poetologischen Überlegungen, auch wenn es sich vielleicht nicht um ihren gelungensten Text handelt. An einem nicht näher bezeichneten Ort bewegt sich wiederum ein Quartett namenloser

38) Yoko Tawada, *Wie der Wind im Ei: Theaterstück*, Tübingen 1997.

Figuren, die lapidar mit „Frau“, „Schwägerin der Frau“, „Dichter“ und „Fremdes Mädchen“ bezeichnet werden. Kommentiert wird die Handlung von einem Chor. Das Stück handelt davon, wie sich die Frau von ihrer Umgebung abschottet und sich in ein abgelegenes Haus zurückzieht, um ihre Autobiographie zu schreiben. Sie bleibt aber nicht ungestört: Verschiedene Personen dringen in ihre Abgeschiedenheit ein; Radionachrichten über Umweltkatastrophen, Unfälle und Kriegsgeschehen durchbrechen die Schreibidylle. Und wie in *Die Kranichmaske* entfaltet sich zwischen den vier Hauptfiguren ein kompliziertes Beziehungsgeflecht.

Die Figuren sprechen auch hier in einer eigentümlichen, befremdenden Sprache. Es handelt sich dabei um eine metaphernreiche, aus Sentenzen und Pseudosprichwörtern montierte Rede, wie in der folgenden Bemerkung der Frau: „Jetzt ist es aber genug mit Saubermachen. Selbst der geduschte Mond kann nicht gesünder leuchten als dieser Fussboden. Und die Glasscheiben sind durchsichtig wie ungeschminkte Quallen. Ruh dich aus! Deine Schlüssel wollen auch eine Weile schlafen“ (S. 11). Die Redeweise erhält ihre eigenartige Diktion einerseits durch kühne Vergleiche und ungewöhnliche Wortverbindungen (geduschter Mond) sowie durch Anthropomorphisierungen (Schlüssel, die schlafen). Diese Sentenzen werden nun mit einer komplexen Metaphorik verknüpft, wie in der folgenden Äußerung der Schwägerin: „So wie ich immer einen Schlüssel umdrehe, drehst du an den Worten. Durch das Drehen öffne ich die Türen der Schatzhäuser, in denen die Zinsen neue Zinsen gebären und Mäuse neue Mäuse. Welche Türe öffnest du aber, wenn du die Worte verdrehst?“ (ebd.) Die Montage von kühnen und grotesken Metaphern und Vergleichen führt zu der eigentümlichen, gleichzeitig banalen und bedeutungsschwangeren Sprechweise der Figuren. Spruchhaftes, durchsetzt mit obsoleten Ausdrücken und Pseudoweisheiten, treten in gehäufte Form auf; einzelne Figuren reden fast ausschließlich in solchen Sentenzen. Die Metaphernmontage führt zudem zu einer beständigen Dekontextualisierung der Bildlichkeit. Die ständige Behauptung von Sinn gaukelt Evidenzen vor, wo keine sind, so dass fortwährend Scheinwahrheiten aufgestellt werden, die im nächsten Satz wieder aufgelöst werden. Dadurch entsteht die gewollt schwer- bis unverständliche Redeweise der Figuren. Es handelt sich dabei aber keineswegs um eine zufällige Collage von vorgefertigtem sprachlichem Material. Die Sprechtexte sind kunstvoll komponiert, und jede Figur unterscheidet sich von den anderen durch kleine Eigenheiten ihres Sprechstils.

Die metaphernreiche, dekontextualisierende Sprache lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers oder des Zuschauers von der Inhalts- auf die Ausdrucksebene. Der Klang und die Musikalität der Sprache werden mindestens so wichtig wie der Inhalt. Besonders der Chor, der viermal in Erscheinung tritt, verwendet eine

zauberhafte Sprache:

Wind Windel Wand Wandel Wunde Wunder
 Der Wind bringt ein Wunder
 Ein Mädchen steht vor der Tür
 windelweich und wunderbar
 Die Wand hat sich in Wind verwandelt
 Und die Wunde hat sich in Wind verwandelt
 Wind Windel Wand Wandel Wunde Wunder (S. 9)

In größtmöglichem Gegensatz zur klangmalerischen Sprechweise steht im Stück die nüchterne, objektive Tatsachen beschreibende Sprache der Radionachrichten, die ganz der Inhaltsebene verpflichtet ist (S. 20 u. S. 34). Die eigentümliche Sprache der Figuren führt mehr und mehr zu einer komplexen Metaphorik, die den Schreibprozess der Protagonistin allegorisiert. Zunächst wird der Schreibvorgang mit einer Metaphorik der Fruchtbarkeit verknüpft. Die Motivik des Eis, die sich durch das ganze Stück zieht, trägt zu dieser Fruchtbarkeitsmetaphorik bei; aber auch der Wind, der schon in der Antike als Symbol der Befruchtung galt, ist ein weiteres zentrales Motiv. — Ein vom Wind befruchtetes Ei, das im Titel angedeutete ‚Windei‘ aber, so erklären es entsprechende Nachschlagewerke, ist ein unfruchtbares Ei ohne Keim, das nicht ausgebrütet werden kann. Im übertragenen Sinn bezeichne es auch eine wertlose Sache oder einen aussichtslosen Plan.

Einerseits sind sowohl der Wind als auch das Ei als Fruchtbarkeitsmotive zu verstehen; in der Kombination aber, als Windei, symbolisieren sie Unfruchtbarkeit oder das Scheitern der Protagonistin. Dass der Schreibprozess der Frau als Schöpfungsakt zu lesen ist, wird auch durch die Tatsache unterstützt, dass sie „neun Monate“ an ihrem Manuskript arbeitet. Wie die Utopie einer ‚weiblichen Stimme‘ in *Ein Gast* hat auch diese Geburtsmetaphorik in *Wie der Wind im Ei* ihre Parallelen in Texten feministischer Literaturtheoretikerinnen. Für Hélène Cixous gehört zu einer *écriture féminine* nicht nur ganz allgemein „to inscribe in language your women’s style“, sondern den Text aus dem Uterus zu schreiben und ihn zu gebären wie ein Kind, unter Schmerzen und voller Liebe. Erster Ausdruck der mütterlichen Liebe sei das Wiegenlied, und der feminine Text, der in „white ink“, das heißt wohl: in Muttermilch geschrieben ist, bewahre diesen urtümlich weiblichen Bezug zum Gesang, sei Widerhall der mütterlichen Stimme.³⁹⁾ Im Gegensatz

39) Hélène Cixous, „The Laugh of the Medusa“, in: *Signs*, Nr. 1, 1975 / 76, S. 875–893, hier: S. 882.

zu Cixous' euphorischem Lob des ‚Schreibens aus dem Uterus‘, ist Tawadas Schreib-Geburt-Metaphorik aber weitaus vieldeutiger und rätselhafter. Denn einmal aufgestellte Bilder, wie das der ‚Schreibschwangerschaft‘, werden fortwährend aufgelöst. So beschreibt die folgende Bemerkung der Frau die gleichzeitig bestehenden Möglichkeiten von Schaffen und Zerstören:

Ich bin heute scheinchwanger [. . .] Ich bin eine Flasche aus Fleisch: Bei mir gibt es keine Grenzen zwischen Bereichen, die man als Lippen, Gaumen, Zunge, Speiseröhre, Magen, Dickdarm, Leber, Galle oder Gebärmutter bezeichnet. An jeder Stelle könnte ein Ei entstehen oder können Eierspeisen verdaut werden [. . .] (S. 17).

Das Ziel ihres Schreibprojekts scheint darin zu liegen, durch das Niederschreiben von autobiographischen Erinnerungen diese zu überwinden, um nach dieser kathartischen Tat in einen traumreichen Schlaf versinken zu können.

In *Wie der Wind im Ei* finden also, einer Synopsis gleich, sämtliche sprachtheoretischen und poetologischen Konzeptionen Tawadas ihren Niederschlag. Die Sprache des Theatertextes, insbesondere die des Chors, ist eine Umsetzung des Postulats für eine ‚Befreiung der Signifikanten‘, für die Tawada mit Barthes plädiert. Und die Allegorie auf das weibliche, autobiographische Schreiben, das einer Geburt gleichgesetzt wird, nimmt zahlreiche poetologische Entwürfe aus früheren Texten wieder auf: Die Inspiration für das Schreiben wird dem Traum zugeordnet, der bei Tawada nicht mit dem Unbewussten, sondern mit einem Bereich, in dem verborgene Stimmen hörbar sind, gleichgesetzt wird. Gänzlich ausgeschlossen aus dem schöpferischen Bereich wird die Alltagssprache, die hier durch die Radionachrichten vertreten ist. Und wie in Tawadas früheren Texten beziehen sich die poetologischen Entwürfe explizit auf das *weibliche* Schreiben. Ferner ist Tawadas These, dass „die Sprache die Menschen schreibt und spricht“ in dem Drama veranschaulicht. Die Figuren agieren als bloße ‚Mundstücke‘ verschiedener Diskurse. — So ist es nur noch ein kleiner Schritt zur Überlegung, ob es sich bei den verschiedenen Stimmen des Stücks nicht um verschiedene Persönlichkeitsaspekte ein und derselben Frau, um deren innere Stimmen, handle.

IV.

Wir gingen aus von der Beobachtung, dass Tawadas deutschsprachige Texte über die Gattungsgrenzen hinweg um eine immer wieder ähnliche thematische Konstellation kreisen: Tawada benützt ihre eigene, singuläre Situation — als Japanerin in

deutscher Sprache zu schreiben — als ‚Versuchsordnung‘ für Sprach- und Erzählexperimente; sie beobachtet, welche Verschiebungen und Verwandlungen stattfinden, wenn man eine fremde Sprache spricht und schreibt. Dabei entwickelt sie eine eigene Sprachkritik, die durch das Postulat einer neuen literarischen Ausdrucksform komplementiert wird. Die frühen Prosatexte beschreiben die Probleme, die das Leben in einem fremdsprachigen Land und die Konfrontation mit einer fremden Sprache mit sich bringen; es geht also insbesondere um die Alterität der Fremdsprache. In zunehmendem Maße verschiebt sich aber der Fokus auf Sprache an sich. Alle Sprachen, auch die Muttersprache, seien ‚fremd‘ in dem Sinn, dass sie nicht bloß als Ausdrucksmedium für Gedanken und Gefühle dienen, sondern ein Eigenleben führten und so die Sprecher lenken. Auf anschauliche und vergnügliche Weise werden diese Themen im Essayband *Talisman* neu überdacht. Bei der Betrachtung dieser Essays wird deutlich, dass die Autorin sich inhaltlich und formal auch an europäischen Vorbildern orientiert. Gerade ihre oft als „typisch japanisch“ gewertete Schreibweise und ihre Erzählperspektive lassen sich auf europäische Vorlagen zurückführen.

Komplementär zu den sprachkritischen Äußerungen, die sich durch alle Prosatexte Tawadas ziehen, werden in den Essays auch Möglichkeiten skizziert, die Sprachnot und Sprachmüdigkeit zu überwinden. Postuliert wird eine Schreibweise, die „Worte von Gedanken trennt“ und statt der Inhalts- die Ausdrucksebene der Sprache in den Vordergrund stellt. Auch hier gibt es Überschneidungen zwischen Tawadas Überlegungen und europäischen sprachkritischen und literaturwissenschaftlichen Theorien. Einzelne Postulate erinnern an Manifeste aus dem Umkreis der Konkreten Dichtung oder des Dadaismus, an anderen Stellen nähert sich Tawada den Theorien einer *écriture féminine*, wie sie in Texten des französischen Poststrukturalismus formuliert wurden. Wiederum gilt es aber zu betonen, dass Tawada ihre poetologischen Überlegungen aus ihrer singulären Situation heraus entwickelt und sich keiner Schule oder Tradition zuordnen lässt.

Im Gegensatz zu anderen Autoren, bei denen sich vergleichbare Postulate für eine ‚Befreiung der Buchstaben‘ finden, schlagen sich Tawadas sprachtheoretische und sprachkritische Überlegungen nicht in einem experimentierenden Schreibstil nieder: Automatisches Schreiben, Unsinnspoesie, typographische Buchstaben- oder Wortexperimente, überhaupt jegliche aleatorischen Elemente, liegen Tawada fern. „Sprachexperimente“ meint hier deshalb konzentriertes Erproben neuer Ausdrucksformen und nicht völligen Verzicht auf inhaltliche Aussagen. In den neueren und allerneusten Veröffentlichungen Tawadas lässt sich verfolgen, wie die Autorin — in direktem Zusammenhang mit ihrer Sprachgrammatik — sich

neuen literarischen Formen zuwendet: Während Tawada anfangs ausschließlich auf Japanisch dichtete und auf Deutsch nur Prosastücke und Essays verfasste, scheint sich nun auch ihre deutschsprachige Prosa in zunehmendem Maße zur Lyrik hinzubewegen. Für die Verwirklichung der Utopie einer sinnlich wahrnehmbaren Mündlichkeit schließlich scheint sich die Bühne am ehesten zu eignen. In ihren Theaterstücken verwendet Tawada nicht nur eine neue, symbolreiche Sprache, sondern setzt darüber hinaus ihre Sprachprogrammatisierung in allegorische Szenen um. Diese Thematik anhand von Tawadas auf Japanisch verfassten Texten weiter zu verfolgen, wäre eine nächste lohnende Aufgabe.

日独両言語で執筆する作家，多和田葉子の作品における「言語批判」

フロリアン・ゲルツァー

ハンブルク在住，日独両言語で執筆している多和田葉子は，現代ドイツ文学の世界でユニークな位置を占めている。彼女は日独両言語で詩やエッセイ，散文・戯曲を書き，ドイツ文学の博士号を持っていることからわかるように，ヨーロッパ文学にもその理論にも通じている。二つの文化と言語に相対していること，そして幅広い理論的な知識を持っていることが，彼女の多彩な文学創作の基礎になっている。あらゆるジャンルにおける彼女の作品に一貫しており，一筋の糸としてそれらを貫いているのは，彼女のユニークな「言語批判」である。母語ではない言葉が話されている外国での生活を観察・反省しつつ，多和田は次第に言語に関する基本的な理念を構築していったが，それは驚くべきことに，言語についての，ヨーロッパでは理論的基礎となっている思考，たとえばロラン・バルトやヴァルター・ベンヤミンの思考と，ときに相似点を持つものなのである。理論と詩作，創作は多和田葉子の場合，明確に分離しがたい。しかしながら，言語批判という重要な一筋の糸をたどっていくならば，テーマ的な関連と彼女の多彩な作品のなかの内的なロジックというものが浮かび上がってくる。この論文では，こうしたユニークな言語批判と創作理論の発展の経緯を，多和田の散文・詩・エッセイ・戯曲などから選んだ作品を例示し解説することによって，初めて明らかにした。