



HAL
open science

Körpersprache und Sprachkörper in Yoko Tawadas Welt am Beispiel einiger ausgewählter Werke: Eine Schriftstellerin am Schnittpunkt verschiedener Künste?

Magali Benvenuti

► **To cite this version:**

Magali Benvenuti. Körpersprache und Sprachkörper in Yoko Tawadas Welt am Beispiel einiger ausgewählter Werke: Eine Schriftstellerin am Schnittpunkt verschiedener Künste?. Literature. 2013. dumas-00949840

HAL Id: dumas-00949840

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00949840>

Submitted on 20 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Körpersprache und Sprachkörper in Yoko Tawadas Welt am Beispiel einiger ausgewählter Werke: Eine Schriftstellerin am Schnittpunkt verschiedener Künste?

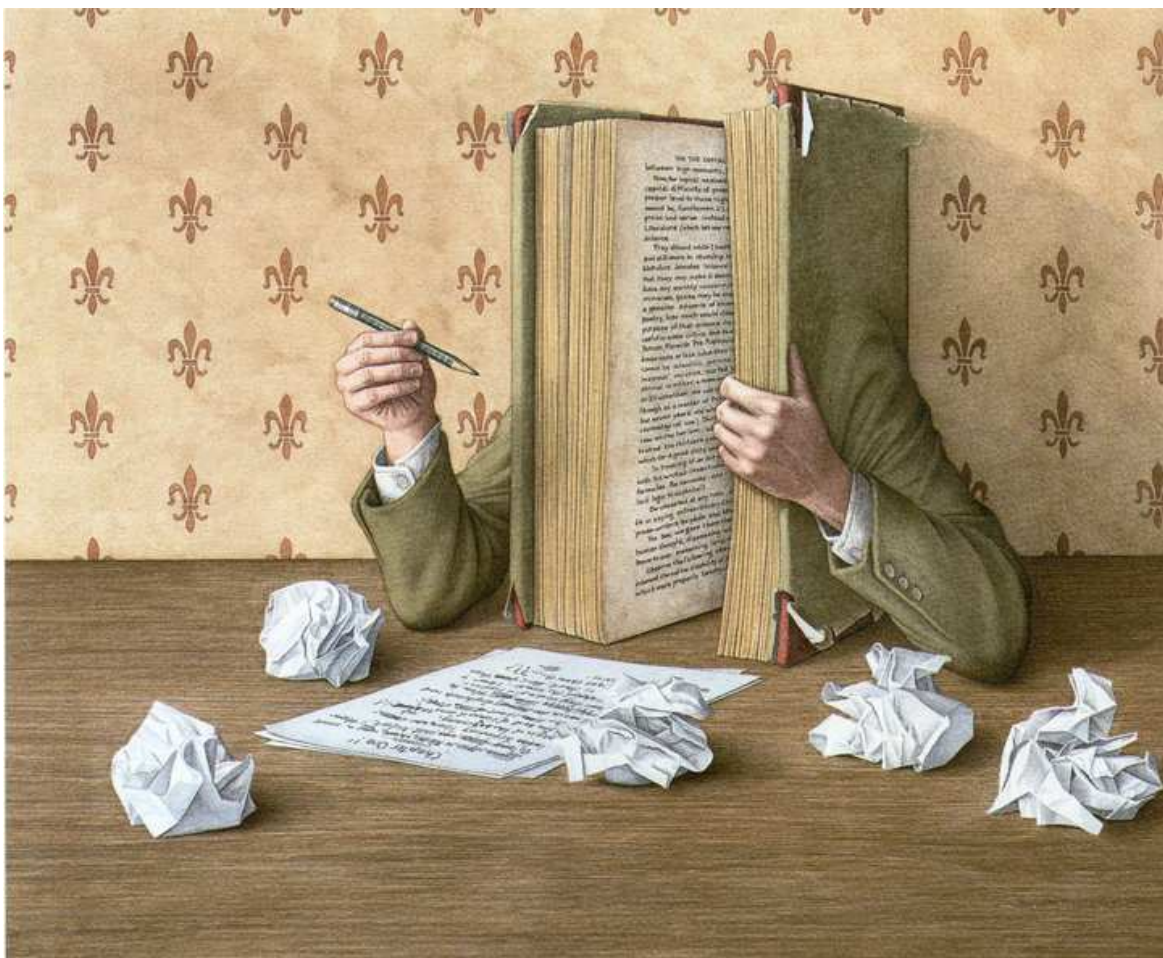


Bild 1- Jonathan Wolstenholme, Ohne Titel, 1997.

Sous la direction de Mme Ott et Mme Geiser

Présenté par Magali Benvenuti
Master 2. Etudes Germaniques- Recherche
Nr. Etudiant: 20932620

*Ich bedanke mich bei Frau Ott und Frau Geiser für ihre freundliche
Unterstützung, Geduld und Zeit, die sie mir beim Verfassen meiner
Arbeit gewidmet haben!*

Ce mémoire est dédié à Kumiko et Kayoko, qui m'ont fait déguster de nouvelles saveurs, m'ont fait découvrir la musicalité et la beauté de leur langue, et m'ont généreusement offert des moments dansés sur une terre qui nous était communément étrangère. Que l'Europe vous accueille, vous berce et soigne vos blessures.

この修士論文を、久美子さんとかよ子さんに捧げます。お二人は、初めて味わうお料理をごちそうしてくれた他、日本語の音楽性と美しさを私に伝え、お互いにとっての異国の地で豊かな踊りに満ちた時間を過ごさせてくれました。ヨーロッパがあなた方を温かく受け入れ、心を和ませ、痛みを癒してくれますように。

« Young artists of today need no longer to say, “I am a painter” or “a poet” or “a dancer”. They are simply “artists” ».

Allan Kaprow

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BENVENUTI

PRENOM : Magali

DATE : 29.06.2013

SIGNATURE :



INHALT

INHALT	6
EINLEITUNG	7
I- AUFTRITT DES KÖRPERS	15
I- 1- DER KÖRPER ALS DURCHGANGSRAUM.....	16
I-2- DAS GESICHT ALS RAUM EINER PERFORMANCE.....	23
I-3- DIE INSZENIERUNG DES LEBENS.....	30
II- DIE KÖRPERLICHKEIT DER SPRACHE	38
II-1- DIE KÖRPERSPRACHE.....	38
II- 2- DIE WÖRTLICHKEIT DES KÖRPERS	48
II-3- DIE KÖRPERLICHE BEZIEHUNG MIT DER SCHRIFT	56
III- DIE VERWANDLUNG ALS LITERARISCHE UND KÜNSTLERISCHE INSPIRATIONSQUELLE UND ALS WIEDERANEIGNUNG	63
III- 1- DAS VERSCHWINDENSSPIEL.....	64
III-2- ERSCHEINUNGSBILDER IM VERWANDLUNGSRAUM DER HAUT	70
III-3- DAS DOPPELSPIEL DER VERWANDLUNG.....	80
SCHLUSSBEMERKUNGEN	89
LITERATURVERZEICHNIS	97
PRIMÄRLITERATUR	97
SEKUNDÄRLITERATUR	99
INTERNETQUELLEN	103
FILME.....	105
ABKÜRZUNGEN	106
ABRISS	106
SCHLÜSSELWÖRTER	107
BILDERVERZEICHNIS	107
INHALTSVERZEICHNIS	108

EINLEITUNG

Die Beziehung zwischen Schrift und Körper durchzieht Yoko Tawadas Werke, besonders in ihrem ersten langen Prosatext *Das Bad*¹ aus dem Jahr 1989, der 2010 in optisch stark veränderter Form als zweisprachige Ausgabe neu aufgelegt wurde. Laut Klappentext haben wir es mit einem Roman zu tun. In Tawadas ersten theoretischen Stellungnahmen in Buchform (es handelt sich um den erstmals 1998 erschienenen Band ihrer Tübinger Poetikvorlesungen *Verwandlungen*², der hier auch behandelt werden soll), spricht sie allerdings von einer Erzählung. Dies ist eine Charakterisierung, die der Länge des Textes wohl besser entspricht. Wir werden in dieser Arbeit aber wegen seiner *verhältnismäßigen* Länge die Bezeichnung „Roman“ beibehalten. Ihr allererster Prosa- und Gedichtband aus dem Jahr 1987, *Nur da wo du bist, da ist nichts*³, soll wie manche anderen Texte teilweise ebenfalls herangezogen werden, wobei wir die Gedichte aus unserer Arbeit ausklammern wollen.

In den drei ausgewählten Werken stellt die Schriftstellerin verschiedene Körperinszenierungen vor, die sowohl den menschlichen Körper als auch den Schrift- und Sprachkörper betreffen. Daher als Leitfaden meiner Arbeit die Entscheidung für „Körpersprache und Sprachkörper“ in Yoko Tawadas drei Werken. Durch die Körperinszenierungen verankert sich die Schriftstellerin in einer künstlerischen und literarischen Tradition, wobei sie sich auf verschiedene Kunstströmungen oder Kunstwerke bezieht; deswegen kommt die Grundfrage hinzu, ob ihr Schreiben sich eventuell an der Grenze anderer Künste befindet.

Dazu kommt die Tatsache, dass ich in meinem Privat- und Berufsleben viel Wert auf kulturellen und künstlerischen Austausch lege: als Tänzerin reise ich unter anderem viel und muss mich oft in verschiedenen Fremdsprachen unterhalten; ich arbeite auch ständig mit Künstlern aus verschiedenen Ländern mit bzw. verschiedenen Muttersprachen. Aus diesen Erfahrungen ergab sich ganz selbstverständlich das Vorhaben auf diese vielsprachige und multikulturelle Welt in meinen Universitätsstudien einzugehen.

¹ *Das Bad* wird in unserer Arbeit durch das Zeichen [DB] in Fußnoten abgekürzt.

² Durch [VLG] in Fußnoten abgekürzt.

³ Durch [ND] in Fußnoten abgekürzt.

Meine germanistischen Forschungen haben sich deswegen Schriftstellern nichtdeutscher Muttersprache zugewandt, die in einem deutschsprachigen Land wohnen und ihr Werk in deutscher Sprache verfassen. In meiner ersten Forschungsarbeit „Ein russisches Nest im Berliner Netz“ (2012) habe ich mich mit den Aspekten der Interkulturalität in Wladimir Kaminers Werk beschäftigt. Da ich selber Russisch im Gymnasium gelernt und an der Universität studiert hatte, erweckte Kaminers Werk mein Interesse in erster Linie auf Grund der Gegenüberstellung der deutschen und russischen Kultur.

Meine Abschlussarbeit befasst sich diesmal mit einer außereuropäischen Schriftstellerin, die heute in Deutschland lebt, und ihr Werk sowohl auf Deutsch als auch in ihrer Muttersprache Japanisch verfasst – Yoko Tawada.

Yoko Tawada ist 1960 in Tokio (Japan) geboren; sie wohnt seit 1982, also seit 31 Jahren in Deutschland, zuerst in Hamburg, und seit 2006 in Berlin. Für ihre Werke wurde die Schriftstellerin bisher sowohl in Japan als auch in Deutschland mehrmals ausgezeichnet. In Japan bekam sie Preise für Werke in japanischer Originalfassung, wie den japanischen Gunzo-Preis 1991, den Akutagawa-Preis 1993, den Junichiro-Tanizaki-Literaturpreis 2003 oder vor kurzem den Yomiuri-Literaturpreis (2013). In Deutschland erhielt Yoko Tawada ebenfalls mehrere Literaturpreise, darunter den Adelbert-von-Chamisso-Preis 1996 und die Goethe-Medaille 2005. Sie wird seit längerer Zeit häufig ins Ausland eingeladen. So erhielt sie zuletzt 2012 eine literarische Residenz an der Sorbonne in Frankreich - nach Aufhalten unter anderem im Literaturhaus Basel (2001), an der Universität Tours (2006), an der Washington University in St. Louis (2008), an den Universitäten Stanford und Cornell (2009) und nach einer Gastprofessur in Hamburg (2011). Yoko Tawadas Werk hat sich also sowohl im Literatur- als auch im Universitätsbetrieb internationale Anerkennung verschafft.

Bei der Auseinandersetzung mit Yoko Tawada ging es mir nicht um die Gegenüberstellung zweier „nationaler“ europäischer Kulturen, die mir beide sprachlich zugänglich sind, sondern um eine Erfassung des Schreibens einer Autorin, deren *Sprach- und Schriftkultur* mir zur Hälfte vollkommen verschlossen bleiben muss. Aus dem Blickwinkel meiner eigenen künstlerischen Erfahrungen als Tänzerin ergab sich ein besonderes Interesse für das Einfließen von körperlichen Aspekten ins Schreiben. Yoko Tawada, die dem Körper so viele

Ausdrucksformen gibt, erschien mir die passende Künstlerin, um das Thema zu illustrieren. Außerdem schreibt die Schriftstellerin sowohl Romane als auch Novellen, Theaterstücke, Prosatexte und Hörspiele, und verfasste darüber hinaus eine Doktorarbeit; sie nimmt auch regelmäßig an Lesungen ihrer Texte oder an Vorlesungen an der Universität teil. Diese Vielfältigkeit im Bereich der literarischen Formen in Verbindung mit einer Auseinandersetzung mit verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen sowohl in fiktionalen als auch in theoretischen Texten öffnet eine breite Tür sowohl im Literatur- und Kunstbereich als auch bei theoretischen Überlegungen; sie beweist die Aufgeschlossenheit der Autorin der Kunst gegenüber.

Wie angedeutet, wird sich diese Abschlussarbeit mit der Beziehung zwischen Schrift und Körper in drei Werken von Yoko Tawada befassen, besonders im Roman *Das Bad* (1989): Wie die Schriftstellerin es mir nach einer Lesung im Heinrich Heine Haus in Paris am 18.10.2012 erklärt hat, ist er einer ihrer Romane, in denen sie sich in erster Linie mit dem Körper beschäftigt hat. Außerdem hat die Autorin *Das Bad* zuerst in Japanisch geschrieben, der Roman wurde danach von Peter Pörtner ins Deutsche übersetzt. Er ist unter anderem das zweite Werk von Yoko Tawada in Japanisch und gleichzeitig auch eines ihrer ersten in deutscher Sprache veröffentlichten Bücher. Wir werden deswegen hier nicht an der Originalfassung arbeiten, sondern an der deutschen Übersetzung. Diese Entscheidung entspricht Yoko Tawadas Beziehung zu dem Schreiben, ihrer künstlerischen Einstellung je nach Wahl der Sprache:

Wenn ich von bestimmten Textrhythmen ausgehe, also wenn mir etwas auffällt, was musikalischer ist, es geht hier nicht um die Handlung oder die Aussage, sondern der Text soll einen bestimmten Rhythmus haben, dann schreibe ich auf Deutsch. Das geht gar nicht auf Japanisch. So ist das auch mit meinem jetzigen Text, den ich schreibe. Parallel dazu schreibe ich einen japanischen Text, der durch das optische geprägt ist. Ich habe eine klare Vorstellung, wie der Text aussehen soll, nicht wie er klingen soll, sondern wie er als Bild aussehen soll und das kann ich nur auf Japanisch machen. Mit dem deutschen Alphabet geht das gar nicht⁴.

Die Zweisprachigkeit gibt der Autorin die Gelegenheit, den Akzent entweder auf das Optische oder auf den Klang zu legen. Während ihre in Deutsch geschriebenen Werke mit

⁴ „’Etwas zu fassen, was nicht zu fassen ist’. Interview mit Yoko Tawada“ (2004): unbekannter Berichterstatter, zuletzt eingesehen im Mai 2013: http://www.foreigner.de/interviews/interview_yoko_tawada.html.

dem Rhythmus der Sprache spielen, stellt das in Japanisch geschriebene Buch *Das Bad* Yoko Tawadas Beziehung zu dem Optischen dar.

Außerdem ist die zweisprachige Fassung vom Roman zwanzig Jahre nach der deutschen Übersetzung erschienen: Somit kann die Schriftstellerin die beiden Welten in demselben Werk konfrontieren und ihre Vorstellungen vertiefen. Dieser Prozess erlaubt eine erneute Inszenierung der Schrift in *Das Bad*. Der Roman wird von der Autorin selber mehrmals bearbeitet, wobei er eine besondere Stelle in ihrem Schaffen einnimmt: Die verschiedenen Auflagen sind Belege für den Weg, den sie begangen hat; die erste deutsche Auflage mit Bildern wird zwanzig Jahre später um eine zweisprachige Auflage bereichert, wo die japanische Schrift die Bilder ersetzt. Die Autorin nimmt gegen Ende des Buches ihren deutschen Text wieder auf, aber er ist nunmehr gewissermaßen zu Bildern gefroren, mit Bildern unterlegt, wobei wir nicht überprüfen können, was der japanische Text bedeutet; somit entsteht absolute Fremdheit für den Leser. Will Yoko Tawada auf diese Weise die wichtige Stelle, die der Körper einnimmt, durch den Schriftkörper unterstreichen?

Neben diesem Roman wollen wir auch Yoko Tawadas erste theoretische Stellungnahmen in Buchform betrachten, und zwar den Band *Verwandlungen*, der aus drei Vorlesungen an der Tübinger Universität 1998 besteht, in denen die Schriftstellerin ihr Schreiben und ihr eigenes Werk analysiert und kommentiert; die Erklärungen der Autorin können uns somit helfen, die Welt des Romans *Das Bad* genauer zu verstehen. Ihr allererster Prosa- und Gedichtband in Japanisch aus dem Jahr 1987, *Nur da wo du bist, da ist nichts*, wurde vor dem Roman *Das Bad* geschrieben und kann deswegen als Vorzeichen dieses Werkes gelesen werden: Es besteht aus verschiedenen Gedichten und Erzählungen, wo die Autorin die Frage der Zeit und des Raums durch das Blatt als Ort des Schreibens stellt.

Andere Werke der Autorin, die sich mit dem Thema „Körper“ befassen, werden die folgende Untersuchung bestärken, wie der Erzähl- und Essayband *Überseesungen* (2002), der ein deutliches Licht auf das Organ der Zunge wirft und wo das Thema der Verwandlung und der Materialität der Sprache seine äußerste Form erfährt. Außerdem erscheint es uns interessant, in unserer Arbeit eine Brücke zwischen ihrem ersten deutschsprachigen Band

Nur da wo du bist, da ist nichts und ihren jüngeren Werken wie *Das nackte Auge* (2004) und *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*(2007) zu bauen.

Ferner soll aber auch der körperliche Aspekt anhand dieser Werke unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht werden; vorher muss allerdings der Begriff „Körper“ in den Humanwissenschaften und in der Kunst beleuchtet werden.

Die Vorstellung vom Körper hat sich in den abendländischen Gesellschaften im Lauf der Geschichte entscheidend verändert. Diese Veränderungen wurden von den Human- und Naturwissenschaften, aber auch von der Kunst nicht nur reflektiert, sondern auch beeinflusst. Französische Humanwissenschaftler in den westlichen zeitgenössischen Gesellschaften haben eine Bresche in den Vorstellungen vom Körper geschlagen, indem sie ihn als Thema an sich, als unabhängigen Bestandteil angesehen und behandelt haben. Deshalb werde ich mich hauptsächlich auf sie beziehen, und zwar werde ich mich ausgehend vom Philosophen René Descartes und von Emile Durkheim, einem der Begründer der modernen Soziologie in Frankreich, auf David Le Breton stützen - einen bedeutenden Vertreter der zeitgenössischen Körpersoziologie in Frankreich, dessen Anthropologie des Schmerzes auch im deutschen Sprachraum rezipiert wird.

Die Philosophie von René Descartes (1596-1650) leitet, was den Körper und seine Aufgaben betrifft, eine Wende in der europäischen Geschichte ein: Mit seinem berühmtesten Satz „Je pense donc je suis“⁵ aus dem Werk *Discours de la Méthode* (1637) behauptet der französische Philosoph die Existenz des Menschen durch seine Gedankenkraft. Später unterscheidet René Descartes in seinem Werk *Méditations métaphysiques* (1641) den Körper von der Seele: „[...] Il est certain que moi, c'est-à-dire mon âme, par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement et véritablement distincte de mon corps, et qu'elle peut être ou exister sans lui“⁶. Diese Vorstellung vom Körper als einer von der Seele getrennten Einheit hat die europäische Philosophie, aber auch die europäische gesellschaftliche Praxis grundlegend umgewandelt.

⁵ Descartes, René (1. Ausgabe 1637, neue Ausgabe 2013): *Discours de la Méthode*, Hatier, Paris, IVe partie, S.36-37.

⁶ *Ibid.*, S.111.

Schon im *Discours de la Méthode* (1637) vergleicht der Philosoph den Körper mit einem mechanischen Werkzeug: „Tout corps est une machine [...]. Il n’y a, à ne considérer que le corps, aucune différence de principe entre les machines fabriquées par des hommes et les corps vivants engendrés par Dieu“⁷. Die Industrialisierung und die Fließbandarbeit in der Fabrik im 19. und 20. Jahrhundert geben dieser Vorstellung neue Nahrung. Der Körper wird infolge der Arbeits- und der Lebensbedingungen unterdrückt, er ist ein an der Gesellschaft leidendes Werkzeug. Diese Vorstellung äußert sich in der Kunst, z.B. in der Malerei, unter anderem durch den französischen Impressionismus, wie im Bild *Les Repasseuses* 1884 von Edgar Degas (1834-1917), aber auch in der Literatur, durch den Realismus in Frankreich mit z.B. Emile Zola (1840-1902) und seinem Roman *Germinal* 1885. In Deutschland erscheint z.B. das Hauptwerk des deutschen Naturalismus, *Die Weber* (1892), von Gerhart Hauptmann (1862-1946), der als der bedeutendste Dramatiker seiner Zeit mit treffender Milieu- und Charakterschilderung und Schöpfer einer Fülle plastischer Figuren erscheinen kann.

Die neuen Arbeitsbedingungen und Beziehungen zum Körper kommen am Anfang des 20. Jahrhunderts auch in berühmten Filmen in Amerika wie *Moderne Zeiten* von Charlie Chaplin 1936 oder in Deutschland mit *Metropolis* von Fritz Lang 1927 zum Ausdruck. Angesichts einer nunmehr noch viel stärker standardisierten Massenproduktion, des sogenannten Fordismus, erreichen diese Filme die Darstellung einer neuen Stufe der Entfremdung bei den Arbeitsbedingungen.

Die Philosophie von René Descartes hat die europäische Gesellschaft wesentlich beeinflusst: Sie hat eine neue Vorstellung vom Körper als Werkzeug des Geistes eingeführt, die früher nicht so bestand. Diese Vorstellung bildet bis heute eine wichtige Grundlage wissenschaftlicher Überlegungen und Forschungen über den Körper und hat eindeutige Auswirkungen auf seine Nachfolger auf dem Gebiet der Kunst aber auch der Humanwissenschaften gehabt, z.B. Emile Durkheim und David Le Breton.

⁷ *Ibid.*, S.79.

Der französische Sozialwissenschaftler Emile Durkheim (1858-1917) hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein wichtiges neues Konzept eingeführt, indem er von „Individuation“⁸ sprach. Anders gesagt kann der Körper nunmehr den Menschen als Individuum und Individualität markieren⁹. Der Mensch gehört einer Gesellschaft an, aber innerhalb dieser Gesellschaft ist er von den anderen durch seinen Körper zu unterscheiden, und sein Körper symbolisiert diese Grenze. Dieses Konzept entspricht einer neuen gesellschaftlichen Realität. In den traditionellen Gesellschaften wurde der Mensch nämlich nur als Teil seiner Gemeinschaft angesehen¹⁰, als Teil eines sozialen Körpers, während Emile Durkheim die Realität des Einzelnen, des Individuums betont.

Die zeitgenössischen Sozialwissenschaften interessieren sich für den Körper auf eine ganz andere Art und Weise: Sie entwickeln nunmehr eine eigene Körpersoziologie. David Le Breton (*1953) zeigt eine neue Herangehensweise an den Körper: er muss im Zusammenhang mit dem Geschlecht, dem Alter, der Umgebung, der sozialen Schicht aber auch mit der Kultur und der Geschichte untersucht werden. Aus dieser Perspektive gibt es nicht nur eine einzige Körperdefinition, sondern mehrere flexible Definitionen; sie hängen wie oben erklärt von vielen Parametern ab.

Da der Körper mit der Kultur verbunden ist, ist er außerdem mit Sprache verbunden, d.h. jede Sprache entwickelt eine besondere Beziehung zur körperlichen Haltung und zur Gestik¹¹. Der Humanwissenschaftler Roland Barthes hat zum Beispiel nach seiner Reise in Japan die kulturellen und sittlichen Verschiedenheiten zwischen Asien und den westlichen Gesellschaften in seinem Werk *L'empire des signes* (1970) analysiert. Sprache, Küche, Gesichtsausdrücke oder Straßen werden durch symbolische Systeme bestimmt. Deshalb ist es besonders aufschlussreich zu untersuchen, wie Yoko Tawada, die auf japanischem Boden

⁸ „Il faut un facteur d'individuation, c'est le corps qui joue ce rôle“, in: **Durkheim, Emile (5. Ausgabe 2003):** *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, S.386.

⁹ „A l'inverse [des sociétés traditionnelles] dans les sociétés individualistes le corps est interrupteur, il marque les limites de la personne, c'est-à-dire là où commence et s'achève la personne, l'individu“, in: **Le Breton, David (2002):** *La sociologie du corps*, PUF, Paris, S.35.

¹⁰ „A l'inverse, dans les sociétés de type traditionnel et communautaire, où l'existence de chacun se coule dans l'allégeance au groupe, au cosmos, à la nature, le corps n'existe pas comme élément d'individuation, comme catégorie mentale permettant de penser culturellement la différence d'un acteur à un autre, puisque personne ne se distingue du groupe, chacun n'étant qu'une singularité dans l'unité différentielle du groupe“, *Ibid.*, S.35.

¹¹ „Chaque langue induit une gestuelle propre“, *Ibid.*, S.55.

aufgewachsen ist, den Körper betrachtet, nachdem sie europäische Einflüsse erlebt hat, und wie sie diese zwei verschiedenen Pole behandelt.

Historisch gesehen wäre es also zu vereinfachend, sogar unmöglich, eine universale Definition des individuellen Körpers zu geben. In jeder Zeit und in jeder Kultur ist über das Thema anders nachgedacht worden. Darüber hinaus befassen sich die verschiedenen Kunstbereiche seit Jahrhunderten mit dem Thema „Körper“ im Sinne von Descartes. So stellt der bereits zitierte „Körper als Maschine“, Im Tanzbereich – sowohl beim Ballett als auch beim zeitgenössischen Tanz – eine zentrale Kategorie dar. In der Kunst erhält der nackte Körper darüber hinaus oft eine erotische oder verführerische Dimension: In den bildenden Künsten werden ständig Akte gemalt oder fotografiert, und im Revuetheater treten die Künstler halb nackt auf der Bühne auf.

Wie wird bei Yoko Tawada der Körper in den drei ausgewählten Werken behandelt? Wir werden uns zunächst mit den verschiedenen Inszenierungen und Vorstellungen des Körpers befassen, dann werden wir die Beziehung des Körpers zur Sprache untersuchen. Schließlich werden wir uns mit den Verwandlungen in diesen Werken befassen, d.h. besonders erörtern, wie sie sich sowohl in einer literarischen und künstlerischen Tradition verankern als auch den Roman *Das Bad* mit einer besonderen persönlichen Färbung prägen. Diese verschiedenen Gesichtspunkte des Körpers als Hauptthema können uns dann zu der Frage führen, ob Yoko Tawadas Werk am Schnittpunkt verschiedener Künste steht.

I- AUFTRITT DES KÖRPERS

Als allererstes erscheint uns wichtig, einen bedeutungsvollen Begriff anzuschneiden, nämlich das sprachwissenschaftliche Konzept von Performanz: Er erscheint ab den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts und kommt aus dem Englischen „to perform“¹² (= ausführen); er „gilt inzwischen als eine der zentralen Kategorien einer transdisziplinären Kulturwissenschaft“¹³. In der Sprachwissenschaft umfasst der Performanzbegriff die „Sprechakttheorie“: „Von literaturwissenschaftlichem Interesse sind insbesondere Versuche, literarische oder fiktionale Sprachverwendung auf der Basis der Sprache zu analysieren“¹⁴. Dieses Konzept der „speech act theory“ wird von dem Geisteswissenschaftler J.L. Austin (1911-1960) in seinem Werk *How to do Things with Words* 1955 entwickelt:

[Performance] indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something. [...] To say something is to do something; [...] by saying or in saying something we are doing something¹⁵.

Der sprachwissenschaftliche Performanzbegriff scheint für unsere Arbeit besonders interessant, da er den Handlungsaspekt des Sprechens erörtert: J.L. Austin interessiert sich für die performative Dimension von Äußerungen, d.h. wie man mit den Wörtern handelt. Er verbindet den Aspekt des körperlichen Handelns mit dem von Text und Zeichen. Sowohl die Mündlichkeit als auch die Sprachlichkeit werden vertreten, und es umfasst sowohl den Schriftsteller –durch den „Akt des Schreibens“ - als auch den Leser –durch den „Akt des Lesens“ -. Die von J.L. Austin entwickelte und von J.R. Searle später weiter entwickelte Sprechakttheorie bedeutete einen ersten Schritt zum „performative turn“, d.h. zu einer Wende in den Kulturwissenschaften. In seinem Buch *Differenz durch Wiederholung. Uwe Wirths Sammelband wichtiger Texte zum Performanz-Begriff* definiert Rolf Löchel in neuerer Zeit das Konzept wieder:

Performanz [...] kann sich sowohl auf das „*ernsthafte Ausführen* von Sprechakten“, das „*inszenierende Aufführen* von theatralen oder rituellen Handlungen“, das „*materiale Verkörpern* von Botschaften im 'Akt des Schreibens'“ oder auf die „*Konstitution von Imaginationen* im 'Akt des Lesens'“ beziehen, wobei die „kulturwissenschaftliche

¹² Schweikle, Günter und Irmgard (3. Auflage 2007) : *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Metzler, Stuttgart, S.577.

¹³ *Ibid.*, S.577.

¹⁴ *Ibid.*, S.725.

¹⁵ Austin, John Langshaw (2. Ausgabe 1975): *How to do things with words*, Urmson Editor, Oxford, S.10-13.

'Entdeckung des Performativen'" darin liege, dass sich alle Äußerungen auch als Inszenierungen, also als Performances auffassen lassen¹⁶.

Diese Theorie kann uns somit helfen, die Beziehung Körper/Sprache in Yoko Tawadas Schreiben zu verstehen und zu analysieren. Es soll hier vorerst untersucht werden, wie ihr Schreiben diese performativen Eigenschaften sprachlicher Äußerungen durch körperliche Beschreibungen darstellt.

I- 1- Der Körper als Durchgangsraum

I-1-a- Die körperlichen Hohlräume

In ihren Werken spielt Yoko Tawada mit Körperteilen wie Nasenlöchern, Mund oder weiblichen Geschlechtsorganen, die körperliche „Hohlräume“ bzw. Durchgänge des Körpers von Außen nach Innen verkörpern.

In der dritten Vorlesung „Gesicht eines Fisches“ im Band *Verwandlungen* beschreibt die Schriftstellerin ihr Gesicht als „eine Tropfsteinhöhle und zwei Tunnel mit Muscheln im Netz“¹⁷. Die zwei Tunnel symbolisieren die Nasenlöcher, die eine Geruchsfunktion im Körper einnehmen. In diesem Auszug wird aber auch eine surrealistische Dimension deutlich, die den Löchern eine andere Funktion verleiht: „Ich trete in diese Landschaft ein und verlaufe mich“¹⁸. Die Nasenlöcher symbolisieren einen Aus- und Eingangsraum im Körper, wo sowohl Geruch als auch Mensch durchgehen können. Andererseits wird in der Literatur die Nase oft als „Symbol des Penis“¹⁹ verwendet, während die Muscheln hier die weiblichen Geschlechtsorgane symbolisieren können. Das Loch erlaubt in dieser Beschreibung die Metapher der Sexualität und führt somit eine erotische Dimension ein.

In den körperlichen Beschreibungen von Yoko Tawada übernimmt der Mund auch eine wichtige Rolle. Wie die Nase oder die weiblichen Geschlechtsorgane hat er eine

¹⁶ **Löchel, Rolf (08.08.2002)** : *Differenz durch Wiederholung. Uwe Wirths Sammelband wichtiger Texte zum Performanz Begriff*, aus der Zeitung *Literaturkritik*, zuletzt eingesehen im Mai 2013: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5180.

¹⁷ „Gesicht eines Fisches“, [VLG], S.50.

¹⁸ *Ibid.*, S.50.

¹⁹ **Butzer, Günter ; Jacob, Joachim (Hg.) (2008)**: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Metzler, Stuttgart, S.249.

verführerische, begehrenswerte und erotische Konnotation. Im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* werden die Lippen „als Doppeltür“²⁰ gekennzeichnet, aus der die Sprache bzw. die Stimme hervorgeht. Der Atem, der auch durch den Mund produziert wird, stellt ein wichtiges Thema bei der Autorin dar; in ihren literarischen Lesungen hebt sie eben ständig und ausdrücklich die Bedeutung des Atems hervor, indem sie gewisse Wörter mit dem „ch“-Klang betont und länger ausspricht. Im fiktionalen Text *Das Bad* bezieht sich die Ich-Erzählerin auf Blasinstrumente wie den Dudelsack, aber auch die Flöte: „Die Mutter weinte wie eine zerbrochene Flöte“²¹. Diese Instrumente haben einen physischen Kontakt mit dem Mund, einem der Ein- und Ausgangsräume im Körper. Ihre Klänge werden durch Luft bzw. durch den Atem des Menschen produziert.

Ferner kann die Flöte mit der menschlichen körperlichen Struktur verglichen werden: Wie der Körper hat das Instrument Hohlräume. Man kann hier eine Parallele mit dem Magen und der Gebärmutter ziehen: Mütter beherbergen ursprünglich ihre Kinder im Körperinneren und gebären durch die Vagina, einen geschlechtsspezifischen Hohlraum. Das Musikinstrument „Magen“ funktioniert als neutraler Hohl- und Durchgangsraum in einem intakten Körper, das Musikinstrument „Mutter“ als ein zerstörter und daher disharmonisch gewordener Hohl- und Durchgangsraum bzw. Körper. In der Textstelle wird die Zerstörung bzw. der Tod durch das adjektivisch verwendete Verb „zerbrochen“ signalisiert.

Die körperlichen Hohlräume bilden also in Yoko Tawadas Schreiben Metaphern, die sich einerseits auf den Tod und andererseits auf die Erotik oder die Entbindung beziehen. In *Das Bad* erlebt die Ich-Erzählerin eben ihre Geburt wieder: „Ich schrie wie ein Säugling; den Schrei eines sterbenden Säuglings, der von der Vagina der Mutter eingesogen wird. Ich schrie, als ich in dem dunklen Loch der Windhose verschwand“²³. Die Situation ist hier umgekehrt: Die Ich-Erzählerin geht nicht auf den Tod zu, sondern sie kehrt zur Zeit ihrer Geburt zurück. Die Vagina ist also ein weiblicher erotischer Körperteil, sie gibt aber zugleich die Möglichkeit zu gebären und bildet eben einen Übergangsort zwischen den Körperinneren und dem Äußeren.

²⁰ *Ibid.*, S.239.

²¹ [DB], S.139.

²³ *Ibid.*, S.143.

Die Schriftstellerin geht aber noch weiter, indem sie über die verschiedenen anatomischen aber auch sprachlichen Funktionen der Körperteile nachdenkt.

I-1-b- Der wörtliche Verdauungsprozess

In der Kommunikation ist der Mund wesentlich, in vielen literarischen Texten symbolisiert er sogar „die dichterische Rede“²⁴. Der Kunsthistoriker Marco Bussagli fasst in seinem Buch *Le corps, anatomie et symboles* die Funktion des Mundes folgendermaßen zusammen:

A la différence des autres organes de la face, qui servent principalement à une seule fonction, la bouche est utilisée pour embrasser, sourire, hurler, parler et chanter, en d'autres mots pour s'exprimer. La bouche est, en fait, inséparablement liée la parole, qui a une fonction magique et créatrice.²⁵

Der Mund hat zwar die sehr praktische und alltägliche Funktion vom Kauen und Essen, er erlaubt aber auch die Äußerung und die Kreativität. Wie der Stift das Werkzeug des Schriftstellers ist, ist der Mund das Werkzeug des Sängers oder des Schauspielers.

In einem der Prosatexte von *Nur da wo du bist da ist nichts* enthüllt die Ich-Erzählerin die zwei lebenswichtigen Funktionen dieses Körperteils, und zwar das Sprechen und das Essen, und liefert ihre Eindrücke und Gedanken:

Beim Zerbeißen empfand ich ein gänzlich unvertrautes Gefühl, wie wenn man zum erstenmal ein Wort ausspricht. Überhaupt ist es eine seltsame Angewohnheit, mit demselben Organ Dinge zu verzehren, mit dem man Dinge sagt²⁶.

Das Sprechen ist unter anderem durch das Organ der Stimme möglich, sie kommt aus den Lungen heraus aber sie geht durch die Kehle und den Mund weiter, welcher erlaubt, Wörter auszusprechen. Das Essen wird andererseits von dem Mund durch die Kiefer und die Zähne gekaut und durch die Kehle geschluckt. In der Bewegung stehen also diese zwei Handlungen einander entgegen: während das Sprechen vom Körper nach außen geht, geht das Essen von außen nach innen. Hiermit wirft die Autorin wieder ein eigenartiges fremdes Licht auf diesen Vorgang, wobei einerseits abstrakte Dinge d.h. Wörter gesagt werden und andererseits konkrete Dinge d.h. Nahrungsmittel gegessen werden. Yoko Tawada verbindet diese zwei

²⁴ Butzer/Jacob (Hg.), *op. cit.*, S.240.

²⁵ Bussagli, Marco (2006): *Le Corps. Anatomie et symboles*, Hazan, Paris, S. 281.

²⁶ [ND], S.13.

Welten, um die Sprache und die Literatur mit dem körperlichen Verdauungsprozess zu vergleichen.

Im Roman *Das Bad* benutzt die Schriftstellerin eine stark übertreibende Metapher, um den Hunger der Ich-Erzählerin zu symbolisieren: „Die Haut meines Magens zog sich zu einem Dudelsack zusammen und musizierte“²⁷. Yoko Tawada spielt hier auf verschiedenen Vergleichsebenen, und zwar im Bereich des Optischen, des Klanglichen und des Symbolischen. Optisch hat das Instrument dieselbe Form wie ein Magen; es umfasst nur Luft und kann deswegen die Leere des körperlichen Organs bzw. den Hunger veranschaulichen. Klanglich produziert der Dudelsack ächzende pfeifende Töne, deren Redundanz den Zuhörer nerven kann und somit eine Parallele zum lauten Geräusch des klagenden leeren Magens ziehen kann. Und schließlich kann der Magen selber verschiedene Bedeutungen annehmen; im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* wird er unter anderem als „Symbol der Fähigkeit zum verstehenden Lesen und zur produktiven literarischen Nachahmung“²⁸ gekennzeichnet. Anders gesagt wird das Verständnis einer Lektüre mit einem Verdauungsprozess verglichen. Diese Symbolik lässt sich in Tawadas Roman *Das Bad* wiederfinden: In der betreffenden Szene muss die Erzählerin als bezahlte Dolmetscherin ein Gespräch in einem Restaurant übersetzen, sie muss symbolisch die ausgesprochenen Wörter verstehen und verdauen, um sie danach in einer anderen Sprache erscheinen zu lassen.

Mund und Magen verbinden also den Alltag und das Praktische mit der Literatur und der Sprache. In der Umgangssprache sind Magen und Gefühle eng verbunden: man sagt eben „eine Nachricht verdauen“ oder „eine Bemerkung verschlucken“. Diese Eigenschaften werden eben ins Abstrakte und Absurde gezogen, wie wir es jetzt untersuchen wollen.

I-1-c- Die wörtliche Befreiung durch den Körper

Das *Metzler Lexikon Literatur* definiert die Sprache als ein „System von Lauten und grafischen Zeichen, das der mündlichen Äußerung oder Mitteilung von Vorstellungen und

²⁷ [DB], S.51.

²⁸ Butzer/Jacob (Hg.), *op. cit.*, S.213.

Gefühlen dient [...]“²⁹. Die Sprache hat also eine alltägliche Funktion der Kommunikation und erlaubt den Bau von Sätzen; sie vermittelt Sinn.

Im Roman *Das Bad*, genauer in der Szene im Restaurant, beginnt die Erzählerin zu stottern. Das Stottern entspricht einer Störung des Redeflusses: die Sprechweise wird unter anderem ständig unterbrochen, und Laute, Silben und Wörter werden häufig wiederholt. Diese Symptome gehören sowohl zur psychischen Welt –sie äußern unheimliche Gefühle der Nervosität, der Minderwertigkeit oder der Angst - als auch zur physischen Welt –durch die motorische Fehlfunktion. Während das Stottern in den Sprachwissenschaften als eine Störung und eine Behinderung gekennzeichnet wird, wird es bei Yoko Tawada im Gegenteil als eine gewisse sprachliche und körperliche Freiheit beschrieben. In einem Kapitel ihres ansonsten einer türkisch-deutschen Autorin gewidmeten Buches *Im Spiegel der Migration* mit dem Titel „Blick-Wechsel: Dubiose Spiegelschau in Yoko Tawadas Erzählung *Das Bad*“ äußert sich Angela Weber über dessen Bedeutung: „Im Stottern triumphiert die klangliche Dimension der Sprache über den Sinn der artikulierten Worte“³⁰. Das Stottern wird so zu einer unverständlichen Sprache, sie verwandelt sich in eine mysteriöse und abstrakte Partitur. Sie kann mit experimentaler Musik und Singen verglichen werden, die auf musikalische Codes wie Partitur und Melodie verzichtet. Yoko Tawada benutzt also das Stottern, um die auf dem Sinn basierte Sprache in eine andere Welt reisen zu lassen – und zwar in die abstrakte Welt- und um somit der Figur eine gewisse Freiheit und einen freien Raum zu gewähren.

Außerdem verursacht das Stottern bei der Erzählerin unverständlich ausgesprochene Wörter wie „Daddaddaddas...“³¹, deren Klänge eben an den Dadaismus erinnern können. Der Dadaismus war eine intellektuelle künstlerische und literarische Strömung der zwanziger Jahre, die sich in Großstädten Europas wie Zürich, Berlin, Hannover, Köln und Paris entwickelt hat, sowie in den Niederlanden, in Belgien und Italien, aber auch außerhalb von Europa wie in Japan und in New York. Das Wort „Dada“ wurde im Wörterbuch gefunden und

²⁹ Schweikle et al., *op. cit.*, S.723.

³⁰ Weber, Angela (2009): „Blick-Wechsel: Dubiose Spiegelschau in Yoko Tawadas Erzählung *Das Bad*“, in (ds.): *Im Spiegel der Migration. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*, Transcript Verlag, Bielefeld, S.79-104, S.81-82.

³¹ [DB], S.51.

für seine Bedeutungslosigkeit gewählt: „Il agit dans toutes les langues comme un défaiseur de sens, il est la parole qui exprime au mieux l'essence du mouvement“³². Je nach Land hat die Strömung unterschiedliche Kunstformen angenommen, aber sie hat überall mit Humor die Absurdität des Ersten Weltkrieges oder einfach des Lebens kritisiert. Sie verteidigte die Freiheit in allen Bereichen, wie in der Kunst, in der Politik oder in der gesellschaftlichen Ordnung.

Yoko Tawada verunsichert ihrerseits den Leser durch einen neuen und erstaunlichen Sprachgebrauch: Sie erlaubt sich, Wörter in einem ungewöhnlichen Sinn zu verwenden oder sinnlose Wörter zu bilden. Abgesehen vom Bezug auf die Kunst ist das Wort „Daddaddaddas“ eine Lautmalerei, d.h. „die sprachliche Nachahmung einer nicht-sprachlichen, v.a. einer akustischen, aber auch einer optischen oder haptischen Sinneswahrnehmung“³³. Wieder inszeniert die Autorin die verschiedenen Eigenschaften der Sprache, wie die optische und lautliche Qualität und die Ebene der Bedeutung. Hier wendet sie sich aber an den abstrakten Sinn des Wortes. Dieser Weg war schon bei den Dadaisten in Zürich erkennbar:

L'écriture, libérée de l'esclavage du sens, retourne à la matérialité même de la langue.
Les mots, assemblés selon des lois qui ne visent pas la communication mais la fluide
liberté d'associations d'images et de sons, s'organisent en poèmes³⁴.

Hugo Ball (1886-1927), einer der Dadaismusvertreter in Zürich, hat durch seine Lautgedichte wie „Karawane“³⁵ (1916) die Sprache vollkommen zerstört, indem er das Wort sich von jedem Sinn oder von jeder Darstellung befreien ließ, womit es reiner Klang wurde. Im Gegensatz zu den Dadaisten verzichtet Yoko Tawada jedoch nicht vollkommen auf die Erzählung bzw. auf den Sinn in ihrem Werk, sondern sie verbindet das Abstrakte mit Sinnlichkeit, was die Besonderheit ihres Schreibens verstärkt.

³² **Dada (2006)**: Rezension von der Ausstellung in Centre Pompidou, Paris (05.10.2005/09.01.2006), zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dada/ENS-dada.htm>.

³³ **Schweikle et al. op. cit.**, S.422.

³⁴ **Dada**, Rezension, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dada/ENS-dada.htm>.

³⁵ „gadji beri bimba/ glandridi lauli lonni cadori/ gadjama bim beri glassala/ glandridi glassala tuffm i zimbrabim/ blassa galassasa tuffm i zimbrabim“, in: **Goldberg, RoseLee (2012)**: *La Performance du futurisme à nos jours*, Editions Thames & Hudson, Paris, S.60.

Durch diese Kombination von Abstraktion und Erzählung schafft die Schriftstellerin im Roman *Das Bad* eine absurde Situation im Restaurant. Es ist, als ob die Erzählerin sich hier in einer anderen Welt befände, wo die sozialen Konventionen überhaupt nicht zählen. Das Stottern schafft in unserer Szene Abstand und Komik: Jeder ist verlegen, außer der Erzählerin, die diese Freiheit genießt: „Wenn ich stottere, fühle ich mich sehr wohl“³⁶. Die entgegengesetzten Reaktionen der anwesenden Figuren bilden eine lustige Situation: „Ich weiß nicht, ob ich mehr gestottert oder gelacht habe. Aber es war angenehm. Die anderen hatten meine Veränderung bemerkt und waren vor Schreck still geworden“³⁷. Diese distanzierte und lockere Haltung der Erzählerin fällt im Restaurant auf, wo im Gegenteil Normen und Kodes zu respektieren sind.

Yoko Tawada schafft anders gesagt eine surrealistische Erzählung, wo das Unmögliche vorkommen kann: „Mir wurde schlecht, ich fühlte mich betrunken wie nach einem Fest, ich wollte mich übergeben, aber aus meinem Mund flog nur- Lachen“³⁸. Diese Reaktion weist eben auf das Problem des unmöglichen Ausdrucks hin. Außerdem wird das Lachen wie das Stottern ein sinnloser Klang, es befindet sich im Feld des abstrakten Sinnes. Der Körper, der schon oben zum Durchgangsraum ernannt wurde, ermöglicht diese Abstraktion, da er diese unverständlichen Wörter und Klänge erzeugt und ausspricht. In diesen Beschreibungen befreien sich also die Figuren körperlich und physisch von der gesellschaftlichen Ordnung.

Genauso wie die Dadaisten wie Raoul Hausmann (1886-1971) oder Max Ernst (1891-1976) die Fotocollage in den Bildenden Künsten erfunden haben, wo verschiedene Stoffe, Buchstaben und Farben auf demselben Bild zusammen kamen, erfindet Yoko Tawada ihrerseits im Schreiben eine „Schreibcollage“, die mit den Wörtern aus verschiedenen Sprachebenen, aus verschiedenen linguistischen Feldern und aus verschiedenen Bedeutungen spielt. Je freier das Schreiben ist, desto freier fühlt sich auch der Leser in seiner Interpretation. In einem Interview an der Stanford Universität (USA) erklärt die Autorin, dass die Leute bei ihren Vorlesungen je nach Land nicht über dieselben Sätze lachen: „The humor is an individual thing of the reader [...]. From my side it is something like free space in the

³⁶ [DB], S.51.

³⁷ [DB], S.51.

³⁸ [DB], S.141.

text“³⁹. Freies Feld überlässt Yoko Tawada mit Absicht den Reaktionen und Interpretationen ihres Werkes, es ist eine der Komponenten ihres Schreibprozesses: „The freedom and the movement in the text are very important to me, I want the text is very living, has distance to each object and is also always like jumping“⁴⁰. Wie bei der Performance, die nachfolgend genauer definiert werden wird, werden die Leser aktive Teilnehmer, um dem Text Gewicht zu verleihen, was die Franzosen treffend mit dem Ausdruck „Körper verleihen“ übersetzen. Die Freiheit äußert sich also sowohl in den körperlichen Reaktionen der Figuren als auch in dem Gebrauch der Wörter oder in der Interpretation des Lesers.

Yoko Tawada gebraucht eine bildhafte Sprache, sie inszeniert die Wörter in alle möglichen Richtungen, und zwar wendet sie sich an ihre Symbolik, an ihre Klänge und an erstaunliche Wortassoziationen. Der Körper wird als ein Raum vorgestellt, der mit Vielfältigkeit ausgefüllt werden kann. Bei der Schriftstellerin bildet er einen Ort des Durchgangs, sowohl für Nahrungsmittel als auch für Wörter oder Geräusche. Figurativ symbolisiert die Verdauung das Verständnis der Sprache, und eventuell das Verständnis eines Kunstwerks. Yoko Tawada spielt mit dieser Wörter-Beziehung, um ein freies Handeln der Wörter durch den Körper zu äußern.

I-2- Das Gesicht als Raum einer Performance

In den fünfziger Jahren des XX. Jahrhunderts ist eine neue Kunstform geboren, die dem Körper eine neue Definition und Funktion gibt: die Performance. Wie die Performanz kommt der Begriff aus dem Englischen „Darstellung/ Vorführung“, aber auch „Vollzug/Leistung“, oder aus dem Verb „ausführen“⁴¹, er wird sowohl auf Englisch als auch auf Französisch oder auf Deutsch verwendet.

Das *Metzler Lexikon Literatur* kennzeichnet die Performance als „eine Kunstform, die sich zwischen bildender Kunst, Medienkunst und Theater positioniert.“⁴² Sie ist also eine hybride Gattung, die sich an der Grenze verschiedener Kunstbereiche befindet; sie umfasst alle

³⁹ „A conversation with Yoko Tawada“ (18.02.2009): 48 Min., Stanford University, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://archive.org/details/AConversationWithYokoTawada>.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Schweikle et al., *op. cit.*, S.577.

⁴² *Ibid.*, S.577.

Kunstbereiche und erlaubt alle möglichen Kombinationen⁴³. Die Performance kann unter anderem verschiedene Erscheinungsformen annehmen wie die „Aktionskunst“, durch Chris Burden vertreten, oder die „Body Art“, durch unter anderem Valie Export. Das „Happening“ ist durch Merce Cunningham im Tanz und John Cage in der Musik berühmt geworden.

Einerseits beziehen sich die Performance-Künstler auf die europäischen Avantgarden der Jahrhundertwende, insbesondere auf den Dadaismus, Futurismus und das Werk von Marcel Duchamp. Die Form der Performance war wahrscheinlich bereits das passende Medium zu einem neuen Kunstweg:

A chaque fois qu'une école particulière, qu'il s'agisse du cubisme, du minimalisme ou de l'art conceptuel, sembla engagée dans une impasse, des artistes adoptèrent la performance pour briser les catégories et indiquer de nouvelles orientations⁴⁴.

Die künstlerischen Codes werden somit in Frage gestellt, es wird z.B. auf die Bühne und auf die Erzählung verzichtet, was die Grenze zwischen Künstlern und Zuschauern aber auch zwischen Aufführung und Realität verschwimmen lässt.

Andererseits beziehen sich viele französische Performancekünstler wie Yves Klein (1928-1962) oder europäische Künstler der Fluxus-Strömung (1960-1970) auf japanische Künstler wie Jiro Yoshihara (1905-1972). Der Künstler hat die Gutaïgruppe (1954-1972) gegründet, deren Name aus dem Japanischen „gu“ (=Werkzeug) und „tai“ (=Körper) besteht: Die Bezeichnung weist also schon auf die Bestimmung des Körpers als Teil des Schaffungsprozesses eines Kunstwerks hin. Künstler gehen mit riesigen Leinwänden um, wobei sie sie einschneiden, zerreißen, verbrennen oder Objekte und Farben hinschleudern.

⁴³ „De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projection de diapositives et narration-, les déployant dans toutes les combinaisons imaginables. En fait, nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution qu'il choisit“, in: **Goldberg**, *op. cit.*, S.9.

⁴⁴ **Goldberg**, *op. cit.*, S.7.

In beiden Strömungen steht der Körper offensichtlich bei dem schöpferischen Prozess eines Kunstwerkes zentral. Dass der Performancebegriff benutzt werden kann, um ein literarisches Werk zu analysieren, nämlich Yoko Tawadas Roman *Das Bad*, kann zunächst überraschen: Während die Performance einerseits live aufgezeigt wird und deswegen vergänglich ist, bleibt die Literatur andererseits auf dem Papierblatt als deren ewigen Spur. Während die Performance den Körper als Medium gebraucht, wo der Künstler sich zur Schau stellt, gebraucht die Literatur das Schreiben dafür.

Wir werden hier jedoch versuchen zu zeigen, inwiefern die Schriftstellerin sowohl im Schreibprozess als auch in ihren Körperbeschreibungen unter dem Einfluss dieser Kunstströmungen steht.

1-2-a- Das Spiel mit Haut und Gesicht

In *Das Bad* schreibt Yoko Tawada der Haut eine besondere Bedeutung zu:

Die Stellen, wo Haut ist, lassen sich ertasten. Man streckt die Hand aus und spürt, wo diese Welt aufhört; da ist meine Haut. Die Haut ist eine Membran, die diese Welt von jener Welt trennt⁴⁵.

Anders gesagt erlaubt die Haut, Kontakt mit der Außenwelt zu entwickeln, denn sie berührt das Äußere und wird von dem Äußeren berührt. Symbolisch grenzt sie deswegen die Welt des Körpers von jener der Außenwelt ab, sie ist das Medium zwischen innen und außen. Sie ist deswegen ein wichtiges Werkzeug, um sich den anderen vorzustellen.

Die Beschaffenheit dieser Haut verändert sich je nach dem Licht: „Das Licht spielt auf jeder Haut anders; bei jedem Menschen, in jedem Monat und an jedem Tag“⁴⁶. Dieses Verfahren lässt an die Improvisation bei der Performance denken, die sowohl im Musik- als auch im Tanzbereich gebraucht wird: die Improvisation hängt von vielen Parametern ab, wie der Laune, der Stimmung im Raum, dem Raum selbst oder der Alchimie der Künstler. Von einem auf den anderen Tag kann sie mit denselben Musikern/Tänzern magisch oder langweilig wirken. Sie verändert sich also ständig, d.h. die Performance kann niemals ähnlich aussehen oder nachgeahmt werden, es wird immer etwas Neues geschehen oder es wird anders

⁴⁵ [DB], S.155.

⁴⁶ [DB], S.33.

aufzutreten, denn die Stimmung verändert sich täglich. Wie Tänzer oder Musiker improvisieren hier Licht und Haut zusammen. Sie haben also ihren eigenen Wortschatz und drücken sich zusammen aus und ihre Performance verändert sich von einem auf den anderen Tag.

In der Vorlesung „Gesicht eines Fisches“ aus dem Band *Verwandlungen* nimmt Yoko Tawada das Beispiel von einem Text von Walter Benjamin, um ihre eigene Definition vom „Gesicht“ zu finden:

Ein Gesichtsfeld, das frei von Menschen bleibt, kann wie eine Leinwand Bilder empfangen und zeigen. So kam ich zu einer neuen Definition des Gesichtes: Ein Gesicht ist etwas, das sichtbar geworden ist⁴⁷.

Das Gesicht kann zum Beispiel zur Bühne und zum Medium des „Action Painting“ werden, einer künstlerischen Strömung, die mit Jackson Pollock (1912-1956) in New York begonnen hat und deren Kennzeichen an die Künstler der japanischen Gutaigruppe erinnern können. Die Künstler verzichten auf die Bildlichkeit, sie legen den Akzent darauf, die körperliche Tätigkeit zu malen, d.h. sie malen – manchmal vor dem Publikum- ohne geplante Idee, sie verlassen sich auf ihren Instinkt, auf ihre Laune und lassen den Körper mitmachen. Sie malen und streichen, sie lassen die Farbe tropfen oder sie werfen sie auf die Leinwand. Somit steht der Körper im Zentrum des Vorstellungsprozesses, und das Werk wird ein Abbild, eine Spur davon. Hier kann das Gesicht „Bilder empfangen und zeigen“, es wird zu einem Zeugnis der körperlichen Tätigkeiten; es ist „sichtbar“, es kann anders gesagt wie ein Gemälde angeschaut werden. Es kann sowohl ein Performance-Raum – „Bilder empfangen“ - als auch Medium – „Bilder zeigen“ - werden.

Während ein Künstler auf eine Leinwand Farbe und Formen malt, spielt das Gesicht in Yoko Tawadas Schreiben die Rolle der Leinwand. Es werden aber darauf keine konkreten Stoffe gelegt, sondern abstrakte Elemente wie Licht, aber auch Schminke und Wörter, wie nun untersucht werden wird.

⁴⁷ [VLG], S.46.

I-2-b- Die performative Art des Schminkens

Die Schminke wird im Alltagsleben, aber auch vorm Bühnenauftritt gebraucht. Sie hat zum Ziel, das Gesicht zu verschönern, d.h. sie verändert gewisse Gesichtszüge. Sie ist also ein Werkzeug für Inszenierungen. Bei Yoko Tawada nimmt sie eine andere Funktion an als die der Verschönerung, wie zum Beispiel im Roman *Das Bad*, wo die Erzählerin ihr Gesicht verändert: „Ich malte mir Spuren von Schlafmangel unter die Augen. (...) Zuletzt rieb ich die Augenränder mit Essig ein. Die Haut schrumpfte und fältelte sich“⁴⁸.

Dieser Prozess erinnert einerseits an die Körperbemalung („body painting“ auf Englisch), die seit Urzeiten und in fast jeder Kultur besteht und einem Ritual entspricht. Farbe und Zeichen auf dem Gesicht und auf dem Körper waren früher von besonderer Bedeutung; sie konnten z.B. bei den Indianern den Sieg oder das Verdienst eines Mannes bei der Jagd symbolisieren, bei den Ureinwohnern in Papua-Neuguinea wurden sie für Feste, Totenfeiern, Jagdzüge oder Heilungszeremonien gebraucht. Die Erzählerin benutzt Essig, wie früher natürliche Stoffe gebraucht wurden, wie Pigmente aus farbiger Erde, pflanzlichem Öl oder tierischem Fett; so wurde in Afrika ein weißer Stoff aus Lehm, Mehl, Kaolin oder zerkleinerten Muscheln hergestellt.

Hingegen übernimmt die Gesichtsbemalung der Erzählerin keine besondere spirituelle, symbolische und verschönernde Bedeutung, im Gegenteil. Im XX. Jahrhundert spielt diese Körperbemalung unter anderem eine neue Rolle durch die „Body-Art“, wo der Körper als Medium und als Kunstobjekt gebraucht wird⁴⁹. Die Handlung der Bemalung hat keine symbolische spirituelle Funktion mehr, sondern sie übernimmt eine künstlerische Performance-Funktion durch die Inszenierung und die Zurschaustellung des Körpers. Früher vereinigte sie Menschen derselben Kultur und Sitten, jetzt kann sie ein Medium für den Protest gegen die gesellschaftliche Ordnung werden. Während die Schminke in den westlichen Gesellschaften zum Ziel hat, die Schönheitsfehler zu verbergen, will unsere Figur im Gegenteil ihre Schönheitsfehler betonen, indem sie sich Augenringe malt; und statt Schutzcreme für ihre Haut zu benutzen, verursacht sie Falten durch Essig. Eine solche

⁴⁸ [DB], S.91.

⁴⁹ „Les œuvres qui se focalisaient sur le corps de l'artiste considéré comme matériau devinrent connues sous l'appellation de *body art* (art corporel)“, in: **Goldberg**, *op. cit.*, S.153.

Performance stellt also die Schönheitskriterien in Frage: Inwiefern wären diese körperlichen Eigenschaften schlecht bzw. hässlich? Sie sind ein Teil des Prozesses beim Älterwerden. Yoko Tawadas Ich-Erzählerin gebraucht hier also urzeitliche Kunstformen wie die Körperbemalung, um ihr eine neue Rolle zuzuteilen: Sie veranlasst den Leser, sich von seinen eigenen Sitten und seinem Glauben zu distanzieren. Könnte die Welt mit anderen Bräuchen und Konventionen funktionieren? Von wem wird es entschieden?

Außerdem wird im Gesicht auch wie in einem Buch geschrieben: „Nachdem [Xander] meine Haare gefärbt hat, schrieb Xander ein X auf meine Wange“⁵⁰. Das „X“ ist der erste Buchstabe des Namens Xander, d.h. er schreibt sich auf dem Gesicht der Erzählerin ein. Das Zeichen „X“ wird auch von Analphabeten als Unterschrift gebraucht, oder um ein Feld anzukreuzen. Andererseits kann es auf Narben oder auf Tätowierungen anspielen, die eine dauerhafte Spur auf der Haut hinterlassen. Die Tätowierung ist eine Weise, seinen Körper zur Schau zu stellen. In allen diesen Bedeutungen spielt der Körper die Rolle des Mediums, er inszeniert sich, spielt sich in den Vordergrund.

I-2-c- Die paradoxe Funktion der Schminke

Im Roman *Das Bad* wird die Erzählerin von ihrem Freund Xander geschminkt: „Er begann, eine weiße Creme auf mein Gesicht aufzutragen, so dick, dass sie alle meine Poren verstopfte und die Haut nicht mehr atmen konnte“⁵¹. Die Schminke verändert ihr Aussehen und ist so dick, dass sie eine zweite Haut im Gesicht bildet. Diese Übertreibung lässt an die Maske denken, die die Funktion eines zweiten Gesichts übernimmt.

Die Maske ist das „Symbol der Differenz von Sein und Schein sowie der Infragestellung kultureller Normen. Relevant für die Symbolbildung ist die Funktion der Maske, Identität zugleich zu inszenieren und zu verhüllen“⁵². Sie wurde seit der griechischen Antike im Theater und später in der Commedia del Arte z.B. verwendet, um verschiedene Charaktere darzustellen. Außerdem spielt die Körperbemalung in Japan seit Jahrhunderten eine besondere Rolle, vor allem beim Kabuki-Theater, wo die Schauspieler eine sehr dicke und

⁵⁰ [DB], S.35.

⁵¹ [DB], S.35.

⁵² Butzer/Jacob (Hg.), *op. cit.*, S.224.

grelle Schminke auftragen. Somit wird das ursprüngliche Gesicht verdeckt und der darzustellende Charakter auf das Gesicht des Schauspielers gemalt. Yoko Tawada spielt also mit den beiden kulturellen Anspielungen, um die Schminke als Verkleidung darzustellen. In der Sprache sind wieder viele Ausdrücke mit dem Wort „Maske“ zu finden, wie „Die Maske fallen lassen“⁵³ oder „Jemandem die Maske vom Gesicht reißen“⁵⁴. Die Schminke erlaubt hier der Ich-Erzählerin und Protagonistin, eine Rolle zu spielen und sich selbst anders zu inszenieren: Die Figur lässt für das Fotografieren nicht die Maske fallen, sondern sie trägt sie, so dass sie ein fremdes Bild von sich selbst zur Schau stellt.

Diese Verwendung der Schminke als Maske scheint zwar selbstverständlich, aber in *Das Bad* kann die Schminke auch andere Bedeutungen haben, die dieser ersten Funktion widersprechen. Xanders Akt des Schminkens wird mit dem Beruf des Archäologen verglichen: „Mit einem feinen Pinsel zeichnete er meine Lidränder nach; vorsichtig wie ein Archäologe, der Erde von einer ausgegrabenen Tonscherbe entfernt“⁵⁵. Diese Metapher symbolisiert das Abtragen eines Bildes: Im Gegensatz zur Maske, die eine Wirklichkeit verbirgt, wird das Gesicht der Figur hier freigelegt. In „Blick-Wechsel: Dubiose Spiegelschau in Yoko Tawadas Erzählung *Das Bad*“ erklärt Angela Weber diesen Widerspruch: „Beide Schritte dieser gegenläufigen Bewegung lassen die an sich widersprüchliche Intention des Fotografen hervortreten, zu dem Wesen des im Bild der Japanerin inszenierten Modells vorzudringen“⁵⁶. Am Anfang der Szene findet nämlich Xander –der Fotograf-, dass die Figur nicht japanisch genug aussehe: „Können Sie nicht ein bisschen japanischer dreinschauen?“⁵⁷. Durch die weiße Creme kann die Figur wie eine japanische Kabuki-Darstellerin oder wie eine verführerische Geisha aussehen, durch die „Ausgrabung“ der Augen können die japanischen Besonderheiten hervorgehoben werden. In beiden Fällen ist die Handlung des Fotografen von Stereotypen und Klischees in Bezug auf Japaner geprägt.

Performance und Literatur unterscheiden sich zwar in gewissen Punkten, aber Yoko Tawada bezieht sich auf diese Kunstform dadurch, dass viele Szenen in *Das Bad* sich einer

⁵³ Droskowski, Günther ; Scholze-Stubenrecht, Werner (1992): *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Idiomatisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Dudenverlag, Mannheim, S.479.

⁵⁴ *Ibid.*, S.479.

⁵⁵ [DB], S.33-35.

⁵⁶ Weber, *Im Spiegel der Migration*, S.84.

⁵⁷ [DB], S.27.

Performance annähern. Weiterhin bietet Yoko Tawada das Schreiben die Gelegenheit, Körperinszenierungen im Alltagsleben, das eben bei Performances oft in Frage gestellt wird, zu erwägen.

I-3- Die Inszenierung des Lebens

« L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art »
Robert Filliou

In ihren Büchern nimmt Yoko Tawada Abstand von bestimmten kulturellen und gesellschaftlichen Verhaltensweisen. Manchmal inszenieren sich Menschen in ihrem eigenen Leben, „sie tragen eine Maske“, wobei Gefühle und Aussehen einander widersprechen. Wie in der Performance stellt die Autorin die Grenze zwischen Inszenierung und Wirklichkeit in Frage.

I-3-a- Die Nachahmung der Wirklichkeit

Im Roman *Das Bad* werden Gesichtsausdrücke manchmal für die Figur unkontrollierbar: „Ich versuchte, die Muskeln meines Gesichts zu einem Lächeln anzuspannen, aber es misslang mir“⁵⁸. Das Lächeln kann nicht bestellt werden. Das erinnert an die Balletttänzerin, die das Publikum ständig anschauen muss und oberflächlich lächeln muss, obwohl die Bewegungen anstrengend sind und obwohl sie vielleicht dazu keine Lust hat. Yoko Tawada spielt mit den Inszenierungen, die einem eine stereotype Haltung auferlegen, wie z.B. das Lächeln beim Fotografieren. Solche Codes zerstören das Natürliche oder die Selbstinterpretation des Modells.

In seinem Buch über den Körper erklärt David Le Breton die Beziehung vom Gefühl zum Aussehen:

Les sentiments que nous éprouvons, la manière dont ils retentissent et s'expriment physiquement en nous, sont enracinés dans des normes collectives implicites. Ils ne sont pas spontanés mais rituellement organisés et signifiés à l'adresse des autres. Ils s'inscrivent sur le visage, le corps, les gestes, les postures, etc.⁵⁹.

⁵⁸ [DB], S.29.

⁵⁹ Le Breton, *op. cit.*, S.63.

Nach David Le Breton entsprechen die Gefühle gewissen unbewussten Sitten, die sich auf dem Körper widerspiegeln und die von den Anderen deutlich interpretiert werden können. Vielleicht macht sich also Yoko Tawada über diese Codes lustig: während das Lächeln ein Kennzeichen der Freude oder des Wohlseins sein sollte, ist hier die lächelnde Erzählerin im Gegenteil sehr angespannt. Diese Reaktion drückt wie oben schon erwähnt beim Lachen in der Restaurantszene den unmöglichen Ausdruck aus. Sie erinnert andererseits wieder an die Maske, die eine andere Darstellung von sich selbst zur Schau stellt und wo das Aussehen den innerlichen Gefühlen widersprechen kann.

Die Schriftstellerin stellt außerdem die Frage nach der künstlichen Farbe und der Naturfarbe: Die Lippen des Mädchens werden ins Rote geschminkt, obwohl sie von Natur aus schon rot sind: „Dann trug [Xander] auf die Stelle, wo mein Mund ist, ein Rot auf, das sich von der Farbe meiner Lippen in nichts unterschied“⁶⁰. Da die Schminke dieselbe Farbe wie die natürliche Haut hat, hat sie keinen Sinn und keinen Zweck. Die Hauptfigur staunt auch über ihre Haare, deshalb fragt sie Xander: „Warum wollen Sie schwarze Haare schwarz färben? / Weil ungefärbte Haare im Blitzlicht weiß wie die einer Greisin aussehen./ Dann fotografieren Sie ohne Licht./ Aber ohne Licht kann ich nichts aufnehmen“⁶¹. Yoko Tawada beschreibt unter anderem die Inszenierung der schon bestehenden Wirklichkeit, um sie fotografieren zu können, um sie auf dem Bild aufzufangen. Es ist, als ob die Wirklichkeit eine Inszenierung brauchen würde, um abgebildet zu werden bzw. um Spuren ihrer Existenz auf dem Papier zu lassen.

In ihrem Artikel „Blick-Wechsel“ äußert sich Angela Weber über diese Inszenierung:

Die an dieser Stelle zu beobachtende Umkehrung der Funktion der Maske, die eben nicht nur verbirgt, sondern auch dazu dient, etwas sichtbar zu machen, deutet bereits auf die im Kontext der Subjektwerdung sensible Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem hin⁶².

Die roten Lippen symbolisieren in der Gesellschaft die weibliche Sinnlichkeit und Verführungskraft; in der japanischen Kultur verschönert sich die Geisha mit rotem Lippenstift. Japanische Frauen werden auch häufig durch ihre schwarzen Haare

⁶⁰ [DB], S.35.

⁶¹ [DB], S.35.

⁶² Weber, *Im Spiegel der Migration*, S.85.

gekennzeichnet. Die Erzählerin hat natürliche rote Lippen und schwarze Haare; diese bestehenden Eigenschaften werden durch den performativen Akt des Schminkens sichtbar. Außerdem ist die Figur nicht auf dem Foto sichtbar, als ob ihre Abbildung unmöglich wäre. Die von Xander gewollte Abbildung funktioniert dagegen direkt auf der Haut, unmittelbar am Körper: Xander schminkt sie und färbt sie so, wie sie ursprünglich aussieht. Dieses Experiment widerspricht der ersten Funktion der Maske, wo die Erzählerin mit Hilfe der Schminke eine andere Rolle spielt, aber sie beweist wieder Xanders Willen, ein „japanisches Modell“ zu fotografieren.

1-3-b- Nachdenken über die Körpervorstellungen und –Inszenierungen

Die Figuren spielen Rollen in ihrem eigenen Leben, wie die Hauptfiguren im Roman *Das Bad*: „In Wirklichkeit war ich gar keine Dolmetscherin; hin und wieder habe ich eine Dolmetscherin imitiert“⁶³, oder „In Wirklichkeit war Xander kein Deutschlehrer. Er war Tischler“⁶⁴. Die Figuren sind im Alltag Schauspieler, sie stellen sich in der Gesellschaft anders dar. Diese Vor- bzw. Darstellung vermischt Fiktion und Wirklichkeit im Leben: Wann geht es um Spiel und wann geht es um das wirkliche Leben? Yoko Tawada schafft im Roman *Das Bad* eine Distanz zu dieser Frage, wenn beispielsweise einer der Deutschen „seinen Ellbogen [hob] und [...] langsam, wie ein Schauspieler vor dem Spiegel, sein Glas [leerte]“⁶⁵. In der Kunst stellt die Performance die Grenze zwischen Wirklichkeit und Inszenierung in Frage: Sie verzichtet „auf erzählende Handlung und Rollenspiel“⁶⁶, d.h. sie versucht, diese Grenze Kunst/Leben abzuschwächen. Bei Yoko Tawada verschwimmt diese Grenze auch, aber durch eine umgekehrte Vorgehensweise: In ihren Beschreibungen verwandelt sich die alltägliche Welt in eine Theaterbühne mit Erzählhandlungen, wo Menschen Rollen spielen; somit wird das Leben als ein Kunstwerk mit zahlreichen Schauspielern gesehen. In beiden Fällen wird die Verbindung von Kunst und Leben in Frage gestellt.

⁶³ [DB], S.155.

⁶⁴ *Ibid.*, S.157.

⁶⁵ *Ibid.*, S.43.

⁶⁶ Schweikle et al., *op. cit.*, S.577.

Die Autorin stellt beispielsweise fest, dass die fotografische Inszenierung der Schriftsteller je nach Land verschieden ist:

Einmal in New York sagte eine amerikanische Fotografin zu mir, dass mein Autorenfoto wie das einer deutschen Schriftstellerin aussehe. Seitdem schaue ich mir die Autorenfotos in den US-amerikanischen Büchern genauer an und habe tatsächlich Unterschiede zu den deutschen Fotos festgestellt. In US-amerikanischen Büchern wird ein Autor oft als ein normaler Mensch dargestellt: als einer, der auch ein Nachbar des Lesers sein kann. Hingegen wird das Gesicht eines deutschen Autors im Foto wie eine historische Mauer dargestellt, die man nicht durchbrechen kann, weil sie nicht mehr existiert⁶⁷.

Diese „Rollenspiele“ sind hier mit Kultur verbunden. Ebenso wie Sprachen sich unter anderem durch Grammatik, Klänge und Schrift voneinander unterscheiden, unterscheiden sich die Menschen durch ihre eigene Kultur. Unter dem Begriff „Kultur“ versteht man sowohl die Sprache, die Umgebung, die Sitten und die Lebensweise als auch die Kunst. Die Kultur umfasst also sowohl mentale als auch Verhaltensphänomene, ohne ihre Träger kann sie nicht bestehen: Sie wird von den Menschen eines Landes verkörpert; auf dem Bild tragen deswegen die Autoren ihre Kultur in sich. Während Sprachen durch ihre Buchstaben oder Schriftzeichen auf dem Papier voneinander unterschieden werden können, kann auf dem Bild eine Kultur an den Individuen erkannt werden. Die Menschen verkörpern also gewissermaßen Buchstaben der Welt.

1-3-c- Das Puppentheater als Metapher des Schreibprozesses

Das Puppentheater ist eines der Hauptthemen in Yoko Tawadas Werk: In der Geschichte „Erzähler ohne Seelen“ aus ihrem Essayband *Talisman* (1996) geht es um eine Puppe, die in London wohnt⁶⁸. In ihrer Doktorarbeit *Spielzeug und Sprachmagie* untersucht die Schriftstellerin und Germanistin zwei Jahre später verschiedene Spielzeuge, darunter die Puppen - im dritten Kapitel „Puppenschrift und Ethnologie“⁶⁹. Sie untersucht die Unterschiede von Puppen aus verschiedenen Ländern, wie indonesische Schattenfiguren, japanische Hinaningyo-Figurmärchen oder afrikanische Maiskolbenpuppen. Je nach dem

⁶⁷ „Gesicht eines Fisches“, in: [VLG], S.53-54.

⁶⁸ **Tawada, Yoko (1996):** „Erzähler ohne Seele“, Erzählung, in: (ds.): *Talisman*, literarische Essays, Konkursbuchverlag, Tübingen, S.16-28.

⁶⁹ **Tawada, Yoko (2000):** „Puppenschrift und Ethnologie“, in (ds.): *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur*, Dissertationsschrift, auf Antrag von Frau Prof. Dr. Sigrid Weigel angenommen, Konkursbuchverlag, Tübingen, S.96-112.

Land und je nach der Kultur haben die Puppen wie schon oben erwähnt eine unterschiedliche Bedeutung, sie können wie Schriftzeichen „gelesen“ werden: „Im Unterschied zu Buchstaben halten sie nicht die Namen des Menschen fest, sondern ihre Physiognomien, ihre Körperhaltung und ‚äußerliche Merkmale sozialer Gruppen‘“⁷⁰. Dieses Konzept fasst Yoko Tawadas Welt gut zusammen: Sowohl Menschen als auch Schrift bestehen aus Körpern und sie widerspiegeln einander ständig.

Im Roman *das Bad* benutzen Xander und die Erzählerin Puppentheater, um sich zu unterhalten:

Xander kaufte mir eine japanische Puppe aus Seide; ich kaufte ihm eine geigenspielende, blonde Marionette. Seitdem bauchredeten wir beim Konversationsunterricht. Wir ließen die Puppen sprechen; die Puppen führten von nun an unsere Gespräche in der dritten Person⁷¹.

Diese Puppen sehen den Figuren ähnlich: Die Puppe ist eine Japanerin wie die Erzählerin und die männliche Puppe ist blond und spielt Geige wie Xander. Die beiden Protagonisten haben durch die Verwendung von Puppen eine Art Widerspiegelung geschaffen, da sie ihr eigenes Leben spielen. Xanders Handlungen werden durch seine Puppe beschrieben, wie z.B. „Der Geiger fragte ängstlich“⁷², „Der Geiger sagte“⁷³, oder „Der Geiger murmelte“⁷⁴. Somit nehmen die Figuren Abstand von sich selbst, sie können sich von außen betrachten. Hier inszeniert Yoko Tawada sozusagen die Grammatik; durch das Puppenspiel gelingt eine Klärung der Bedeutung der Pronomen. Dieses Spiel führt darum eine besondere Beziehung unter den Partnern ein: „Seither habe ich zwar die Bedeutung der ersten und der zweiten Person verstanden. Meine Beziehung zu Xander spielt aber bis heute in der dritten Person“⁷⁵. Somit kann die Erzählerin nie das Wort „Ich“, sondern nur das Pronomen „sie“ benutzen. Dieser Prozess entspricht der Sprechakttheorie: Das Handeln der Wörter wird durch die Handlungen der Puppen erläutert.

⁷⁰ *Ibid.*, S.98.

⁷¹ [DB], S.83.

⁷² [DB], S.86.

⁷³ *Ibid.*, S.87

⁷⁴ *Ibid.*, S.89.

⁷⁵ [DB], S.83.

Die schon oben zitierten künstlerischen Strömungen wie der Dadaismus haben auch Puppenfiguren inszeniert. Hugo Ball hat z.B. sein Gedicht „Karawane“ in einem puppenhaften Kostüm vorgelesen:



Bild 2- Hugo Ball, Vorlesung vom Gedicht „Karawane“, 1916.

Die Eigenschaften dieser Inszenierungen bestehen darin, dass die Menschen Puppen darstellen und nicht umgekehrt. Im Stück *Der Herzkaufmann* (1927) von Enrico Prampolini spielen menschliche Figuren mit Puppenfiguren zusammen auf der Bühne, oder in der Oper *Sieg über die Sonne* (1913) von Kazimir Malevitch bewegen sich die Schauspieler mechanisch wie Puppenfiguren. Im futuristischen Ballett *Feuerwerk* (1917), dessen Musik von Igor Stravinsky komponiert wurde, stellte Giacomo Balla das Licht und die bewegliche Dekors als die „Choreografie“ vor, d.h. es waren keine Tänzer auf der Bühne, sondern nur Licht und Dekors. Solche Aufführungen wollten mit der Tradition des Theaters und der Vorstellung des Körpers brechen.

Im Roman *Das Bad* wird die Puppe nicht zu einem Menschen, da sie geschlechtslos ist: „Der Geiger zog Frack und Hose aus; unter der Hose hatte er kein Geschlechtsorgan, nur zwei baumelnde Beine“⁷⁶. Puppen sehen zwar wie Menschen aus, aber Männer unterscheiden sich nicht von Frauen, ihre Rollen können deswegen ausgetauscht werden und die Zeugung ist unmöglich. In der Erzählung „Bilderrätsel ohne Bilder“ der Prosa- und Gedichtesammlung

⁷⁶ [DB], S.85.

von *Nur da wo du bist da ist nichts* geht es um die Puppe Annette, die sich in einem Puppentheaterspiel vorstellt; sie spielt also die Rolle einer Frau, obwohl sie keine ist: „Wenn sie ein Mensch wäre, dann hätte sie doch einen Vater. Aber Annette ist von dem Uhrmacher Mario gebaut worden. Sie ist doch eine Puppe“⁷⁷. Dieser Satz kann an die Erzählung *Der Sandmann* (1816) von E.T.A. Hoffmann erinnern, wo der Junge Nathanael sich in das Mädchen Olimpia verliebt, das tatsächlich eine von ihrem „Vater“ Spalanzani hergestellte Holzpuppe ist. Die Puppen widerspiegeln das menschliche Leben: Sie sprechen und sie sehen wie Menschen aus, aber sie können nicht denken, sie bleiben deshalb nur Werkzeuge für den Menschen, um das Leben anders darzustellen. Die Beschreibung erinnert auch an die Körper aus dem Film *Ballet Mécanique*, wo Fernand Léger ausgereckte Figuren gezeichnet hat:



Bild 3- Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1924.

Im Gegensatz zu den Menschen, deren Körperteile sich in den beiden Prosatexten Tawadas zauberhaft unabhängig überallhin bewegen, bleiben die Puppen aus Holz, d.h. ohne Seele:

Am hinteren Rand der Wiesen sah man eine Prozession von Fröschen sich entfernen. (...) Jeder trug ein Stück von einer zerbrochenen Puppe im Maul; Zeigefinger, Augenlider, Eckzähne, Ohren, Brustspitzen, Zahnräder. Die schöne Annette war nicht zu einem Mensch geworden, sondern in Teile zerbrochen. Irgendwo wird ein begabter Uhrmacher sie wieder zusammensetzen und eine neue Puppe daraus machen. So wie aus den Scherben einer Geschichte eine neue Geschichte entsteht⁷⁸.

Die Puppe Annette wird wie ein Buch zerrissen, aber aus ihren Körperteilen kann eine neue Geschichte geschaffen werden. In ihrem Artikel „Zum Konzept eines ‚automatischen‘ Schreibens bei Yoko Tawada“ äußert sich Miho Matsunaga darüber: „Die Zergliederung eines Körpers, auch die eines maschinellen, wird bei Tawada häufig als

⁷⁷ „Bilderrätsel ohne Bilder“, in: [ND], S.45.

⁷⁸ [ND], S.55.

Vorstufe zu einer Neugeburt dargestellt“⁷⁹. Schrift- und Automatenkörper werden vom Menschen geschaffen, er kann sie ständig im Aussehen und in der Struktur verändern. Die Zergliederung des Körpers kann außerdem die Arbeit des Schriftstellers symbolisieren, der Schriftkörper immer wieder zergliedert und neu schafft.

Yoko Tawadas Beschreibungen von Körpern und Körpereigenschaften können also als Metapher ihres eigenen Schreibprozesses interpretiert werden: Die Puppen, die ständig wieder zusammengebaut werden, können z.B. den ständigen Auf- und Abbau von Wörtern und Sätzen in dem Schaffensprozess eines Werkes symbolisieren.

In ihrem Schreiben betont sie außerdem den Handlungscharakter sprachlicher Äußerungen: Wörter provozieren in gewissen Szenen körperliche Reaktionen wie Stottern oder Lachen, die Figuren müssen sozusagen mit den Wörtern handeln. In diesem Sinn nehmen die sprachlichen Äußerungen performative Eigenschaften ein. Ferner haben die Wörter bei Yoko Tawada einen physischen Kontakt mit dem Körper, durch unter anderem den Mund, die Zunge, den Magen oder die Haut. Aufgrund von den verschiedenen Funktionen des Mundes weisen die Wörter zwar eine Handlungsfähigkeit (das Sprechen) auf, aber sind zugleich mit Nahrung gleichzusetzen (das Essen). Die Wörter symbolisieren nämlich eine Art Nahrung für den Körper, die verdaut werden muss das Verständnis des Hörens und Lesens – ferner der Literatur- kann somit als eine Metapher eines Verdauungsprozesses betrachtet werden: Man braucht Zeit, um einen literarischen Text zu verstehen.

Sowohl Performanz als auch Performance gehören also zu Yoko Tawadas Welt. Die Körperinszenierungen in *Das Bad* erinnern uns wie gesagt an verschiedene künstlerische Strömungen aus Europa (die Dadaisten, die Surrealisten), aber auch aus Amerika (das Action Painting, die Body-Art) oder aus Japan (die Gutai-Gruppe, das Kabuki-Theater), die alle mit der Performance verbunden sind und die Grenze Kunst/Leben in Frage stellen. Durch das Schreiben kann Yoko Tawada auf ihre eigene Art die Performance verewigen und die performativen Strömungen aus verschiedenen Ländern vereinen. Ferner können Schrift und Sprache als Körper verstanden werden, deren Inszenierung wir im nächsten Kapitel untersuchen wollen.

⁷⁹ Miho, „Zum Konzept eines „automatischen“ Schreibens“, S.447.

II- DIE KÖRPERLICHKEIT DER SPRACHE

“I move the body as I would a pencil”⁸¹
Trisha Brown

II-1- Die Körpersprache

In seinem Werk „Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen“ (1916) versucht Walter Benjamin, das Wesen der Sprache in Bezug auf ihre „Medialität“ zu bestimmen. Ein Medium wird gewöhnlich als ein Mittel gesehen, das einen Zweck voraussetzt, und zwar dient die Sprache zur Kommunikation. Der Geisteswissenschaftler teilt ihr aber eine zusätzliche Funktion zu:

Es ist nämlich Sprache in jedem Falle nicht allein Mitteilung des Mitteilbaren, sondern zugleich Symbol des Nicht-Mitteilbaren. Diese symbolische Seite der Sprache hängt mit ihrer Beziehung zum Zeichen zusammen, aber erstreckt sich zum Beispiel in gewisser Beziehung auch über Name und Urteil⁸².

Walter Benjamin unterscheidet im Kommunikationsprozess die Unmittelbarkeit (alles, was unmittelbar, d.h. direkt und ursprünglich ist) von der Mittelbarkeit: sie wird von dem spirituellen Wesen gebildet. Dieser Begriff umfasst die unmittelbare Sprache und das von der Sprache Mitgeteilte. Der Philosoph sieht also die Sprache zwar als unmittelbar, aber auch als ein Symbol des Nicht-Mitteilbaren: In uns gäbe es auch das Unsagbare, das Unübersetzbare; das Wort Gottes (wenn wir davon ausgehen, dass er existiert) könnte allein eine absolute Eindeutigkeit schenken.

Diese Theorie hat offensichtlich Einfluss auf Yoko Tawadas Schreiben: In „Gesicht eines Fisches“ im Band Verwandlungen bezieht sie sich eben auf Walter Benjamin und auf eine seiner Schriften, um ihre eigene schon oben erwähnte Definition vom Gesicht zu finden: „Das Gesicht muss eigentlich aber etwas anderes sein als ein Teil des Körpers. Dieser Eindruck wurde verstärkt, als ich folgende Textpassage von Walter Benjamin las [...]“⁸³. Sie schließt ihre Untersuchung über Benjamins Text mit der Rolle des Körpers: „Dabei fungiert

⁸¹ **Zitiert nach Lavigne, Emma ; Macel, Christine (Hg.) (2011): *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Editions du Centre Pompidou, Paris, S.52.**

⁸² *Ibid.*, S.150.

⁸³ „Gesicht eines Fisches“, [VLG], S.45.

der menschliche Körper als Medium [...]“⁸⁴. Wir werden hier analysieren, inwiefern die Sprache in Yoko Tawadas Werke – durch unter anderem den Schriftkörper, den Körper-Raum und den Sprach-Körper- ein abstraktes Medium darstellen kann.

II-1-a- Der Buchstaben- und Schriftkörper

Die Schrift nimmt eine andere Funktion als das einfache Schreiben ein: „Der Buchstabe X fraß sich in mein Fleisch“⁸⁵. Obwohl sie etwas Abstraktes ist, tritt die Schrift wirklich in den Körper ein und nährt sich an ihm. Somit bilden Wörter die Nahrung des Körpers; diese Metapher lässt die Literatur als ein wesentliches Element für den Menschen auftauchen. Außerdem leben und wohnen die Wörter in dem Körper: „Sein Name dröhnte in meinem Schädel und wollte heraus. Er fand aber keine Stimme“⁸⁶. Die Schriftstellerin zeigt also die Unabhängigkeit von Wörtern und Körper: Wie schon erwähnt verkörpern die Wörter eine Art „Nahrung“ für den Menschen, sie gehen durch die Hohlräume hinein und hinaus und werden verdaut; umgekehrt brauchen Wörter Menschen, um zu bestehen, bzw. um ausgesprochen zu werden.

Außerdem ist die Haut ein wichtiger Teil des Körpers bei Yoko Tawada: Im ersten Teil unserer Arbeit haben wir ihr Spiel mit Licht oder Schminke untersucht, im dritten Teil werden wir über die Symbolik der Schuppen nachdenken; hier werden wir uns mit der Beziehung Haut/ Wörter befassen. Die Autorin benutzt eine Metapher, um die Falten auf der Körperhaut zu beschreiben:

Manchmal betrachte ich meine Hand und versuche, alle Buchstaben des Alphabets auf der Hautoberfläche zu entdecken. Ein Aus-der-Hand-Lesen im wörtlichen Sinn. Es ist einfach, ein I zu finden. Mit einem C ist es etwas schwieriger, aber das H ist gar kein Problem. Wenn ich älter wäre und meine Hände faltiger, könnte ich dieses Spiel noch leichter zu Ende spielen⁸⁷.

Die Erzählerin beschreibt die Buchstaben als Teil der Haut. Die Buchstaben brauchen nicht unbedingt Tinte, um zu bestehen, sie sind in dem Körper verankert, sie sind also mit ihm untrennbar verbunden. Somit schließt die Schriftstellerin Haut und Wörter zusammen, die

⁸⁴ *Ibid.*, S.46.

⁸⁵ [DB], S.35.

⁸⁶ [DB], S.91.

⁸⁷ „Schrift einer Schildkröte“, in: [VLG], S.33.

Wörter gewinnen Gefüge, während die Haut neue Formen annimmt. Dadurch denkt die Schriftstellerin über die Beziehung bzw. den Zusammenschluss Buchstabe/Körper nach: „Es wäre lebensgefährlich, einen Körper zu haben, der nur aus Alphabet besteht. Er könnte leicht auseinanderfallen“⁸⁸. Das Kennzeichen des Körpers ist also zum Teil mit dem der Buchstaben gleichzusetzen, die flexibel und modulierbar sind und - wie später untersucht - durch verschiedene Kombinationen immer wieder andere Wörter bilden können, aber es hat seine Grenzen beim Körper, der sich nicht total auflösen darf. Der Körper unterscheidet sich von den Buchstaben, indem er eben andere Eigenschaften besitzt und sich nicht nur wie die Buchstaben verhält.

In der Geschichte „Die Ohrenzeugin“ aus dem Werk *Überseetzungen* erklärt Yoko Tawada ihre körperliche Beziehung zu den Sprachen:

Ich war also ins Japanische hineingeboren worden, wie man in einen Sack hineingeworfen wird. Deshalb wurde diese Sprache für mich meine äußere Haut. Die deutsche Sprache jedoch wurde von mir hinuntergeschluckt, seitdem sitzt sie in meinem Bauch⁸⁹.

Der Körper kann sozusagen „das Haus“ der Sprachen symbolisieren, er spielt die Rolle eines Wohnorts. Die äußere Haut bzw. die japanische Sprache entspricht den Grundmauern des Hauses, sie ist sichtbar und selbstverständlich. Im Bauch liegt der Magen, der wie schon gesagt den Verdauungsprozess einer Nichtmuttersprache bzw. der deutschen Sprache erlaubt. Der Körper nimmt also Sprachen bzw. Wörter auf, als wären es Individuen.

In „Schrift einer Schildkröte“, der 2. Vorlesung des Bandes *Verwandlungen*, denkt die Autorin insbesondere über das Aussehen der Buchstaben im Alphabet nach; wie Menschen haben sie also selbst eine Art Körper: Sie nennt es den „Schriftkörper eines Ideogrammes“⁹⁰ oder sie nennt es „die Buchstabenkörper“⁹¹. Da jeder Buchstabe wie jeder Mensch anders aussieht, kann die Schrift mit der Kombination von verschiedenen Buchstaben spielen, um neue Wörter, Konzepte und Erzählungen zu bilden: „Man schreibt ein B, es kann eine Blume daraus werden, aber auch eine Bombe. So unzuverlässig, unberechenbar und überraschend

⁸⁸ *Ibid.*, S.33.

⁸⁹ **Tawada, Yoko (2002)**: „Die Ohrenzeugin“, Erzählung, in: *Überseetzungen*, Konkursbuchverlag, Konkursbuchverlag, Tübingen, S.95-114.

⁹⁰ „Schrift einer Schildkröte“, in: [VLG], S.30.

⁹¹ „Schrift einer Schildkröte“, in: [VLG], S.35.

ist jeder Buchstabe des Alphabets“⁹². Wie Schauspieler spielen also die Buchstaben hier immer neue Rollen, indem sie sich immer anders einkleiden und in neuen Erzählungen inszeniert werden.

Wörter werden also zum Leben erweckt, sie werden gewissermaßen menschlich, aber Elemente der Natur können auch Wörter werden, wie der Wind in „Gesicht eines Fisches“, Yoko Tawadas dritter Vorlesung zum Thema *Verwandlungen*: „Er fliegt aus der Höhle heraus und verwandelt sich in Wörter“⁹³. Alle Komponenten der Welt können also eine andere Rolle spielen und in einer neuen Form erscheinen.

Die Grenze erweist sich als ein Leitmotiv in Yoko Tawadas Werk: Im ersten Teil unserer Arbeit ging es um die Grenze Kunst/Wirklichkeit, hier geht es um die Grenze Körper/Sprache. Bei der Autorin leben wahrscheinlich Körper und Wörter in derselben Welt; Wörter werden wie kleine Menschen, in und aus dem Menschen lebend, beschrieben, und Menschen können Wörter werden. Die Autorin bezieht sich solchermaßen auf einen alten Glauben ihrer japanischen Kultur, wonach für die Japaner früher Wörter Macht über Dinge und Menschen haben konnten. In ihrem Artikel „Le mystère de l’écriture“, einem Beitrag zu der Yoko Tawadas Schreiben gewidmeten Nummer der Zeitschrift *Études Germaniques* aus dem Jahr 2010, äußert sich Cécile Satkai darüber:

Les croyances anciennes du Japon rapportent l’existence des esprits des mots, les *kotodama*, qui disposaient d’un pouvoir magique sur les êtres et les choses. Incontestablement, l’œuvre de Tawada y renvoie⁹⁴.

Diese Vorstellung erlaubt viele andere Inszenierungen der Wörter und lässt die Literatur eine andere Funktion übernehmen: Sie steht damit nicht nur im Dienste der Erzählerin und der Schreibenden, sondern sie gewinnt magische Macht über sie, da diese „Wortgeister“ für Menschen unkontrollierbar sind. Sie wird gewissermaßen zu einem unabhängigen „Körper“, der sichtbar und hörbar agiert. Dies kann zur abstrakten Darstellung und abstrakten Welt führen.

⁹² *Ibid.*, S.31.

⁹³ *Ibid.*, S.51.

⁹⁴ **Satkai, Cécile**: „Le mystère de l’écriture“, in: **Banoun, Bernard ; Koiran, Linda (Hg.) (2010): *L’oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada***, *Études Germaniques* 3, Klincksieck, Paris, S.433-444, S.439.

II-1-b- Körper und Wörter als optische und klangliche Collage

„Wenn die Schrift im Vordergrund steht, wird ein Text zu einem Bild“⁹⁵
Yoko Tawada

Wie Sprachen sich voneinander durch Klänge unterscheiden und sich manchmal in andere Alphabete kleiden, stellen sich die Buchstaben je nach Sprache optisch anders vor:

Einmal sah ich in einem Traum Menschen, die je zwei Punkte auf der Stirn hatten. Das waren sicher die Punkte für die Umlaute, denn ich wusste im Traum sofort, dass ich mich in Deutschland befand. In der japanischen Silbenschrift gibt es auch zwei Punkte. Sie liegen aber auf der Schulter des Buchstabens, nicht über seinen Augen⁹⁶.

In diesem Traum mischen sich Menschen und Wörter, sie sind untrennbare Figuren. Diese Beschreibung lässt an das automatische Schreiben denken, eine Methode des Schreibens, die von Surrealisten wie dem Schriftsteller André Breton gebraucht wurde. Beim Schreiben befinden sich die Künstler in einem fast hypnotischen Zustand, zwischen Traum und Wirklichkeit, um auf Absichtlichkeit und Sinnkontrolle verzichten zu können und somit unerwartete Bilder, Gefühle und Ausdrücke erscheinen zu lassen. Dafür muss sich der Körper entspannen und unbewusst bewegen und reagieren. Der Bezug auf den Surrealismus ist bei der Schriftstellerin vollkommen bewusst; der Titel von ihrem Gedicht „Otoma“⁹⁷ (2007) weist übrigens sowohl auf die Phonetik des französischen Begriffs „Automate“ als auch auf das automatische Schreiben hin. In *Das Bad* bezieht sich also Yoko Tawada einerseits auf die Dadaisten durch die Puppen/Automaten, und andererseits auf die Surrealisten durch die enge Beziehung der Wörter zum Körper. Sie schreibt eine künstlerische europäische Tradition fort, sie lässt sie weiterbestehen und gibt ihr dabei eine andere Form, da sie auf das Schreiben und nicht auf das Malen zurückgreift.

Wie gesagt steht die enge Beziehung der Wörter zum Körper bei den Surrealisten sowie bei der Autorin im Vordergrund; andererseits geht es bei Yoko Tawadas Schreiben keineswegs um Zufall: Jedes Wort wird auf die Goldwaage gelegt und wohl durchdacht. Sie bezieht sich zwar auf diese Bewegung und auf diesen künstlerischen Schaffungsprozess, um ihren Texten eine traumhaften Stimmung einzuprägen; aber ihr Schreiben spielt mit vielen anderen

⁹⁵ **Rakusa, Ilma:** „Die Welt als Zeichen. Yoko Tawadas eigenwillige (Über)Setzungen“, Artikel, in: **Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (2011):** *Yoko Tawada*, Text und Kritik, Richard Boorberg Verlag, München, S.70-76, S.70.

⁹⁶ „Schrift einer Schildkröte“, in: [VLG], S.39.

⁹⁷ Erschienen in der Zeitschrift *Gendaishi-Techo* (Mai 2007), Shicho-sha Verlag, Tokyo, S.54-70.

Welten, und zwar mit klassischem Erzählen (z.B. die Ich-Erzählung von *Das Bad*), mit dem Absurden (durch unter anderem das Stottern), und mit dem abstrakten Sinn (siehe das Kapitel „II-3-a-Das Buch als abstraktes Kunstwerk“). Diese sprachliche Hybridität kann eine Art „Collage“ bilden, die auch in den bildenden Künsten besteht.

Die Collagetechnik wurde zuerst im Kubismus, dann im Dadaismus und noch später im Surrealismus oder in der Merzbewegung gebraucht. Weiter unten als Beispiel das Werk „Blauer Vogel“ (1922) des deutschen Merzkünstlers Kurt Schwitters (1887-1948), der in seiner Collage Buchstaben, Zeichen und verschiedene Papierstoffe gebraucht hat:



Bild 4- Kurt Schwitters, *Blauer Vogel*, 1922.

Bei der Benennung seiner Kunstströmung spielt Kurt Schwitters mit den Wörtern, wobei „Merz“ die letzte Silbe von „Kommerz“ ist und der Klang an „Schmerz“ erinnern kann. Die

Collagetechnik erlaubt, verschiedene Stoffe zusammen zu bringen und somit verschiedenstes (z.B. sprachliches) Material von seiner Umgebung zu trennen und neu zu kombinieren, damit sie eine andere Welt mit neuen Konzepten und Begriffen schaffen:

Des cubistes à Max Ernst, les collages tirent en deux sens opposés : vers la certitude sensible, point de capiton du réel dans l'espace plastique ou figural, ou vers une métaphoricité illimitée, glissement d'éléments perpétuellement démembrés, recyclés dans une nouvelle totalité⁹⁸.

Im Laufe des Romans *Das Bad* verwendet Yoko Tawada nun verschiedene Metaphern, und zwar die der Verdauung, des Todes und der Geburt, die in unserer Arbeit untersucht werden. Sowohl Menschen als auch Wörter oder Tiere und Naturelemente werden durch Metaphern gekennzeichnet; ferner verwandeln sie sich und bilden somit neue Realitäten und Begriffe (*Siehe den 3. Teil der Arbeit*): In diesem Sinn schafft die Schriftstellerin ihre Schrift-Collage.

Nach Max Ernst konnte man durch diese Technik jedem Gegenstand einen neuen Sinn geben⁹⁹; der surrealistische Schriftsteller André Breton sah sie sogar als ein Gedicht, das neue optische, poetische und traumhafte Konzepte vereinte¹⁰⁰. Yoko Tawada führt ihrerseits Buchstaben und Menschen in eine andere Welt ein, wo sie zusammen wohnen. Die verschiedenen Welten – die des Körpers und seiner Organe, die der Sprache und ihrer Wörter – vermischen sich und werden neue Figuren in einer neuen Welt, die die Autorin auf dem Papier zusammensetzt. Diese Elemente können die verschiedenen Stoffe verkörpern, die von den Künstlern verwendet werden, diese Stoffe werden auch durch zahlreiche Metaphern und Begriffe ergänzt, die wie in der Collage Bilder und Gefühle erwecken.

Der Buchstabe „O“, der zweimal in ihrem Namen „Yoko“ steht, hat z.B. Einfluss auf Yoko Tawadas Körper und erweckt verschiedene Metaphern:

[Ich] fühlte die Macht der Schrift auf meinen Körper, der sich in den Buchstaben O zu verwandeln droht. Zwei Tunnelleingänge bohrten sich durch den Text hindurch bis in meinen Körper. In dem Augenblick schrieb ich meinen Namen schnell in Ideogramme um, als wäre das eine neue Selbstverteidigungstechnik: Das Zeichnen für „Yo“ bedeutet „ein Blatt vom Baum“ und „Ko“ bedeutet „ein Kind“. Als wäre es eine Rettung, dachte ich: Diese zwei Begriffe kann man nicht mit dem Loch eines Tunnels gleichsetzen, denn sie sind mit Bedeutungen gefüllte Ideogramme. Selbst wenn man das Zeichen „Yo“ von dem „Ko“ trennt, zerfällt der Sinn nicht. Indem ich meinen Körper in Ideogramme

⁹⁸ **Zitiert nach Aragon, Louis (2011, 3. Auflage):** *Essai sur l'art moderne*, Flammarion, Paris, S.47.

⁹⁹ „[Max Ernst] détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle“, in: *Ibid.* S.47.

¹⁰⁰ **Dada**, Rezension: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dada/ENS-dada.htm>.

verwandle, entziehe ich mich der Gefahr, als Alphabet auseinandergenommen zu werden¹⁰¹.

Die Tunnelmetapher haben wir schon im ersten Teil unserer Arbeit im Zusammenhang mit der Nase erwähnt, um den Körper als Durchgangsraum zu kennzeichnen; hier erleidet der Körper jedoch explizit eine Verwandlung gegen den eigenen Willen: Er wird gewissermaßen von der Form der Buchstaben angesteckt, ihnen angepasst. Wieder kommt die Frage nach den Grenzen auf, die in diesem Fall nicht respektiert werden: Der Körper wird von einem Buchstaben „angegriffen“ und er versucht deshalb, seinen Raum in einer Art Abwehrkampf zu behaupten. Die Schriftstellerin setzt die Ideogramme als Schutzschilder gegen die Buchstaben ein, sie stellt somit zwei verschiedene Schriftsysteme gegeneinander, die jeweils anders funktionieren. Einerseits besteht das lateinische Alphabet aus Buchstaben, die zusammen Wörter bilden, aber allein bedeutungslos sind; andererseits haben die chinesischen Ideogramme schon einen Sinn, auch wenn sie getrennt voneinander erscheinen. Dieses Phänomen nähert sich dem Wortspiel mit der Silbe „Griff“, da der Begriff zum Gegenangriff übergehen kann.

Außerdem nimmt der Buchstabe „O“ in den westlichen und ostasiatischen Gesellschaften verschiedene Bedeutungen an und kann verschiedene Metaphern suggerieren, wie Christine Ivanovic in ihrem Beitrag zur Yoko Tawada-Nummer der Zeitschrift *Études Germaniques* herausgearbeitet hat, der den Titel „Objekt O? Beckett, Kleist, Tawada“ trägt. Als graphische Figur bezeichnet er im Deutschen – in der Geometrie – die Oberfläche von Körpern, im Japanischen „korrespondiert dem „O“ das Radikal mit der Grundbedeutung Mund und Öffnung, das u.a. bei der Bezeichnung von Eingang und Ausgang verwendet wird“¹⁰². Yoko Tawada benutzt also in ihrem Schreiben eine in der deutschen und japanischen Kultur schon existierende Metapher; sie bezieht sich darauf, um eine komplexe Welt vorzustellen. In ihrer Prosa- und Gedichtesammlung *Aber die Mandarininnen müssen heute abend noch geraubt werden* (1997) erscheint eben das Gedicht „O“¹⁰³, wo der Buchstabe für seine Form mit einem Loch verglichen wird und dadurch ein „Hohlraum“ wird. Der „O“ kann außerdem an die Form

¹⁰¹ „Schrift einer Schildkröte“, in: [VLG], S.34.

¹⁰² Christine Ivanovic : „Objekt O? Beckett, Kleist, Tawada“, in: Banoun/Koiran (Hg.), *op. cit.*, S.583-606, S.584.

¹⁰³ Tawada, Yoko (1997): „O“, Gedicht, in (ds.): *Aber die Mandarininnen müssen heute abend noch geraubt werden*, poetische Prosa, Traumtexte, Gedichte, Originalsprachen Deutsch und Japanisch, Konkursbuchverlag, Tübingen, S.59.

der Vagina denken lassen, eines der Themen Yoko Tawadas in *Das Bad* (Siehe „I-1-a: Die körperlichen Hohlräume“).

Ferner kann der Klang „O“ an das französische Wort für Wasser -„eau“- oder an das Wort für das Andere -„l’autre“- denken lassen, was zugleich auf Identität und Durchgang im Sinne von Fließen verweist. Im Deutschen klingt das „O“ wie das „Ohr“, einer der körperlichen Hohlräume und das „Organ der Erzählung“¹⁰⁴.

Schließlich bezieht sich der Buchstabe auf *die Marquise von O* (1808) von Heinrich von Kleist (1777-1811): In der Erzählung „Kleist auf Japanisch“ aus *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* (2007) denkt die Schriftstellerin über das Übersetzen deutscher Werke ins Japanische nach und wundert sich über den Buchstaben O, der auch in der japanischen Übersetzung des Titels steht:

Es passiert selten, dass ein alphabetischer Buchstabe es schafft, so ins Japanische überzugehen. Und das ist sehr schade. Denn der Buchstabe O schien mir die Verkörperung jenes Ortes oder jenes Momentes zu sein, an dem das Bewusstsein der Marquise abwesend war. Der Buchstabe O ähnelt der Zahl Null, die die Abwesenheit verkörpert¹⁰⁵.

Yoko Tawada betrachtet außerdem das Übersetzen als eine Metapher der Reise, wo Wörter von einer Sprache zu der anderen wandern. Je nach Sprache bzw. Alphabet verwandeln sich eben die Buchstaben von einem grafischen Zeichen in ein anderes –z.B. vom lateinischen Alphabet ins japanische Schriftzeichen-. Der Buchstabe O ist bei ihr so wichtig, da er diese Sprachgrenze im Gegenteil ohne Verwandlung übergehen kann.

II-1-c- Die Zunge als Ausdruck der Körperlichkeit der Sprache

„Linguistik ist nicht trocken, sondern feucht“¹⁰⁶.
Yoko Tawada

In der Restaurantszene im Roman *Das Bad* isst die Ich-Erzählerin einen Fisch, und zwar eine Seezunge. Dadurch spielt Yoko Tawada mit dem Wort „Zunge“: Es bezeichnet ein

¹⁰⁴ *Ibid.*, S.585.

¹⁰⁵ **Tawada, Yoko (2007):** „Kleist auf Japanisch“, Erzählung, in (ds.): *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Konkursbuchverlag, S.85-90, S.89.

¹⁰⁶ **Tawada, Yoko (2010):** „Alle Notizen zur linguistischen Erotik“, Gedicht, in (ds.): *Abenteuer der deutschen Grammatik*, Konkursbuchverlag, Tübingen.

menschliches Organ, aber in der Kombination mit „See“ umfasst der Begriff einen Fischnamen – „Seezunge“ -:

Dass ich auf Seezunge bestehe, liegt aber nicht nur an ihrem Geschmack. Es liegt an der „Zunge“ der Seezunge. Wenn ich sie esse, habe ich das Gefühl, dass eine andere Zunge für mich weiterspricht, wenn ich einmal um Worte verlegen bin¹⁰⁷.

Der Fisch hat diesen Namen aufgrund seiner Form erhalten, weil er einer Zunge ähnelt, übrigens auch in anderen Sprachen: z.B. in Spanisch „lenguado“. Es handelt sich hier um eine metaphorische Beziehung zwischen Zunge und Seezunge. Yoko Tawada spielt mit dieser metaphorischen Beziehung und den Bildern, die sie entstehen lässt. Sie spielt wahrscheinlich auch mit dem Unterschied zum Französischen, das im Gegensatz zur deutschen Sprache jeweils von „langue“ spricht, sei es Zunge oder Sprache.

Es sind schon viele Arbeiten über die Rolle der Zunge in Yoko Tawadas Werk geschrieben worden, wir werden deswegen diesen Punkt nicht wirklich entwickeln, aber es ist hier trotzdem wichtig, die Hauptlinien zu erwähnen. Ihr Werk *Überseezungen* befasst sich unter anderem mit dem Thema; der Titel kann unter anderem doppelt interpretiert werden, wie es in nachfolgender Abschlussarbeit erklärt wird:

Read as a compound consisting of *Übersee* and *Zungen*, the title reflects the collection's consideration of foreign places and foreign languages; the word *Zungen* also suggests a link between language and the body, or between sound and its physical production. Alternatively, if the stress is allowed to fall on the second syllable, the title bears phonetic similarity to the word *Übersetzungen*¹⁰⁸.

Yoko Tawada behandelt auf diese Weise die Körperlichkeit der Sprache, besonders in der Erzählung „Zungentanz“, wo der Körper der Erzählerin sich in eine einzige Zunge verwandelt. Der Titel *Überseezungen* kann noch anders interpretiert werden, wie es Choi Yun-Young in ihrem Aufsatz „Übersetzung der Wörtlichkeit“ erläutert:

Zudem ist das optische Bild – das Wort „see“ in der Mitte in Kursivschrift – zu berücksichtigen. Das Wort „see“ kann als Schlüsselwort in der Mitte oder als beide Wörter verbindendes Wort verstanden werden. Überdies kann es als die englische Homonymie „[to] see“ (sehen) gelesen werden. Wenn man „see“ als sehen interpretiert, könnte das Wort Zunge nicht mehr eine Bezeichnung für den Fisch namens

¹⁰⁷ [DB], S.41.

¹⁰⁸ Kränzle, Christina (2005): *Travelling without moving: Physical and linguistic mobility in Yoko Tawada's "Überseezung"*, from the Journal TRANSIT (2), Department of German, UCB, UC Berkeley, S.1-15, S.1.

„Seezunge“ allein, sondern auch das Organ des Sprechens, das sieht oder gesehen wird, bedeuten¹⁰⁹.

Bei Yoko Tawada wird somit auch der optische und der klangliche Aspekt der Zunge hervorgehoben.

Während Menschen normalerweise Fisch essen, wird im Roman *Das Bad* im Gegenteil die menschliche Zunge von dem Fisch namens „Seezunge“ gefressen: „Etwas Weiches berührte meine Lippen. Eine Seezunge. Sie schlüpfte in meinen Mund hinein und spielte mit meiner Zunge. Erst zärtlich, dann heftiger, zuletzt biss sie hinein und aß sie auf“¹¹⁰. Kafkas Einfluss auf Yoko Tawadas Arbeit lässt sich in dieser Fremdartigkeit genau spüren; diese letztere erinnert eben an seine Erzählung *Die Verwandlung*, wo die Hauptfigur sich in einen Käfer verwandelt. Dass Yoko Tawada denselben Titel (zwar in Plural) wie Kafka verwendet, ist eindeutig und gibt dem Leser den Ton an. Solche Ereignisse, die die Normalität und die Gewohnheiten destabilisieren, verunsichern eben den Leser.

II- 2- Die Wörtlichkeit des Körpers

II-2-a- Die Beziehung Wörter / Lautlichkeit

Die Sprache beeinflusst den Körper und umgekehrt, deshalb verändern gewisse körperliche Haltungen die Sprechweise. Die Schriftstellerin berichtet in den *Verwandlungen* über einen Künstler, der auf dem Kopf stand und das Wort „lispeln“ bis zur Erschöpfung wiederholte:

Die Zunge wurde im Laufe der Zeit immer schwerer, als müsste sie sich gegen die Gravitation bewegen. Die körperliche Anstrengung beim Sprechen verlieh der Sprache eine andere Qualität. Die Zunge verwandelte sich in ein Tier, die Lippen wurden immer unsicherer, und die Zähne störten nur noch. Um sprechen zu können, muss man über alle Organe die Kontrolle behalten. Der Mann verlor die Kontrolle, und die einzelnen Körperteile fingen an, ihren eigenen Willen zu behaupten¹¹¹.

Die Beziehung zwischen den beiden Welten ist so stark, dass der Körper sich beim Sprechen verändert, die Figur kann sich selbst nicht mehr kontrollieren. Solche Experimente erinnern an Marina Abramovic (*1946), eine serbische Künstlerin, die ihren Körper in gefährlichen

¹⁰⁹ Choi Yun-Young: „Übersetzung der Wörtlichkeit. Einige Probleme der Übersetzung und des Schreibens bei Tawada“, in: Banoun/Koiran (Hg.), *op. cit.*, S.511-524, S.519.

¹¹⁰ [DB], S.55.

¹¹¹ „Stimme eines Vogels“, in: [VLG], S.10.

Situationen inszeniert, um dessen Grenzen zu prüfen: Sie liegt z.B. inmitten von Flammen, bis sie in Ohnmacht fällt. In unserem Auszug hat das Experiment direkt mit der engen Beziehung zwischen Sprache und Körper und dem jeweiligen äußeren Einfluss zu tun.

Gewisse Wörter führen zu körperlichen Reaktionen, wie im Roman *Das Bad*, wo die Erzählerin die „Ich“-Form in ihren Jugendjahren nicht verwenden konnte, ohne zu stottern. Im Gegensatz zum Stottern in der Szene im Restaurant, die wir im ersten Teil unserer Arbeit erläutert haben entspricht das Stottern diesmal keiner Befreiung, sondern der gewöhnlichen Definition davon, und zwar einer Nervosität und einem Unbehagen. Dieses Unbehagen ist hier unter anderem mit der Kultur verbunden, da die „Ich“-Form in der japanischen Sprache kaum verwendet wird: „Bis ich in die Grundschule eintrat, hatte ich von mir selbst immer nur mit meinem eigenen Namen gesprochen. Das ist in Japan nichts Ungewöhnliches“¹¹². Je nach der Kultur wird ein besonderes Nachdenken über sich selbst so wie die Weise, sich der Welt vorzustellen entwickelt; die Kultur beeinflusst den Körper und seine Reaktionen. Es ist deswegen der Figur unmöglich, dieses Wort auszusprechen, als ob der Körper es zensieren würde, oder als ob der Körper es nicht gut vertragen könnte.

Das Wort „Ich“ führt auch zu anderen Reaktionen der Erzählerin, die eine körperlich-klangliche Artikulierung erfahren:

Das Ich zerbrach mir in Teile mit großen Abständen dazwischen. So also sah die Selbstbenennung aus, zu der ich es schließlich gebracht hatte: mit so viel Raum zwischen den Lauten war sie für mich wie das Absingen eines Liedes¹¹³.

Anders gesagt lässt das ausgesprochene, das artikulierte Wort einen Raum zwischen seinen Lauten entstehen, es bildet Löcher. Der Abstand zwischen den Lauten stellt die Frage nach der Dauer in der Artikulation, aber auch nach dem Raum auf dem Papier. Diese Vorgehensweise stimmt mit Yoko Tawadas Metapher der Reise überein, wo Buchstaben gewisse Strecken durchwandern.

Die Ich-Form ist die Weise, über sich selbst zu sprechen, sie ist sozusagen ein Spiegel des Menschen; die Zweisprachigkeit verkompliziert die Situation: „Von dem Wort *watashi*

¹¹² [DB], S.49.

¹¹³ [DB], S.49.

[japanische Ich-Form] an hatte ich das Gefühl, meine eigene Simultanübersetzerin zu sein“¹¹⁴. Hier stellt ein fiktionales Ich von Yoko Tawada die Frage nach der Identität, die sich durch die Zweisprachigkeit verdoppelt und somit eine komplexere Spiegelreflexion schafft.

Anderorts, in einer ihrer Vorlesungen, spielt Yoko Tawada mit einer Homonymie, indem sie das Pronomen „Ich“ dem Nomen „Gesicht“ durch den Buchstabenkörper annähert:

Als ich inmitten des Wortes „Gesicht“ das Wort „ich“ entdeckte, kam ich auf die Idee, dass das Gesicht die Perfektform des Verbs „ich“ sein könnte: „Ich habe es gesicht“. Was könnte dieser Satz bedeuten? Was mein Gesicht betrifft, habe ich noch nichts vollzogen, was ich in der Perfektform erzählen könnte. Ich habe mein Gesicht noch nicht fertig geschrieben. Vor allem habe ich mein Gesicht noch nicht einmal gesehen, sondern nur sein Spiegelbild¹¹⁵.

Wie das Wort „Überseetzungen“ das englische Verb „see“ und das deutsche Organ „Zunge“ umfasst, besteht das Wort „Gesicht“ aus dem Präfix „ge-“, das den Perfekt signalisieren kann, aber auch aus dem Nomen „Sicht“: Somit stellt Yoko Tawada das Optische wieder in den Vordergrund. Die Schriftstellerin spielt mit der grammatischen Logik einer Sprache, um sie zu verwandeln und neue Begriffe zu bilden, die Körper und Wörter vereinen: Das Gesicht umfasst sowohl den Körperteil als auch den Perfekt eines Verbs. Diese Flexion des Ich-Pronomens, das sich auf eine Person bezieht, verwandelt dadurch die Menschen gewissermaßen in Grammatik-Signale. Andererseits ist es interessant festzustellen, dass fast alle Bücher von Yoko Tawada in der Ich-Form geschrieben werden, deshalb denkt sie wohl so sehr über deren Bedeutung und Verwendung nach. In ihrem Schreiben weist die Ich-Form auf verschiedene Rollen hin, von der Schriftstellerin über die Erzählerin bis zu den Figuren selber. In ihren Werken kann also nicht streng genommen von autobiographischem Schreiben gesprochen werden.

II-2-b- Sprache als Bewegungsraum

In Yoko Tawadas Werken, z.B. in *Überseetzungen*, *Das nackte Auge*, oder *Wo Europa anfängt*, geht es oft um Figuren, die reisen bzw. eine Grenze überqueren. In ihrem Werk reisen wie schon oben gesagt nicht nur Menschen, sondern auch Sprachen: Beim Übersetzen wandern die Wörter von einer Sprache zu der anderen. In „Schrift einer Schildkröte“, der zweiten

¹¹⁴ [DB], S.129.

¹¹⁵ „Gesicht eines Fisches“, in: [VLG], S.50.

Vorlesung des Bandes *Verwandlungen*, spricht die Autorin von dem Buchstabenkörper in Bezug auf das Übersetzen: „Wenn ich einen Text sinngemäß übersetzen will, entferne ich mich zuerst von den Buchstabenkörpern“¹¹⁶. Beim Übersetzen werden zwei Körper konfrontiert, und zwar der der Übersetzerin und der der Buchstaben. In der ersten Zeit entfernt sich Yoko Tawada also vom Buchstabenkörper, denn hinter dem Buchstabenkörper stehen Menschen, das heißt Verhaltensweisen, Gewohnheiten, Lebensweisen. Die Schriftstellerin muss alles in sich aufnehmen, bevor sie wieder zum Buchstabenkörper zurückgreift.

Im Roman *Das Bad* gibt die Erfahrung der Simultanübersetzung dem fiktionalen Ich der Schriftstellerin die Möglichkeit, die Beziehung zu der von dem Körper gesprochenen Sprache zu analysieren d.h. zu den aus dem Mund herausgepressten Wörtern:

Die Münder öffneten sich wie Müllbeutel; Abfall quoll heraus; ich musste ihn kauen, schlucken und in anderen Worten wieder ausspeien. (...) Das Gespräch war lebhaft. Alle redeten durch meinen Mund. Alle Stimmen preschten in meinen Magen und wieder aus ihm heraus.¹¹⁷

Wie schon gesagt, kann der Magen das Verdauungsorgan der Wörter verkörpern. Im Übersetzungsprozess spielt er deswegen eine wichtige Rolle: Die Fremdsprache tritt als Fremdling in den Körper des Übersetzers ein, sie wird im Magen verwandelt, um sich an die neue Umgebung anzupassen. Nach dieser Verdauung kann sie als übersetzte Sprache aus ihm hervorgehen. Wieder ist der Körper als Sitz des Magens ein Durchgangsraum, er erlaubt hier die Reise einer Sprache zu der anderen. Das Übersetzen ist für Yoko Tawada ganz allgemein schon ein Verwandeln, da die Wörter sich verändern. Wir werden im dritten Teil unserer Arbeit die Eigenschaften dieser Verwandlung genauer analysieren.

Andererseits kann die Übersetzung mit einer Aufführung verglichen werden: Wörter stehen für Schauspieler, und der Körper bildet ihre Kulissen. Die Wörter verkleiden sich dort anders, sie kleiden sich neu ein, um sich in einer neuen Rolle nach außen hin vorzustellen. Jeder Körper hat seine Kulissen, und die Wörter begegnen sich in der freien Luft.

¹¹⁶ „Schrift einer Schildkröte“, in: [VLG], S.33.

¹¹⁷ [DB], S.51.

In ihrem Werk reisen Yoko Tawadas Figuren wie gesagt viel; sie nehmen ihre Sprache mit, die im Ausland sinnlos klingt. In „Stimme eines Vogels“, der ersten Vorlesung von *Verwandlungen*, schreibt sie dazu: „Wenn man in einem fremden Land spricht, schwebt die Stimme merkwürdig isoliert und nackt in der Luft“¹¹⁸. Anders gesagt verlieren die Wörter ihren Sinn, und dadurch verliert die Sprache ihre Erzählfunktion. Wenn man im Ausland nur über Wörter der eigenen Sprache verfügt, kann man seine Gedanken nicht in Worte des fremden Landes einkleiden, man kann sie nicht sprachlich formulieren; es bleibt nur noch die Stimme, der Klang. Das Kennzeichen „nackt“ weist auf den Verlust dieser Verkleidungen, auf das unmögliche Einkleiden hin. Dadurch wird die Sprache abstrakt, aber sie gewinnt andere Eigenschaften, denn sie wird mit Klang und Rhythmus bereichert.

Bei Yoko Tawada beruht das Schreiben in einer Sprache nicht nur auf der Semantik des Wortes, sondern auch auf dessen Form und Klang: Im Interview an der Stanford Universität erklärt sie, warum sie so gern auf Deutsch schreibt: „One reason why I like German language is because it can be abstract, but even in abstract words you have something very concrete [...]“¹¹⁹. Sie nimmt die Wörter „Wasser“ und „Zweifel“ als Beispiele dafür, wie der Klang schon deren Bedeutung ausdrückt: „It has in its sound what it means [...]. You can see in abstract words some movements and material“¹²⁰. Trotz seiner Abstraktheit kann ein Wort aus sich heraus verständlich sein und Bilder heraufbeschwören.

Die Sprache ist mit dem Raum verbunden, dessen Dimension Bewegung, Klang und Abstand mit sich bringt. Außerdem verweist die „isolierte“ Stimme auf eine räumliche Dimension der Sprache. Yoko Tawada hat vor zwei Jahren das Theaterstück „Kafka Haikoku“ für das Lasenkan Theater in Deutsch geschrieben, sie rechtfertigt diese Wahl der Sprache folgendermaßen:

Ich habe „Kafka Kaikoku“ auf Deutsch geschrieben, denn es geht in diesem Projekt um einen kulturellen Austausch, in dem wir nicht etwa ein fertiges Produkt exportieren, sondern im Prozess des Schaffens vom Ort lernen, an dem wir leben, proben und spielen (das Lasenkan Theater spielt Theater und ich spiele mit den Wörtern). Der „Ort“ ist in diesem Fall „die deutsche Sprache“¹²¹.

¹¹⁸ „Stimme eines Vogels“, in: [VLG], S.7.

¹¹⁹ „A conversation with Yoko Tawada“: <http://archive.org/details/AConversationWithYokoTawada>.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ „Kafka Kaikoku“ (Dezember 2010): aus der Zeitung *jdzb echo* Nr. 93, S.3, unbekannter Autor, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://www.jdzb.de/images/stories/newsletter//echo/echo93d.pdf>.

Sprachen reisen, aber sie können auch selber als Orte von Aktionen, als Reise-Räume angesehen werden, wie hier die deutsche Sprache, wo Sachen, Menschen und Gefühle wandern. Mittels der Reise interessiert sich also die Schriftstellerin für die Räumlichkeit der Länder, aber auch die des Körpers und der Sprache.

II-2-c- Die Stimme als Kommunikationssystem

In „Stimme eines Vogels“, der ersten Vorlesung des Bandes *Verwandlungen*, gibt Yoko Tawada ihre Definition von der Stimme: „Die Stimme hat oft die Funktion, einen Menschen an die Gesellschaft festzubinden“¹²². Die Stimme erlaubt anders gesagt die Realisierung eines Sprachsystems, sie erlaubt die Kommunikation zwischen Menschen, aber auch Tieren, sie verankert sie in der gesellschaftlichen Realität.

In „Stimme eines Vogels“ interessiert sich die Autorin für die verschiedenen Funktionen des Vogelgesangs: „Die Vogelsprache ist gleichzeitig der Vogelgesang, so dass Sprache und Musik zusammentreffen.“¹²³. Der Gesang ist sowohl eine Sprache, da er das Kommunikationsmittel des Vogels ist, als auch eine Kunst, da die Sprache gesungen werden kann. Wenn Vögel sich unterhalten, treten sie zugleich auf, wie die Opersänger eine Erzählung auf der Bühne singen.

Yoko Tawada erwähnt eben zahlreiche Werke von deutschen Künstlern, in denen die Vogelsprache benutzt worden ist, wie bei E.T.A. Hoffmann, Richard Wagner oder Paul Celan. Somit treffen sich Künste verschiedener Welten, und zwar die der Vögel und die der Menschen. Die Schriftstellerin nennt diese Vogelsprache „die Sprache des Fliegenden“¹²⁴. Die Bewegungsart eines Tieres oder eines Menschen bedingt unter anderem die Entwicklung einer besonderen Stimme, deshalb unterscheidet sich die Sprache der Vögel von jener der Menschen. Da Menschen nicht fliegen können, können sie die Vogelsprache nicht verstehen, außer in Märchen, wo alles möglich ist:

Die Kinder in Hoffmanns Märchen verstehen die Sprache der Vogelstimme zum ersten Mal, als sie selbst fliegen. Die mimetische Bewegung des Fliegens ermöglicht ihnen, die Sprache der Fliegenden zu erlernen¹²⁵.

¹²² „Stimme eines Vogels“, in: [VLG], S.8.

¹²³ *Ibid.*, S.13.

¹²⁴ *Ibid.*, S.13.

¹²⁵ *Ibid.*, S.13.

Die Sprache wird also durch die Bewegung erlernt und eben auch dadurch verständlich. Wieder brauchen die Wörter unbedingt den Körper, um zu bestehen. Andererseits symbolisieren die Vögel die Wanderung, was Yoko Tawadas Thema der Reise ausdrücklich verstärkt.

Die Stimme befindet sich also an der Grenze von menschlichen Sprachsystemen und tierischen Kommunikationssystemen. Die Anspielung auf die Vogelsprache ist bei Yoko Tawada tatsächlich eine Metapher für das Erlernen einer Fremdsprache:

Wenn ich deutsch spreche, komme ich mir manchmal vor wie eine Komponistin, die in einen Wald steht und versucht, die Musik der Vögel zu hören, zu notieren und nachzuahmen. Wer mit einer fremden Zunge spricht, ist ein Ornithologe und ein Vogel in einer Person¹²⁶.

Die Schriftstellerin benutzt die Metapher der Sprache als Musik und vergleicht somit das Erlernen einer Fremdsprache mit dem Singenlernen. Hier verliert die Sprache ihre narrative und konkrete Funktion, die Schriftstellerin interessiert sich nur für ihre Klänge, deren abstrakten Sinn sich in den Dienst der Kunstvorstellungskraft stellt.

Wer eine Fremdsprache lernt, wird ein Vogel, d.h. er überschreitet die Grenze; er wandert von einer Stimme - bzw. einer Sprache- zu einer anderen. Je nach Sprache verändert sich die Stimme:

Menschen sprechen nicht nur unterschiedliche Sprachen, sondern haben auch verschiedene Stimmen. In Schweden zum Beispiel spricht man leiser als in Deutschland, und in Ostasien sind die Stimmen meistens höher als in Europa¹²⁷.

Für Yoko Tawada ist also die Sprache direkt mit der Stimme, anders gesagt mit einem körperlichen Organ, verbunden. Wenn der Mensch spricht, stellt er zur selben Zeit seinen Körper in den Vordergrund. Sprache, Klänge und Körper sind also alltägliche Kommunikationskomponenten, die das Spiel, an dem der Ausländer stets teilnimmt, neu färben und an die er sich nun eben gewöhnen muss.

¹²⁶ „Stimme eines Vogels“, in: [VLG], S.22.

¹²⁷ *Ibid.*, S.7.

Der amerikanische Linguist Alfred S. Hayes analysiert die Beziehung der Sprache zum Körper:

Chaque ethnie a un système kinésique propre et [il] convient, par conséquent, de réaliser chez l'élève qui apprend une langue étrangère une enculturation globale comprenant un apprentissage kinésique¹²⁸.

Man eignet sich eine Sprache also auch auf dem Umweg über körperliche Gewohnheiten an, d.h. das Sprachenlernen kann keineswegs von dem Körper getrennt werden. Um eine Fremdsprache zu erlernen, muss der Lerner deswegen eine Rolle spielen: Er muss den Akzent, aber auch die Gestik nachmachen. In ihrem Buch *Mutterland Wort* erklärt Christiane Winter-Heider dieses Phänomen:

Die Tonlage, die Mimik, die Gestik ändern sich. Die Merkmale der Sprache enthalten eine bestimmte Weltanschauung, spiegeln eine Form zu denken, eine Art, zu Menschen in Beziehung zu treten, ablesbar z.B. an Formen der Begrüßung. Mit einer neuen Sprache gewinnt jemand- wenn er sie gewinnt- eine neue Realität, eine neue Relation zwischen „ich“ und „du“.¹²⁹

Beim Lernen einer anderen Sprache muss der Mensch sich also inszenieren und ein Schauspieler werden. Die Rolle verändert sich je nach der Sprache:

In Kalifornien habe ich oft gehört, dass vom Scheitel aus gesprochen wird, während in der Steiermark das Sprechen zwischen Bauch und Schlüsselbein beginnt. Es gibt noch viel mehr Differenzen und interessante Details¹³⁰.

Jede Sprache bzw. Kultur hat also eine andere Beziehung zu dem Körper durch die Stimme. Die Welt besteht aus zahlreichen Inszenierungen der Figuren, die ihre Stimme, ihre Sprache und ihren Körper anders gebrauchen.

Diese Anpassung kann Konsequenzen auf den Körper haben:

Was macht man, wenn man von fremden Stimmen umgeben ist? Einige Menschen versuchen bewusst oder unbewusst, ihre Stimme der neuen Umgebung anzupassen. Tonhöhe und Lautstärke werden korrigiert, der neue Sprachrhythmus wird nachgeahmt und auf das Ein- und Ausatmen geachtet. Jeder Konsonant, jeder Vokal und vielleicht auch jedes Komma durchlaufen die Fleischzellen und verwandeln die sprechende Person. Das ist vielleicht einer der Gründe, warum die Emigranten in der zweiten oder dritten Generation andere Gesichter bekommen als diejenigen, die im Land der Vorfahren geblieben sind¹³¹.

¹²⁸ Zitiert nach Bernard, *op. cit.*, S.128.

¹²⁹ Winter-Heider, Christiane (2009): *Mutterland Wort. Sprache, Spracherwerb und Identität vor dem Hintergrund von Entwurzelung*, Brandes & Apsel, Frankfurt Am Main, S.185.

¹³⁰ „Stimme eines Vogels“, in: [VLG], S.7.

¹³¹ *Ibid.*, S.8.

Im Ausland versucht der Reisende eine aktive Rolle zu spielen: Er ahmt die Sprechweise des Landes durch Klänge und Atmung nach; wie in einem Stück verändert er sein Wesen. Die Schriftstellerin geht weiter, indem sie meint, dass diese vokalische Nachmachung den Körper und das Aussehen des Einzelnen verändert. Umgekehrt nimmt die von einem Fremden gesprochen Sprache auch neue Eigenschaften an:

Der Sprachrhythmus, der in der Fremdsprache weiterlebt und sie entstellt- man bezeichnet ihn auch als „Akzent“-, enthält die Erinnerung an den Leib der Muttersprache. Umgekehrt gewinnt eine Sprache manchmal eine Art Körperlichkeit, wenn sie von einer fremden Zunge gesprochen wird¹³².

Da die Stimme von einer Sprache zur anderen wandert, beeinflussen sich zwar Sprache und Körper, aber auch die Sprachen untereinander, sie nehmen andere kulturelle Aspekte an, sowohl klanglich als auch körperlich. Die Schriftstellerin vergleicht diesen Austausch mit einem künstlerischen Experiment: „In diesem Sinn verstehe ich es als künstlerisches Experiment, eine fremde Sprache zu sprechen und dabei die körperlichen Anstrengungen zu beobachten“¹³³. Das Experiment erinnert an den Künstler, der auf dem Kopf stand und das Wort „lispeln“ bis zur Erschöpfung wiederholte: Künstler befragen die Auswirkungen der Sprache auf den Körper. Man befindet sich in derselben Lage, wenn man Bücher in einer Fremdsprache liest, die man nicht versteht, wie wir es im folgenden Kapitel untersuchen wollen.

II-3- Die körperliche Beziehung mit der Schrift

II-3-a- Das Buch als abstraktes Kunstwerk

In der Erzählung „Bilderrätsel ohne Bilder“ aus der Prosa- und Gedichtesammlung *Nur da wo du bist, da ist nichts* erscheint für Yoko Tawadas Ich das Lesen einer unverständlichen Fremdsprache als ein künstlerisches Experiment, da die Buchstaben in sich selbst schon viel ausdrücken:

Bücher voller fremder Buchstaben waren dafür verantwortlich, dass es mich doch wieder gepackt hat. Stundenlang blätterte ich in den arabischen und indischen Büchern, die in den Buchläden lagen und die ich nicht lesen konnte¹³⁴.

¹³² *Ibid.*, S.9.

¹³³ *Ibid.*, S.10-11.

¹³⁴ „Bilderrätsel ohne Bilder“, in: [ND], S.9.

Die deutschsprachigen Leser befinden sich in derselben Situation mit diesem Werk, da die japanische Version jeweils auf der linken Seite steht. Die Hälfte des Buches ist deshalb für einen des Japanischen nicht mächtigen Leser nicht lesbar! Es ist in sich selbst ein Kunstbuch, da die Buchstaben eine optische und ästhetische Wirkung haben: Sie bilden ein abstraktes Gemälde. Wie es schon in der Einleitung erwähnt wurde, ist die zweisprachige Fassung vom Roman zwanzig Jahre nach der deutschen Übersetzung erschienen. Dieser Prozess erlaubt eine erneute Inszenierung der Schrift in *Das Bad*, indem die Autorin ihren deutschen Text wieder aufnimmt, aber er ist nunmehr gewissermaßen zu Bildern gefroren, wobei der deutschsprachige Leser nicht überprüfen kann, was der japanische Text bedeutet.

Ferner überlegt Yoko Tawada die Buchstaben als abstrakte Körper: In „Schrift einer Schildkröte“ spricht sie über dieses Leseerlebnis in der Fremdsprache: „Die Schwierigkeiten werfen Licht auf den Sprachkörper und machen ihn auf diese Weise sichtbar“¹³⁵. Dieser Genuss beim Blättern hat aber auch jedes Kind, das noch nicht lesen kann, und trotzdem gerne in Büchern blättert: Er interessiert sich für eventuell anwesende Farben und Bilder oder für das einfache, aber eindrucksvolle Geräusch beim Umblättern. Denn der Spaß an einem Buch - außer an der Erzählung selbst- besteht in dessen Greifbarem und Konkretem. Es wird wie ein Partner, den man anfasst, anschaut, wobei der Verkehr mit ihm einen nicht unberührt lässt. In diesem Sinn wird es etwas Lebendiges.

Das Hören einer unverständlichen Fremdsprache beruht auf Klängen und Rhythmus, die akustische Dimension steht deswegen im Vordergrund; beim Lesen ist im Gegenteil das Optische, aber auch das Taktile am wichtigsten. In beiden Fällen zählt der Sinn der Sprache überhaupt nicht, sie befindet sich in der abstrakten Welt insofern, als der Hörer/Leser diese Sprache nicht kann und deswegen die Erzählung nicht verstehen kann.

Diese Vorstellung des Buches als abstraktes Kunstwerk kann eine Metapher der Kunst sein. Im Roman *Das nackte Auge* (2004) schaut sich die vietnamesische Hauptfigur alle Filme an, in denen die französische Schauspielerin Catherine Deneuve gespielt hat, ohne ein Wort Französisch zu verstehen. Trotz des Mangels an Sprachkenntnissen bzw. am Verständnis der Erzählung, hat die Figur dafür geschwärmt. Solche Situationen können symbolisch dafür

¹³⁵ „Schrift einer Schildkröte“, in: [VLG], S.25.

stehen, wie man an ein Kunstwerk herangehen kann und aufnahmebereit, empfänglich dafür sein kann, obwohl man keine Schlüssel zur Deutung besitzt.

II-3-b- Der körperliche Kontakt mit dem Buch

In der Erzählung „Bilderrätsel ohne Bilder“ aus der Prosa- und Gedichtsammlung *Nur da wo du bist da ist nichts* fasst die Erzählerin ein Buch an, das aber nicht angefasst werden darf und stellt daraufhin die Frage nach dem Kontakt und Austausch:

Seit wann war es mir unangenehm, berührt zu werden? Mir ist sogar die Hoffnung abhanden gekommen, dass es irgendwie gut gehen könnte, wenn wenigstens die Körper eins werden, nachdem das Gespräch schon längst verlorengegangen ist. Das chinesische Schriftzeichen für „Körper“ setzt sich zusammen aus den Zeichen für „Mensch“ und „Buch“; heißt das, dass der Körper ein Buch ist, das so tut, als wäre es ein Mensch?¹³⁶

Der Körper würde also zwei Realitäten, und zwar die des Menschen und die des Buches, umfassen. Es ist, als ob er ohne Menschen oder Bücher nicht bestehen könnte und als ob die beiden Wesen einander ergänzen würden. Manchmal sind sie in dem Roman auch untrennbar und undifferenzierbar:

Die Blätter tanzten herunter und bildeten um mich eine weiße Glocke, streiften meinen Körper hinab und häuften sich auf dem Boden. (...) Ich stürzte ohnmächtig auf den Boden. Ich kam wieder zu mir; nicht die Blätter waren zerrissen, sondern ich selbst¹³⁷.

Hier erlebt die Erzählerin dieselbe Situation wie das Buch, die beiden Körper verschmelzen über ein Wort miteinander.

In seinem Werk *Über den Prozess der Zivilisation* unterscheidet der Soziologe Norbert Elias die Beziehung Frankreichs und Deutschlands zum Buch:

[In Frankreich] ist immer die Unterhaltung eines der wichtigsten Kommunikationsmittel und überdies seit Jahrhunderten eine Kunst; [in Deutschland] ist das wichtigste Kommunikationsmittel das Buch, und es ist mehr eine einheitliche Schriftsprache als eine einheitlich gesprochene Sprache¹³⁸.

Infolge der unterschiedlichen Kulturen und Sitten nehmen die Beziehungen zu Büchern und zum Lesen andere Formen an. Während Frankreich die Tradition des politischen Zentralismus verkörpert, besteht das Land Deutschland aus verschiedenen politischen

¹³⁶ „Bilderrätsel ohne Bilder“, in: [ND], S.31-33.

¹³⁷ *Ibid.*, S.53.

¹³⁸ **Elias, Norbert (1939)** : *Über den Prozess der Zivilisation*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Sinzheim, S.123.

Zentren. Das Buch trägt deshalb mehr dazu bei, die Sprache in Deutschland zu einigen, und der isolierte Leser kann mit dem Buch einen Austauschpartner finden.

Bücher brauchen Kontakt mit dem Menschen, d.h. mit einem anderen Körper, um zu bestehen: „Ein Buch, das nur, wenn jemand in ihm blättert, in der Welt ist“¹³⁹. Das Blättern wird eine körperliche Aktion: „Bilderbücher ohne Bilder, ohne Geschichten. Bücher, bei denen das Umblättern selbst die Geschichte ist“¹⁴⁰. Wie die Buchstaben sind die Bücher schon durch ihr Aussehen wertvoll. Die Kunstform der Performance besteht oft in der Zurschaustellung des Künstlers, wobei sein Körper als Medium fungiert: In ihrer letzten Performance „The artist is present“, die im MOMA in New York stattgefunden hat, saß Marina Abramovic einfach den ganzen Tag auf ihrem Stuhl und sah einer ihr gegenüber sitzende Person aus dem Publikum gerade in die Augen. Hier ist der Körper vergleichbar mit dem Medium des Buchs: die Erfassung des Wesens des Buches erfolgt über das Handeln, das Umblättern, das heißt der Körper und der Eingriff in ihn bilden die Geschichte; ohne beide Elemente hat das Buch keine Existenz.

Die Schriftstellerin stellt sich eine andere Beziehung zu dem Buch vor als nur den körperlichen und den Geruchskontakt: „Ein duftendes Bilderbuch? (...) Wenn es duftende Bücher gibt, dann sollte es auch Bücher mit Geschmack geben. Bilderbücher, die man Seite um Seite mit der Zunge aufleckt.“¹⁴¹ Das Buch wird fast zu einem Liebespartner, den man berührt, streichelt oder riecht, und mit dem dieselben Gefühle ausgetauscht werden. Symbolisch drückt hier wahrscheinlich Yoko Tawada die Materialität der Sprache aus, die durch das Buch vom Menschen „zu fassen“ ist.

Nicht nur das Sprechen, sondern auch das Lesen einer Fremdsprache kann körperliche Konsequenzen haben:

Japanisch zu lesen bedeutet zuerst, von oben nach unten zu lesen. Ein Sportler, der nur Hochsprung geübt hat, muss andere Muskeln trainieren, wenn er Weitsprung machen will. Aber so schwierig schien es nicht zu sein, zumindest bekam ich keinen Muskelkater um die Augen¹⁴².

¹³⁹ „Bilderrätsel ohne Bilder“, in: [ND], S.33.

¹⁴⁰ *Ibid.*, S.35.

¹⁴¹ *Ibid.* S.33.

¹⁴² „Schrift einer Schildkröte“, in: [VLG], S.27.

Je nach der Sprache bzw. der Kultur wird die Sprache anders geschrieben: Von links nach rechts, von rechts nach links, oder von oben nach unten. Wörter stellen sich anders vor und werden also auf der Papierbühne anders inszeniert. Der Körper passt sich also an die verschiedenen Schriftsysteme an; erstens bewegen sich die Augen anders, zweitens bewegen sich die Hände anders, und zwar: bei einem Buch auf Japanisch werden die Blätter mit der linken Hand umgeblättert, während sie auf Deutsch in der Regel mit der anderen Hand umgeblättert werden. Je nach der Sprache verändert sich also die Beziehung zum Körper und Handeln.

II-3-c- Die Geburt einer neuen Beziehung Körper/Schrift im Raum der elektronischen Datenverarbeitung

Die neuen Computertechnologien der letzten Jahre haben die Gesellschaftsbeziehungen und die Kommunikationsmittel völlig verändert. Bei der Schriftstellerin verändert der Computer die Beziehung zum Schreiben: Er führt einen neuen Raum ein, der vom Blatt Papier zum Bildschirm rückt. Außerdem wird nicht mehr mit einem Füller geschrieben, sondern die Finger tippen auf der Tastatur, was die Beziehung Körper/Schreiben verändert:

Besonders wenn ich mit dem Computer einen japanischen Text verfasse, ähneln meine tippenden Finger Beinen, die von einem Stein zum nächsten springen, um einen Bach zu überqueren. Steine können wackelig sein und umkippen. Der Körper verliert dann das Gleichgewicht und fällt ins Wasser¹⁴³.

Die Finger verkörpern den Menschen, die Steine symbolisieren die Tasten und der Bach den Übergang von einer Taste zu der anderen: somit wird die Tastatur zu einem Raum und einer Landschaft, die die Menschen durchwandern. Beim Schreiben am Computer ist der Abstand zwischen den Buchstaben und der Bewegung der Finger auf der Tastatur wahrnehmbar, es kann das Wandern symbolisieren. Durch die Tastatur tritt die Schriftstellerin in die Welt der Buchstaben ein, ihre Hände spielen mit den Tasten, was wahrscheinlich Klänge und Rhythmus durch die Geschwindigkeit des Tippens schafft.

Der Computer gibt dem Schriftsteller außerdem eine künstlerische Freiheit: Er kann durch das „Kopieren und Einfügen“ mit den Wörtern und Buchstaben anders spielen, und damit

¹⁴³ „Schrift einer Schildkröte“, in: [VLG] S.32.

neue Ideen und Konzepte schaffen. In seiner Arbeit über den Körper untersucht Michel Bernard die neue Beziehung zwischen Körper und Computer:

Apprendre à dactylographier, c'est intégrer l'espace du clavier à son espace corporel: le sujet sait où se trouvent les lettres sur le clavier comme il sait où se trouve l'un de ses membres, d'un savoir de familiarité qui est antérieur à toute représentation objective. Le déplacement de ses doigts ne lui est pas donné comme un trajet spatial qu'il puisse décrire, mais seulement comme une certaine modulation de la motricité, distinguée de tout autre par sa « physionomie », en quelque sorte¹⁴⁴.

Die Tastatur wird anders gesagt zum Spielpartner der Figur. Wie der Mensch seine Stimme einer Fremdsprache anpassen muss, muss der Tippende seinen Körper dem neuen virtuellen Raum (der Datenverarbeitung) anpassen.

Wie der französische Schriftsteller Georges Perec in seinem Werk *Espèces d'espaces* (1974) befasst sich Yoko Tawada mit der Problematik des Raums im Schreiben: Wie kann das Blatt Papier oder der Bildschirm ausgefüllt werden? Sie stellt die Frage nach Abstand, Raum und Bewegung im Schreiben. Der Titel der Prosa- und Gedichtesammlung *Nur da wo du bist, da ist nichts* verweist unter anderem auf die Frage des wahrnehmbaren Raums. Es ist schwierig zu wissen, worauf/auf wen das Pronomen „du“, das eben bei der Schriftstellerin selten verwendet wird, sich bezieht: Ist es ein Mensch? Ein Buchstabe? Ein Buch? Wegen seiner Unbestimmtheit ist der Ort „da“ für den Leser ebenso rätselhaft: Entspricht er dem Papier? Dem Computerschirm? Einem Land? Das „nichts“ ist hier tatsächlich „voll“, da es von jemandem/etwas besetzt wird. Dieses Konzept entspricht wahrscheinlich dem japanischen Ma-Begriff, der in sich Zwischenzeit, Raum, Dauer und Entfernung umfasst. Dieser Begriff wird in verschiedenen Künsten in Japan gebraucht, wie Architektur, Malerei, Küche, im Theater, Musik oder Tanz, um das Nichts und die Stille hervorzuheben. In diesem Beispiel kann Yoko Tawada dadurch das Unbeschreibbare beschreiben.

In dem bereits zitierten Aufsatz „Übersetzung der Wörtlichkeit“ erklärt Choi Yun-Young die Rolle der Sprache in Bezug auf den Raum:

Die Autorin thematisiert häufig die Sprache und stellt nachdrücklich ihren medialen Charakter in den Vordergrund. Das heißt, dass die Sprache als Medium, als etwas zwischen dem Ich und der Welt Dazwischenliegendes sichtbar wird und dass sie selbst

¹⁴⁴ Bernard, *op. cit.*, S.50.

als –meist als störend ins Bewusstsein tretender- Gegenstand der Beobachtung und Beschreibung angesehen wird¹⁴⁵.

Anders gesagt kann das Schreiben von Yoko Tawada unsichtbare Räume – wie das „Dazwischen“, d.h. den Abstand oder den Übergang- wahrnehmen lassen. Die Autorin interessiert sich also für alle möglichen Räume - sowohl sinnlich wahrnehmbare, wie Körper, Länder, Papier oder Computer als auch ungreifbare wie Sprachen können Spiel-Orte werden, die die unendliche Reise und Wanderung der Elemente in der Welt verkörpern.

Diese Beschreibung entspricht der zeitgenössischen Realität der Globalisierung, einer weltweiten Verflechtung in verschiedenen Bereichen, die auf der Ebene von Individuen, Gesellschaften, Institutionen und Staaten geschieht. Die Globalisierung entwickelt unter anderem die Mobilität von Menschen und Waren, aber auch die virtuelle Mobilität mit der Kommunikation durch Internet; dadurch verstreuen sich die Kulturen von ihren ursprünglichen Orten aus. Bei Yoko Tawada entspricht diese Mobilität jedoch keineswegs einer Abwendung von kulturellen Besonderheiten durch die Dominanz einer Sprache und eines Lebensstils, im Gegenteil: Die Autorin beschreibt zahlreiche kulturelle Sitten und Glaubensvorstellungen oder Metaphern und Symboliken, die die Vielfältigkeit der Kulturen und Sprachen betonen. Durch die Reise beeinflussen sich Sprachen und Menschen in ihrem Werk gegenseitig, sie schaffen zusammen eine neue hybride Welt.

Zum Schluss denkt Yoko Tawada nicht nur über die Bedeutung eines Wortes nach, sondern sie fragt sich, wie sie es in Sprachspielen gebrauchen kann: Somit wird die Sprache von der Semantik (die Bedeutung von Wörtern unabhängig von ihrer konkreten Äußerung) zur Pragmatik (kontextabhängige und nicht-wörtliche Bedeutungen) verschoben. Beim Wortverwenden geht Yoko Tawada noch tiefer: Sie drückt z.B. den Tod oder die Geburt aus, ohne sie beim Namen zu nennen, sondern mit einem Bild bzw. mit Sprachbildern. Durch die Form, den Aufbau oder durch ein sinnlos gewordenes Gerede ist ihre Sprache deswegen auch Symbol des Nicht-Mitteilbaren. In diesem Sinn wird die Sprache in ihren Texten ein abstraktes Medium. Wir werden gleich im dritten Teil analysieren, wie die Reisemetapher bei Yoko Tawadas Schreiben nun mehr der Verwandlung als der Globalisierung entspricht.

¹⁴⁵ **Choi Yun-Young:** „Übersetzung der Wörtlichkeit. Einige Probleme der Übersetzung und des Schreibens bei Tawada“, in: **Banoun/Koiran (Hg.), op. cit.**, S. 511-524, S.511.

III- DIE VERWANDLUNG ALS LITERARISCHE UND KÜNSTLERISCHE INSPIRATIONSQUELLE UND ALS WIEDERANEIGNUNG

„Die Verwandlung ist der Traum vieler Künstler“¹⁴⁶
Yoko Tawada

Die Verwandlung ist ein sehr altes Thema in der Kunstgeschichte; in ihrer Vorlesung „Gesicht eines Fisches“, aus dem Band *Verwandlungen* erwähnt Yoko Tawada sie als eine Tradition in der Literatur:

Das Modewort „Identitätsverlust“ hat den Begriff der Verwandlung in die Ecke verdrängt. Die Verwandlung ist aber seit der Antike – sei es der griechischen oder der chinesischen – eines der wichtigsten Motive der Literatur. Poetische Verwandlungen bilden einen Raum zwischen der Sehnsucht nach einer tödlichen Verwandlung in ein Tier und dem Entsetzen über die Verwandlung in einen Menschen¹⁴⁷.

Die Verwandlung entspricht mit der Suche nach Identität zwar einer zeitgenössischen Realität, aber sie gehört auch zu einer sehr alten künstlerischen Tradition, worauf Yoko Tawada sich in ihren Werken bezieht. Nicht wenige Schriftsteller haben sich damit befasst, wie Ovid in seinem Buch *Metamorphoseon libri* im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, oder viel später Franz Kafka in seiner Erzählung *Die Verwandlung* (1915). In der Tradition der mündlichen Überlieferungen werden oft japanische und europäische Märchenfiguren in Tiere verwandelt oder umgekehrt. In den bildenden Künsten malen die Surrealisten verwandelte Menschen oder Gegenstände, um eine traumähnliche Stimmung im Bild zu schaffen.

Yoko Tawada steht in der Nachfolge dieser Künstler: Die Verwandlung ist in fast allen ihren Werken zu finden, sie stellt eine der Besonderheiten ihres Schreibens dar. Im ersten Prosastück von *Überseetzungen*, das den Titel „Zungentanz“ trägt, verwandelt sich die Erzählerin in eine Zunge, und ihr Werk *Opium für Ovid* ist ein Buch mit 22 Erzählungen von Frauen, deren Namen sie aus Ovids *Verwandlungen* übernommen hat, z.B. Daphne (1. Buch) oder Coronis (2. Buch). In den von uns näher untersuchten drei Werken geht es auch um solche Ereignisse. Wir werden hier die Frage erörtern, inwiefern die Autorin sich auf die

¹⁴⁶ Zitiert nach Yoko Tawada, in: „Gesicht eines Fisches“, [VLG], S.57.

¹⁴⁷ *Ibid.*, S.60.

Tradition der Verwandlung bezieht und wie sie sich das Thema aneignet, um der Literatur neue Perspektiven zu eröffnen.

III- 1- Das Verschwindensspiel

III-1-a- Das Ausfallen von dem Leben und dem Körper innewohnenden Komponenten

Im Roman *Das Bad* kommen der Ich-Erzählerin natürliche Komponenten von Körperlichkeit abhandeln, wie die Tränen beim Weinen: „Ich fange an zu weinen, aber selbstverständlich ohne Stimme und ohne Tränen“¹⁴⁸. Das sichtbare Hauptkennzeichen des Weinens ist jedoch die Träne, dadurch wird das Weinen für die Außenwelt wahrnehmbar; es lässt sich mit dem Fließen von Tränen gleichsetzen, Weinen und Tränen hängen nämlich zusammen. Die Tränen bringen das Weinen zum Vorschein. Dieses Ereignis stellt die Definition des Weinens in Frage: Ist es nur an eine Emotion – hier Schmerz – gebunden? Ohne Tränen kann außerdem die Emotion nicht ausgedrückt bzw. nicht von außen „gelesen“ werden, sie kann nicht für die anderen zum Vorschein kommen.

Die Hauptfigur hat auch Schwierigkeiten, ihre Augen zu öffnen: „Ich wollte die Augen öffnen, konnte aber von innen meine Lider nicht ausfindig machen. Hinter dem Eisengitter der Kapillare versuchte ich, mich an irgendein Gesicht zu erinnern“¹⁴⁹. Das Öffnen der Augen und das Blinzeln sind spontane Reaktionen des Körpers, sie werden normalerweise automatisch ausgeübt, spontan entwickelt. Aber hier ist diese Fähigkeit verschwunden.

Die Stimme erlaubt dem Menschen unter anderem, sich zu äußern und also mit der Außenwelt zu kommunizieren. Die Autorin beschreibt jedoch gewisse Situationen, wo dieser Austausch unmöglich ist: „Ich versuchte ihr zu sagen, dass ich mitkäme, aber ich konnte meine Stimmbänder nicht finden“¹⁵⁰. Es ist, als ob die Stimme aus dem Körper weg wäre. Das Sprechen erweist sich hier gar nicht als spontanes Handeln, sondern die Figur muss darum kämpfen. Das Oxymoron „Ich schrie lautlos“¹⁵¹ verbindet zwei sich logisch ausschließende Begriffe, nämlich Schrei mit Stille, wobei das Tun absurd wirkt: Der Schrei

¹⁴⁸ [DB], S.167.

¹⁴⁹ *Ibid.*, S.55.

¹⁵⁰ *Ibid.*, S.57.

¹⁵¹ *Ibid.*, S.103.

wird sonst durch eine hohe Lautstärke charakterisiert; dahingegen wird er hier als unhörbar, total geräuschlos dargestellt; er produziert hier überhaupt keinen Ton: das Handeln hat deswegen von außen gesehen keinen Sinn mehr.

Der Hauptfigur werden auch gewisse Körperteile geraubt, wie z.B. ihre Zunge: „‘Wenn du morgen wiederkommst, gebe ich dir dies zurück‘. Sie zeigte mir, was sie in ihrer Hand hielt. Es war eine Zunge“¹⁵². Die Zunge scheint so einfach aus dem Mund herausziehbar wie ein Blütenblatt aus einer Blume. Die Erzählerin im Roman hat also ihre Zunge verloren: „Die Zunge war weg, der Mund eine dunkle tiefe Höhle“¹⁵³. Sie kann sich deshalb nicht mehr äußern und hat keinen Kontakt mit den anderen mehr. Sie ist also nicht mehr zu hören und kann, als die Nacht hereinfällt und kein Licht zur Verfügung steht, selber nichts mehr sehen, sie findet sich so aus der Welt ausgeschlossen: „Ich hatte mich schon an meine Stummheit gewöhnt; es fiel mir nicht schwer, mich nun auch noch an meine Blindheit zu gewöhnen“¹⁵⁴. Allmählich verliert sie die natürlichen körperlichen Reaktionen; sie verliert den Sehnsinn zwar nicht, aber sie kann ihn nicht mehr benutzen.

Die Ich-Erzählerin im Roman *Das Bad* kann sich wie gesagt nicht mehr ausdrücken, da sie keine Stimme und keine Zunge mehr hat; ihre Gefühle und Worte sind deshalb nicht mehr von außen wahrnehmbar. Diese Erscheinungen erinnern an Zauberei, die Sachen auf erstaunliche Weise verschwinden lassen kann, aber das Phänomen wird in diesem Fall verzerrt und zugespitzt: Hier werden im Gegenteil körperliche Schwächen und Behinderungen hervorgezaubert, sofern die Figur diese Situation erleidet und keine Kontrolle über ihren Körper ausüben kann.

Solche Ereignisse lassen an das Buch *La disparition* (1969) des französischen Schriftstellers Georges Perec denken, der das Werk ohne den Buchstaben „E“ geschrieben hat, als ob er verschwunden wäre. Hinter dem linguistischen Spielaspekt geht es um das Ableben von Anton Voyl, einem Schriftsteller. Dieser Roman ist eben zugleich ein Anlass zur Reflexion über die Unfähigkeit der Sprache, die Realität in vollem Umfang, d.h. in allen ihren

¹⁵² [DB], S.77.

¹⁵³ *Ibid.*, S.79.

¹⁵⁴ *Ibid.*, S.73.

Dimensionen, auszudrücken; er stellt also eine Überlegung über die Eitelkeit der Sprache an. In *Das Bad* unterdrückt Yoko Tawada nicht wesentliche Elemente der Sprache, sondern lebenswichtige Funktionen des Körpers, was auch ein dunkles Gefühl beim Lesen hervorruft. Bestimmte Elemente gelten als dem Leben und dem Körper innewohnend, erscheinen uns als untrennbar – wie Weinen/Tränen-: Yoko Tawada zerreißt den Faden und stört eben diese ordentliche Welt, wobei der Leser das Gleichgewicht verlieren kann. Dieses Verschwinden, das sich bei der Autorin auch durch das Unsichtbare äußern kann, kann wie bei Georges Perec in gewissen Fällen den Tod und das Unbeschreibbare symbolisieren.

III-1-b- Das Unsichtbare als Metapher des Todes

Im Roman *Das Bad* wird gezeigt, wie die Erzählerin auf einem Foto unsichtbar bleibt, obwohl sie doch eben fotografiert worden ist und auf dem Bild zu sehen sein sollte: „Die Kamera war in Ordnung. Der Hintergrund kommt sehr schön heraus. Aber Sie sind nicht drauf“¹⁵⁵. Es ist, als würde diese Figur nicht existieren. Sie ist sozusagen sprichwörtlich von der „Bildfläche“ verschwunden! Sie analysiert sich selbst sogar als durchsichtig: „Erst recht bin ich kein Fotomodell, denn ich bin auf Fotos gar nicht zu sehen. Ich bin ein transparenter Sarg“¹⁵⁶. Dieser letzte Satz des Romans lässt uns verstehen, dass diese Figur vielleicht tot oder ganz im Gegenteil noch nicht geboren ist: Die Ich-Erzählerin befindet sich gegen Ende der Geschichte zuerst in einem Hohlraum (dem Sarkophag), sie wird letztendlich selber zu einem Hohlraum (ein „transparenter Sarg“). Da jeder Geborene zum Tode verurteilt ist, stellt die Autorin Geburt und Tod nebeneinander, was auf den Leser eine zweideutige Wirkung ausübt.

Im Aufsatz „Zum Konzept eines ‚automatischen‘ Schreibens bei Yoko Tawada“ erklärt Miho Matsunaga das Phänomen:

Im Roman *Das Bad* wird der Körper der Ich-Figur zu einem Medium für die Toten und deren Sprache. So gesehen ist der „transparente Sarg“ ein Apparat oder ein

¹⁵⁵ *Ibid.*, S.31.

¹⁵⁶ *Ibid.*, S.185.

¹⁵⁸ **Matsunaga**, „Zum Konzept eines ‚automatischen‘ Schreibens“, in: **Banoun/Koiran (Hg.)**, *op. cit.*, S.445-454, S.447-448.

Behälter, in dem die Geschichte der Toten aufgeschrieben und aufbewahrt wird¹⁵⁸.

Die Ich-Erzählerin erscheint als durchsichtiger Hohlraum, der gewissermaßen die Erinnerung an die Toten aufbewahrt. Dies erinnert an die Dichtung als Totengedenken mit dem Klagegedicht und dem Totengesang. Die Stimme der Erzählerin wurde „transparent“ und damit zur Stimme der Toten; die Erzählung kann also als eine Art Aufbewahrung der Erinnerung an die Toten erscheinen.

Die Figur wurde außerdem schon vorher von den anderen manchmal nicht gesehen: „Ich habe immer das Gefühl, dass mich Blicke treffen, auch wenn die Leute mich nicht offen ansehen. Aber jetzt glaubte ich, zu einem durchsichtigen Menschen geworden zu sein“¹⁵⁹. Dieses Gefühl stellt ihre Existenz in Frage: normalerweise wird die eigene Existenz durch die Augen der Anderen bezeugt, aber hier bekommt die Figur von Außen keinen Beweis dafür.

Das Unsichtbarwerden erlebt die Frau, die der Hauptfigur hilft: „Die Frau warf keinen Schatten“¹⁶⁰. Nur Gespenster haben keinen Schatten; diese Bemerkung stellt somit die Existenz der Figur in Frage. Sie scheint auch nicht der Wirklichkeit entnommen zu sein: „Sie sieht aus wie ein Gespenst“¹⁶¹. Als die Erzählerin zu ihr zurückkommt, wohnt sie nicht mehr dort, es bleiben nur noch Spuren von ihr übrig: „Auf dem Boden war mit Kreide der Umriss eines Menschen gezeichnet“¹⁶². Eine solche Spurensicherung wird beim Mord gebraucht. Diese Beschreibung lässt den Leser denken, dass die Frau nicht wirklich oder nicht mehr existiert, dass sie unter anderem von der Erzählerin erträumt worden ist, die selbst ein Gespenst ist und von den anderen nicht wahrgenommen wird! Die Erzählung setzt also den Leser von der lebendigen Welt in die Welt der Toten über. Im Buch bleibt trotzdem unklar, wer eine reale und wer eine irrealer Figur ist, somit verschwimmt die Grenze zwischen Tod und Leben.

Außerdem lässt dieser Aspekt der Durchsichtigkeit, des Unsichtbaren, des Nicht-Wahrnehmbaren an das Schloss im gleichnamigen Roman (1922) von Franz Kafka denken,

¹⁵⁹ *Ibid.*, S.61.

¹⁶⁰ *Ibid.*, S.63.

¹⁶¹ *Ibid.*, S.105.

¹⁶² *Ibid.*, S.95.

das unerreichbar ist und dessen Existenz deswegen in Frage gestellt wird. Übrigens werden die Figuren in den drei hier untersuchten Werken fast nie mit ihren Namen genannt; in der Prosa- und Gedichtesammlung *Nur da wo du bist, da ist nichts* verwendet die Schriftstellerin einen Buchstaben - „R“¹⁶³ -, um einen Ort und - „K“¹⁶⁴ - um eine Figur zu kennzeichnen. Dieser Gebrauch erinnert an den Roman *Der Prozess* (1925) von Franz Kafka, wo die Hauptfigur „Josef K.“ genannt wird. Im Roman *Das Bad* wird der Name der Hauptfigur nie genannt. Statt Annäherung an die Hauptfigur schaffen diese Beispiele eine Art Fremdartigkeit, wie in einem Traum oder in Märchen, wo die Figuren sich vermischen und nicht voneinander zu unterscheiden sind. In „Gesicht eines Fisches“ unterscheidet eben die Autorin zwei Arten von Verwandlung in europäischen Märchen: „Entweder wird ein Mensch in ein Tier verwandelt – das geschieht dann nicht aus freiem Willen, sondern der Mensch wird verzaubert – oder aber das Tier verwandelt sich in einen Menschen, und zwar aus eigenem Willen“¹⁶⁵. Sie erwähnt auch die Verwandlung in japanischen Märchen: „In vielen japanischen Märchen verwandelt sich ein Tier in eine Frau und heiratet einen Menschen“¹⁶⁶. Das Verwandlungsthema wird bei der Schriftstellerin wiederaufgenommen und schafft somit eine sehr mysteriöse und verwirrende Stimmung, wo die Figuren wie Märchenfiguren oder wie Schatten in einem Traum erscheinen.

III-1-c- Die Buchstabengespenster

Wie schon weiter oben gesagt, kann die Schrift mit der Kombination von verschiedenen Buchstaben spielen, dadurch spielen die Buchstaben immer neue Rollen, sie sind sehr flexibel; bei der Schriftstellerin können sie ebenfalls als mysteriöse Figuren erscheinen.

Im Roman *Das Bad* spielt Yoko Tawada mit dem Wechsel von einer Sprache in die andere durch die Figur der Übersetzerin; in ihrem Text „E-Mail für japanische Gespenster“ aus dem Vorlesungsband *Verwandlungen* spielt sie mit den verschiedenen Computersprachen und deren Auswirkung auf den Körper:

Mit dem Programm könne man sich grundsätzlich ohne Probleme zwischen zwei Schriftsystemen bewegen, nur manchmal gerate man plötzlich ins Japanische. Das

¹⁶³ [ND], S.9-11.

¹⁶⁴ [ND], S.17.

¹⁶⁵ „Gesicht eines Fisches“, in: [VLG], S.57.

¹⁶⁶ *Ibid.*, S.57.

Phänomen bezeichne man als Buchstabengespenster. Als ich zum ersten Mal mit eigenen Augen diese Gespenster sah, waren sie mir unheimlich. Damals verwandelten sich plötzlich deutsche Umlaute in Kombination mit „f“ oder „ch“ in Ideogramme. Jubeln, Peinigen und Niesen bedeuteten diese Schriftzeichen, die mitten im Text auftauchten. Es war, als wollten die kleinen Gespenster, die unter der Textoberfläche leben, mich peinigen und dabei jubeln¹⁶⁷.

Die Gespenster-Metapher symbolisiert diese virtuelle Welt, wo Wörter und Sätze mit einem Klicken gelöscht werden können. Durch die Personifizierung der Buchstaben erzeugt Yoko Tawada neue Körper, die auf dem Bildschirm zu sehen sind, aber verschwinden können. Andererseits erinnert dieses Ereignis an die Figuren im Roman *Das Bad*, die mit bloßem Auge für die anderen unsichtbar werden, da sie in der Welt der Toten wohnen. „Unsichtbar“ sind bei der Autorin aber auch die Reisenden, die Fremden, bevor sie von den anderen (Einheimischen) Masken aufs Gesicht gesetzt bekommen:

Mann kann das Thema des Gesichts kaum umgehen, wenn man sich mit der Fremdheit beschäftigt. Reisende bekommen von den Einheimischen deshalb so viele Masken aufs Gesicht gedrückt, weil sie sonst unsichtbar bleiben. [...] Die Erwartungen der Betrachter erzeugen Masken, und die wachsen ins Fleisch der Fremden hinein. So werden stets die Blicke der anderen ins eigene Gesicht eingeschrieben. Ein Gesicht kann mehrere Schichten erhalten. Vielleicht kann man ein Gesicht wie einen Reisebericht umblättern¹⁶⁸.

Wie Sprache „übersetzen sich“ Reisende: In diesem Sinn verkörpern Menschen Buchstaben, die sich von einem Alphabet in ein anderes verwandeln; hier verwandeln sich Reisende durch die Maske.

Die virtuelle Welt der Wörter ist für die Schriftstellerin sozusagen die Gelegenheit, mit diesem Verschwinden zu spielen:

Die Buchstaben im Bildschirm sind einerseits leicht zu löschen, andererseits ist man nie sicher, ob sie wirklich verschwunden sind oder ob sie sich nur im Meer versteckt haben und unerwartet wieder auftauchen können¹⁶⁹.

Die personifizierten Buchstaben sind wie Zauberer, die auf dem Bildschirm erscheinen oder verschwinden können und dadurch eben den Zuschauer überraschen. Sie können außerdem diesen schon erwähnten „Dazwischenraum“ betonen, der zwischen dem Leser und dem

¹⁶⁷ „E-Mail für japanische Gespenster“, in: [VLG], S.41.

¹⁶⁸ „Gesicht eines Fisches, in: [VLG] S.52-53.

¹⁶⁹ „E-Mail für japanische Gespenster“, in: [VLG], S.42.

Bildschirm liegt und auf den ersten Blick nicht wahrnehmbar bleibt. Er verschwindet von der konkreten „Bildfläche“ aber existiert tatsächlich unmerklich irgendwo weiter.

Die Schriftstellerin analysiert den neuen Bezug zur Oberfläche und zum Raum beim Schreiben auf dem Computer:

Diese Unsicherheit gibt es beim Löschen mit Tipp-Ex oder dem Radiergummi nicht, weil die Spur der Korrektur mehr oder weniger sichtbar bleibt. Das Tipp-Ex hinterlässt einen Schneehügel. Was den Radiergummi betrifft, erinnert die Spur des Bleistiftes an eine alte Narbe auf der Haut: Sie glänzt, wenn sie von der Seite beleuchtet wird¹⁷⁰.

Im Gegensatz zu den Buchstaben bei der Handschrift sind die Computerbuchstaben nicht zu fassen noch auszustreichen oder auszulöschen, sie lassen keine Spur hinter sich, somit ist der Raum nicht konkret wahrnehmbar. Diese neue Beziehung zu den virtuellen Wörtern verunsichert den Schriftsteller: Seine Anhaltspunkte auf dem Papier sind beim Tippen verschwunden, er befindet sich vor einem Bildschirm und muss sich mit einer unsichtbaren Welt befassen.

Es gibt also Entsprechungen zwischen Körper und Sprache im Auflösungsprozess; in beiden Fällen tragen sie zur traumhaften und rätselhaften Stimmung der Erzählung oder der Geschichte bei.

III-2- Erscheinungsbilder im Verwandlungsraum der Haut

III-2-a- Die Fischfrau als „Wesen des Übergangs“

Der Fisch erweist sich im Laufe des Romans *Das Bad* als ein Hauptmotiv, das sich auf eine breite Symbolik bezieht.

In der Szene im Restaurant wird der Fisch personifiziert, d.h. ihm werden menschliche Eigenschaften zugeteilt. Er wird wie der Leib eines Menschen behandelt: „Der Meisterkoch und sein Gehilfe kamen und brachten einen großen Fisch, wie wenn sie einen Verletzten auf einer Trage in einen Krankenwagen schaffen wollten“¹⁷¹. Diese Personifizierung schafft in

¹⁷⁰ *Ibid.*, S.42.

¹⁷¹ [DB], S.45.

der Szene eine dunkle Stimmung: Während Leute üblicherweise ins Restaurant gehen, um sich zu entspannen und gut zu essen, wird das Herbeibringen des Fischgerichts mit Maßnahmen nach dem Unfall eines Menschen assoziiert. Das Verhalten des Meisterkochs und seines Kollegen ist befremdend, denn es passt nicht zu der Situation. Es ist, als hätten sie den Fisch nicht absichtlich gekocht bzw. getötet und als wäre sein Tod so schlimm wie der Tod eines Menschen.

Außerdem hat das Tier ein weibliches Aussehen: „Der weiße, angeschwollene Bauch des Fisches sah aus wie der Oberschenkel einer Frau“¹⁷². Es wird von dem „Rücken“, dem „Rückgrat“, dem „Kopf“ und dem „Skelett des Fisches“¹⁷³ gesprochen. Die Beschreibung erinnert an ein Bild von René Magritte, *Sirène* (1935), wo die Meerjungfrau tot auf dem Strand liegt:



Bild 5- René Magritte, *Sirène*, 1935.

Diese Personifizierungen schaffen eine zweideutige und fremdartige Atmosphäre, sie beziehen sich deutlich auf den Tod. Die Erzählerin wundert sich über gewisse Besonderheiten seines Körpers, wie z.B. „Im offenen Maul fehlte die Zunge“; Fische haben aber keine! Yoko Tawada spielt hier mit den Wörtern, da im Namen der Seeszunge, eines Fisches, das Wort „Zunge“ enthalten ist. Die Erzählerin sucht seine Zunge, dahinter seine Sprache, als ob der Fisch wie ein Mensch sprechen könnte.

Es stellt sich hier die Frage nach den kulturellen Angewohnheiten des Menschen, der imstande ist, andere Lebewesen zu essen, die ein ähnliches Aussehen und manchmal auch Verhalten wie er selbst haben können. Wenn sie geschluckt werden, leben sie jedoch noch:

¹⁷² *Ibid.*, S.45.

¹⁷³ *Ibid.*, S.47.

„Den Fischbrocken in meinem Magen ging es schlecht und sie empörten sich“¹⁷⁴. Durch die Personifizierung des Fisches kommt die Reaktion nicht von dem Körper selbst, sondern von dem Fisch, der im Bauch liegt. In zahlreichen Werken wie in den Fabeln von Jean de la Fontaine werden Tiere personifiziert, aber es sind oft in der freien Natur lebende Tiere. Hier übernimmt der Fisch die Funktion eines Nahrungsmittels. Innerhalb des menschlichen Körpers lebt ein anderer Körper weiter, der immer noch empfinden kann – es geht ihm schlecht – und immer noch handeln kann – er empört sich-. Nur ein Baby im Bauch seiner Mutter kann diese Eigenschaften besitzen. Somit erzeugt Yoko Tawada das Tier als eine Figur des Romans, mit Auswirkungen auf die Handlung. Die Szene kann auch eine Andeutung auf eine japanische Legende sein, in der eine Fischfrau eine menschliche Frau essen muss, um unsterblich zu werden. Umgekehrt werden menschliche Frauen unsterblich, wenn sie eine Fischfrau essen. Yoko Tawada bezieht sich darauf deutlich am Anfang des Romans. Dort hat eine schwangere Frau einen rohen Fisch gegessen und sich deswegen in ein Schuppentier verwandelt¹⁷⁵.

Yoko Tawada benutzt eine Skelettmetapher, um eine verbreitete Allegorie des Todes herbei zu beschwören: „‘Gemüse oder Fleisch?’ Es macht keinen Unterschied, ob ich Skelette von Gräsern oder Skelette von Vierbeinern esse“¹⁷⁶. Gemüse haben keine Skelette. Somit stellt uns Yoko Tawada eine andere Körperwelt vor, wo jede Sache einen menschlichen Aspekt oder ein menschliches Verhalten annimmt. Die Schriftstellerin bringt also den Menschen und alle anderen bestehenden Elemente nicht in eine Rangordnung, sie löst die „natürliche“ Hierarchie und die Herrschaft des Menschen über die Natur auf.

In der Vorlesung „Gesicht eines Fisches“ aus *Verwandlungen* denkt Yoko Tawada über die Skelettstruktur eines Fisches nach:

Der ganze Körper des Fisches zeigte ein Gesicht. Das Wort „Gesicht“ soll der Definition eines Wörterbuches zufolge „die durch Augen, Nase und Mund geprägte Vorderseite des menschlichen Kopfes vom Kinn bis zum Haaransatz“ bedeuten. Wo ist aber die Vorderseite des Fischkopfes, fragte ich mich. Ein Fisch hat ein Gesicht, aber keine Vorderseite¹⁷⁷.

¹⁷⁴ *Ibid.*, S.51.

¹⁷⁵ „Eine schwangere Frau hatte einen Fisch gefunden und verzehrte ihn, weil sie hungrig war [...]. Später aber wuchsen auf ihrem Körper Schuppen und sie wurde zu einem großen Fisch“. *Ibid.*, S.9.

¹⁷⁶ *Ibid.*, S.163.

¹⁷⁷ *Ibid.*, S.45.

Diese Äußerung entspricht deutlich dem Unterschied zwischen zwei entfernten Sprachen wie Deutsch und Japanisch, die zwei verschiedene Denk- und Vorstellungssysteme entwickelt haben. Yoko Tawada benutzt den Unterschied, um damit zu spielen und dem Fisch in der Erzählung eine neue Rolle zuzuteilen.

Sie wundert sich über die restriktive Bedeutung des Gesichtsbegriffes auf Deutsch, denn er kann nur den Menschen umfassen und schließt deswegen alle andere Wesen aus:

Ich war beim Lesen der Definition im Wörterbuch darüber überrascht, dass ausdrücklich von einem „menschlichen“ Kopf die Rede war. Die Frage nach dem Gesicht eines Fisches war falsch gestellt, wenn das deutsche Wort „Gesicht“ nur in Bezug auf den Menschen benutzt werden kann. Ich hatte zwar schon gelernt, dass der Mund eines Hundes Maul heißt oder dass das Wort „wohnen“ nicht für Tiere verwendet werden kann, aber ich wäre nie darauf gekommen, dass ein Fisch kein Gesicht haben könnte¹⁷⁸.

Jede Kultur bzw. Sprache hat ihre Vorstellung von der Welt und benutzt deswegen Ausdrücke oder Wörter, die sich nicht unbedingt in der anderen Fremdsprache überlagern. Yoko Tawada benutzt ihre Kenntnisse aus dem Japanischen, um sie auf Deutsch zu handhaben und mit der Vorstellung von dem Fisch spielen zu können. Die Sprache ist hier deutlich ein Mittel, um körperliche Aspekte zu beschreiben und zu analysieren. Somit ergründet die Autorin die jeweiligen Gedankenwelten und die den jeweiligen Kulturen anhaftenden Unterschiede. Wie der Titel ihrer Doktorarbeit „Eine ethnologische Poetologie“¹⁷⁹ es andeutet, geht sie tatsächlich ethnographisch vor.

Somit erscheint auch alles relativ, nicht absolut, also auch vorübergehend. Das ständige Hin und Her zwischen den unterschiedlichen Welten stellt die eigenen Anschauungen des Lesers in Frage; die Überzeugungen geraten ins Wanken. Yoko Tawadas Schreiben dient sozusagen als Ansporn, der den Leser wachrütteln und ihm unbekannte Realitäten enthüllen soll.

Die Fischfrau gehört eben zu einer japanischen Legende. In ihrem Buch *Im Spiegel der Migration* erklärt Angela Weber ihre Symbolik in der japanischen Kultur: „In der japanischen Mythologie verkörpern Fischfrauen auf eine komplexe Weise das Fremde. Sie sind Wesen

¹⁷⁸ „Gesicht eines Fisches, in: [VLG], S.45.

¹⁷⁹ **Tawada, Yoko (2000):** *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur*, Promotionsarbeit, auf Antrag von Frau Prof. Dr. Sigfried Weigel, Konkursbuchverlag, Tübingen.

¹⁸¹ **Weber,** *Im Spiegel der Migration*, S.81.

des Übergangs“¹⁸¹. Dieser Übergang von einer Welt in die andere kann unseren „Dazwischenraum“ darstellen; Fischfrauen befinden sich in diesem Raum, sie verbinden das Fremde mit der alltäglichen Welt. Yoko Tawada bezieht sich regelmäßig auf diese Legende, um eine Verwandlung zu beschreiben. In unseren drei Werken ist die Fischfrau immer zu finden, aber unter verschiedenen Erscheinungen: Im Roman *Das Bad* bezieht sich die Ich-Erzählerin auf die japanische Legende der Mutter als „Schuppentier“, sie personifiziert die Seeszunge als Frau im Restaurant, oder sie beschreibt das schuppenüberzogene Gesicht der Erzählerin. Im Vorlesungsband *Verwandlungen* befasst sich Yoko Tawada mit dem „Gesicht eines Fisches“¹⁸², wobei sie sowohl über die körperliche Struktur des Tieres als auch über die Struktur des Wortes selbst nachdenkt. Die Autorin benutzt die Legende, um dabei neue Begriffe in der Sprache und neue Besonderheiten im Körper durch die Schuppenfrau aufzuzeigen und wirft dadurch ein neues verwunderliches Licht auf unsere Welt.

III-2-b- Anverwandlung und Aneignung der in Kafkas Werk gegenwärtigen Verwandlung

Das Werk von Franz Kafka hat zweifellos Einfluss auf Yoko Tawadas Schreiben, sie hat wie schon gesagt 2010 für das Lasenkan Theater das Theaterstück „Kafka Kaikoku“ geschrieben, das sich auf Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* bezieht. Im Artikel über das Theaterstück äußert Yoko Tawada ihre Meinung über den Schriftsteller: „Kafkas Literatur ist für mich eines der wenigen Beispiele in der deutschsprachigen Literatur, die zeigen, wie die Magie der Sprache und das Surreale miteinander wirksam werden können“¹⁸³. Dieser Satz könnte aber auch für Yoko Tawadas Literatur gelten!

In der Erzählung *Die Verwandlung* von Franz Kafka verwandelt sich die Hauptfigur Gregor Samsa im Laufe der Erzählung in einen Käfer; bei Yoko Tawada bekommt die Erzählerin im Roman *Das Bad* überall auf dem Körper und auf dem Gesicht Schuppen. Im Laufe des Romans verwandelt sie sich mehr und mehr in eine Art Fischfrau: „Man hörte einen knisternden Ton; der kam von den Schuppen, die mir wuchsen. Sie waren kalt und fühlten sich rau an“¹⁸⁴. Im Laufe der Erzählungen werden die verschiedenen Etappen der

¹⁸² „Gesicht eines Fisches“, in: [VLG], S.45.

¹⁸³ „Kafka Kaikoku“ (Dezember 2010): Interview in der Zeitung *jdzb echo* Nr. 93, S.3, zuletzt eingesehen im Mai 2013: <http://www.jdzb.de/images/stories/newsletter//echo/echo93d.pdf>.

¹⁸⁴ [DB], S.101.

Veränderung beschrieben. Auch wenn ihr Aussehen sich in ein tierisches verändert, behalten Gregor Samsa und die Erzählerin in unserem Roman trotzdem intakte Identitätsgefühle; es gibt eine Diskrepanz zwischen ihrer eigenen Wahrnehmung und der Wahrnehmung der Anderen. Somit befinden sich die Figuren an der Grenze zwischen Mensch und Tier, sie sind weder „normale“ Menschen noch echte Tiere.

Die Kommunikation wird für beide Figuren im Laufe der Erzählung eingeschränkt: Die Stimme von Gregor Samsa verwandelt sich in eine „Käferstimme“, er wird deshalb von seiner Familie nicht verstanden, aber er kann sie verstehen; die Erzählerin im Roman *Das Bad* hat wie schon gesagt keine Stimme und keine Zunge mehr und kann sich deswegen mit den anderen nicht mehr unterhalten. Bei Franz Kafka wird die Figur von der Gesellschaft ausgeschlossen, Gregor Samsa kann unter anderem als ein Außenseiter gesehen werden. Bei Yoko Tawada wohnt die Ich-Erzählerin auch in einer Art paralleler Welt, aber die Schriftstellerin treibt die Fremdheit weiter vorwärts, wobei der „transparente Sarg“¹⁸⁵ als Todes- und Geburtmetapher wie schon oben untersucht die Existenz der Figur in Frage stellen kann, da sie für die Mitmenschen am Ende nicht mehr wahrnehmbar ist.

In beiden Fällen führt die Verwandlung die Figuren sozusagen zum Tod hin. Bei Franz Kafka stirbt Gregor Samsa abgemagert, weil er seine Nahrung ablehnt. Bei Yoko Tawada nähert sich die Figur der von Gregor Samsa zwar an und sie vereint sich mit ihm definitiv erst im Prozess der Verwandlung in den gläsernen Sarg, aber sie erweist sich komplexer, da der Schuppenvogel nicht hundertprozentig mit dem Ich identisch ist. Die Ich-Erzählerin tötet die Schuppen des Vogels mit einem Messer: „[Ich] steche mein Messer in die Schuppen. Die Windglöckchen verstummen, als verschrumpfte blutverschmierte Pflaumen fallen sie auf die Straße. Der Schuppenvogel ist tot [...]“¹⁸⁷. Es stellt sich also die Frage, ob der Schuppenvogel namens „Sar(kopha)g“ wirklich tot ist oder sich mit dem Ich in einer Art Verschmelzungsprozess in einen Sarg verwandelt bzw. buchstäblich „reduziert“ hat.

¹⁸⁵ *Ibid.*, S.185.

¹⁸⁷ *Ibid.*, S.171-173.

¹⁸⁹ „Gesicht eines Fisches“, in: [VLG], S.56.

Einerseits kann die Verwandlung als eine Strafe gesehen werden, aber sie kann auch eine Art Befreiung verkörpern. In der Vorlesung „Gesicht eines Fisches“ interpretiert eben Yoko Tawada die Verwandlung in Kafkas Erzählung: „Die Verwandlung wäre dann ein Befreiungsakt von einer tödlichen Lebensart, der man ohne sie ausgeliefert wäre“¹⁸⁹. Dadurch werden beide Figuren von ihren beruflichen Pflichten befreit: Da sie keine Zunge und keine Stimme mehr hat, gibt unsere Figur ihre Tätigkeit als Dolmetscherin auf, die ihr so schwer fiel. Yoko Tawada lehnt sich also eindeutig an Kafka an; das Thema der Verwandlung wird jedoch bei ihr noch tiefer ergründet und erreicht ein anderes Ausmaß.

Bei der Autorin beschränkt sich die Verwandlung nämlich nicht auf eine einzelne Figur, sie steckt das ganze Werk an: In *Das Bad* werden verschiedene Elemente mit dem Aussehen eines Tieres assoziiert: Die Dusche der Frau sah „mehr wie die Häutung einer Schlange als wie eine Dusche aus“¹⁹⁰, und die Haut ihres Rückens erweckt den Anschein eines Tieres: „Ich strich ihr über den Rücken, der sich hart und kalt wie ein Schildkrötenpanzer anfühlte. Unter meiner Hand wurde er allmählich weicher und wärmer“¹⁹¹. Es geht also bei Yoko Tawadas Werken nicht um *eine* Verwandlung, sondern um *mehrere*, wie der Titel ihres Vorlesungsbandes *Verwandlungen* (im Plural) unterstreicht.

III-2-c- Eine Brandwunde als enthüllender Auslöser vielfältiger Erscheinungsbilder

Die Schriftstellerin beschreibt andere körperliche Reaktionen der Haut wie eine große Brandwunde: „Die rechte Hälfte ihres Gesichts war eine Brandwunde. Hart gewordene Lava eines Vulkans“¹⁹². Diese Besonderheit schafft bei der Figur eine Doppelperson: „Die linke Hälfte sah nachdenklich aus und hatte die Schönheit einer vierzigjährigen Frau. Aber wenn sie blinzelte, glich sie einem Mädchen oder einer Greisin“¹⁹³. Auf Grund der Brandwunde im Gesicht zeigt die Haut zwei verschiedene Erscheinungsbilder und vielleicht auch Farben, da Brandwunden oft rosa sind. Die Beschreibung gibt den Eindruck, dass die Figur sozusagen zwei Gesichter in einem hat. Das kann uns an den Gott Janus denken lassen, der in der Mythologie zwei voneinander abgewandte Gesichter in einem Kopf vereint, was Durchgänge,

¹⁹⁰ [DB], S.67.

¹⁹¹ *Ibid.*, S.77.

¹⁹² *Ibid.*, S.55.

¹⁹³ *Ibid.*, S.55-57.

Veränderungen und Verwandlungen symbolisiert¹⁹⁴. In der Vorlesung „Gesicht eines Fisches“ im Band *Verwandlungen* äußert sich Yoko Tawada über die Symbolik der vielfältigen Gesichter in Europa:

Es wird in Deutschland meistens negativ bewertet, wenn man andere Gesichter hat. In den christlichen Gemälden haben nur die Gestalten, die das Böse verkörpern, mehrere Gesichter (...) Erstaunlicherweise habe ich noch nie ein Bild gesehen, das Jesus, Gott oder einen Engel mit mehreren Gesichtern darstellt. In der buddhistischen Kunst hingegen gibt es oft Statuen mit mehreren Gesichtern¹⁹⁵.

Die Figur im Roman ist für die Schriftstellerin also nicht unbedingt negativ, ihr Doppelbild kann die ständige Entwicklung und Veränderung symbolisieren. In der Sprache existieren außerdem viele Ausdrücke, die mit dem Wort „Gesicht“ in verschiedenen Bedeutungen spielen, wie „Das Gesicht verlieren/ Das Gesicht wahren/ Sein wahres Gesicht zeigen/ Ein anderes Gesicht bekommen/ Ein langes/schiefes Gesicht machen/ Jemandem ins Gesicht springen/ Jemandem wie aus dem Gesicht geschnitten sein“¹⁹⁶. In sich selbst sind die Ausdrücke performativ: Sie entsprechen einer physischen oder psychischen Veränderung der Figur.

Haut und Knochen schaffen hier ein Doppelgesicht und sogar ein drittes Gesicht: „Die verbrannte Hälfte und die andere Hälfte und ein weiteres Gesicht aus Knochen hinter der Haut gaben mir das Gefühl, drei Menschen gegenüberzustehen“¹⁹⁷. In der Psychiatrie wird von bipolaren Menschen gesprochen, also von Menschen, deren Laune sich unheimlich schnell verändern kann, weil sie von zwei entgegengesetzten extremen Gefühlsimpulsen getrieben werden. Unbewusst ziehen wir als Menschen eine Parallele zwischen den vielfältigen äußeren Erscheinungen und dieser manisch-depressiven Erkrankung.

Sogar der ganze Körper der Frau hat diese Fremdartigkeit:

Die Brandwunde zog sich vom Gesicht über ihren ganzen Rücken. Man sagt, dass ein Mensch stirbt, wenn ein Drittel seiner Haut verbrannt. Nur ihre Brüste waren weiß und erinnerten an den Hintern eines Säuglings¹⁹⁸.

¹⁹⁴ „Les deux têtes reliées par la nuque sont symboles de clairvoyance, mais aussi de passage“, in : **Bussagli, Marco (2006) : *Le Corps. Anatomie et symboles***, Hazan, Paris, S.254.

¹⁹⁵ „Gesicht eines Fisches“, in : [VLG], S.51-52.

¹⁹⁶ **Droskowski, Günther ; Scholze-Stubenrecht, Werner (1992) : *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Idiomatisches Wörterbuch der deutschen Sprache***, Dudenverlag, Mannheim, S.255-256.

¹⁹⁷ [DB], S.69.

¹⁹⁸ *Ibid.*, S.65.

Die Figur ist eine Kindfrau, sie trägt in sich Jugend und Alter, Frische und Verletzung. Xander trägt auch diese Polarität in sich: „Insofern sah er wie ein Oberschüler aus. Aber Hals, Kinn und Wangen, die aus dem Hemdkragen herauswuchsen, waren in die Haut eines seines Lebens überdrüssigen Mannes im mittleren Alter eingehüllt“¹⁹⁹. Diese doppelten Erscheinungen können symbolisieren, dass jeder Mensch die Erinnerung an die Kindheit in sich trägt, sind aber zugleich auch das Zeichen, dass er zum Tod verurteilt ist. Dadurch wird vielleicht auch darauf hingewiesen, dass der Körper selber ein Lesebuch oder sogar eine Sprache ohne Wörter ist: Der Körper gibt immer etwas zu verstehen, zu entziffern, zu entschlüsseln. In der Vorlesung „Gesicht eines Fisches“ äußert sich Yoko Tawada darüber: „Ich habe mein Gesicht noch nicht fertig geschrieben [...]. Mein Gesicht ist ein Skizzenbuch.“²⁰⁰ Jeder ist für seinen Körper und seine Veränderungen verantwortlich und kann sozusagen seine Geschichte in ihn einschreiben.

Ferner muss man bedenken, dass alle diese körperlichen Besonderheiten an Schausteller erinnern, die biologische Raritäten zur Schau stellten, wie Zwerge, Frauen mit Bart oder siamesische Zwillinge; solche Ausstellungen bestanden schon seit dem XVI. Jahrhundert und hatten in Europa einen besonders großen Erfolg bei Messen im XIX. Jahrhundert²⁰¹. Solche Ereignisse finden noch heutzutage in den USA unter dem Namen „Freak Show“ statt; besonders in Coney Island in New York werden solche Ausstellungen organisiert, und sie erweisen sich als erfolgreich. Biologische Raritäten werden zur Schau gestellt, aber auch Menschen voller Tätowierungen und Piercings, die mit Absicht ihre Körper verändert haben²⁰². In der Freak Show wird der Akzent auf die körperliche Besonderheit gelegt, Menschen spielen damit.

Früher waren die Teilnehmer an solchen Ausstellungen nicht immer freiwillig dabei, wie z.B. in Carl Hagenbecks Circus. Am Anfang des XX. Jahrhunderts hat er Ausstellungen organisiert,

¹⁹⁹ *Ibid.*, S.79-81.

²⁰⁰ „Gesicht eines Fisches“, in : [VLG], S.50.

²⁰¹ „Dans les fêtes du regard qu'étaient les rassemblements populaires de la fin du XIXe siècle, la curiosité des badauds avait libre cours, et l'œil inventoriait sans retenue le grand déballage des bizarreries du corps humains : „phénomènes vivants“, difformités humaines ou animaux extraordinaires des baraques [...]“, in: **Courtine, Jean-Jacques ; Corbin, Alain ; Vigarello, Georges (Hg.) (2006): Histoire du corps, vol 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle**, Editions du Seuil, Paris, S.203.

²⁰² „L'identité „autre“ offrit également un programme à des groupes marginalisés – homosexuels, lesbiennes, actrices de films pornographiques, travestis, et même les personnes handicapées ou souffrant d'une maladie chronique élaborèrent des performances profondément troublantes- à dessein“, in: **Goldberg, op. cit.**, S.212.

in denen „Völkerschauen“ vorgeführt wurden: Es waren Gruppen von Menschen aus Afrika oder Südostasien, die als fremde Menschen wie in Zoos wegen ihres exotischen Aussehens ausgestellt wurden. Sie sollten unter anderem den Klischees entsprechen, mit denen die Europäer an die anderen Völker herangehen.

Yoko Tawada bezieht sich im Roman *Das Bad* mit der Schuppenfrau, die für einen Zirkus gesucht wird, eben auf diese Art von Ausstellungen²⁰³. Die Erzählerin ist Ostasiatin und hat Schuppen, sie besitzt also beide Kennzeichen der Objekte solcher Ausstellungen, als Objekt einer Völkerschau und als biologische Rarität. Die Autorin stellt die Frage nach der Faszination des Publikums der Exotik gegenüber, wobei, wie schon gesagt, die Erzählerin auf dem Bild genügend japanisch aussehen muss; aber es handelt sich auch um die Faszination des „Anormalen“ und der Außenseiter: Durch seinen besonderen Körper kann ein Mensch Geld verdienen, wie hier die Frau mit ihren Schuppen. Die „Freak Show“ bedeutet noch heute dank der Faszination des Publikums in Amerika ein enormes Geschäft in Sachen Vergnügung²⁰⁴. Der Spielfilm *Elephant Man* (1980) des amerikanischen Regisseurs David Lynch, den er nach dem Theaterstück von Bernard Pomerance (1977) drehte, erklärt diese Tatsache sehr deutlich anhand der Geschichte von Joseph Merrick (1862-1890), der für die Verwandlungen seines Körpers aufgrund einer Krankheit berühmt geworden ist. Franz Kafka bezieht sich auch auf diese Tatsachen mit seiner Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1924), wo der Mann in einem Gitterkäfig allmählich das Interesse des Publikums an seinem Hungerkünstlertum verliert und sich deswegen in einem der vielen mit Stroh versehenen Käfige eines Zirkusses neben den Tieren befindet: er wird aber von den Zuschauern nicht mehr bemerkt. Im Roman *Das Bad* geht es jedoch nicht um einen Elefantenmann oder um einen Hungerkünstler, sondern um eine Schuppenfrau. Sie ist einerseits Opfer ihrer Verwandlung, aber sie findet andererseits eine Arbeit damit. Dadurch bezieht sich die Schriftstellerin auf die Zweideutigkeit des Berufs, wobei der Mensch auf der einen Seite durch die Fremdheit seines Körpers Geld verdienen kann, aber auf der anderen Seite

²⁰³ „Ein Zirkus sucht Schuppenträgerinnen“, in: [DB], S.111.

²⁰⁴ „C’est alors en effet qu’atteint son apogée l’exhibition de l’anormal, élément central d’un ensemble de dispositifs qui font de l’exposition des différences, étrangetés, difformités, infirmités, mutilations, monstruosités du corps humain le support essentiel de spectacles où s’expérimentent les premières formes de l’industrie moderne du divertissement de masse“, in: Courtine/Corbin/Vigarello (Hg.), *op.cit.*, S.203.

instrumentalisiert wird, denn sein Lebensunterhalt hängt von der Faszination des Publikums ab.

III-3- Das Doppelspiel der Verwandlung

Wie im Beispiel von der Schuppenfrau kann die Verwandlung zwar den Kontrollverlust des Menschen über seinen Körper verkörpern, aber sie kann ihm auch eine gewisse Freiheit anbieten. Auf Grund dieser Polarität wird der Leser somit zwischen entgegengesetzten Gefühlen der Sicherheit oder der Unruhe hin und her gerissen.

III-3-a- Unheimliche und wunderbare Sinneseindrücke

In der Erzählung „Bilderrätsel ohne Bilder“ aus der Prosa- und Gedichtesammlung *Nur da wo du bist, da ist nichts* beschreibt Yoko Tawada einen magischen Körper, der sich entweder in ein Tier verwandelt, wie zum Beispiel in ein Schuppentier, oder auch auseinandergenommen werden kann; die Körperteile können da unabhängig und frei bestehen:

Eva zog zärtlich den Zeigefinger aus meiner Hand und ließ ihn in eine Blumenvase fallen. Auf dem Wasser bildeten sich kleine ringförmige Wellen. Eva biss mir zärtlich das Ohrfläppchen ab und hing es zum Schmuck in einem Bilderrahmen an die Wand. Dann pflückte sie meine Augäpfel aus ihren Höhlen und warf sie, hoch, in den Himmel²⁰⁵.

Körperteile verteilen sich überall in den Raum und noch weiter in die Welt; sie bedrohen zwar die Figur; sie bleibt aber trotzdem am Leben und erlangt somit sogar eine Art Bewegungsfreiheit. Diese Ereignisse erinnern wieder an den Dadaismus, für den auf dem Bild, im Text oder auf der Bühne alles möglich war.

Yoko Tawada benutzt das literarische Stilmittel der Personifizierung, um Gegenständen für den Menschen charakteristische Eigenschaften und Verfahren zu geben. Im Roman *Das Bad* kehrt sie unter anderem die Beziehung des Menschen zum Gegenstand beim Fotografieren um: „Aber diese Kameralinse wollte meine Haut einfangen“²⁰⁶. Normalerweise wird eine Kamera von Menschen gehandhabt, aber hier handelt sie selbst, als hätte sie Ziele oder Wünsche, bzw. eine Seele. Die Kamera bedroht den Menschen, sie ist sozusagen gewalttätig

²⁰⁵ [ND], S.53-55.

²⁰⁶ [DB], S.29.

und sie versucht, eine andere Figur zu unterdrücken. Hier bei der Kamera zieht die Autorin eine Parallele zu einer Waffe: Die beiden zielen auf etwas oder jemanden, sie legen auf ihn an. Sowohl in Englisch als auch in Deutsch wird das Verb „schießen“/ „shoot“ für das Fotografieren und das Filmen einerseits und für das Schießen mit einer Waffe andererseits verwendet. Wahrscheinlich spielt die Schriftstellerin mit den verschiedenen Anspielungen.

Wie gesagt, hat die Kamera die Oberhand über den Menschen: „Die Kamera versuchte, mich zu behandeln; sie versuchte, meinen Körper dem Tod zu entziehen, indem sie ihn in Papier einbrannte“²⁰⁷. Die Verben „wollen“ und „versuchen“ zeigen außerdem, dass dieses Objekt wie Menschen bewusst und absichtlich handelt. Andererseits spielt die Schriftstellerin mit dem Verb „behandeln“, das eine doppeldeutige Interpretation für den Satz zulässt: Das Verb kann sowohl die Manipulation eines Gegenstandes als auch die medizinische Pflege eines Menschen bedeuten. Somit kann diese Handlung einerseits Manipulation bedeuten, oder andererseits Fürsorge, das heißt der Gegenstand versucht, den Menschen von dem Tod zu befreien.

Andere Alltagsgegenstände werden auch personifiziert, wie z.B. das Messer: „Das Messer findet keine Ruhe, irr tanzt es durch die Luft und sticht in mein rechtes Auge“²⁰⁸. Hier wird das Objekt lebendig; durch die Bewegung übernimmt es körperliche Eigenschaften des Menschen. Die Negation „keine Ruhe“ und das Verb „stechen“ betonen wieder die bedrohliche und gewalttätige Seite des Objektes. Andererseits hat es die Figur von ihren Schuppen befreit.

In demselben Roman spielt die Personifizierung der Holzkiste eine wichtige Rolle in der Erzählung:

Am nächsten Tag wurde meine Holzkiste zu einem vierbeinigen Schuppenvogel mit dem Namen *Sarkophag*. Dieser Vogel begann, mit mir in seinem Innern, ungeschickt stolpernd, wie stotternd, zu laufen, als er dann aber beschleunigte, wurde sein Körper heiß und hart, zuletzt reckte er seinen Hals, erhob sich von der Erde und flog auf in den Äther. Wir flogen mit dem Blick auf die Erde ins Reich der Toten²⁰⁹.

²⁰⁷ *Ibid.*, S.31.

²⁰⁸ *Ibid.*, S.173.

²⁰⁹ *Ibid.*, S.159.

Hier symbolisiert die Holzkiste den Sarg, und der Vogel verkörpert die lange Reise in den Tod. Der Hinweis „mit mir in seinem Innern“ heißt deutlich, dass die Erzählerin sich in ihrem Sarg befindet, sie ist also gestorben, oder sie wartet hingegen auf ihre Geburt (*Siehe „III-3-b-Die Allegorie des Todes in der Bewegung und in der Umwandlung“*). Die Kennzeichnungen „heiß und hart“ oder das Recken des Halses weisen auf die Angst vor diesem Flug hin, der den Menschen in den Tod führt. „Das Reich der Toten“ ist je nach Kultur und Glauben die Metapher des Paradieses oder des Jenseits.

Manchmal können diese Gegenstände eine andere Stimmung herstellen, wie bei der Kerze: „Auf der Erde kann man das Licht einer Kerze sehen. Nachdem alle Bewohner der Stadt schlafen, wacht nur noch sie allein; ihre Haare verwandeln sich, eines nach dem anderen, in Pinsel und schreiben Briefe“²¹⁰. Die Flamme der Kerze erinnert an den französischen Ausdruck „avoir la flamme“, der bedeutet, etwas leidenschaftlich zu tun. Die Kerze kann also eine Metapher des Schriftstellers sein, der sich seinen Werken widmet. Sie kann aber auch das Rampenlicht symbolisieren, das die Atmosphäre einer Bühne schafft. Die Straße ist hier die Bühne, Yoko Tawada bezieht sich auf das Prinzip der Performance, die überall stattfinden kann, und wo jedes/r ein Performer werden kann. In ihrer Vorlesung „Gesicht eines Fisches“ aus dem Band *Verwandlungen* verstärkt sie diese Meinung: „So wie die Leidenschaft ein Gesicht besitzt, hat auch eine Stadt ein oder mehrere Gesichter“²¹¹. Die Stadt kann anders gesagt Gefühle haben, aber auch verschiedene Gesichter, das heißt sie kann andere Erscheinungsformen haben und unter verschiedenen Perspektiven ans Licht gebracht werden.

Alle dieser Personifizierungen erlauben, die Gegenstände, aber auch Orte, als Figuren der Erzählung vorzustellen. Diese besonderen Figuren tragen zur zweideutigen Atmosphäre der Erzählung bei: Einerseits verdunkeln sie die Stimmung, sie können eben tragisch wirken, da sie entweder den Mensch angreifen oder auf den Tod hinweisen; andererseits tragen sie zur verzauberten Stimmung bei, wo alles möglich ist und wo jeder sich von seiner Geißel befreien und eine neue Richtung in seinem Leben nehmen kann.

²¹⁰ *Ibid.*, S.165.

²¹¹ „Gesicht eines Fisches“, in: [VLG], S.46.

III-3-b- Die Allegorie des Todes in der Bewegung und in der Umwandlung

Die Metapher des Todes ist ein Leitmotiv bei der Autorin, und der Körper wird das Medium dafür, wie in folgendem Auszug aus *Das Bad*: „Die Steine werden auf deinen Kopf prasseln wie auf eine hölzerne Trommel“²¹². Die Trommel, deren Inhalt leer ist, verdeutlicht das Nichts, und Trommelwirbel erinnern an die Totenglocke. Die Metapher, die die Angst von Xander, dem Freund der Ich-Erzählerin, ausdrücken soll („Seine Gelenke klapperten wie Kastagnetten“²¹³), erinnert unter anderem an Totentänze. In diesen Beispielen scheinen die Figuren ihren Körper nicht mehr zu meistern, sie erleiden die unheimliche Situation.

Andere solche Metaphern kommen mit dem Schuppenvogel wieder. Seine Schuppen verwandeln sich in Windglöckchen, die Musik spielen und in den Körper eintreten: „Ihre scharfen und sanften und bitteren und weichen Töne dringen in meine Knochen ein“²¹⁴. Diese erstaunliche Wortassoziation von „Töne“ mit „Knochen“ versetzt uns in eine surreale Welt, und der Körper ist wieder ein Eingangsraum, wo Unerwartetes geschehen kann. Zugleich dringen sie in die Knochen ein, d.h. bis ins tiefste Innere.

Yoko Tawada vergleicht das Geräusch der Knochen mit dem der Windglöckchen: „[sie] beginnen nun auch zu singen“²¹⁵. Es gibt also eine Wechselwirkung zwischen den beiden Wesen, und zwar zwischen dem Schuppenvogel und dem Körper der Erzählerin. Sie können sich plötzlich vereinen und zusammen Musik spielen. Diese Wahrnehmung erinnert an die Surrealismus-Bewegung, die sich mit Träumen beschäftigt hat, d.h. mit phantasievollen und unbewussten Vorstellungen. Die Kombination unmöglicher Dinge – hier unerwarteter Begriffskombinationen – erlaubt dem Künstler, die Wirklichkeit zu übertreffen.

Die schon erwähnte „Schuppenvogel/Kiste“ als Metapher des Todes bezieht sich aber auch auf die Frau, die der Erzählerin in *Das Bad* hilft: „In diesem Augenblick bemerke ich, dass sie der Schuppenvogel mit Namen *Sarkophag* ist. Ich stoße den Deckel auf und springe

²¹² [DB], S.101.

²¹³ *Ibid.*, S.87.

²¹⁴ *Ibid.*, S.169.

²¹⁵ *Ibid.*, S.169.

heraus.“²¹⁶ Die Erzählerin liegt zwar in ihrem Sarg, aber auch symbolisch im Körper der toten Frau; sie nennt den Sarg danach „Leib“²¹⁷. In der bildenden Kunst werden oft Frauen als Allegorie dargestellt, wie „die Marianne“ als die Allegorie Frankreichs oder „die Germania“ als die Allegorie Deutschlands. Hier ist die Frau auf der einen Seite die Allegorie des Todes, da sie der Sarkophag selbst ist. Auf der anderen Seite kann dieser Sarkophag an die Schwangerschaft denken lassen, wo die Mutter ihr Kind im Bauch trägt. Yoko Tawada spielt dadurch mit der Zweideutigkeit des Todes/Lebens, indem die Frau, die dem Kind das Leben schenkt, hier hingegen den Tod verkörpert.

Gegenstände und Tiere nehmen in der Erzählung noch andere dunkle Erscheinungsformen an:

Das Bett verwandelte sich in einen Schlitten, der von schwarzen Ratten durch eine Wüste gezogen wurde. Den Ratten wuchsen Flügel. Sie wurden zu Fledermäusen. Von den Fledermäusen gezogen, flog der Schlitten in den Himmel²¹⁸.

Hier kann der Schlitten einen Sarg symbolisieren und sein Flug in den Himmel die Reise in den Tod. Die Ratten, die im Roman *Das Bad* oft wiederkommen, sind außerdem ein sehr altes Thema in der Literatur: Sie sind schon gegen 1284 in der deutschen Sage *Der Rattenfänger von Hameln* zu finden, der von den Brüdern Grimm im XIX. Jahrhundert wieder bearbeitet wurde, und in deren Erzählung der Rattenfänger die Stadt Hameln von den Ratten befreien soll. In *Die Ratten* (1911), einer Tragikomödie von Gehrhart Hauptmann, symbolisieren Ratten eine verfallene Gesellschaft. In der französischen Literatur ist der Roman *Die Pest* (1947) von Albert Camus eine Allegorie für den Aufstieg des Nationalsozialismus in ganz Europa. Ratten personifizieren in der Tat seit mehreren Jahrhunderten „Krankheit und Unheil [...], sie „stehen für Tod, Verfall, Fäulnis und Seuche“²¹⁹; für den Aberglauben sind sie „Symbol für bevorstehendes Unglück [...] und die Verwandlungstiere von Hexen und Kobolden“²²⁰. Der Bezug auf diese Tiere in *Das Bad* versetzt deswegen den Leser in eine dunkle Stimmung.

²¹⁶ *Ibid.*, S.167.

²¹⁷ *Ibid.*, S.169.

²¹⁸ *Ibid.*, S.75.

²¹⁹ **Seeger, Michael; Wissmann, Julia:** „Ratten in der Literatur“, *Rattenplage-Online*, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://www.michaelseegeer.de/see/zeitg/ratpla/rattens.htm>.

²²⁰ *Ibid.*

können auch an *Die Pest* des französischen Schriftstellers Albert Camus erinnern, die selbst eine Allegorie für den Aufstieg des Nationalsozialismus in ganz Europa war. Der Bezug verweist also auf eine sehr dunkle Zeit von Krieg und Vernichtungen.

Yoko Tawada vermittelt den Eindruck, dass alles sich sozusagen umwandeln kann:

In ihren Augen spiegelte sich die Flamme einer Kerze. Sie flackerte und schwamm wie ein roter Tropenfisch aus ihren Augen heraus und begann, an ihrem Ohr zu tanzen. Aber da war keine Flamme, sondern ein Ohrring, ein roter Tropenfisch. Wenn der Tropenfisch so schillerte, schien er, als würde die Haut auf der Stirn der Frau in Gestalt von Lichtpartikeln auffliegen. Der Fisch glitt schließlich die Schulter der Frau herunter und fiel auf den Tisch, wo er zu rennen anfang. Doch es war nur eine Ratte, die den Ohrring geschnappt hatte und nun damit weglief²²¹.

Fisch und Ratte erscheinen als Leitmotive in Yoko Tawadas Werk. Hier verwandelt sich der Fisch in eine Ratte: Somit vermischen sich die traditionellen literarischen Themen und Legenden, als ob die Autorin in einer einzigen Erzählung verschiedene Themen der Literatur umfassen wollte.

Diese Verwandlungen sind meistens beängstigend, aber auch wunderbar, fantasie- und geheimnisvoll; sie versetzen den Leser in eine Welt, wo alles möglich ist und wo alles sich in etwas anderes verwandeln kann. Diese Möglichkeit erinnert an das Prinzip der Performance, bei dem Künstler untereinander, aber auch mit dem Publikum, die Rollen austauschen können. Anna Halprin erklärt diesen Rollentausch für ihre Performance *Parades and changes* (1995), die in New York auf der Straße stattgefunden hat:

C'était un moment de connexions multiples entre les disciplines, où l'étroitesse du rôle de danseur était battue en brèche. Un danseur pouvait être musicien ; un musicien danseur, et le public pouvait participer²²².

In dieser neuen Form von Kunst gewinnen die Leute eine neue Ausdrucksfreiheit. Yoko Tawadas Welt ist also sehr zweideutig und immer offen: Einerseits bezieht sich die Szene auf den Tod, andererseits haben die Figuren eine völlige körperliche Bewegungsfreiheit.

²²¹ [DB], S.71.

²²² Zitiert nach Lavigne/Macel (Hg.), *op. cit.*, S.46.

III-3-c- Die Verwandlungsfähigkeiten der Buchstaben und Wörter

In den für Yoko Tawada typischen Metamorphosengeschichten haben die Verwandlungen meist mit „Schrift“ und „Erzählung“ zu tun. Die Schriftstellerin hat sich immer mit verschiedenen Schriftsystemen beschäftigt: Sie hat Russisch studiert und beherrscht deswegen das kyrillische Alphabet, dazu das lateinische durch die deutsche Sprache und die japanische Schrift durch ihre Muttersprache. Bei Yoko Tawada kann das Übersetzen von einer Sprache in die andere schon ein Verwandeln bilden, da Wörter ein anderes Aussehen annehmen. In ihrem Schreiben spielt sie mit den Verschiedenheiten der Schriftsysteme und der Logik der Sprache, was eine hybride Literatur schafft.

Das japanische Schriftsystem ist schon in sich eine hybride Schrift, da drei Schriftsysteme miteinander vermischt werden: Die aus China stammende *kanji* Bilderschrift und zwei Arten japanischer Silbenschrift: In *hiragana* werden u.a. die Präfixe und Suffixe eines Wortes geschrieben, wie auch Partikeln, die z.B. den Kasus bezeichnen. Mit Hilfe von *katakana* werden im Japanischen vor allem die aus anderen Sprachen stammenden Wörter und Namen aufgezeichnet. Die japanischen und chinesischen Schriften bestehen also jeweils aus Ideogrammen, d.h. aus graphischen Symbolen, die ein Wort oder einen Begriff umfassen. Sie können somit verschiedene Konzepte ausdrücken, die in dem lateinischen Alphabet unmöglich wären. In „Gesicht eines Fisches“ geht Yoko Tawada vom Prosatext „Zerstreutes Hinausschauen“ von Franz Kafka aus, um die im Text erscheinenden Begriffe durch ihre japanischen Kenntnisse zu analysieren:

Die Begriffe „Frühling“, „rasch“, die „Sonne“, „umschauen“, der „Schatten“, das „Gesicht“ und „hell“ tragen, wenn man sie in chinesischen Ideogrammen schreibt, alle das Zeichen für die „Sonne“ in sich. In dieser Aufzählung der Zeichen wird mir zum erstenmal bewusst, dass inmitten des Zeichens für das Gesicht („omo“, „omot“, „men“ oder „tsura“ ausgesprochen) das Zeichen für die Sonne zu sehen ist. Man sieht das Licht der Sonne auf dem Gesicht des Mädchens²²³.

Die Ideogramme haben also komplexe Beziehungen miteinander, sie entwickeln verschiedene Bedeutungen und mischen sich, d.h. sie können verschiedene Rollen spielen und behalten verschiedene Charaktere. Sie erinnern deshalb an Schauspieler, die von einer

²²³ „Schrift eines Schildkröte“, in: [VLG], S.38-39.

Rolle in die andere schlüpfen, was für die lateinischen Buchstaben unmöglich wäre. Die Ideogramme haben also eine große Verwandlungs- aber auch Bewegungsfreiheit, sie können von einem Begriff zum anderen springen.

Die Buchstaben bilden die Basis für die Schrift, sie sind deswegen die Hauptfiguren für die Schriftsteller: „Schreiben heißt zunächst, Buchstaben zu setzen und damit alphabetische Körper in die Welt zu setzen, ohne an ihre unbeschränkte Verwandlungsfähigkeiten zu denken“²²⁴. Der Schriftsteller bildet Wörter, er lässt neue Figuren, neue Körper zur Welt kommen. Sobald sie entstehen, haben sie durch ihre „Verwandlungsfähigkeiten“ zahlreiche Weisen, sich zu verändern und sich der Welt vorzustellen. Wie Schauspieler können hier die Wörter verschiedene Charaktere und Farben annehmen. Die Erzeugung eines Wortes ist deswegen eine ständige Verwandlung von Buchstaben, die zusammen einen anderen Sinn bilden. Nachdem Wörter durch die Kombination der Buchstaben entstehen, weil es der Wille des Schriftstellers ist, sind sie am Leben, d.h. sie haben jetzt die Möglichkeit, sich zu entwickeln und verändern:

Jeder Buchstabe ist wie der Rücken einer Person. Er kann sich jeder Zeit umdrehen. Ein Autor, der glaubt, sein eigener Text müsste ihm bis zum letzten Buchstaben vertraut sein, täuscht sich: Wenn ein Buchstabe sich umdreht, wird ein fremdes Gesicht sichtbar²²⁵.

Durch solche Beschreibungen gibt Yoko Tawada wirklich den Eindruck, dass Wörter und Sätze wie Menschen sind. Wörter sind jedoch unabhängiger als Menschen, sie werden von jeder Pflicht befreit und können sich aus freiem Willen bewegen und frei handeln.

Die Schriftstellerin vergleicht die Buchstaben sogar mit Tieren: „Die Buchstaben des Alphabets sind unfassbare Phantasietiere. Weil sie als Einzelwesen von jeder Bedeutung frei sind, sind sie unberechenbar“²²⁶. Anders gesagt bleiben Buchstaben als Einzelwesen abstrakt, solange sie nicht von einem Wort oder einem Satz abhängen. Hier erscheinen sie aber nicht durch ihren Klang, sondern durch ihr Aussehen. Wörter und Sätze werden also zwar von dem Schriftsteller oder einfach von dem Menschen täglich geschaffen, aber Buchstaben haben ihre eigenen Verwandlungsmöglichkeiten:

²²⁴ *Ibid.*, S.32.

²²⁵ „E-Mail für japanische Gespenster“, in: [VLG], S.41.

²²⁶ „Schrift eines Schildkröte“, in: [VLG], S.30.

Je länger ich einen Buchstaben anblicke, desto rätselhafter und lebendiger wird er: lebendig, weil er kein Zeichen ist, das für ein Signifikat steht. (...) 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 Tier²²⁷.

Die Beziehung des Schriftstellers zu den Buchstaben ist also sehr komplex, denn die Buchstaben sind nicht nur ein Werkzeug für den Schriftsteller, sondern sie handeln selbst und treffen Entscheidungen, sie können von einem Satz zum anderen springen. In Yoko Tawadas Welt sind die Buchstaben selbst Künstler, die Überraschungs- und Improvisationskraft besitzen.

Mit den Buchstaben hat die Schriftstellerin zahlreiche Möglichkeiten, und sie kann damit spielen: „Der Kunst des Anagramms liegt die Magie des Alphabets zugrunde“²²⁸. Wie Musikinstrumente für die Musikanten bilden die Buchstaben das Medium für die Autorin. Yoko Tawada scheint ihr Werk mit den Buchstaben zusammen zu schreiben, sie sind ihre Schreibpartner, da sie je nach Sprache – der japanischen oder der deutschen – zahlreiche Verwandlungsmöglichkeiten in sich haben. Beim Spiel mit der Semantik und mit Wörterkombinationen entwickelt Yoko Tawada eine einzigartige literarische Sprache.

Ihr ganzes Werk steht eindeutig unter dem Zeichen der Bewegung und der Verwandlung. Eines steht nämlich fest: alles ist vorübergehend, alles kann gelöscht, verzerrt, umgedreht oder in Frage gestellt werden. Die Welt hört nie auf, uns ins Staunen zu versetzen. Das Geheimnis des Lebens und der Beziehungen bleibt unendlich. Yoko Tawada steht in Zusammenhang mit einer dynamischen Auffassung der Welt, was sie unmittelbar mit der Einstellung des Tanzens verbindet.

²²⁷ *Ibid.*, S.30.

²²⁸ *Ibid.*, S.30.

SCHLUSSBEMERKUNGEN

In literarischen Forschungen über Yoko Tawada ist häufig von *Werken* (also im Plural) mehr als von *Werk* die Rede, um ihr Schreiben zu kennzeichnen. In unserer Arbeit handelt es sich genauso nicht um *einen* Körper, sondern um *mehrere*: Alles bei der Autorin (Menschen, Puppen, Tiere, Gegenstände, Naturelemente, Bücher, Schriftzeichen) nimmt dank der Sprache körperliche Eigenschaften an und wird somit als ein Mensch/Schauspieler inszeniert und vorgestellt. Ferner ist diese Pluralität eine Komponente in Yoko Tawadas Schreiben: Die Schriftstellerin baut zwar eine Brücke zwischen den Körpern (Mensch-, Schrift-, Fischkörper), aber auch zwischen den Sprachen und den Sprachsystemen (Japanisch/ Deutsch/ Vogelsprache/ sinnloses Gerede), oder zwischen den Räumen (wobei Körper-, Hohl-, Gesichts-, Sprach-, Computer- oder Papierraum dieselbe Stelle wie ein Land bzw. ein Ort einnehmen).

In diesem Zusammenhang scheint ihr Schreiben wie die Welt ständig in Bewegung und neu zu bearbeiten zu sein; so hat sie zum Beispiel in späteren Werken japanische Zeichen in deutsche Texte eingeführt. In ihrem letzten Roman *Schwager in Bordeaux* (2008) werden die Titel und Untertitel im deutschen Text nur mit japanischen Schriftzeichen geschrieben. Sie ändert stets Form und Methode. Nichts steht unabänderlich fest, alles bleibt möglich und offen. Die Auswirkungen einer solchen Einstellung sind tiefgreifend und innovativ.

Wie schon erwähnt kann der Gebrauch des Performancebegriffes zunächst überraschen, um literarische Werke zu analysieren, da die beiden Kunstformen sich hauptsächlich durch die Form, die Zeitdauer und die Spur, die sie hinterlassen, unterscheiden. Yoko Tawadas Schreiben entspricht jedoch der Hybridität der Performance, indem sie sich alle möglichen Kombinationen in ihren Texten erlaubt.

Ferner stellt die Autorin in ihren Werken – durch unter anderem ihre Thematik der Reise, der Verwandlungen, des Verschwindens oder Unsichtbaren – den Zeitbegriff und die Vergänglichkeit in Frage. Jede Beschreibung hat eine gewisse Dauer, und jeder Gegenstand/Mensch wird sterben – und ist auch in der Erzählung eventuell schon gestorben. Der Leser wandert ständig von der Welt der Lebendigen in die Welt der Toten oder der noch

nicht Geborenen, diese unaufhörliche Reise in neue Orte verbindet deswegen Zeit mit Raum: diese beiden Begriffe können durch den japanischen Begriff „Ma“ (間) zusammengefasst werden.

Der Ma-Begriff umfasst in sich Zwischenzeit, Raum, Dauer und Entfernung. Die Schriftstellerin bezieht sich darauf, um den Zeit- oder Dauerabstand zwischen zwei Gegenständen, zwei Menschen, zwei Wörtern oder eben zwei Buchstaben auszudrücken. Dieser Begriff wird in verschiedenen Künsten in Japan gebraucht, aber er ist noch kaum in der Literatur zu finden. Bei Yoko Tawada erlaubt der Ma-Begriff ein räumliches, zeitliches und kulturelles „Dazwischen“ zu beschreiben: Dadurch schreibt sie über das Nichts und die Stille, das heißt sie kann durch den „Ma“ das Unbeschreibbare beschreiben und das Unsagbare sagen.

Somit antwortet die Schriftstellerin sozusagen auf das Konzept des Nicht-Mitteilbaren von Walter Benjamin: In ihrem Schreiben hat sie dazu ihre eigene Symbolik gefunden und entwickelt, durch unter anderem die Form (Erzählung/ abstrakter Sinn/ sinnlos gewordenes Gerede), oder durch Zeit und Raum (Metapher der Reise).

Darüber hinaus legt Yoko Tawadas Schreiben eindeutig den Akzent auf Zeit und Raum, die die Hauptelemente in einer Performance umfassen. Jedoch unterscheidet sich dabei das Medium: In der Performance stellt der Künstler seinen Körper zur Schau, der Körper stellt anders gesagt einen Teil des Werkes dar; in der Literatur verkörpert das Schreiben das Medium. Trotzdem brauchen das Lesen und das Schreiben den Körper: beim Lesen ist der Körper aktiv beteiligt; das Buch wird vom lesenden Körper umgeblättert und berührt. Und das Schreiben ist seinerseits ein physisches Handeln: Fürs Erste ist der Körper auch beim Schaffen des Werkes beteiligt, ferner wird er selber ein Bestandteil des Werkes, er wird ins Werk aufgenommen, und zwar dadurch, dass Yoko Tawada zum Beispiel ihre gemischten Gefühle beim Tippen oder beim Schreiben im Werk beschreibt und niederschreibt.

Das Schreiben ist also einerseits das Medium der Literatur, der Körper ist andererseits das Medium des Schreibens und Lesens. Die Performance findet oft in alternativen Orten statt, d.h. sie kann überall, irgendwann und von irgendjemandem gespielt werden. Bei der

Schriftstellerin ist der Aufführungsort das Buch, und Performer sind nicht unbedingt Menschen, sondern sie können sowohl Gegenstände als auch Tiere, Buchstaben oder Wörter sein. Somit hat die Autorin sozusagen eine neue Form von Performance erzeugt, sie hat die Kunstform der Literatur angepasst. Wenn die Sprache nicht lesbar ist (Siehe *Das Bad*, ein Roman, der zur Hälfte aus japanischen Schriftzeichen besteht), übt das Buch eine optische und ästhetische Wirkung aus und wird somit ein abstraktes Kunstwerk: Dadurch kann die Sprache ein abstraktes Medium werden, sie wird von ihrem Sinn befreit.

Yoko Tawadas Werke lassen den Leser ins Schreiben reisen und verschiedene Welten kennen lernen. Die Performance stellt die Grenze des Körpers oder die Grenze Kunst/Leben in Frage; die Schriftstellerin befasst sich mit dem Thema der Grenzzone durch die Metapher der Reise. In ihren Erzählungen befinden sich die Figuren zwar an der Grenze verschiedener Länder, das heißt an der Grenze der Kulturen und der Identität, aber sie befinden sich auch an der Grenze Menschen/Tiere, Menschen/Wörter, Tod/Leben/Geburt, oder an der Grenze unterschiedlicher Sprachen. Ferner stellt der Körper in Yoko Tawadas Werken einen wichtigen Ort des Kontaktes und Austausches dar: Er ist sowohl ein Durchgangs-, ein Verdauungs- als auch ein Performanceraum, und Haut, Gesicht, Knochen oder Organe erlauben es, diese Hauptthemen der Verwandlung und der Reise zu entwickeln. Dadurch wird das Erzählen gewissermaßen als selbstreflexiv bzw. als performativer Akt gesehen.

Diese Vorstellung eines Körpers, der ein anderes Aussehen annehmen oder sich in einen Performanceraum verwandeln kann, könnte auf den ersten Blick an den berühmten Werktitel *La Société du spectacle* (1967) denken lassen. Jedoch liegen die Interessen der beiden Autoren in verschiedenen Bereichen: In seinem theoretischen Essay analysiert Guy Debord das Funktionieren seiner zeitgenössischen Gesellschaft, um die kapitalistische Konsumgesellschaft und die Herrschaft des Bürgertums zu kritisieren. Das Ganze wäre eine große Maskerade und Inszenierung, in der das Volk manipuliert würde. Yoko Tawada stellt die Frage nach der Selbstinszenierung in der Welt, diese Beschreibung hat aber keineswegs politische Ziele. Auch wenn die Performance oft als ein politischer Protest gebraucht wird, hat sie bei der Schriftstellerin eine andere Funktion. Die Literatur bietet ihr viel mehr körperliche Möglichkeiten als das konkrete Leben oder eben als die Live-Performance - unter anderem durch die Macht der Vorstellungskraft - und sie spielt damit. Die Rolle des

Schriftstellers wäre vielleicht bei ihr, die Welt zu *übersetzen*. Somit kann der Leser eben (an ein anderes Ufer) *übergesetzt* werden.

Da sie auf japanischem Boden aufgewachsen ist und jetzt in Deutschland lebt, hat Yoko Tawada ihre eigene Betrachtung vom Körper entwickelt: In ihren Werken bezieht sie sich sowohl auf die Ethnologie (siehe die Puppenschrift aus verschiedenen Ländern) als auch auf die Körpersoziologie (sie zeigt soziale Konventionen in der Restaurantszene in *Das Bad*), auf die Geschichte (Hinweise gibt es in der Schminkszene und bei den Stereotypen gegenüber den Japanern) und noch mehr auf die Kunst. Die Schriftstellerin stellt außerdem die Grenze verschiedener Künste in Frage: Sie tritt in die Fußstapfen zahlreicher deutscher Autoren wie Franz Kafka (durch u.a. das Verwandlungsthema), Paul Celan (das Übersetzen) oder Walter Benjamin (das Nicht-Mitteilbare). Einerseits erscheinen sie als ihre Inspirationsquelle, wobei sie sich die Themen aneignet, um ihre eigene Erzählung zu bilden. Aber andererseits vereint sie dadurch literarische Themen und Legenden (wie Fische, Ratte oder Verwandlungen), oder Strömungen der Performance (wie die Gutaïgruppe, die Body Art, Automaten, Action Painting), die in Europa, in Amerika oder in Japan zu finden sind. Die Autorin bezieht sich also auf das europäische und japanische Kulturerbe aus verschiedenen Kunstbereichen, um es zuerst durch das Schreiben zu verewigen und zu vereinen, und um es danach zu verändern und damit zu spielen. Das Schreiben ist bei der Schriftstellerin das Medium, um fremde Kulturen näherzubringen.

Yoko Tawada ist aber auch in der allgemeinen zeitgenössischen Kunst verankert: Sie hat mit Künstlern verschiedener Felder zusammengearbeitet wie in den bildenden Künsten mit der Künstlerin Angelika Riemer (*1948), mit der sie bei einer Malerei-Installation mitgemacht hat. Im Musikbereich hat sie unter anderem mit der Komponistin Isabelle Mundry (*1963) zusammengearbeitet; sie hat mit der Jazzpianistin Aki Takase (*1948) an dem Poesiefestival in Berlin im Juli 2008 und an Performances in Japan 2012 teilgenommen, wo sie Auszüge ihrer Texte vorgelesen hat; die beiden Frauen haben später die CD *Diagonale* zusammen eingespielt. Diese Künstler versuchen unter anderem, ihre Werke mit anderen Künsten zu konfrontieren.

Yoko Tawada hat auch mit dem deutschen Musiker Carsten Nicolai (*1965) für die CD *13* zusammen gearbeitet. Carsten Nicolai, alias Noto, ist ein Künstler, der verschiedene Medien wie Klänge aber auch Bilder, Skulptur oder Computer gebraucht und somit eine hybride Kunst schafft. Die Schriftstellerin hat den dritten Akt „Das Libretto“ für die *Opera/Werke* (2005) von dem österreichischen Komponisten Peter Ablinger (*1959) geschrieben. Der Künstler kennzeichnet sein Werk als:

Eine Oper für verschiedene miteinander vernetzte Orte und Zeiten, ein modulares Konzept, das aus dem Zusammentreffen der unterschiedlichen Kunstformen, Literatur, Konzert, Installation, Film, Performance, Architektur resultiert, ein Work-In-Progress, das an jedem Ort, in jeder Stadt neu entsteht und den jeweiligen Ort, die jeweilige Stadt selbst zum Gegenstand der Oper macht²²⁹.

Bemerkenswert ist, dass Yoko Tawada mit anderen Künstlern zusammenarbeitet, die wie in ihrem Schreiben verschiedene Welten vermischen und somit verschiedene Grenzzonen in Frage stellen. Im Textbuch vom dritten Akt entwickelt die rechte Spalte „eine akustische Grammatik dazu mit Hilfe von Peters Tonaufnahmen“²³⁰. Die Besonderheit von Yoko Tawadas Schreiben, die mit der Semantik und mit dem Klang der Wörter spielt, ist hier wieder zu finden.

Darüber hinaus hat die Schriftstellerin an der Projektberatung und Betreuung im Spielfilm *Unter Schnee* (2011) von Ulrike Ottinger teilgenommen; sie hat unter anderem bei der Inszenierung mit japanischen Kabuki-Darstellern und deutschen Schauspielern gearbeitet. Im Film tritt die Autorin sogar mit einer sehr kleinen Rolle auf: Sie isst ein traditionelles japanisches Gericht. Diese Szene stellt sozusagen eine Widerspiegelung von ihren Werken dar, wobei das Essen immer ein wichtiges Thema ist.

Im Theaterbereich hat die Autorin 2010 das Theaterstück *Mein kleiner Zeh war ein Wort* für die Theaterwerkstatt Pilkentafel geschrieben, das wieder ein Spiel mit Buchstaben und Wörtern ist. Jede Szene fängt mit einem Buchstaben des deutschen Alphabets an, dadurch sind die Szenen voneinander unabhängig und die Schriftstellerin überlässt es der Theatergruppe, über die Ordnung der Szenen selbst frei zu entscheiden. Sie schreibt zwar ein Werk, aber der Schauspieler kann es frei interpretieren und es sich aneignen, um somit

²²⁹ **Peter Ablinger:** *Opera/Werke*, zuletzt eingesehen im Mai 2013: <http://ablinger.mur.at/docu15dt.html>

²³⁰ **Peter Ablinger:** *Opera/Werke*, „3. Akt: Das Libretto“, zuletzt eingesehen im Mai 2013: http://ablinger.mur.at/docu15dt_akt3.html

ein neues Werk zu schaffen. Für sie hört die Rolle des Schriftstellers nicht beim Verfassen eines Textes auf, der Schriftsteller muss auch den Stab übergeben, seine Arbeit wird also in der Übertragung fortgesetzt; die Überlieferung wird wortwörtlich übersetzt, von einem Körper zum anderen.

Ferner äußert sich die Schriftstellerin im Interview an der Stanford Universität über ihren Ort in ihren Werken: „I’m not the author“²³¹. Sie bezieht sich somit auf die Theorie des französischen Literaturwissenschaftlers Roland Barthes und seinen Artikel „La mort de l’auteur“ (Der Tod des Autors, 1968) in der Zeitschrift *Manteia*. Roland Barthes stellt sich der romantischen Theorie des Schriftstellers als eines einsamen Menschen, aber auch der Theorie Gustave Lansons entgegen, in der ein Werk nur durch seinen Autor verständlich sein kann. Für Roland Barthes ist das Werk im Gegenteil in sich wert- und sinnvoll, es muss sich von dem Schriftsteller befreien, um die eigenen und zahlreichen Interpretationen des Lesers aufkommen zu lassen. Somit ist das Werk unabhängig, es erklärt sich durch sich selbst und kann ohne den Schriftsteller leben. Yoko Tawada verteidigt diese Theorie, wie sie sich im Interview an der Stanford Universität geäußert hat, will sie eine gewisse Interpretationsfreiheit in ihren Werken lassen, womit jeder seine eigene Deutung finden kann und somit der Text ständig in Bewegung bleibt.

Neben dem Schreiben liest Yoko Tawada auch sehr häufig Auszüge ihres Werkes vor. Sie spielt mit den Klängen, dem Atem und dem Rhythmus ihrer Texte, d.h. sie inszeniert ihre eigenen Wörter und Sätze und gibt dem auf dem Papier erstarrten Geschriebenen somit ein erneutes, anderes Leben. Durch ihren Körper inszeniert sie sich selbst sowohl in ihren Lesungen als auch in anderen Kunstbereichen. Sie verkörpert offensichtlich eine zeitgenössische Künstlerin, für die die Grenze zwischen den Künsten sich verwischen kann.

Gleichzeitig haben Yoko Tawadas Werke zahlreiche Künstler beeinflusst: Ihr Theaterstück *Wie der Wind im Ei* (1997) wurde von Kosmas Chatziioannidis 2007 und von der Tanzcompagnie Rubato als Tanzstück 1997 inszeniert. Der Roman *Opium für Ovid* (2000) und die Erzählung *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* (1993) wurden von der Theaterwerkstatt Pilkentafel 2001 inszeniert. Das Berliner Lasenkan Theater beschäftigt sich

²³¹ „A conversation with Yoko Tawada“: <http://archive.org/details/AConversationWithYokoTawada>.

seit 1997 mit verschiedenen Werken von Yoko Tawada: Sein Theaterstück *Butai Dobuzo* (2005) umfasst z.B. Auszüge aus den Werken *Opium für Ovid* (2000), *Das Bad* (1989) und *Überseezungen* (2002). Die japanische Grafikerin und Malerin Setsuko Ikai (*1941) hat vor kurzem eine Künstlermappe mit neun handgedruckten Radierungen zum Gedicht „Roskastanien“ aus dem Werk *Mein kleiner Zeh war ein Wort* erstellt.

Daraus geht eindeutig hervor, dass die Schriftstellerin sich ganz und gar am Schnittpunkt verschiedener Künste befindet: Ihre Werke beziehen sich auf andere Künstler verschiedener Bereiche, und umgekehrt stimuliert ihr Schreiben andere Werke von zeitgenössischen Künstlern zahlreicher Bereiche. Wie Menschen verschiedene Sprachen sprechen, drücken sich Künstler in verschiedenen Künsten aus; bei Yoko Tawada ist dieser Austausch in, vor und nach dem Kunstwerkschaffen wesentlich. Sie ist zwar Schriftstellerin, aber sie inszeniert sich auch in ihren Vorlesungen und Lesungen vor einem Publikum oder in Performances mit anderen Künstlern. In diesem Sinn ist ihr Werk sowohl interkulturell als auch interdisziplinär. Obwohl die Performance noch heute schwierig zu kennzeichnen ist, hat sie sich in allen Kunstbereichen und fast überall auf der Erde ausgebreitet: Einerseits entspricht sie einer neuen gesellschaftlichen Realität der Globalisierung, aber andererseits auch dem kulturellen und künstlerischen Austausch, der in Yoko Tawadas Kunst zu finden ist.

Die Schriftstellerin interessiert sich für die Sprache und deren verschiedene Ausdrucksformen: Mündlich klingen die Sprachen anders, schriftlich sehen die Schriftzeichen je nach dem Alphabet anders aus. Somit hebt die Autorin sowohl den klanglichen als auch den optischen Aspekt einer Sprache hervor. Sie steht eben der Theorie des Schweizer Linguisten Ferdinand de Saussure (1857-1913) entgegen, der die mündliche von der schriftlichen Ebene der Sprache unterscheidet. Bei Yoko Tawada sind beide Welten voneinander unabhängig, wobei Buchstaben/Ideogramme sogar ein Teil von der Haut sind und ausgesprochene Wörter durch Körperhöhlräume in den Magen eintreten. Beide müssen durch den Körper durchgehen, um zu existieren.

Yoko Tawadas Werk wird oft als eine „neue Weltliteratur“ gekennzeichnet: Sie konfrontiert zwei verschiedene Schriftsysteme, nämlich das lateinische Alphabet und die japanischen Ideogramme, um die grammatikalischen und semantischen Codes zu zersplittern und daraus

ihre eigene Sprache zu schaffen. In einem Interview äußert sie sich über diese Suche nach einer neuen Schrift:

Ich bin sicher eine der wenigen Autorinnen in Europa, die sich oft fragt, ob man eine europäische Sprache auch in einer anderen Schrift schreiben könnte. Dichten in europäischen Ideogrammen: Das ist ein Kunstprojekt, das ich bis jetzt noch nicht realisiert habe, das aber bereits auf meine Schreiben Einfluss hat²³².

Wie Merce Cunningham den Tanz oder Vassily Kandinski die Malerei revolutioniert haben, wird wahrscheinlich Yoko Tawada der Form des Schreibens in Europa einen einzigartigen Anstoß geben ; sie zählt eben zu denjenigen, die den Weg bereiten: Durch den Verzicht auf Schrift-, Grammatik- und Sprachregeln schafft die Schriftstellerin eine neue lautliche, optische und bewegliche Sprache, die das Schreiben verändert und somit eine andere Welt in den Büchern schafft.

²³² **Busch, Bernd; Pörksen, Uwe:** „Magische Schrift: Körper der Literatur oder Tarnmantel der Politik?“ In: ds. (Hg.) (2008): *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Position des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Wallstein, Göttingen, S.81-89, S.85.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

➤ **Untersuchte Werke von Yoko Tawada**

(1. Ausgabe in Japanisch 1987; 3. Auflage 1997): *Nur da wo du bist, da ist nichts*, Gedichte und Prosa, zweisprachige Ausgabe, aus dem Japanischen von Peter Pörtner, Konkursbuchverlag, Tübingen [ND].

(1. Ausgabe in Deutsch mit Bildern 1989; zweisprachige Neuauflage 2010): *Das Bad*, Kurzroman, aus dem Japanischen von Peter Pörtner, Konkursbuchverlag, Tübingen [DB].

(1998, 2. Auflage 2001): *Verwandlungen*, Tübinger Poetik-Vorlesungen, Konkursbuchverlag, Tübingen [VLG].

➤ **Zitierte Werke**

(1991): *Wo Europa anfängt*, Prosa und Gedichte, Originalsprachen Deutsch und Japanisch, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(1996): *Talisman*, literarische Essays, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(1997): *Wie der Wind im Ei*, Theaterstück, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(1997): *Aber die Mandarinen müssen heute Abend noch geraubt werden*, poetische Prosa, Traumtexte, Gedichte, Originalsprachen Deutsch und Japanisch, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(1998): *Orpheus oder Izanagi. Till*, Theaterstück/Hörspiel, Originalsprachen Deutsch und Japanisch, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(1999): *13*, CD, zusammen mit Noto, Raster-Noton, Chemnitz.

(2000): *Opium für Ovid, Ein Kopfkissenbuch für 22 Frauen*, Prosa, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2000): *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur*, Promotionsarbeit, auf Antrag von Frau Prof. Dr. Sigried Weigel, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2002): *Diagonal*, CD, Lesung mit Musik, zusammen mit Aki Takase, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2002) : *Überseetzungen*, Prosa, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2004): *Das nackte Auge*, Roman, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2005): *Was ändert der Regen an unserem Leben?* Erzählung, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2007): *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Prosa, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2010): *Abenteuer der deutschen Grammatik*, Gedichte, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2010): *Mein kleiner Zeh war ein Wort*, Theaterstück, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.

➤ **Andere Werke von der Autorin in deutscher Originalsprache**

(1993): *Ein Gast*, Kurzroman, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(1993): *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt*, Theaterstück, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2008): *Schwager in Bordeaux*, Roman, Konkursbuchverlag, Tübingen.

(2012): *Fremde Wasser*, Hamburger Poetikvorlesungen, Konkursbuchverlag, Tübingen.

➤ **Aus dem Deutschen ins Französische übersetzte Werke**

(2000): *La bivalve*, nouvelle, traduit de l'allemand par Bernard Banoun, revue Passage, n°3.

(2001): *Narrateurs sans âmes et autres textes*, nouvelles, traduit de l'allemand par Bernard Banoun, Verdier, Lagrasse.

(2002): *Opium pour Ovide. Notes de chevet sur vingt-deux femmes*, nouvelles, traduit de l'allemand par Bernard Banoun, Verdier, Lagrasse.

(2002): *Lecture dans un train de banlieue*, nouvelle, traduit de l'allemand par Bernard Banoun, revue Scherzo.

(2005): *L'œil nu*, roman, traduit de l'allemand par Bernard Banoun, Verdier, Lagrasse.

(2005): *Trains de nuit avec suspects*, roman, traduit du japonais par Ryoko Sekiguchi, Verdier, Lagrasse.

(2009): *Le voyage à Bordeaux*, roman, traduit de l'allemand par Bernard Banoun, Verdier, Lagrasse.

(2012): *Journal des jours tremblants*, essai, traduit du japonais par Cécile Sakai, Verdier, Lagrasse.

Sekundärliteratur

➤ Nachschlagewerke

Butzer, Günter ; Jacob, Joachim (Hg.) (2008): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Metzler, Stuttgart.

Bussagli, Marco (2006): *Le Corps. Anatomie et symboles*, Hazan, Paris.

Chevalier, Jean (2005): *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Jupiter, Paris.

Droskowski, Günther ; Scholze-Stubenrecht, Werner (1992): *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Idiomatisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Dudenverlag, Mannheim.

Durdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Mönninghoff, Burkhard (Hg.) (3. Auflage 2007): *Metzler Lexikon Literatur*, Metzler, Stuttgart.

Rispail, Jean-Luc (2002): *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*, Gallimard, Paris.

Klosa, Annette; Kunkel-Rzum, Kathrin; Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.) (4. Auflage 2001): *Deutsches Universalwörterbuch*, Duden, Mannheim.

Nünning, Ansgar (Hg.) (2008, 4. Auflage): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Metzler, Stuttgart.

Schlosser, Horst Dieter (2006): *DTV-Atlas Deutsche Literatur*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

Schweikle, Günter und Irmgard (3. Auflage 2007): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Metzler, Stuttgart.

Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.) (1993): *Zitate und Aussprüche*, Dudenverlag, Mannheim.

➤ Forschungsartikel zu Yoko Tawada

Arnaudova, Svetlana: „Die Prosa von Yoko Tawada. Eine Reise zwischen zwei Welten“, in: Maja Razbojnikova-Frateva; Hans-Gerd Winter (Hg.) (2006): *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*, Thelem Universitätsverlag, Dresden, S.341-350.

Albrecht, Terry: „Erzählerische und sprachliche Nähe. Bilder interkultureller Erfahrung in den Texten von Terézia Mora und Yoko Tawada“, in Helmut Schmitz (Hg.) (2009): *Von den nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Rodopi B.V., Amsterdam, S.263-274.

Bay, Hansjörg: „A und O. Kafka- Tawada“, in: Christine Ivanovic (Hg.) (2010) : *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*, Konkursbuchverlag, Tübingen, S.149-169.

Bay, Hansjörg: „Transkulturelle Stockungen. Verwandlung und Verhaftung bei Kafka und Tawada“, in: Dieter Heimböckel et al. (Hg.) (2010): *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, Fink, München, S.251-274.

Busch, Bernd; Pörksen, Uwe: „Magische Schrift: Körper der Literatur oder Tarnmantel der Politik?“ In: ds. (Hg.) (2008): *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Position des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Wallstein, Göttingen, S.81-89.

Choi, Yun-Young: „Metamorphosen, Hybridität und mythisches Denken bei Yoko Tawada“, in: Kazuhiho Tamura (Hg.) (2011): *Schauplatz der Verwandlungen: Variationen über Inszenierung und Hybridität*, Ludicium, München, S.134-150.

Di Bella, Roberto: „“W:orte“- Poetische Ethnografie und Sprachperformanz im Werk von Yoko Tawada und José F.A. Oliver », in: Kramer, Andrea; Röhnert, Jan (Hg.) (2010): *Literatur-Universalie und Kulturspezifikum*, Universitätsverlag Göttingen, S.242-263.

Kraenzle, Christina: *Travelling without moving: Physical and linguistic mobility in Yoko Tawada's "Überseetzungen"*, in: Journal TRANSIT (2), 2005, Department of German, UCB, UC Berkeley. Permalink: <http://www.escholarship.org/uc/item/6382b28h>.

Schmitz-Emans, Monika: „Entgrenzungsphantasien und Derealisierungserfahrungen: Das Kino im Spiegel des Romans bei Thomas Mann, Luigi Pirandello, José Saramago und Yoko Tawada“, in: Sandra Poppe; Sascha Seiler (Hg.) (2008): *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Erich Schmidt Verlag, Bamberg, S.185-204.

Weber, Angela: „Blick-Wechsel: Dubiose Spiegelschau in Yoko Tawadas Erzählung *Das Bad*“, in: ds. (2009): *Im Spiegel der Migration*, Transcript Verlag, Bielefeld, S.79-104.

➤ **Diplomarbeiten über Yoko Tawada**

Gelzer, Florian (1998): „*Worte von Gedanken trennen*“. *Schreibweisen und Sprachgrammatik bei Yoko Tawada*, Lizentiatsarbeit, Basel, Schweiz, zuletzt eingesehen im Juni 2013: http://is.muni.cz/th/75015/ff_m/diplomova_prace.pdf.

Michel, Laëtitia (2012): *Das Fremde in dem Roman Schwager in Bordeaux von Yoko Tawada*, Examensarbeit unter der Leitung von Anneli Fjordevik, Högskolan Dalarna Universität, Schweden, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:552036/FULLTEXT02.pdf>

Paseková, Hana (2007): *Verwandlungen von Tawada Yoko*, Diplomarbeit unter der Leitung von Dr. Zdenek Marecek, Masaryk-Universität Brunn, Tschechien, zuletzt eingesehen im Juni 2013: http://is.muni.cz/th/75015/ff_m/diplomova_prace.pdf.

➤ Forschungsliteratur

Amodeo, Immacolata; Hörner, Heidrun; Kiemle, Christine (Hg.) (2009): *Literatur ohne Grenzen. Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland – Porträts und Positionen*, Ulrike Helmer Verlag, Sulzbach/Taunus.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (2011): *Yoko Tawada*, Text und Kritik, Richard Boorberg Verlag, München.

Banoun, Bernard ; Koiran, Linda (Hg.) (2010): *L'oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada*, Etudes Germaniques 3, Klincksieck, Paris.

Fischer, Sabine (2004): *Kulturelle Fremdheit und sexuelle Differenz in Prosatexten von Yoko Tawada*, Stauffenburg, Tübingen.

Grewe, Maria S. (2009): *Estrangic Poetic: On the Poetic of the Foreign in Select Works by Herta Müller and Yoko Tawada*, Colombia University, USA, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://gradworks.umi.com/3348431.pdf>.

Gutjahr, Ortrud (Hg.) (2012) : *Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Konkursbuchverlag, Tübingen.

➤ Allgemeine Quellen

Austin, John Langshaw (2. Ausgabe 1975): *How to do things with words*, Urmson Editor, Oxford.

Barthes, Roland (1. Auflage 1970, neue Ausgabe 2005) : *L'empire des signes*, Editions du Seuil, Paris.

Bernard, Michel (1995): *Le corps*, Editions du Seuil, Paris.

Bayars-Sakai, Anne ; Lozerand, Emmanuel ; Lucken, Michael (2007): *Le Japon après la guerre*, Philippe Picquier, Arles.

Benjamin, Walter (1987): *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Bouvier, Nicolas (2004): *Le vide et le plein. Récit de voyage. Carnets du Japon 1964-1970*, Hoebecke, Paris.

Chiellino, Carmine (2000): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Metzler, Stuttgart.

Courtine, Jean-Jacques ; Corbin, Alain ; Vigarello, Georges (2006): *Histoire du corps, volume 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Editions du Seuil, Paris.

Debord, Guy (1996): *La société du spectacle*, Gallimard, Paris.

Descartes, René (1. Ausgabe 1637, neue Ausgabe 2013): *Discours de la Méthode*, Hatier, Paris.

Descartes, René (1. Ausgabe 1641, neue Ausgabe 2011): *Méditations métaphysiques*, Hatier, Paris.

Elias, Norbert (1997): *Über den Prozess der Zivilisation*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Sinzheim.

Gehrke, Claudia; Pörtner, Peter (Hg.) (2008): *Der erotische Blick*, Konkursbuchverlag, Tübingen.

Goldberg, Roselee (2012): *La Performance du futurisme à nos jours*, Editions Thames & Hudson, Paris.

Kafka, Franz (2004): *Die Verwandlung*, Reclam, Leipzig.

Kafka, Franz (1998): *Der Prozess*, Reclam, Leipzig.

Kafka, Franz (1995): *Das Schloss*, Reclam, Leipzig.

Lartillot, Françoise (Hg.) (2004): *Dada Berlin. Une révolution culturelle ?* Edition du Temps, Nantes.

Lauret, Monique (2011): *Lectures du rêve*, Presses Universitaires de France, Paris.

Lavigne, Emma ; Macel, Christine (2011): *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Editions du Centre Pompidou, Paris.

Lavocat, Françoise ; Murcia, Claude ; Salado, Régis (2007): *La fabrique du personnage*, Champion, Paris.

Le Breton, David (1998): *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris.

Le Breton, David (1999): *L'adieu au corps*, Métailié, Paris.

Le Breton, David (2002): *La sociologie du corps*, PUF, Paris.

Lévi-Strauss, Claude (1. Ausgabe 1955, neue Ausgabe 2001): *Tristes tropiques*, Pocket, Paris.

Mai, Manfred (2004): *Geschichte der deutschen Literatur*, Beltz und Gelberg, Manheim.

Maillard, Christine; Murakami-Giroux, Sakai (2011): *Devenir l'autre. Expérience et récit du changement de culture entre le Japon et l'Occident*, Philippe Picquier, Arles.

Naumann, Walter (1966): *Traum und Tradition in der deutschen Lyrik*, Kohlhammer, Stuttgart/Berlin.

Nünning, Ansgar (2008): *Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Metzler, Stuttgart.

Nürnberger, Helmuth (2006): *Geschichte der deutschen Literatur*, Bayerischer Schulbuch, München.

Ovide (1996): *Les métamorphoses*, Flammarion, Paris.

Perec, Georges (1969 ; neue Ausgabe 1989): *La disparition*, Gallimard, Paris.

Perec, Georges (1974, neue Ausgabe 2000): *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris.

Quentin, Corinne ; Sakai, Cécile (2012): *L'archipel des séismes. Ecrits du Japon après le 11 mars 2011*, Philippe Picquier, Arles.

Riha, Karl (Hg.) (2002): *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, Reclam, Stuttgart.

Sabouret, Jean-François (2004): *Japon, peuple et civilisation*, La Découverte, Paris.

Schnell, Ralf (2. Auflage 2003): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Metzler, Stuttgart.

Shûichi, Katô (2009): *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, CNRS, Paris.

Thorel, Julien (Hg.) (2010) : *Allemagne d'aujourd'hui, Sortie de la singularité - Retour à la normalité*, n°192, Presse Universitaire du Septentrion, Lille.

Wirth, Uwe (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt/M.

Internetquellen

➤ Online Artikel

Koiran, Linda (31.01.2008): „Jeux de mots et de regards croisés entre Orient et Occident“, aus der literarischen Zeitschrift *Trans – n°5: Est-Ouest*, zuletzt eingesehen im Juni 2013 : <http://trans.revues.org/223>.

Löchel, Rolf (08.08.2002) : „Differenz durch Wiederholung. Uwe Wirths Sammelband wichtiger Texte zum Performanz Begriff“, aus der Zeitschrift *Literaturkritik*, zuletzt eingesehen im Juni 2013: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5180.

Spörl, Uwe (2005): „Konzeptionen von Performanz im Rück- und Ausblick, aus der Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft“, Band 5, Heft 1, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://www.uni-saarland.de/fak4/fr41/Engel/kulturpoetik/rez0902-%20Spoerl.htm>.

➤ **Online Interviews/ Gespräche mit Yoko Tawada**

„Etwas zu fassen, was nicht zu fassen ist“. Interview mit Yoko Tawada“ (2004): unbekannter Bericht, zuletzt eingesehen im Juni 2013: http://www.foreigner.de/interviews/interview_yoko_tawada.html.

„L'autre rive de la langue“ (15.09.2005): aus der Zeitung *L'humanité*, geführt von Alain Nicolas, übersetzt von Bernanrd Banoun, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-tawada-4.html>.

„The Postcommunist Eye“ (Januar-Februar 2006): aus der Zeitschrift *World literature today*, englische Fassung, geführt von Bettina Brandt, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-tawada-5.html>.

„Fremd sein ist eine Kunst“ (2009): aus *Migrationsliteratur: Eine neue deutsche Literatur?* Heinrich Böll Stiftung, Berlin, S.81-85, geführt von Claire Horst, zuletzt eingesehen im April 2013, http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1990.asp.

„Kafka Kaikoku“ (Dezember 2010): aus der Zeitung *jdzb echo* Nr. 93, S.3, unbekannter Bericht, zuletzt eingesehen im Mai 2013: <http://www.jdzb.de/images/stories/newsletter//echo/echo93d.pdf>.

„Freund und Fisch in Wien“. Interview mit Yoko Tawada“ (10.06.2011): aus der Zeitung *Die Presse*, geführt von Judith Brandner, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/669321/Freud-und-Fisch-in-Wien>.

➤ **Online Videos mit Yoko Tawada**

„Schöngelster in der Akademie- Das Poesiefestival Berlin“ (Juli 2008): 3 Min, zuletzt eingesehen im Mai 2013: <http://www.youtube.com/watch?v=vzAhOjmW8Rs>.

„A conversation with Yoko Tawada“ (18.02.2009): 48 Min., Stanford University, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://archive.org/details/AConversationWithYokoTawada>.

„Yoko Tawada à propos de la mentalité japonaise“ (24.03.2011): geführt von Arte, 2.30 Min, zuletzt eingesehen im Januar 2013: <http://www.arte.tv/fr/litterature-yoko-tawada-a-propos-de-la-mentalite-japonaise/3795260,CmC=3794330.html>.

Video zur Lesung in Greifswald (05.07.2011): zu *Abenteuer der deutschen Grammatik*, 3 Min, zuletzt eingesehen im Mai 2013: <http://www.youtube.com/watch?v=oWTNAQw5CMc>.

➤ Andere Videos

„Das nackte Auge, Kapitel 1, Szene 1“ (2009): vom Theater Lasenkan Berlin, Auszug aus der Aufführung im Theaterforum Kreuzberg am 04.05.2009, 8.45 Min, zuletzt eingesehen im Mai 2013: <http://www.youtube.com/watch?v=XWdRmpF7O9Q>.

➤ Internetseiten

Editions Verdier: Seite über Yoko Tawada, zuletzt eingesehen im Juni 2012: <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-tawada.html#Anx>.

Julia Kristeva: offizielle Webseite, zuletzt eingesehen im Mai 2013: <http://www.kristeva.fr/>.

Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke: Seite über Yoko Tawada, zuletzt eingesehen im Juni 2013: <http://www.konkursbuch.com/>.

Nord-Sud-Passage: Seite über Yoko Tawada, zuletzt eingesehen im Mai 2013: http://www.nord-sud-passage.com/nordsudpassage/yoko_tawada.html.

Yoko Tawada: offizielle Webseite, zuletzt eingesehen im Juni 2012, http://yokotawada.de/?page_id=28.

Filme

Akers, Matthew (2012): *Marina Abramovic. The artist is present*, Dokumentarfilm in Farbe, USA, 106 Min.

Ottinger, Ulrike (2011): *Unter Schnee*, Spielfilm in Farbe, mit Yumiko Tanaka, Deutschland, 103 Min.

ABKÜRZUNGEN

Die drei hauptsächlich untersuchten Werke von Yoko Tawada werden in den Textverweisen mit diesen Abkürzungen benannt:

[DB] = Tawada, Yoko (1. Ausgabe in Deutsch mit Bildern 1989; zweisprachige Neuausgabe 2010): *Das Bad*, Kurzroman, aus dem Japanischen von Peter Pörtner, Konkursbuchverlag, Tübingen

[VLG] = Tawada, Yoko (1998, 2. Auflage 2001): *Verwandlungen*, Tübinger Poetik-Vorlesungen, Konkursbuchverlag, Tübingen

[ND] = Tawada, Yoko (1. Ausgabe in Japanisch 1987; 3. Auflage 1997): *Nur da wo du bist, da ist nichts*, Gedichte und Prosa, zweisprachige Ausgabe, aus dem Japanischen von Peter Pörtner, Konkursbuchverlag, Tübingen

Andere Abkürzungen:

z.B. = zum Beispiel

u.a. = unter anderem

bzw. = beziehungsweise

S. = Seite

d.h. = das heißt

ABRISS

In dieser Arbeit werden die verschiedenen Körperinszenierungen in Yoko Tawadas Welt am Beispiel dreier Werke untersucht, und zwar *Nur da wo du bist da ist Nichts*, *Das Bad* und *Verwandlungen*. Durch verschiedene Gesichtspunkte, die sowohl den menschlichen Körper als auch den Schrift- und Sprachkörper betreffen, verankert sich die Schriftstellerin in einer künstlerischen und literarischen Tradition. Dazu kommt die Grundfrage, ob die Schriftstellerin sich eventuell an der Grenze anderer Künste befindet.

SCHLÜSSELWÖRTER

Fischfrau, Hohlraum, Körper, Körpersprache, Kunst, Literatur, Performance, Performanz, Sprachkörper, Sprechakttheorie, Schriftkörper, Surrealismus, Verwandlung, Yoko Tawada, Zunge.

BILDERVERZEICHNIS

Bild 1- Jonathan Wolstenholme, Ohne Titel, 1997.	1
Bild 2- Hugo Ball, Vorlesung vom Gedicht „Karawane“, 1916.	35
Bild 3- Fernand Léger, <i>Ballet mécanique</i> , 1924.	36
Bild 4- Kurt Schwitters, <i>Blauer Vogel</i> , 1922.	43
Bild 5- René Magritte, <i>Sirène</i> , 1935.	71

INHALTSVERZEICHNIS

INHALT	6
EINLEITUNG	7
I- AUFTRITT DES KÖRPERS	15
I- 1- DER KÖRPER ALS DURCHGANGSRAUM.....	16
I-1-a- Die körperlichen Hohlräume.....	16
I-1-b- Der wörtliche Verdauungsprozess	18
I-1-c- Die wörtliche Befreiung durch den Körper	19
I-2- DAS GESICHT ALS RAUM EINER PERFORMANCE.....	23
I-2-a- Das Spiel mit Haut und Gesicht	25
I-2-b- Die performative Art des Schminkens	27
I-2-c- Die paradoxe Funktion der Schminke	28
I-3- DIE INSZENIERUNG DES LEBENS.....	30
I-3-a- Die Nachahmung der Wirklichkeit.....	30
I-3-b- Nachdenken über die Körpervorstellungen und –Inszenierungen.....	32
I-3-c- Das Puppentheater als Metapher des Schreibprozesses	33
II- DIE KÖRPERLICHKEIT DER SPRACHE	38
II-1- DIE KÖRPERSPRACHE.....	38
II-1-a- Der Buchstaben- und Schriftkörper	39
II-1-b- Körper und Wörter als optische und klangliche Collage.....	42
II-1-c- Die Zunge als Ausdruck der Körperlichkeit der Sprache.....	46
II- 2- DIE WÖRTLICHKEIT DES KÖRPERS	48
II-2-a- Die Beziehung Wörter / Lautlichkeit.....	48
II-2-b- Sprache als Bewegungsraum	50
II-2-c- Die Stimme als Kommunikationssystem	53
II-3- DIE KÖRPERLICHE BEZIEHUNG MIT DER SCHRIFT	56
II-3-a- Das Buch als abstraktes Kunstwerk.....	56
II-3-b- Der körperliche Kontakt mit dem Buch	58
II-3-c- Die Geburt einer neuen Beziehung Körper/Schrift im Raum der elektronischen Datenverarbeitung	60
III- DIE VERWANDLUNG ALS LITERARISCHE UND KÜNSTLERISCHE INSPIRATIONSQUELLE UND ALS WIEDERANEIGNUNG	63
III- 1- DAS VERSCHWINDENSSPIEL.....	64
III-1-a- Das Ausfallen von dem Leben und dem Körper innewohnenden Komponenten.....	64
III-1-b- Das Unsichtbare als Metapher des Todes	66
III-1-c- Die Buchstabengespenster	68
III-2- ERSCHEINUNGSBILDER IM VERWANDLUNGSRAUM DER HAUT	70
III-2-a- Die Fischfrau als „Wesen des Übergangs“	70
III-2-b- Anverwandlung und Aneignung der in Kafkas Werk gegenwärtigen Verwandlung.....	74
III-2-c- Eine Brandwunde als enthüllender Auslöser vielfältiger Erscheinungsbilder.....	76
III-3- DAS DOPPELSPIEL DER VERWANDLUNG	80
III-3-a- Unheimliche und wunderbare Sinneseindrücke.....	80
III-3-b- Die Allegorie des Todes in der Bewegung und in der Umwandlung	83
III-3-c- Die Verwandlungsfähigkeiten der Buchstaben und Wörter	86
SCHLUSSBEMERKUNGEN	89
LITERATURVERZEICHNIS	97
PRIMÄRLITERATUR	97
SEKUNDÄRLITERATUR	99
INTERNETQUELLEN	103
FILME.....	105
ABKÜRZUNGEN	106

ABRISS	106
SCHLÜSSELWÖRTER.....	107
BILDERVERZEICHNIS	107
INHALTSVERZEICHNIS.....	108