



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**YOKO TAWADA UND
INGEBORG BACHMANN**

**Das Bild der Übersetzerinnen in ausgewählten Texten von
Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann in Bezugnahme der Poetik und
der theoretischen Schriften von Yoko Tawada.**

Verfasserin

Maria Seisenbacher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 393
Vergleichende Literaturwissenschaft
Univ.-Ass. Dr. Barbara Agnese

Für 母 und 姉

Ich bedanke mich für die Betreuung meiner Diplomarbeit bei Frau Dr. Barbara Agnese sowie bei Frau Dr. Christine Ivanovic für die zahlreichen Informationen, Gespräche und Hilfestellungen zum Werk und zur Poetik von Yoko Tawada.

Ich bedanke mich auch bei allen Vortragenden des internationalen Tawada-Workshops „*Mind the Gap* – Die Lücke im Sinn“, der im März 2011 in Wien stattgefunden hat, für ihre Anregungen und Impulse.

Weiterer Dank gilt Sarah Legler und Hermann Niklas für die Lektoratsarbeit und Unterstützung.

Die Fertigstellung dieser Arbeit wurde von den Ereignissen des Bebens, des darauffolgenden Tsunamis und des Atomreaktorumfalls in Japan im März 2011 überschattet. Die Arbeit soll und kann zwar nicht als Gedenken gelesen werden, aber als Gedanke für verantwortliche Verbundenheit.

Der fremde Blick ist alt, fertig mitgebracht aus dem Bekannten.
Er hat mit dem Einwandern nach Deutschland nichts zu tun.
Fremd ist für mich nicht das Gegenteil von bekannt,
sondern das Gegenteil von vertraut.
Unbekanntes muß nicht fremd sein, aber Bekanntes kann fremd werden.

Herta Müller

(Der König verneigt sich und tötet)

Siglenverzeichnis

Die Texte Ingeborg Bachmanns und Yoko Tawadas werden mit folgenden Siglen zitiert.

Seitenzahlen werden in arabischen Ziffern zitiert.

- IB, W, Bd. I** Bachmann, Ingeborg: Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster (Hg.), 5. Auflage (zuerst 1978), München: Piper 1993.
- IB, W, Bd. III** Bachmann, Ingeborg: Werke. Dritter Band. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster (Hg.), 5. Auflage (zuerst 1978), München: Piper 1993.
- IB, W, Bd. IV** Bachmann, Ingeborg: Werke. Vierter Band. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster (Hg.), 5. Auflage (zuerst 1978), München: Piper 1993.
- IB, TA, Bd. IV** Bachmann, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Band IV. Der „Simultan“-Band und andere späte Erzählungen. Unter Leitung von Robert Pichl. Monika Albrecht / Dirk Götsche (Hg.). München, Zürich: Piper 1995.
- IB, KS** Bachmann, Ingeborg: Kritische Schriften. Monika Albrecht / Dirk Götsche (Hg.), München, Zürich: Piper 2005.
- YT, ND** Tawada, Yoko: Nur da/wo du bist/da ist nichts. Aus dem Japanischen von Peter Pörtner. 3. Auflage, Tübingen: Konkursbuch Verlag 1987.
- YT, DB** Tawada, Yoko: Das Bad. Aus dem Japanischen von Peter Pörtner. 3. Auflage (zuerst 1989), Tübingen: Konkursbuch Verlag 1993.
- YT, EU** Tawada, Yoko: Wo Europa anfängt. Übersetzungen von Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch Verlag 1991.
- YT, EG** Tawada, Yoko: Ein Gast. Tübingen: Konkursbuch Verlag 1993.
- YT, TM** Tawada, Yoko: Talisman. Japanische Übersetzungen von Peter Pörtner. 5. Auflage, Tübingen: Konkursbuch Verlag 1996.
- YT, VL** Tawada, Yoko: Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen. 2. Auflage (zuerst 1998), Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2001.

- YT, SS** Tawada, Yoko: Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2000.
- YT, OV** Tawada, Yoko: Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2000.
- YT, ÜS** Tawada, Yoko: Übersetzungen. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2002.
- YT, SG** Tawada, Yoko: Saint George and the Translator. In: Facing the Bridge. Translated by Margaret Mitsutani. New York: New Directions Books 2007.
- YT, SP** Tawada, Yoko: Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2007.
- YT, AG** Tawada, Yoko: Abenteuer der deutschen Grammatik. Gedichte. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2011.
- GI** Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von (Hg.): Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. 3. Auflage (zuerst 1983), München: Piper & Co 1991.
- KU** Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München: Piper 1989.
- BH** Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.
- PT** Ivanovic, Christine (Hg.): Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada. Tübingen: Stauffenburg 2010.

INHALTSVERZEICHNIS

1	VORWORT	8
2	YOKO TAWADA	10
2.1	Theoretische Schriften	10
2.1.1	Tübinger Poetik-Vorlesungen	10
2.1.1.1	Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit	11
2.1.1.1.1	Fremde Stimmen und Sprachen	12
2.1.1.1.2	Körperlichkeit der Sprache	13
2.1.1.1.3	Vogelsprache in Literatur und Musik	13
2.1.1.2	Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung	15
2.1.1.2.1	Ideogramme und Alphabet im Vergleich	15
2.1.1.2.2	Literarische Übersetzungen	18
2.1.1.2.3	Die Träume von der Schrift	20
2.1.1.3	Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung	20
2.1.1.3.1	Wo beginnt das Gesicht eines Fisches und wo endet es?	21
2.1.1.3.2	Der Spalt zwischen Gesicht und Ich	21
2.1.1.3.3	Verwandlungen	23
2.1.2	Spielzeug und Sprachmagie. Eine ethnologische Poetologie	24
2.1.2.1	Die Verortung der Magie	26
2.1.2.2	Ethnologische Poetologie	27
2.1.2.3	Die Schrift der Objekte	30
2.1.2.4	Magie der Oberflächen	32
2.2	Die Poetik von Yoko Tawada	33
2.2.1	Europa als Mythos	35
2.2.2	Übersetzung	38
2.2.3	Verwandlung und Mimesis	42
2.2.4	Innen/Außen – die Dezentrierung des Ich	44
2.2.5	Polyphonie	46
2.3	Verortung der Texte Yoko Tawadas	47
2.3.1	Übersicht von Literaturgattungen in Bezug auf das Schreiben von Autor(inn)en außerhalb ihrer Muttersprache	48
2.3.2	Hybridität in der Literatur	51
2.3.3	Surreale Bilder und Dadaismus	53
2.3.4	Exophonie	56

3	DAS BILD DER ÜBERSETZERINNEN BEI YOKO TAWADA UND INGEORG BACHMANN	59
3.1	Ingeborg Bachmann	64
3.1.1	Ingeborg Bachmann als Übersetzerin	64
3.1.2	„Simultan“	66
3.1.2.1	Inhalt, Aufbau und Themen der Erzählung	70
3.1.2.1.1	Inhalt	70
3.1.2.1.2	Aufbau	71
3.1.2.1.3	Themen	73
3.1.2.1.4	Charakter der Übersetzerin-Figur „Nadja“	75
3.1.3	Die Frankfurter Poetik-Vorlesungen und „Tagebuch“ in „Simultan“	78
3.1.3.1	Frankfurter Poetik-Vorlesungen	78
3.1.3.1.1	„Simultan“ und die Frankfurter Poetik-Vorlesungen	79
3.1.3.2	Tagebuch	85
3.1.3.2.1	„Simultan“ und „Tagebuch“	87
3.2	Yoko Tawada	88
3.2.1	„Das Bad“	88
3.2.1.1	Inhalt, Aufbau und Themen des Kurzromans	89
3.2.1.1.1	Inhalt	89
3.2.1.1.2	Aufbau	90
3.2.1.1.3	Themen	92
3.2.1.2	Charakter der Übersetzerin-Figur	99
3.2.1.3	Tawadas Poetik in „Das Bad“	100
3.2.2	„Saint George and the Translator“	106
3.2.2.1	Inhalt, Aufbau und Themen des Romans	109
3.2.2.1.1	Inhalt	109
3.2.2.1.2	Aufbau	109
3.2.2.1.3	Themen	110
3.2.2.2	Charakter der Übersetzerin-Figur	116
3.2.2.3	Tawadas Poetik in „Saint George and the Translator“	117
3.3	Übersetzerin-Figuren im Vergleich	121
3.3.1	Die Übersetzerin-Figuren in „Simultan“, „Das Bad“ und „Saint George and the Translator“	123
3.3.1.1	Beruf und Element Medium	123
3.3.1.2	Die Konfrontation mit der Fremde	126
3.3.1.3	Die Sprache als Bedrohung	131
3.3.1.4	Stimmen in Raum- und Zeitverschiebungen	133

3.3.1.5	Die Mehrgesichtigkeit des Ichs und die Unübersetzbarkeit in der Übersetzung	135
4	NACHWORT	140
5	LITERATURVERZEICHNIS	142
5.1	Primärliteratur	142
5.2	Sekundärliteratur	144
5.3	Nachschlagewerke	153
5.4	Tonträger	153
5.5	Internetquellen	153
	ANHANG	155
1.	Abstract	155
2.	Lebenslauf	156

1 VORWORT

Die Querverweise zu Ingeborg Bachmann und ihrem literarischen Schaffen, die ich vor allem in europäischer Sekundärliteratur über Yoko Tawadas Texte gefunden habe, weckten mein Interesse an einem Vergleich beider Schriftstellerinnen und Literaturwissenschaftlerinnen. Es zeigte sich jedoch bald, dass hierfür eine breitere Auseinandersetzung von Nöten wäre, als eine Diplomarbeit Raum bietet.

Abgesehen von der Affinität zu Walter Benjamin scheinen beide Schriftstellerinnen und Literaturwissenschaftlerinnen nicht viel gemein zu haben, außer ihrer beider Professionen des Schreibens und wissenschaftlichen Arbeitens. Yoko Tawada, die 1960 in Japan geboren wurde und seit 1989 in Deutschland lebt, publiziert seit 1987 in deutscher und seit 1992 auch in japanischer Sprache. In Japan, wie auch in Hamburg, hat sie Literaturwissenschaften (auf der Waseda Universität in Tokyo mit Schwerpunkt Russische Literatur) studiert. Tawada wählte nicht nur für ihre literarischen Publikationen den Begriff „exophones Schreiben“, sondern beschäftigte sich auch in ihren Essays mit diesem Begriff. Dieser etablierte sich jedoch nur langsam in der europäischen Literaturwissenschaft. Tawadas Auseinandersetzung mit Europa und dessen Denkweise und ihre eigens entwickelte „ethnologische Poetologie“ erweisen sich als bereichernde Denkherausforderung, im Eigenen das Fremde zu erkennen. Vor allem in der Sprache findet Tawada immer Lücken und Spalten, die auf längst Vergessenes oder nicht/selten Sichtbares hinweisen, mithilfe derer sie neue Blickwinkel erschaffen will. Leider haben ihre theoretischen Schriften, vor allem ihre Dissertation, im Gegensatz zu ihrem literarischen Werk noch wenig Aufsehen in der Wissenschaft auf sich gezogen. Ingeborg Bachmann hingegen war bereits zu Lebzeiten ein Aushängeschild der österreichischen und deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Ihre Bemühungen und Auseinandersetzungen mit der Sprache als moralische Instanz und ihrer Aufgabe als Schriftstellerin, die Sprache von ihren Floskeln zu befreien und den damit verbundenen, an Musil anlehenden utopischen Gedanken wurden zeitlebens oft hinter ihre Auftritte in der Öffentlichkeit gestellt. Das bezeugen Zeitungsberichte, die nach ihren in Frankfurt gehaltenen Poetik-Vorlesungen (1959) erschienen sind. Bachmanns poetologische Vorlesungen und ihr Anspruch an die

Literatur und deren Wissenschaft sind unumgänglich für (Deutsch) schreibende Autor(inn)en, die sich mit Sprache auseinandersetzen.

Weder Tawadas und Bachmanns Schreibstile noch ihre literarischen Themenbereiche scheinen einander zu kreuzen. Erst durch einen genauen Blick auf beider Poetik erhält man den Verdacht einer Parallelität. Präzise Forschungen zu diesem Thema liegen jedoch noch nicht vor, und auch diese Arbeit vermag nur einen weiteren Querverweis zu leisten. Hier werden vor allem die Gegenüberstellung der Übersetzerin-Figuren von Yoko Tawadas „Das Bad“ (1989), „Saint George and the Translator“ (2007) und Ingeborg Bachmanns Erzählung „Simultan“ (1972) im Vordergrund stehen. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit Tawadas Tübinger Poetik-Vorlesung „Verwandlungen“ (1998) und ihrer Dissertation „Spielzeug und Sprachmagie. Eine ethnologische Poetologie“ (2000), um davon ausgehend auf ihre Poetik zu schließen. Vor allem die Verortung Tawadas literarischen Schaffens soll zeigen, dass Gattungen wie „Nationalliteratur“ oder „Migrant(inn)enliteratur“ längst an Gültigkeit verloren haben. Ihr Schreiben wird ausgehend vom „exophonen Schreiben“ betrachtet werden.

Nach der Vorstellung der ausgewählten Texte beider Schriftstellerinnen und deren Betrachtung auf ihre jeweilige Poetik werden die Übersetzerin-Figuren der ausgewählten Texte verglichen. Wir werden sehen, dass vor allem die Frage nach dem „Ich“ als literarische Stimme eine wichtige Rolle in allen Erzählungen einnimmt. Sie schwankt zwischen Festschreibung und Verwandlung (Identitätsauflösung) sowie Zuschreibung und Mehrschichtigkeit. Anhand der Fragestellungen, wie die jeweiligen Übersetzerinnen mit der eigenen und der fremden Sprache konfrontiert werden und welchen Stellenwert das Übersetzen im Prozess der Selbstfindung und -verwandlung hat, werden wir sehen, dass das Scheitern in allen Fällen zur Befreiung aus einem Sprach- und Denksystem führt.

Am Ende des Vergleichs wird sichtbar werden, dass die Übersetzerin-Figuren in jeweils gleiche Prozesse der Transformation von Sprache der Autorinnen fungieren, aber die Lösungsansätze der Übersetzerin-Figuren, losgelöst von den Autorinnen jeweils andere sind.

2 YOKO TAWADA

2.1 Theoretische Schriften

Yoko Tawadas theoretische Schriften umfassen die „Tübinger Poetik-Vorlesungen“, die sie im Wintersemester 1997/98 an der Eberhard-Karls-Universität vorgetragen hat und 1998 vom Konkursbuch Verlag mit einem Nachwort des Komparatisten Jürgen Wertheimer herausgebracht wurden, wie ihre Dissertation „Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur – eine ethnologische Poetologie“ (2000), die 1998 auf Antrag von der Germanistin Sigrid Weigel an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich als Dissertation angenommen wurde (YT, SS, 2).

Wichtig für das Verständnis der Vorlesungen und der Dissertation ist der Begriff „Magie“, der eine zentrale Stelle in Tawadas theoretischen Schriften einnimmt. Die Begriffsdefinition entnimmt sie den Schriften Walter Benjamins, für den die Worte „Magie“ und „Zauber“ einen Zustand bedeuten, in dem eine „andere“ Wahrnehmung entsteht (vgl. YT, SS, 162). In ihren Poetik-Vorlesungen und explizit in ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit dem Phänomen der aus der Wissenschaft zurückkehrenden Magie in die Literatur am Beispiel literarischer Texte.

2.1.1 Tübinger Poetik-Vorlesungen

Die Vorlesungsreihe enthält drei Vorträge: „Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit“, „Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung“ und „Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung“. Wir werden sehen, dass diese theoretischen Auseinandersetzungen auch in ihren essayistischen Texten und in ihrer Dissertation zu finden sind und somit Eckpfeiler ihrer Poetik darstellen.

Die leicht verblasste japanische Silbenschrift auf dem Einband der Publikation macht (für Lesende ohne Japanisch-Kenntnisse) versteckt auf das Thema der Verwandlung und Transformation aufmerksam. Wie auch Michiko Tanigawa (2010) bemerkt, bedeuten die japanischen Worte auf dem Einband ins Deutsche übersetzt: Folter, Niesen, Kritisieren,

übermütig, Veröffentlichung, Biografie.¹ Nachvollziehen kann man diese Verweise jedoch erst in Zusammenhang mit dem angehängten Essay „E-Mail für japanische Geister“ (1998). In diesem macht Tawada auf ihre Verwendung zweier Schriftsysteme (Alphabet und Silbenschrift) auf dem Computer aufmerksam.² Manchmal, so Tawada, verwandle der Computer dann willkürlich deutsche Umlaute in Kombination mit „f“ und „ch“ in Ideogramme, welche dann Jubeln, Peinigen und Niesen bedeuten würden (YT, VL, 41).

2.1.1.1 Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit

Die erste der drei Poetik-Vorlesungen behandelt den Umgang mit fremden Stimmen und Sprachen, nicht nur bei den Menschen, sondern auch im Reich der Tiere, der Zeichen und des Körpers. Tawada vergleicht die Stimmen der Menschen mit jenen der Vögel, die ebenso unterschiedliche Sprachen benutzen (YT, VL, 25). Die Vogelsprache ist deshalb für sie herausragend, weil sie vor allem in der deutschsprachigen Literatur (u.a. E.T.A. Hoffmann, „Der Ring der Nibelungen“) und Kompositionen oder in schamanischen Theorien als mimetisch definiert wird. Dadurch, dass Tawada Sprache und Körper zueinander in Verbindung setzt, zeigt sie wie Sprache über ihre scheinbaren Grenzen hinausgehen kann. Es geht ihr nicht um die inhaltliche Ebene der Sprache, sondern um den „Sprachkörper“, der ein Abbild von ihr darstellt (YT, VL, 25). Die Möglichkeit, mit dem Körper Sprache zu erfassen, eröffnet den Eingang in eine neue Ebene des Verständnisses. So kann, laut Tawada, weder der Vogel noch der Mensch die Sprache des Gegenübers je verstehen, sondern nur nachahmen, aber gerade durch die „konzentrierte Nachahmung“ entsteht ein „klareres Abbild einer fremden Sprache“ (YT, VL, 22). Sigrid Weigel (1996) nennt diese *praktizierende Nachahmung* Yoko Tawadas ein „literarisches Verfahren, mit dem sie in der europäischen Zeichenwelt das darin verborgene und verlorene Mimetische wieder entdeckt“.³

¹ Tanigawa, Michiko: Performative Über-setzungen / über-setzende Performance. Zur Topologie der Sprache von Yoko Tawada. In: PT, 355.

² Vgl. hierzu: Kersting, Ruth: Essays im Vergleich. Botho Strauss' „Anschwellender Bockgesang“ und Yoko Tawadas „Verwandlungen“. In: Ethnizität und Geschlecht. (Post-)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005, S. 218.

³ Weigel, Sigrid: Laudatio auf Yoko Tawada. In: Jahrbuch der Bayrischen Akademie der Schönen Künste, 11/1996, S. 375.

2.1.1.1.1 *Fremde Stimmen und Sprachen*

Ausgehend davon, dass sich jeder Mensch den gängigen Kommunikationsformen, Stimmlagen und Sprecharten der Gesellschaft, in der er sich bewegt, anpasst, vertritt Tawada, wie sie selbst anführt, den Standpunkt Julia Kristevas (vgl. „Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China“⁴), „dass in einer Sprache, in der der Tonfall eine grammatikalische Relevanz hat, [...] die gesprochene Sprache eine Beziehung zwischen den Phasen vor und nach dem Eintritt in die kommunikative Sprache“ herstellt (YT, VL, 9). Der sich daraus ergebende Sprachrhythmus, der die „Erinnerung an den Leib der Muttersprache“ enthält, wird demnach als Akzent in die Fremdsprache mitgenommen. Die Sprache erhält somit für Tawada eine Art Körperlichkeit, „wenn sie von einer fremden Zunge gesprochen wird“ (YT, VL, 9). Menschen, die von fremden Stimmen umgeben sind, haben laut Tawada die Wahl sich völlig anzupassen (wobei sie vieles aufgeben) oder sich auf die Fremde der eigenen Stimme und die fremde Sprache einzulassen. Für Tawada unterbricht diese fremde Stimme zwar „die Melodie des gemeinsamen Gesprächs“, aber eröffne dadurch „eine Lücke, die peinlich oder erfrischend sein“ kann (YT, VL, 10). Auch Menschen, die ausschließlich in ihrer Muttersprache sprechen, besitzen jene fremden Stimmen, da sich nach Auffassung Tawadas jede Stimme im Laufe des Lebens verändert und verwandelt. Diese „Spannung zwischen Integration und Fremdheit der Stimme stelle einen unvermeidlichen Teil der Sozialisation“ dar (YT, VL, 9). Wie Reiko Tachibana (2007) feststellte und Christine Ivanovic (2008) weiter ausführte, nennt Tawada dieses Heraustreten aus der Muttersprache „exophony“, gleich ihrem Buchtitel „Ekusofoni – bogo no soto e deru tabi“⁵ (dt. Exophonie – Reisen aus der Muttersprache heraus).⁶ Prosaistisch setzt Tawada dieses Phänomen zum Beispiel in der Erzählung „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“ (YT, TM 9–15) um. Die nicht muttersprachig Deutsch sprechende Protagonistin wundert sich über das Wort ‚es‘. Die deutschsprachigen Kolleg(inn)en erklären ihr, dass dieses Wort nur eine „grammatikalische Lücke fülle und dieses „es“ gar nichts bedeute“ und es ausschließlich dazu da wäre, das notwendige Subjekt des Satzes zu füllen. Trotz dieses Erklärungsversuches macht sich die Protagonistin weiterhin Gedanken über das, wie sie es nennt, „fleißig arbeitende es“ (YT, TM, 14). Gegenüber der eigenen

⁴ Kristeva, Julia: Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China. Übersetzt von Anette Lallemand. (zuerst Nymphenburger Verlag 1976). Frankfurt am Main: Ullstein 1982, S. 27ff.

⁵ Tawada, Yoko: Ekusofoni – bogo no soto e deru tabi. Tokyo: Iwanami Shoten 2003.

⁶ Tachibana, Reiko: Tawada Yoko's Quest for Exophony: Japan and German. In: Slaymaker, Doug (Ed.): Yoko Tawada. Voices from everywhere. Lanham [u.a.]: Lexington Books 2007, S. 153.

Muttersprache wird man blind und ist sich ihrer somit nicht mehr bewusst. Erst durch das Heraustreten aus alten Gewohnheiten und Selbstverständlichkeiten der Sprache sehen wir ihre Lebendigkeit und ihre Spalten.

2.1.1.1.2 Körperlichkeit der Sprache

Den Zugang zur Körperlichkeit der Sprache bekam Tawada nach eigener Aussage erst durch die Fremderfahrung der deutschen Sprache. In ihrer Muttersprache war ihr vor allem ihre Handschrift wichtig, da diese für sie „eine Reise in unbekannte Landschaften“ (vgl. „Magische Oberflächen“) darstelle, die im Gegensatz zu Stimmen (die vom „Gesamtklang der Gemeinschaft verschluckt“ werden) bindend ist und individuell bleibt (YT, VL, 10). Das Beispiel einer Kunstperformance im Zuge derer der Künstler dasselbe Wort in einer Endlosschleife wiederholt, zeigt Tawada, dass man zum Sprechen den ganzen Körper braucht. Denn wenn dieser außer Kontrolle gerät beginnen die „einzelnen Körperteile ihren eigenen Willen zu behaupten“. Es sei demnach ein „künstlerisches Experiment, eine fremde Sprache zu sprechen und dabei die körperlichen Anstrengungen zu beobachten“ (YT, VL, 10). Experimentelle Sprache ist aber nicht nur Kunstzweck für Tawada, sondern auch Schutzprogramm vor „Verbesserungsvorschlägen, psychologischen Ratschlägen, pädagogischen Angeboten oder humanistischem Mitgefühl“, denen man ausgeliefert ist, wenn man nicht muttersprachlich ist. Den Akt des Sprechens setzt Tawada mit dem Gefühl der Angreifbarkeit und Verletzbarkeit gleich. Da es gesellschaftlich in Deutschland nicht angesehen ist zu schweigen, weicht Tawada auf experimentelles Sprechen und Schreiben aus. Christina Kraenzele (2007) nennt dieses experimentelle Schreiben Tawadas „körperliche Transformation“, die vollzieht, wenn man von einer Sprache zur anderen Sprache springt. Es verstarke das Bewusstsein des Sprechens, das mit körperlicher Anstrengung verbunden ist.⁷

2.1.1.1.3 Vogelsprache in Literatur und Musik

Mit jeweils einem Textbeispiel von Paul Celan (Anfangszeilen des Gedichtzyklus „Sprachgitter“)⁸ und E.T.A. Hoffmann („Das fremde Kind“) leitet Tawada wieder zum Anfang der Vorlesung, zu den Vogelstimmen um. Die Stimmen der Vögel nehmen für

⁷ Kraenzele, Christina: Traveling without moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's „Überseetzungen“. In: Slaymaker: Yoko Tawada, S. 97.

⁸ Celan, Paul: Gesammelte Werke. Erster Band. Mohn und Gedächtnis. Von Schwelle zu Schwelle. Sprachgitter. Die Niemandsrose. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 147.

Tawada in beiden literarischen Texten die Rolle der Natur gegenüber der Wissenschaft und Vernunft ein (YT, VL, 12). In E.T.A. Hoffmanns Erzählung lernen Kinder durch das Erlernen des Fliegens die Vogelsprache. Der Körper muss sich auf die gleiche Bewegungsart einlassen, um die Sprache der „Fliegenden“ zu verstehen (YT, VL, 13). Dies verweist auf die schon erwähnte Annahme Tawadas, Sprache sei etwas mit dem Körper Verbundenes. Weiters verweist Tawada auf Richard Wagners „Der Ring der Nibelungen“. Bekanntlich tötet Siegfried den Lindwurm und badet in seinem Blut, danach versteht er die Sprache der Vögel. Ausgehend von diesem Beispiel zieht Tawada die Verbindungslinie zum Schamanismus⁹, der besagt, dass man die Sprache der Vögel erst dann erlernen kann, wenn man „von einer Schlange oder einem anderen als magisch geltenden Tier ißt, weil diese von den Seelen der Toten bewohnt werden und Epiphanien von Göttern sind“ (YT, VL, 19).¹⁰ Zugleich ist Tawada jedoch bewusst, dass Schamanismus, Tier- und Vogelsprache in der Moderne kaum mehr einen „kulturell anerkannten Ort“ haben. Die Körperlichkeit der Sprache, das was über ihren Inhalt hinaus geht, findet wenig bis keinen Platz mehr und wird als „Abweichung der Normalität“ angesehen (YT, VL, 20).

Einen weiteren Bereich der Nachahmung entnimmt Tawada der Musik. Die meisten Komponisten versuchen laut Tawada den Gesang des Kuckucks oder der Nachtigall nachzuahmen und sich vor allem auf „mythologische Bilder der Vögel“ zu beziehen. Anders jedoch beim Komponisten Olivier Messiaen, der in seiner Komposition „Catalogue d’oiseaux“ verschiedene Vogelstimmen in Klaviermusik „transportiert“ hat. In Tawada löse diese Musik eine unbekannte „starke Erinnerung“ aus. Es erinnere sie aber auf keinen Fall an eine bestimmte Vogelstimme, weil die Komposition nicht authentisch klingt. Das resultiere daraus, dass Vögel „in viel kleineren Intervallen singen, als Klaviertasten wiedergeben können“. Olivier Messiaen hat versucht, die Vogelsprache nicht zu kopieren

⁹ Schamanismus ist das uralte religiöse Glaubenssystem der Bewohner/-innen Sibiriens und Innerasiens. Zentrale Gestalt ist der Schamane (der Wissende), der symbolisch zwischen der Welt des Menschen und einer Welt der Geister oder Seelen vermittelt. Bezüglich der Definition des Schamanen ist sich die Wissenschaft nicht einig, sehr wohl aber über dessen klassisches Territorium: nördliche und zentrale Teile Eurasiens zwischen Lappland und den koreanischen Halbinseln. Aus: Hoppál, Mihály: Schamanen und Schamanismus. Augsburg: Pattloch 1994, S. 12.

Mircea Eliade unterscheidet zwischen folgenden Arten des Schamanismus: sibirischen, nord- und südamerikanischen, indonesischen und ozeanischen Schamanismus. Aus: Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. (zuerst Editions Payot 1951). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 1.

¹⁰ Vgl.: Ebd., S. 105.

(da dies nie gelingen würde), sondern „nachzuahmen“ und erreichte dadurch ein „Abbild“ (YT, VL, 20) der ihm unverständlichen „fremden“ Sprache.

Wenn ich deutsch spreche, komme ich mir manchmal vor
wie eine Komponistin, die in einem Wald steht und versucht,
die Musik der Vögel zu hören, zu notieren und
nachzuahmen. Wer mit fremder Zunge spricht, ist ein
Ornithologe und ein Vogel in einer Person (YT, LV, 21).

Ein Mensch, der eine fremde Sprache spricht, ist für Yoko Tawada immer zugleich jemand, der die fremde Sprache erforscht und nachahmt, nie aber kopiert, da dies nicht möglich ist. Man ist Betrachter/-in und Betrachtete/-r zugleich.

2.1.1.2 Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung

Beginnend bei der Auseinandersetzung und der Gegenüberstellung von gesprochener und geschriebener Sprache sowie Buchstaben und Ideogrammen zieht Tawada über die Körperlichkeit der Sprache und die „Schrift der Objekte“ die verbindende Linie zur Übersetzung von literarischen Texten. Sie zeigt am Beispiel von Franz Kafkas Skizze „Zerstreutes Hinschauen“¹¹, dass es Texte gibt, die bereits im Original eine Übersetzung in sich tragen (die oft erst durch den Akt des Übersetzens ersichtlich wird). Das heißt es liegt eigentlich kein Original vor, da selbst der Akt des Schreibens schon eine Übersetzung „aus einem Bereich, der nicht sprachlich aufgebaut zu sein scheint“, darstellt.¹²

2.1.1.2.1 Ideogramme und Alphabet im Vergleich

In diesem Teil der Vorlesung beschäftigt sich Tawada vor allem mit den Unterschieden von Buchstaben und Ideogrammen. Es falle ihr schwer, beim Lesen eines deutschen Textes ihre Aufmerksamkeit von den Buchstaben auf den Inhalt des Textes zu richten. Ihr Blick richte sich vor allem auf den „Sprachkörper“ des Textes, wobei die Bedeutung der Wörter unwichtig werden und ihr „als Gemälde“ erscheinen (YT, VL, 25). Tawada vergleicht diesen Zugang mit Museumsbesuchen, bei denen sich die Sprache durch das Bild auflöse und nicht, wie es die meisten versuchen, das Bild in Sprache zu übersetzen (YT, VL, 26).

¹¹ Kafka, Franz: Erzählungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 15.

¹² Klopfer, Alfred: „Also es gibt kein Original.“ Japanische Germanisten im Gespräch mit der Schriftstellerin Yoko Tawada. In: OAG Notizen, 11/1998, S. 13.

Genauso verhält es sich bei ihr mit (chinesischen) Ideogrammen, sie übersetzt diese nicht in „Sprachlaute“, sondern nimmt die Schriftzeichen als Bild wahr, um deren Bedeutung zu verstehen (YT, VL, 27). Die japanische/chinesische Schrift zeichne sich für sie vor allem auf der Bedeutungsebene aus. Es ist nicht notwendig, die Aussprache von jedem Zeichen zu kennen, sondern dessen Bedeutung zu wissen, reicht vollkommen aus (YT, VL, 27). Sie verweist auf den Umstand, dass es in Japan lange Zeit nicht akzeptiert wurde, moderne Gedichte laut vorzulesen, da man die „kunstvolle Zusammenstellung der ausgesuchten Schriftzeichen“ sprachlich nicht vermitteln könne. Für Tawada entspricht ein Schriftzeichen einem „Bedeutungspaket“, das zu verschiedenen Zeiten immer wieder neu analysiert und gedeutet werden kann, aber dessen Gestalt sich nie verändert. Auf ihre literarischen Texte resultierend gibt Tawada an, dass die Verwendung von Wörtern wie Vogel, Stein und Fisch nicht als Symbole oder Metaphern in ihren Texten zu lesen seien, sondern als Schriftzeichen:

„Die Bildlichkeit der Schrift“ hat „nichts mit einem konkreten Bild“ zu tun, sondern vielmehr mit „Erinnerung“ (YT, VL, 28).

Diese Erinnerungen sind als gemeinsame gesellschaftliche, vergangene kulturelle Rituale und Mythen zu verstehen, die durch die Auseinandersetzung mit der eigenen und fremden Kulturen wieder ins Gedächtnis geholt werden müssen, um die Bildlichkeit der Schrift „lesen“ zu können. Geschieht dies nicht, bleiben manche Erinnerungen dem/der Lesenden verborgen.¹³

Im Gegensatz zu Buchstaben ist der „Schriftkörper eines Ideogrammes“ (YT, VL, 30) für Tawada nicht „rätselhaft“, weil „er zeigt, was er bedeutet“. Buchstaben hingegen bezeichnet sie als „Rätsel“, da sie weder Zeichen sind, die für einen Signifikanten stehen, noch Piktogramme oder Abbilder darstellen.

¹³ Darauf wurde ich von Christine Ivanovic im Laufe eines Gesprächs in Wien (2011) hingewiesen.

Man darf ihn nicht anschauen, sondern muß ihn sofort in einen Laut übersetzen und seinen Körper verschwinden lassen. Sonst wird er lebendig, springt aus dem Satz und verwandelt sich in ein Tier (YT, VL, 30).

Tawada stellt den Buchstaben als „Einzelwesen“ in den Vordergrund, der von jeder „Bedeutung frei“ und daher „unberechenbar“ ist. Nur durch Kombinationen von einzelnen Buchstaben entstehen Wörter, die man wiederum in einzelne Buchstaben und Wortteile zerlegen kann. Durch die Möglichkeit, Buchstaben vertauscht aneinanderzureihen kann der „Sinn eines ganzen Satzes zerstört“ werden. Darin sieht sie die Möglichkeit, einen magischen Prozess sichtbar zu machen, der von der Wissenschaft ausgeklammert wurde (YT, VL, 30). Gleichzeitig sieht sie durch die willkürliche oder teilweise fehlerhafte Aneinanderreihung einzelner Buchstaben in Wörtern eine „Unzuverlässigkeit“ und „Unberechenbarkeit“:

Man schreibt ein B, es kann eine Blume daraus werden, aber auch eine Bombe (YT, VL, 31).

Schriftzeichen hingegen verlieren ihren Sinn auch dann nicht, wenn sie auseinandergerissen werden, obwohl Tawada auch in ihnen „Ungewissheit“ und „Unlesbarkeit“ sieht (YT, VL, 32). Sie verweist auf die Entstehungsgeschichte der Ideogramme, die von Fußspuren der Vögel inspiriert und auf Schildkrötenpanzern oder Tierknochen geritzt wurden (YT, VL, 33). Daher erinnern Tawada Risse und Spalten an Schriftzeichen. Auf Oberflächen von Gegenständen oder auf einem Feldweg entdeckt sie Buchstaben, die sie als „Naturschrift“ bezeichnet (YT, VL, 33). Die Verkörperung des Alphabets am eigenen Körper, aus dem Tawada auch Buchstaben herauslesen kann, empfindet sie als „lebensgefährlich“, da der Körper demnach wie Wörter vom „Auseinanderfallen“ bedroht ist (YT, VL, 33). Tawada sucht zum Beispiel auf ihrer Handfläche den Buchstaben I oder C und nennt diesen Vorgang „Aus-der-Hand-Lesen im wörtlichen Sinn“ (YT, VL, 33).

2.1.1.2.2 *Literarische Übersetzungen*

In diesem Teil der Vorlesung lässt Tawada die Themen Körperlichkeit der Sprache und Schrift sowie die Nachahmung von fremden Sprachen zusammenfließen und behandelt die Schwierigkeiten und das Wesen von literarischen Übersetzungen.

Eine literarische Übersetzung muß obsessiv der Wörtlichkeit nachgehen, bis die Sprache der Übersetzung die konventionelle Ästhetik sprengt. Eine literarische Übersetzung muß von der Unübersetzbarkeit ausgehen und mit ihr umgehen, statt sie zu beseitigen (YT, VL, 35).

Diese Aussage erinnert an den Begriff der „konzentrierten Nachahmung“ der ersten Vorlesung, die zu einem „klaren Abbild einer fremden Sprache“ (YT, VL, 20) führt. Literarisches Übersetzen ist demnach eine Nachahmung der Wörter und deren Bedeutung, die nur annähernd ein Abbild der fremden (Original-)Sprache zeigen kann. Der Reiz einer Übersetzung liegt für Tawada darin,

[...], daß sie den Leser die Existenz einer ganz anderen Sprache spüren läßt. Die Sprache der Übersetzung tastet die Oberfläche des Textes vorsichtig ab, ohne sich von seinem Kern abhängig zu machen (YT, VL, 35).

Die Beschaffenheit eines Textes setzt sich demzufolge aus einer Oberfläche zusammen, die aus Buchstaben oder Schriftzeichen besteht, und einem Kern, dem Inhalt, den Tawada auch als unbeabsichtigten „Originaltext“ bezeichnet (YT, VL, 39). Anhand eines Absatzes aus Franz Kafkas Skizze „Zerstreutes Hinausschauen“¹⁴ erklärt Tawada den unbeabsichtigten „Originaltext“ wie folgt:

Was werden wir in diesen Frühlingstagen tun, die jetzt rasch kommen? Heute früh war der Himmel grau, geht man aber jetzt zum Fenster, so ist man überrascht und lehnt die Wange an die Klinke des Fensters. Unten sieht man das Licht der

¹⁴ Kafka: Erzählungen, S. 15.

freilich schon sinkenden Sonne auf dem Gesicht des kindlichen Mädchens, das so geht und sich umschaut, und zugleich sieht man den Schatten des Mannes darauf, der hinter ihm rascher kommt. Dann ist der Mann schon vorübergegangen und das Gesicht des Kindes ist ganz hell.¹⁵

Obwohl dieser Text keine Übersetzung ist, erscheint er Tawada wie eine Übersetzung aus dem Altjapanischen. Die Begriffe: „Sonne“, „Gesicht“, „Frühling“, „rasch“, „Schatten“, „umschauen“ und „hell“ enthalten alle, wenn man sie in chinesische Ideogramme schreibt, das Zeichen für „Sonne“. Tawada geht nicht davon aus, dass Kafka diese Ideogramme gekannt hat, aber sie vermutet, dass „ein literarischer Text später seinen Originaltext finden kann, aus dem er übersetzt worden sein könnte“ (YT, VL, 39). Für Tawada gibt es bei literarischen Texten kein Original. Sie sieht in der ersten schriftlichen Fixierung eines Textes schon eine Übersetzung eines „nichtexistenten Urtextes“, der in einer „Sprache, die es nicht gibt“, entstanden ist.¹⁶

Das Schreiben ist zunächst einmal eine Übersetzung aus einem Bereich, der nicht sprachlich aufgebaut zu sein scheint, [...]. Aber in diesem sprachlosen Bereich gibt es gar nichts, das muß erst „erwachen“ [...]. Und es erwacht nicht von selbst, sondern es muß aus einer fremden Welt, von fremden Richtungen darauf geblickt werden.¹⁷

Wie Hiltrud Arens (2007) feststellte liegt hier eine Gemeinsamkeit, aber auch eine Differenz zu Walter Benjamins Auffassung von Übersetzungen¹⁸ vor. Tawada hat in ihrer Dissertation „Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie.“ (2002) selbst auf Walter Benjamin (vgl. YT, SS, 19) verwiesen, indem sie unter anderem seine Auffassung vom Umgang mit Bilderbüchern zitiert und als Grundlage ihrer These nimmt (vgl. YT, SS, 161). Benjamin sieht Bilderbücher als Oberflächen, in

¹⁵ Kafka: Erzählungen, S. 15.

¹⁶ Klopfer: „Also es gibt kein Original“, S. 13.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Walter Benjamin bezeichnete eine gute Übersetzung, eine, in der das Fremde der Sprache, als das Echo des Originals liegt. Er geht also von einem Original aus, Tawada nicht. Aus: Arens, Hiltrud: Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada. In: Slaymaker: Yoko Tawada, S. 62.

welche die Kinder hineintreten und nicht aus denen z. B. die Märchenfiguren heraustreten. Wichtig sei nicht der Inhalt des Buches, sondern dessen Oberfläche, die Benjamin die „stille Fläche“ nennt (vgl. YT, SS, 161). Die „Stille“ ist hier gleichzusetzen mit dem unsichtbaren, versteckten japanischen Schriftzeichen in Kafkas Worten, die den von Tawada bezeichneten ungewollten „nichtexistenten Urtext“ zeigen und der nur dann wahrgenommen werden kann, wenn man in die Oberfläche des Textes tritt.

2.1.1.2.3 Die Träume von der Schrift

Tawada setzt nun die These der Oberflächen von Texten fort, indem sie diese um die Traumwelt erweitert. Auch den Traum versteht sie als Oberfläche, in dem sie Schriftzeichen und Buchstaben erkennen kann. Die Frage „In welcher Sprache träumen Sie?“ erscheint nicht relevant. Viel mehr müsse man fragen „In welcher Schrift träumen Sie?“, denn eine Sprache müsse man sich laut Tawada nicht einverleiben, um mit ihr zu träumen. Mit der Schrift hingegen verhalte es sich anders, diese brauche „lange, bis sie im Körper sitzt“ (YT, VL, 39).

Yoko Tawada liest ihre Träume, indem sie die Sprache in Bilder übersetzt. So erkennt sie, im Traum etwa eine „hügelige Trümmerlandschaft“, in der es heiß war und sie viele Sorgen hatte, eindeutig als Deutsch, da „Kummer und Trümmer immer im Sommer“ kommen und „diese Wörter in der Mitte eine Reihe runder Hügel, die aus zwei „m“ bestehen“, haben (YT, VL, 39). Diese Herangehensweise erfordert ein Umdenken im Umgang mit Buchstaben und des Denkens an sich. Der Traum ist die Oberfläche, die man braucht um, wie Benjamin (vgl. YT, SS, 161) anhand von Bilderbüchern gezeigt hat, in die „Stille“ des Textes einzutreten. Auf der Oberfläche entdeckt man Spalten und Ritzen, die zu Schriftzeichen und Buchstaben werden, und in diesem Moment tritt der/die Beobachtende in die Oberfläche ein. Die Sprache muss zuerst in die Schrift übersetzt werden.

2.1.1.3 Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung

In dieser Vorlesung setzt sich Tawada mit der Wandelbarkeit des „Ich“ in der Literatur auseinander. Ausgehend von der sprachphilosophischen Frage, wo das Gesicht eines Fisches beginnt und endet, schlägt sie die Brücke zu Ovids Metamorphosen und zeigt die Wichtigkeit des Motivs der Verwandlung in der europäischen und japanischen Literatur,

die, so kritisiert sie, in der europäischen/westlichen Moderne durch den Begriff „Identitätskrise“ abgelöst wurde.

2.1.1.3.1 Wo beginnt das Gesicht eines Fisches und wo endet es?

In dieser Vorlesung verweist Yoko Tawada auf die Erzählung „Einbahnstraße“ von Walter Benjamin. Der Text zeigt, dass Benjamin den Körper als Medium begreift, der dazu dient, die Sprache sichtbar zu machen. So zeige sich laut Benjamin die (Sammler)-Leidenschaft nicht *im* Gesicht des Sammelnden, sondern sie zeige *am* Sammelnden ihr Gesicht (YT, VL, 45). Tawada folgert daraus, dass das Gesicht kein Körperteil ist, sondern etwas, das „sichtbar geworden ist“, darstellt (YT, VL, 45). Wiederum auf Benjamin verweisend vertritt Tawada die These, dass auch Städte und Gegenstände mehrere Gesichter zum Ausdruck bringen, wenn sie gelesen werden können (YT, VL, 46).

Als Physiognomiker liest Benjamin Gesichter von Gegenständen, Traumbildern oder auch Architektur als mehrdeutige Texte. Indem er diese beschreibt, verwandelt sich die Dingwelt in literarische Texte (YT, VL, 47).

Vor allem in E.T.A. Hoffmann, den Benjamin in seinem Text „Das dämonische Berlin“ einen Physiognomiker (der Gegenstände sammelt, um deren Gesichter zu lesen) nannte, sah er einen „Seher, der die dämonischen Gesichter der Stadt Berlin gelesen und sie auch im Ausland bekannt gemacht hat“ (YT, VL, 47).

2.1.1.3.2 Der Spalt zwischen Gesicht und Ich

Tawada wendet sich in diesem Teil der Vorlesung der Magie zu, die sich in der Sprache zeigen kann. Wieder führt sie vor, wie man aus seiner eigenen Muttersprache heraustreten kann. Anhand des (menschlichen) Unvermögens, sinnliche Wahrnehmungen in Wörter zu fassen, fragt Tawada, was der Satz „Ich rieche.“ bedeuten könne, wenn z. B. das Gehör die Fähigkeit zu hören hat, aber der Geruch nicht die Fähigkeit zu riechen hat. Kommt nun der Geruch von der Person, die ihn riecht, oder empfängt sie einen Geruch? Daraus folgernd betritt sie nun den Spalt, der sich in der Sprache auftun und „Magie“ zu Tage bringen kann:

Wenn das Gerochene der Geruch heißt und das Geschmeckte der Geschmack, könnte das Gesehene das „Gesicht“ heißen. Das, was ich an anderen Menschen sehe, bezeichne ich als Gesicht (YT, VL, 48).

Für Tawada ist das Gesicht kein anatomischer fixierbarer Körperteil. Im Gesicht von Gesprächspartner(inne)n sehe man seine eigene Unruhe und die rätselhaften Züge, die man im Gesicht des Gegenübers sehen würde sind Spiegelungen des eigenen Ausdrucks (YT, VL, 49). Kein Mensch, so Tawada, hat sein eigenes Gesicht je gesehen, außer im Spiegelbild.

Ich weiß nicht, wie ich von außen aussehe. Von innen aber habe ich mein Gesicht schon oft gesehen: eine schattige Landschaft mit einem sumpfigen Wald und zwei gefrorene Seen [...] (YT, VL, 50).

Tawada benutzt nun die grammatikalischen Regeln der deutschen Sprache, um das Wort „Gesicht“ zu einer Sinneswahrnehmung zu machen:

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.“ (YT, VL, 50).

Eine Sinneswahrnehmung ist immer eine sich veränderte Variable, die nie fertig sein kann, daher nennt Tawada ihr Gesicht ein „Skizzenbuch“, in dem mehrere Gesichter zu finden sind (YT, VL, 50). Diese Verwandlung und Mehr(ge)sichtigkeit würde in Deutschland nicht sehr positiv bewertet werden. Nach Tawadas Beobachtungen zufolge zeige man in Europa nur böse Gestalten mit mehreren Gesichtern (YT, VL, 51). „Mehrgesichtigkeit“ würde mit Falschheit in Verbindung gebracht, wie der Ausspruch: „Da habe ich ihr/sein wahres Gesicht gesehen!“ zeige. In Bezug zu Fremdheit ist das Thema „Gesicht“ für Tawada kaum zu umgehen, denn erst die Erwartungen, die dem Reisenden oder Fremden entgegengebracht und ins Gesicht eingeschrieben werden, machen ihn für die

„Einheimischen“ sichtbar, denn ohne die, so Tawada, würden sie wahrscheinlich unsichtbar bleiben (YT, VL, 52).

2.1.1.3.3 *Verwandlungen*

Die letzte der Vorlesungen behandelt den Stellenwert der Verwandlung in der europäischen und japanischen Literatur. Zu Beginn zeigt Tawada die Wandelbarkeit der Begriffe anhand des Kapitels „Zur Entstehung der Welt“ von Ovids „Metamorphosen“. Die (von Gott) gezogene Grenze zwischen Erde und Gewässer würde nur als „sprachliche Leistung“ gesehen werden können, da man Wasser von Erde, materiell gesehen, nicht trennen könne. Nur aufgrund der Begriffe glaube man, dass eine Trennung möglich sei. Auch die Begriffe „Erde“ oder „Gewässer“ sagen, so Tawada, nichts über deren Beschaffenheit aus. Nur die Differenz zu anderen Begriffen würde durch das Wort beziehungsweise den Begriff aufgezeigt werden (YT, VL, 50).

Das Buch der Metamorphosen macht nur darauf
aufmerksam, daß die Definitionen fiktiv sind (YT, VL, 55).

Von der Wandelbarkeit der Begriffe geht Tawada nun auf die Verwandlungen in der Literatur über und unterscheidet in europäischen Märchen zwischen zwei Arten der Verwandlung: Ein Mensch, der sich unfreiwillig in ein Tier verwandelt. Und ein Tier, das sich aus eigenem Willen in einen Menschen verwandelt (YT, VL, 57). In japanischen Märchen komme noch eine Verwandlungsform hinzu: Tiere, die sich in Frauen verwandeln, einen Menschen heiraten, sich wieder in ein Tier verwandeln und den Menschen verlassen. Diese Art der Verwandlung wurde jedoch ihrer Einschätzung nach verdrängt, einerseits wegen der Angst vor Sodomie und andererseits wegen der Angst vor einer eigenen möglichen Verwandlung (YT, VL, 57). Sie verweist auf eine berühmte Verwandlungsgeschichte des japanischen Schriftstellers Ueda Akinari¹⁹ (1734–1809). Aus dieser wird für sie ersichtlich, dass sich ein/e Künstler/in in der leidenschaftlichen Beschäftigung mit dem Modell identifizieren und zugleich distanzieren muss um produktiv zu sein (YT, VL, 57–58). Entfällt die Distanzierung zum Modell droht die Verschmelzung mit dem Sub- oder Objekt (der Künstler würde zum Karpfen werden). Vor allem die

¹⁹ Ueda, Akinari: Unter dem Regenmond. Ins Deutsche übertragen von Oscar Benl. Stuttgart: Klett-Cotta 1980.

Wissenschaft versuche (die Betonung liegt auf „versuche“), diese Distanz aufrechtzuerhalten. Als radikalste Form der Wissenschaft sieht Tawada die Verwandlung von Tieren in Menschen, um reden zu können. Diese entdeckte sie ansatzweise in den Erzählungen Franz Kafkas „Forschungen eines Hundes“ und „Ein Bericht über eine Akademie“²⁰ (YT, VL, 59).

Bedauerlich für Tawada ist die Verdrängung des Begriffs „Verwandlung“ in das „Modewort Identitätsverlust“, denn:

Poetische Verwandlungen bilden einen Raum zwischen der
Sehnsucht nach einer tödlichen Verwandlung in ein Tier und
dem Entsetzen über die Verwandlung in einen Menschen
(YT, VL, 60).

Es entsteht ein Raum zwischen sehnsüchtigem Tod (Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“) und Entsetzen (Kafkas Erzählung „Ein Bericht für eine Akademie“) – das könnte unter anderem heißen, dass die poetische Verwandlung einen (utopisch) dritten Raum oder eine Distanz darstellt, die zwischen zwei sich auslöschenden Sehnsüchten stehen und somit Möglichkeiten für Lösungsexperimente bieten können.

2.1.2 Spielzeug und Sprachmagie. Eine ethnologische Poetologie

Yoko Tawada beschäftigt sich in ihrer Dissertation „Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie“, mit der sie 1998 bei Sigrid Weigel im Fachbereich Neuere Deutsche Literaturwissenschaft promoviert hat mit dem Phänomen der aus der Wissenschaft zurückgedrängten und in die Literatur wiedergekehrte Magie.²¹ Im folgenden Kapitel arbeite ich mit dem im Jahre 2000 im Konkursbuch Verlag erschienen gleichnamigen Band. Die Begriffe „ethnologische Poetologie“ und „Schrift der Objekte“ sind für diese Arbeit von großer Bedeutung, weil sie sich in den essayistischen und literarischen Werken Tawadas weiterschreiben und wichtige Elemente für ihre Poetik

²⁰ In letzterem Text ist der Ich-Erzähler ein Affe, der sich vom Forschungsobjekt (des Menschen) zum Forscher (der Menschen) verwandelt.

²¹ Vgl. hierzu: Kersting, Ruth: Fremdes Schreiben. Yoko Tawada. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2006, S. 43.

darstellen.²² Wie Yoko Tawada selbst anführt (vgl. YT, SS, 19), ist die Arbeit stark von Walter Benjamins²³ (von ihr als „Magier der Sprache“ bezeichnet) sprachtheoretischen Schriften und autobiografischen Beobachtungen geprägt.²⁴ Spielzeug, vor allem Puppen, nehmen in der Dissertation einen zentralen Punkt ein, da sie von Tawada als Schrift („Puppenschrift“) definiert werden. Tawada zeigt, dass durch die Lesbarkeit dieser Schrift das Vorhandensein der Magie in literarischen Texten sichtbar wird. Als Textbeispiele, die von ihr als Übersetzungen für jene Schrift gesehen werden, dienen E.T.A Hoffmanns Märchen „Der Nußknacker und der Mäusekönig“ und „Das fremde Kind“ sowie Michel Leiris’ Tagebuch „Phantom Afrika“, Prosatexte von Franz Kafka (u.a. „Blumfeld, ein älterer Junggeselle“), Gustav Meyrink’s „Golem“, Bruce Chatwins „Utz“ und Daniela Hodrovás zwei Erzählungen aus der Trilogie „Cittá dolente“ („Das Wolschaner Reich“, „Das Reich der Lüfte“).

Die Dissertation ist in sechs Kapiteln gegliedert. Im Vorwort erläutert Tawada den Zusammenhang von Magie und Kunst und den Begriff „ethnologische Poetologie“. Die Kapitel eins und zwei widmen sich den erwähnten Märchen von E.T.A Hoffmann in Verbindung mit Überlegungen Sigmund Freuds („Der Nußknacker und der Mäusekönig“) und Walter Benjamins Ansicht, Hoffmann habe die Dämonen der Gegenwart in die Geister seiner Bücher gelegt (zum Beispiel in „Das fremde Kind“). Im dritten Kapitel zeigt Yoko Tawada anhand ethnologischer Schriften vom Schriftsteller und Ethnologen Michel Leiris, wie das Magische der fremden Kultur unbewusst ins Literarische transportiert wird. Franz Kafkas Prosatexte, in denen Kreisel und Spielbälle eine zentrale Rolle spielen, werden im vierten Kapitel behandelt. Walter Benjamin erhält im fünften Kapitel seinen Auftritt als „Physiognomiker der Dingwelt“. Abgeschlossen wird die Arbeit mit der Vorstellung literarischer Texte (u.a. Bruce Chatwins „Utz“, Daniela Hodrovás „Das Wolschaner Reich“ und „Im Reich der Lüfte“), welche die „magische“ Stadt Prag als Schauplatz haben und diese in einen literarischen Text verwandeln.

²² Die „Schrift der Objekte“ durchzieht zum Beispiel die Erzählung „Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel“ (YT, TM 28–38). Hier jedoch kann diese von den Protagonist(inn)en nicht entziffert werden. Angewandte „ethnologische Poetologie“ findet man u.a. in der Erzählung „Talisman“ (YT, TM, 52–62).

²³ Auch in „Erzähler ohne Seelen“ (YT, TM, 22) verweist Tawada auf Walter Benjamin.

²⁴ Vgl. hierzu: Arens (2007), Gelzer (1999), Ivanovic (2008, 2010) und Matsunaga (2002).

2.1.2.1 Die Verortung der Magie

Tawada sieht in der klaren europäischen Trennung von Spiel/Arbeit, Erwachsene/Kinder, spielerisch/ernsthaft, profan/sakral die Entstehung der Definition vom Begriff „Spielzeug“ im heutigen Sinn. Im Gegensatz zu heute sei Spielzeug früher oft noch mit magischen Handlungen verknüpft gewesen und als magisches Objekt angesehen worden (YT, SS, 9). Laut Tawada seien europäische Ethnolog(inn)en erst im Umgang mit fremden Kulturen auf die starke Trennlinie Spiel/Arbeit oder Erwachsene/Kinder etc. in der eigenen Kultur aufmerksam geworden. Die gleichzeitige Verwendung von ein und demselben Objekt als Spielzeug und als etwas Heiliges (zum Beispiel eine Puppe, die mehr als nur eine Deutung erhält) hat die europäische Ethnologie verwirrt. Aus dieser Verwirrung heraus, so Tawada, folgerten sie, dass diese Trennlinie eine Besonderheit der europäischen Kultur sei und übertrugen diese europäischen Unterscheidungen (profan/sakral, rational/mystisch, natürlich/übernatürlich) unreflektiert auf fremde Kulturen (YT, SS, 10). Weiters erläutert Tawada den Prozess, wie Magie aus allen Deutungsmustern gefallen ist und in keinerlei Richtung mehr eingereiht wurde. Aufgrund der Trennung von „profan“ und „sakral“ sei die Magie noch in die Nähe der Religion gebracht worden, aber als diese Trennung durch den Gegensatz von Wissenschaft und Religion überlagert wurde, sei sie auch aus dieser ausgeschlossen worden (YT, SS, 10.). Tawada geht nun auf die Diskussionen über die Beziehung von Magie und Wissenschaft ein. Angefangen bei Evans-Pritchard, der die Meinung vertrat, Magie und Wissenschaft beruhen auf der Beobachtung von Ähnlichkeiten, nur ziehe die Magie die falschen Schlüsse daraus; über Malinowski Bronislaw, der eine Neudefinition des Verhältnisses von Magie und Wissenschaft unternahm. Er ging davon aus, dass die Magie im Unterschied zur Religion aus Handlungen bestehe, die praktisch und wirksam sein sollten. Yoko Tawada zieht die Schlussfolgerung, dass Magie in nichteuropäischen Gesellschaften eine Ergänzung zu wissenschaftlichen Denkweisen bilde (YT, SS, 11). So würde die Magie in der Ethnologie der Ort sein, von dem aus die Denkformen der Wissenschaft kritisch hinterfragt werden können. Tawada schlägt nun ausgehend von Adornos und Horkheimers (in „Dialektik der Aufklärung“) Auseinandersetzung mit Magie über die Mimesis²⁵ eine Brücke zwischen der

²⁵ Mimesis-Begriff von Walter Benjamin: „Fähigkeit in der Natur oder der Schrift Ähnlichkeiten zu entdecken und zu deuten, oder im Tanz, im Ritual und mit Hilfe der Astrologie eine Beziehung zwischen sich und der kosmischen Ordnung herzustellen.“ (Vgl.: Gelzer, Florian: „Wenn ich nicht spreche, bin ich nicht

Verwandtschaft von Magie und Kunst. Denn Tawada sieht innerhalb der europäischen Moderne die Kunst als Ort, an dem die Mimesis wirksam geblieben ist.

Die Zauberei ist wie die Wissenschaft auf Zwecke aus, aber sie verfolgt sie durch Mimesis, nicht in fortschreitender Distanz zum Objekt (YT, SS, 11).

2.1.2.2 Ethnologische Poetologie

In Zusammenhang mit der rückkehrenden Magie in die Kunst sieht Tawada auch die Literatur als Ort, in den die „abgewanderte Magie der europäischen Moderne hineingewandert“ ist (YT, SS, 14). Deshalb fordert sie, Literatur in einem „größeren kulturwissenschaftlichen Kontext“ zu betrachten und nicht wie üblich nach „Sprachen, Gegenstandsbereichen und Gattungen“ getrennt und isoliert zu behandeln. Dies würde laut Tawada nur dann gelingen, wenn man das ethnologische Modell (in dem Literatur, Esskultur, Religion etc. außereuropäischer Länder in einem einzigen Fach behandelt werden) auch auf die europäische Literatur übertragen würde. Im momentan vorherrschenden Umgang mit Literatur sehe sie jedoch eine „Weigerung, abendländische Kultur, Wissenschaft und Technik ‚ethnologisch‘ zu betrachten“ (YT, SS, 14), denn auch im Fach „Europäische Ethnologie“ würde man nur die Alltagskulturen, nicht aber die moderne Literatur betrachten. Den Begriff „ethnologische Poetologie“ kann man als Tawadas Aufforderung verstehen, Literatur nicht als grenz- und sprachorientiertes Fach zu betrachten, sondern sich seiner Ganzheitlichkeit und zum Teil auch seiner Unzugänglichkeit zu widmen.

Mein Begriff der „ethnologischen Poetologie“ ist in keinem Fach zu Hause, wohl aber artikuliert er eine Sehnsucht und eine Notwendigkeit – sie gelten einem entsprechenden Feld des Wissens, in dem auch meine Untersuchungen zu magischen Momenten in der Literatur weniger isoliert wären (YT, SS, 14).

da“. Fremderfahrung und Sprachprogrammatik bei Yoko Tawada. In: *Recherches Germaniques*, 29/1999, S. 81).

Ausgehend von dieser Forderung erläutert Tawada nun ihre Theorie der rückkehrenden Magie in die Kunst. Sie sieht vor allem im Spielzeug den Ort, an dem die Magie in der Literatur wiederkehrt (YT, SS, 11). Tawada möchte die Texte, mit denen sie arbeitet, jedoch nicht als „Forschungsobjekte“ verstanden wissen, da sie im Prozess der Textanalyse in eine Sprache übersetzt werden, „in der sie auch mit theoretischen Texten kommunizieren können“ (YT, SS, 14). Jetzt tritt Tawadas Prinzip der „ethnologischen Poetologie“ in Kraft. Sie überträgt die Erkenntnisse der Ethnologie, die als längste Tradition in der Diskussion des Themas Magie gesehen wird, auf die Literatur, um dadurch „die magischen Aspekte der literarischen Texte stärker zu belichten“ (YT, SS, 14). Die „ethnologische Poetologie“ ist demnach die Methode, Magie in der Literatur sichtbar zu machen beziehungsweise sie zu erkennen beziehungsweise (ethnologische, rituelle) Erinnerungen, die in Objekten (zum Beispiel Puppen) stecken, wieder sichtbar zu machen, weil sie im Lauf der Zeit „verloren“ gegangen sind.²⁶ Im Kapitel XVIII der Erzählung „Wo Europa anfängt“ (YT, EU, 83–84) trifft die Ich-Erzählerin in der sibirischen Eisenbahn auf einen Jungen, der mit einer Matrjoschka-Puppe spielt, sein Vater schlägt der Ich-Erzählerin vor, sich in Russland so eine Puppe als Souvenir zu kaufen, weil es ein „typisches russisches Spielzeug“ ist. Die Erzählerin verweist nun (nur an die Lesenden gerichtet) auf die Herkunft der Puppe, die Ende des 19. Jahrhunderts nach alten japanischen Vorbildern in Russland hergestellt wurde, und überlegt welche japanische Puppe ein Vorbild für die Matrjoschka sein könnte. Es fallen ihr die Kokeshi-Puppen ein, von denen ihre Großmutter erzählt hat. In Japan gab es eine Zeit, in der manche Regionen so arm waren, dass die Mütter ihre Kinder, mit denen sie sonst verhungert wären, gleich nach der Geburt getötet haben. Für jedes getötete Kind wurde eine Kokeshi (dt. Kind-verschwinden-lassen) angefertigt, um die Menschen immer daran zu erinnern, dass sie auf Kosten der Kinder überlebt haben. Die Objekte dienen als Transfermittel von Vergangenheit in die Gegenwart und sind Medium, die Erinnerungen wieder sichtbar zu machen.²⁷

²⁶ Vor allem in Tawadas Texten, die „Europa“ zum Thema haben, wird ihr Prinzip der „ethnologischen Poetologie“ als kritische Reflexion sichtbar. Van Dijk (2008) bezeichnet es als „re-writing Europe“. Ivanovic (2008) sieht in Tawadas Spiegelungen jeweils beider Systeme (Europa/Asien, Europa/Afrika, etc.) die kritische Reflexion des eigenen Ursprungs.

²⁷ Vgl. hierzu Tawadas Tübinger Poetik-Vorlesung „Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung“, in der sie von der „Bildlichkeit der Schrift“ spricht. Sie verweist darauf, dass die Worte nicht als Objekte zu lesen seien, sondern als „Erinnerungen“ (YT, VL, 28).

Anlehnend an Walter Benjamin und Michel Foucault geht Yoko Tawada vom Verlust der Magie und deren Rückkehr aus und verweist auf Walter Benjamins „mystische Urszene“.²⁸ Die von Benjamin benannte „Sprachmagie“ wird durch die Entstehung der menschlichen Sprache, welche die nonverbale „Sprache der Dinge“ durch Erkennen und Benennen artikuliert, abgelöst. Die magische Sprache wird instrumentalisiert, abstrahiert und ethisch funktionstüchtig gemacht. Diese Ablösung nennt Benjamin den „Sündenfall“ der Sprache. Seit diesem „Sündenfall“ enthalten nur mehr bestimmte Sprachen, wie z. B. die der Kunst, Spuren der magischen Sprache (YT, SS, 15). Tawada folgert nun, dass der Verlust der „Sprachmagie“ nicht nur die Sprache selbst betreffe, sondern auch die ethnologischen Untersuchungen. Diese versuchen, getrieben durch die unbewusste Sehnsucht nach der verlorenen Magie der Sprache, in fremden Gegenständen und Traditionen die Magie wieder zu finden. Aus den fremden Figuren und Traditionen können sie, laut Tawada, keine Schlüsse ziehen und die Sprache und Rituale würden ihnen verschlossen bleiben, da sie die „Schrift der Objekte“, (z. B. „Puppenschrift“) nicht übersetzen könnten. Sie würden nach einer „schriftlosen, paradiesischen Gesellschaft“ suchen, die es aber in polytheistischen Traditionen nicht geben kann. Die ethnologischen Tagebuchaufzeichnungen von Leiris rücken für Tawada, unabhängig von der Beabsichtigung des Autors, in die Nähe des literarischen Schreibens. Vor allem dort, wo die Texte versuchen „Magie zu beschreiben“, scheint es Tawada „unvermeidlich zu sein, daß diese Magie als Sprachmagie eine literarische Wirkung“ zeige (YT, SS, 135). Als Beispiel bringt sie eine Stelle aus Michel Leiris’ Tagebuch „Phantom Afrika (1931–1933)“. Leiris dokumentierte den Versuch mit einem „Einheimischen“, Wörter in beide Sprachen zu übersetzen. Leiris hat drei Steine, denen er jeweils einen Namen gibt (Frau, Mann, Kind), mit der gleichen Anzahl von Steinen versucht er nun seinem Gegenüber dessen Worte für die Bezeichnungen (Frau, Mann, Kind) zu entlocken. Der „Einheimische“ nimmt den Stein für „Mann“, zeichnet eine Linie und lässt den Mann-Stein diese entlangspazieren.²⁹ Tawada übersetzt dies mit: Der Mann geht auf die Straße. Der Ethnologe Leiris kann dies jedoch nicht deuten, da er „Schrift und Objekt nicht als trennbare Elemente“ sieht (YT, SS, 112).

²⁸ Diese besagt, dass in der verloren gegangenen magischen Sprache die Magie in ihrer Unmittelbarkeit liegt, d. h. in ihrem vor- oder nichtmedialen Charakter (YT, SS, 15).

²⁹ Leiris, Michel: *Ethnologische Schriften*. Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 85.

Ambibé Badadyi („Einheimische“) versteht, daß der Stein eine Schrift ist, aber er versteht ihn nicht als phonetische Schrift, sondern als Puppenschrift. Er bewegt den Stein wie eine Puppe, er schreibt mit der Puppenschrift [...] (YT, SS, 112).

Ebenfalls anlehnend an Benjamin sieht Yoko Tawada im Spielzeug die Kommunikation der Dinge, die nicht verbal, sondern über ihre stoffliche Gemeinschaft läuft (YT, SS, 116). Somit trage Spielzeug die Sprache der Dinge in sich, die für den Menschen erst in einer Übersetzung lesbar wird. Tawada geht davon aus, dass literarische Texte diese Übersetzungsarbeit leisten können. Vor allem jene der deutschen Romantik, wie zum Beispiel von E.T.A Hoffmann.

2.1.2.3 Die Schrift der Objekte

Die erwähnte „Puppenschrift“ hängt eng mit der „Schrift der Objekte“ zusammen. Ausgehend von Jacques Derrida, der die „bildliche“ Darstellung nicht in Opposition zur „Schrift“ setzt, sieht Tawada in den Darstellungspraktiken Schriftcharakter. Allerdings nur dann, wenn es sich dabei um „Schemata“, die Genealogie und soziale Struktur beschreiben, handelt. Diese Sichtweise ermögliche Tawada die Vorstellung einer „dreidimensionalen Schrift – zum Beispiel eine Schrift, die durch ein Objekt geschrieben wird“ (YT, SS, 97). Hierzu führt Tawada ein Beispiel von Kakuzo Okakuras „Das Buch vom Tee“ an. Hier vermittelt der Autor, dass die Realität eines Zimmers im leeren Raum liegt und nicht im Dach oder in den Wänden selbst (YT, SS, 98). Diese Schrift, die nicht aus geschriebenen Zeichen, sondern aus Gegenständen besteht, nennt Tawada die „Schrift der Objekte“. Diese Schrift „wird von verschiedenen Menschen immer wieder neu hergestellt“ und aus diesem Grund distanzieren sie sich von Michel Foucaults „Schrift der Dinge“, der darin eine von Gott geschriebene Schrift, die zu lesen Aufgabe des Menschen ist, sieht. Für Tawada ist diese These nicht schlüssig, da sie auf einem monotheistischen Konzept beruhe, nach dem Gott der Autor der Welt ist (YT, SS, 98).

Bei der „Schrift der Objekte“ ist nicht die Lektüre, sondern das Schreiben vorrangig. Sie ist nie endgültig fertig, sondern muß immer wieder neu geschrieben werden, weil sie nur im

wiederholenden Schreibakt sichtbar werden kann (YT, SS, 98).

Unter vielen verschiedenen Gegenständen bieten Tawada Puppen die beste Möglichkeit, die „Schrift der Objekte“ zu schreiben, da sie fähig sind, eine „Genealogie oder eine soziale Struktur darzustellen“. Puppen würden lebende und tote Menschen nachbilden, diese typologisieren oder in eine bestimmte Konstellation einordnen können. Im Gegensatz zu Buchstaben würden sie nicht den Namen eines Menschen beschreiben/festhalten, sondern Physiognomie, Körpermerkmale und „äußerliche“ Merkmale einer sozialen Gruppe (YT, SS, 98).

Die Schrift, deren „Schriftkörper“ aus Puppen besteht, nennt Tawada die „Puppenschrift“. Als Beispiel führt sie indonesische Schattenfiguren an, die während des Spiels wie Schriftzeichen auf der Leinwand (das an ein Blatt Papier erinnert) erscheinen, so als wären sie mit schwarzer Tinte geschrieben (YT, SS, 99). Im Gegensatz zu ihnen halten die japanischen Hinaningyo-Puppen, die jedes Jahr im März zum Mädchentag auf Stufen mit durchdachter Reihenfolge aufgestellt werden, die alte gesellschaftliche Norm fest. Die Reihenfolge der Position der Puppen zeige Tawada durch die Spiegelung der sozialen Hierarchie deutlich den Charakter einer Schrift. Vor dem Mittelalter sei es üblich gewesen, die Puppen aus gefaltetem Papier den Mädchen auf die Brust zu legen und dann mit einem kleinen Boot dem Fluss zu übergeben – das sollte das Mädchen vor Unfall und Krankheit schützen. Durch die Aufstellung der Puppen hätten diese zwar ihre magische Kraft verloren, aber die „Puppenschrift bewahre in diesem Fall die Spur der verlorenen Magie“ (YT, SS, 100). Als europäisches Beispiel führt Tawada Zinnsoldaten an, die von den Kindern bewegt werden können. Sie würden wie die Figuren der Weihnachtskrippe keine vertikale Hierarchie zeigen, sondern haben den Mittelpunkt als wichtigsten topografischen Platz (YT, SS, 101). Verweisend auf Roland Barthes, der in seinem Werk „Das Reich der Zeichen“ die japanischen Bunraku-Puppen (Puppentheater) als Schrift interpretierte³⁰, zeigt Tawada die Diskrepanz zwischen Stimme und Schriftkörper, da die Puppen nicht so wie Schauspieler/innen mit der Stimme an ihren Körper gebunden sind. Der/die Sprecher/in sitze am Rand der Bühne, während die Puppen von Puppenspieler(innen) gespielt würden (YT, SS, 102–103). Aber nicht nur die Bunraku-Puppen sind unabhängig,

³⁰ Die Schrift des/der Sprechenden, die Schrift des/der Spielenden und die Schrift der Marionette.

die „Puppenschrift“ von Yoko Tawada will allgemein als eine unabhängige verstanden werden, da die Puppen immer von anderen Personen beschrieben werden können. Ein Mädchen zum Beispiel „schreibe“ mit der Puppe sein zukünftig erhofftes Leben nach, während ein Erwachsener mit derselben Puppe die Götterwelt darstelle. Tawada sieht hier, im Gegensatz zu vielen Ethnolog(inn)en, die den Gebrauch von ein und derselben Puppe als Spielzeug (Kinder) und als Götterdarstellungen (Erwachsene) nicht nachvollziehen können, keine Diskrepanz, da Kinderbücher auch mit den selben Buchstaben wie Erwachsenenbücher geschrieben werden (YT, SS, 103). Auch in Daniela Hodrovás Trilogie „Cittá dolente“³¹ (dt. „Die Stadt der Leiden“)³² entdeckt Tawada die Rückkehr der Magie in die Literatur durch die „Puppenschrift“. So stellt Hodrová laut Tawada in ihrem Roman „u.a. eine historische Entwicklung dar, in der die für magische Praktiken zuständige Institutionen und Gegenstände aus der Stadt verschwunden sind“. Der veränderte Umgang mit magischen Puppen wird anhand einer Familiengeschichte über drei Generationen hinweg beschrieben. Aber es würde nicht um den Verlust der Magie getrauert werden, sondern Hodrová zeige, dass

[...] die Magie zwar durch die Zivilisation verdrängt wurde, die sich am aufklärerischen Modell der Wissenschaften orientierte, aber an anderen Stellen zurückkehrt: Einer der wichtigsten Orte magischen Denkens in der europäischen Moderne ist ohne Zweifel die Literatur (YT, SS, 226).

2.1.2.4 Magie der Oberflächen

Dieser Teil der Dissertation zeigt Verbindungen zu Tawadas Poetik-Vorlesungen, in denen sie von der Möglichkeit Buchstaben oder Schriftzeichen auf Oberflächen (Feldweg, Gesicht, Stadt) zu lesen spricht (YT, SS, 153–178). Oberflächen dienen als Medium, Sprache sichtbar zu machen. In der Dissertation spielt sie diesen Gedanken weiter und

³¹ Cittá dolente ist im dritten Gesang von Dante Alighieris „Die göttliche Komödie“ die Hölle. Das Thema „Cittá dolente“ wurde auch filmisch verarbeitet, so zum Beispiel in „La città dolente“ (1948) von Federico Fellin und Mario Bonnard.

³² Die Trilogie konnte erst nach der politischen Wende von 1989 im Original erscheinen, obwohl das erste Buch schon zwischen 1973 und 1978 und das zweite zwischen 1981 und 1983 geschrieben wurde (YT, SS, 228). Alle drei Teile wurden von Susanna Roth ins Deutsche übertragen und sind unter den Titeln: „Das Wolschaner Reich“ (1992), „Im Reich der Lüfte“ (1994) und „Theta“ (1998) im Ammann Verlag erschienen. Die Original-Titel lauten: „Podoboji“, „Kukly“ und „Théta“.

setzt Puppen als Oberflächen ein. Für Tawada ahmen Puppen den menschlichen Körper (seine Oberfläche) nach, ohne Knochen und Eingeweide zu haben. Genauso verhalte es sich mit Bilderbüchern, die eine Oberfläche nachahmen und die „radikale Form der Puppe“ darstellen. Tawada verweist auf Walter Benjamins Rundfunksendung „Berliner Stadtpaziergänge“. In dieser Sendung erörtert Benjamin seine Vorlieben für Papierspielzeug (Faltboot, Papierhelm, Einsteckbücher). Vor allem die Einsteckbücher (mit verschiedenen Landschaften, Städten, Stuben, etc.) stellt er in den Vordergrund seiner Beobachtung. Die verschiedenen Landschaften sind mit Ritzen und Spalten versehen, um beiliegende Figuren, Möbel, Schiffe, etc. einschieben zu können (YT, SS, 154). Indem Kinder durch Einschieben der Figuren in Ritzen und Spalten unterschiedliche Bilder erzeugen, würden sie das Buch aktiv mitschreiben (YT, SS, 155). Die Ritzen und Spalten weisen für Benjamin einerseits auf die Trennung von einer Seite auf eine andere hin und andererseits auf die Möglichkeit, in eine andere Seite hineintreten zu können (YT, SS, 155). Tawada spricht in Anlehnung an Benjamin in der Poetik-Vorlesung „Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung“ von Spalten und Ritzen, die sie als Buchstaben und Schriftzeichen auf Oberflächen wahrnimmt (vgl. YT, VL, 32ff). Die Magie wird hier greif- und sichtbar gemacht, denn wenn die Ritzen und Spalten einerseits Trennung und andererseits Eingang zugleich sind, kann durch sie auf Oberflächen geschrieben und gelesen werden. Jede Buchseite mit ihren Ritzen und Spalten, in denen Buchstaben oder Schriftzeichen sichtbar und zu (Traum-)Landschaften werden, bieten eine Oberfläche. Benjamin spricht bei diesem Prozess von einem „Hineindichten“ (YT, SS, 156). Er hat erkannt, dass Kinder durch das „Kritzeln“ auf Buchseiten eine zusätzliche Schriftschicht herstellen, um die Fläche des Buches betreten zu können. Sie würden nicht, wie Erwachsene annehmen, die Fläche zerstören, um einen Raum darunter oder dahinter zu erreichen, sondern das „Kritzeln“ bezwecke, dass sie „auf der Fläche bleiben können“, um diese wiederum zu verdichten (YT, SS, 156).

2.2 Die Poetik von Yoko Tawada

Als 2007 der Sammelband „Yoko Tawada. Voices from everywhere“ von Doug Slaymaker herausgebracht wurde, wies Christine Ivanovic darauf hin, dass vor allem die europäische Forschung der Ebene der Transformation in der Poetik Tawadas nicht gerecht wird, da

noch häufig in Kategorien von National- und Migrant(innen)literatur gedacht wird. Daraufhin hat Ivanovic 2010 den Sammelband „Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk“ (PT) im Stauffenburg Verlag herausgegeben. Anliegen der Herausgeberin war es, Beiträge aus germanistischer und japanologischer Perspektive zu versammeln und eine repräsentative Darstellung und „erste Bilanz“ des zweisprachigen Schaffens der Autorin zu schaffen. Von vornherein war klar, dass es nicht darum ging, die Texte Tawadas einer Kategorie zuzuführen, sondern sie in deren Unzugänglichkeit zu akzeptieren. Das Bewusstsein, nie das Ganze von Tawadas Schreiben verstehen zu können, sei laut Ivanovic die Bedingung der Lektüre und die Basis von Tawadas Poetik. Durch diese „Strategie“ Tawadas würden die Lesenden dazu aufgefordert werden, ihren „eigenen Mangel an individueller, kultureller Kompetenz zu reflektieren“ (PT, 11). Tawadas Texte bezeichnet Ivanovic daher als „poetologische Reflexionen“, die immer auch eine „Problematisierung der Bedingungen der Möglichkeiten des Erzählens als Selbstaussprache“ in sich tragen. Das Leitmotiv ihres Schreibens sei laut Ivanovic das „emotionale Verhältnis zur Sprache“, das sich dem „nachlässigen, automatisierten Sprachgebrauch“ verweigere (YT, TP, 10). Wie der Titel des Sammelbandes verrät, wird Tawadas Poetik als Transformation (von einem zum anderen und wieder zurück) wahrgenommen, die sich nicht allein auf Japan und Deutschland reduzieren lässt, sondern Europa, Asien, Südafrika und Nordamerika ebenfalls miteinbezieht.³³ Vielmehr handelt es sich um Transformationen, die Tawada aus verschiedenen Kulturen, wissenschaftlichen und künstlerischen Bereichen (z. B. Roland Barthes³⁴, Walter Benjamin³⁵) und Autor(inn)en (z. B. Franz Kafka³⁶, Johann Wolfgang von Goethe³⁷) „entnommen“ hat. Auch Kari van Dijk (2005) sieht in der Transformation und Verwandlung die Eckpfeiler der Poetik von Yoko Tawada.³⁸ Und Jürgen Wertheimer (1998) bezeichnet Yoko Tawada im Nachwort der „Verwandlungen“ (1998) eine „diskrete postmoderne Schamanin der

³³ Am deutlichsten sichtbar bei Yoko Tawadas Erzählband „Überseesungen“ (YT, ÜS).

³⁴ Ette, Ottmar: Zeichenreiche. Insel-Texte und Text-Inseln bei Roland Barthes und Yoko Tawada. In: PT, 207–230.

³⁵ Ivanovic, Christine: Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: PT, 171–206.

³⁶ Bay, Hansjörg: A und O. Kafka – Tawada. In: PT, 149–170.

³⁷ Ishihara, Aeka: Warum kann der Knabe die Rose nicht in der Natur belassen? Tawada und Goethes *Heidenröslein*. In: PT, 113–124.

³⁸ Dijk, Kari van: Lost in Translation – oder doch nicht? Zweisprachigkeit bei Herta Müller und Yoko Tawada. In: Lebensentwürfe, Literatur- und filmwissenschaftliche Anmerkungen. Autoren im Kontext, 7/2005, S. 123.

dichterischen Rede“, die, wenn es eine „ostasiatische Kabbala“ gäbe, ihre „Meisterin“ wäre (YT, VL, 61–62).

2.2.1 Europa als Mythos

Ivanovic (2008) sieht anhand der Reflexionen von Tawada (geprägt von der Ästhetik der Postmoderne) Europa betreffend nicht nur den Grund ihres Lebensmittelpunkts in Deutschland, sondern auch die Reflexion „auf analoge Konstrukte der japanischen Kultur“.³⁹ So sehe Tawada Europa nicht als eine Zusammenkunft mehrerer Nationen, sondern als einen „in Raum und Zeit weit ausgereiften Kulturraum, der ohne seine Grundlagen kaum zu erfassen“ ist. Als Beispiel gibt Ivanovic Tawadas Hörspiel „Orpheus oder Izanagi“⁴⁰ (1998) an. Man sehe hier, dass Tawada zumeist durch „mehrfache Spiegelung“, die „Einschreibungen synchroner und diachroner Art“ dekonstruierend, auf beide Systeme (hier: Europa und Asien) Bezug nimmt und jeweils auch überschreite.⁴¹ Im erwähnten Hörspiel kreuze Tawada die europäische Antike mit Figuren des japanischen Altertums und liefere somit ein „ungewöhnliches Beispiel kultureller Differenzen“ und eine „kritische Reflexion kultureller Aneignung“.⁴² Ivanovic verweist in ihrem Artikel auf den Philosophen Karl Löwith⁴³, der in seiner Schrift „Der europäische Nihilismus. Betrachtungen zur geistigen Vorgeschichte des europäischen Krieges“ (1940) die Meinung vertritt, dass sich im Gegensatz zur asiatischen die europäische Zivilisation vor allem durch die „Aneignung“ der griechischen Antike und der Kritik gegenüber sich selbst und dem „Anderen“ auszeichne, er bezeichnete dies als den „Geist der Kritik“. Tawada würde nun durch ihre Aneignung der griechischen Antike diese Position Europas brechen.⁴⁴ Auf den „Geist der Kritik“ hätte Tawada, laut Ivanovic im Essay „Eigentlich darf man es niemanden sagen, aber Europa gibt es nicht“ (YT, TM, 45–51), kritisch reagiert:

³⁹ Ivanovic, Christine: Aneignung und Kritik. Yoko Tawada und der Mythos Europa. In: *Études Germaniques*, 63/1, 2008, S. 134.

⁴⁰ Tawada, Yoko: *Orpheus und Izanagi*. Tübingen: Konkursbuch Verlag 1998.

⁴¹ Ivanovic: Aneignung und Kritik, S. 134.

⁴² Ebd., S. 134–135.

⁴³ 1933 wurde ihm von den Nationalsozialisten die Lehrbefugnis entzogen; 1934 ging er nach Italien; 1936 nach Japan. Aus: Ebd., S. 136.

⁴⁴ Ebd., S. 136–137.

Europa ist eine Meisterin der Kritik, und das macht eine ihrer Eigenschaften aus. Wenn sie nicht kritisiert, so verschwindet sie. Vor der Nicht-Existenz fürchtet sie sich am meisten (YT, TM, 48).

Tawada beschreibt in diesem Essay die weibliche Figur der Europa als verloren gegangene Figur, die niemand finden will und die durch ihren Verlust idealisiert wird (YT, TM 48–49). Für Tawada ist Europa jedoch nicht verloren gegangen, sondern bereits im Ursprung als eine Verlust-Figur erfunden worden (YT, TM, 49). Für Ivanovic ist hier Tawadas Kreuzung von „Verlustangst und Geschlechterproblematik“ von Interesse, da sie das Problem des Blicks und der Sprache hinsichtlich „Anwesen- und Abwesenheit“, das wiederum das „Andere“ als „Objekt des Anschauens oder die Rede über geschlechtliche Kodierung“ erzeugt, thematisiere.⁴⁵

Ein weiterer wichtiger Punkt in Bezug zu Tawadas Reflexionen über Europa ist für Ivanovic die thematisierte „Fremde“. So werde die Fremdheit Europas bei Tawada auch ihre eigene und darüber hinaus auch eine Frage nach den „bestimmenden Systemen der Fremde und des Anderen“. Die Suche nach der eigenen Identität verknüpfe sich mit der Frage nach den „Bedingungen von Identitäts- und Differenzkonstruktionen“ und demnach sei die Perspektive auf Europa bei Tawada eine „mythische Begegnung zum Ursprung“.⁴⁶ Tawadas Erzählband „Wo Europa anfängt“ (1991) verweise alleine durch sein Erscheinungsbild (die Abbildung vom Mythos von Aktaion und Artemis zieht sich durch das gesamte Buch) auf dessen „poetologische Bedeutung“ und die Schreibstrategie Tawadas, die eine „unterschiedliche Fokussierung der Perspektive“ innehat.⁴⁷ Diese Spiegelung und Dekonstruktion diachroner Systeme, die Tawada anwendet, erinnert an den von Shimada (1997) erwähnten japanischen Wissenschaftler namens Minikata Kumagusu (1867–1941), der sich als einer der Ersten mit der eurozentristischen Ausrichtung der entstehenden Wissenschaften auseinandergesetzt hat.⁴⁸ Er kam durch sein überaus reichhaltiges enzyklopädisches japanisches und chinesisches Wissen auf den Mangel der europäischen Wissenschaft, Mythen allein als Ausdruck der Geisteswelt der

⁴⁵ Ivanovic: Aneignung und Kritik, S. 149.

⁴⁶ Ebd., S. 138.

⁴⁷ Ebd., S. 139.

⁴⁸ Shimada, Shingo: Zur Asymmetrie in der Übersetzung von Kulturen: das Beispiel des Minakata-Schlegel-Übersetzungsdisput 1897. In: Bachmann-Medick, Doris (Hg.): Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1997, S. 263.

jeweiligen Kulturen zu sehen und nicht in Zusammenhang mit dem zu Erforschenden. Durch die wechselseitigen Beziehungen der Sagen und Erzählungen verschiedener Kulturen entdeckte er die „Verbindungslinien zwischen dem Eigenen und dem Fremden und überwand die orientalistisch-eurozentristische Dichotomie“. Er bekam die Vorstellung, dass die „europäischen und asiatischen Kulturen durch Übersetzungsprozesse von alters her verbunden gewesen waren“.⁴⁹ Vor allem im brieflich geführten Streit zwischen Minakata und dem Sinologen Gustav Schlegel (1840–1903) zeige sich, so Shimada, die europäische geistige Situation des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sie ist geprägt vom asymmetrischen Verhältnis zwischen Okzident und Orient und betrachte daher die Übersetzung von Kulturen als eine „Überbrückung zwischen dem Fremden und dem Eigenen“. Die Vorstellung, dass das Eigene ebenso im Fremden zu finden ist, komme erst gar nicht auf.

Kari van Dijk (2008)⁵⁰ sieht in Tawadas Texten, die sich auf Europa beziehen, eine kritische Neuschreibung (re-writing) eines Europas, wie es ist und wie es sein könnte, wenn es zu einer Erschaffung einer „Eurasien voice“ kommen würde. Van Dijk hebt vor allem das „Ankommen“ (arrival) in Eurasien und in die eurasische Stimme hervor, die sie als eine Relativierung und Bereicherung in Bezug zum Europabild sieht. Tawadas Texte hätten in diesem Zusammenhang eine wichtige poetische und linguistische uneuropäische Sichtweise, die einlädt, Europa neu zu überdenken und zu erdenken.⁵¹

Florian Gelzer (1999) versteht Tawadas Texte, die Bezug auf Europa nehmen, als „Transformation von Heimat und Fremde“, die „programmatisch“ für ihre weiteren Werke ist.⁵² Anders als van Dijk und Ivanovic beschränkt er sich vor allem auf inhaltliche Momente dieser Programmatik.

⁴⁹ Shimada: Zur Asymmetrie in der Übersetzung von Kulturen, S. 263–266.

⁵⁰ Dijk, Kari van: Arriving in Eurasia: Yoko Tawadas Re-Writing Europe. In: Bemon, Nele (Ed.): Re-thinking Europe: literature and (trans)national identity. Amsterdam: Rodopi 2008, S. 163–175.

⁵¹ Van Dijk: Arriving in Eurasia, S. 164.

⁵² Gelzer: „Wenn ich spreche, bin ich nicht da“, S. 68.

2.2.2 Übersetzung

Tawadas eigenen Aussagen zufolge stellt die Erfahrung und Auseinandersetzung mit literarischem Übersetzen eine wichtige Position in ihrem Schreiben dar. So finden sich in den Poetik-Vorlesungen „Verwandlungen“ (1998) wichtige thematische Bezugspunkte auf Tawadas Umgang mit literarischen Übersetzungen, die für sie niemals von einem Original ausgehen, da, wie bereits erwähnt, Schreiben für sie schon eine Übersetzung aus einem nicht sprachlichen Bereich darstellt.⁵³ Wie wir in der Poetik-Vorlesung „Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung“ (YT, VL, 25–40) gesehen haben, gibt es für Tawada ein kommunikatives (sinngemäßes) und literarisches Übersetzen:

Eine literarische Übersetzung muß obsessiv der Wörtlichkeit nachgehen, bis die Sprache der Übersetzung die konventionelle Ästhetik sprengt. Eine literarische Übersetzung muß von der Unübersetzbarkeit ausgehen und mit ihr umgehen, statt sie zu beseitigen (YT, VL, 35).

Vor allem durch die Essays⁵⁴ über die Gedichte von Paul Celan mit dem Schwerpunkt Übersetzung, und der Übersetzung ihrer eigenen Texte, vor allem von Peter Pörtner⁵⁵ wurde Tawada der Reiz von Übersetzungen bewusst, der darin liege, den Lesenden die „Existenz einer ganz anderen Sprache spüren“ zu lassen (YT, VL, 36).

[...] Denn ich schrieb damals Gedichte in Japanisch, ohne zu wissen, was ich eigentlich damit ausdrücken wollte, ich wusste ja nur, daß der Text und Stil so sein mußte, wie ich schrieb. [...] Nachdem das Gedicht ins Deutsche übersetzt war, glaubte ich plötzlich verstanden zu haben, worauf ich mit dem Gedicht gezielt hatte.⁵⁶

⁵³ Klopfer: „Also es gibt kein Original“, S. 13.

⁵⁴ „Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch“ (YT, TM, 121–134); „Rabbi Löw und 27 Punkte“ (YT, SP, 38–44); „Die Krone aus Gras“ (YT, SP, 63–84).

⁵⁵ Peter Pörtner hat die meisten Bücher von Tawada übersetzt: Teile aus „Wo Europa anfängt“ (1991); „Das Bad“ (1989); „Buch im Buch“ in „Talisman“ (1996); Drei Geschichten in „Tintenfisch auf Reisen“ (1994); „Aber die Mandarinenv müssen heute Abend noch geraubt werden“ (1997); „F die Geisha“ (1999). Aus: Matsunaga, Miho: „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken Yoko Tawadas. In: Zeitschrift für Germanistik, 3/2002, S. 546ff.

⁵⁶ Subaru (Literaturzeitschrift), März 1997, S. 86 (aus d. Jap. übers. v. Miho Matsunaga). Aus: Matsunaga: „Schreiben als Übersetzung“, S. 533.

Wie Miho Matsunaga (2002) im Anhang ihres Aufsatzes auflistet, gibt es einige Werke Tawadas, die zwei Fassungen haben, da die Autorin sie in zwei Sprachen verfasst hat. Es handelt sich, anlehnend an Matsunaga, um „Partnertexte“. Die japanische Fassung, so Matsunaga, ist zumeist länger als der deutsche Partnertext, da mehr Figuren darin auftauchen und deren Lebensumstände näher beschrieben werden. Manche Texte verwandeln sich von einem japanischen Roman zu einem deutschen Theaterstück.⁵⁷ Miho Matsunaga arbeitet in ihrem Aufsatz „Schreiben als Übersetzung. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada“ die Rolle der Übersetzerinnen beziehungsweise Dolmetscherinnen in einigen von Tawadas deutsch- und japanischsprachigen Werken heraus. Matsunaga zeigt, dass die Übersetzerin- bzw. Dolmetscherin-Figuren immer an den Rand gedrängt werden und sich an der Grenze von zwei sich fremden Welten befinden. Oft sind sie dazu gezwungen, in diesem Grenzgebiet zu verweilen. So besitze die fremde Sprache für Tawada eine eigene Autonomie, die als Fremdheit in die Welt der Übersetzerin eindringe. Für die Übersetzerinnen sei es nicht möglich, die Fremde zu beherrschen oder zu zähmen, und so bleibe ihnen nichts anderes übrig, als sich dieser Fremdheit auszusetzen und sich mit ihr auseinanderzusetzen.⁵⁸ In Matsunagas Aufsatz wird ersichtlich wie Tawada theoretische Erkenntnisse ins literarische Schreiben einfließen lässt und durch poetische Verarbeitung der Theorie in ihrem Schreiben ersichtlich macht. Es wird ersichtlich wie die Übersetzung ein Prozess von Tawadas bilinguaalem Schreiben ist, das den Text nicht im herkömmlichen Sinn übersetzt, sondern transformiert und umdichtet.⁵⁹

Keijiro Suga (2007), selbst Übersetzerin, beschäftigt sich mit der Frage, was Übersetzung mit literarischem Schaffen gemein hat und benutzt den Begriff „Translation poetics“. Darunter versteht sie, dass unter dem Einfluss des fremden Originals der übersetzte Text mit „half-meanings“ beladen ist, welche die Varianten der gebräuchlichen Sinnmäßigkeiten der Begriffe und Wörter zeigen würden.⁶⁰ In der Praxis der Übersetzung stehe der/die Übersetzer/in immer zwischen zwei Extremen: „literalness“ (wie viel man von dem „Fremden“ im Text lässt) und „naturalness“. Was für Suga Keijiro die poetische,

⁵⁷ Matsunaga: „Schreiben als Übersetzung“, S. 540.

⁵⁸ Ebd., S. 540.

⁵⁹ Vgl.: Arens, Hiltrud: Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada. In: Slaymaker: Yoko Tawada, S. 60.

⁶⁰ Suga, Keijiro: Translation, Exophony, Omniphony. In: Ebd., S. 23.

literarische Sprache ausmache, seien dessen Abweichungen und die darin systematisch liegende Möglichkeit der Wortwahl. Die Übersetzung zeige solche Möglichkeiten auf und sei somit eine Quelle für eine radikale neue Poesis.⁶¹

Literary creation is a revolution within an accepted boundary of language. Translation is a part of such creation but it flies with borrowed wings. The wings are borrowed from the original text that inhabits another language.⁶²

Keijiro führt als Beispiel Tawadas Text „Arufabetto no kizuguchi“ (dt. die Alphabetwunde oder die Wunde im Alphabet)⁶³ an und hebt vor allem die Gesichtspunkte der Befindlichkeiten der Übersetzerin mit Originaltext und Übersetzung hervor. Für sie stellt vor allem die Enthüllung der Wirklichkeit, die Thematisierung und die Mechanismen der Übersetzungsarbeit, die in diesem Text ersichtlich werden, den Reiz der Erzählung dar.⁶⁴

Andrea Krauß (2002) bezeichnet den Erzählband „Talisman“ (1996) als „Buch der Übersetzungen“. Schon von außen verweise das Buch durch blau gefärbte Seitenrücken auf das in der Mitte des Buches befindende „Buch im Buch“ mit Titel „Wörterbuchdorf“. Es ist ein von Peter Pörtner übersetzter Text von Yoko Tawada. Auf der Paralleelseite zum deutschen Text befindet sich ein Japanisch geschriebener Text, der jedoch, laut Krauß, ein ganz anderer Text zu sein scheint, als der Deutsch geschriebene. Er unterscheide sich in Sprachrhythmus, Vokabular und Syntax wesentlich von dem deutschen Text. Es erscheine Krauß auch so, dass der Text von mehreren Autor(inn)en geschrieben wurde oder von einer vielstimmigen Autorin, die auf Japanisch ganz anders schreibt als auf Deutsch, oder von einem Übersetzer, der ihren Worten seine eigenen „einbaut“. Das Original scheint sich in diesem Prozess verflüchtigt zu haben.⁶⁵ Tawada entwerfe ein „Übersetzungsmodell, das im Modus der Verwandlung“ stehe. Krauß verweist hier, am Beispiel des Essays „Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch“ (1996) auf die uns schon bekannte Theorie

⁶¹ Suga: Translation, Exophony, Omniphony, S. 23.

⁶² Ebd., S. 25.

⁶³ In der englischen Übersetzung betitelt mit: „Saint George and the Translator“ (YT, SG, 109–186).

⁶⁴ Suga: Translation, Exophony, Omniphony, S. 26.

⁶⁵ Krauß, Andrea: „Talisman“ – „Tawadische Sprachtheorie“. In: Blioumi, Aglaia (Hg.): Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. München: Iudicium 2002, S. 62.

Tawadas, dass es kein Original eines Textes gäbe und dass im Zuge einer Übersetzung ein neuer Text(-körper) sichtbar werde, der zuvor nicht beabsichtigt und oder sichtbar war.

Eine weitere Form der Übersetzung bei Tawada ist die von ihr selbst benannte „Transkription der Übersetzung“ (YT, AG, 41), die sie in Form des Gedichtes „Die Flucht des Mondes“ (2011) sichtbar gemacht hat. Ivanovic hat das Gedicht im Konservatorium „Exophone Literatur als Provokation der Literaturwissenschaft“⁶⁶ vorgestellt. In diesem Gedicht verwendet Tawada gleichzeitig chinesische Ideogramme und phonetische Schrift. Sie benutzt dabei die deutsche Grammatik und zeigt dass man mit dieser „Mischmethode auch deutsch schreiben kann“ (YT, AG, 41). Nicht-Japanisch sprechende Leser/innen können dem Text nicht folgen, Japanisch sprechende und gleichzeitig nicht-Deutsch sprechende Leser/innen sehr wohl. Es handelt sich hier nicht um eine Übersetzung des Sinns, da nicht genau die Schriftzeichen für Wörter verwendet werden, die in Japan üblich sind, sondern Tawada hat hier sinntragende Worte genommen und durch Schriftzeichen ersetzt. Es handelt sich um eine Übersetzung der Schrift, also um eine Überschreibung.

Tawadas Texten ist in Bezug zur Übersetzung auch immer ein Hinweis auf das Machtverhältnis der Sprachen implizit. Shimada (1997) verweist in seinem Artikel auf die Problematik des von Claude Lévi-Strauss (1960) formulierten Übersetzungsgedanken, dass fremde Kulturen übersetzt werden müssen, um sie zu verstehen. Shimada sieht darin einen Trugschluss, da hier von der Existenz des Fremden als Objekt ausgegangen wird, wodurch dieses zum Schweigen gebracht wird.⁶⁷ Durch die oben erwähnte poetische Herangehensweise Tawadas in Bezug auf den Mythos Europa versucht sie genau diesen Punkt sichtbar zu machen, dass das Eigene auch immer im Fremden zu finden ist und dass daher Übersetzung nicht gleichzusetzen ist mit Aneignung oder Ermächtigung und kein Machtverhältnis sein muss, dies aber in der europäischen Wissenschaft lange mitgetragen wurde. Tawada hinterfragt in ihrer poetischen Übersetzungsstrategie nicht nur die Grundlagen der „fremden“, sondern zugleich auch immer jene ihrer „eigenen“ Sprache.

⁶⁶ Gehalten im Wintersemester 2010/11 am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien.

⁶⁷ Shimada: Zur Asymmetrie in der Übersetzung von Kulturen, S. 260.

2.2.3 Verwandlung und Mimesis

Nicht zuletzt der Titel der Tübinger Poetik-Vorlesung „Verwandlungen“ (1998) lässt vermuten, dass diese bei Yoko Tawadas Poetik einen hohen Stellenwert einnehmen. Auch ihr Erzählband „Opium für Ovid“ (2000) zeigt, dass es sich hier um ein poetisches Konzept handelt. In den Poetik-Vorlesungen (1998) zeigt sich die Vielfältigkeit der Verwandlungen in Form der Muttersprache in eine fremde Sprache als Nachahmung, welche Tawada mit den Stimmen, der Sprache der Vögel vergleicht (YT, VL, 7–22). Auch die Schrift ist bei Tawada einer Verwandlung unterzogen, da sie diese auch als „Schrift der Objekte“ (anlehnend an Walter Benjamin) liest und sich Buchstaben in Landschaften verwandeln können und umgekehrt (YT, VL, 25–40). In der dritten Poetik-Vorlesung „Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung“ ist das Gesicht ein sich immer wieder verändertes Gefäß, das von seinem Träger, seiner Trägerin immer nur in der Spiegelung gesehen wird (YT, VL, 45–60).

Für Kari van Dijk (2005) entspricht Tawadas Prinzip der Verwandlung einem „Subjektivitätsentwurf“, der die Vorstellung einer einheitlichen (menschlichen) Identität grundsätzlich problematisiert. Das würde auch für den Hinweis in ihrer Poetik-Vorlesung „Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung“ (1998) auf die Fiktion der Definitionen in Bezug auf Ovids Beginn der „Metamorphosen“ gelten. Für van Dijk bringt die Fiktion der Definition auch die Aufhebung der sprachlichen Konstituierung eines definitionsmäßig fixierbaren „Ich“ mit sich. Zusätzlich stelle dann jede Subjektivität schon eine Transformation dar.⁶⁸

Yasemin Yildiz (2007) spricht von einem „refinding the Subject“ und bezieht sich vor allem auf die Erzählung „Eine leere Flasche“ (2002). Die Erzählung bringe das Gendersystem Japans zum Ausdruck. Die japanische Erzählerin erklärt den nicht-japanisch sprechenden Lesenden von der Unterschiedlichkeit des Selbstausdrucks bezüglich Geschlecht und Alter. So gäbe es für das Wort „Ich“ im Japanischen mehrere Zuschreibungen: Junge Mädchen verwenden „atashi“, junge Jungen „boku“, die älteren Jungen „ore“, daneben gibt es ein ungeschlechtliches „watashi“. Kinder würden so im frühen Alter geschlechtlich präzise eingeordnet werden und erst im Erwachsenenalter die

⁶⁸ Van Dijk: Lost in Translation – oder doch nicht?, S. 123.

gender-neutrale Bezeichnung für sich beanspruchen. Im Kurzroman „Das Bad“ (1989) erzählt die japanische Protagonistin von ihrer Schwierigkeit als Kind sich einem Geschlechter-gebundenen „Ich“ unterordnen zu können – das gefühlte Geschlecht sei nicht mit den Worten „atashi“ oder „boku“ zu vereinen gewesen. In Europa wurde das Wort „Ich“ (das weder auf Geschlecht noch auf Alter der Person hinweist) zum Lieblingswort der Protagonistin. Dies stellt für Yildiz jedoch kein Entweder-Oder dar, sondern der Reiz dieser Neufindung des „Ich“ setze beide Systeme (japanische und deutsche Grammatik) und dessen Wirkungsweise voraus.⁶⁹

Hier setzt Clara Ervedosa (2006) an, die in Tawadas Schreiben eine „Verfremdungstechnik“ sieht, die das „(Un-)Bekannte ver-frem-den soll, sodass nicht nur der kulturell Fremde, sondern auch das Eigene als fremd erscheinen kann“. Alterität ist somit laut Ervedosa bei Tawada keine umrissene kulturelle Größe mehr, sondern eine „anthropologische Konstante und eine Relationskategorie in der Literatur“.⁷⁰

Sabine Fischer (1997) sieht in Tawadas weiblichen Figuren Traumfiguren, die sich als „widersprüchliche, wandelbare Subjekte“ darstellen, deren Verhaltensweisen sich nicht mit gängigen Theorien erfassen lassen.⁷¹ Sie hebt vor allem die Protagonistin im Kurzroman „Das Bad“ (1989) heraus, deren Körper sich im Laufe der Erzählung ständigen Metamorphosen unterzieht.

Die Verwandlung beziehungsweise die Metamorphose sind der Aneignung, aber auch der Übersetzung implizit. Tawada transformiert die scheinbar zugehörigen und nichtzugehörigen „Dinge“ zweier oder mehrerer Systeme ins Andere hinein oder hinaus und spiegelt diese. Suga Keijiro (2007) hat in ihrem Aufsatz darauf hingewiesen, dass die Wörter „translation“ (vom lateinischen *translatio*) und „metaphor“ (vom griechischen und lateinischen *metaphora*) bis zur Renaissance synonym verwendet wurden. Beide Wörter würden für Transfer, Transport, also für physikalische Bewegungen verwendet werden.⁷²

⁶⁹ Yildiz, Yasemin: Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary. In: Slaymaker: Yoko Tawada, S. 81–82.

⁷⁰ Ervedosa, Clara: Die Verfremdung des Fremden: Kulturelle und ästhetische Alterität bei Yoko Tawada. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XVI, 3/2006, S. 569.

⁷¹ Fischer, Sabine: „Verschwinden ist schön“: Zu Yoko Tawadas Kurzroman „Das Bad“. In: Fischer, Sabine / McGowan, Moray (Hg.): Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1997, S. 104.

⁷² Suga: Translation, Exophony, Omniphony, S. 23.

Sigrid Weigel (1996) hebt in der von ihr verfassten „Laudatio auf Yoko Tawada“ besonders die Nachahmung in Verbindung mit der „Obsession“ Tawadas für Metamorphosen heraus. So liest sie den Erzählband „Wo Europa anfängt“ (1991) als eine „immerwährende Nachahmung und Wiederholung der transsibirischen Reise“, in der sich nicht nur die Sprache, sondern auch der Körper mit seinen Traum- und Klangbildern der Entfernung anpassen muss. In der Nachahmung geübt, so Weigel weiter, wird diese zum „literarischen Verfahren, mit dem Tawada in der europäischen Zeichenwelt das darin verborgene und verlorene Mimetische“ wiederentdecke. Tawada würde den/die Lesende/n stets zu einer Neuorientierung zwingen, besonders wenn sie die Verwandlungen von Sprachbildern in Erzähltes betreibt. Besonderes Interesse habe Tawada für das „Verschwinden der Geister in *der Idee* des Geistes“, die in den Metamorphosen wiederkehren würden. Sie verwandle nicht nur Dinge in Schrift, Apparate in Geister, Körper in Buchstaben, sondern es würden sich auch Dinge in Lebewesen und Menschen in Tiere oder umgekehrt verwandeln.⁷³

2.2.4 Innen/Außen – die Dezentrierung des Ich

Im 2008 erschienenen Aufsatz „Exophonie, Echophonie: Resonanzkörper und polyphone Räume bei Yoko Tawada“⁷⁴ führt Ivanovic vor, dass Tawada die Sprache und den Körper als Raum wahrnimmt. Körperliche und sprachliche Bewegungen „korrespondieren“ bei Tawada miteinander.⁷⁵ Besonders ist für Ivanovic die „Umkehrung des Verhältnisses von Innen und Außen“ bei Yoko Tawada, das Ivanovic zugleich als eine „existentielle Bedeutungen“ von Tawadas Poetik bezeichnet.⁷⁶ Anhand Tawadas Erzählung „Sieben Geschichten der sieben Mütter“ (YT, TM, 101–104) zeigt Ivanovic, was genau darunter zu verstehen ist. In der Erzählung stellt Tawada die Muttersprache als Gebärmutter dar, aus der man einerseits als Frau bei der Geburt austritt und diese andererseits auch in sich trägt.⁷⁷ Die Autorin inszeniert in der Erzählung den Raum ihres Schreibens als

⁷³ Weigel: Laudatio auf Yoko Tawada, S. 373–377.

⁷⁴ Ivanovic, Christine: Exophonie, Echophonie: Resonanzkörper und polyphone Räume bei Yoko Tawada. In: Gegenwarts Literatur. Ein germanisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook, 7/2008, S. 223–245.

⁷⁵ Ebd., S. 225.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Interessant hierzu ist auf jeden Fall der Akt der Geburt als etwas nach wie vor Geheimnisvolles, da die Schulmedizin bis jetzt nicht erforscht hat, was genau die Wehen einer Geburt einleitet und wie der Fötus dies dem Körper der Mutter signalisiert. Ein weiterer interessanter Punkt hierzu ist auch die Tatsache, dass viele

Gebärmutter, als kreativen Ort jeder Frau und deshalb, so Ivanovic, wird „das *Ich* zu einem Medium zwischen Innen und Außen und dezentriert sich“.⁷⁸ Eng mit dieser Raum-Wahrnehmung und der Dezentrierung des „Ich“ zwischen Innen und Außen hängt, laut Ivanovic, die Mehrstimmigkeit (Polyphonie) in Tawadas Texten zusammen.

In „Erzählung ohne Seele“ (1996) wird die Dezentrierung des „Ich“ durch Tawadas Verbindung der Kabinen der Simultandolmetscher/innen (die auch zeigen würden, dass ein Text aus mehreren Texten besteht) mit den „Kabinen“ im Körper, in denen auch Übersetzung stattfinden würde, sichtbar:

Es gibt aber Personen, die davon ausgehen, daß jedem Menschen bei der Geburt ein Originaltext gegeben wird. Den Ort, an dem dieser Text aufbewahrt wird, bezeichnen sie als Seele (YT, TM, 19).

Ein anderes Räumlichkeitsverständnis zeigt Christina Kraenzele (2007), die ausgehend von den Tübinger Poetik-Vorlesungen „Verwandlungen“ (1998) auf die Verbindung von Körper und Sprache in Tawadas Texten hinweist. Tawada selbst spricht von einer körperlichen Anstrengung, wenn man in einer fremden Sprache spricht und von einer Sprache in die andere springen muss.⁷⁹

Im Roman „Ein Gast“ (1993) wird die Ich-Erzählerin von einer Stimme aus einem Kassettenrekorder verfolgt:

Der Raum existierte nur noch in der Stimme, und in dem Raum, den sie gestaltete, konnte ich meinen Körper nicht finden. Er war leer und hatte weder Wände noch Möbel. Er bestand nur aus einer Stimme. Ähnelte dieser Raum nicht der Wohnung, die ich mir gewünscht hatte? (YT, EG, 66)

weibliche Säuglinge nach der Geburt eine Blutung haben, weil die Gebärmütter (die der Mutter und die des Kindes) aufeinander reagieren.

⁷⁸ Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 225.

⁷⁹ Kraenzele: Traveling without Moving, S. 97.

Hier wird die Stimme zum Raum, indem sich der Körper in der Stimme aufhält und nicht, wie es gewöhnlich zu sein scheint, die Stimme im Körper. Das gewohnte Verhältnis von Innen und Außen verschiebt sich und zeigt einen anderen Blickwinkel. Die Räume, die Tawada beschreibt, sind nach Washinosu (2010)⁸⁰ solche, die zugleich Oberfläche und Inneres sind, aber auch dazwischen sein können (PT, 108).

2.2.5 Polyphonie

Wie wir gelesen haben, sind Sprache, Körper und Stimme in Tawadas Poetik als Räume zu verstehen, aus denen Stimmen heraustreten oder in ihnen existieren können. Das schreibende Ich, so Ivanovic, nimmt sich weniger in seiner „Produktivität“ als in seinem „Resonanzkörper“, der „transformierend an der Welt teilnimmt“, wahr.⁸¹ Nun, so Ivanovic, verlange die Dezentrierung des Ich in Bezug auf den (kulturellen) Raum und den vollzogenen Sprachwechsel auch eine andere Zeitwahrnehmung, denn alles, was man erlebt hat, entrücke ins Unerreichbare („ein Vergegenwärtigen des in Raum und Zeit bereits Entrückten“).⁸² Hier verweist Ivanovic auf das Konzept des japanischen Soziologen Shingo Shimada. In Japan wäre der Dialog zu den Toten immer möglich, da das Ich als „Knotenpunkt im Meer der Erinnerungen“ wahrgenommen wird. So sprechen im Körper nicht nur die eigene Stimme, sondern immer mehrere Stimmen. Der Körper wäre daher ein polyphoner⁸³ Körper, in dem die Ich-Identität im Gegensatz zu Westeuropa noch nicht vollzogen ist. So spreche aus der eigenen Stimme nicht nur das Ich, sondern immer auch ein Ich in der Gemeinschaft mit anderen, die den eigenen Körper bildet.⁸⁴ So heißt es in der Erzählung „Bioskoop der Nacht“ (2002):

Ich habe viele Seelen und viele Zungen (YT, ÜS, 70).

In der Erzählung „Porträt einer Zunge“ (2002) wird eine Person genannt, die zwei Stimmbänder besitzt und je nach Adressatin oder Empfängerin einen anderen Klang des Buchstabens „O“ produziert (YT, ÜS, 130). In der Erzählung „Eine Scheibengeschichte“

⁸⁰ Washinosu, Yumiko: Sumidagawa no shiwaotoko oder Text der Trans-Formation. In: PT, 101–111.

⁸¹ Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 227.

⁸² Ebd., S. 228.

⁸³ Polyphonie [gr. Vielstimmigkeit].

⁸⁴ Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 229.

(2002) verwandelt sich die Erzählerin in einen CD-Ständer mit 33 Fächern und zugehörigen CDs, die nicht nach Alphabet oder Gattung sortiert sind. Die Erzählerin wird zu einer DJane ohne Hände, die zwei oder mehr Scheiben drehen lässt, wobei keine Musik mehr hörbar ist, sondern man nur mehr hört, wo es sich „trifft und reibt“ (YT, ÜS, 116–117).⁸⁵ Durch diese Elemente verweigern sich Tawadas Texte, so Ivanovic, den „gängigen Mustern einer Identitätsbestimmung per Abgrenzung“ (kulturbedingte Zuschreibungen). Tawada würde vielmehr fließende Übergänge gestalten, die Ivanovic als eine Membran (Festkörper und zugleich durchlässig) bezeichnet.⁸⁶ Vor allem in der Erzählung „Klang der Geister“ (YT, TM, 109–120) und im Roman „Ein Gast“ (2002) sei laut Ivanovic sichtbar, dass bei Tawada die Aufnahme, das Hören fremder Stimmen und deren Wiedergabe ein „poetologisch relevantes Paradigma“ ist.⁸⁷

2.3 Verortung der Texte Yoko Tawadas

Die Forschung versuchte Yoko Tawadas Texte schon in viele Kategorien einzugliedern, doch in keiner von diesen scheinen sie lange verweilen zu können, weil sie sich den damit einhergehenden Definitionen durch ihre stetigen Verwandlungen immer verwehrt haben. Ruth Kersting (2006) hat in ihrem Buch „Fremdes Schreiben. Yoko Tawada“ einen Überblick über Tawadas „metapoetisches“ Werk gegeben. Kersting untersuchte Tawadas Texte hinsichtlich der Genderproblematik und der Verortung in Migrations- und interkultureller Literatur und verglich sie teilweise mit anderen Autor(inn)en der Gegenwartsliteratur (u.a. Herta Müller, Botho Strauß, Ingeborg Bachmann). Kersting erkennt zwar viele Gemeinsamkeiten zur interkulturellen Literatur, zählt Tawadas Texte jedoch mehr zur deutschen postmodernen Gegenwartsliteratur und grenzt sie eindeutig von der Migrationsliteratur ab.⁸⁸ Sie schließt ihr Buch mit der Überlegung, ob der Gehalt von Tawadas Texten „poetische Erfindungen kultureller und geschlechtlicher Differenzen“ sind „mit deren Hilfe andere Themen, wie zum Beispiel die der Semiotik gestaltet“ werden

⁸⁵ Vgl.: Van Dijk: *Lost in Translation – oder doch nicht?*, S. 124.

⁸⁶ Ivanovic: *Exophonie, Echophonie*, S. 230.

⁸⁷ Ivanovic, Christine: *Vernetzt oder verletzt? Sprachspiele und Echoschrift in Yoko Tawadas Die Ohrenzeugin*. In: <http://dickinson.edu/glossen/Heft27/Artikel27/Ivanovic.html>.

⁸⁸ Kersting: *Fremdes Schreiben*, S. 217.

können.⁸⁹ Karl Esselborn (2007) hingegen stellt Tawadas Schreiben in die Nähe „einer modernen, durch kulturelle Globalisierung veränderte, transkulturelle, hybride Weltliteratur“, wie sie zuvor Elke Sturm-Trigonakis (2007) in ihrem Buch „Global playing in der Literatur“⁹⁰ ausgearbeitet hat.⁹¹ Kari van Dijk (2005) bezeichnet Tawadas Texte als „postmoderne Mehrsprachigkeit“, die das „postmoderne Potential des Wandelbaren“ aufzeigen würden.⁹² Christine Ivanovic (2008) durchsucht Tawadas Texte in ihren Aufsätzen⁹³ anhand ihrer Poetik und schafft, ähnlich wie es Tawada in ihrer „ethnologischen Poetologie“ gefordert hat, neue „Verortungen“, die abgelöst von eurozentristischen Literaturgattungen scheinen.

In diesem Kapitel sollen Tawadas Texte nicht hinsichtlich einer Kategorisierung betrachtet werden, sondern vielmehr einer Verortung folgen. Sie sollen in ihrer Neuartigkeit außerhalb und innerhalb althergebrachter und neuer Literaturgattungen wahrgenommen werden. Zu Beginn wird dieses Kapitel einen Überblick über die Veränderungen des Begriffs bezüglich der Literaturgattung von (zum Großteil in Deutschland lebenden) Autor(inn)en geben, die nicht in ihrer Muttersprache schreiben, um die Texte Tawadas besser positionieren oder depositionieren zu können. Wir werden sehen: Je weiter die Forschung voranschreitet, desto gerechter wird sie gegenüber dem Gehalt der Texte, über deren Inhalte und Produzent(inn)en hinausgehend.

2.3.1 Übersicht von Literaturgattungen in Bezug auf das Schreiben von Autor(inn)en außerhalb ihrer Muttersprache⁹⁴

Ende der 1970er-Jahre wurde die Öffentlichkeit beziehungsweise die Germanistik erstmals auf die „Literatur von Gastarbeiter(inne)n“ aufmerksam.⁹⁵ 1981 änderte sich dieser Begriff

⁸⁹ Kersting: Fremdes Schreiben, S. 6.

⁹⁰ Sturm-Trigonakis, Elke: Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

⁹¹ Esselborn, Karl: Übersetzungen aus einer Sprache, die es nicht gibt. Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas. In: Arcadia, 42/2, 2007, S. 240–262.

⁹² Van Dijk: Lost in Translation – oder doch nicht?, S. 116–127.

⁹³ Ivanovic: Exophonie, Echophonie. Und: Ivanovic: Aneignung und Kritik, S. 131–152.

⁹⁴ Karl Esselborn (1997), Ruth Kersting (2006), Sigrid Weigel (1992) und Carmine Chiellino (2000) geben in ihren Aufsätzen/Büchern eine gute Zusammenfassung der Begriffsänderungen hinsichtlich der Literaturgattungen von Autor(inn)en, die nicht in ihrer Muttersprache, sondern auf Deutsch schreiben. Deren Aufsätze/Bücher werden hier als Grundlage verwendet.

⁹⁵ Es waren vor allem Italienisch sprechende Zuwanderer und Zuwanderinnen, die sich seit den späten

zu „Literatur der Betroffenheit“ oder „Emigrantenliteratur“, welche die Aufmerksamkeit auf das Herkunftsland legen sollte. Zur noch immer verwendeten Bezeichnung „Migrant(inn)enliteratur“ kam es 1984, wobei hier die Protagonist(inn)en ins Zentrum des Interesses gerückt werden. Carmine Chiellino (1985) hingegen sprach von einer „interkulturellen Literatur in Deutschland“ und einer grenz- und sprachüberschreitenden Topografie der Stimmen. Seine Definition forderte die Aufnahme der Literatur, die von Migrant(inn)en, ihren Nachkommen oder Verwandten mit inhaltlichen Bezügen zur Geschichte Deutschlands außerhalb des deutschen Literaturbetriebes geschrieben/veröffentlicht wurde, und nannte sie „Literatur in der Fremde“. Es folgten weitere Bezeichnungen wie „Literatur von innen“ (Suleman Taufiq), „deutsche Literatur von außen“ (Harald Weinreich)⁹⁶, bis Sigrid Weigel (1992) sich in ihrem Aufsatz „Literatur der Fremde – Fremde der Literatur“⁹⁷ gegen die Vereinnahmung der Migrant(inn)enliteratur als deutsche Literatur stellte und sich der kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema verschrieb. Sie vertritt die Bezeichnung „kleine Literatur“ im Kontext der „fünf deutschsprachigen Literaturen“. Julia Kristeva (1990) brach durch ihre These, dass die Fremde auch immer unsere eigene Fremde sei, mit nationalen und regionalen Sichtweisen bezüglich der Multikulturalität und zeigte, dass die Erfahrungen auch den jeweiligen anderen kulturellen Kontext einschließen und vom vielfältigen kulturellen Austausch zwischen den Ländern und Ethnien profitieren können. Immacolata Amodeo (1996)⁹⁸, die unter Referenz von Michail M. Bachtins literarischer Dialogizität⁹⁹ auf das Rhizommodell¹⁰⁰ von Gilles Deleuze und Felix Guattari zurückgreift, verweist auf die Heterogenität und Dynamik des gesamten Bereiches. Sie interessiert vor

1960er-Jahren über Literatur Gehör verschafften. Aus: Esselborn, Karl: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, 23/1997, S.50. Vgl. auch: Chiellino, Carmine: Interkulturalität und Literaturwissenschaft. In: Chiellino, Carmine (Hg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 389.

⁹⁶ Harald Weinreich initiierte 1985 den Albert-von-Chamisso-Preis und stellte eine Zuordnung der „Ausländerliteratur“ zur deutschen Literatur unter besonderen Vorzeichen dar. Dies wurde von den Betroffenen nicht ohne Bedenken und Widerspruch akzeptiert. Aus: Esselborn: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität, S. 55.

⁹⁷ Weigel, Sigrid: Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 12/1992, S. 182–229.

⁹⁸ Amodeo, Immacolata: „Die Heimat heißt Babylon“ Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

⁹⁹ Vgl.: Sturm-Trigonakis: Global playing in der Literatur, S. 54.

¹⁰⁰ Das Rhizommodell geht von verschiedenartigen und veränderlichen Verflechtungen und Vernetzungen als nicht zentriertes und nicht hierarchisches System identitätsbildender Elemente aus. Aus: Esselborn: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität, S. 60.

allem die eigene, andere Ästhetik im breiten kulturellen und kulturpolitischen Kontext der Kommunikations- und Lebensformen der „Ausländer/innen“ in Deutschland. Amodeo knüpft an die „littérature mineure“ an, eine deterritorialisierten Literatur einer Minorität, die sich der „großen Sprache“ einer Majorität bedient. Diese Sprache würde sich laut Amodeo durch eine „Versetztheit“¹⁰¹ gegenüber den Nationalliteraturen auszeichnen, obwohl sie deren Sprache benutzt. So entsteht durch „Vermischung und Überlagerung kultureller Traditionen eine rhizomatische interkulturelle Ästhetik der Fragmentarität“,¹⁰² die keine eindeutige Unterscheidung der verschiedenen kulturellen Ebenen mehr erlaube.¹⁰³ Karl Esselborn (1997) forderte, hinweisend auf Entkolonialisierungsprozesse mit verbundener „postkolonialer, hybrider Mischkulturen und -literaturen“ am Ende seines Aufsatzes einen „dritten Verständigungsraum, einen hybriden Überlappungsraum, eine dritte Sprache, beziehungsweise eine dritte Interpretation.“¹⁰⁴ Sturm-Trigonakis (2007) versucht durch die Bereitstellung der „Neuen Weltliteratur“ dieser Forderung gerecht zu werden. Darüber hinaus will sie dadurch die „ausgrenzenden Kategorisierungen“ überwinden.¹⁰⁵ Zunächst definiert sie den Ausgangspunkt des Begriffs „Weltliteratur“, der zwar nicht von Goethe (1827)¹⁰⁶ geprägt wurde, ihn aber populär werden ließ. Die „Neue Weltliteratur“ bezeichnet Sturm-Trigonakis als „eigenständiges Ordnungssystem“, das im Kontrast zu den „homogenisierenden Charakteristika“ der Nationalliteraturen steht und diesen „ranggleich beigestellt“ ist. „Neue Weltliteratur“ bezieht sich ausschließlich auf die Text vorkommenden „formalen und inhaltlichen Kriterien“ und nicht auf dessen Autor(inn)en und/oder deren Herkunft.¹⁰⁷ Ausgehend von Bachmann-Medick (1999), die befand, dass Kommunikation zwischen Kulturen nicht nur als Vermittlung, sondern auch aus dem eigenen Spannungswert eines „Dazwischen“ stattfindet, benötige es, so Sturm-Trigonakis, weiter den von Homi K. Bhabha (2007) definierten dritten Raum. Hybridität ist für Bhabha ein Grenzbereich, in dem sich Kulturen aufgrund ihrer Unterschiede zwangsläufig und konfliktreich berühren und der sich den binären Gegensätzen von

¹⁰¹ Amodeo: „Die Heimat heißt Babylon“, S. 90.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl.: Esselborn: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität, S. 60–62.

¹⁰⁴ Esselborn: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität, S. 65.

¹⁰⁵ Sturm-Trigonakis: Global playing in der Literatur, S. 16.

¹⁰⁶ Parameter Goethes Weltliteratur: Weltliteratur ist ... 1. ... den Nationalliteraturen übergeordnete Kategorie / 2. ... ein Prozess, oder die Tatsache der Kommunikation verschiedener Nationalliteraturen untereinander / 3. ... pragmatisch zu denken und steht im Zusammenhang mit neuen technischen und wirtschaftlichen Errungenschaften / 4. Haftet etwas Utopisches an und wird sich selber realisieren. Aus: Ebd., S. 26–40.

¹⁰⁷ Ebd., S. 245.

ethnischen und kulturellen Gruppen als homogene polarisierte Bewusstseinszustände widersetzt. Dieser „third space“ verändert sich ständig und durch den Übersetzungsakt wird die Authentizität von Wörtern und Symbolen untergraben.¹⁰⁸ Auch die Kultur wird als Übergang und Entwicklung und nicht als Ort fester Zugehörigkeit und Geschlossenheit wahrgenommen.¹⁰⁹ In seinem Buch „Verortung der Kulturen“ sieht Bhabha im Studium der „Weltliteratur“ jenes Studium, das von „der Art und Weise sein“ könnte, „in der Kulturen sich durch ihre Projektion von ‚Andersheit‘ anerkennen könnten“. Im Zentrum stünde weder die „Souveränität nationaler Kulturen noch der Universalismus der menschlichen Kultur, sondern eine Konzentration auf jene verrückten sozialen und kulturellen De-plazierungen, [...]“.¹¹⁰

2.3.2 Hybridität in der Literatur

Anknüpfend an Sturm-Trigonakis, welche die hybride Literatur in drei Gruppen von „Leitdifferenzen“ als eigenes System konstituiert, wird sich dieses Kapitel der Hybridität der Texte Yoko Tawadas zuwenden. Für Sturm-Trigonakis ist Hybridität von literarischen Texten Teil der „Neuen Weltliteratur“ und definiert sich aus: „Zwei- oder Mehrsprachigkeit, Transnationalismus“ (border crossing, Exil, Reisen, Migration, Transgression, fiktives Ausloten des dritten Raumes) und der „Hinwendung zum Lokalen und Regionalen“. Nur in der Interaktion dieser drei ergebe sich das „unterscheidende Moment, das diese Literatur singulär“ mache und von „anderen literarischen Funktionssystemen“ abhebe.¹¹¹ Innerhalb dieser hybriden Texte komme es zu verschiedenen Formen der Multilingualität¹¹² (auf eine dieser Formen, der Mimesis, werden wir in diesem Unterkapitel noch stoßen). Anlehnend an Sturm-Trigonakis‘ Definition erfüllen Tawadas Texte die Interaktion dieser drei Ebenen. Folgende Aussage Tawadas lässt ebenfalls auf einen (ähnlichen) dritten Raum, wie ihn Bhabha definiert hat, schließen:

¹⁰⁸ Vgl.: Schestokat, Karin: Bemerkung zur Hybridität und zum Sprachgebrauch in ausgewählten Texten von May Ayim und Yoko Tawada. In: <http://www.dickinson.edu/glossen/heft8/schestokat.html>.

¹⁰⁹ Ebd., S. 105.

¹¹⁰ Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2007, S. 18.

¹¹¹ Sturm-Trigonakis: Global playing in der Literatur, S. 108–109.

¹¹² Ebd., S. 115–160.

The beautiful image of the open gate as a space in which (new) signs and symbols are negotiated and discovered; in which the languages, both original and in translation, correspond (spatially) almost magically and reveal the dynamic ambivalences, unsettling gaps, and transformative powers; and in which the role of the narrator is fictional and is challenged, just as the text is.¹¹³

Christine Ivanovic (2008) spricht zwar von keiner Hybridität der Texte Tawadas, sieht aber in ihrem ästhetischen Verfahren „hybride Figurationen, die das bipolare Denken diagonal durchmessen“.¹¹⁴ Ivanovic verweist in diesem Zusammenhang auf die mit der Jazz-Pianistin Aki Takase veröffentlichte CD „diagonal“ (2003)¹¹⁵. Das Gedicht „tango.de“ wird hier durch argentinische Tango-Musik begleitet, wobei das Wort „tango“ auf Japanisch unter anderem „Wort“ bedeutet (dies ist den nicht-Japanisch sprechenden Zuhörer(inne)n natürlich nicht bewusst). Tawada kreuze hier „Klang- und Bedeutungslinien oder -schichten“ und erzeuge damit die schon erwähnten „hybriden Figurationen“. Auch in Tawadas zweisprachigem Gedichtband „Nur da/wo du bist/da ist nichts“ (1987) würde man laut Ivanovic (2008) die Hybridisierung nicht nur im Literarischen, sondern auch im Bildlichen sehen. Das Buch kann z. B. vom japanischen Titelblatt von links, vom deutschen Titelblatt von rechts aufgeschlagen und gelesen werden.¹¹⁶

Clara Ervedosa (2006) wiederum sieht in der Verfremdungsstrategie von Tawada die Entstehung einer „dritten Ebene“, die Raum für Kreativität und Freiheit gebe.¹¹⁷ Tawada, so Ervedosa, demonstriere, dass der „third space“ von Bhabha nicht nur ein Raum kultureller Hybridität sei, wo statische kulturelle Differenzen überwunden werden, sondern auch zum ästhetischen Ort wird (an dem andere Verbindungen, Kontexte, Sichtweisen, Ausdrucksformen und Sprechweisen versucht werden), um vorhandene kulturelle Orte zu überschreiten.¹¹⁸

¹¹³ Arens: Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache, S. 70.

¹¹⁴ Ivanovic: Aneignung und Kritik, S. 132.

¹¹⁵ diagonal. Yoko Tawada und Aki Takase. CD. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2003.

¹¹⁶ Ivanovic: Aneignung und Kritik, S. 145–146.

¹¹⁷ Ervedosa: Die Verfremdung des Fremden, S. 570.

¹¹⁸ Ebd.

Ein schönes Beispiel an Hybridität in Tawadas Text „Bioskoop der Nacht“ (2002) hat Yasemin Yildiz (2007) gefunden. Obwohl die Erzählerin nicht Afrikaans sprechen kann, träumt sie in der Sprache, weil Träume nicht territorial sind und weil, so Yildiz, Afrikaans eine hybride Sprache (aus Englisch, Holländisch, Malay, Portugiesisch, Xhosa und vielen afrikanischen Sprachelementen) ist.¹¹⁹ Weiters verweist Yildiz darauf, dass Tawada nicht nur einen dritten Raum öffne, sondern die Sprache selbst:

Tawada is not merely operating „between“ two languages, cultures, or national contexts. Rather, her writing playfully opens language from within and introduces links to other languages that are not determined by „natural“ connections.¹²⁰

Zusammenfassend ergibt sich die Nähe der Texte Tawadas zu hybriden Literaturformen, die in die „Neue Weltliteratur“ einfließen, aber eine genaue Zugehörigkeit kann man, aufgrund mancher für die/den Lesende/n verborgenen Elemente (japanische Schriftzeichen, außereuropäische Alltagstechniken und Kulturen etc.) nicht treffen.

2.3.3 Surreale Bilder und Dadaismus

Bettina Brandt beschäftigt sich in beiden ihrer Aufsätze (2006, 2007)¹²¹ mit der Verbindung von Tawadas Texten und dem Surrealismus. Tawadas Texte würden, laut der Definition von der amerikanischen Kunstkritikerin und -theoretikerin Rosalind Krauss („Surreality is, we could say, nature convulsed into a kind of writing.“) als veranschaulichte avantgardistische Ästhetik zu lesen sein.¹²² Zwei Eigenschaften wären laut Brandt, die sich auf Rita Bischof (2001)¹²³ stützt, für das „surrealistische Bild“¹²⁴

¹¹⁹ Yildiz, Yasemin: Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary. In: Slaymaker: Yoko Tawada, S. 85.

¹²⁰ Yildiz: Tawada's Multilingual Moves, S. 85.

¹²¹ Brandt, Bettina: Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller. In: Text und Kritik. Sonderband IX/2006, S. 74–83. Und: Brandt, Bettina: The Unknown Character: Traces of the Surreal in Yoko Tawada's Writings. In: Slaymaker: Yoko Tawada, S. 111–124.

¹²² Brandt: The Unknown Character, S. 111.

¹²³ Vgl.: Bischof, Rita: Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 2001.

¹²⁴ Das surrealistische Bild stamme von der Literatur und nicht wie oft angenommen wird von der Bildenden Kunst. Als Beispiel diene hier das, von André Breton wieder entdeckte Gedicht von Comte de Lautrémont:

wichtig: Der „inhärente Gegensatz“ und die „Simultanität, die die Hierarchie verwehrt, die alltäglichen Selbstverständlichkeiten in Frage stellt und Modell ist für eine neue Wirklichkeit, die noch herzustellen wäre“.¹²⁵ Tawada würde sich laut Brandt nicht mit der historischen Bewegung des Surrealismus identifizieren, aber ein „strategisches Verhältnis“ zu ihm pflegen. Sie würde, so wie die anderen von Brandt erwähnten Autorinnen „Annahmen und Strategien der alten Avantgarde ignorieren“ und „verändern“ und bestimmte „surrealistische Verfahren als Möglichkeit des ästhetischen und kulturellen Widerstandes“ einsetzen.¹²⁶ Als Beispiel zieht Brandt Tawadas Erzählung „Ein Gast“ (1993) heran, in der unter anderem ein Flohmarkt Ort der Erzählung ist. Brandt führt an, dass Flohmärkte in André Bretons (1896–1966) „L'amour fou“ (1937)¹²⁷ aufgrund der „Konstellation des nicht-mehr-gebraucht-werdens und des unbedingt-haben-wollens alter Objekte“ surrealistische Räume darstellen. Auch Lexika würden surrealistisch sein, da dort Worte aufeinandertreffen, die „semantisch und historisch“ nichts miteinander zu tun hätten, sondern nur „auf Grund der Regel des Alphabets auf einer Seite stehen“.¹²⁸ Darüber hinaus stelle der Flohmarkt (am Ende einer U-Bahn-Linie, weit weg von kommerziellen Einkaufszentren) den Eingang zum Körper der Protagonistin, zu ihrem Ohr dar, welches nach Brandt wiederum ein surrealistisches Organ ist.¹²⁹ Der „poetische Funke“ in Tawadas Erzählung würde in der Passage zünden, in der die Protagonistin auf ein Buch stößt, das zwischen einer Tretnähmaschine und einem Regenschirm liegt. Das kann als Verweis auf Comte de Lautrémons (1846–1870) berühmtes Prosa-Gedicht „Les Chants De Maldoror“ (dt. „Die Gesänge des Maldoror“) gelesen werden.¹³⁰ Die Protagonistin würde hier laut Brandt ihr eigenes „trouvaille“ (dt. glücklicher Fund) finden. Dieser Teil der Erzählung führt, so Brandt, den wichtigsten Charakter des Buches ein, „a surrealist found object“ (ein Buch) „that mysteriously attracts the narrator“, und die Entscheidung der Protagonistin, dieses Buch, von dem sie nicht weiß, was es ist, mit nach

„Les Chants de Maldoror“ (dt. „Die Gesänge des Maldoror“). In diesem Gedicht wird die Schönheit eines Jungen mit folgenden Vergleich versehen: So schön wie eine unvermutete Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch. Rita Bischof verwies hier darauf, dass nicht die beschriebenen Gegenstände wichtig seien, sondern der Vergleich „so schön wie“, der die Nähmaschine und den Regenschirm aufeinander prallen lässt, lasse die beiden Objekte aufhören, auf ihr gegenständliches Sein zu verweisen. Aus: Brandt: Schnitt durchs Auge, S. 76.

¹²⁵ Ebd., S. 75.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Englischer Titel: „Mad Love“.

¹²⁸ Brandt: Schnitt durchs Auge, S. 77.

¹²⁹ Brandt: The Unknown Character, S. 113.

¹³⁰ Ebd., S. 114.

Hause zu nehmen. Das Buch entpuppt sich schließlich als Kassette mit Gedichten und Prosastücken deutscher Dichter, von einer weiblichen Stimme gelesen. Diese Stimme sei der Träger einer wichtigen Nachricht für die Protagonistin, die jedoch, nach surrealistischer Tradition, nicht wisse, was sie zu finden hofft.¹³¹ Die Stimme der Erzählerin hilft der Protagonistin, indem diese die Buchstaben verschwinden lässt, das Alphabet zu eliminieren und sich im Text zu verlieren.¹³² Das „found object“ in Tawadas Text ist für Brandt demnach:

[...] an aesthetic *offspring* of the famous surrealist encounter, as a surrealist product that first appears at the antiquated market, but leaves with the narrator to start an new aesthetic existence in a contemporary intercultural context.¹³³

Florian Gelzer (1999) sieht Tawadas „Sprachprogrammatik“, die an Roland Barthes geschult sei, in der „langen Tradition europäischer literarischer Avantgarde-Bewegungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts (Futurismus, Dadaismus)“, welche die Sprache nicht auf ihre kommunikative Funktion reduziert wissen wollten.¹³⁴ Als Beispiel führt er Tawadas Prosastück „Zürich“, eine Hommage an die Züricher Dadaisten¹³⁵ (1997), an. Sie streife darin die Themen der europäischen Sprachkritik und plädiere für die „Befreiung des Sprachzeichens“, das in seiner „sinnlichen Anschaulichkeit“ und nicht als „Bedeutungsmedium“ sichtbar gemacht werden solle. Dies wiederum verweise, so Gelzer auf die „Konkrete Poesie“¹³⁶. Beispielgebend für die Absage an die kommunikative Seite

¹³¹ Brandt: *The Unknown Character*, S. 115.

¹³² Vgl. hierzu Tawadas Aussage in den Tübinger Poetik-Vorlesungen, dass es ihr schwer falle, beim Lesen eines deutschen Textes ihre Aufmerksamkeit von den Buchstaben auf den Inhalt des Textes zu richten (YT, VL, 25).

¹³³ Brandt: *The Unknown Character*, S. 116–117.

¹³⁴ Gelzer: „Wenn ich spreche, bin ich nicht da“, S. 79.

¹³⁵ Tawada, Yoko: Zürich. In: Magnaguagno, Guido / Arb, Giorgio von (Hg.): Zürich. Begleitpublikation zur Ausstellung „Zürich - ein Fotoporträt“ im Kunsthaus Zürich, 6.6.–24.8.1997. Zürich 1997, S. 107–118. Aus: Ebd.

¹³⁶ Vgl. hierzu: „Konkrete Dichtung“: Seit 1950 internationale auftretende Versuche, mit dem konkreten Material der Sprache (Wörter, Silben, Buchstaben) unmittelbar eine Aussage zu gestalten, losgelöst von syntaktischen Zusammenhängen und oft auch auf das Wort als Bedeutungsträger verzichtend (z. B. visuelle, akustische Dichtung). Aus: Gfrereis, Heike (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 103–104.

der Sprache wäre die Textstelle Tawadas in der Erzählung „Das Fremde aus der Dose“ (1996):

Die meisten Wörter, die aus meinem Mund herauskamen, entsprachen nicht meinem Gefühl. Dabei stellte ich fest, daß es auch in meiner Muttersprache kein Wort gab, das meinem Gefühl entsprach. Ich hatte das nur nicht so empfunden, bis ich in einer fremden Sprache zu leben anfang (YT, TM, 41).

Trotz dieser Beispiele will Gelzer Tawadas Schreiben nicht mit Einflüssen anderer Autor(inn)en vergleichen oder von einer „Weiterführung europäischer Sprachkritik“ sprechen, da es bei Tawada nur bei wenigen Andeutungen bleibe.¹³⁷

Auch Christine Ivanovic verweist in ihrem Online-Artikel „Vernetzt oder verletzt? Sprachspiele und Echoschrift in Yoko Tawadas ‚Die Ohrenzeugin‘¹³⁸ auf den Kontext der Ästhetik des Surrealismus bei Tawadas Roman „Ein Gast“ (2002).

2.3.4 Exophonie

Christine Ivanovic (2008) analysiert in ihrem bereits erwähnten Aufsatz „Exophonie, Echophonie: Resonanzkörper und polyphone Räume bei Yoko Tawada.“¹³⁹ in Anlehnung an Aufsätzen von Keijiro Suga (2007)¹⁴⁰ und Tachibana Reiko (2007)¹⁴¹ die Definitionen der Begriffe „Exophonie“ und „Echophonie“ in Tawadas Texten/Schreiben.¹⁴² 2010 ist der von Ivanovic verfasste Aufsatz „Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformation Benjamins“ im Sammelband „Poetik der Transformation“ (PT) erschienen. Tawada, die 2003 in Japan den Essayband „Ekusofoni – bogo no soto e deru tabi“¹⁴³ (dt. Exophonie – Reisen aus der Muttersprache heraus) herausbrachte, stieß nach eigenen Aussagen zufolge auf den Begriff „Exophonie“ während eines Vortrags am Goethe-Institut in Dakar, Senegal

¹³⁷ Gelzer: „Wenn ich spreche, bin ich nicht da.“, S. 79.

¹³⁸ Ivanovic: Vernetzt oder verletzt?

¹³⁹ Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 223–245.

¹⁴⁰ Suga: Translation, Exophony, Ominphony, S. 21–33.

¹⁴¹ Tachibana: Tawada Yoko's Quest for Exophony, S. 153–168.

¹⁴² Der Begriff „Exophonie“ hängt eng zusammen mit beziehungsweise ist Teil der „Poetik der Transformation“ Tawadas.

¹⁴³ Tawada: Ekusofoni – bogo no soto e deru tabi.

(2002). Er wurde im Zusammenhang mit afrikanischen Autor(inn)en benutzt, die in europäischen Sprachen schreiben.¹⁴⁴ Der Begriff bleibe jedoch im Gegensatz zu den Begriffen „frankofon“, „anglofon“ etc. undefiniert, weil er sich nicht durch die Kategorien Religion, Sprache und Nation einfangen ließe. Ivanovic unterscheidet zwischen den Begriffen „Exo-phon“ und „Exophonie“. Der Terminus „Exophonie“ stammt ursprünglich aus der Ortsnamenskunde, wo er fremdsprachige Ortsbezeichnungen klassifiziert (PT, 171). In den 90er-Jahren wurde der Begriff in der Diskussion zur Sprachproblematik anglo- oder frankofoner afrikanischer Autor(inn)en erstmals verwendet (PT, 172).

„Exo-phon“ bedeutet nach Ivanovic die „Positionierung des eigenen Sprechens außerhalb der Leitgrößen“ (Sprache, Nation, Religion). Es handelt sich demnach um Autor(inn)en, die in ihrem „Schreiben zugleich die Distanz zu der Literaturgemeinschaft, innerhalb derer sie sich bewegen, zum Ausdruck bringen“. Die Texte müssen, so Ivanovic, nicht mehrsprachig, also hybrid sein, aber man müsse „ein Heraustreten der Stimme (phone) aus der Schrift oder sogar ein *Heraustreten aus der Stimme*“ wahrnehmen können.¹⁴⁵

Der Begriff „Exophonie“ stellt für Ivanovic eine Strategie von Autor(inn)en dar, die über „mehrere Sprachen verfügen und die in ihren Texten ihre Zugehörigkeit zu bestimmten kulturellen Räumen, in deren Sprachen sie sich artikulieren, zu transzendieren versuchen“. „Exophonie“ sei also prinzipiell in jeder Region und Kultur beobachtbar und stellt für Ivanovic einen neuen Leitbegriff für neue Formen der Weltliteratur dar, der aber mit anderen Termini wie sprachlicher Hybridität, polykulturellem Selbstverständnis und literarischer Mehrsprachigkeit oder Biliteralität konkurrieren müsse.¹⁴⁶ In der Rezeption der japanischen Texte Tawadas sei, laut Ivanovic, der Begriff „Exophonie“ sofort beachtet und zur Leitkategorie Tawadas Poetik geworden.¹⁴⁷ In der deutschsprachigen Debatte ist der Begriff bis heute nicht wirklich etabliert (PT, 172–173). Tawadas exophones Schreiben versteht Ivanovic auch als „transformatorisches Konzept“, das der Poetik der Verwandlung von Tawadas Poetik-Vorlesungen zugrunde liegt (YT, VL, 9–10).¹⁴⁸ Für Tawada sei demnach „Exophonie“ das fluktuierende Heraustreten der Stimme(n) aus dem ihr

¹⁴⁴ Tachibana: Tawada Yoko's Quest for Exophony, S. 164.

¹⁴⁵ Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 223.

¹⁴⁶ Ebd., S. 224.

¹⁴⁷ Im Sammelband von Doug Slaymaker (2007) nimmt er eine zentrale Stellung ein.

¹⁴⁸ Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 227.

bestimmten Raum, das die Wahrnehmung und das Geltenlassen des anderen Klangs innehat.¹⁴⁹

Für Reiko Tachibana (2007) produziert Tawada sowohl in ihrer Muttersprache Japanisch als auch in ihrer Wahlsprache Deutsch Mehrsprachigkeit in den jeweiligen Texten. Für Tawada sei es wichtig, das „ultranationalistic concept“ der „schönen“ japanischen Sprache aufzudecken.¹⁵⁰ Tachibana rekonstruiert in ihrem Aufsatz den Verlauf des Umgangs von Japan mit der eigenen Sprache in Bezug auf die Aneignung durch die Fremde und die Einflüsse aus dem Westen.¹⁵¹ Dadurch zeigt Tachibana, dass sich Tawada gegen den Begriff der Sprache als „kokugo“ (Nationalsprache) stellt. Anlehnend an Guattaris und Deleuzes Konzept, ein Fremder, aber in seiner eigenen Sprache zu sein, versteht sie den Begriff „Exophonie“ nicht allein auf die gegenwärtige Migration und Globalisierung, sondern als Grundgegebenheit der internationalen Moderne.¹⁵² Ebenfalls im Aufsatz zu finden sind Beispiele zur Literatur vom Meiji-Autor Mori Ogai (1862–1922), der ebenfalls in Deutschland lebte. Tawada habe sich stets, so Tachibana, von Ogai distanziert, da sie nicht wie er verpflichtet sei, nach Japan zurückzukehren, und keine Bindung zum hegemonialen japanischen System habe.¹⁵³ Der Vergleich dieser beiden Autor(inn)en ermögliche das Aufdecken der Bedeutung des exophonen Schreibens Tawadas.¹⁵⁴ Auch für Keijiro Suga stellt exophones Schreiben kein neues Phänomen dar, da es schon bei Autoren wie Joseph Conrad, James Joyce und Samuel Becket bekannt sei. Es sei eine Art

¹⁴⁹ Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 227.

¹⁵⁰ Tachibana: Tawada Yoko's Quest for Exophony, S. 154.

¹⁵¹ 1868 gab es in Japan mehrere verschiedene Dialekte, die auf den jeweiligen sozialen Status hinwiesen. Die Schrift, die aus dem Chinesischen entnommen war, verwendeten nur die Privilegierten des Landes. In der Meiji-Regierung versuchte man, in der Hoffnung die Nation zu einen, eine Einheit von Sprache und Schrift (in Japan) einzuführen. Die preußische Einflussnahme am Ende der 1890er-Jahre war sehr groß und Japan wurde „Preußen des Ostens“ genannt. Ueda Kazutoshi (1867–1937), Prof. in Tokyo, spielte eine bedeutende Rolle in der Konzeption von „kokugo“ (Sprache). Nach seinem vierjährigen Aufenthalt in Europa arbeitete er am System einer Nationalsprache – er verknüpfte die Sprache mit der Nation („Blut der Nation“): „[...] if we talk about the national language of Japan (nihon no kokugo), the Japanese language (nihongo) can be said (to be) the spiritual blood of the Japanese people [...] (called „kokutai“ = essence of Japanese nationalism).“ Er verband „kokugo“ mit „kokutai“; Fremde konnten nur „nihongo“ lernen, die Japaner/innen hingegen sprechen „kokugo“ (die Sprache, die nur in den japanischen Seelen sein kann). Aus: Tachibana: Tawada Yoko's Quest for Exophony, S. 154–155.

¹⁵² Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 226.

¹⁵³ Tachibana: Tawada Yoko's Quest for Exophony, S. 159.

¹⁵⁴ Ebd., S. 164.

„Selbstübersetzung“, die vor allem bei Tawada die Basis der kreativen Inspiration darstelle.¹⁵⁵

Geht es beim Begriff „Exophonie“ um das Heraustreten der Stimme aus einem bestimmten Raum, so fasst Ivanovic (2008) den Begriff weiter in Bezug auf Tawadas Schreiben und erweitert ihn um den Begriff der „Echophonie“ (der verbunden ist mit der „Polyphonie“). Es geht hierbei um das verzögerte „Heraustreten der Stimme / aus der Stimme als Widerhall des Anderen / im Anderen“, das eng mit den Zugängen Tawadas zur „Übersetzung“¹⁵⁶ zusammenhänge.¹⁵⁷ Anlehnend an Benjamin handle es sich bei Tawadas „Echo“ um keine Wiederholung, sondern in ihm klingt Bedeutung an, die sich erst in der Relation zwischen beiden – der eigenen und der fremden Sprache zwischen Gegenwärtigem und Vergangenem – konstituiert.¹⁵⁸ Echophonie und Exophonie ergeben, laut Ivanovic, bei Tawada ein „Spannungsverhältnis“ in Bezug auf „Sprachraum und Resonanzkörper“, so zum Beispiel in Tawadas Erzählung „Der Klang der Geister“ (YT, TM, 109). Hier erinnert sich die Ich-Erzählerin an Klänge aus ihrer Kinder- und Jugendzeit, die ihr in anderen Räumen, Kulturen und Zeiten wieder begegnen, aber nicht in der gleichen Gestalt oder dem gleichen Klang, sondern als deren Echo.

3 DAS BILD DER ÜBERSETZERINNEN BEI YOKO TAWADA UND INGEBORG BACHMANN

Wie bereits erläutert hat Yoko Tawada in vielen ihrer Erzählungen Übersetzerinnen oder Dolmetscherinnen als Protagonistinnen eingesetzt. Interessant hierbei ist, dass sie sich nicht nur inhaltlich dem Thema Übersetzen widmet, sondern es auch in ihrer Sprache ersichtlich macht. Dieser Umstand führt uns zu Ingeborg Bachmanns Erzählung „Simultan“ (1972), die diese Thematik ebenso inhaltlich (die Protagonistin Nadja ist Dolmetscherin) als auch sprachlich umsetzt. Dass sich Bachmann und Tawada mit dem

¹⁵⁵ Suga: Translation, Exophony, Omniphony, S.27.

¹⁵⁶ Ivanovic verweist hier auf Walter Benjamins Essay „Die Aufgabe des Übersetzers“ und auch den Begriff „echo-monde“ in der postkolonialen Literatur der Postmoderne (z. B. Edouard Glissant). Aus: Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 231.

¹⁵⁷ Ebd., S. 231.

¹⁵⁸ Ebd., S. 240.

Thema beschäftigt haben, mag daran liegen, dass sich beide Autorinnen mit den Übersetzungstheorien auseinandergesetzt und die daraus gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse auch in ihre Poetiken einfließen lassen haben. Tawada hat sich mit den Übersetzungen von Paul Celan Gedichten ins Japanische auseinandergesetzt und die Celan-Essays¹⁵⁹ publiziert. Darüber hinaus verfasste sie, wie Matsunaga (2002) feststellte, von vielen ihrer Texte „Partnertexte“. Ingeborg Bachmann hat unter anderem 1961 eine Auswahl von Gedichten Giuseppe Ungarettis aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt. Belegt werden kann auch das Verständnis beider Autorinnen, den Übersetzungsprozess als Transformation von einer Kultur und Sprache in eine andere oder innerhalb einer gemeinsamen Sprache von einem/r Gesprächspartner/in zum/r anderen wahrzunehmen. Vor allem bei Tawada steht Literatur als Übersetzung aus einer nicht sprachlichen Ebene im Vordergrund, und wie ihre Celan-Essays veranschaulichen, geht es auch um ein Erahnen einer anderen Sprache, die nicht leicht sichtbar gemacht werden kann. Ähnlich wie es auch Bachmann in der Frankfurter Poetik-Vorlesung „Literatur als Utopie“ erläutert hat:

Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen (IB, KS, 347-348).

Ingeborg Bachmann sieht in der „erahnten Sprache“ jene, die „noch nie regiert hat“. Um sie zu erreichen müsse man (vor allem die Schriftsteller/innen) die Worte, trotz der Unmöglichkeit, „verdächtigen“ (IB, IG, 25), da sonst nur die „schlechte Sprache“ gesprochen wird, die aus Floskeln und Phrasen besteht und die nicht zu einer Verständigung über den Inhalt hinaus beitragen kann.

Eine weitere Gemeinsamkeit der Autorinnen ist die Erfahrung der Fremde und des Fremdseins. Mehrere Male haben beide ihren Wohnsitz oder Aufenthaltsort gewechselt, und sie vermitteln dadurch das Bild einer nomadischen Lebensweise.¹⁶⁰ Diese

¹⁵⁹ „Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch“ (YT, TM, 121-134); „Rabbi Löw und 27 Punkte“ (YT, SP, 38-44); „Die Krone aus Gras“ (YT, SP, 63-84).

¹⁶⁰ Ingeborg Bachmann: 1926 in Kärnten, Österreich geb.; 1945 Studium in Innsbruck; 1946 Studium in Graz und Wien; 1953 Übersiedlung nach Italien zu Hans Werner Henze (Insel Ischia und Rom); 1955 Reise in die USA, danach Paris und zurück nach Rom; 1956 Italien (Besuch bei Hans Werner Henze in Neapel), danach Paris und zurück nach Rom; 1957 Übersiedlung nach Deutschland (München); 1958 Übersiedlung in die Schweiz (Zürich); 1960 Übersiedlung nach Italien (Rom); 1963 Übersiedlung nach Deutschland (Berlin);

„Übersetzungen“ in andere Länder haben das Verlassen der Muttersprache zur Folge und im weiteren Sinn, wie wir bei Tawada sehen, das Heraustreten aus der Muttersprache (Exophonie)¹⁶¹. Bachmann hingegen hat zwar das Land, aber nicht ihre Muttersprache verlassen, sie hat im Gegensatz zu Tawada nur auf Deutsch publiziert. Die Fremdheitserfahrungen haben beiden Autorinnen ihren Blick auf und den „Umgang“ mit ihrer (Mutter-)Sprache verändert, verschärft und somit auch ihr Schreiben beeinflusst. So meinte Yoko Tawada bei einem Interview 1996:

[...] Schreiben ist ja Arbeit mit der Muttersprache, aber manchmal auch gegen die Muttersprache. Man muß ja auch richtig mit der Muttersprache kämpfen, weil sie uns ja auch zwingt in einem einzigen System drin zu bleiben und das wollen wir ja nicht.¹⁶²

Ähnlich klingt es in Ingeborg Bachmanns Gedicht „Exil“ (1957):

[...]
Ich mit der deutschen Sprache
dieser Wolke um mich
die ich halt als Haus
treibe durch alle Sprachen
[...]
(IB, WE, Bd. I, 153)

Obwohl Bachmann immer angab, Italien und seine Sprache sei für sie nichts „Exotisches“ (GI, 130), sondern ihr schon von Kindheit an aufgrund ihrer Herkunft aus dem Gebiet des

1964 Reise nach Prag und Ägypten; 1965 letzte Übersiedlung nach Italien (Rom). Aus: Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. (zuerst 1999), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (rororo) 2001, S. 178ff; Yoko Tawada: 1960 in Tokyo, Japan geb.; Studium der russischen Literatur in Japan; 1979 erste Reise nach Europa (Deutschland); 1982 Praktikantinnenstelle als Buchhändlerin in Hamburg; 1984/85 Entschluss, in Hamburg zu bleiben, Beginn des Studiums der Germanistik; 2004–2009 häufige Besuche in Paris und den USA zu germanistischen und japanologischen Konferenzen; Writer-In-Residence: Okt.–Nov. 1996 Villa Aurora Pacific Palisades; Feb.–Mai 1999 M.I.T. Boston; April 2004 Univ. of Kentucky, Nov.–Dez 2004 Deutsches Haus of New York Univ., März–April 2008 Washington Univ. in St. Louis, Feb. 2009 Stanford Univ., April 2009 Cornell Univ.; 2006 Übersiedlung nach Berlin. Aus: Ivanovic, Christine: Exophonie und Kulturanalyse, (PT, 171).

¹⁶¹ Was hier jedoch nicht gemeint ist, ist, dass Bachmann einen exophonen Schreibstil hat.

¹⁶² Klopfer: „Also es gibt kein Original“, S. 16.

sogenannten Dreiländerecks (Österreich, Italien, Slowenien) vertraut und „ein Zuhause“ (GI, 130) gewesen war, bleibt die Erfahrung der Fremde und des Fremdseins dennoch unumstritten. Ihrer eigenen Aussage im Mai 1969 zufolge führte sie bezüglich ihrer schriftstellerischen Tätigkeit in Italien ein Doppelleben, welches ihr die notwendige Distanz verlieh, über Österreich und Wien zu schreiben (IB, IG, 65). Die Fremderfahrung Bachmanns bezieht sich jedoch nicht nur auf ihren Entschluss, in Italien zu leben, sondern auch auf ihre Beziehung zum Land Österreich selbst, das es, wie Bachmann selbst sagte, nie gegeben hat.

Und was wir heute so nennen, trägt seinen Namen, weil es in irgendwelchen Verträgen so beschlossen wurde. Aber der wirkliche Name war immer „Haus Österreich“. Ich komme aus dieser Welt, obwohl ich geboren wurde, als Österreich schon nicht mehr existierte. [...] und die geistige Formation hat mir dieses Land, das keines ist, gegeben (IB, IG, S.79).

Österreich wird von Bachmann nicht als nationales Gebilde wahrgenommen, sondern, so Stefanie Golisch (1997), als „heterogenes Lebensgefühl aus verspielter Macht und verlorenen Möglichkeiten“¹⁶³, in welchem sie die eigene Fremde fühlte. In ihrem literarischen Schaffen kommt sie immer wieder auf die Thematik „Haus Österreich“ zurück, sie verarbeitet die Vergangenheit des Landes anhand menschlicher Beziehungen, die als geschichtliche und kollektive Erinnerungsarbeit gelesen werden können.¹⁶⁴ Golisch (1997) hat über das Thema der Fremdheit in Ingeborg Bachmanns Werk einen Artikel verfasst, der sich mit ihr als deutschsprachige Schriftstellerin in Italien befasst und die direkte und indirekte Verarbeitung und Funktion der Fremde in ihrem literarischen Werken analysiert. So kommt Golisch zu der Annahme, dass für Bachmann nicht die inhaltliche Verarbeitung der Fremde wesentlich war, sondern dass die Fremde eine Funktion für ihre

¹⁶³ Golisch, Stefanie: Fremdheit als Herausforderung: Ingeborg Bachmann in Italien. In: Internationales Symposium Deutsch-italienischer Studien. Studio italo-tedeschi. Band 18. Meran: Accademia di Studi Italo-Tedeschi 1997, S. 397.

¹⁶⁴ Die Forschung hat hierzu eine Vielzahl an Publikationen vorzuweisen, die sich vor allem mit der Weiterschreibung Bachmanns der Romanfigur „Franz Joseph Trotta“ von Joseph Roths Roman „Die Kapuzinergruft“ in der Erzählung „Drei Wege zum See“ (1972) auseinandergesetzt hat. Verwiesen sei hier auf: Bannasch, Bettina: Von vorletzten Dingen. Schreiben nach „Malina“: Ingeborg Bachmanns „Simultan“-Erzählungen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997; Dippel, Almut: Österreich – das ist etwas, was immer weitergeht für mich.“ Zur Fortschreibung der „Trotta“-Romane Joseph Roths in Ingeborg Bachmanns „Simultan“. St. Ingbert: Röhriger Universitätsverlag 1995.

lebenslange Auseinandersetzung mit der österreichischen Vergangenheit war.¹⁶⁵ Hervorzuheben ist für Golisch der Essay „Was ich in Rom sah und hörte“ (1955), in dem Bachmann nicht die vorgefundene Realität wiederholt, sondern eine neue Ebene der Wahrnehmung schafft, indem sie die Voraussetzung der Aneignung zum Gegenstand der Reflexion macht.¹⁶⁶ Gisela Brinker-Gabler (2004) geht noch weiter und fordert die Erweiterung des Begriffs der „modernen translingualen Literatur“ in Beziehung zu Bachmanns Werken, da der „Erfahrungsbonus zweier oder mehrerer Sprachen das Erleben einer transnationalen Sprachzone ermöglicht, in der Sprache nichts als Sprache mitteilt“.¹⁶⁷

Ein weiterer gemeinsamer Punkt ist die Forderung an die Literaturwissenschaft und die Germanistik, eine neue Lesart und einen neuen Umgang mit Literatur anzustreben. Bachmann hat dies in ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesung „Literatur als Utopie“ folgendermaßen formuliert:

Ließen sich eines Tages die Fragen richtig formulieren, die auf die Gedankenstriche folgen wollen, so könnten wir vielleicht die Geschichte der Literatur und unsere Geschichte mit ihr noch einmal neu schreiben (IB, KS, 349).

Yoko Tawada fordert in ihrer „ethnologischen Poetologie“ ebenso einen neuen Umgang mit Literatur:

Wenn die Literatur als Ort, in den die abgedrängte, verschwundene Magie der europäischen Moderne hineingewandert ist, verstanden werden kann, sollte sie in einem größeren kulturwissenschaftlichen Kontext betrachtet und nicht in – je nach Sprachen, Gegenstandsbereichen und Gattungen – voneinander isolierten Käfigen eingesperrt werden (YT, SS, 13).

¹⁶⁵ Golisch: Fremdheit als Herausforderung, S. 390.

¹⁶⁶ Ebd., S. 410.

¹⁶⁷ Brinker-Gabler, Gisela: Poet und Polyglott. Translinguale Perspektiven im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Agnese, Barbara / Pichl, Robert (Hg.): Ingeborg Bachmann. Eine Europäerin in Rom. Cultural tedesca, 25/2004, S. 97.

Folgendes Kapitel stellt die Figur der Übersetzerin der (Kurz-)Romane von Yoko Tawada „Das Bad“ (1989) und „Saint George and the Translator“ (2007) mit jener der Erzählung „Simultan“ (1972) von Ingeborg Bachmann gegenüber und zieht Rückschlüsse auf die Poetik Yoko Tawadas. Ingeborg Bachmanns Erzählung wird auf ihre eigene Poetik untersucht.

3.1 Ingeborg Bachmann

3.1.1 Ingeborg Bachmann als Übersetzerin

1961 brachte der Suhrkamp Verlag Bachmanns Übersetzungen der Gedichte von Giuseppe Ungaretti heraus. Diese Übertragung ins Deutsche war jedoch nicht Bachmanns erste Übersetzungsarbeit, bereits in den 50er-Jahren übersetzte sie im Rahmen ihrer Arbeit beim Radiosender „Rot-Weiß-Rot“ Thomas Wolfs „Das Herrschaftshaus“ und Louis MacNeices „Der schwarze Turm“ (BH, 204). Ihre Ungaretti-Übersetzungen wurden im deutschsprachigen Raum durchwegs positiv aufgenommen, weil sie – gemeinsam mit den Übersetzungen von Paul Celan (1968) – maßgeblich zum Bekanntheitsgrad des Dichters im deutschsprachigen Raum beigetragen haben.¹⁶⁸ Bachmann strebte, so Albrecht und Götsche (2002), eine „Aktualisierung“ der Gedichte Ungarettis an, indem sie sich von den Vorgaben des Originals gelöst und in ihre eigene poetische Sprachwelt übertragen und auch die von Ungaretti vorgenommenen Datierung nicht übernommen hat (BH, 207). Auch Stephanie Dressler (2002) liest in der nicht übernommenen Datierung und Widmung von Ungaretti die Eigenständigkeit der Übersetzerin.¹⁶⁹ Vor allem Hans Höller (1987)¹⁷⁰, so Dressler, war der erste, der Bachmanns Übersetzungen in Bezug auf ihr literarisches Werk hervorgehoben und vor allem auf die Vorgangsweise und die Wortwahl in der Übersetzung hingewiesen hat.¹⁷¹ Dressler hat in ihrer Arbeit Verbindungen von Bachmann zu

¹⁶⁸ Dressler, Stephanie: Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache. Unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. Heidelberg: Winter 2000.

¹⁶⁹ Ebd., S. 115.

¹⁷⁰ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. 2. Auflage (zuerst 1987), Frankfurt am Main: Athenäum Paperback 1993.

¹⁷¹ Höller (1987) und später Baehr (1991) haben auf die Bildlichkeit in Bachmanns Gedichte „Dem Abend gesagt“ hingewiesen und die Gemeinsamkeit mit dem Gedicht Ungarettis „Il Porto Sepolto“ in Bezug auf die Verlagerung des Ich-Erlebens auf die Landschaft hingewiesen. Vgl.: Dressler: Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache, S. 120.

Ungarettis Motiven und Bildern hergestellt. Herausragend sind hier vor allem die Themen des Krieges, des Leidens, des Erinnerns als kollektive und geschichtliche Erfahrung und das Motiv des heimatlosen (nicht auf geografische Lagen bezogen), nomadischen Dichters.¹⁷² Bachmann fand, so Dressler, in den Gedichten Ungarettis eigene Denkweisen und Thematiken wieder und hat diese in die Übersetzungen einfließen lassen. Pogatschnigg (2009) setzt Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen mit ihren Essays „Wozu Gedichte?“ (1955), „Das Gedicht an den Leser“ (undatiert) und der Frankfurter Poetik-Vorlesung „[Über Gedichte]“ (1959) in Verbindung und arbeitet daraus drei Übersetzungsmaxime („poetologische, ideologische und sonstige Überzeugungen, welche den Übersetzungsprozess begleiten“)¹⁷³ der Autorin und Übersetzerin heraus: Die Wörter der Dichtung sind vorerst Fremdwörter, die von den Sprachen aufgenommen werden müssen und demzufolge Gedichte schon Übersetzungen innerhalb einer Sprache sind. Gedichte sind bei Bachmann, so Pogatschnigg, auch immer als „erkenntnishaltig“ (die entstandene „Sprachnot abtragen helfen“) zu verstehen, das Dichten ist wie das Übersetzen „Spracharbeit“ und bringt Dinge zu Tage, die vorher verborgen scheinen. So formulierte Bachmann in jener Frankfurter Poetik-Vorlesung, dass Gedichte den Lesenden keine Botschaft bringen würden, sondern sie selbst die Botschaft sind.¹⁷⁴

In Bachmanns literarischen Werken scheint aber vor allem der Erzählband „Simultan“ (1972) das beste Beispiel für die Übersetzung als Kommunikations- beziehungsweise Transformationsprozess über den inhaltlichen Teil des Gesagten hinaus zu sein. Auch Peter Goßens (2002) vertritt diese These und bezeichnet sie als „metaphorisierende Beschreibung der Verständigung“.¹⁷⁵ So sprechen zwar die beiden Protagonist(inn)en in der Erzählung „Simultan“ die gleiche Sprache („Österreichisch“) und haben den gleichen Geburtsort (Wien), kennen daher österreichische Gestiken und Verhaltensweisen, aber sie sprechen dennoch aneinander vorbei, beziehungsweise sprechen sie nur in Alltagsfloskeln

Dressler (2002) verweist auf Ähnlichkeiten des Gedichts von Giuseppe Ungaretti „Girovago“ und Bachmanns Gedichte „Exil“ und „Das erstgeborene Land“. Die Ähnlichkeit beruhe auf dem Thema des heimatlosen Dichters, dem sein einziges „Haus“ (nicht aber zu Hause) die Sprache ist. Aus: Dressler: Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache, S. 146.

¹⁷² Ebd., S. 115–149.

¹⁷³ Pogatschnigg, Gustav-Adolf: Allegria, Freude, Schmerz. Die Aufgabe der Ungaretti-Übersetzerin Ingeborg Bachmann. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jahrgang XL/1, 2009, S. 94.

¹⁷⁴ Ebd., S. 97–98.

¹⁷⁵ Goßens, Peter: Übersetzungen, (BH, 204).

miteinander und verhindern damit jede Übersetzung des anderen und von sich selbst in die eigene und die fremde Welt.

In „Poetologische Entwürfe zum ‚Simultan‘-Band“, der im Prosaband „Simultan“ gedruckt werden sollte, schrieb Ingeborg Bachmann:

Übersetzen ist die erste Pflicht, auch wenn sie nicht in (die)
Charta der Menschenrechte aufgenommen ist
(IB, TA, Bd. IV, 17).

Bachmann löst die Übersetzung vom reinen Sprachgebrauch, erweitert den Begriff und nimmt Übersetzung „als Grenzüberschreitung innerhalb zwischenmenschlicher Verständigungen“ wahr, wie es Dressler (2002) formuliert.¹⁷⁶ Dennoch bleibt der „richtige und gute“ Umgang mit der Sprache für Ingeborg Bachmann in der Utopie angesiedelt und viele Übersetzungsversuche scheitern oder bleiben unüberwindbar:

[...] dieses scheinbare Verständnis, das man Offenheit
nennt, ist ja gar keines. Verstehen – das gibt es nicht.
Offenheit ist nichts als ein komplettes Missverständnis. Im
Grunde ist jeder allein mit seinem unübersetzbaren
Gedanken und Gefühlen (GI, S.122).

3.1.2 „Simultan“

Der Erzählband „Simultan“ (1972)¹⁷⁷ ist Bachmanns letztes zu Lebzeiten veröffentlichte Werk. Er repräsentiert nach Höller (1999) „eine neue Poetik im Werk Bachmanns“, da er ein gewandeltes Verhältnis der Autorin zu ihrem Schreiben, ihren Heldinnen und zum Ich zeigen würde.¹⁷⁸ Die Forschung hat eine Nähe zum „Todesarten“-Projekt, nicht nur aufgrund der Aussage Bachmanns, dass sie die „Simultan“-Erzählungen während der

¹⁷⁶ Dressler: Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache, S. 111.

¹⁷⁷ Der Erzählband beinhaltet die Erzählungen: „Simultan“, „Probleme, Probleme“, „Ihr glücklichen Augen“, „Das Gebell“, „Drei Wege zum See“. Für eine Veröffentlichung angedacht waren auch die unvollendeten Erzählungen: „Rosamunde“, „Die ausländischen Frauen“, „Sissi Fragment“ und „Freundinnen“ (IB, TA, Bd. IV, 3ff).

¹⁷⁸ Höller: Ingeborg Bachmann, S. 150.

„anstrengenden und finsternen“ (IB, TA, Bd. IV, 3)¹⁷⁹ Arbeit am „Todesarten“-Projekt geschrieben hat nachgewiesen. Der Erzählband ist auch, wie Marie-Luise Wandruszka (1997)¹⁸⁰ erörtert hat, als „ästhetisch-philosophischer Gegenentwurf“ zum „Todesarten“-Projekt zu lesen.¹⁸¹ Es tauchen zwar die Mörder aus den „Todesarten“ auch in „Simultan“ wieder auf, diese wären aber, so Wandruszka, eher das Gegenteil der monströsen herrschaftssüchtigen Männer und zeichnen sich durch ihre Hilflosigkeit aus.¹⁸² Vor allem aber richtet Ingeborg Bachmann in den „Simultan“-Erzählungen den Blick auf die Frauen und lässt die bisher für sie wichtigen „Kontroversen, Ideen, die Männer“ abseits stehen (IB, TA, Bd. IV, 7, 10, 16), obwohl es, so betont Bachmann, „ein Buch für Menschen“ ist (IB, TA, Bd. IV, 11). Wandruszka (1997) wies weiters darauf hin, dass Hofmannsthals Frauenfiguren der Hintergrund für Bachmanns Wiederentdeckung der von Malina verdrängten Weisheit und Freiheit der Frauen sind.¹⁸³ Die Frauen aus dem „Simultan“-Band, so Bachmann, seien auf sie zugekommen, und ihre „Gesellschaft“ habe sie unterhalten, denn es seien für sie auch „komische Geschichten von Frauen“, die sie immer von „außen“ gesehen hat, da „innen nichts zu verstehen“ sei (IB, TA, Bd. IV, 3). Anders als Wandruszka sieht Schmidt (1989) in „Simultan“ keinen Gegenentwurf, sondern eine Gemeinsamkeit zum „Todesarten“-Projekt, da das in den Erzählungen vorherrschende Thema der Beraubung des Eigenen auch im „Todesarten“-Projekt vorkomme. Bachmann finde, laut Schmidt (1989), in jeder Todesart und in jeder der „Simultan“-Erzählungen in verschiedenen Frauen eine neue Variation (KU, 479)¹⁸⁴.

Der Titel „Simultan“ war nach Bachmanns Aufzeichnungen in „Poetologische Entwürfe“ nicht der erste gewählte Titel für den Erzählband, sie nannte ihn manchmal „im Scherz *Wienerinnen*“, da die Erzählungen¹⁸⁵ als eine „Hommage an die Wienerinnen, die Frauen“

¹⁷⁹ Bannisch (1997) verweist hier auf einen Brief Bachmanns an Otto Basil im April 1971: [...] Sagen wir, alles das, was mir nebenbei eingefallen ist, aber keinen Platz im Roman hat, daraus sind die Erzählungen entstanden. Aus: Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 14.

¹⁸⁰ Wandruszka, Marie-Luise: „Die Geschlechter, da es sie gibt.“ – Ingeborg Bachmanns neue Poetik. In: Literatur und Kritik, 32/1997, S. 68–77.

¹⁸¹ Höller: Ingeborg Bachmann, S. 151.

¹⁸² Wandruszka: „Die Geschlechter, da es sie gibt“, S. 70.

¹⁸³ Ebd., S. 68.

¹⁸⁴ Schmidt, Tanja: Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus Simultan von Ingeborg Bachmann. In: KU, 479–502.

¹⁸⁵ Die Bezeichnung „Erzählungen“ schien Bachmann nicht passend zu sein: Was ich wirklich sagen will, steht natürlich in den Erzählungen, obwohl ich sie so lieber nicht nennen möchte. Mein Verlag wird sie so nennen. Es sind Skizzen, mehr nicht, am Rand (IB, TA, Bd. IV, 11).

ihrer Stadt gelesen werden können (IB, TA, Bd. IV, 12-13). In Bezug auf den Titel „Simultan“ gibt es einige Lesarten in der Forschung. Interessant erscheint die Herangehensweise von Brinker-Gabler (2004), die dem Titel eine weitere Bedeutung zukommen lässt. Anlehnend an den Schriftsteller und Wissenschaftler André Aciman sieht sie darin eine zwingende Retrospektive, die für Exilierte eine Art Instinkt darstellt. So würden Exilierte an einem Ort immer ein „Vor“ und ein „Nach“ sehen und nie nur den Ort an sich. Alles ist beweglich und nicht haltbar und die Voraussetzung für Liebe ist nicht nur Schmerz, sondern auch Täuschung.¹⁸⁶ Die Protagonist(inn)en Nadja und Frankel, die Enttäuschungen erfahren und diese nicht verarbeitet haben, sind in der Gegenwart noch immer von ihrer Vergangenheit gefesselt und können diese nicht eher loslassen, als dass sie diese aufgearbeitet haben.

Michael Eggers (2001) kommt aufgrund seiner etymologischen Forschungen zu anderen Ergebnissen. Er verweist auf die im 17. Jahrhundert im englischen „simultaneous“ und italienischen „simultaneo“ gebrauchten Wörter, die auf das lateinische Wort „simultaneus“ (dt. geheuchelt, fiktiv, gleichzeitig) zurückgehen. „Simultaneus“ wiederum stammt vom lateinischen „simultas“ und bedeutet feindliches Verhältnis zwischen Gleichaltrigen, Rivalität, Wettkampf. Daher ist für Eggers das titelgebende Wort „Simultan“ ein Verweis auf die Gleichzeitigkeit des Nachahmungs- und Rivalitätsverhältnisses, wie es auch in der Dolmetscher(innen)tätigkeit vorkomme.¹⁸⁷

Bachmann äußerte sich zum Titel „Simultan“ in „Poetologische Entwürfe“ wie folgt:

„Darum nenne ich den Band „Simultan“, denn was stattfindet ist ein simultanes Geschehen und Denken und Fühlen, und Sprachen, die sich nie ganz begegnen, jeder muß den anderen ein wenig übersetzen (IB, TA, Bd. IV, 17).

„Simultan – aber das verstand ich erst später, sind trotzdem alle Geschichten geschrieben worden, und der Leser könnte sich fragen: was will der eigentlich, der meint es wohl

¹⁸⁶ Brinker-Gabler, Gisela: Living and Lost in Translation and Interpretation. Ingeborg Bachmanns „Simultan“. In: Brinker-Gabler, Gisela (Ed.): „If we had the word“ – Ingeborg Bachmann: views and rewies. Riverside, California: Ariadne Press 2004, S. 191.

¹⁸⁷ Eggers, Michael: Simultan übersetzen. Geschlechter-, Sprachdifferenzen und die Erzählstimme in Texten von Bachmann und Musil. In: Weimarer Beiträge, 4/47, 2001, S. 576.

symbolisch. Nein, eben nicht. Es heißt nur, was es heißt, daß man eben nicht wirklich übersetzen kann, daß kein Mensch einen anderen übersetzen kann, was er denkt und fühlt (IB, TA, Bd. IV, 10).

Anlehnend an diese Aussagen Bachmanns und jene von Brinker-Gabler lese ich den Titel „Simultan“ (für die Erzählung und die weiteren Erzählungen dieses Bandes) als Gleichzeitigkeit, die jedoch als solche von den Protagonist(inn)en nicht wahrgenommen werden kann, da sich die Vergangenheit aufgrund von verdrängten Traumata über die Gegenwart legt und diese verstellt. Nadja und Frankel können das Leben nicht in dem Moment übersetzen, sie können sich selbst und den/die andere/n in ihr Verstehen nicht übersetzen, in ihr Leben und in die Zeit, in der sie gemeinsam sind. Ein Rivalitätsverhältnis würde ich jedoch nicht in Betracht ziehen, da die Übersetzung beider Seiten, der männlichen wie der weiblichen, nicht funktioniert. Ebenso verstehe ich den Begriff „Nachahmung“ nicht als Rivalitätsakt, da er im Grunde eine positive Wirkung hat. Nachahmen trägt immer auch zum Verständnis einer fremden Welt bei, da man ohne Nachahmung von Sprache, Gestik und Verhaltensweisen keine eigenen Erfahrungen machen kann.

Rezensiert wurden die „Simultan“-Erzählungen als „zynisch angestrebte Trivallliteratur“, sie wurden einerseits verkannt und andererseits von der Wissenschaft lange nicht entdeckt, da der Tod der Autorin in Zusammenhang mit dem Ende des Romans „Malina“ (1971) die ganze Aufmerksamkeit erhielt.¹⁸⁸ Vor allem die Erzählung „Drei Wege zum See“ (1972) erhielt ab den 90er-Jahren große Aufmerksamkeit, vor allem aufgrund der Tatsache, dass Bachmann darin die Figur beziehungsweise die Familie des Franz Josef Trotta von Joseph Roths Romanen „Radetzkymarsch“ (1932) und „Die Kapuzinergruft“ (1938) „weiterschrieb“. Ebenso wurde die Erwähnung von Jean Améry's Essay „Über die Tortur“ (1965) und dessen Heimatlosigkeit als Überlebender des Holocaust im Text hervorgehoben. Bannisch (1997) zeigte wiederum die Nähe zum Gestaltungsprinzip des Schnitzler'schen „Reigens“ auf.¹⁸⁹ Eggers (2001) sieht in der Erzählung „Simultan“ eine Übersetzung und

¹⁸⁸ Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 2.

¹⁸⁹ Fünf Frauen werden vorgestellt, die unterschiedliche Liebesbeziehungen haben und die am Reigen teilhaben. Der Reigen schreibt die Normalität der Geschlechterverhältnisse und die erste und die letzte

Verarbeitung von Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1921)¹⁹⁰ und Robert Musils „Die Versuchung der stillen Veronika“ (1911).¹⁹¹ Diese Verbindungen zeigen, wie auch Höller (1999) bereits annahm, dass die Sprache in den „Simultan“-Erzählungen auf die österreichische Literatur der ersten Jahrhunderthälfte verweist.¹⁹²

3.1.2.1 Inhalt, Aufbau und Themen der Erzählung

3.1.2.1.1 Inhalt

Die Simultandolmetscherin Nadja, die Protagonistin der Erzählung ist fährt mit Ludwig Frankel, einem Beamten der FAO (Food and Agriculture Organisation, einer Spezialorganisation der UNO) für ein Wochenende nach Süditalien. Die beiden aus Wien stammenden Kosmopolit(inn)en haben sich kurz vor der Reise auf einem Kongress in Rom kennengelernt und erhoffen sich durch die gemeinsame Sprache, die Nadja zwar schon zehn Jahre nicht mehr gesprochen hat, eine Rückkehr in etwas Verlorenes.

[...] vielleicht hatte sie auch nur, [...] geglaubt, er bringe ihr etwas zurück, einen vermißten Geschmack, einen fehlenden Tonfall, ein geisterhaftes Gefühl von einem Daheim, das nirgends mehr für sie war (IB, TA, Bd. IV, 101).

[...] daß er sie, vor einer Woche in Rom, an diesem Samstag, so bekommen hatte, als könnte etwas Einfaches sich wiederherstellen in seinem Leben, eine in Vergessenheit geratene schmerzliche Freude, [...] (IB, TA, Bd. IV, 111).

Während der Reise sehen sich beide zunehmend mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontiert. Nadja erinnert sich an ihre (Gewalt-)Beziehung mit Jean Pierre, mit dem sie auch einige der italienischen Schauplätze besucht hat. Dieser wiederum wird auf seine Tablettensucht, gescheiterte Ehe und seine Berufsfrustrationen zurückgeworfen. Nadja und

Erzählung werden, wie bei Schnitzler, zusammengeschlossen: Nadjas ehemaliger Geliebter, Jean Pierre kommt in „Drei Wege zum See“ als einer der Geliebten von Elisabeth vor (IB, TA, Bd. IV, 421). Aus: Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 170.

¹⁹⁰ Vgl. hierzu auch: Ebd., S. 206ff. Und: Brinker-Gabler: Poet und Polyglott, S. 99.

¹⁹¹ Die Annahme der Nähe der Erzählung Bachmanns zu Musils Erzählung wird später noch bezüglich der Polyphonie in der Erzählung „Simultan“ erwähnt werden.

¹⁹² Höller: Ingeborg Bachmann, S. 150.

Frankel fahren von einem Hotel zum anderen, verlieren oft die Orientierung und verirren sich. Die ganze Reise erweist sich als verfahrenere Annahme beider Beteiligten, etwas zu finden, das sie in der Vergangenheit verloren haben. Kein aufrichtiges Gespräch kommt zwischen ihnen zustande, sie treiben von einer Sprache in die andere, ohne wirklich ausdrücken zu können, was in ihnen vorgeht. Immer wieder kommt es zu schnell wieder erlöschenden Diskussionen über Wirtschaft, Krieg und Ausbeutung. Während eines Ausflugs auf den Gipfel des San Biego kommt es auf der Anhöhe unterhalb der Christusstatue zum Zusammenbruch Nadjas, die hier nun endgültig mit ihrer Sprachlosigkeit konfrontiert wird. Während Ludwig keine Ahnung von Nadjas existenziellen Erlebnissen hat, verarbeitet diese ihren Zusammenbruch mit dem Resultat, dass Leben keine Pflicht, sondern eine Möglichkeit darstellt und scheint gestärkt oder um eine Erfahrung reicher aus dem Wochenende zu gehen. Zuvor versucht sie noch eine willkürlich gewählte Bibelstelle zu übersetzen, woran sie aber scheitert. Nadja reagiert jedoch nicht mit Frustration, sondern mit der Erkenntnis, dass sie eben nicht alles könne.

3.1.2.1.2 Aufbau

Die Erzählung ist durchsetzt mit englischen, italienischen, französischen und slowenischen Redewendungen, die, wie in jeder Sprache, nebenher gesagt werden.¹⁹³ Die Verwendung und Auslassung dieser Satzflöskeln markiert die Unterteilung der Erzählung in ein „vor dem Zusammenbruch“ und ein „Danach“. Ähnlich verhält es sich mit Nadjas Leben, das sie in ein „vor der Beziehung“ und ein „nach der Beziehung“ mit Jean Pierre einteilt. Alles was davor war und danach kommt, ist überschattet von der Gewalterfahrung mit Jean Pierre. Als Lesende/r erlangt man durch das unabänderliche Vorantreiben des (Nicht-) Kommunizierens der Figuren den Eindruck, als befinde sich das Essenzielle der Wörter im Schatten des Gesagten und der Gesten. Hinzu kommt, laut Holeschofsky (1989), dass die Figuren zwar selbst zu Wort kommen, aber immer auch von einer Außenperspektive beschrieben werden.¹⁹⁴ Das kommt, anlehnend an Albrecht und Göttische (2002), auch daher, weil sich indirekte und direkte Rede und innere Monologe ineinander verschieben (BH, 160). So können die Aussagen den Figuren nicht eindeutig zugesprochen werden. Die

¹⁹³ Vgl. hierzu: Anderson, Mark. In: Brinker-Gabler: *Living and lost in Language*, S. 192.

¹⁹⁴ Vgl. hierzu: Holeschofsky, Irene: *Bewusstseinsdarstellung und Ironie in Ingeborg Bachmanns Simultan*. In: KU, 469–479.

nach Holeschofsky bezeichneten, aufgelösten indirekten Reden (im ersten Teil der Erzählung) entstammen nicht nur dem Bewusstsein Frankels, sondern auch dem Nadjas:

Er war einige Jahre lang in Rourkela gewesen und zwei Jahre in Afrika, Ghana, dann in Gabun, länger in Amerika selbstverständlich, sogar ein paar Jahre zur Schule dort gegangen, während der Emigration, sie irrten beide die halbe Welt ab, und am Ende wußten sie ungefähr, wo sie, von Zeit zu Zeit, gewesen waren, [...] und er erforscht hatte, was den bloß? fragte sie sich, aber sie fragte es nicht laut, [...] (IB, TA, Bd. IV, 102).

Der Sachverhalt, so Holeschofsky, wird nicht in Ich-, sondern in Er-Form durch ein Medium außerhalb der Person Frankels vermittelt, weshalb es sich hier um eine gehörte Rede handelt, die sich im Bewusstsein Nadjas spiegelt (KU, 473). Im ersten Teil der Erzählung gehört Frankel daher zum Bewusstseinsinhalt von Nadja. Oft werden seine Aussagen erst durch die Antworten von Nadja erschließbar (KU, 474):

[...] es ist eine unglaublich anstrengende Arbeit, aber ich mag das eben trotzdem, nein, heiraten nie, sie würde ganz gewiß nie heiraten (IB, TA, Bd. IV, 103).

Die Erzählinstanz ist ebenso nicht eindeutig zuordenbar. So erscheint, wie Holeschofsky es anführt, die Erzählung ohne Führung zu sein, da sich die Reflektorfigur, die arrangierende Instanz, die mit der Autorin gleichzusetzen ist, hinter den Figuren befindet, sich aber an einigen Stellen eine Art persönliche Erzählerin direkt zu Wort meldet, die auf das Denken der Figuren in subjektiver Weise reagiert und den Lesenden Informationen zuspielt (KU, 475). Eine weitere Art der Polyphonie, die sich in Form von parallelen Stimmen zeigt, hat Eggers (2001) erkannt. Er stellt Bachmanns „Simultan“ in die Nähe des Musil-Romans „Die Versuchung der stillen Veronika“, da die Gedanken der Figur Veronikas nicht rational, sondern ebenso wie bei Nadja aus ihrem Gefühl für sich selbst entstehen würden. Eggers verweist auf den Textauszug, in dem die Rede von einer Verschmelzung der Stimmen der Frau und der Stimme des Mannes ist, und diesen Punkt der Verschmelzung,

den man sich annähern sollte, nimmt man nur als „Unruhe“ wahr. Eggers liest hier den Wunsch der Nichtvereinnahmung des Anderen, des Fremden heraus.¹⁹⁵

3.1.2.1.3 Themen

Vordergründig scheint in der Erzählung die Auseinandersetzung mit der Dolmetscherinnenarbeit der Protagonistin Nadja zu sein, die sie mit „Wortmassen zu verschütten“ droht (IB, TA, Bd. IV, 115). Darüber hinaus zeigt sich diese Bedrohung auch durch den aufkommenden Kapitalismus und die damit entstehende sogenannte neue Sklaverei der Industriestaaten. Frankel wie Nadja leben nur in ihren Berufen und scheinen daneben kein eigenes Leben mehr zu haben. Sie versteckten sich hinter ihren Karrieren vor den Herausforderungen des Lebens, mit ihren Mitmenschen (IB, TA, Bd. IV, 110–111). Vor allem bei Frankel trifft diese Lebensweise zu: Er beendet seine längst gescheiterte Ehe nicht offiziell, da er das gemeinsame Scheitern nicht akzeptieren kann (IB, TA, Bd. IV, 104). Seine Kinder besucht er nur in den Ferien und weist die Wichtigkeit seiner Verantwortung ihnen gegenüber von sich (IB, TA, Bd. IV, 125). Nadja hingegen verkörpert den typisierten weiblichen Karrieretyp – keine Kinder (IB, TA, Bd. IV, 126), kein ernsthaftes Bindungsinteresse, scheinbar autonom und selbstbewusst, aber im Privatleben gescheitert und missbraucht (IB, TA, Bd. IV, 127). Die Fassade unterscheidet sich von inneren Prozessen eklatant. Ein weiteres Thema ist daher die Geschlechterdifferenzen in einer kapitalistischen und patriarchalen Gesellschaft. Dem entgegengesetzt oder daran anschließend beginnen Anfang der 70er-Jahre die ersten Versuche und Umsetzungen, die „westliche Welt“ immer mehr zu vereinen, vor allem die europäischen „westlichen“ Länder schließen sich in ihren wirtschaftlichen Interessen zusammen.¹⁹⁶ Im Gegensatz dazu wird 1961 von der DDR die Berliner Mauer errichtet. Der „Kalte Krieg“, in dem Europa zum Hautspannungsfeld von Ost und West wird, überschattet die ganze Welt. In der Erzählung selbst weist zwar nichts eindeutig auf eine Jahreszahl hin, man kann aber durchaus annehmen, dass es sich bei den Namen „Adorni“ (IB, TA, Bd. IV, 144) um den italienischen Radrennprofi Vittorio Adorni¹⁹⁷ handelt, der unter anderem 1965 „Giro d’Italia“, das zweitwichtigste Radrennen nach der „Tour de

¹⁹⁵ Eggers: Simultan übersetzen, S. 578.

¹⁹⁶ 1962 startete die Europäische Union die gemeinsame Agrarpolitik, damit verbunden war die Überproduktion von Lebensmitteln. Auch die Zollsätze wurden innerhalb der Europäischen Union um 15 % gesenkt. 1964 wurde beschlossen, dass das Gemeinschaftsrecht vor dem Einzelstaatsrecht Vorrang hat. Aus: http://europa.eu/abc/history/1960-1969/1962/index_de.htm.

¹⁹⁷ Vgl. hierzu auch: Eggers: Simultan übersetzen, S.587.

France“, gewann. Die Welt zu dieser Zeit scheint sich einerseits für einige wenige zu öffnen, hier im Fall Nadjas und Frankels aufgrund ihrer Berufe, die ihnen ein Elitendasein ermöglichen, und andererseits für viele zu schließen. Der Fortschritt zeigt sich einhergehend mit Unterdrückung, Ausbeutung und Verdinglichung. Dies spiegelt sich in der Sprache der Erzählung wieder: Nadja, die keine eigene Sprache besitzt. Frankel, der zwei Mal von der Wunschvorstellung spricht, dass es nur mehr eine Sprache geben soll (IB, TA, Bd. IV, 109, 127). Die kurze Diskussion der beiden über die Entstehung der FAO (IB, TA, Bd. IV, 128-129) steht ebenfalls in diesem Spannungsverhältnis von Aneignung, Ermächtigung und Unterstützung.

Ein weiteres Thema der Erzählung ist das Sprechen in mehreren Sprachen, das nicht in ihrer positiven Auswirkung dargestellt wird. Nadja, die durch ihre hochangesehenen Diplome an Konferenzen teilnehmen kann, die der Mehrheit der Bevölkerung verschlossen bleiben, geht in den vielen Sprachen, die sie spricht, unter, da hinter den gesprochenen Sprachhüllen keine authentische Erfahrung liegt (IB, TA, Bd. IV, 115). Die Sprache wird, so Bartsch (1997), zur Verdinglichung und Nadja zur Sprachmaschine.¹⁹⁸

Anders verhält sich dies im Umgang mit ihrer Muttersprache. Im Verlauf der Erzählung erinnern sich die beiden Protagonist(inn)en immer wieder an Ereignisse und Menschen aus ihrer Vergangenheit, wollen sich das selbst und dem Gegenüber aber nicht eingestehen (IB, TA, Bd. IV, 100, 101, 104, 106, 110–111, 124–126). Nur Nadja erhält durch die Rückkehr der Muttersprache Antwort auf eine sie langjährige verfolgende Frage (IB, TA, Bd. IV, 106).

Die Gewalt, die in „Simultan“ unter anderem auch durch die Beziehung von Nadja und Jean Pierre eingeführt wird, steht für die (westliche) männliche Aneignung und Ermächtigung der Frau und darüber hinaus auch für die männliche Inbesitznahme einer Frau in einem fremden System. Er versucht Nadja mit Gewalt in sein, für sich funktionierendes System, zu zwingen, ohne dabei sich selbst und Nadja zu hinterfragen, da er sie nur als das Andere wahrnimmt. Eine andere Form der Gewalt zeigt die, von Nadja nicht gutgeheißene Fischjagd von Frankel (IB, TA, Bd. IV, 124, 140); und die Andeutung Nadjas gegen Ende der Erzählung, ihr täte das Genick genau dort weh, wo Frankel die Cernia (dt. Zackenbarsch) erlegen müsste (IB, TA, Bd. IV, 140). Sylvie Grimm-Hamen (1998) entdeckt hier den Zusammenhang zum Traumkapitel in „Malina“, in dem der

¹⁹⁸ Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S.154.

Fischfang vom Vater, der den Inbegriff der zerstörerischen Männlichkeit symbolisiert, betrieben wird, auch wenn sich Frankel grundsätzlich nicht mit den Männern aus dem „Todesarten“-Projekt gleichsetzen lässt.¹⁹⁹ Das Motiv des Jagens, so Grimm-Hamen, wird bei Bachmann konsequent abgewandelt, indem es ausgehend vom „Zeitvertreib“ zum „Ziel all ihrer (der Männer) Bemühungen“ wird und nicht nur am Tier, sondern auch am Menschen vollzogen.²⁰⁰ Darüber hinaus erinnert die Jagd an das Verhalten der Kolonialstaaten, die rein aus Freude sogenannte exotische Tiere jagten, sammelten und in Museen zur Schau stellten.

3.1.2.1.4 Charakter der Übersetzerin-Figur „Nadja“

Nadja verkörpert eine Frau von Welt, die erfolgreich, ehrgeizig, unabhängig und selbstbewusst auftritt. Frankel beschreibt sie als jung wirkende und dynamische Frau (IB, TA, Bd. IV, 112). Jost Schneider (2002)²⁰¹ sieht in Nadja die Verkörperung des Prototypen des „flexible man“, den Richard Sennett in seinem Buch „Corrosion of Character“ beschrieben hat.²⁰² Von ihrer „Heimat“ hat sie sich schon mit 19 Jahren (IB, TA, Bd. IV, 102) verabschiedet und beschlossen in Rom zu leben. Warum, wird nicht erläutert. Rom ist ihr zum „Standplatz“ geworden und ist ihr wichtiger als für jemanden anderen ein zuhause (IB, TA, Bd. IV, 114). Dieser Satz lässt an einen Satz aus Amérys Essay „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“ (1966) denken: „Man muß Heimat haben, um sie nicht nötig zu haben, [...]“.²⁰³ Nadja, die sich nirgends mehr zu Hause fühlt (IB, TA, Bd. IV, 101), muss sich einen annähernd vertrauten Ort schaffen, um nicht vollkommen unterzugehen. Weil sich ihre Sprachkenntnisse nicht auf Erfahrungen beziehen, sondern nur auf die technische Sprachumsetzung in Dolmetscherkabinen lassen sie Nadja im Sprachzwischenraum zurück. Ihre Rolle als Frau von Welt verkörpert Nadja perfekt, und die von Frankel verkannte und bewunderte Verwandlungsfähigkeit Nadjas (IB, TA, Bd. IV, 131–132) bleibt an Ende nur Verkleidung und Täuschung.

¹⁹⁹ Grimm-Hamen, Sylvie: Der Jäger und seine Beute. Die Entzweiung des Lebens als Werk- und Lebensprinzip. In: Albrecht, Monika (Hg.): „Über die Zeit schreiben“. Literatur und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 209.

²⁰⁰ Grimm-Hamen: Der Jäger und seine Beute, S. 209.

²⁰¹ Schneider, Jost: Simultan. In: BH, 161.

²⁰² Vgl.: Brinker-Gabler: Living and lost in Language, S. 189.

²⁰³ Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuch eines Überwältigten. (zuerst Szczesny Verlag 1966), Stuttgart: Klett-Cotta 1977, S. 81.

Es gefiel ihm an ihr auch, wie sie reagierte, Wünsche äußerte, etwas ablehnte oder annahm, wie anmaßend, bescheiden, ausfallend oder einfach sie war, immer wechselnd, eine Person, mit der man überall hingehen konnte, [...] (IB, TA, Bd. IV, 131).

Frankel erkennt die Person hinter den Rollen und Masken Nadjas nicht, er weiß nichts von ihr, weil sie „über alles und jeden hinwegredet“ (IB, TA, Bd. IV, 113) und nur Andeutungen von einer Phase ihres Lebens macht, in der es ihr nicht gut gegangen ist – „who cares!“ Die Müdigkeit, die Nadja im Laufe der Erzählung immer wieder überkommt, hat verschiedenen Motive: Sie setzt diese ein, um ihre eigenen Fehler zu kaschieren, so zum Beispiel gleich zu Beginn der Reise, als sie den Weg zum Hotel nicht findet und die Orientierung verliert:

[...] und sie war enttäuscht und erleichtert, es sei ihr übrigens auch völlig gleichgültig, todmüde, wie sie sei (IB, TA, Bd. IV, 100).

Oder um Gesprächsthemen aus dem Weg zu gehen (IB, TA, Bd. IV, 109) und als Unterstreichungen ihrer Wichtigkeit in der Welt von Glamour und Luxus (IB, TA, Bd. IV, 119). Die Rolle der selbstbewussten Dolmetscherin gerät in der Mitte der Erzählung ins Wanken, denn außerhalb der Welt von Konferenzen und Dolmetschen verliert Nadja ihre Identität als elitärer Gesellschaftspart, sie hat keine Aufgabe mehr und sieht sich immer mehr auf Frankel angewiesen (IB, TA, Bd. IV, 114). Die Welt der Konferenzen empfindet Nadja zwar als „irreal“ (IB, TA, Bd. IV, 130) und menschliche Annäherungen überfordern sie. So will sie zu Beginn, genau wie Frankel, nicht im gleichen Bett neben einer anderen Person schlafen, sehr wohl aber schlafen sie miteinander (IB, TA, Bd. IV, 109–110). Die Nähe einer untätigen, nicht auf sofortigen Lustgewinn ausgerichteten Zuneigung macht beiden Angst. Sie nennt Frankel während des Wochenendes nie beim Vornamen, sondern nur Mr. Frankel oder sie gibt ihm Kosenamen (IB, TA, Bd. IV, 106–107). Somit hält sie ihn auf Distanz oder sie verniedlicht ihn – beides zeugt nicht von der Ernsthaftigkeit einer Annäherung. Erst am Morgen nach ihrem Zusammenbruch scheint sie aus ihrer Distanz

zur Welt und zum eigenen Leben herauszutreten und riskiert sogar die Sprünge über die Felsen am Meer:

[...] sie kletterte nicht mehr vorsichtig, sondern sprang, wo sie konnte, von einem zum anderen, sie war wieder nahe am Weinen, das nie kommen würde, und sie wurde immer waghalsiger, kühner [...] sie riskierte es eben, abzustürzen, sie fing sich benommen, sie sagte sich, es ist eine Pflicht, ich muß, ich muß leben, [...] aber was sage ich da, was heißt das denn, es ist keine Pflicht, ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf. Ich darf ja und ich muß es endlich begreifen, in jedem Augenblick und eben hier, und sie sprang, flog, rannte weiter mit dem, was sie wußte, [...] (IB, TA, Bd. IV, 140–141).

Nadja scheint sich durch diese Erkenntnis aus dem Pflichtbewusstsein der Produktivität zu lösen, denn auch ihr gescheiterter Versuch die Bibelstelle zu übersetzen, bringt sie zum lang ersehnten Weinen und Erkennen, dass man die Sprache und darüber hinaus sich selbst und die Welt nicht beherrschen kann (IB, TA, Bd. IV, 143). Sie entledigt sich einer großen Belastung. Die Schlusszene, die mehrdeutig lesbar ist, wird von der Forschung sehr unterschiedlich interpretiert. Ich sehe darin die Findung Nadjas der lebendigen Sprache. Einer Sprache, die vom Inneren der Sprechenden auf Äußeres reagiert und aus persönlichen Erfahrungen entsteht. Das Erfahrene wird durch das Gesagte in die Gegenwart übersetzt. Brinker-Gabler (2004) liest die Schlusszene in der Verbindung mit Bachmanns Aussage, dass der Einmarsch der deutschen Truppen ihre Kindheit zerstört habe. Nadja hingegen hat nun die Möglichkeit, in den jubelnden Stakkatorufen der Zuschauer/innen des Radrennens auch die positive Perspektive des Jubelns zu erkennen. Somit symbolisiert diese Szene für Brinker-Gabler die Öffnung der Sprache für Nadja in ihrem Raum und ihre Existenz.²⁰⁴ Nadjas Zuruf „Auguri!“ (IB, TA, Bd. IV, 145) an den jungen Kellner interpretiert Brinker-Gabler (2004) als „Erleuchtung“ Nadjas, dass Sprache mit der Aufgabe verbunden ist, sich mitzuteilen, und nicht sich zu isolieren, wie sie das

²⁰⁴ Brinker-Gabler: *Living and lost in Language*, S. 199.

zuvor gemacht hat.²⁰⁵ Eggers (2001) hingegen interpretiert die Schlusszene als unübersetzbar und liest diese als Hoffnung, die in der Unterschiedlichkeit der Sprachen zu suchen ist. Die Einsicht, die Fremdheit der anderen Sprachen nie ganz auflösen zu können, wird auch in den Umgang mit der eigenen Sprache hineingetragen.²⁰⁶ Die Schlusszene wird uns nochmals begegnen und mehr Aufschluss in Zusammenhang mit Bachmanns Poetik geben. Zurückkommend auf die Erleuchtung Nadjas in Bezug auf die Sprache scheint die Bedeutung ihres Namens wichtig zu sein.²⁰⁷ Denn Nadja ist die Kurzform vom russischen Vornamen Nadjeschda, der abgeleitet wird von „nadeza“ (dt. Hoffnung).

3.1.3 Die Frankfurter Poetik-Vorlesungen und „Tagebuch“ in „Simultan“

3.1.3.1 *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*

Die Poetik-Vorlesungen, die Ingeborg Bachmann 1959/60 als erste Dozentin des Poetiklehrstuhls an der Universität Frankfurt vortrug, lösten den Presseberichten²⁰⁸ zufolge große Irritationen aus. Die von Seiten des Publikums erwarteten klärenden Auskünfte einer Autorin wurden durch den „Weg polyphoner Zerstreuung“, wie Tobias Wilke (2006)²⁰⁹ Ingeborg Bachmanns Vortragstechnik nennt, enttäuscht. Größeres Unbehagen löste laut Arturo Larcati (2006) allerdings die Infragestellung der „traditionellen Germanistik“ aus; Bachmann bezeichnete diese als „Scheinfrage der Literatur“.²¹⁰ Wie Bannasch anlehnend an Swiderska Malgorzata²¹¹ zusammenfassend im „Bachmann Handbuch“ (BH, 191) zeigt, beziehen sich Ingeborg Bachmanns Essays und die Frankfurter Poetik-Vorlesungen immer wieder auf Theodor W. Adornos Ausführung über den „Essay als Form“. Vor allem seine „Betonung der utopischen Qualität des Essays“ seien für Bachmann maßgeblich gewesen (BH, 191). Es ist nicht nur eine inhaltliche Forderung Bachmanns nach Utopie (in

²⁰⁵ Brinker-Gabler: Poet und Polyglott, S. 102.

²⁰⁶ Eggers: Simultan übersetzen, S. 588.

²⁰⁷ Vgl. hierzu: Gál, Szilvia: Über die Simultanität der Sprache in der Erzählung von Ingeborg Bachmann. In: Bognár, Zsuzsa / Bombitz, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien: Praesens Verlag 2008, S. 183.

²⁰⁸ Laut Tobias Wilke gesammelt in: Schardt, Michael Matthias (Hg.): Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952–1992). Paderborn: Igel Verlag 1994.

²⁰⁹ Wilke, Tobias: Auftrittsweisen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann. In: Leahy, Caitríona / Cronin, Bernadette (Hg.): Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 256.

²¹⁰ Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 9.

²¹¹ Swiderska, Malgorzata: Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin. Tübingen: Niemeyer 1989.

der oder als Literatur), sondern durch die Wahl der Gattung Essay (anlehnend an Adorno) als Vortrags- und Vermittlungselement auch eine formale Forderung danach. Ebenso ist hierbei der Einfluss von Robert Musils Konzeption einer „essayistischen Existenz“ wesentlich (BH, 191). Vor allem in der letzten Vorlesung „Literatur als Utopie“ bezieht sich Bachmann, so Bartsch, auf Musil und vertritt die Ansicht, dass Leben und Werk eng aufeinander zu beziehen seien, aber nicht als biografische Spurensuche, sondern als „geistige Autobiografie“. (BH, 191) Laut Agnese (1996) sind vor allem diese verwendeten und veränderten Robert-Musil-Zitate von großer Bedeutung für Bachmanns sprachtheoretischen Ansichten.²¹² Wie Karen R. Achberger in „Es gibt für mich keine Zitate“ (2004) aufzeigt, zitiert Bachmann in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen nicht nur von Robert Musil, sondern u.a. auch von Simone Weil, Hermann Broch und Berthold Brecht.²¹³

3.1.3.1.1 „Simultan“ und die Frankfurter Poetik-Vorlesungen

Die Forschung hat gezeigt, dass Bachmanns theoretische Auseinandersetzung mit Dichtung und Sprache ihren literarischen Werken implizit ist. Auch in der Erzählung „Simultan“ kann man Verweise auf die Frankfurter Poetik-Vorlesungen finden, beziehungsweise hat Bachmann Teile des poetischen Diskurses in der Erzählung literarisch umgesetzt. Die oben erwähnte Verarbeitung der Vergangenheit Österreichs der Jahrhundertwende in der Sprache von „Simultan“ erinnert an ihre Aussage in der ersten Frankfurter Poetik-Vorlesung „Fragen und Scheinfragen“ und kann als Bezugspunkt gelesen werden:

[...] weil wir zu nahe daran sind, überblicken wir nichts, erst
wenn die Phrasen einer Zeit verschwinden, finden wir die
Sprache für eine Zeit und wird Darstellung möglich
(IB, KS, 256).

Die Sprache der Erzählung erinnert aber nicht nur an das Österreich der Vergangenheit, sondern zeigt auch die von Bachmann erwähnte „schlechte Sprache“ (IB, KS, 344) auf,

²¹² Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Das philosophische Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen Verlag 1996.

²¹³ Achberger, Karen R.: „Es gibt für mich keine Zitate“: Bachmanns (freier) Umgang mit Namen in den Frankfurter Vorlesungen. In: Agnese, Barbara / Pichl, Robert (Hg.): Ingeborg Bachmann. Eine Europäerin in Rom. Cultural tedesca, 25/2004, S. 191–204.

jene die aus Floskeln und „Phrasen einer Zeit besteht“ (IB, KS, 256). Die Phrasen der Zeit liest die Protagonistin Nadja jeden Abend in den „großen Zeitungen“, da sie aufgrund ihres Berufs den „Wendungen auf der Spur“ bleiben muss (IB, TA, Bd. IV, 108). Vor allem Frankels und Nadjas Italienisch, Englisch und Französisch gesprochene Passagen weisen auf die Verwendung der phrasenhaften Sprache hin:

Die Städte wirbelten auf in der Nacht, Bangkok, London, Rio, Cannes, dann wieder Genf unvermeidlich, Paris auch unvermeidlich. Nur San Francisco, das bedauerte sie lebhaft, no, never, [...] after all those dreadful places there, und immer nur Washington, grauenhaft, ja, er auch, [...] dann schwiegen sie, ausgelaugt, und nach einer Weile stöhnte sie ein wenig, please, would you mind, je suis terriblement fatiguée, mais quand-même, c'est drôle, n'est-ce pas, d'être parti ensemble, tu trouves pas? [...] (IB, TA, Bd. IV, 103)

Denn es sind hauptsächlich die Erfahrungen, die eine Sprache ausmachen, wodurch etwas „Neues“ (IB, KS, 261) geschaffen werden kann, so Bachmann. „Simultan“ zeigt, dass Nadja zwar in vielen Sprachen sprechen kann, aber deshalb nicht in verschiedenen Sprachwelten, sondern nur in den Zwischenräumen der Sprachen bleibt, da sie in die jeweiligen Sprachen keine Erfahrungen legt. Sie lebt, „ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben eingetaucht in Sätzen anderer“ (IB, TA, Bd. IV, 115). Sie hört die Wörter der anderen, ohne sie jedoch wirklich wahrzunehmen und überträgt sie sofort in die andere Sprache. Auf keinen Fall aber darf sie an die Bedeutung der Wörter denken, denn das würde ihren „Kopf unbrauchbar machen“ (IB, TA, Bd. IV, 115). Dieser Umgang mit der Sprache führt Nadja schließlich zum Zusammenbruch, den sie am Berg in Form von Schwindel und Todesangst erfährt. Dort wird sie von dem Gefühl bemächtigt, dass *etwas* anfängt „in ihr auszubleiben“, dass es der Anfang der „Sprachlosigkeit“ sein könnte: Es „fing an etwas einzutreten, eine tödliche Krankheit“ (IB, TA, Bd. IV, 134). Nadja widerfährt hier die Rache der Sprache, weil sie mit ihr nur „hantiert“ hat, sie nur als Werkzeug verwendet hat (IB, KS, 263). Erst am Ende der Erzählung gelingt Nadja die Verknüpfung von Erfahrung und Sprache, indem sie dem Kellner ihr „Auguri!“ zuruft und geht. Auch Schmidt (1989) verweist auf die „schlechte Sprache“, die in der Erzählung als

„Zeuge“ aufgerufen wird, aber spricht Nadja die Verknüpfung von Erfahrung und Sprache ab (KU, 499).

Die Verbindung von Erfahrung und Sprache kann als Übersetzungsakt gelesen werden. Bachmann hat vor allem Gedichte als Übersetzungen in die eigene Sprache bezeichnet. Pogatschnigg (2009) verweist in einem Aufsatz auf jene Stelle der Frankfurter Poetik-Vorlesung „[Über Gedichte]“:

[...] ihre Fremdworte, ihr Fremdkörper, wollen zuerst
einmal von der eigenen Sprache angenommen werden
(IB, KS, 272).

Er verbindet diese Aussage Bachmanns mit der in den „Simultan“-Erzählungen vorhandenen „intersemiotischen Übersetzungsdimension zwischen verschiedenen Manifestationen von Zeichensprache“, so zum Beispiel die Körper- und Gebärdensprache und die Sprache an sich.²¹⁴ Frankel zum Beispiel kann den immer wiederkehrenden Satz aus Nadjas Erinnerungserzählungen „Damals ist es mir schlecht gegangen.“ nicht übersetzen, er „wundert“ sich nicht einmal über diesen Satz und auch Nadja streift diesen Satz immer nur an der Oberfläche (IB, TA, Bd. IV, 108). Auffällig sind auch die Berührungen Frankels während des Autofahrens, die zeigen, wie Gestik, wenn sie übersetzt wird, ganze Gefühls- und Lebenserfahrungen hervorbringt:

So heißt es einmal:

Er legte ihr die Hand zwischen die Beine, und sie sah gerade
aus, als merkte sie es nicht, aber wenn er es nicht tat, sie
vergaß und sich auf das Fahren konzentrierte, forderte sie
ihn heraus, und er schlug ihr auf die Hand [...] (IB, TA, Bd.
IV, 116).

Eine Seite weiter steht geschrieben:

²¹⁴ Pogatschnigg: Allegria, Freude, Schmerz, S. 97.

Seine Hand lag nun immer ruhig auf ihrem Knie, und sie fand es sehr vertraut, so zu fahren, wie in vielen Autos mit einem Mann, wie mit allen Männern in einem Auto, trotzdem mußte sie sich zusammennehmen, sie mußte, mußte jetzt hier sein, nicht in ihrer früheren Zeit (IB, TA, Bd. IV, 117).

Zwei Mal die gleiche Geste, dennoch aber leicht versetzt, was einen großen Unterschied macht. Die Hand zwischen den Beinen wird zur ruhigen Hand auf dem Knie, die Nadja als vertraut empfindet, was sie sogleich an Erfahrungen mit anderen Männern denken und in die Vergangenheit abrutschen lässt. Sie „fand“ die Hand auf dem Knie nur vertraut, aber sie „vertraut“ ihr nicht wirklich, da sie rückblickend in Bezug auf die anderen Männer nie Vertrautheit erfahren hat. Die Hand zwischen den Beinen ignoriert sie, wenn sie da ist und fordert sie, wenn sie nicht da ist. Das spiegelt ein Nähe-Distanz-Spiel wieder, das in vielen Beziehungen zu tragen kommt.

Nadjas Zusammenbruch und die darauffolgende Erkenntnis, dass Leben nicht Pflicht, sondern Möglichkeit ist, kann als ein Erwachen, eine Erleuchtung gelesen werden.²¹⁵ Der Zusammenbruch kann in Verbindung gesetzt werden mit dem Beginn der Zerstörung des Ichs, wie ihn Bachmann in der dritten Frankfurter Poetik-Vorlesung „Über das Ich“ beschrieben hat. Einem Kind wird durch verbale Gewalteinwirkung sein Ich bewusst gemacht (IB, KS, 288). Höller (1987) argumentiert, dass der Beginn der Ich-Findung und des Sozialisationsprozesses hier gleichgesetzt wird mit dem Beginn der Zerstörung des eigenen Ichs und verweist gleichzeitig auf die Kindheitserfahrung Bachmanns, als die deutschen Truppen in Kärnten einmarschierten.²¹⁶ Die Geschichte im Ich verhindert die Ausbildung einer gesicherten Identität, weil es zum Verlust der Heimat (in Form von Geborgenheit, Vertrauen in die Welt und in die Sprache) gekommen ist.²¹⁷ Nun wissen wir nichts über die Kindheit Nadjas, wir erfahren nur von ihrer Heimatlosigkeit, die als „geisterhaftes Gefühl von Daheim, das nirgends mehr für sie war“ bezeichnet wird (IB, TA, Bd. IV, 101). Wir wissen um die Gewaltbeziehung zu Jean Pierre, der sie schlug und das als „das Natürlichste hielt“ (IB, TA, Bd. IV, 127), und ihren Aufenthalt im Krankenhaus (IB, TA, Bd. IV, 108) nach der Trennung von ihm. Nadja fühlt sich an

²¹⁵ Vgl. hierzu: Brinker-Gabler: Poet und Polyglott, S. 100.

²¹⁶ Bartsch: Ingeborg Bachmann, S. 34.

²¹⁷ Ebd.

keinem Ort zu Hause, sie verliert, wenn sie nicht gerade ihrem Beruf nachgeht, ihre Identität, die sie aus „Vogue“ und „Glamour“ entworfen hat (IB, TA, Bd. IV, 114). Auch das Vertrauen in die Sprache fehlt. Nadja fühlt sich durch die Sprache, als Werkzeug gebraucht, bedroht (IB, TA, Bd. IV, 127).²¹⁸ Der Zusammenbruch verdeutlicht Nadja, dass sie sich eine unsichere Identität aufgebaut hat und dass sie im Grunde keine Sprache spricht, die von ihrer Erfahrung heraus geleitet wird. Im Moment der größten Angst sagt sie zuletzt: „Aide-moi, aide-moi, ou je meurs ou je me jette en bas. Je meurs, je n'en peux plus.“²¹⁹ (IB, TA, Bd. IV, 136). Das Wort „Ich“ kommt in der gesamten Erzählung nicht so oft vor, wie in dieser Passage, daraus kann man schließen, dass sich Nadja ihres eigenen Ichs bewusst wird und darauf mit „Bekommenheit, Staunen, Grauen, Zweifel und Unsicherheit“ (IB, KS, 289) reagiert. Gerade aufgrund des Verlusts der scheinbaren Identität und Sicherheit bekommt Nadja zu einem späteren Zeitpunkt (beim Springen über die Felsen) (IB, TA, Bd. IV, 140) einen „Gewinn“ (IB, KS, 300), der sie mit mehr Mut (IB, TA, Bd. IV, 141) zurück lässt.

Eine weitere Verbindung zur Frankfurter Poetik-Vorlesung „Über das Ich“ ist die schon erwähnte Erzählinstanz. Wie Holeschofsky (1989) zeigt, ist die Erzählung nur dem Anschein nach führungslos, da hinter den Figuren eine Instanz steht, die mehr weiß als die Figuren selbst und den/die Lesende/n auf Lücken hinweist und sie füllt. Darüber hinaus wissen die Lesenden durch das Ineinandergleiten der indirekten und direkten Rede nie, wer eigentlich spricht. Die Frage „Wer spricht hier eigentlich?“ findet sich auch in der Frankfurter Poetik-Vorlesung:

Ich möchte beinahe behaupten, daß es kein Roman-Ich, kein Gedicht-Ich gibt, das nicht von der Beweisführung lebt: Ich spreche, also bin ich. Diese Beweisführung soll die Frage niederschlagen, die sich den Schriftstellern oft stellt, wenn der Text nicht in Ich-Form geschrieben ist: Wer spricht hier

²¹⁸ Diese Angst von der Sprache der anderen verschüttet zu werden, verlockt zum Verweis auf das Ich von Becketts Roman „Der Namenlose“ (1953), den Bachmann in derselben Vorlesung erwähnt. Mahood, das Ich der Erzählung, fühlt sich bedroht und überrannt von der Sprache der anderen, die sie ihm eingetrichtert haben. Bevor er resigniert, spricht er in der Sprache der anderen und macht immer weiter (IB, W, Bd. IV, 236–237).

²¹⁹ „Hilf mir, hilf mir, oder ich sterbe oder ich werfe mich hinunter. Ich sterbe, ich kann nicht mehr.“ (Übersetzt von Lisa Kollmer)

eigentlich? wer weiß dies und jenes von den Figuren, wer leitet sie, wer macht sie kommen und gehen und mit welchem Recht, und wer wählt das zu Erzählende aus? (IB, KS, 295).

Das geht jedoch über die förmliche Umsetzung dieser Frage hinaus, denn Nadja selbst hinterfragt, so Böhmisches (2002), immer den Ort der Stimme, „sie ist diejenige die ihren eigenen Ort des Sprechens und jenen des anderen und vor allem jenen des dazwischen liegenden Grenzlandes hinterfragt“.²²⁰

Er hatte in Hietzing gewohnt, dann brach er ab, etwas mußte also noch in Hietzing geblieben sein, schwer auszusprechen (IB, TA, Bd. IV, 101).

Somit werden die Lesenden nicht nur aufgefordert, die Erzählinstanz ausfindig zu machen, sondern auch die gerade sprechende Figur, da das „Ich“ von Bachmann nicht nur in Frage gestellt, sondern auch in Frage geschrieben wird.

Die Orientierungslosigkeit Nadjas, welche die Geschichte zusätzlich zu einer Irrfahrt der beiden Figuren macht und dies noch unterstreicht, hat den Ursprung im „Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht und deren Landkarte sich nur an wenigen Stellen mit den Karten der Geographen“ (IB, KS, 313) deckt. So formuliert Bachmann in der Poetik-Vorlesung „Namen“ das Problem der Schriftsteller/innen mit Namensgebungen ihrer Protagonist(inn)en und Schauplätze (IB, KS, 313). Nadja liegen die Ortsnamen oder der Name des Hotels „auf der Zunge“ (IB, TA, Bd. IV, 100), aber sie fallen ihr nicht ein, da die „Verbindungen“ nicht mehr stimmen. Der Ort, das Hotel, den/das sie sucht, ist nur mehr in ihrer „geistigen Landkarte“ vorhanden und stimmt mit der „geographischen“ nicht mehr überein (IB, KS, 313). Nach erfolglosen Suchen nach Hotels in ihrer Erinnerung befällt Nadja immer Müdigkeit oder sie lässt es zumindest gegenüber Frankel so aussehen, als ob sie müde und erschöpft wäre. In diesen Momenten der Enttäuschung und Ahnung, dass nichts mehr wie früher ist und ihr etwas (Geborgenheit, Vertrauen, Mut) verloren

²²⁰ Böhmisches, Susanne: Simultanstimmen und Differentialität bei Ingeborg Bachmann. In: Banoun, Bernard / Hartl, Lydia Andrea / Hoffmann, Yasemin (Hg.): Aug um Aug. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 220.

gegangen ist, zieht sie sich in Müdigkeit zurück (IB, TA, Bd. IV, 100, 109, 119). Frankel hingegen, der sich ebenfalls von seiner Berufsfrustration befreien will, leidet an Schlaflosigkeit. Er denkt über seine, ihm ausweglos erscheinende Situation nach, um sich dann mit Tabletten in den Schlaf zu flüchten (IB, TA, Bd. IV, 110-111).²²¹ Das erinnert an Bachmanns Aussage in der Frankfurter Poetik-Vorlesung „Fragen und Scheinfragen“:

Wir sind ja Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt
wahrnehmen zu müssen. Unsere Existenz liegt heute im
Schnittpunkt so vieler unverbundener Realitäten, die von
widersprüchlichsten Werten besetzt sind (IB, KS, 268).

Nadja wie Frankel nehmen in den zuvor beschriebenen Situationen ihre jeweilige Position in diesen „unverbundenen Realitäten“ wahr und können ihre Vergangenheiten nicht mit der Gegenwart verbinden. Beiden gelingt die Verbindung der Welt der Eliten und jener, die außerhalb dieser liegt, nicht mehr. Sie haben sich durch ihr kosmopolitisches Dasein eine scheinbar grenzenlose Welt geschaffen, die sie jedoch bei genauer Betrachtung mehr begrenzt und einsperrt als befreit.

3.1.3.2 Tagebuch

Der Essay „Tagebuch“ wurde von Ingeborg Bachmann für das geplante Zeitschriftenprojekt „Gulliver“ verfasst. Dieses Projektvorhaben wurde von drei Redaktionsgruppen (Italien, Bundesrepublik Deutschland, Frankreich) und den Verlagshäusern Juillard (später durch Gallimard ersetzt), Einaudi und Suhrkamp geleitet und sollte parallel in drei Sprachen erscheinen.²²² Bachmann gehörte, wie unter anderem Uwe Johnson, Hans Magnus Enzensberger und Martin Walser, zur Redaktionsgruppe der Bundesrepublik Deutschland und war bis zu den Verhandlungen, die im April 1963 scheiterten beteiligt (BH, 182). Laut Weigel (1999) führten „explizit politische Äußerungen“ zum Scheitern des Projekts.²²³ Den Aufzeichnungen Bachmanns zufolge, so Weigel, habe sie für mehr Verschiedenheit, Individualität und Besonderheit plädiert,

²²¹ An dieser Stelle (IB, TA, Bd. IV, 111) verweist ein Zitat auf den Roman von F. Scott Fitzgerald: „Tender is the night“ (1934). Der Titel wiederum ist dem Gedicht von John Keats „Ode to an Nightingale“ (1819) entnommen.

²²² Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. (zuerst Zsolnay Verlag 1999), München: dtv 2003, S. 386.

²²³ Ebd., S. 387.

sowohl in den Redaktionsgruppen als auch in Zusammenhang mit den Themen, die frei wählbar sein sollten.²²⁴ Nach dem Scheitern des Projekts wurden die Texte 1964 in italienischer Sprache als Probenummer des „Gulliver“ in der Zeitschrift „il menabó“ herausgegeben (IB, W, Bd. IV, 375).²²⁵ Weigel sieht in Bachmanns „Tagebuch“ eine „polemische Abgrenzung gegenüber einer Kulturpolitik, die sich als staatlich inszenierte Versöhnung, Verständigungsrausch und Verbrüderungstaumel darstellt“.²²⁶ Für Albrecht und Göttische (2002) beinhaltet der Essay den Wunsch Bachmanns nach einer „Verständigung zwischen den Nationen als ein Plädoyer für die essayistische Form sowohl im Sinne Adornos wie auch Musils, in der die Sprachutopie in einen konkreten historischen Kontext eingebettet ist“ (BH, 182).

Auffällig ist die Auseinandersetzung Bachmanns mit dem Bild und Gebilde Europas, das nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs willkürlichen Grenzziehungen ausgesetzt war und das durch die Bildung der Ost- und Weststaaten und den „Kalten Krieg“ als Zwischenraum im Spannungsverhältnis dieser beiden Welten stand und sich in beiden dieser Welten befand. So hinterfragt sie das europäische Denken (IB, KS, 388) oder sie spricht von dem „edlen Gespinnst“, dem „alten Europa“, das durch Hitler zum „Trümmerhaufen“ geworden ist (IB, KS, 392). Sie spricht von Europa (vor allem von Westeuropa) als einer „Mischung aus Brachland und Ackerland“ (IB, KS, 393ff), das nur aufgrund der wirtschaftlichen und militärischen Zusammenschließung Bündnisse eingeht. Dies klingt wie die Kritik der heutigen Tage an den Politiker(inne)n in der Europäischen Gemeinschaft, dass diese nur wirtschaftliche Interessen vertreten würden.

Interessant ist die Wahl „Tagebuch“ als Titel für einen offiziellen Text. Das Wort „Tagebuch“ verweist auf einen persönlichen, subjektiven und chronologisch geführten Text in Form einer Bestandsaufnahme. Die Wahl des Titels könnte auf die Kritik Bachmanns verweisen, dass sich nur mehr Expert(inn)en dem Thema Europa angenommen haben und nicht mehr die „Schöngesteister“, da sich diese nicht mehr kompetent genug fühlten, darüber zu schreiben (IB, KS, 393).

²²⁴ Weigel: Ingeborg Bachmann, S. 392.

²²⁵ Vgl. hierzu: Agnese, Barbara : „Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales.“ In: Po&Sie, 130, 2010, S. 85–102.

²²⁶ Weigel: Ingeborg Bachmann, S. 393.

3.1.3.2.1 „Simultan“ und „Tagebuch“

Als Nadja den Bibelspruch nicht übersetzen kann, begreift sie, dass sie nicht alles können muss, und beginnt (endlich) zu weinen. Sie ist jedoch wegen ihres Versagens nicht verzweifelt, sondern scheint erleichtert zu sein (IB, TA, Bd. IV, 143). Sie geht zu Frankel, der in der Bar mit den anderen Anwesenden im Fernseher ein Fahrradrennen verfolgt. Alle sind in die letzten Sekunden des Rennens vertieft und bemerken Nadja nicht. Sie fragt den jungen Kellner, wer gewinnt, dieser jedoch, vertieft in das Rennen, hört sie nicht. Es folgen die Jubelrufe der Zuschauer/innen: „Adorni!“ Michael Eggers (2001) hat diese Szene übersetzt und festgestellt, dass „Adorni“ zwar der Name des Radprofis ist, aber auch der Imperativ der zweiten Person vom italienischen „adornare“ (dt. schmücken, verzieren, ausschmücken) ist. Somit liest Eggers die Stelle als einen „versteckten Hinweis auf die poetischen Möglichkeiten der Sprache“.²²⁷ In der Erzählung verlässt Nadja nun mit Frankel die Hotelbar und ruft dem jungen Kellner, der sie zuvor nicht gehört hat: „Auguri!“ zu. Eggers liest dies sowohl als Glückwunsch als auch als Verweis auf die Auguren (altrömische Seher und Schicksalsdeuter). Darüber hinaus könnte man es laut Eggers auch als Antwort auf die Frage des Kellners, was Nadja denn wünsche, lesen: „augurare“ (dt. wünschen). „Auguri“ ließe sich demnach als eine Aufforderung verstehen oder als die Mehrzahl von Wunsch (ital. augurio). Schlussfolgernd stellt Eggers fest, dass es sich in der letzten Szene um eine „Doppelung“ handelt, die eine „möglich werdende reziproke Maßlosigkeit der Sprache“ zeigt, sich das Wünschen zu wünschen. Folglich bliebe diese Szene unübersetzbar.²²⁸

Und dann wird auch nichts verloren sein, wenn einmal für
ein Wort kein entsprechendes Wort gefunden wird. Wenn
das Vertrauen nur da ist in den Dialekt, in das, was
übersetzbar an ihm ist, in das, was unübersetzbar bleibt (IB,
KS, 395).

So drückt es Bachmann in ihrem Essay „Tagebuch“ aus und lässt die Erzählung folglich mit der Herausforderung des Unübersetzbaren, aber der Utopie des Übersetzbaren des

²²⁷ Eggers, Michael: Simultan übersetzen. Geschlechter-, Sprachdifferenzen und die Erzählstimme in Texten von Bachmann und Musil. Ebd., S. 587.

²²⁸ Ebd., S. 589.

Eigenen, des Dialekts (dem Versuch darin, der wichtiger ist als das Ergebnis) enden. So bleibt auch der Wunsch Frankels nach einer Sprache unter der Prämisse der Eigenart nicht erstrebenswert und gleichzeitig aber auch die Annahme Nadjas, dass sie dann nicht mehr gebraucht werde, nicht haltbar, da man sich untereinander schon nicht übersetzen kann.

3.2 Yoko Tawada

3.2.1 „Das Bad“

Der Kurzroman wurde von Yoko Tawada in Japanisch verfasst, 1989 von Peter Pörtner ins Deutsche übersetzt und im Konkursbuch Verlag herausgegeben. In Japan ist der Band erst 2010 publiziert worden (PT, 251). Die deutsche Ausgabe zeichnet sich, den Inhalt vorerst außer Acht lassend, durch die grafische Gestaltung aus. Auf dem Cover ist ein Teil eines Fischkörpers und dahinter ein grobkörniges Bild einer nackten Frau zu sehen. Die Szene des Bildes erinnert verbunden mit dem Titel „Das Bad“ an die Badekultur in Japan um 1900. Das Bild stammt, nach Kerstings (2006) Nachfrage bei der Verlegerin des Konkursbuch Verlags, von einem chinesischen Fotografen aus den 1920er- und 30er-Jahren.²²⁹ Kersting sieht das Bild im historischen Zusammenhang der Öffnung Japans Mitte des 19. Jahrhunderts und des Kulturtransfers des Japonismus nach Europa. Die Fotografien aus dieser Zeit, so Kersting, wurden medial vermittelt und in Studios arrangiert. Sie bestanden aus einer Verschmelzung tradierter japanischer Bildtechniken und westlicher Bildtradition. Vor allem Frauen bei der Schönheitspflege waren beliebte Motive.²³⁰ Daraus folgernd verweist Tawada mit diesem Titelbild auf die Verknüpfung von Europa und Asien und thematisiert zugleich das Thema der Kolonialisierung (welches in der Szene mit Xander, der die Ich-Erzählerin fotografieren will verschriftlicht wird). Der Teil des Fischkörpers stellt, nach Kersting, einen Karpfen dar. In Japan werden diese mit Verwandlung in Verbindung gebracht und verehrt.²³¹ Darüber hinaus, so Kersting, erinnert die Zusammenstellung vom Fischkörper und der Frau an den europäischen Undine-

²²⁹ Kersting: Fremdes Schreiben, S. 133.

²³⁰ Ebd., S. 134.

²³¹ Ebd.

Mythos²³². Nymphen, Nixen und Wasserfrauen stehen für die Kombination von Wasser und Weiblichkeit, Sehnsucht, Verführung, Lust und Schrecken, Tod und Eros.²³³ Tawadas bereits erwähnte Spiegelung zweier diachroner Systeme²³⁴ und die daraus folgende Dekonstruktion derer ist hier deutlich sichtbar und zieht sich durch den gesamten Kurzroman.²³⁵

Neben dem Cover sind auch auf jeder Seite des Bandes Bildausschnitte des chinesischen Fotografen oder Ornamente (z.B. ein Spiegel) abgedruckt. Fünf Seiten sind ohne Bild (YT, DB, 5, 9, 37, 41)²³⁶. Diese gehen teilweise mit dem Inhalt des Erzählten einher. So zum Beispiel die Szene, in der die Ich-Erzählerin auf den Bildern von Xander unsichtbar bleibt (YT, DB, 10).

3.2.1.1 Inhalt, Aufbau und Themen des Kurzromans

3.2.1.1.1 Inhalt

Zu Beginn des Kurzromans verwandelt sich die namenlose Ich-Erzählerin beim Baden in eine Fisch- beziehungsweise Schuppenfrau. Im nächsten Kapitel erfahren wir, dass die Ich-Erzählerin eine Japanerin ist. Xander, ein Fotograf, versucht sie abzubilden, aber auf keinem der Fotos ist sie sichtbar. Xander beschließt sie so zu schminken, wie er sich eine Japanerin vorstellt und plötzlich ist sie am Foto sichtbar. Die Ich-Erzählerin geht ihrer Arbeit als ungeprüfte Dolmetscherin nach und übersetzt bei einem gemeinsamen Geschäftsessen einer deutschen und einer japanischen Firma. Im Zuge dieses Essens wird ihr aufgrund der Wörter, die die Geschäftsleute sprechen und die sie als Abfall empfindet,

²³² Der Name Melusine kommt erstmals 1392 in Jean D'Arras „Le Roman de Mélusine“ vor. 100 Jahre später führt Paracelsus den Elementargeist des Wassers namens Undine ein und stellt ihr die Figur der Musiline gegenüber. Er führt diese beiden Gestalten auf die antike Mythologie der Sirenen zurück. Sirenen sind eine Art der Wasserfrauen Undine und Mesuline. Sie unterscheiden sich von Undine dadurch, dass sie mehr auf, als im Wasser schweben und unfruchtbar sind. Sirenen und Mesuline zeigen durch ihren Fischschwanz ihre dämonische Seiten, Undine hingegen ist dem Menschen ähnlich. Die bekannteste Undine-Figur, von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué, erhob die mythische Undine zur literarischen Figur. Aus: Tang, Wei: *Mahrtenen in der westeuropäischen und chinesischen Literatur: Melusine, Undine, Fuchsgeister und irdische Männer – Eine komparatistische Studie*. Würzburg: Ergon Verlag 2009, S. 26.

²³³ Tang: *Mahrtenen in der westeuropäischen und chinesischen Literatur*, S. 135.

²³⁴ Vgl.: Ivanovic: *Aneignung und Kritik*, S. 134.

²³⁵ Ivanovic (2008) verweist auf das Motiv des Badens als Subtext in Tawadas Texten in Verbindung zur antiken Sage (die u.a. in Ovids „Metamorphosen“ erzählt wird) rund um den Raub der Europa (dieser wird jedoch nie bei Tawada direkt thematisiert). So wird der Enkel des Cadmus (Bruder von Europa, der vom Vater ausgeschickt wurde, um diese wieder zurück zu bringen) der Jäger Aktaion von der Göttin Artemis (Diana) bestraft, nachdem er sie beim Baden erblickt hat. Aus: Ebd., S. 149.

²³⁶ Die Seiten von „Das Bad“ sind im Original nicht paginiert. Die von mir gewählte Paginierung beginnt mit der ersten Seite des ersten Kapitels.

unwohl und sie verliert die Kontrolle über ihre Zunge. Auf die Toilette flüchtend verschlingt dort eine Seezunge ihre Zunge. Eine Frau mit einer Brandnarbe im Gesicht findet sie und nimmt sie in ihre Kellerwohnung mit, in der sie mit Ratten haust. Die Ich-Erzählerin, die nicht mehr sprechen kann, merkt, dass nicht nur das Gesicht, sondern der halbe Körper der Frau von Brandnarben übersät ist. Die verbrannte Frau will die Ich-Erzählerin mit in den Tod nehmen, aber die Ich-Erzählerin kann sich retten und geht nach Hause, wo Xander auf sie wartet. Dieser ist nun kein Fotograf mehr, sondern ihr Deutschlehrer, der ihr rein durch das Nachsprechen der ihr fremden Worte Deutsch gelernt hat. Die beiden, die zudem ein Paar sind, sprechen mithilfe von Puppen (die Frauenpuppe aus Seide, die Männerpuppe aus Holz) in der dritten Person miteinander. Die Ich-Erzählerin besucht in der Nacht wieder die verbrannte Frau, die ihre Zunge hat. Als Männer die Wohnung der Frau stürmen, verschwindet diese und die Ich-Erzählerin muss alle Ratten erschlagen. Eine der Ratten nimmt das Gesicht der verbrannten Frau an. Daraufhin bewirbt sich die Ich-Erzählerin als Schuppenträgerin in einem Zirkus. Dort verwandeln sich alle Frauen in Bräute, begehren gegenüber der Männerwelt auf und bahnen die Ich-Erzählerin als Fisch auf. Danach resümiert sie ihren letzten Besuch bei der Mutter in Japan, während dessen sie mit ihrer Kindheit und ihrer Muttersprache konfrontiert wurde. Nach diesem Rückblick erzählt sie, dass sie nun die Typistin der verbrannten Frau ist und alles aufschreibt, was diese sagt. Xander wird zum Tischler und zimmert ihr eine Kiste mit Deckel, die aussieht wie ein Sarkophag. Dieser verwandelt sich in einen Schuppenvogel und am Ende in die verbrannte Frau. Es folgen Szenen von Gewalt, Krieg und Verfolgung. Auch die Ich-Erzählerin wendet Gewalt an und tötet den Schuppenvogel. Zurück bleibt die Ich-Erzählerin als transparenter Sarg mit der Stimme der verbrannten Frau.

3.2.1.1.2 Aufbau

Der Kurzroman ist in zehn Kapitel unterteilt. Das erste Kapitel beschäftigt sich ausschließlich mit der Verwandlung der Ich-Erzählerin in eine Fischfrau (Schuppenträgerin) und den Erzählungen von japanischen Volksmärchen über Fischfrauen, die alle zu Tode kommen. Das zweite Kapitel umreißt den Versuch des Fotografen Xander, ein Bild von der Ich-Erzählerin zu machen. Das Geschäftsessen mit der daraus resultierenden Sprachlosigkeit der Protagonistin wird im dritten Kapitel erzählt. In dieses Kapitel fällt auch die Geschichte aus der Kindheit der Ich-Erzählerin über ihren Unwillen

„Ich“ im Japanischen zu sagen. Die Begegnung mit der verbrannten Frau umfasst das vierte Kapitel. Das fünfte Kapitel handelt von der Kommunikation zwischen Xander und der Ich-Erzählerin, die mit Puppen in der dritten Person zueinander sprechen. Den abermaligen Besuch bei der verbrannten Frau mit und ohne Xander und die darauffolgende Stürmung deren Wohnung durch zwei Männer wird im sechsten Kapitel zusammengefasst. Die Szene mit den Ratten, welche die Protagonistin erschlagen muss, erfolgt im siebente Kapitel. In diesem findet auch die Bewerbung der Ich-Erzählerin als „Schuppenträgerin“ im Zirkus statt und ihr Erlebnis mit den in Bräute verwandelten Frauen. Der Besuch bei der Mutter in Japan und die Konfrontation mit ihrer Kindheit wird im achten Kapitel erzählt. Das neunte Kapitel umfasst die Verfolgung durch Xander und der verbrannten Frau. Ebenso werden hier Kriegs- und Gewaltszenen aufgenommen. Zehntes und zugleich letztes Kapitel ist eine Art Resümee der Ich-Erzählerin bezüglich ihrer Verwandlungen und Begegnungen und endet mit ihrer Feststellung, dass sie ein transparenter Sarg ist.

Kersting (2006) weist auf die Verwendung verschiedener Erzählzeiten hin und unterteilt den Kurzroman in Passagen der Retrospektive (im Plusquamperfekt eingeleitet), der Basiserzählung im Imperfekt und Einschübe im Präsens, in denen von der Ich-Erzählerin zum Beispiel Eigenschaften des menschlichen Körpers reflektiert werden.²³⁷ In den Kriegspassagen (YT, DB, 57, 53) sieht Kersting Anspielungen auf den Supergau in Tschernobyl und die Bombardierungen Tokyos im „Zweiten Weltkrieg“.²³⁸

Miho Matsunaga (2010) hat aus einigen von Tawadas Romanen und Erzählungen, die zwischen 1989 und 1995 auf Japanisch geschrieben wurden und in Europa oder einem fiktiven europäischen Land spielen, eine interessante Figurenkonstellation herausgearbeitet, die vor allem für „Das Bad“ zutrifft. Matsunaga spricht von der Dreierkonstellation: „Ausländerin, einheimischer Mann, Confidente“. Hauptfigur und Ich-Erzählerin ist immer eine Japanerin oder Asiatin, die alleine im Ausland lebt und mit einem einheimischen Mann (in „Das Bad“ der Mann namens Xander) zusammen ist. Dieser kritisiert die Ich-Erzählerin aufgrund ihres „anderen“ Verhaltens. Im weiteren Verlauf der Erzählungen trennen sich die beiden oder die Ich-Erzählerin versucht zu flüchten, wobei sie von einer Vertrauten (Confidente) unterstützt/begleitet wird. Der

²³⁷ Kersting: Fremdes Schreiben, S. 138.

²³⁸ Ebd.

einheimische Mann und die Confidente (in „Das Bad“ die verbrannte Frau) kennen einander nicht und treffen sich auch nie, da diese oft keine Person ist, sondern als Geist oder als Erscheinung eingeführt wird. Die Männer hingegen werden realistisch dargestellt und erhalten, wie im Falle „Das Bad“, als einzige Figur einen Namen (Xander). Matsunaga spricht im Falle der Confidente von einer „metaphorischen Begleiterin“ der Ich-Erzählerin (PT, 249).²³⁹

Insgesamt vermittelt der Kurzroman eine unausweichliche Geschwindigkeit, der man sich nicht entziehen kann. Die Anordnungen der Erzählpassagen, die nicht vorhandenen Zeit- und Ortsangaben verstärken die Orientierungslosigkeit. Einzige Konstante scheint der Name „Xander“, nicht jedoch seine Figur zu sein – alles andere verwandelt sich und bleibt namenlos (die Ich-Erzählerin, die Mutter, die verbrannte Frau). Man findet sich in traumähnlichen Sequenzen wieder, um dann doch wieder auf Realität zu stoßen, etwa wenn die Ich-Erzählerin eine Zeitung liest (YT, DB, 40) und sich an Erzählungen der Mutter über die Bombardierung Tokyos erinnert (YT, DB, 44).

3.2.1.1.3 Themen

Auffallend sind die vielen Tiere, die auftreten. Gleich zu Beginn der Fisch als Karpfen und Seezunge (YT, DB, 2, 13), wobei der Wildkarpfen in Japan Kraft und Mut symbolisiert.²⁴⁰ Die Ratten treten immer in Verbindung mit der verbrannten Frau auf (YT, DB, 21, 38) und symbolisieren in Asien Ehrlichkeit und Kreativität.²⁴¹ In westlichen Kulturen hingegen werden Ratten mit Verschlagenheit und Verbreitung von seelischen Qualen und Krankheiten in Verbindung gebracht. Ebenso verhält es sich mit der Fledermaus, die hier auch eine Rolle spielt. In der westlichen Kultur ist sie eher negativ (Unreinheit, Tod) besetzt, in China hingegen steht sie für Glück und Gewinn. Der Schäferhund, der mit den Männern die verkohlte Wohnung der Frau stürmt (YT, DB, 36), erinnert in europäischem Kontext an die Hunde der Truppen der Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg. Die darauffolgende Szene des Ratten-Erschlagens kann die Fragen nach Mittäter(innen)schaft oder Instrumentalisierung der Ich-Erzählerin mit/durch Männer symbolisieren oder kann als Hinweis der ebenso grausamen nationalistischen Erweiterungskriege und Massaker

²³⁹ Matsunaga, Miho: Ausländerin, einheimischer Mann, Confidente. Ein Grundschema in Yoko Tawadas Frühwerk. In: PT, 249–261.

²⁴⁰ Kersting: Fremdes Schreiben, S. 134.

²⁴¹ Verwiesen sei hier nur auf die Erwähnung, nicht auf den Vergleich von der verbrannten Frau und Ingeborg Bachmann. Vgl.: Ebd., S. 149.

Japans im Zweiten Weltkrieg gelesen werden. Der Schäferhund, wie auch die zwei Mal erwähnten Ameisen (YT, DB, 4, 39), haben keine verschiedene Darstellungsformen bezogen auf Europa und Asien (oder zumindest ist diese nicht landläufig bekannt). Diese unterschiedlichen Übersetzungen der Tiermystik kann wieder als Spiegelung gelesen werden. Darüber hinaus handelt es sich, wie im nächsten Kapitel näher erläutert wird, um eine Erinnerungsform von kulturellen und gesellschaftlichen Mythen, wie sie Tawada in einer der Tübinger Poetik-Vorlesungen erwähnt hat und als „ethnologische Poetologie“ bezeichnet (YT, VL, 28).

Das im Titel enthaltene Motiv des Badens wird im Kurzroman in verschiedenen Facetten dargestellt. Einmal gleich zu Beginn bei der Verwandlung der Ich-Erzählerin in eine Fischfrau (YT, DB, 1), dann als sich die verbrannte Frau in der Kellerwohnung in einem Bottich wäscht (YT, DB, 22) und ein letztes Mal als sich die Ich-Erzählerin die Haare wäscht (YT, DB, 39). In allen drei Szenen trägt das Element Wasser auch zur Verwandlung der Figuren bei. Die Handlung des Badens stellt bei der verbrannten Frau jedoch eher eine Häutung als eine Verwandlung dar (YT, DB, 22-23). Das Gesicht der Ich-Erzählerin beim Haarwaschen verwandelt sich aber „wirklich“ im Spiegel und wird zum Gesicht der verbrannten Frau (YT, DB, 39). Aber nicht nur die Ich-Erzählerin verändert sich im Lauf des Kurzromans, auch Xander wird vom Fotografen zum Deutschlehrer und am Ende zum Tischler und Jäger (YT, DB, 10, 28, 52, 55). Die Mutter der Protagonistin wird für zur Schuppenfrau (YT, DB, 47). Die verbrannte Frau verwandelt sich nicht direkt, sie häutet sich nur. Auch im vorletzten Kapitel verwandelt nicht sie sich in den Schuppenvogel, sondern der Schuppenvogel in sie (YT, DB, 56) – Tote scheinen aus dem Verwandlungsprozess ausgeschlossen zu sein. Der Spiegel könnte – wie im Märchen „Schneewittchen“²⁴² – als Vermittler zwischen den Welten gelesen werden. In Japan glaubt man, laut Tawada, dass man im Spiegel nicht nur sich selbst, sondern auch seine Ahnen sieht.²⁴³

²⁴² Das Märchen „Schneewittchen“ drängt sich hier nicht nur in Bezug auf das Objekt des Spiegels auf. Auch der transparente Sarg erinnert an den von Schneewittchen. Tawadas Übersetzerin verkörpert, wenn überhaupt, nicht die Märchenfigur des Schneewittchens, sondern den durchsichtigen Sarg. Interessant ist auch, dass das Märchen „Schneewittchen“ nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika und Afrika erzählt wird, jedoch immer in verschiedenen Versionen. Aus: Wehes, Rainer / Enzian, Dorothee (Hg.): Es war einmal ... Unsere beliebtesten Märchen. Niederhausen: Falken Verlag 1984, S. 9.

²⁴³ Fischer: „Verschwinden ist schön“, S. 105.

Die Ich-Erzählerin, die ihre Muttersprache verlassen hat und diese auch nicht gerne spricht (YT, DB, 16), wird mit der Rückkehr in ihre Sprache nicht nur mit dieser, sondern auch mit ihrer Kindheit beziehungsweise ihrer Erinnerung daran, die jedoch nicht zwingend nur ihre ist, konfrontiert:

Ich hatte lange nicht japanisch gesprochen; in dem Wort *okaasan* traf ich die wieder, die ich einmal gewesen war, von dem Wort *watashi* an hatte ich das Gefühl, meine eigene Simultanübersetzerin zu sein (YT, DB, 45).

Das Wort „watashi“ bekommt in Bezug zur erwähnten Erzählung der Ich-Figur noch eine weitere interessante Komponente. Wie zuvor berichtet, hat die Ich-Erzählerin, bis sie in die Grundschule eintrat, sich nicht als „Ich“ bezeichnet, sondern nur ihren Namen gesprochen:

In der Grundschule sagten die Lehrer den Mädchen und Jungen, daß man sich selbst *Ich* nennt. Zuerst hatten sich alle geschämt und weiterhin statt *Ich* nur ihren Namen benutzt; allmählich aber hatten sie wenigsten im Unterricht angefangen, *Ich* zu sagen. Nur ich konnte es nicht. Ich wollte aber nicht, daß es jemand merkt und hörte deshalb auf, mit anderen zu sprechen. Ich sprach nur mehr mit meiner Mutter. [...] In Situationen, in denen ich das Wort *Ich* aber nicht mehr vermeiden konnte, begann ich zu stottern. Das *Ich* zerbrach mir in Teile mit großen Abständen dazwischen (YT, DB, 16).

Wie oben schon erläutert, gibt es im Japanischen für das Wort „Ich“ mehrere Zuschreibungen, die sowohl auf die Differenzierung von Kind/Erwachsener und Mann/Frau hinweisen.²⁴⁴ Yoko Tawada nimmt in ihrem Essay „Eine leere Flasche“ (2002) dazu Stellung, dass mit ihrem Umzug nach Europa das Problem der Selbstbezeichnung gelöst und das deutsche Wort „Ich“ (geschlechtsneutral, alter-, status- und geschichtsunabhängig) zu ihrem Lieblingswort wurde (YT, ÜS, 57). Beim Besuch der

²⁴⁴ Junge Mädchen verwenden „atashi“, junge Buben „boku“, die älteren Buben „ore“, daneben gibt es ein ungeschlechtliches „watashi“ oder „watakushi“, das für Erwachsene gilt (YT, ÜS, 53–54).

Protagonistin bei ihrer Mutter fällt dieser auf, dass sie plötzlich „Ich“ zu sich selbst sagen kann (YT, DB, 49) und beginnt zu weinen. Die Mutter merkt die Veränderungen der Tochter, meint, sie spreche seltsam und deutet dies als Verlust. Die Mutter lebt, seit sie die Tochter verlassen hat, in den Erinnerungen an deren Kindheit und wartet darauf, dass die Tochter unverändert wieder zurückkehrt. Für die Tochter hatte das Verlassen der Mutter und auch der Muttersprache eine positive Auswirkung auf ihre Selbstbenennung, die sie nun auch ins Japanische transferieren kann, indem sie simultan beide Begriffe verwenden kann.²⁴⁵ Es kann auch als Absage gegen die gesellschaftliche Rolle der Mutter gelesen werden. Bei der Rückkehr in die Muttersprache hat sich diese auch verändert. Die Erinnerungen, die in ihr und ihrer Mutter aufkommen, erscheinen der Ich-Erzählerin einerseits unangebracht: „Mutter, hören wir auf, an früher zu denken. Überlegen wir lieber, was jetzt noch hilft.“ (YT, DB, 49), und andererseits will sie ihr „altes Zimmer unbedingt noch einmal sehen“ (YT, DB, 49) und ist von ihm angezogen. Eine andere Variante der Erinnerungen sind die, welche die Tochter von der Mutter übernommen hat, um sie zu ihren zu machen. Die Ich-Erzählerin begründet, warum sie die Mutter nicht vom Flughafen abholen kann. Der Lärm der Flugzeuge erinnere die Mutter an den Bombenangriff auf Tokyo (YT, DB, 44)²⁴⁶. Korian (2010) hat diesen Erinnerungen einen Artikel gewidmet und festgestellt, dass es sich hierbei, anlehnend an die Soziologin Viola B. Georgi, um eine „lebensweltliche Brücke“ handelt (PT, 339). Diese ermöglicht, das Wissen über die Vergangenheit an die Orientierungsbedürfnisse der Gegenwart anzupassen. Tawada, so Korian, schlage eine Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart, indem die erinnerte Geschichte der Mutter auch zur Erinnerung der Tochter wird. Der Auslöser in der Gegenwart ist die Abwesenheit der Mutter am Flughafen und die Einsamkeit und Leere der Ich-Erzählerin/Tochter bei der Rückkehr in ihr Heimatland. Anstatt dieser Leere wird im erzählten Text die Erinnerung an die Erinnerung der Mutter gesetzt. Die Mutter kann den Flughafen nicht mit dem positiven Ereignis der Rückkehr der Tochter besetzen, sondern mit deren Abflug und der Bombardierung der Stadt (PT, 338). Die historischen Lebenserfahrungen der Mutter tauchen wie Schatten, je nach den

²⁴⁵ Vgl. hierzu „exophones Schreiben“.

²⁴⁶ Anspielung auf den Bombenangriff durch die amerikanischen Luftstreitkräfte zwischen 1944 und 1945 im Rahmen des Pazifikkriegs, wobei der Großteil der Stadt zerstört wurde. Vgl.: Korian, Linda: Schattenloses Schreiben im Unterwegs? Suche nach Vergangenheitsspuren in deutschsprachigen Texten von Yoko Tawada. In: PT, 337.

Orientierungsbedürfnissen und Erklärungsversuchen der Tochter, wieder in der Gegenwart auf.

In Bezug auf die Mutter der Ich-Erzählerin fällt die im Kurzroman oft erwähnte Milch auf. So tritt sie einmal in Form einer Körperlotion, „die eigentlich Muttermilch“ ist (YT, DB, 5) auf und vier weitere Male wird die Milch in erwärmter Form in den Kurzroman eingebunden: in der Kellerwohnung der verbrannten Frau (YT, DB, 18); zum Frühstück mit Xander, der den Geruch von warmer Milch nicht ausstehen kann (YT, DB, 32); als die Ich-Erzählerin Stellenausschreibungen liest (YT, DB, 40) und nachdem die Ich-Erzählerin aus dem Traum mit dem Zirkus aufgewacht ist und das Bild der verbrannten Frau in der Zeitung entdeckt (YT, DB, 43). In Form von Muttermilch wird sie nochmals erwähnt, in der Erzählung der Mutter bezüglich der „Entwöhnung“ der Ich-Erzählerin (YT, DB, 48). Im neunten Kapitel, in dem vor allem Gewalt, Verfolgung und Krieg vorkommen, tritt die Milch auffallend stark in den Vordergrund:

Das Baby ist hungrig und schreit nach Milch. Ich habe auch Lust auf Milch. [...] Xanders Stimme sagt: *Ich ekle mich vor dem Geruch warmer Milch.* In diesem Augenblick fließt papierweiße Milch aus den Kannen der Stewardess, löscht das Kriegsfeuer, [...] und versickert mit Asche vermischt in der Erde. Als das Kriegsfeuer ganz gelöscht ist, ist keine Milch mehr da. *Ich habe kein einziges Mal Milch bekommen.* Sagt die Stimme jener Frau. Sie wurde in den Jahren geboren, in dem der Zweite Weltkrieg zu Ende ging (YT, DB, 54).

Muttermilch ist die erste Ernährungsgrundlage des noch unselbstständigen Menschen und beinhaltet alle Stoffe, die zum Überleben eines Säuglings notwendig sind. Es stellt die erste Körperberührung nach der Geburt des Kindes mit der Welt (der Mutter) dar und wird in Zusammenhang damit als Entstehung von Urvertrauen und Bindung (Bouding) zwischen Mutter und Kind interpretiert. Mit der Aussage „jener Frau“, die keine Milch erhalten hat aufgrund des Krieges, könnte der Verlust an Sicherheit, Urvertrauen, Geborgenheit gemeint sein, der durch den vom Menschen geführten Krieg ausgelöst wurde und weit in die Nachkriegszeit hineinreicht. Die Ich-Erzählerin zeigt große Vorliebe für

warme Milch im Gegensatz zu Xander, der den Geruch ekelhaft findet. Man könnte meinen, es ekelt ihm deshalb davor, weil es eine nur von Frauen produzierte Flüssigkeit ist, die das Überleben von Neugeborenen sichert und Männer dahingehend zwecklos macht. Oder es ist, wie Kersting (2006) interpretierte, die nonverbale Kommunikation der Ich-Erzählerin, sich gegenüber Xander abzugrenzen.²⁴⁷ Die Thematik der Muttermilch kann auch als Hinweis auf die männliche Unterdrückung des weiblichen Wissens gelesen werden. Ab den 60er-Jahren war es in Europa üblich, Muttermilch durch Industriesäuglingsmilch und Babynahrung zu ersetzen. Auch das Gebären von Kindern wurde immer mehr in den medizinischen Sektor hineingedrängt und mehr als Krankheit denn als natürlicher Prozess angesehen. Hebammen wurden zumeist von Gynäkologen zurückgedrängt und allbewährtes von Generation zu Generation übermitteltes Wissen wurde durch ein männliches hierarchisches und schulmedizinisches Wissen ersetzt, das rein auf Theorien aufgebaut war.

Das neunte Kapitel beinhaltet wie erwähnt hauptsächlich Kriegs- und Gewaltschilderungen, die der Ich-Erzählerin widerfahren. Auch vor diesem Kapitel kommt es immer wieder zu Gewalteinflüssen gegenüber der Protagonistin, so die Seezunge, die ihre Zunge isst (YT, DB, 17), oder die verbrannte Frau, die mit ihr sterben will (YT, DB, 26-27), und die Szene, in der sie die Ratten der Frau mit einem Hammer erschlagen muss (YT, DB, 38). Seltsamerweise wirken die Gewaltgeschehnisse, die ihr bis zu der Szene mit den Ratten widerfahren, harmlos, da die Stimme, die erzählt, immer ruhig und beherrscht klingt und nur über die Geschehnisse berichtet, ohne dabei emotional Stellung zu beziehen. Im neunten Kapitel häufen sich die Gewaltszenen, sodass man von ihnen überfahren wird: Xander nagelt die Ich-Erzählerin mit den Füßen am Boden fest (YT, DB, 52); Polizisten schießen immer wieder auf die verbrannte Frau (YT, DB, 55); Xander verfolgt die Ich-Erzählerin und fährt sie mit dem Motorrad an (YT, DB, 56); die Ich-Erzählerin ersticht auf Druck Xanders hin den Schuppenvogel (YT, DB, 57). Dieses Kapitel liest sich als Raserei der Ereignisse, die nicht aufzuhalten sind. Es könnte die Autonomiebestrebungen der Ich-Erzählerin spiegeln, die sich von Xander, aber auch von der verbrannten Frau lösen will, und welche sie nicht freigeben wollen. Hier sei auf die Thematisierung der Rollen von Frau (die als das andere des Mannes dargestellt wird) und Mann (der sich der Frau

²⁴⁷ Kersting: Fremdes Schreiben, S. 148.

ermächtigt) hingewiesen, die auch in Beziehung mit exotischen westlichen Vorstellungen in Verbindung gebracht werden muss. Xander, der ihr die Worte gibt (YT, DB, 29), der sie bevormundet (YT, DB, 30) und andererseits die Japaner beim Geschäftsessen, die sich um ihre Heirat sorgen (YT, DB, 15) und nicht zuletzt die Aussage des einen Mannes, der die Wohnung der verbrannten Frau stürmt und der Ich-Erzählerin damit droht, sie zu verkaufen (YT, DB, 37).²⁴⁸

Letztes herausragendes Thema des Kurzromans ist das Übersetzen von einer in die andere Sprache durch die Ich-Erzählerin als Dolmetscherin, das mit dem Verlassen ihrer Muttersprache und ihrer endgültig erscheinenden Sprachlosigkeit einhergeht. Ihre Arbeit als Dolmetscherin empfindet sie als widerwärtigen Prozess:

Die Münder öffneten sich wie Müllbeutel; Abfall quoll
heraus; ich mußte ihn kauen, schlucken und in anderen
Worten wieder ausspeien. [...] Alle redeten durch meinen
Mund (YT, DB, 17).

Die Ich-Erzählerin fungiert als Zwischenstation und Durchzugsort der Wörter der anderen. Diese Position führt zum Stottern der Protagonistin und zu ihrem Sprachzusammenbruch in der Toilette, in der eine Seeszunge ihre Zunge isst (YT, DB, 18). Ihre Sprachlosigkeit wird auch von der verbrannten Frau bemerkt, die sich wiederum die Zunge der Protagonistin behält (YT, DB, 27). Zuvor wurde ihre Zunge von Xander in Besitz genommen, der ihr die deutsche Sprache lernte (YT, DB, 28). Ihr Sprechen ist immer im Besitz einer oder eines anderen und nie in ihrem eigenen. Die Ich-Erzählerin scheint zu schweigen, daher widerfahren ihr „fürchterliche Dinge“, die ihr sonst nicht auffallen würden (YT, DB, 24) und die verbrannte Frau scheint nur deshalb mit ihr reden zu können. Als Lesende/r hat man jedoch den Eindruck, als spreche die Ich-Erzählerin, da sie es ja ist, die uns alles mitteilt, und wir ihre Stimme doch hören. Dieser Prozess der Sprachlosigkeit

²⁴⁸ Fischer (1997) verweist hier auf den Körper als gesellschaftliches Konstrukt, anlehnend an Sigrid Weigels „Topographie der Geschlechter“ (1990). Weigel stellt den weiblichen und den fremden Körper als Projektionsfläche männlicher Wunsch- und Angstfantasien dar. Die Unbestimmbarkeit des Körpers macht ihn einerseits zu einem reizvollen Objekt der Aneignung und andererseits lässt sie ihn unberechenbar und potenziell gefährlich erscheinen. Die Besetzung des Körpers basiert auf ausgrenzenden und abwertenden Stereotypen und dient der Etablierung und Stabilisierung europäischer-männlicher Hegemonialmacht. Weiblichkeit, Fremdheit und Körperlichkeit wird hier immer als Sinnbild des „Anderen“ analogisiert und zugunsten des europäisch-männlichen Eigenen entwertet. Aus: Fischer: „Verschwinden ist schön“, S. 102.

und des gleichzeitigen Wahrnehmens einer Stimme macht den Kurzroman zu einem polyphonen Text. Die Übersetzung von einer in die andere Sprache scheint bei der Ich-Erzählerin nur auf dem Wort „Ich“ zu funktionieren und positive Auswirkungen zu haben. Vielmehr kommt die Übersetzung in Form der realen Welt in die Geisterwelt, in der sie die verbrannte Frau trifft und im Zirkus auftritt, zum Ausdruck. Erst im neunten Kapitel scheinen sich die Grenzen der beiden Welten aufzulösen. Darauf deutet auch ihre Profession als Typistin, welche die Stimme der Geister aufschreibt, hin (YT, DB, 51). Sie spricht nicht, sondern sie hört im Grunde nur die anderen durch sich sprechen.

3.2.1.2 Charakter der Übersetzerin-Figur

Klassische Charaktermerkmale sind bei der Ich-Erzählerin nicht erkennbar. Sie wirkt in Zusammenhang mit ihrem jeweiligen Widerpart (Xander, verbrannte Frau, Mutter) immer anders und deshalb wenig greifbar für die Lesenden. Das resultiert vor allem daraus, dass sie als Medium der anderen Figuren (Xander, verbrannte Frau, Männer) dient. Sie tritt in allen Lebenslagen als Übersetzerin auf und ist somit das personifizierte Übersetzen an sich – beim Erlernen der deutschen Sprache mit Xanders Hilfe (YT, DB, 28); beim Geschäftsessen (YT, DB, 13-14); als Typistin beim Wahrnehmen von Geisterstimmen (YT, DB, 51); beim Erinnern der Erinnerungen der Mutter (YT, DB, 44) und als Erzählende selbst übersetzt sie Ereignisse, die ihr widerfahren, in Sprache. Xander gegenüber verhält sie sich aus der Perspektive des europäischen Lesers als zurückhaltend, sie kritisiert ihn nicht direkt, sondern gibt ihm durch ihre Fragen zu verstehen, dass sie nicht seiner Meinung ist, so zum Beispiel im Gespräch über die unterschiedliche Hautfarbe der Menschen (YT, DB, 10). Xander jedoch kann diese Fragen nicht auf seine Aussage hin reflektieren und wehrt die befremdlichen Gedankengänge ab. Der verbrannten Frau scheint die Ich-Erzählerin ausgeliefert zu sein, bis auf wenige Ausnahmen (YT, DB, 27) kann sie sich ihr nicht entziehen, geht immer wieder zur Kellerwohnung und sucht Kontakt zu ihr. Zur Mutter hat die Ich-Erzählerin eine gefasste Beziehung, die darauf basiert, dass sie diese verlassen hat, um ihre eigenen Vorstellungen vom Leben umzusetzen. Sie distanziert sich von der Lebensart der Mutter, die dem Kind ihr Leben geopfert hat (YT, DB, 49).

3.2.1.3 Tawadas Poetik in „Das Bad“

Die Verwandlung der Protagonistin ist nicht nur Thema, sondern auch poetisches Element des Kurzromans. Wie oben erwähnt treten die Verwandlungen immer gepaart mit Wasser auf:

Der menschliche Körper soll zu achtzig Prozent aus Wasser bestehen, es ist daher auch kaum verwunderlich, daß sich jeden morgen ein anderes Gesicht im Spiegel zeigt. Die Haut an Stirn und Wange verändert sich von Augenblick zu Augenblick wie der Schlamm in einem Sumpf, je nach der Bewegung des Wassers, das unter ihm fließt, und der Bewegung des Menschen, die auf ihm ihre Fußspuren hinterlassen
(YT, DB, 1).

Diese Passage erinnert an die bereits erwähnte Tübinger Poetik-Vorlesung „Verwandlungen“ (1998), in der Tawada zu Beginn anlehnend an das Kapitel „Die Entstehung der Welt“ von Ovids „Metamorphosen“ veranschaulicht, dass es sich bei den Worten „Erde“ und „Gewässer“ nur um eine sprachliche Leistung handelt und die Begriffe nichts über deren Beschaffenheit aussagen und deren Definitionen fiktiv sind (YT, VL, 50). So verhält es sich auch mit dem Wort „Ich“. Es ist eine unbeständige Benennung des sich ständig verändernden Ich und dessen Gesicht. Van Dijk (2005) spricht, wie oben erwähnt, von einem „Subjektivitätsentwurf“.²⁴⁹ Aufgrund des schon erwähnten Verlassens der Muttersprache und der Veränderungen ihrer Wahrnehmungen erhält die Selbstbenennung eine positive Wendung. Yildiz (2007) spricht von einer Neufindung des „Ich“, die beide Systeme (japanische und deutsche Grammatik) voraussetzt.²⁵⁰ Diesbezüglich kann man die Aussage der Ich-Erzählerin lesen, wenn sie berichtet, dass sie beim Aussprechen des Wortes „watashi“ plötzlich das Gefühl hat, ihre eigene Simultandolmetscherin zu sein (YT, DB, 45).

In der Tübinger Poetik-Vorlesung „Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung“ verweist Tawada auf das Gesicht als einen „nicht fixierbaren Körperteil“

²⁴⁹ Van Dijk: *Lost in Translation – oder doch nicht?*, S. 123.

²⁵⁰ Yildiz: *Tawada's Multilingual Moves*, S. 81–82.

und verwandelt ihn, wie wir oben gesehen haben, in eine Sinneswahrnehmung (YT, VL, 50). Die Ich-Erzählerin im Kurzroman berichtet immer von ihren Sinneswahrnehmungen, wenn es sich um ihr Gesicht beziehungsweise um ihr Spiegelbild handelt (YT, DB, 1). Sehr stark angelehnt an diesen Teil der Tübinger Poetik-Vorlesungen findet sich dieses Thema auch in „Das Bad“, wenn die Mutter der Ich-Erzählerin unterbreitet, dass sie nun ein fremdes Gesicht wie jene Japaner/innen in amerikanischen Filmen hat (YT, DB, 47). In der Tübinger Poetik-Vorlesung spricht Tawada davon, dass das Fremde nur aufgrund der Erwartung der „Einheimischen“ in den Gesichtern der Fremden sichtbar wird (YT, VL, 52). Erst die Konfrontation mit dem eigenen Fremden macht einen für Fremde sichtbar, die nicht die anderen sind, da sie selbst auch eine „Fremde“ in sich tragen. Das „Fremde“ und die Verwandlung treffen in „Das Bad“ immer mit der Ich-Erzählerin (Frau) und einem Tier zusammen. Shimada (1994) ²⁵¹ verweist auf den Typus des Fremden in Zusammenhang mit den Elementen des Berges, der Frau und des Tieres in der japanischen Kultur.²⁵² Die Verwandlung des Tieres in einen Menschen kommt in Japan sehr oft in überlieferten Sagen vor. Tawada verweist in der Tübinger Poetik-Vorlesung „Verwandlungen“ auf diesen Sachverhalt in japanischen Sagen und Mythen und bringt zugleich auch Beispiele aus der europäischen Literatur (YT, VL, 57–59). Die Frau als auch das Tier, so Shimada, können zwischen den Welten vermitteln. Die Tier-Frau, Zeichen der Doppeldeutigkeit (vertraut und unheimlich) und Ambivalenz (nah und fern), kann somit die „unheimlichen“ Kräfte der Natur bändigen und für den Menschen, solange sie als Tier unerkannt bleibt, verfügbar machen.²⁵³ Die Tiere im Kurzroman können somit als „Erinnerungen“ an gemeinsame, kulturelle und gesellschaftliche vergangene Rituale und Mythen und nicht als „Symbole“ oder „Metaphern“ (YT, VL, 28) gelesen werden, wie Tawada in ihrer Tübinger Poetik-Vorlesung erläutert (YT, VL, 28). Diese teilweise verloren gegangenen Erinnerungen werden durch die Auseinandersetzung der eigenen und fremden Kultur erst wieder ins Gedächtnis zurückgerufen. Das entspricht auch der von Tawada in ihrer Dissertation benannten „ethnologischen Poetologie“ (YT, SS, 14). Die Ich-Erzählerin in „Das Bad“, die immer wieder zur Tier-Frau (Fischfrau, Schuppenträgerin) wird, vermittelt, zurückkommend auf

²⁵¹ Shimada, Shingo: Grenzgänge und Fremdgänge. Japan und Europa im Kulturvergleich. Frankfurt am Main: Campus 1994, S. 62.

²⁵² Vgl.: Fischer, Sabine: „Wie der Schlamm in einem Sumpf“. Ich-Metamorphosen in Yoko Tawadas Kurzroman „Das Bad“. In: Howard, Mary (Hg.): Interkulturelle Konfrontationen: Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft. München: Iudicum 1997, S. 66.

²⁵³ Shimada: Grenzgänge und Fremdgänge, S. 63.

Shimada, zwischen der Welt der Toten (der verbrannten Frau, die ebenfalls zwischen diesen beiden Welten vermittelt) und der Lebenden (Xander, Geschäftsmänner/frauen). Die Übersetzerin vermittelt zwischen den Welten der Lebenden und der Toten, aber auch zwischen den unterschiedlichen Welten innerhalb der Lebenden (zum Beispiel als Dolmetscherin zwischen deutschen und japanischen Geschäftsmännern). Die Verwandlung kann somit als Übersetzungsmittel gelesen werden, als „körperliche Transformation“, die entsteht, wenn man von einer in die andere Sprache wechselt.²⁵⁴ Die Übersetzung ist bei Tawada nicht nur im Prozess des Schreibens²⁵⁵ selbst ersichtlich, sondern setzt sich im Kurzroman als Herausforderung der Figuren fort. So setzt Tawada zum Beispiel auch Puppen (YT, DB, 29) als „Schrift“ ein, um auf Genealogien und soziale Strukturen hinzuweisen, so wie sie es in ihrer Dissertation anhand von Puppen aus Indonesien, Japan, China und Europa erläutert hat (YT, SS, 98). Xander und die Ich-Erzählerin sprechen ab einem gewissen Zeitpunkt ihrer Beziehung nur mehr mit Puppen (Marionetten), also in der dritten Person miteinander (YT, DB, 29). Xanders Puppe stellt einen blonden Geigenspieler dar, den die Ich-Erzählerin ausgesucht hat, und Xander wählt für die Ich-Erzählerin eine japanische Puppe aus Seide.²⁵⁶ Laut Tawada betone eine Musiker-Puppe vielmehr die Stummheit der „Puppenschrift“, als dass die Puppe wirklich Musik machen würde, zum Beispiel mit einer eingebauten Spieldose im Bauch (YT, SS, 100). Die Ich-Erzählerin wählt für Xander die Stummheit und für sich als Gesprächspartner einen Stummen. Das kann einerseits bedeuten, dass sie seine Sprache auch ohne seine Worte verstehen kann, da sie die Schrift der Puppe lesen kann, oder dass Xander keine Sprache besitzt, die er seine eigene nennen kann, da er sie als reines Mittel der Kommunikation und Unterdrückung sieht. Und zwar gegenüber der Ich-Erzählerin als Fremde und Frau, sprich als das „Andere“, das ihm entgegengesetzt und untergeordnet ist. Die Verwendung der dritten Person würde auf letztere Lesart verweisen, da deren Verwendung in der österreichischen Monarchie in der Kommunikation mit dem/der Kaiser/in benutzt wurde und eine hierarchische Position vermittelt. Darüber hinaus sei auf Tawadas Gedicht „Die dritte Person“ verwiesen:

²⁵⁴ Vgl.: Kraenzle: *Traveling without moving*, S. 97.

²⁵⁵ Vgl. hierzu die Aussage Tawadas, dass Schreiben an sich eine Übersetzung aus einem nicht sprachlichen Bereich ist, der die Konfrontation mit dem Fremden benötigt, um sichtbar zu werden. Aus: Klopfer: „Also es gibt kein Original“, S. 13.

²⁵⁶ Kersting (2006) weist anlehnend an Roland Barthes darauf hin, dass sich europäische Marionetten von japanischen Bunraku-Puppen dadurch unterscheiden, dass letztere drei Meter hoch sind und von drei Personen hinten abgestützt geführt und gespielt werden. Aus: Kersting: *Fremdes Schreiben*, S. 146.

Er trägt seinen alten Hosenträger,
sie ihren weißen Büstenhalter.
Ein Ich hingegen läuft nackt herum.
[...]
Du trägst nichts bei dir außer den Buchstaben D und U.
[...]
(YT, AG, 24)

In diesem Zusammenhang wird klar, dass Xander die Kommunikation über die dritte Person wählt, um die Fixierung seiner Position und seines Gegenübers zu sichern. Saito Yumiko (2011) hat in ihrem Vortrag „彼女 (kanojo) bei der Übersetzung von ‚Opium für Ovid‘ ins Japanische“ (2011) beim internationalen Yoko Tawada-Workshop „*Mind the Gap* – Die Lücke im Sinn“²⁵⁷ aufgezeigt, dass Tawada in ihren Texten häufig die Personalpronomen „kare“ (dt. er) und „kanojo“ (dt. sie) nur selten benutzt. Es handelt sich auch um Wörter, die es vor der Meiji-Zeit (1868–1912) noch nicht gab und die erst nach der Öffnung Japans und den damit einhergehenden Einflüssen von außen in dessen Sprache aufgenommen wurden. Saito verweist auf den Übersetzungsforscher Akira Yanabu demzufolge der Gebrauch der dritten Personalpronomina in westlichen Sprachen auf der Vorstellung basiert, dass ein Gegenstand etwas Stabiles sei und sich nicht verändere. In Japan, so Yanabu, sei diese Denkweise erst in der Meiji-Zeit aufgekommen, die traditionelle Vorstellung war, dass sich alles stets im Prozess der Veränderung befände. Die Kommunikation in der dritten Person verweist somit auf eine europäische und eine asiatische Spracherinnerung, welche ein hierarchisches System, das wiederum von Aneignung und Ermächtigung geprägt ist, aufzeigt und die beiden Systeme spiegelt.

Zurückkommend auf die Konfrontation des eigenen Fremden durch die Fremde muss auf Tawadas Umgang mit Europa als Mythos hingewiesen werden, der im Kurzroman nicht nur auf bildlicher Ebene (die Fotografie badender asiatischer Frauen), sondern auch auf der Ebene der „ethnologischen Poetologie“ sichtbar wird. Bereits erwähnt wurde die Verwendung von Objekten, die als Transfermittel von Vergangenheit und Gegenwart

²⁵⁷ „*Mind the Gap* – Die Lücke im Sinn“ Internationaler Yoko Tawada-Workshop, am 9.3.2011 in der Alten Schmiede, Wien. Organisiert vom Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Dr. Christine Ivanovic, Dr. Barbara Agnese und Dr. Sandra Vlasta.

dienen und dadurch ethnologische Erinnerungen sichtbar machen. Tawadas Verwendung der Figur der Fischfrau verweist einerseits auf den japanischen Mythos der Verwandlung von Frauen in Fischwesen, denen sowohl göttliche als auch dämonische Eigenschaften zugeschrieben werden (YT, DB, 2)²⁵⁸, und andererseits erinnert es an den westeuropäischen Undine-Mythos, der von Tawada mit Medusa²⁵⁹ verknüpft wird.²⁶⁰ Es handelt sich hier wieder, worauf oben schon mehrmals hingewiesen wurde, auf die Spiegelung zweier Systeme, wie es auch Ivanovic (2008) erläuterte, die nicht nur auf eine Gegenüberstellung der zwei Systeme basiert, sondern auch auf einer Gleichzeitigkeit.²⁶¹ Fischer (1997) liest darin auch die Mythologisierung der naturhaften Weiblichkeit als Taktik der Ausgrenzung und Unterdrückung der Frau, das sich hier als traditionelle, kulturübergreifende und patriarchalische Praxis darstellt.²⁶²

Kersting (2006) hat einige Verbindungspunkte des Kurzromans mit Tawadas Poetik herausgearbeitet. So zieht sie eine Verbindung zu Tawadas Umgang mit Buchstaben, die sie in der Tübinger Poetik-Vorlesung (YT, VL, 25–33) erläutert und der Verwendung des Namens „Xander“, anstatt der vollständigen Form „Alexander“. Die Ich-Erzählerin verbindet den Buchstaben X mit mathematischen Formeln. Darüber hinaus assoziiert sie den Buchstaben mit dem Wort „festnageln“ (YT, DB, 7), was sofort mit der christlichen Bedeutung des Kreuzes in Verbindung gebracht wird.²⁶³ Tawada verweist in der Tübinger Poetik-Vorlesung, wie oben erwähnt, auf die Rätselhaftigkeit von Buchstaben, da sie weder Zeichen oder Abbilder sind, noch für Signifikanten oder Piktogramme stehen und in ihrer Einzelheit unberechenbar sind (YT, VL, 30). Das „X“ im Namen „Alexander“ erhält einen gefährlichen Unterton. Es entstehen Assoziationen zum gekreuzigten Christus, einem Kreuz für eine erledigte Tätigkeit und einem mathematischen Wert, der unbekannt ist. Allein diese Assoziationen zeigen die von Tawada erwähnte Unberechenbarkeit des Buchstabens, die sowohl in die Irre als auch in die Zukunft führen können. Ivanovic (2008) interpretiert die Namenswahl aus der Herleitung vom Griechischen. Der griechische Name

²⁵⁸ Der Fisch gehört dem Element an, das ein Symbol der Fruchtbarkeit und des Wohlstandes ist, aber er kann auch zur tödlichen Gefahr werden und steht für die gesellschaftliche tabuisierte Sexualität. Aus: Fischer: „Verschwinden ist schön“, S. 106.

²⁵⁹ Medusa gehört zu den Wesen mit Schlangenhaaren (Gorgonen), deren Blick die Menschen zu Stein verwandeln lässt. Medusa ist die einzige Sterbliche innerhalb der Gorgonen.

²⁶⁰ Fischer: „Verschwinden ist schön“, S. 106.

²⁶¹ Ivanovic: Aneignung und Kritik, S. 135.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Kersting: Fremdes Schreiben, S. 148.

„Alexander“ bedeutet wortwörtlich „Männerabwehr“ (ich wehre ab; der Mann). Bei der von Tawada gewählten Form, so Ivanovic, bleibe nur mehr der auf das Männliche bezogene Teil übrig.²⁶⁴

Herausragend bei „Das Bad“ ist die Darstellung und Dezentrierung des Ichs in Zusammenhang mit der Innen- und Außenwelten, wie es oben anlehnend an Ivanovic (2008) schon erläutert wurde. Wie schon in der Erzählung „Sieben Geschichten der sieben Mütter“ (YT, TM, 101–104) tritt die Protagonistin in „Das Bad“ in die Gebärmutter ihrer Mutter ein, verwandelt sich in eine Schuppenträgerin und fällt in ihre eigene Vagina. Die Verwandlung, die Einsaugung entsteht durch eine Drehung der Ich-Erzählerin – hervorgerufen durch eine Windhose (die eigentlich Töne darstellen). Die Kreiselbewegung erinnert an die von Tawada besprochene Rotationsbewegungen von Daniela Hodrovás Trilogie (YT, SS, 203), welche die Menschen außer sich bringen und mehrere Individuen aus unterschiedlichen Zeiten zusammenkommen lässt (YT, SS, 207), somit überlappen sich die Räume der Toten mit denen der Lebenden (YT, SS, 209). Im Kurzroman treffen mehrere Räume aufeinander und gehen ineinander: die Musik (die von der Trainingsmaschine der Mutter erzeugt wird, ähnlich einem Karussell); die Windhose (die aus den Tönen der Maschine besteht), welche einen Drehmittelpunkt beinhaltet; die Zeiten, die sich aufheben – „Vorne und hinten verschwanden“ (YT, DB, 50); die Vagina, welche die Ich-Erzählerin einsaugt und ihr Sturz in die eigene Vagina nach der Verwandlung in eine Schuppenträgerin. Innerhalb der Drehbewegung wird die Ich-Erzählerin immer jünger und wieder zum Säugling und erlebt quasi ihre eigene Geburt. Die Zeit dreht sich zurück und die Dezentrierung des Ichs entsteht nicht zuletzt durch die Tatsache, dass die Ich-Erzählerin in die Vagina der Mutter eingesaugt wird und dann in ihre eigene Vagina fällt. Sie befindet sich demnach in der Gebärmutter der Mutter, hat eine eigene in sich, in die sie ebenfalls fällt. Die Ich-Erzählerin wird also auch hier, wie im Rest des Kurzromans, zum Medium zwischen Innen- und Außenwelt. Fischer (1997) verweist im Zusammenhang von Innen- und Außenwelt auf die durchlässig gewordene Haut (YT, DB, 59) der Ich-Erzählerin und bezieht dies auf eine Durchlässigkeit der Innen- und Außenwelt. Sie

²⁶⁴ Ivanovic: Aneignung und Kritik, S. 147.

Ivanovic verweist im gleichen Artikel darauf, dass Tawada das Gespräch über Hautfarben mit der Ich-Erzählerin und Xander im Essay „Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht“ (1996) (YT, TM, 45) nochmals aufnimmt.

verbindet das mit der Erwähnung des Spiegels in der Erzählung, die nach Tawadas Aussagen auch für einen Raum der Toten steht, da man im Spiegel nicht sich selbst, sondern die Geister der Toten sehen würde, die in der Erinnerung der Lebenden bleiben wollen.²⁶⁵ Tawada weist in einer ihrer Tübinger Poetik-Vorlesungen darauf hin, dass man sein eigenes Gesicht ohnehin nur im Spiegelbild sehen würde (YT, VL, 50) und beschreibt ihr Gesicht von der Innensicht aus.

In „Das Bad“ ist das Thema der Dezentrierung des Ichs auch eng mit dem Thema der Erinnerung verbunden. Wie oben schon erwähnt wird die Tochter von der Mutter nicht vom Flughafen abgeholt, da sich diese durch den Lärm der Flugzeuge an den Bombenangriff der amerikanischen Flugflotten auf Tokyo, während des „Zweiten Weltkriegs“ erinnert wird (YT, DB, 44) – die Klänge aus der Vergangenheit kommen als Echo wieder und versetzen die Mutter in bereits Geschehenes zurück.

Das Ende des Kurzromans, die Verwandlung der Ich-Erzählerin in einen transparenten Sarg, weist auch auf das Verhältnis der Übersetzerin zur fremden Sprache hin. Als transparenter Sarg ist sie Beobachterin und Beobachtete zugleich. Diese Gleichzeitigkeit erinnert an die Aussage Tawadas in der Tübinger Poetik-Vorlesung: „Wer mit fremder Zunge spricht, ist ein Ornithologe und ein Vogel in einer Person.“ (YT, VL, 21)

3.2.2 „Saint George and the Translator“

Tawadas Roman „Saint George and the Translator“, den sie in japanischer Sprache verfasst hat, hat einen langen Weg der Titelgebung hinter sich. Erstmals wurde er 1993 unter dem Titel アルファベットの湯口 (Arufabetto no kizuguchi; dt. Die Wunde im Alphabet) im Verlag Kawade Shobo Shinsha veröffentlicht. In der späteren Taschenbuchausgabe von 1999 wurde der Titel in 文字移植 (Moji-ishoku; dt. Buchstaben-Transplantation) umgeändert (PT, 191).²⁶⁶ In der englischen Übersetzung von Margaret Mitsutani 2007

²⁶⁵ Fischer: „Verschwinden ist schön“, S. 105.

²⁶⁶ Ivanovic (2010) verweist auf den unterschiedlichen Gebrauch der Schriftzeichen. Die zweite Version des Romantitels, so Ivanovic, benutzt im Gegensatz zur ersten chinesische Schriftzeichen (Kanji). In der ersten Version benutzt Tawada das Schriftsystem (Katakana), mit dem fremdsprachliche Wörter transkribiert werden, für das Wort „Alphabet“ und nur das Wort „Wunde“ wird in Kanji geschrieben. Ivanovic liest daraus eine Spannung zwischen der „Art des Meinens“ und dem „Gemeinten“ (Vgl. hierzu: Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers), die in beiden Fällen umgekehrt ist (PT, 191).

erschien der Roman unter dem Titel „Saint George and the Translator“²⁶⁷ mit zwei weiteren Erzählungen im Band „Facing the Bridge“.²⁶⁸ Ins Deutsche wurde nur ein Teil des Textes unter dem Titel „Alphabet“ von Peter Pörtner übersetzt und in „Canarias. Kanarisches Lesebuch.“ (2005)²⁶⁹ publiziert. Der Titel „Arufabetto no kizuguchi“ kann laut Mitsutani (2007) als Übersetzung des Titels von Anne Dudens Text „Der wunde Punkt im Alphabet“²⁷⁰ (der in Tawadas Roman übersetzt wird) gelesen werden (YT, SG, 182). Anne Dudens Text ist eine Kritik an die Legitimation von Gewalt gegen das Fremde (in Form des Drachens) anhand der abendländischen Heldenfigur des Heiligen Georg, des Drachentöters. Sie stellt den Drachen, das Opfer und dessen von außen zugefügte Schmerzen in den Mittelpunkt und „tötet“ durch den Akt des Schreibens den Helden Georg. Anhand von Gemälden in Museen und Kirchen gesammelte Grausamkeiten, die den Drachen, den Opfern, dem Fremden widerfahren sind, schreibt Anne Duden dieses nieder:

Eins in die Kehle mit dem Speer, eins in die Fresse mit der
Lanze, und, sollte es nötig sein, noch eins obendrauf mit
dem schon gezückten Schwert: wildes, allmählich
ermüdendes Röcheln und Ströme von Blut.²⁷¹

Die Kritik setzt dort an, wo die abendländische Kultur aufbaut – an der Abwehr des Fremden bis hin zu dessen Tötung von außen, von dem zumeist die Jungfrau, aber auch gänzlich die in sich geschlossene Gesellschaft geschützt werden muss. Anne Duden, so Ivanovic (2010), dekonstruiere vor allem unter drei Gesichtspunkten: Sie verweist auf die unendliche Reproduzierbarkeit der Figuration durch bildkünstlerische Repräsentation; sie liest die Geschichte aus der Sichtweise der Opfer (die bezeichneten Anderen) und nicht aus der Sicht des Helden Georg, und sie sieht in der geretteten Jungfrau ein deautonomisiertes Subjekt, das aus der Gewalt des einen zu befreien ist und das zugleich der Macht eines anderen durch Heirat oder Taufe unterzuordnen ist (PT, 191). Das Heldentum und die

²⁶⁷ Ivanovic (2010) verweist bei diesem Titel auf den Umstand der Verrückung der Übersetzerin-Figur auf die Position des Drachen (Opfer). Genau dies würde jedoch der Original-Text als auch der im Roman vorkommende Übersetzungstext und die Erzählung zu unterlaufen versuchen (PT, 191).

²⁶⁸ „The Shadow Man“; „In Front of Trang Tien Bridge“.

²⁶⁹ Göbel, Wulf / Gehrke, Claudia / Linares, Alberto (Hg.): Canarias. Kanarisches Lesebuch. Texte und Bilder. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2005.

²⁷⁰ Duden, Anne: Der wunde Punkt im Alphabet. Hamburg: Rotbuch Verlag 1995.

²⁷¹ Ebd., S. 81.

Verehrung des Heiligen Georgs (geteilt in Märtyrer- und Drachentöterdasein) reicht von Europa über den „Nahen Osten“ bis nach Asien – seine Attribute (u.a. ein rotes Kreuz), aber auch die Szene des Heiligen Georgs hoch zu Ross, den Drachen gerade besiegend, sind in vielen Landes- oder Städtewappen (z. B. Moskau, Litauen) und Gemälden zu finden. Eng verbunden mit seiner Verehrung sind die Kreuzzüge im 12. Jahrhundert.²⁷²

Tawadas Übersetzerin-Figur überträgt den Text Anne Dudens ins Japanische. Tawada selbst nimmt den Text Anne Dudens inhaltlich in den Roman „Saint George and the Translator“ auf, und der Roman selbst ist wiederum eine Übersetzung aus dem Japanischen. Es liegt mit dem Roman eine dreifache Übersetzung vor, die sich nicht nur mit Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers“ auseinandersetzt, sondern dessen Theorie, wie Ivanovic (2010), Matsunaga (2002) und Mitsutani (2007) zeigen, auch umsetzt. Ivanovic liest den Text auf verschiedenen, aufeinander bezogenen und ineinander wirkenden Ebenen. Diese beinhalten: die „paradigmatische Auseinandersetzung“ mit dem Problem der Übersetzung; die Kritik an der Gewalt, die anhand der „spezifischen Gender-Dimension“ aber auch anhand der Diskursstrategie sichtbar wird; Tawadas „Leitfrage“ nach dem Verhältnis von „Wahrnehmung und Sprache, Bilderzeugung und Identitätsbildung, Stereotypen und Authentischem“ und als „Reisebild“ und „Selbstversuch“ durch das Inseldasein, das auch Asylfunktion hat (PT, 193). Im Gegensatz zu Anne Duden, die den für Europa üblichen kritischen Diskurs benutzt, so Ivanovic beim Konservatorium „Exophone Literatur als Provokation der Literaturwissenschaft“²⁷³, stellt Tawada diesem eine andere Denk- und Schreibweise gegenüber, indem sie nicht offen kritisiert, sondern das zu Kritisierende in sich aufnimmt.

²⁷² Georg, Märtyrer, Heiliger, einer der 14 Nothelfer. Georg war ein hochgestellter Krieger aus Kappadokien (Kleinasien) und erlitt in der Verfolgung des Diokletian (s. d.) um 303 den Märtyrertod, wahrscheinlich in Diospolis (Lydda bei Jaffa in Palästina). Die Legende überwucherte schon sehr früh seine historische Persönlichkeit, die daher nicht fassbar ist. Seit dem 4. Jahrhundert ist seine Verehrung bezeugt. In der morgenländischen Kirche wird Georg als „Großmartyrer“ verehrt. Wallfahrten ins Heilige Land und vor allem die Kreuzzüge brachten seinen Kult nach Westen, wo Georg seit dem 12. Jahrhundert als junger, hoch zu Ross mit dem Drachen kämpfender Held dargestellt wird. Als Patron der Krieger und Ritter wurde er in die Gruppe der Nothelfer aufgenommen. Georg, seit dem 13. Jahrhundert Patron von England, ist der meistverehrte Märtyrer des christlichen Altertums und Mittelalters. Sein Fest ist der 23. April. Aus: Bautz, Wilhelm Friedrich: Georg. In: http://www.bbkl.de/g/georg_h.shtml (Biographisch, Bibliographisches Kirchenlexikon).

²⁷³ Gehalten im Wintersemester 2010/11 am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien.

3.2.2.1 Inhalt, Aufbau und Themen des Romans

3.2.2.1.1 Inhalt

Die Ich-Erzählerin, die Übersetzerin ist, fährt auf die Kanarischen Inseln, um einen deutschen Text ins Japanische zu übersetzen. Die Übersetzung will ihr nicht recht gelingen, sie spricht mit den Inselbewohner(inne)n, erwartet widerwillig ihren Freund namens George und trifft immer wieder auf die Erscheinung der Autorin des Textes, den sie übersetzen soll. Die Ich-Erzählerin wird zunehmend in seltsame Begegnungen mit den Inselbewohner(inne)n verstrickt. Als es zum Abgabetermin des Manuskripts kommt, trifft sie am Weg zum Postgebäude auf Inselbewohner, die alle wie der Heilige Georg oder der Heilige Martin aussehen und ihr das Manuskript entreißen wollen. Bei der Flucht vor den Inselbewohnern/Heiligen Georgs vertauscht sie ihr Manuskript mit einer Fußmatte und verliert das mit der Hand geschriebene Original. Am Ende bleibt der Ich-Erzählerin, die von sich selbst behauptet, nicht schwimmen zu können, nur mehr die Flucht ins Meer.

3.2.2.1.2 Aufbau

Der Text besteht aus der Rahmenhandlung um die Ich-Erzählerin, in der sie von ihrem mehrtägigen Aufenthalt auf einer der Kanarischen Inseln berichtet. Die Rahmenhandlung wird immer wieder von insgesamt 25 Texteinschüben, die den übersetzten Text von Anne Dudens „Die Wunde im Alphabet“ ergeben, durchbrochen. Die Ereignisse spielen allesamt auf der Insel (Strand, Vulkan, Berg, Geschäft, Bananenplantage, Postgebäude), die Ich-Erzählerin wohnt alleine in einem Ferienbungalow, der dem Bruder eines Freundes gehört. Je weiter der Text voranschreitet, desto länger und klanglich abgehackter werden die übersetzten Textstellen der Protagonistin. Diese Stellen gehen mit den Ereignissen der Basiserzählung einher oder verweisen aufeinander. Wie lange und zu welchem Zeitpunkt sich die Ich-Erzählerin auf der Insel befindet, ist aus dem Text nicht ersichtlich. Die Zeit wird „nur“ als Wiedergabe des Zeitgefühls der Ich-Erzählerin eingeführt. Die einzig reale Zeitangabe stammt von dem Mann, der im Postamt arbeitet, als er versichert, am Vormittag um neun Uhr (YT, SG, 161) geöffnet zu haben. Eine weitere Angabe der Zeitangabe stammt von der Ich-Erzählerin, als sie den möglichen Besuch von George erwähnt – ein Mittwoch, da an diesem Tag immer die Schiffe im Hafen einlaufen (YT, SG, 112).

3.2.2.1.3 Themen

Gleich zu Beginn des Romans liest man den übersetzten Anfangssatz aus Dudens Text, der mit den Gewalthandlungen des Helden Georgs konfrontiert. Gewalt erhält im Roman eine mehrdeutige Rolle: einerseits die gewalttätigen Szenen aus dem Duden-Text und andererseits die Verletzungen, welche die Ich-Erzählerin im Lauf des Romans erleidet. Diese Verletzungen gehen zumeist einher mit den übersetzten Teilen:

... ninty percent, of the victims, mouths, sewed shut ...

The word I translated as „mouth“ was used only for the mouths of animals never humans. [...] I rubbed my ring finger across my upper lip from left to right and discovered a little bump like an insect bite just right of center. When I touched the bump I felt a sharp pain and then an unbearable itchiness. [...] I wanted to tear my upper lip from my mouth. Then I thought of putting it in an empty imported tea can as a present for George (YT, SG, 115).

Im erwähnten Konservatorium sprach Ivanovic von der Möglichkeit eines schamanischen²⁷⁴ Aktes der Übersetzerin²⁷⁵, welche die Gewalt des Duden-Textes in sich aufnimmt (über sich ergehen lässt), um die Gewalt zu abstrahieren.²⁷⁶ Die Verletzungen der Übersetzerin werden immer schwerwiegender, je weiter der Roman und ihr Übersetzungsarbeit voranschreiten. Zu Beginn sind es unerklärliche Schmerzen in der Hand, die sie am Weiterschreiben hindern (YT, SG, 112), dann sind es Kieselsteine, die ihr

²⁷⁴ In der schamanischen Kosmologie ist das Universum dreigeteilt: Die obere und untere Welt (Welt der Geister) und die mittlere (Wohnsitz der Menschen), in dessen Mitte im Nabel der Erde ein riesiger Baum aufragt (Weltensäule, -berg), der die Welten miteinander verbindet. Der Durchgang zwischen den Welten befindet sich an einer Öffnung am Polarstern. Die Aufgaben der Schaman(inn)en sind vielfältig: praktische und geistige Führer/innen der Sippe; Opferpriester/innen; Seelenführer/innen; Kenner/innen der Weissagungen; Heiler/innen, Dichter/innen, Sänger/innen. Als Seelenführer/innen begeben sie sich in die untere Welt, um die Seele des Kranken zu finden und zurückzubringen und damit gleichsam die Ganzheit, die Unversehrtheit von Körper und Seele wiederherzustellen, oder um die Seele des Verstorbenen ins Jenseits zu geleiten. Aus: Hoppál: Schamanen und Schamanismus, S. 15–22. Der Übergang von einer kosmischen Region zur anderen ist, laut Eliade die „schamanische Technik per excellence“. Aus: Eliade: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, S. 249.

²⁷⁵ Tawada selbst bezieht sich immer wieder auf schamanisches Wissen, so zum Beispiel in ihren Tübinger Poetik-Vorlesungen (YT, VL, 19). Jürgen Wertheimer nannte sie im Nachwort zu den „Verwandlungen“ (YT, VL) eine „diskrete postmoderne Schamanin der dichterischen Rede“ (YT, VL, 61–62).

²⁷⁶ Vgl. auch: Ivanovic: Exophonie und Kulturanalyse, (PT, 197).

die Fußnägel von der Haut lösen (YT, SG, 128), bis hin zu gespaltenen Brustwarzen (YT, SG, 124). Die wortwörtliche Übersetzung des Duden-Textes spiegelt die Gewalt in Form der Schrift wider. Die Gewalt wird, so Ivanovic (2010), in Erfahrung (körperliche Verletzungen der Ich-Erzählerin) und Schrift (wortwörtliche Übersetzung) verwandelt (PT, 195). Tawada benutze nach Ivanovic jedoch, anders als Duden, das Schreibwerkzeug nicht als Waffe, sondern hinterfrage ihre eigene Position (PT, 195). Anne Duden kritisiere anhand von Gewalt die (männliche) Gewalt und bleibe damit selber im Gewaltdiskurs gefangen. Am Ende des Romans nehmen Gewalt und -androhungen, die nun von den Inselbewohnern (die alle wie der Heilige Georg aussehen) ausgehen, zu: ein Junge, der eine Schildkröte erschlägt (YT, SG, 167); der Eiscreme-Verkäufer, der die Übersetzerin mit seinem Messer verletzt (YT, SG, 169); ein Mann, der sie in ein Lokal zerzt (YT, SG, 171), und zuletzt der Mann im Postamt, der ein Schwert vor sich herschwingt (YT, SG, 174). Aber auch die Ich-Erzählerin wendet Gewalt an, indem sie den Jungen, der die Schildkröte tötet, in einen Schuppen zerzt und dort einsperrt (YT, SG, 167) oder auf die Autorin Kieselsteine wirft (YT, SG, 153). Eindeutige Opfer und Täter(innen)zuschreibungen werden vermieden. Vor allem, wenn man den Text in Bezug zur Aussage Ivanovic‘ liest, dass sich Tawada jeglicher Festschreibung und Identitäten entzieht, da diese Gewalt und Probleme nach sich ziehen würden.

Jede Gewaltanwendung im Roman wird aufgrund der potenziellen Gefahr, die von der Fremde ausgeht, begangen. Das Fremde soll entweder entfernt oder abgehalten werden. So dürfen zum Beispiel nur hart gekochte Eier auf die Insel importiert werden, da aus ihnen nichts mehr entstehen kann (YT, SG, 130). Auch die Landschaft spiegelt eine starre Begebenheit wieder, aus der nichts mehr entstehen kann, obwohl die Vegetation auf den Kanarischen Inseln vielfältig ist. Steine, Lava und ein ausgetrocknetes Flussbett kommen immer wieder im Text vor (YT, SG, 116, 131). Ein andermal berichten Inselbewohnerinnen der Übersetzerin, dass sie alle schwarzen Hunde getötet hätten, weil die Farbe Schwarz mit Teuflischem verbunden wird (YT, SG, 146). Doch auch die Übersetzerin ist nicht immun gegenüber Vorurteilen, als sie einem Mann, der auf der Bananenplantage arbeitet, Gedankengänge unterstellt. Sie wird sich jedoch ihrer Vorurteile bewusst und reflektiert diese (YT, SG, 120). Verbunden mit dem Thema der Fremde ist das Prinzip der Ermächtigung, Aneignung und Ausbeutung, die in verschiedenen Facetten

den Roman durchziehen. Die Kirche, welche die Übersetzerin findet (YT, SG, 123), erinnert an die Besetzung der Insel durch die Katholiken im 15. Jahrhundert. Die Ausbeutung kommt in Form von für den Export gepflanzte Bananenplantagen (YT, SG, 114) vor, die dem Rest der Insel die Wasserressourcen (YT, SG, 118) nehmen. Nicht zuletzt geht es um die Frage der Übersetzerin in der Diskussion mit der Autorin (des zu übersetzenden Textes), inwieweit Übersetzen mit (Sprach-)Ermächtigung und Aneignung zu tun hat. Die Sprache spiegelt sich als National- und Identitätsgröße wider, als die Ich-Erzählerin alle Inselbewohner/innen als Spanier/innen bezeichnet (YT, SG, 138) und sich damit unbeliebt macht. Zuvor bezeichnet sie „ihre“ Sprache als „native tongue“ (YT, SG, 138) und vermeidet somit Zuschreibungen und Nationalitätenbildung in Bezug auf Sprache und Identität.

Mit dem japanischen Titel der Originalausgabe eng verbunden ist der immer wieder vorkommende Buchstabe „O“²⁷⁷. Mitsutani (2007) hat im Nachwort des ins Englische übersetzten Romans ausführliche Erklärungen hierzu angeführt. Sie verweist auf die Anfangsszene, in der die Übersetzerin alle „Os“ im Text mit schwarzer Tinte ausfüllt, weil ihr das Weiß in der Mitte wie eine weiße Wand vorkommt. Dadurch wird der Buchstaben zu einem Tunnel, durch den sie in die fremde Sprache (hier die deutsche) hinübersetzen kann (YT, SG, 113, 183). Durch den Vorgang des Auskratzens der ausgemalten „Os“ mit der Füllfeder ergibt sich, laut Mitsutani, Folgendes: „Kaku“ wird im Japanischen für „Schreiben“ verwendet, aber auch für das Wort „Auskratzen“; weiters kann es „erschaffen“ oder „Wunde“ bedeuten – wenn demnach Anne Dudens „Wunde“ ins Japanische übersetzt wird, bekommt das Wort eine mehrfache Bedeutung, die auch auf den Akt des Schreibens übertragen werden kann – mit dem Schreiben erschafft man somit eine Wunde und die Übersetzung des Geschriebenen schreibt die Wunde in eine fremde Sprache ein (YT, SG, 183). Weitere Aufmerksamkeit lenkt Mitsutani auf die Übersetzung des Drachens vom Deutschen ins Japanische. Ivanovic verweist auf den Drachen als Symbol von Glück in China und Japan und nicht als Symbol des Bösen und Fremden, wie in den Drachenlegenden. Hinzu kommt, so Mitsutani, die Schwierigkeit für die

²⁷⁷ Bay (2010) bearbeitet die Wichtigkeit des Buchstabens „O“ in Tawadas Texten in seinem Aufsatz: „A. und O. Kafka – Tawada (PT, 150–169) und verweist darauf, dass der in vielen Texten Tawadas („Im Bauch des Gotthards“ (YT, TM); „Eine Scheibengeschichte“ (YT, ÜS), „Kleist auf Japanisch“ (YT, SP) reflektierte Buchstabe „O“ vor allem in seiner grafischen Form und nicht als Laut wichtig ist und sieht darin ein poetisches Konzept Tawadas.

Übersetzerin, dem Drachen ein Pronomen zu geben. Vorerst verwendet sie das Wort „kare“ (dt. „er“) das einerseits für Menschen und Dinge und andererseits seit dem frühen 20. Jahrhundert als Pronomen für Männer als auch für Frauen verwendet werden kann. Das chinesische Schriftzeichen „kare“ ist auch in Worten wie „kanata“ (dt. „weit entfernter Ort“) und „higan“ (dt. „etwas das sich auf der anderen Seite befindet“) enthalten. Darüber hinaus wurde das Wort „kare“ im 19. Jahrhundert (der Zeit der Öffnung Japans) aufgrund der Übersetzungen erschaffen, da es teilweise keine adäquaten Wörter im Japanischen für westliche Pronomen gab. Die japanische Sprache schien aus Löchern beziehungsweise Lücken („O“) zu bestehen, die durch alte Wörter mit neuen Bedeutungen oder durch neue Wörter zu füllen versucht wurden. Laut Mitsutani wurden diese „füllenden“ Wörter mit der Zeit als solche vergessen und Tawada, die das Wort „kare“ nun wieder in seiner alten Bedeutung (und in den Worten „kanata“ und „higana“) benutzt, bezeichne den Drachen damit nicht nur als Wesen der anderen Seite, einem weit entfernten Ort, sondern hole das Wort aus dem Loch („O“), erschaffe eine neue Wunde im Alphabet und mache es wieder lebendig (YT, SG, 184).

Auch das Gesicht der Autorin sieht für die Übersetzerin wie eine blanke Fläche aus und erinnert sie an den Buchstaben „O“ (YT, SG, 117). Mitsutani liest daraus die von der Übersetzerin durch Auskratzen der „Os“ geschaffenen Tunnel in Zusammenhang mit der Autorin.²⁷⁸ Die Übersetzerin tritt, so Mitsutani, über die Autorin in eine fremde Sprache über und wird dadurch in der Geschichte gefangen (YT, SG, 183–184). Zurückkommend auf die Schwierigkeit des Übersetzens des Drachens ist anzuführen, dass Tawada diesen als Seeungeheuer „Leviathan“²⁷⁹ übersetzt, obwohl Anne Duden ausschließlich das Wort „Drache“ benutzt. „Leviathan“ (hebräisch *liwyatan* oder ungarisch *litanu*) ist der Name eines mystischen Monsters das mit dem Meer assoziiert wird. Der Name kann vom arabischen „lawiya“ (dt. der sich Wendende) oder vom hebräischen „liwya“ (der sich Verdrehende) abgeleitet werden und zeugt davon, dass die Gestalt des Leviathan einer Schlange gleicht. Erst später kamen drachen- oder walartige Beschreibungen hinzu. Im

²⁷⁸ In Tawadas Erzählung „Im Bauch des Gotthards“ (YT, TM, 98) erinnern sie die beiden „Os“ im Namen „Airolo“ an Tunnelausgänge, die sie mit dem Zug hinter sich gelassen haben.

²⁷⁹ Thomas Hobbes (1588–1679) hat den Namen „Leviathan“ als Titel seiner staatsphilosophischen Schrift benutzt. Die Allmacht des Staates wird mit der Unbezwingbarkeit des biblischen Ungeheuers verglichen. Hobbes, Thomas: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*. Teil I und II. Aus dem Englischen von Walter Euchner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011. Literarisch wurde das Thema des Leviathan ebenfalls verarbeitet, so zum Beispiel von: Paul Auster: *Leviathan* (1992), Arno Schmidt: *Leviathan oder Die besten der Welt* (1949), Julien Green: *Leviathan* (1929), Joseph Roth: *Der Leviathan* (1938), Heinrich Heine: *Disputation* (1851).

Mittelalter wurde er unter anderem als Riesenfisch dargestellt. Biblische- und vorbiblische Texte zeugen jedoch von keiner eindeutigen Gestalt des Wesens. Der Versuch der Herleitung zeigt wie „altorientalische“ Mythologiekonzepte von einer in die andere Kultur wandern und von einzelnen Kulturen adaptiert werden.²⁸⁰ In der japanischen Mythologie gibt es Seeungeheuer, die mit Seeschlangen gleichzusetzen sind, so zum Beispiel die von Tokoyo (Tochter eines Samurai) getötete Seeschlange.²⁸¹ Die Schwierigkeit der Entstehung und der eindeutigen Zuordnung des Leviathan veranschaulicht Tawadas Bestreben die scheinbar fixierten kulturellen Vorstellungen des Drachens aufzuzeigen. Nur im „dragon wind“, der laut Inselbewohner/innen einmal im Jahr mit seiner heißen Luft über die Insel fegt und alles austrocknet (YT, SG, 142), ist die deutsche Entsprechung des Wortes „Drache“ zu finden.

Der Umgang und das „Symbol“ des Buchstaben „O“ leiten unverzüglich die Thematik des Übersetzens als Thema des Romans ein. Der ganze Roman steht im Zeichen des Übersetzens; in theoretischer Hinsicht durch die vielen im Text vorkommenden Verweise und Zitate auf beziehungsweise von Walter Benjamins Essay „Die Aufgabe des Übersetzers“, und in praktischer Weise in Tawadas Umsetzung der Benjaminschen Forderung nach wortwörtlicher Übersetzung eines Textes. Ivanovic (2010)²⁸², Mitsutani (2007)²⁸³ und Matsunaga (2002)²⁸⁴ haben dies in ihren Aufsätzen bearbeitet und mehrfach darauf hingewiesen. Die Figur mit Namen Ei, die Übersetzerin, Schriftstellerin und Bekannte der Ich-Erzählerin ist, verkörpert für Mitsutani (2007) den Übersetzungsmarkt, der ausschließlich an der Vermarktung von Büchern interessiert ist (YT, SG, S.185). Ei plädiert, so Mitsutani, für eine Übersetzung, die der Leser(innen)schaft untergeordnet ist und nicht der „reinen Sprache“ wie im Sinne Benjamins. So befindet sich die Übersetzerin im Dazwischen dieser beiden Ansichten (YT, SG, 185) und darüber hinaus jenem der Autorin des Textes. Die Beziehung zur Autorin ist wie die des Drachen zum Heiligen Georg und dem Original-Text zu seiner Übersetzung von Abhängigkeit und Ermächtigung

²⁸⁰ Toorn, Karel van der / Becking, Bob / Horst, Peter W. van der (Ed.): Dictionary of Deities and Demons in the Bible. DDD. Leiden, Boston, Köln: Brill 1999, S. 511–512.

²⁸¹ Storm, Rachel: Enzyklopädie der östlichen Mythologie. Reichelsheim: Edition XXL 2000, S. 234.

²⁸² PT, 195–198.

²⁸³ YT, SG, 183.

²⁸⁴ Matsunaga: „Schreiben als Übersetzung“, S. 538–539.

geprägt. Die Autorin, welche die Übersetzerin nicht benötigt, aber die Übersetzerin, die den Text der Autorin braucht.²⁸⁵

Wie oben erwähnt gibt der Roman keinen Aufschluss über genaue Raum- und Zeitangaben. Wir wissen nur, dass es auf einer der Kanarischen Inseln spielt und dass mittwochs üblicherweise die Schiffe am Hafen landen. Gleich zu Beginn der Erzählung spricht die Ich-Erzählerin von ihren Nähe- und Distanzwahrnehmungen:

[...] although there was no visible boundary to show where water turned into sky. The sea doesn't ascend and gradually become sky nor are sea and sky like two countries that meet at the border; [...] (YT, SG, 109).

Seen from a distance moving objects do sometimes seem to be standing still (YT, SG, 110).

Erstes Zitat verweist wie in „Das Bad“ auf Ovids Kapitel „Zur Entstehung der Welt“ in den „Metamorphosen“ und auf Tawadas Hinweis in den Tübinger Poetik-Vorlesungen, dass Definitionen fiktiv seien (YT, VL, 50). Nähe- und Distanzwahrnehmungen erweisen sich bei der Erzählerin als „unwahr“ oder nicht der Realität entsprechend und betonen genau den Punkt, den Tawada zu hinterfragen sucht – den Blick: Von wo aus sehe ich auf was? Was sehe ich dort? Was wird daraus, wenn ich dort bin? Wie verhält es sich zu mir, wenn ich hier bin und wie, wenn ich auf dem Weg dorthin bin? Wie verhält es sich zu mir, wenn ich angekommen bin? Es gibt keine allgemein gültige Festschreibung der Nähe und Distanz, da alle Beobachter/innen einen differenten Ausgangspunkt haben. Eng mit der Zeit- und Raumauffassung Tawadas ist das Motiv der verschiedenen aus dem Text sprechenden, Stimmen verbunden. Die Ich-Erzählerin verweist oft auf das Geräusch der Bananenblätter im Wind (YT, SG, 128) und die Vorzüge der Kakteen, da diese keine Blätter haben (YT, SG, 127, 136). Mitunter werden die Geräusche bedrohlich, vor allem gegen Ende des Romans.

²⁸⁵ Vgl.: Matsunaga (YT, SG, 185) und Ivanovic (PT, 190ff.).

3.2.2.2 Charakter der Übersetzerin-Figur

Ähnlich wie in „Das Bad“ ist auch in diesem Roman keine konkrete Charakterisierung der Ich-Erzählerin möglich, da diese als „Transformationsort“ oder Medium für theoretische und praktische Versuche, aber auch Hinterfragungen steht. Sie wehrt sich entschieden gegen Identifikationen und will weder Autorin (YT, SG, 140), Drache, Heiliger Michael (YT, SG, 141, 162), Heiliger Georg (YT, SG, 140), Touristin (YT, SG, 109) oder Prinzessin (YT, SG, 141, 147) sein. Sie ist sich jedoch darüber bewusst, dass sie sich nicht in allen Situationen gegen Ähnlichkeiten mit diesen Figuren, Personen und Handlungen wehren kann (YT, SG, 162–163, 149). Gegenüber ihrem Freund George hegt sie Hassgefühle (YT, SG, 125, 147) und möchte diesen, wenn sie könnte, von der Insel fernhalten. Die Figurenkonstellation erinnert an „Das Bad“ und zugleich an die oben bereits erwähnte Dreierkonstellation von Matsunaga (2002): „ausländische Frau, einheimischer Mann, Confidente“.²⁸⁶ In „Saint George and the Translator“ handelt es sich jedoch um keinen einheimischen Mann der Insel, sondern um einen deutschen Mann, den die ausländische Frau (eine Japanerin, weil die Übersetzung ins Japanische übertragen wird) in Deutschland zum Freund hat. Confidente ist die Autorin, die als Erscheinung und nicht als reale Person im Roman auftritt und ausschließlich mit der Ich-Erzählerin in Kontakt tritt (YT, SG, 116, 133, 151). Die Beziehung zwischen Autorin und Übersetzerin ist gespannt und von Abhängigkeit (YT, SG, 151–153) und teils Eifersucht (YT, SG, 116) seitens der Übersetzerin geprägt. Zu Beginn der Begegnungen bleibt die Autorin an der Seite der Übersetzerin (YT, SG, 116, 133), bei der letzten Begegnung entfernt sie sich immer mehr von ihr, scheint sie nicht mehr wahrzunehmen (YT, SG, 151) und stürzt schließlich in den Vulkan (YT, SG, 152).

Das Verhalten der Übersetzerin gegenüber der Inselbewohner/innen ist distanziert, außer zum Mann, der in der Post arbeitet, der, wie sie denkt, als Einziger ihre Arbeit verstehen würde (YT, SG, 161). Das scheint nachvollziehbar zu sein, da er doch an dem Ort arbeitet, an dem Dinge von außerhalb und innerhalb der Insel aufeinandertreffen, von dem sie vom Einen ins Andere übersetzen. Genau wie die Übersetzerin befindet er sich zwischen den Welten und dient beiden. Die Ich-Erzählerin verkörpert eine ausdauernde Übersetzerin, die einerseits für die Fertigstellung und den Versand ihres Manuskriptes kämpft und andererseits das Sichtbarmachen von Wahrnehmungen, die sich von üblichen Denkweisen

²⁸⁶ Matsunaga: „Schreiben als Übersetzung“, S. 538–540.

unterscheiden, vertritt. Obwohl sie sich auf keine Identität hin festschreiben lassen will, durchlebt sie die Schmerzen der Opfer (Drachen) auf den Bildern zur Verherrlichung des Heiligen Georgs. Und sie hinterlässt, trotz ihres Widerstandes einer Identitätszuschreibung, ihre Fingerabdrücke (YT, SG, 117, 118) und lässt erahnen, dass es vor allem um Möglichkeiten geht. Sie agiert, wie oben erwähnt, als Schamanin, die zwischen den Texten und den Welten übersetzt und das Festschreibende aus dem zu Transformierenden herauszuziehen versucht. Am Ende jedoch scheitert sie, die Übersetzung geht verloren, sie selbst wird von der Gewalt, die sie absorbiert hat, überwältigt und eingeholt. Sie geht verloren und ertrinkt höchstwahrscheinlich im Meerwasser, dem „potentiellen Medium des Übersetzens“ (PT, 194), wie es Ivanovic (2010) nennt. Man könnte auch meinen, dass sie nicht untergeht, vielleicht gibt es noch eine Möglichkeit der Übersetzung, die noch nicht sichtbar ist, oder es ist gerade der Tag, an dem die Schiffe aus dem Hafen auslaufen.

3.2.2.3 Tawadas Poetik in „Saint George and the Translator“

Das Thema Übersetzen wird im Roman nicht nur durch die Arbeit der Ich-Erzählerin dargestellt, sondern auch durch die literarische Umsetzung der Theorie anlehnend an Walter Benjamins Essay „Die Aufgabe des Übersetzers“.²⁸⁷ Vor allem der Moment der „Freisetzung“ ist, laut Ivanovic (2010) für Tawada ein wichtiges Potenzial im Übersetzungsprozess. Im Gespräch der Übersetzerin mit ihrem Verleger kommt dies zur Sprache:

„Why do you think I decided to translate the story instead of writing a new version of my own?“ „The editor naturally wasn't convinced and asked even more coolly, Then what's so interesting about it? „I automatically answered, „*Something suddenly appears*,“ but my enthusiasm was out of place and made it impossible for me to back down later (YT, SG, 126).

Dieser Moment der „Freisetzung“, so Ivanovic, ist zugleich auch der Moment der Übersetzung und Verwandlung näher bringt (PT, 190). Ivanovic (2010) verweist auf die „Schrift der Objekte“, die Tawada anlehnend an Benjamin in einer ihrer Tübinger Poetik-

²⁸⁷ Vgl.: Matsunaga (2002), Mitsutani (2007) und Ivanovic (2010).

Vorlesungen und in ihrer Dissertation zum Thema macht. Tawada verbinde dies mit ihren Erfahrungen der japanischen Schriftzeichen und nehme es in den Roman auf. Wie oben bereits erläutert, handelt es sich hierbei um das chinesische Schriftzeichen „kare“, mit dem Tawada einerseits die Bedeutungsebene des Drachens ausweitet und ein vergessenes Schriftzeichen wieder lebendig macht. Durch die Auseinandersetzung mit einer fremden Sprache kommt es zur Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur und den in Vergessenheit geratenen Dingen. Hier sei ebenfalls auf Tawadas Tübinger Poetik-Vorlesung verwiesen, in der sie von Schriftzeichen als „Bedeutungspakete“ spricht, die zwar immer die gleiche Gestalt haben, aber deren Bedeutung immer wieder neu analysiert werden können (YT, VL, 28). Es handelt sich um das Heraustreten aus der Muttersprache, das über den Übersetzungsakt praktiziert wird. Plötzlich würden, so Tawada, Lücken entstehen (YT, VL, 10), die zuvor nicht wahrgenommen wurden.

Der Text von Anne Duden wird von der Übersetzerin wortwörtlich übertragen und ist für Ivanovic (2010) „gestalterisches Leitprinzip“ sowohl für die Übersetzung, als auch für die Erzählung (PT, 195). Es scheint, als habe Tawada Benjamins Ausführungen literarisch zu Ende gedacht und zwar nicht nur, so Ivanovic, durch die wortwörtliche Übersetzung des Duden-Textes, sondern auch durch „die körperlich-lebensgeschichtliche Umsetzung“ (PT, 195). Eine weitere Anlehnung an Benjamin liest Ivanovic aus oben erwähnter schamanischer Handlung der Übersetzerin-Figur heraus, welche die Geschichte der Opfer erlebt und sie in ihre eigene Körpererfahrung verwandelt und damit in die Geschichte auf der Wortebene eintritt (PT, 197). Dies verweist wiederum auf Tawadas Dissertation, in der sie anlehnend an Benjamin das Eintreten in eine Oberfläche anhand von Kindern, die in Bücher durch „Bekritzeln“ der Seiten eine weitere Fläche schaffen, in die sie eintreten können (YT, SS, 156), anführt. Auch Mitsutani (2007) verweist im Nachwort zur Übersetzung von „Saint George and the Translator“ auf die wortwörtliche Übertragung durch die Umsetzung der Syntax nach Benjamin, indem Tawada strikt in der deutschen Syntax bleibe (YT, SG, 183). Auch Matsunaga (2002) verweist auf das Ignorieren der japanischen Syntax im Übersetzungsprozess und erinnert an Benjamins Forderung an die Übersetzenden, ihre Muttersprache zu erweitern. Matsunaga (2002) empfindet den übersetzten Text als „auseinandergerissen und wie einen kranken Körper“.²⁸⁸ In Bezug zur Übersetzerin sieht Matsunaga, dass diese im Gegensatz zu Benjamins „Aufgabe“, die als

²⁸⁸ Matsunaga: „Schreiben als Übersetzung“, S. 539.

„Resignation“ gelesen werden kann, nicht aufgibt zu übersetzen, auch wenn ihr dies schwer fällt und schwer gemacht wird. Sie verschmelze immer mehr mit der Autorin (YT, SG, 134)²⁸⁹ und erweitere somit die Kategorie „Übersetzerin“. Benjamin hingegen, so Matsunaga, spricht von unterschiedlichen Arbeiten der Autor(inn)en und Übersetzer/innen.²⁹⁰ In der Beziehung zur Autorin geht es, wie schon erwähnt, um ein Abhängigkeitsverhältnis und um Ermächtigung eines Textes, so werden die Begegnungen mit der Autorin ambivalent dargestellt:

As she walked the author sometimes stumbled and almost fell but in such a charming way that without thinking I almost reach out to help her although I couldn't tell whether she had really lost her footing or was just pretending (YT, SG, 116).

Auffallend ist, dass die Ich-Erzählerin den übersetzten Text mit einer „refillable ink pen“ (YT, SG, 161) schreibt, diesen also weder abspeichern kann, noch in gedruckter Form vorrätig haben kann (YT, SG, 161). Darüber hinaus kann herkömmliche Tinte von Wasser verwischt (verwandelt) werden oder sogar verschwinden. In der Tübinger Poetik-Vorlesung „Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit“ schreibt Tawada, dass für sie die Handschrift etwas sehr Individuelles und Bindendes im Gegensatz zur Stimme ist. Diese wird vom „Gesamtklang der Gemeinschaft verschluckt“ (YT, VL, 10). Die Übersetzung der Ich-Erzählerin ist somit nicht nur durch die Wortwörtlichkeit ein anderer Text geworden, sondern zeichnet sich auch durch die Handschrift als individueller Text aus. Hinzu kommt, dass diese einzig verfügbare Übersetzung verloren geht, die Leser/innen sie jedoch als Echo lesen können.

Wie bereits erwähnt, handelt es sich in der Zeit- und Raumerfahrung im Roman um die individuelle Wahrnehmung der Ich-Erzählerin. Nachweisbar scheint nur der Ort der Handlung zu sein – eine Insel, die zu den Kanarischen Inseln gehört, eine Insel, die für etwas Abgeschlossenes steht, die auf jeder Seite zugleich anfängt und aufhört und die vorgibt ein nachvollziehbares Innen und Außen zu haben, obwohl das Meer vom Himmel (und auch vom Land) nicht getrennt wahrnehmbar ist (YT, SG, 109), und deren

²⁸⁹ „Wish I'd know from the start it would end like this,“ one of us said.

²⁹⁰ Matsunaga: „Schreiben als Übersetzung“, S. 539.

Definitionen, wie Tawada es in ihrer Vorlesung erwähnt hat, nur sprachliche Leistungen sind (YT, VL, 50). Innen und Außen verschieben sich und dadurch auch die Position der Betrachter/innen. Das Haus, das die Erzählerin bewohnt, scheint nach außen und innen hin durchsichtig zu sein, nicht nur aufgrund der Fenster. Die Ich-Erzählerin macht kein Licht, um von außen nicht beim Arbeiten gesehen zu werden (YT, SG, 159), die Stimmen, die sie jedoch erreichen, befinden sich im Inneren des Hauses (YT, SG, 159), die Geräusche, die sich wie Stimmen anhören, außerhalb (YT, SG, 158). Gegen Ende des Romans scheint es keinen Ort der Abgrenzung mehr zu geben, da alles ineinanderfließt. Auch die Haut der Übersetzerin löst sich auf und hängt in Fetzen von ihrem Gesicht (YT, SG, 167). Der Körper der Übersetzerin zeigt sich auch hier als „Resonanzkörper“²⁹¹, so wie ihn Ivanovic (2008) bezeichnete. Durch ihn erklingen die vielen Stimmen (der Inselbewohner/innen und Geräusche) wieder. Es sprechen auch Stimmen, deren Ausgangspunkte nicht klar auszumachen sind und die zumeist vom Zustand und der Tätigkeit der Übersetzerin berichten (YT, SG, 150, 160). Am Ende des Romans geben sie der Ich-Erzählerin Anweisungen und wollen sie beschützen (YT, SG, 158, 159). Der einzige Ort, an dem sich die Übersetzerin wohlfühlt und entspannen kann, ist das Postamt (YT, SG, 146). Auch hier, wie oben schon erwähnt, kann das Postamt als Ort der Transformation, der Übersetzung gelesen werden. Am Ende des Romans ist selbst das Postamt verwüstet und unzugänglich (YT, SG, 173).

Der Drache steht nicht nur im Mittelpunkt der Drachenlegenden, sondern bekommt, wie schon erwähnt, auch durch sein nicht festzulegendes Pronomen eine Hauptfunktion in der Übersetzung. Tawadas Übersetzung mit „Leviathan“ deutet auf die Unmöglichkeit der Übersetzung durch das Wort „dragon“ hin, da der Drache in Japan (und China) für Glück steht. Er ist jedoch auch ein ambivalentes Wesen, da er den Menschen durch seine Naturgewalt auch Gefahr bringen kann.²⁹² Der Text spiegelt gesellschaftliche und kulturelle Erinnerungen wider und verweist damit auf die Wichtigkeit des Blickwinkels. Interessant hierzu erscheint mir auch der „dragon wind“ in der Erzählung, der mit einem heißen Wind, der alles austrocknet, beschrieben wird (YT, SG, 125). Im Gegensatz dazu

²⁹¹ Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 227.

²⁹² In Japan besitzen Drachen einen Edelstein, mit dem sie Ebbe und Flut beherrschen können. Wasser und Drachen stellen darüber hinaus eine assoziative Einheit dar. Aus: Scheid, Bernhard: Religion in Japan. In: http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen:Drachen.

ist der Drache in Japan der Regen- und Wasserbringer und wird vor allem mit Wasser in Verbindung gebracht. Die Szene, in der sich die Übersetzerin mit dem Saft der Tigermelone²⁹³ wäscht und ihre Haut die Farbe des roten Saftes annimmt (YT, SG, 141) erinnert an die Stelle in den Tübinger Poetik-Vorlesungen, in der Tawada das Beispiel aus „Der Ring der Nibelungen“ anführt. Nachdem Siegfried im Wurm(Drachen)blut gebadet hat, kann er die Sprache der Vögel verstehen (YT, VL, 18). Die Sprache der Vögel zu verstehen, bedeutet „die Sprache der Träumenden“ (YT, VL, 13) zu verstehen, also in einen anderen Bewusstseinszustand übersetzen zu können.

Tawada, wie oben erwähnt, nutzt nicht die im europäischen Diskurs beheimatete und weit verbreitete Kritik, um der Gewalt entgegen zu sprechen, sondern versucht die Gewalt zu absorbieren, sie nicht zu gebrauchen. In dem Essay „Eigentlich darf man es niemanden sagen, aber Europa gibt es nicht“ (YT, TM, 45–51) verweist Tawada auf „Europa als Meisterin der Kritik“, die nichts mehr fürchte, als nicht kritisieren zu können, da sie sonst zu „verschwinden“ drohe. Tawadas Form von indirekter „Kritik“ des Nicht-Bemächtigen-Wollens provoziert den/die Lesende/n, eigene Denkweise und Haltung zu hinterfragen und zu erkennen.

3.3 Übersetzerin-Figuren im Vergleich

Vor allem die europäische Forschung hat immer wieder im Zusammenhang mit Yoko Tawadas Texten auf jene von Ingeborg Bachmann verwiesen. So erinnern Kersting (2006) die Fischfrauen in „Das Bad“ an den bekannten Undine- bzw. Melusinenstoff und Bachmanns Erzählung „Undine geht“ (1961).²⁹⁴ Anlehnend auf Mona el Nawab (1993)²⁹⁵ stelle Tawada, so Kersting, ihren Text durch ungenaue Raum- und Zeitangaben in die Tradition der märchenhaften Bearbeitungen des Undine-Stoffs von Fouqué bis Bachmann.²⁹⁶ Vom Vergleich der in „Das Bad“ vorkommenden verbrannten Frau mit der

²⁹³ Tigermelonen stammen nicht von den Kanarischen Inseln, sondern aus Armenien. Die Schale hat tatsächlich die Musterung eines Tigerfells. Das Fruchtfleisch wird im einschlägigen Zucht- und Samenverkauf jedoch nicht als rot, sondern als weiß beschrieben. Der Bezug zu Armenien und dem Heiligen Georg ist zum Beispiel durch die, zur Armenischen Apostolischen Kirche gehörenden Kathedrale des Heiligen Georgs in Tiflis, Georgien gegeben.

²⁹⁴ Kersting: Fremdes Schreiben, S. 135.

²⁹⁵ Nawab, Mona el: Bachmanns "Undine geht". Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués "Undine" und Jean Giraudoux' "Ondine". Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

²⁹⁶ Kersting: Fremdes Schreiben, S. 139.

Person Ingeborg Bachmann distanziert sich Kersting jedoch, da die verbrannte Frau für sie die Personifizierung des Semiotischen darstelle und ein „Sowohl-als-auch“ verkörpere [tot und lebendig; jung und alt; schön und hässlich; auch die Ich-Erzählerin hat das Gefühl, drei Menschen gegenüberzustehen (YT, DB, 23)].²⁹⁷ In Tawadas Märcheneinschüben in „Das Bad“ sieht Kersting Parallelen zu Bachmanns Märchensequenzen in deren Roman „Malina“ (1971).²⁹⁸ Fischer (1997) entdeckt im Kurzroman „Das Bad“ Assoziationen bezüglich der Frau-Mann-Konstellation zu Bachmanns Thema der „Todesarten“. Die Frau, die sich dem Mann unterwerfe, sei immer zwei Todesarten ausgesetzt. Sie kann, so Fischer, weder außerhalb der patriarchalen Ordnung existieren, noch innerhalb, da sie unter dem Machtanspruch des Mannes zu ersticken drohe. Die Ich-Erzählerin in „Das Bad“ wählt in Fischers Betrachtungsweise nicht die Todesarten, sondern das „Verschwinden“ in Form des transparenten Sargs.²⁹⁹ Auffallend ist die Affinität beider Schriftstellerin zu Walter Benjamins Theorien und Schriften. Tawadas Bezugnahme zu Benjamin ist eindeutig, nicht nur weil sie unter anderem in ihrer Dissertation auf diesen verwiesen und diesen zitiert hat. Bei Bachmann hingegen kann man zwar eine Affinität annehmen, so weisen zum Beispiel Eggers (2001) und Weigel (1999) darauf hin, aber direkt auf ihn Bezug genommen hat Bachmann nie.

Diese Querverweise sind jedoch nicht Thema der Arbeit und sollen deshalb nicht weiter verfolgt werden. Im folgenden Kapitel werden die Übersetzerin-Figuren der oben angeführten Texte von Bachmann und Tawada gegenübergestellt und es wird versucht herauszuarbeiten, welche unterschiedlichen Herangehensweisen diese in Bezug auf die Sprache in ihrem Beruf, aber auch in alltäglichen Konfrontationen entwickeln. Vor allem werden wir sehen, dass die Übersetzerinnen im Spannungsverhältnis von Aneignung und Annäherung, Sprachlosigkeit, Verwandlungen und Zerstörung stehen.

²⁹⁷ Kersting: Fremdes Schreiben, S. 149.

²⁹⁸ Ebd., S. 155.

²⁹⁹ Fischer: „Verschwinden ist schön“, S. 110.

3.3.1 Die Übersetzerin-Figuren in „Simultan“, „Das Bad“ und „Saint George and the Translator“

3.3.1.1 *Beruf und Element Medium*

Die Übersetzerin in „Das Bad“ hat im Gegensatz zu den anderen beiden Texten keinen festen Berufsstand. Sie wechselt diesen im Zuge ihrer Verwandlungen (Dolmetscherin, Model, Typistin), um sich am Ende von allem zu distanzieren (YT, DB, 60). Nur zu Beginn ist sie Dolmetscherin beim Geschäftsessen der deutschen und japanischen Geschäftsmänner und -frauen (YT, DB, 11–18). Sie bleibt jedoch im übergeordneten Sinn Medium für Gedanken, Wörter und Stimmen der anderen und von Geistern und Toten (YT, DB, 51). Das hat sie mit der Übersetzerin-Figur von „Saint George and the Translator“ gemein, auch diese fungiert im Roman einerseits als Übersetzerin des Textes der Autorin und andererseits als Medium der Stimmen (YT, SG, 150–151, 159), Naturgeräusche (YT, SG, 128, 136, 144, 149, 158) und der Autorin, die als Erscheinung gedeutet werden kann. Anders als in „Das Bad“ steht die Übersetzerin auch sinnbildlich zwischen den Theorieansätzen von literarischer Übersetzung – Benjamins Ansicht der „reinen Sprache“ (YT, SG, 121) – und dem an Leser/innen orientierten Literaturmarkt (YT, SG, 139ff):

If translation meant „passing something over to the other side“ than perhaps forgetting about the „whole“ and starting out with fragments wasn't a bad idea. But then again translation might be something entirely different. Perhaps translation was something like metamorphosis. Both words and the story were transformed into something entirely new (YT, SG, 121).

Nadja, die Übersetzerin-Figur in „Simultan“, ist eine erfolgreiche Simultandolmetscherin. Auch sie dient als Medium für die Wörter der anderen (IB, TA, Bd. IV, 115) und für die Gedanken von Frankel (IB, TA, Bd. IV, 102), auch wenn sie diese nicht in ihre Erfahrungen übersetzen kann. Nur durch den Schwindel, der sie gleichzeitig mit ihrer Sprachlosigkeit überkommt (IB, TA, Bd. IV, 134–138), wagt sie einen Blick in den

Abgrund, in dem sich eine andere Wahrnehmung und Welt für sie auftun, aber sie vermittelt nicht zwischen den Welten, sondern bekommt nur einen Einblick von dieser:

Im Fahren schloß sie sofort die Augen und stemmte sich
wieder ab, trotzdem fühlte sie die Brücken, die Abgründe,
die Kurven, eine Bodenlosigkeit, gegen die sie nicht ankam
(IB, TA; Bd. IV, 137).

Die Übersetzerinnen in Tawadas Texten unterscheiden sich von Nadja durch ihren erweiterten Begriff der „Übersetzung“, und werden auch als Medium zwischen der Welt der Lebenden und der Toten verstanden, nicht zuletzt durch die in „Das Bad“ auftretenden Fischfrauen, die in der japanischen Mythologie, wie wir gelesen haben, zwischen den Lebenden und den Toten und Geistern vermitteln können.

Im Zuge aller Texte kommen die Übersetzerinnen mit dem Element des Wassers in Verbindung. „Das Bad“ beinhaltet schon im Titel das Wort und Element Wasser. Im Text selbst verwandelt sich die Übersetzerin beim Baden in eine Fisch- beziehungsweise Schuppenfrau und verweist auf die Tatsache, dass der Mensch zu achtzig Prozent aus Wasser besteht und sich daher das Gesicht ständig verwandelt (YT, DB, 1). In „Saint George and the Translator“ wird gleich zu Beginn das Meer und dessen Wellen kommentiert (YT, SG, 109). Das ausgetrocknete Flussbett, durch das die Übersetzerin mit der Autorin spaziert (YT, SG, 131), steht für die Verkrustung von Denkansätzen und verhindert Neubildungen, die Wasserknappheit (YT, SG, 142), verursacht durch den Wasserverbrauch der Bananenplantagen verweisen auf die Ausbeutung des Elements und die Machtausübung, die der Besitz davon hervorrufen kann. Am Ende flieht die Übersetzerin des Romans ins Meer, ins Wasser, in das Element der Verwandlung und der Übersetzung, obwohl sie dieses fürchtet und nicht gut schwimmen kann. Als Lesende/r nimmt man deshalb an, dass sie darin ertrinken, nicht übersetzen wird. In „Simultan“ macht sich Nadja mit der stürmenden Meeresbrandung vertraut und springt mit Anleitung Frankels immer wieder, wenn auch zur falschen Zeit, bis zur Erschöpfung in die herantosenenden Wellen (IB, TA, Bd. IV, 123). Nur in dieser Szene verständigen sich die beiden auf Basis eines selbst entworfenen Zeichensystems (IB, TA, Bd. IV, 121), da es die Lautstärke der an die Felsen brandenden Wellen unmöglich macht, einander zu hören. Das

Land und das Wasser treffen aufeinander und reiben sich, tragen einander ab und gehen ineinander. Nadjas permanentes Zu-spät-Springen in das Element der Übersetzung zeigt ein Zögern von ihrer Seite, sich dem Element hinzugeben, sich in ihm aufzulösen und eine „neue“ Sprache zu finden.

Das Wasser steht bei Bachmann und Tawada als Zeichen für Veränderung und für Verwandlung und fungiert hier selbst als Medium. Das Element des Wassers zeigt somit, wie Tawada feststellte, dass alle Definitionen nur eine sprachliche Leistung seien und, wie Bachmann in „Simultan“ zeigt, ein stark verbindendes Element ist. Paul Celan formulierte in seiner Bremer Preisrede 1958, dass die Dichtung nicht „über“ das Wasser spreche, sondern „aus“ ihm heraus, als ginge sie mit dem „Dasein zur Sprache“ und folge dabei, wie Judex (2006) feststellt, dem Ruf eines Atems und seiner Tiefe.³⁰⁰ Auch die Zeile aus Bachmanns Gedicht „Erklär mir Liebe“ (1956) verweist auf das Wasser als Medium der Sprache(n):

Wasser weiß zu reden,
die Welle nimmt die Welle an der Hand
(IB, W, Bd. I, 109)

Bernhard Judex führt den Satz „Asiens Atem ist jenseits“ (IB, W, Bd. I, 59) aus Bachmanns Gedicht „Große Landschaft bei Wien“ (1953) an und verweist auf den Strom, der in der Donaumonarchie eine geschichtliche Einheit gebildet hat.³⁰¹ Der Strom, das Wasser steht hier für „kulturelle Vielfalt und einem Nebeneinander des Unbekannten und verschiedener Sprachen“, wie Judex es formuliert.³⁰² Hier kann man das Wasser in Tawadas Texten als Medium anschließen, auch wenn die geschichtliche Komponente der Donaumonarchie natürlich wegfällt. Das Wasser bildet bei beiden Autorinnen keine Grenze, sondern eine vermittelnde Verbindung beziehungsweise ein Medium, wenn auch in unterschiedlichen Formen.³⁰³

³⁰⁰ Judex, Bernhard: Kommunikation des Flüssigen. Wasser bei Ingeborg Bachmann und Paul Celan. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Wassersprachen: Flüssigtexte aus Österreich: eine Ausstellung des Stifter Hauses Linz. Linz: Land Oberösterreich /Stifter Haus - Zentrum für Literatur und Sprache 2006, S. 70.

³⁰¹ Judex: Kommunikation des Flüssigen, S. 72.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Diesbezüglich wäre eine genaue Betrachtung und Gegenüberstellung des Elements Wasser in den Texten von Paul Celan, Ingeborg Bachmann und Yoko Tawada interessant, da das Wasser, wie Judex feststellt, als „Wesensgrund des Daseins“, in dem die „neue, die andere Sprache“ liegt, gelesen werden kann, in welchem „das Ich geborgen und verloren“ ist. Aus: Ebd., S. 80.

3.3.1.2 Die Konfrontation mit der Fremde

Grund für die Stellung als Medium ist bei allen Übersetzerinnen die Konfrontation mit der Fremde, sei es nun geografisch, topografisch oder sprachlich. Die Fremde fordert die Auseinandersetzung mit der eigenen Fremdheit. Alle drei Figuren haben nicht nur das Land ihrer Geburt, sondern auch ihre Muttersprache verlassen. In „Saint George and the Translator“ kommt hinzu, dass die Übersetzerin auf eine der Kanarischen Inseln fährt. Sie begibt sich nochmals an einen fremden Ort, der eine fremde Sprache hat. So ist sie mit einer mehrfachen Fremde konfrontiert: die Sprache der Insel; die Topografie der Insel; die Sprache des zu übersetzenden Textes; ihre Muttersprache, die weder auf der Insel gesprochen wird, noch dem zu übersetzenden Textes entspricht. Nadja hingegen wird durch die Unfähigkeit zu weinen auf ihre Fremdheit in sich selbst verwiesen, indem sie bemerkt, dass sie keine Sprache hat (IB, TA, Bd. IV, 136):

Sie wollte weinen, und sie konnte nicht weinen, seit wann
kann ich denn nicht mehr weinen, seit wann denn schon
nicht mehr, man kann doch nicht über dem Herumziehen in
allen Sprachen und Gegenden das Weinen verlernt haben,
und da mir kein Weinen zu Hilfe kommt, muß ich noch
einmal aufstehen, noch einmal diesen Weg gehen [...] (IB,
TA, Bd. IV, 136).

Der Schwindel, der sie überfällt, ist gleichzusetzen mit einem Kontrollverlust und dem Scheitern der Aufrechterhaltung einer inszenierten Identität, der sie in das ihr eigene Unbekannte stürzen lässt und sie eine Möglichkeit erahnen lässt, die sie zuvor nicht gesehen hat. Obwohl sie schon länger in der Fremde gewohnt hat, hat sie sich mit dem Fremden in der Sprache nicht auseinandergesetzt, da sie rein auf der produktiven Ebene kommuniziert hat (IB, TA, Bd. IV, 115).

Mit der Begegnung der veränderten Muttersprache kommt es bei allen Übersetzerinnen zu einem Erinnern. In „Das Bad“ besucht die Übersetzerin ihre Mutter in Japan und erinnert sich durch das Sprechen ihrer Muttersprache, geprägt von ambivalenten Gefühlen, an ihr vergangenes Ich (YT, DB, 44–50). Die Übersetzerin in „Saint George and the Translator“ erinnert sich an die hinzugefügten Wörter ins japanische Schriftsystem im 19. Jahrhundert, der Öffnung Japans (YT, SG, 137). Und Nadja erhofft sich von Frankel

eine Rückkehr in etwas, das sich „so ähnlich wie Heimat“ anfühlt (IB, TA, Bd. IV, 101). Durch die Rückkehr in die Muttersprache löst sich für Nadja plötzlich eine Frage, die sie jahrelang nicht lösen konnte:

[...] und erst jetzt, viele Jahre zu spät, kam aus ihr die Antwort auf eine unwichtig gewordene Frage, auf ein immer leiseres, fast schon erlöschendes Warum. Die Antwort kam, weil sie sie nicht französisch suchte, sondern in ihrer eigenen Sprache, und weil sie jetzt mit einem Mann reden konnte, der ihr die Sprache zurückgab und der, [...] (IB, TA, Bd. IV, 106).

Die Übersetzerin in „Das Bad“ kann sich durch das Einbeziehen zweier Sprachsysteme plötzlich selbst benennen, ohne Festschreibungen machen zu müssen:

Ich hatte lange nicht japanisch gesprochen; in dem Wort *okaasan* traf ich die wieder, die ich einmal gewesen war, von dem Wort *watashi* an hatte ich das Gefühl meine eigene Simultanübersetzerin zu sein (YT, DB, 45).

Das Verlassen der Muttersprache und die Rückkehr in diese verändert in „Das Bad“ die Wahl- und die Muttersprache und führt diese zusammen. Bei Bachmanns Übersetzerin bewirkt die Rückkehr „nur“ eine Art Klärung in der Denkweise, die mit Aufmerksamkeit und Perspektivenwechsel verbunden ist.

Bei Tawada, wie bei Bachmann, ist die Auseinandersetzung mit der Fremde, wie oben erläutert, poetisches Konzept. Bei Tawada handelt es sich um die Überwindung des dichotomen Denksystems, das sie anhand vom „Mythos Europa“ verbunden mit der von ihr bezeichneten „ethnologischen Poetologie“ aufzeigt. So erinnern diese Figuren (Fischfrauen, Wasserfrauen, Drachen) einerseits auf asiatische und andererseits auf europäische Mythen. Tawada spiegelt die beiden Systeme und macht damit auch auf eine Unübersetzbarkeit aufmerksam, die zugleich die Aufforderung beinhaltet, das Fremde im Eigenen zu suchen. In „Das Bad“ weist auch die Wahl des Bildes der badenden

Asiatinnen, das sich durch den gesamten Kurzroman zieht, auf diesen Teil ihrer Poetik hin. Bachmann hat sich, wie oben erwähnt, nicht inhaltlich mit der Fremde in ihren literarischen Texten auseinandergesetzt, sondern vielmehr war die Funktion der Fremde, vor allem in Bezug auf die österreichische Vergangenheit, der Mittelpunkt ihrer Arbeit. In „Simultan“ zeigt sich die Fremde als grundsätzliches Problem von zwischenmenschlichen Beziehungen, indem die Figuren nur das Andere im Gegenüber wahrnehmen und nicht ihr eigenes Fremdes in sich sehen wollen. Wie zum Beispiel, dass es auch zwischen gleichsprachigen, die gleiche Herkunft habenden Partner(inne)n zu unüberbrückbaren Missverständnissen kommen kann (IB, TA, Bd. IV, 126).

In der Auseinandersetzung mit der Fremde muss im westeuropäischen Kontext immer auch die Aneignung und die Ermächtigung des/der Anderen bedacht werden. Die Übersetzerinnen von Tawada sind Frauen, die sich in ein ihnen fremdes System begeben und dort versuchen, sich selbst und eine Sprache zu erahnen, die sie nicht nur benutzen, sondern mithilfe derer sie einen weiteren Erkenntnisruck erlangen wollen. So gibt die Übersetzerin in „Saint George and the Translator“ gegenüber ihrem Verleger den Gedanken preis:

I hate writers who change a few things around to get a
simple solution (YT, SG, 126).

Tawadas Übersetzerinnen eignen sich die Sprache nicht an, sondern nähern sich ihr an. Nadja in „Simultan“ versucht diesen Erkenntnisruck zu verhindern, und erst durch den Schwindel erhält sie Erkenntnisse, wie zum Beispiel dass Leben keine Pflicht, sondern eine Möglichkeit darstellt (IB, TA, Bd. IV, 141). Die Anderen, die sogenannten Einheimischen, reagieren bei Tawadas Übersetzerinnen zumeist belehrend und versuchen das für sie eingedrungene Fremde und Andere in ihre scheinbar bekannte Welt anzupassen. Sie wollen es aber nicht nur dazu bringen, sich an das System anzupassen, sondern gestalten das Fremde immer auch nach ihren Vorstellungen der Fremde. Die Fremde ist einerseits interessant, da es neugierig macht und Fantasien weckt, und andererseits ist es unberechenbar und somit gefährlich. In Bezug zu den Fischfrauen in „Das Bad“ handelt es sich um eine Verdoppelung. Die Fischfrauen sind einerseits bekannt durch ihren

Menschenanteil und andererseits fremd durch ihren Tierkörperanteil. Bei Tawadas Übersetzerin-Figuren sind es männlichen Figuren (Xander, George), die sich der fremden Frau bemächtigen wollen. Die Bevormundung geschieht auf doppelte Weise: als Frau in einem fremden System und als Frau in einer patriarchal geprägten Gesellschaft. So empfinden in „Das Bad“ auch die japanischen Geschäftsmänner die Dolmetscherin als Bedrohung, da diese die Sprache des Feindes in den Mund nimmt und verstehen kann (YT, DB, 14):

Als ich am Ende des Satzes den Kopf wieder hob, traf mich aus einer Goldrandbrille der scharfe Blick eines Japaners. Eine Dolmetscherin ist wie eine Prostituierte, die sich an Besatzungssoldaten verkauft; von den einheimischen Männern wird sie gehaßt (YT, DB, 14).

[...] dann fragte er mich jovial und väterlich: „Und Sie, wohnen Sie allein? – Wenn Sie nicht bald nach Japan zurückkehren und heiraten, werden sich ihre Eltern um Sie sorgen!“ (YT, DB, 15).

Ebenfalls in „Das Bad“ wird durch Xanders Verwendung der dritten Person (YT, DB, 30) deutlich, dass es sich in seiner Denkweise um eine Fixierung seines Gegenübers (in diesem Fall der Frau) und seiner eigenen Position handelt und er keine Veränderung von außen zulassen möchte.

In „Simultan“ ist es ebenfalls das patriarchale System (in Form von Jean Pierre und ihrer in der Männerwelt verankerten Arbeit), welches versucht, Nadja an ihren Platz zu verweisen. Hier sind es ebenfalls Nadjas Versuche des Ausbrechens aus diesem System, die Jean Pierre befremden und zur Raserei bringen:

Nun war sie noch einmal hell empört über Jean Pierre, der alles verkehrt gefunden hatte, was sie auch tat und dachte, der sie einfach, ohne je auf sie einzugehen, in ein ihr fremdes Leben hineinzwingen wollte, [...] (IB, TA, Bd. IV, 126).

Auch hier zeigt sich die Verdoppelung durch den Status einer Frau in einem fremden und zugleich patriarchalen System. Die männliche Aneignung steht immer im Zeichen der Gewalt. Alle Gewalt, die den Übersetzerinnen widerfährt, geschieht aus der männlichen Gewalt heraus. Es lässt jedoch nicht den Umkehrschluss zu, dass die Frauen frei von Gewalt sind. Die schwierigen und frustrierenden Beziehungen zu Männern haben alle drei Übersetzerinnen gemein. Es findet keine gehaltvolle Kommunikation statt und die Beziehungen bestehen aus ungleichen Machtverhältnissen:

[...] als daß es eine Zumutung für einen Mann war, wenn eine Frau ihm nicht zuhöre, aber auch eine Zumutung für sie, weil sie ihn anhören mußte, denn meistens hatte er sie belehrt oder ihr etwas erklärt, [...] (IB, TA, Bd. IV, 106).

„Aber dafür hat jeder eine eigene Stimme in sich. In uns...“
„In uns gibt es keine Stimme. Nur die Luft außerhalb unserer Körper vibriert.“
Xander dachte mit gesenktem Kopf eine Weile lang nach, hob dann sein Gesicht und fragte: „Darf ich sie schminken?“ (YT, DB, 10).

„You have an easy life!“ Mere coincidence no doubt but George always said this to me too. And whenever he did it robbed me of my courage and sapped my strength leaving me upset but too weak-kneed to really get mad (YT, SG, 157).

Vor allem die Übersetzerinnen in „Das Bad“ und „Simultan“ verlieben sich in die Sprache des Mannes und nicht in den Mann selbst.

Nachdem wir über einen Kugelschreiber und einen Aschenbecher dasselbe gesagt hatten, war ich schon in Xander verliebt. Zumindest hatte ich den Eindruck. In einen Menschen, der mir Worte beibringt, verliebe ich mich auf der Stelle (YT, DB, 28).

[...] und mit der Zeit nahm sie den alten Singsang wieder an, sie melodierte ihre deutschen Sätze und stimmte sie auf seine nachlässigen deutschen Sätze ein, wie aufregend, daß sie wieder so reden konnte, es gefiel ihr mehr und mehr, und nun gar reisen, mit jemanden aus Wien (IB, TA, Bd. IV, 101)!

Gemein ist allen drei Übersetzerinnen, dass sie im Grunde die von Aneignung geprägten und Aneignung ausübenden Männer verlassen wollen, was diese jedoch nicht ernst nehmen. Jean Pierre, der die Widerstände von Nadja verlacht (IB, TA, Bd. IV, 127), die Übersetzerin in „Das Bad“ die sich weigert, in der Sprache Xanders weiterzusprechen (YT, DB, 31), und die Übersetzerin in „Saint George and the Translator“, die sich auf eine der Kanarischen Inseln begibt, um von George ungestört arbeiten zu können (YT, SG, 112), der dann dennoch seinen Besuch ankündigt.

Alle Übersetzerin-Figuren bewegen sich (im Falle von „Simultan“ handelt es sich vor allem um die Beziehung zu Jean Pierre und nicht der zu Frankel) in Beziehungen, die Abhängigkeit und Aneignung in sich tragen und das Dilemma und den Missbrauch mit/durch der/die Sprache widerspiegeln.

3.3.1.3 Die Sprache als Bedrohung

Die Sprache der Anderen empfinden alle drei Übersetzerinnen als Bedrohung. Nadja berichtet, dass sie aufpassen müsse, nicht von den „Wortmassen“ überrollt zu werden (IB, TA, Bd. IV, 115). Die Übersetzerin in „Das Bad“ empfindet die Worte der anderen als „Abfall“ (YT, DB, 17) und die Übersetzerin in „Saint George and the Translator“ erfährt durch die Sprache der Autorin körperliche Verletzungen (YT, SG, 110, 115, 122, 128, 136, 167–175). Diese Bedrohung durch die Sprache der Anderen bewirkt bei Nadja und der Übersetzerin in „Das Bad“ Sprachlosigkeit. Die Zunge der Übersetzerin in „Das Bad“ geht zuerst in den Besitz von Xander über (YT, DB, 28), dann wird sie von einer Seezunge verschluckt (YT, DB, 18) und am Ende nimmt die verbrannte Frau der Übersetzerin die Zunge weg (YT, DB, 27), welche diese auch nicht wieder zurück haben möchte (YT, DB, 51). Am Ende ist sie sprach- und schreiblos und nichts von dem, was sie einmal gewesen ist, und alles deshalb, weil es sie bis hierher gebracht hat:

Aber es sollte ein Curriculum Vitae geben, das mit dem Sterbedatum beginnt (YT, DB, 60).

Sie wird schließlich zu einem transparenten Sarg (YT, DB, 60) und somit zur Beobachterin und Beobachteten zugleich.

Nadja hingegen erhält die Sprachfähigkeit wieder, noch dazu eine Sprache, die von ihren eigenen Erfahrungen geprägt ist, die endlich den momentanen Augenblick auszudrücken vermag. Zuvor muss sie jedoch ihr Scheitern an der Bibelstelle akzeptieren, um daraus die Unübersetzbarkeit der Dinge zu begreifen:

Sie fing zu weinen an. Ich bin nicht so gut, ich kann nicht alles, ich kann noch immer nicht alles. Sie hätte den Satz in keine andere Sprache übersetzen können, obwohl sie zu wissen meinte, was jedes dieser Worte bedeutete und wie es zu wenden war, aber sie wußte nicht, woraus dieser Satz gemacht war (IB, TA, Bd. IV, 143).³⁰⁴

Die Übersetzerin in „Saint George and the Translator“ erfährt keine Sprachlosigkeit, sie nimmt die Wörter, Stimmen und Geräusche in sich auf und transformiert diese. Sie scheitert auf andere Weise, denn die Gewalt, die sie versucht auf sich zu lenken, überwältigt sie, genauso wie die Stimmen und Geräusche. Im Meer, im Wasser, im Element der Verwandlung, zwischen Erde und Himmel geht sie scheinbar verloren oder wird selbst zum verwandelnden Element.

Tawadas Übersetzerinnen bleiben im Dazwischen der Sprachen und Welten, sie verwandeln sich, was eine Lösungsstrategie zu sein scheint. Bachmanns Übersetzerin-Figur verändert ihren Blickwinkel auf die Dinge im Laufe der Erzählung und macht Hoffnung spürbar (wenn auch utopisch), aber ob sie sich deshalb wandelt, bleibt ausständig.

³⁰⁴ Vgl. hierzu: „Was *sagt* denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage.“ Aus: Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Ausgewählt von Rold Tiedemann. Mit einem Essay von Theodor W. Adorno. Stuttgart: Reclam 2010, S. 50.

Die Sprache dient bei beiden Autorinnen als Spiegel des Herrschaftssystems, aus dem ein Ausstieg nicht möglich ist, sondern nur eine Veränderung/Verwandlung innerhalb dessen. Doch genau das zeigen die Übersetzerinnen bei Tawada und Bachmann, sie versuchen einen Ausstieg innerhalb des Systems.

Es scheint, als verlaufen die Wege von Tawadas Übersetzerin-Figuren genau in die Gegenrichtung zu Bachmanns Nadja. Tawadas Figuren wissen um die Verwandlung der Sprache und ihre eigene Bescheid und scheitern trotzdem. Nadja hingegen erfährt erst durch ihr Scheitern die Wandelbarkeit der Sprache und Denkweisen.

3.3.1.4 Stimmen in Raum- und Zeitverschiebungen

Alle drei Texte zeichnen sich, wie oben erwähnt, durch ihre Polyphonie aus. „Simultan“ arbeitet aufgrund Bachmanns Schreibstil mit der Frage nach dem Ort der Stimme, sodass man als Lesende/r nie weiß, welche der Figuren oder übergeordnete Instanz aus dem Text spricht. Auch auf die Ebene des Echos wurde schon verwiesen: Das Echo der Vergangenheit klingt in die Gegenwart, wenn Nadja beim abermaligen Besuch in Kalabrien an Szenen ihrer Gewaltbeziehung mit Jean Pierre erinnert wird (IB, TA, Bd. IV, 100) oder sie die Ortschaften nicht mehr erkennen kann, da sie diese in ihrer Erinnerung anders verortet hat (IB, TA, Bd. IV, 116).

Bei Tawadas Übersetzerinnen kommt hinzu, dass sie Stimmen von Geistern und Toten wahrnehmen können und dass durch ihre Stimme nicht nur die eigene spricht, sondern immer auch die der Toten und Geister. In „Das Bad“ ist dies durch die Gedanken und Sätzen der verbrannten Frau, die durch die Übersetzerin gesprochen werden, ersichtlich:

„Höre mir gut zu. Ich rede zu dir, weil außer dir keiner mehr
meine Sprache versteht.“ Ich (Übersetzerin) fühlte ihren
Atem wie Nachtwind in meinem Gesicht (YT, DB, 35-36).

Wenn die Übersetzerin die Erinnerungen der Mutter erinnert (YT, DB, 44), klingt die Vergangenheit in der Gegenwart wieder. Die Szene, in der die Übersetzerin in ihrer eigenen Vagina verschwindet (YT, DB, 50), deutet auf andere Weise auf die Verschiebung von Innen- und Außenwelt hin – die scheinbar fixen Platzierungen verschieben beziehungsweise verdoppeln sich im Zuge der wechselnden, aber gleichzeitigen

Blickwinkel. In „Saint George and the Translator“ kommen Naturgeräusche zu Wort, welche die Übersetzerin gegen Ende hin als bedrohlich empfindet. Auch die Stimme der Autorin setzt sich im Text durch, obwohl diese nicht anwesend sein kann. Vor allem bleibt die Stimme des übersetzten Textes bei den Lesenden, obwohl der Text im Zuge der Verfolgungen durch die Inselbewohner/innen abhanden kommt. Auch hier zeigen die verschiedenen Blickwinkel auf das übersetzte Original die Zeit- und Ebenenverschiebungen in ihrer Gleichzeitigkeit, der verloren gegangene übersetzte Text aus der Vergangenheit klingt in der Gegenwart weiter.

Auffällig ist das aufmerksame Zuhören und „Versinken“ in die Stimmen der Anderen, die alle Übersetzerinnen gemein haben. In „Das Bad“ zeigt es das oben angeführte Zitat mit der Aufforderung der verbrannten Frau an die Übersetzerin, dass ihr diese gut zuhören soll (YT, DB, 35). In „Simultan“ heißt es:

[...] aber nachmittags wurde es immer schwerer, sich zu konzentrieren, es war dieses fanatisch genaue Zuhören, dieses totale sich Versenken in eine andere Stimme, [...]
(IB, TA, Bd. IV, 108).

In „Simultan“ zeugt das Zuhören von Nadja nur von einer Funktion, die den Inhalt des Gehörten einfach weitergibt – sie ist Durchzugsort und versinkt im Gehörten. Bei den Übersetzerinnen von Tawada handelt es sich um ein anderes Zuhören – sie hören über das Gesagte und Gehörte hinaus, die Stimmen sinken in sie hinein:

Jeden Abend besucht jene Frau, durch meine Haut hindurch, diese Welt. Ich kann sie nicht hören. Ich kann sie nicht sehen, [...]. Ich spüre sie auch nicht hören. Ich spüre nur, wie meine Knochen ein Zittern weiterleiten. Dann halte ich den Atem an und konzentriere mich auf das Vibrato der Knochen. Ein Ton, der nicht zu Musik werden kann, nein, eine Schwingung, die nicht zu einem Ton werden kann (YT, DB, 59).

I did hear the banana leaves rub against each other now and then like people whispering which was disturbing to listen to in the dark for it seemed like I wasn't alone in the room. When I turned in the light the hissing voices faded for a while only to gradually return (YT, SG, 158).

3.3.1.5 Die Mehrgesichtigkeit des Ichs und die Unübersetzbarkeit in der Übersetzung

Durch die erwähnte Raum- und Zeitverschiebung dezentriert sich das Ich und ist daher keine fixierbare Größe mehr. Die Übersetzerinnen in Tawadas Texten verwandeln sich oder lösen sich auf. Bachmanns Nadja hingegen zerstört sich, um zu ihrem eigenen Ich werden zu können (zumindest scheint sie am Weg dorthin zu sein). Die Übersetzerin in „Das Bad“ verwandelt sich mehrfach, sei es als Lösungs- oder Fluchtstrategie vor (der Rolle) der Mutter, Xander oder den Geschäftsmenschen. Die Verwandlungen sind hier, wie auch in „Saint George and the Translator“, als Übersetzung zu lesen. Das Ich ist keine fixierbare, sondern eine fiktive Definition, welches immer auch durch äußere Einflüsse veränderbar und daher mehrschichtig ist, so wie erst durch den Akt der Übersetzung die Mehrschichtigkeit eines Textes sichtbar gemacht wird. Die Mehrschichtigkeit der Übersetzerin-Figuren von Tawada zeigen sich vor allem durch den oder aufgrund des Transformationsprozesses und ist als Möglichkeit zu lesen, sich mit der eigenen Fremde und gesellschaftlichen, kulturellen Zuschreibungen auseinanderzusetzen.

Bei Bachmanns „Ich“ handelt es sich ebenfalls um eine variable Größe, die sich nicht erfassen lässt. Sie spricht in der Frankfurter Poetik-Vorlesung „Über das Ich“ vom „Ich ohne Gewähr“ (IB, KS, 288) in literarischen Texten und formuliert die Frage nach dem Ort der Stimme. Wie oben mehrfach erwähnt, liest sich „Simultan“ wie die Frage nach dem Ort der Stimme, der nicht nur in einer einzigen Stimme oder einem genauen Zeitpunkt zu suchen ist. Dieses „Ich ohne Gewähr“, das nie zur Gänze fassbar und fixierbar ist und sich im literarischen Schreiben immer wieder ändert, liest Kersting (2005) in Tawadas Mehrschichtigkeit der Gesichter (YT, VL, 50, 53), die sie in den Tübinger Poetik-Vorlesungen erläutert. Kersting deutet Tawadas Aussage als „späte Antwort auf Ingeborg Bachmanns Diktum“.³⁰⁵

³⁰⁵ Kersting: Essays im Vergleich, S. 224.

Wenn nun, wie oben erwähnt, alle Übersetzerinnen als Medium zwischen den Sprachen und teilweise zwischen den Welten fungieren, dann übersetzen sie gleichzeitig auch zwischen diesen. Das erfordert bei allen einen Übersetzungsprozess aus einem nicht sprachlichen Bereich. Vor allem bei Tawadas Übersetzerin-Figuren wird dies sichtbar, weil sie ihre eigenen Wahrnehmungen und die Aussagen der Anderen stets zu übersetzen versuchen. Nadja hingegen erahnt zwar diese Übersetzungsbrücke, kann sie jedoch lange nicht betreten. Vergleichbar sind diesbezüglich auch die jeweiligen dazugehörigen poetischen Konzepte von Tawada und Bachmann in Bezug auf den Prozess des Übersetzens aus einem nicht sprachlichen Bereich. So spricht Bachmann in der Frankfurter Poetik-Vorlesung „[Über Gedichte]“ von Gedichten als „Fremdworte“, die vorerst von der „eigenen Sprache angenommen“ werden wollen (IB, KS, 272). Tawada spricht vom Schreiben als einen Prozess des Übersetzens aus einem nicht sprachlichen Bereich.³⁰⁶

Infolge dieses Übersetzungsprozesses findet die Übersetzerin in „Das Bad“ ihre nicht festschreibende Selbstbenennung, indem sie das deutsche und japanische Sprachsystem ineinanderfließen lässt. Beim Aussprechen des Wortes „watashi“ bekommt sie plötzlich das Gefühl, ihre „eigene Simultandolmetscherin“ zu sein (YT, DB, 45) – sie verbindet beide Sprachsysteme in ihr. Im Gegensatz dazu kann Nadja diese Gleichzeitigkeit der Sprache am Beginn der Erzählung nicht wahrnehmen, da sie sich davor fürchtet, „unbrauchbar“ zu werden, wenn sie die zu übersetzenden Worte auf ihre Bedeutung hin betrachtet (IB, TA, Bd. IV, 115). Erst nach ihrer Sprachlosigkeit kann sie die Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung/Erfahrung und Sprache herstellen, wenn sie dem jungen Kellner ihr „Auguri!“ zuruft (IB, TA, Bd. IV, 145).

Bevor es aber zu dieser Befreiung kommt, zerstört sich die (scheinbar) fixierte Identität der Übersetzerinnen, um die Freiheit zu haben, sich von den auferlegten gesellschaftlichen Rollenbildern zu lösen:

Im Zimmer, als er sie umarmte, begann sie wieder zu zittern, wollte nicht, konnte nicht, sie fürchtete zu ersticken oder ihm unter den Händen wegzusterben, aber dann wollte sie es doch, es war besser, von ihm erstickt und vernichtet zu werden und damit alles zu vernichten, was in ihr unheilbar

³⁰⁶ Klopfer: „Also es gibt kein Original.“, S. 13.

geworden war, sie kämpfte nicht mehr, [...] (IB, TA, Bd. IV, 138).

In „Saint George and the Translator“ beginnt die Verwandlung und Auflösung der Übersetzerin am Anfang ihrer Übersetzungsarbeit. Ihr Körper beginnt sich im Zuge der Übersetzung zu verwandeln, indem er die Gewalt des Textes absorbiert (YT, SG, 110). In „Das Bad“ ist die Verwandlungsfähigkeit des menschlichen Gesichts der Ausgangspunkt der Erzählung, ähnlich wie in „Saint George and the Translator“. „Simultan“ geht nicht von der Möglichkeit einer solchen Verwandlung aus, sondern zeigt den Weg bis zu dieser auf.

Auch das Verhalten der Übersetzerinnen von Tawada zeigt in deren Ausübung der Tätigkeit als Übersetzerinnen oder Dolmetscherinnen im Vergleich zu Nadja einen Unterschied in der Auffassung von Produktivität. Nadja, erfolgreich in ihrem Beruf, wird als arbeitendes autonomes Individuum dargestellt, die ihre Arbeit, angepasst an die Welt der Männer, perfekt meistert. Die Dolmetscherin in „Das Bad“ scheitert als solche, da sie sprachlos wird und ihrer Zunge beraubt wird. Auch die Übersetzerin in „Saint George and the Translator“ behauptet von sich, eine schlechte Übersetzerin zu sein (YT, SG, 121), die nie ihre Übersetzungsarbeiten allein fertig mache (YT, SG, 139). Auch das fertig übersetzte Manuskript wird nicht abgeschickt und geht verloren (YT, SG, 174). Ivanovic, wie oben erwähnt, spricht von einem Ich das sich mehr als „Resonanzkörper“ und nicht in seiner Produktivität wahrnimmt.³⁰⁷ Die Figuren von Tawada funktionieren in dem nach wie vor von Männern geprägten produktiven Raum nicht und erkennen ihren eigenen Rhythmus. Nadja hingegen passt sich dem männlichen Erfolgsdruck an und beginnt erst nach ihrem Zusammenbruch, zumindest in ihrem Privatleben, keinem Ideal mehr zu entsprechen.³⁰⁸

Auf die Unübersetzbarkeit an sich werden zwei der Übersetzerinnen gestoßen. Nadja in Form der Begegnung mit der Bibelstelle, die sie nicht übersetzen kann (IB, TA, Bd. IV, 142-143), und die Übersetzerin in „Saint George and the Translator“ mit dem Wort „Drache“. Die Erfahrung der Unübersetzbarkeit geht bei beiden Übersetzerinnen über die

³⁰⁷ Ivanovic: Exophonie, Echophonie, S. 227.

³⁰⁸ Aber auch Frankel fühlt sich im patriarchalen System nicht mehr wohl. Vgl.: Wandruszka: „Die Geschlechter da es sie gibt“, S. 68.

Erfahrung der „Freisetzung“ in „Saint George and the Translator“ und der Erkenntnis in „Simultan“ einher. Nadja erhält durch den Schwindelanfall, der nicht zu übersetzenden Bibelstelle und ihren riskanten „Übersetzungen“ der Meeresfelsen eine Annäherung an die Sprache, die aus Erfahrung entsteht. Sie tritt durch die Verrückung der Perspektive und der Wahrnehmung in den Spalt der Sprache ein. Die Übersetzerin in „Saint George and the Translator“ geht durch den Buchstaben „O“ in die fremde Sprache ein und erkennt dadurch in ihrer eigenen Sprache ebenfalls Fremdes (YT, SG, 113, 151, 137). Sie glaubt an ein „Etwas“, das plötzlich aus dem übersetzten Text aufscheinen wird (YT, SG, 126). Durch ihre Wahl des Wortes „kare“ für das Pronomen des Drachens geschieht dies auch. Diese Unübersetzbarkeit der „Dinge“ spricht auch für die Annahme einer Unterscheidung von Sprachen, Geschlechtern und Kulturen, die jedoch auf einer gleichberechtigten Basis aufgebaut ist und nicht von Machtverhältnissen missbraucht wird.

Wie im Punkt der Fremde spielt in der Übersetzung immer die Frage nach Aneignung und Ermächtigung eine wichtige Rolle. Alle drei Übersetzerinnen werden mit diesen Phänomenen konfrontiert. Tawada verweist damit auf die oben schon erwähnte Denkweise der europäischen Wissenschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert, die in der Übersetzung durch die dichotome Denkweise immer auch ein Machtverhältnis aufrechterhalten habe und fremde Bedeutungshorizonte einfach in die eigene Sprache „assimiliert“.³⁰⁹ Ersichtlich wird das in „Das Bad“ etwa in der Szene des Fotografierens der Übersetzerin (YT, DB, 10–11). Xander muss die Übersetzerin erst „japanisch“ schminken und ihr die schwarzen Haare schwarz färben, damit sie auf seinen Fotos sichtbar wird. Nadja hingegen wird durch den Akt des Dolmetschens zum Schweigen gebracht, da sie nur mehr die Worte der Anderen wiedergeben kann, ohne einen persönlichen Gehalt darin zu entdecken (IB, TA, Bd. IV, 115). In „Saint George and the Translator“ zeigt die Übersetzerin eine andere Möglichkeit der Übersetzung eines fremdsprachigen Textes, indem sie versucht, den Text zu öffnen und ihm seine Gewalt nimmt. Sie weist damit auf den Gewaltdiskurs hin, dem sie sich nicht zugehörig fühlt. Sie transformiert den Text, eignet sich ihn nicht an, betritt ihn mehr oder weniger und deutet auf seine Unübersetzbarkeit hin. Auch die Verwandlungen der Übersetzerin in „Das Bad“ ziehen diese Verbindungen der asiatischen mythologischen Fischfrauen und den westeuropäischen Wasserwesen (Undine) und versuchen damit auf den Machtanspruch, den Xander verkörpert, hinzuweisen und diesen

³⁰⁹ Vgl.: Shimada: Zur Asymmetrie in der Übersetzung von Kulturen, S. 261.

damit aufzuheben. Alle Übersetzerin-Figuren lösen sich aus diesen Machtansprüchen innerhalb des Systems (außerhalb ist dies nicht möglich, wie die Übersetzerin von „Saint George and the Translator“ durch ihr Scheitern an der Aufnahme der Gewalttaten vermittelt): Die Übersetzerin in „Das Bad“ verwandelt sich in einen transparenten Sarg, Nadja beginnt sich aus patriarchal geprägten Denkweisen zu befreien und die Übersetzerin in „Saint George and the Translator“ flüchtet ins Meer und wird selbst Teil des übersetzenden Elements oder geht in diesem unter.

4 NACHWORT

Elementar bei allen Übersetzerin-Figuren ist das Ich in seiner nicht fixierbaren Größe. Hier konnte auch gezeigt werden, dass sich die Poetikansätze von Tawada, die von einer Mehrgesichtigkeit des Ichs spricht, und von Bachmann, die von einem „Ich ohne Gewähr“ spricht, nahe sind. Tawadas Übersetzerin-Figuren zeichnen sich durch ihre Wandlungsfähigkeit aus, die eng mit der Poetik des Ichs als „Skizzenbuch“ verbunden ist. Bachmanns Übersetzerin-Figur hingegen löst sich erst aus der Festigung des Ichs als endgültige Identität. Bei Bachmann handelt es sich um ein Ich mit wandelbarer literarischer Größe, das im Falle von „Simultan“ zwischen den Zeiten gedanklich übersetzt und immer wieder Echostimmen, und -gedanken aus Vergangenem wahrnimmt. Bei Tawada kommt die körperliche Dezentrierung hinzu, die auch als polyphoner Körper zu lesen ist und dem Ich immanent ist.

Eine weitere markante Gemeinsamkeit zeigt die Sprache, die von allen drei Übersetzerin-Figuren als Bedrohung wahrgenommen wird. Unterschiedlich sind Auswirkung und Lösungsstrategie, die jedoch nicht auf die jeweilige Autorin hinweisen, sondern auf deren jeweiligen Text. „Saint George and the Translator“ kann als Versuch für eine neue Übersetzungsweise gelesen werden, indem die Übersetzerin versucht, den Text zu öffnen und dadurch insofern zu verändern, dass jenes, was für sie nicht annehmbar ist, durch ihren Körper absorbiert wird. In der Gegenüberstellung der Übersetzerin-Figuren von Tawada und der Übersetzerin-Figur Bachmanns hat sich gezeigt, dass sich Verwandlung bei Tawada und Zerstörung bei Bachmann gegenüberstehen, wobei die Grenzen dieser Zustände fließend sind. Zu hinterfragen ist jedoch auch der Punkt, ob nicht jeder Verwandlung auch eine Zerstörung zugrunde liegt.

Der Begriff des Übersetzens ist ebenfalls eine verbindende Linie zwischen beiden Autorinnen. Sie erhält bei beiden eine Erweiterung, die zwar nicht gleichzusetzen sind, aber einen Ausgangspunkt gemein haben: die Unübersetzbarkeit zu erkennen. Übersetzung geht über den bloßen Akt hinaus und wird zu einer Poetik des Schreibens. Erst durch den Übersetzungsprozess scheinen Lücken, Spalten und Öffnungen in der Sprache ersichtlich

zu werden, die die Betrachter/innen aufschrecken lassen und das Ich, das scheinbar doch so klar zu sein scheint, in verschiedenen Blickwinkeln darstellen lässt. Die Übersetzerinnen in allen Texten fungieren als Medium zwischen den Sprachen und in Tawadas Texten auch zwischen den Welten. Wie wir gesehen haben, ist auch das Element Wasser Medium zwischen Welten und Sprachen und stellt keine Grenze dar, sondern ist verbindendes Element.

Die Konfrontation und die Auseinandersetzung mit der Fremde, vor allem mit dem Fremden im Eigenen, ist Ausgangspunkt für alle schon angeführten Punkte. Ohne diese Konfrontation, die bei den Übersetzerin-Figuren wie auch den Schriftstellerinnen Tawada und Bachmann gegeben ist, würde keine Aufmerksamkeit, keine Verdächtigung der Sprache stattfinden. Beide Autorinnen und alle drei Übersetzerinnen verlassen die Gewohnheit und scheinbare Sicherheit des Bekannten und entdecken dadurch, dass auch das Bekannte fremd ist. Deshalb scheint der vorherrschenden, vor allem aus westeuropäischer (Wissenschafts-)Tradition stammenden Sichtweise von Aneignung und Ermächtigung ein Positionswechsel gegenübergestellt, der nicht von einem Entweder-Oder, sondern von einem Sowohl-als-Auch ausgeht.

Bemerkenswert ist die Forderung beider Schriftstellerinnen, einen neuen Umgang beziehungsweise neue wissenschaftliche Fragen an die Literatur zu stellen, indem sie den Begriff „Literatur“ über die National- wie auch die Fachgrenzen hinaus erweitern, um die Literatur in ihrer Ganzheitlichkeit wahrnehmen zu können. Die Übersetzerin-Figuren aller hier vorgestellten Texte schaffen einen weiteren Blickwinkel auf die Sprache als wandelbares, nicht zu besitzendes Element.

5 LITERATURVERZEICHNIS

5.1 Primärliteratur

Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuch eines Überwältigten. (zuerst Szczesny Verlag 1966), Stuttgart: Klett-Cotta 1977.

Bachmann, Ingeborg: Werke. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster (Hg.). 5. Auflage (zuerst 1978), München: Piper 1993.

Bachmann, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Band IV. Der „Simultan“-Band und andere späte Erzählungen. Unter Leitung von Robert Pichl. Monika Albrecht / Dirk Götsche (Hg.). München, Zürich: Piper 1995.

Bachmann, Ingeborg: Kritische Schriften. Monika Albrecht / Dirk Götsche (Hg.), München, Zürich: Piper 2005.

Benjamin, Walter: Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Ausgewählt von Rolf Tiedemann. Mit einem Essay von Theodor W. Adorno. Stuttgart: Reclam, 2010.

Celan, Paul: Gesammelte Werke. Erster Band. Mohn und Gedächtnis. Von Schwelle zu Schwelle. Sprachgitter. Die Niemandsrose. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Kafka, Franz: Erzählungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von: Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. 3. Auflage, München: Piper & Co 1983.

Kristeva, Julia: Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China. Übersetzt von Anette Lallemand. (zuerst Nymphenburger Verlagshaus 1976). Frankfurt am Main: Ullstein 1982.

Duden, Anne: Der wunde Punkt im Alphabet. Hamburg: Rotbuch Verlag 1995.

Tawada, Yoko: Nur da/wo du bist/da ist nichts. Aus dem Japanischen von Peter Pörtner. 3. Auflage, Tübingen: Konkursbuch Verlag 1987.

Tawada, Yoko: Das Bad. Aus dem Japanischen von Peter Pörtner. 3. Auflage (zuerst 1989), Tübingen: Konkursbuch Verlag 1993.

Tawada, Yoko: Wo Europa anfängt. Übersetzungen von Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch Verlag 1991.

Tawada, Yoko: Ein Gast. Tübingen: Konkursbuch Verlag 1993.

Tawada, Yoko: Talisman. Japanische Übersetzungen von Peter Pörtner. 5. Auflage, Tübingen: Konkursbuch Verlag 1996.

Tawada, Yoko: Aber die Mandarinen müssen noch heute abend geraubt werden: Prosa und Lyrik. Die auf Japanisch verfassten Gedichte wurden übertragen von Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch Verlag 1997.

Tawada, Yoko: Orpheus und Izanagi. Tübingen: Konkursbuch Verlag 1998.

Tawada, Yoko: Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen. 2. Auflage (zuerst 1998), Tübingen: Konkursbuch Verlag 2001.

Tawada, Yoko: Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2000.

Tawada, Yoko: Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2000.

Tawada, Yoko: Überseezungen. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2002.

Tawada, Yoko: Saint George and the Translator. In: Facing the Bridge. Translated by Margaret Mitsutani. New York: New Directions Books 2007.

Tawada, Yoko: Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2007.

Tawada, Yoko: Abenteuer der deutschen Grammatik. Gedichte. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2011.

5.2 Sekundärliteratur

Achberger, Karen R.: „Es gibt für mich keine Zitate“: Bachmanns (freier) Umgang mit Namen in den Frankfurter Vorlesungen. In: Agnese, Barbara / Pichl, Robert (Hg.): Ingeborg Bachmann. Eine Europäerin in Rom. Cultura tedesca, 25/2004, S. 191–204.

Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen Verlag 1996.

Agnese, Barbara: „Aus dem Hier-und-jetzt-Exil“. Ingeborg Bachmann: Der Begriff „Heimat“ im Lichte der „utopischen Existenz“ des Dichters. In: Beutner, Eduard / Rossbacher, Karlheinz (Hg.): Ferne Heimat – nahe Fremde bei Dichtern und Nachdenkern. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 157–169.

Agnese, Barbara : „Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales.“ In: Po&Sie, 130, 2010, S. 85–102.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.

Amodeo, Immacolata: „Die Heimat heißt Babylon.“ Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

Arens, Hiltrud: Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada. In: Slaymaker, Doug (Ed.): Yoko Tawada. Voices from everywhere. Lanham [u.a.]: Lexington Books 2007, S. 59–75.

Bannasch, Bettina: Von vorletzten Dingen. Schreiben nach „Malina“: Ingeborg Bachmanns „Simultan“-Erzählungen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.

Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997.

Bay, Hansjörg: A. und O. Kafka – Tawada. In: Ivanovic, Christine (Hg.): Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2011, S. 149–169.

Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2007.

Chiellino, Carmine: Interkulturalität und Literaturwissenschaft. In: Chiellino, Carmine (Hg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart: Metzler 2000, S. 387–398.

Bischof, Rita: Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 2001.

Brandt, Bettina: Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller. In: Text und Kritik. Sonderband IX/06, S. 74–83.

Brandt, Bettina: The Unknown Character: Traces of the Surreal in Yoko Tawada's Writings. In: Slaymaker, Doug (Ed.): Yoko Tawada. Voices from everywhere. Lanham [u.a.]: Lexington Books 2007, S. 111–124.

Brinker-Gabler, Gisela: Living and Lost in Translation and Interpretation. Ingeborg Bachmanns „Simultan“. In: Brinker-Gabler, Gisela (Ed.): „If we had the word“ – Ingeborg Bachmann: views and reviews. Riverside, California: Ariadne Press 2004, S. 169–207.

Brinker-Gabler, Gisela: Poet und Polyglott. Translinguale Perspektiven im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Agnese, Barbara / Pichl, Robert (Hg.): Ingeborg Bachmann. Eine Europäerin in Rom. *Cultura tedesca*, 25/2004, S. 95–103.

Böhmisch, Susanne: Simultanstimmen und Differentialität bei Ingeborg Bachmann. In: Banoun, Bernard / Hartl, Lydia Andrea / Hoffmann, Yasmin (Hg.): *Aug um Aug. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 215–230.

Dressler, Stephanie: Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache. Unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. Heidelberg: Winter 2000.

Dijk, Kari van: Lost in Translation – oder doch nicht? Zweisprachigkeit bei Herta Müller und Yoko Tawada. In: *Lebensentwürfe, Literatur- und filmwissenschaftliche Anmerkungen. Autoren im Kontext*, 7/2005, S. 114–127.

Dijk, Kari van: Arriving in Eurasia: Yoko Tawadas Re-Writing Europe. In: Bemon, Nele (Ed.): *Re-thinking Europe: literature and (trans)national identity*. Amsterdam: Rodopi 2008, S. 163–175.

Eggers, Michael: Simultan übersetzen. Geschlechter-, Sprachdifferenzen und die Erzählstimme in Texten von Bachmann und Musil. In: *Weimarer Beiträge*, 4/47, 2001, S. 576–593.

Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. (zuerst Editions Payot 1951). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Ervedosa, Clara: Die Verfremdung des Fremden: Kulturelle und ästhetische Alterität bei Yoko Tawada. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* XVI, 3/2006, S. 568–580.

Esselborn, Karl: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 23/1997, S. 47–75.

Esselborn, Karl: Übersetzungen aus einer Sprache, die es nicht gibt.“ Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas. In: *Arcadia*, 42/2, 2007, S. 240–262.

Fischer, Sabine: „Verschwinden ist schön“: Zu Yoko Tawadas Kurzroman „Das Bad“. In: Fischer, Sabine / McGowan, Moray (Hg.): *Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1997, S. 101–113.

Fischer, Sabine: „Wie der Schlamm in einem Sumpf“. Ich-Metamorphosen in Yoko Tawadas Kurzroman „Das Bad“. In: Howard, Mary (Hg.): *Interkulturelle Konfrontationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*. München: Iudicium 1997, S. 63–76.

Gál, Szilvia: Über die Simultanität der Sprache in der Erzählung von Ingeborg Bachmann. In: Bognár, Zsuzsa / Bombitz, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien: Praesens Verlag 2008, S. 181–188.

Gelzer, Florian: „Wenn ich nicht spreche, bin ich nicht da“. Fremderfahrung und Sprachprogrammierung bei Yoko Tawada. In: *Recherches Germaniques*, 29/1999, S. 67–91.

Göbel, Wulf / Gehrke, Claudia / Linares, Alberto (Hg.): *Canarias. Kanarisches Lesebuch. Texte und Bilder*. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2005.

Grimm-Hamen, Sylvie: Der Jäger und seine Beute. Die Entzweiung des Lebens als Werk- und Lebensprinzip. In: Albrecht, Monika (Hg.): „Über die Zeit schreiben“. *Literatur und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 203–225.

Golisch, Stefanie: Fremdheit als Herausforderung: Ingeborg Bachmann in Italien. In: Internationales Symposium Deutsch-Italienischer Studien. Studio italo-tedeschi. Band 18. Meran: Accademia di Studi Italo-Tedeschi 1997, S. 375–485.

Hodrová, Daniela: *Cittá dolente*. Das Wolschaner Reich. Totenroman. Aus dem Tschechischen übersetzt von Susanna Roth. Zürich: Ammann Verlag 1992.

Hodrová, Daniela: *Cittá dolente*. Im Reich der Lüfte. Lebende Bilder. Aus dem Tschechischen übersetzt von Susanna Roth. Zürich: Ammann Verlag 1994.

Hodrová, Daniela: *Theta*. Aus dem Tschechischen übersetzt von Susanna Roth. Zürich: Ammann Verlag 1998.

Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. 2. Auflage (zuerst 1987), Frankfurt am Main: Athenäum Paperback 1993.

Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. 3. Auflage (zuerst 1999), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (rororo) 2001.

Holeschovsky, Irene: Bewusstseinsdarstellung und Ironie in Ingeborg Bachmanns Erzählung „Simultan“. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von (Hg.): Kein Objektives Urteil – nur ein Lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann. München, Zürich: Piper 1989, S. 469–479.

Hoppál, Mihály: Schamanen und Schamanismus. Augsburg: Pattloch 1994.

Ivanovic, Christine: Aneignung und Kritik. Yoko Tawada und der Mythos Europa. In: *Études Germaniques*, 63/1, 2008, S. 131–152.

Ivanovic, Christine: Exophonie, Echophonie: Resonanzkörper und polyphone Räume bei Yoko Tawada. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook*, 7/2008. S. 223–247.

Ivanovic, Christine (Hg.): Yoko Tawada. *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2010.

Ivanovic, Christine: Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: Ivanovic, Christine (Hg.): Yoko Tawada. *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2011, S. 171–206.

Judex, Bernhard: Kommunikation des Flüssigen. Wasser bei Ingeborg Bachmann und Paul Celan. In: Kastberger, Klaus (Hg.): *Wassersprachen: Flüssigtexte aus Österreich: eine Ausstellung des Stifter Hauses Linz*. Linz: Land Oberösterreich / Stifter Haus - Zentrum für Literatur und Sprache 2006, S. 70–84.

Kersting, Ruth: Essays im Vergleich: Botho Strauss' „Anschwellender Bockgesang“ und Yoko Tawadas „Verwandlungen“. In: *Ethnizität und Geschlecht. (Post-)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005, S. 211–226.

Kersting, Ruth: *Fremdes Schreiben. Yoko Tawada*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2006.

Klopfer, Alfred: „Also es gibt kein Original.“ Japanische Germanisten im Gespräch mit der Schriftstellerin Yoko Tawada. In: *OAG Notizen*, 11/1998, S. 11–19.

Korian, Linda: Schattenloses Schreiben im Unterwegs? Suche nach Vergangenheitsspuren in den deutschsprachigen Texten von Yoko Tawada. In: Ivanovic, Christine (Hg.): Yoko Tawada. *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2011, S. 329–348.

Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München: Piper 1989.

Kraenzle, Christina: Traveling without moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's „Überseetzungen“. In: Slaymaker, Doug (Ed.): Yoko Tawada. Voices from everywhere. Lanham [u.a.]: Lexington Books 2007, S. 91–109.

Krauß, Andrea: „Talisman“ – „Tawadische Sprachtheorie“. In: Blioumi, Aglaia (Hg.): Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. München: Iudicium 2002, S. 55–77.

Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

Leiris, Michel: Ethnologische Schriften. Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Matsunaga, Miho: Ausländerin, einheimischer Mann, Confidente. Ein Grundschema in Yoko Tawadas Frühwerk. In: Ivanovic, Christine (Hg.): Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2011, S. 249–261.

Matsunaga, Miho: „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. In: Zeitschrift für Germanistik, 3/2002, S. 532–546.

Pogatschnigg, Gustav-Adolf: Allegria, Freude, Schmerz. Die Aufgabe der Ungaretti-Übersetzerin Ingeborg Bachmann. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, XL/1, 2009, S. 87–100.

Schmidt, Tanja: Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrungen im Erzählzyklus „Simultan“ von Ingeborg Bachmann. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von (Hg.): Kein Objektives Urteil – nur ein Lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann. München, Zürich: Piper 1989, S. 479–502.

Shimada, Shingo: Grenzgänge und Fremdgänge. Japan und Europa im Kulturvergleich. Frankfurt am Main: Campus 1994.

Shimada, Shingo: Zur Asymmetrie in der Übersetzung von Kulturen: das Beispiel des Minakata-Schlegel-Übersetzungsdisputs 1897. In: Bachmann-Medick, Doris (Hg.): Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1997, S. 260–274.

Slaymaker, Doug (Ed.): Yoko Tawada. Voices from everywhere. Lanham [u.a.]: Lexington Books 2007.

Steiner, Uwe: Walter Benjamin. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.

Sturm-Trigonakis, Elke: Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Suga, Keiji: Translation, Exophony, Omniphony. In: Slaymaker, Doug (Ed.): Voices from everywhere. Lanham [u.a.]: Lexington Books 2007, S. 21–33.

Swiderska, Malgorzata: Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin. Tübingen: Niemeyer 1989.

Tachibana, Reiko: Tawada Yoko's Quest for Exophony: Japan and German. In: Slaymaker, Doug (Ed.): Yoko Tawada. Voices from everywhere. Lanham [u.a.]: Lexington Books 2007, S. 153–168.

Tang, Wei: Mahrtenehen in der westeuropäischen und chinesischen Literatur: Melusine, Undine, Fuchsgeister und irdische Männer – Eine komparatistische Studie. Würzburg: Ergon Verlag 2009.

Tanigawa, Michiko: Performative Über-setzungen / über-setzende Performance. Zur Topologie der Sprache von Yoko Tawada. In: Ivanovic, Christine (Hg.): Yoko Tawada.

Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada. Tübingen: Stauffenburg 2010, S. 351–367.

Ueda, Akinari: Unter dem Regenmond. Ins Deutsche übertragen von Oscar Benl. Stuttgart: Klett-Cotta 1980.

Wandruszka, Marie-Luise: „Die Geschlechter, da es sie gibt.“ – Ingeborg Bachmanns andere Poetik. In: Literatur und Kritik, 32/1997, S. 68–77.

Washinosu, Yumiko: Sumidagawa no shiwaotoko oder Text der Trans-Formation. In: Ivanovic, Christine (Hg.): Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada. Tübingen: Stauffenburg 2010, S. 101–111.

Wehes, Rainer / Enzian, Dorothee (Hg.): Es war einmal ... Unsere beliebtesten Märchen. Niederhausen: Falken Verlag 1984.

Weigel, Sigrid: Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 12/1992, S. 182–229.

Weigel, Sigrid: Laudatio auf Yoko Tawada. In: Jahrbuch der Bayrischen Akademie der Schönen Künste, 11/1996, S. 373–377.

Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. (zuerst Zsolnay Verlag 1999), München: dtv 2003.

Wilke, Tobias: Auftrittsweisen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann. In: Leahy, Caitríona / Cronin, Bernadette (Hg.): Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 225–266.

Yildiz, Yasemin: Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary. In: Slaymaker, Doug (Ed.): Yoko Tawada. Voices from everywhere. Lanham [u.a.]: Lexington Books 2007, S. 77–89.

5.3 Nachschlagewerke

Das große Vornamenlexikon. Mannheim: Duden 2003.

Gfrereis, Heike (Hg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999.

Storm, Rachel: Enzyklopädie der östlichen Mythologie. Reichelsheim: Edition XXL 2000.

Toorn, Karel van der / Becking, Bob / Horst, Peter W. van der (Ed.): Dictionary of Deities and Demons in the Bibel. DDD. Leiden, Boston, Köln: Brill 1999.

5.4 Tonträger

diagonal. Yoko Tawada und Aki Takase. CD. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2003.

5.5 Internetquellen

Bautz, Friedrich Wilhelm: Georg, Märtyrer, Heiliger.
In: http://www.bbkl.de/g/georg_h.shtml (Biographisch, Bibliographisches Kirchenlexikon). Zuletzt eingesehen am 11.05.2011.

Ivanovic, Christine: Vernetzt oder verletzt? Sprachspiele und Echoschrift in Yoko Tawadas *Die Ohrenzeugin*.
In: <http://dickinson.edu/glossen/Heft27/Artikel27/Ivanovic.html>. Zuletzt eingesehen am 11.05.2011.

Schestokat, Karin: Bemerkung zur Hybridität und zum Sprachgebrauch in ausgewählten Texten von May Ayim und Yoko Tawada.

In: <http://www.dickinson.edu/glossen/heft8/schestokat.html>. Zuletzt eingesehen am 11.05.2011.

Scheid, Bernhard: Religion in Japan. In: http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen:Drachen. Zuletzt eingesehen am 11.05.2011.

Generaldirektion für Kommunikation der Europäischen Kommission: <http://europa.eu>. Zuletzt eingesehen am 11.05.2011.

ANHANG

1. Abstract

Ausgehend von Yoko Tawadas Tübinger Poetik-Vorlesungen „Verwandlungen“ (1998) und ihrer Dissertation „Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie“ (2000) wird ihr literarisches Werk in Bezug zum „exophonen“ Schreiben betrachtet. Hierbei wird ersichtlich, dass die Übersetzung bei Tawada einen elementaren poetischen Akt darstellt, der sich über den Begriff der „Übersetzung“ hinausbewegt. Darüber hinaus wird durch eine kurze Zusammenfassung bezüglich des Umgangs der Literaturwissenschaft und (interkulturellen) Germanistik mit Literatur von Autor(inn)en, die außerhalb ihrer Muttersprache schreiben, ersichtlich, dass Begriffe wie „Migrant(inn)enliteratur“ oder „Nationalliteratur“ längst überfällig geworden sind und die Herangehensweise an literarische Werke einen ganzheitlichen Blick erfordert. Gerade Autorinnen wie Yoko Tawada, die sowohl in ihrer Muttersprache als auch in ihrer Wahlsprache publizieren, sprengen diese längst überholten Kategorien und machen Mut für neue Blickwinkel.

Anhand der Übersetzerin-Figuren in den Texten „Das Bad“ (1989) und „Saint George and the Translator“ (2007) von Yoko Tawada wird eine Parallele zu Ingeborg Bachmanns Übersetzerin-Figur der Erzählung „Simultan“ (1972) gezogen. Der Vergleich bringt die beiden Autorinnen nicht nur in deren Erweiterung des Begriffs der „Übersetzung“ näher, sondern er zeigt auch Parallelen zu Tawadas Tübinger Poetik-Vorlesungen (1998) und Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1959).

2. Lebenslauf

SCHUL- UND BERUFSAUSBILDUNG

AHS Gmünd	1988 - 1992
Sportgymnasium und Sportinternat Hollabrunn	1992 - 1993
Aufbaugymnasium der Erzdiözese Hollabrunn	1993 - 1994
Bundesbildungsanstalt für Sozialpädagogik (St. Pölten)	1994 - 1999
(Abschluss mit Matura und Diplom für Sozialpädagogik)	

BERUFSERFAHRUNGEN

1999 - 2000	Sozial-therapeutische Wohngemeinschaft 17
2000 - 2001	Wohngemeinschaft „Stadt des Kindes“ (Stadt Wien)
2001 - 2002	Persönliche Arbeitsassistentin
seit 2001	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft
2003 - 2005	Mitarbeiterin in der Österreichischen Hochschüler(innen)schaft und Studienrichtungsvertretung
2003 - 2005	Verlagsarbeiten beim „Österreichischen Agrarverlag“
2005 - 2010	Angestellte bei „Jugend am Werk“ Diverse Fortbildungen im Bereich der Arbeit mit Menschen mit besonderen Bedürfnissen.

TÄTIGKEITEN IM KULTURBEREICH

seit 2003	Co-Herausgeberin der Literaturzeitschrift „Keine Delikatessen“
2004 - 2010	Mitarbeiterin im „Literatur-Verein zur Förderung von Werk- und Kunstverständnis Ingeborg Bachmann“
2004 - 2006	Vorstandsmitglied der „Kunstwerft – Verein zur Vernetzung von KünstlerInnen“
seit 2004	Mitglied und Co-Leiterin der intermedialen Literaturgruppe „Wortwerft“

seit 2004 Diverse Lesungen in Wien (Alte Schmiede, Literaturhaus, Wiener Buch Messe 2010), Niederösterreich (Sammlung Essl, Literaturhaus Krems), Serbien und Kroatien.

Stipendien und Auszeichnungen

2008/09 Hans Weigel Literaturstipendium des Landes Niederösterreich
2009, 2011 Arbeitsstipendium für Literatur des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur
2009 Theodor Körner Preis, gem. mit Hermann Niklas

Veröffentlichungen (Auswahl)

Seisenbacher, Maria / Niklas, Hermann: Konfrontationen. Gedichte. 2005–2008. Artwork von Goto. St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich 2009.

Wann. In: Heidtmann, Andreas (Hg.): poet[mag]. Das Magazin des Poetenladens. Leipzig: Passage Verlag 2006, S. 96–97.

Das Sprachverlies der Todesarten. Ingeborg Bachmann und Natascha Wodin. In: Tzaneva, Magdalena (Hg.): Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Berlin: LiDi EuropEdition 2006, S. 67–73.

PERSÖNLICHES

2007 Geburt der Tochter Akemi Zoë